

Libros de **Cátedra**

# Una literatura en transformación

## Literatura inglesa en una época de cambios (siglos XVIII y XIX)

Cristina Andrea Featherston

FACULTAD DE  
HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

**S**  
sociales

**Eduulp**  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

# **UNA LITERATURA EN TRANSFORMACIÓN**

LITERATURA INGLESA EN UNA ÉPOCA DE CAMBIOS  
(SIGLOS XVIII Y XIX)

Cristina Andrea Featherston

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

  
EDITORIAL DE LA UNLP

*¿Qué podía hacer para enseñar esa casi infinita literatura,  
la literatura inglesa, que sin duda excede el término  
de la vida de un hombre o de las generaciones?*

JORGE LUIS BORGES

*A los alumnos de Literatura Inglesa de la Carrera de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata; año tras año discutimos críticamente los apasionantes e inquietantes textos de la literatura inglesa, sin ellos, lectores desprejuiciados y polémicos, este libro no tendría razón de ser.*

# Índice

<b>Introducción</b> _____	6
<i>Cristina Andrea Featherston</i>	
<b>Capítulo 1</b>	
Leyendo lo sublime _____	21
<i>Agustina Ledesma, Natalí Mel Gowland y Eugenia Pascual</i>	
<b>Capítulo 2</b>	
Leyendo desde los márgenes _____	39
<i>Cristina Andrea Featherston</i>	
<b>Capítulo 3</b>	
Charles Dickens: relaciones entre autores y lectores, entre narración y transformaciones sociales de una época _____	71
<i>María Eugenia Pascual</i>	
<b>Capítulo 4</b>	
Los victorianos en un tiempo crítico. Ansiedades del fin de siècle _____	86
<i>Natalí Mel Gowland</i>	
<b>Capítulo 5</b>	
El doble y la investigación por la propia identidad _____	106
<i>Agustina Ledesma</i>	
<b>Capítulo 6</b>	
Una lectura de “Ulyses” de Lord Alfred Tennyson _____	129
<i>María Inés Saravia</i>	
<b>Las autoras</b> _____	143

# Introducción

*Cristina Featherston*

Este libro surge de la conveniencia de reunir, para los estudiantes de la cátedra de literatura inglesa un material que dé cuenta de las transformaciones que se produjeron en los modos de escribir y de leer en un período que se extiende desde el siglo XVIII hasta fines del siglo XIX.

Casi al final de su estudio *La Era del Imperio (1875-1914)*, Eric Hobsbawm (1989) nos recordaba que la llamada “era del imperio” había visto el nacimiento de casi todos aquellos rasgos que son característicos, en la moderna sociedad urbana, de la cultura de masas, desde las formas más internacionales de espectáculos deportivos hasta la prensa y el cine (Hobsbawm, 1988, p. 346). En el mismo escrito advertía acerca de que los recortes cronológicos estrictos difícilmente dan cuenta de los cambios de una época. Lo que el historiador planteaba para la historia de los grandes acontecimientos resulta válido para los procesos de larga duración en general, tal como son los desarrollos de una historia literaria. En el caso particular de la historia de la literatura inglesa, desde los inicios del siglo XVIII comienzan a producirse cambios que contribuirán no sólo al nacimiento y desarrollo de nuevos géneros sino, y fundamentalmente a que una literatura que había quedado ligada las tradiciones iniciara, de la mano del periodismo participativo, un profundo proceso de renovación cuya modificación esencial estuvo dada por la aparición de nuevos lectores que procedían de la clase media, un cambio de gusto y un convencimiento creciente de que las formas tradicionales de la literatura estaban agotadas, tanto en su representación de la realidad como en la satisfacción que producían al público lector.

Paul Hunter (1990), crítico de corte historicista, sostiene que la novela surgió y se consolidó en los albores del siglo XVIII como resultado del anhelo creciente de novedad que manifestaba la sociedad inglesa: se trató de su respuesta al florecimiento y consolidación del periodismo que, de algún modo, exigió la modificación del lenguaje literario para dar cabida a un registro más directo y sencillo, que le permitió, bien que muy paulatinamente, ir alejándose de la retórica de la literatura tradicional. De la mano del cambio discursivo llegaron también cambios temáticos que comenzaron a postergar los motivos tradicionales basados en leyendas, mitología o literatura anterior.

Este enfoque de las transformaciones había sido señalado, ya en 1957 por Ian Watt quien en *The rise of the novel* demostró fehacientemente que el apogeo del periodismo, transformado a fines del siglo XVII en una poderosa fuente de información y de entretenimiento, alimentó el entusiasmo del público por los hechos contemporáneos. No le parece a Watt un dato menor el hecho de que la que él considera la primera novela lleve como título *The life and Strange and*

*Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner*, título con el que Daniel Defoe (1660-1731) capitalizaba el interés de la época, por lo sorprendente y lo novedoso.

La renovación se produjo en dos etapas o, podríamos decir, generaciones. La primera representada por Defoe fue inconsciente del cambio genérico que estaba produciendo. La segunda, a mediados del siglo XVIII, se presentó con autores como Henry Fielding (1707-1754), Samuel Richardson (1689-1761) y más tarde Laurence Sterne (1713-1768) quienes sí parecen haber tomado conciencia de la magnitud de los cambios. Según David Daiches (1969), Defoe es novelista a su pesar: se interesaba más por reducir toda la literatura a periodismo, contar cuestiones inventadas como si fuera un reportero que está contando un hecho a la prensa, y apelaba a los ideales de la clase media y a su sensibilidad. Sus novelas desarrollan un esquema de hechos imaginados que se recorta sobre un fondo social claramente definido y que se refiere a aspectos significativos de la conducta humana. Desde el siglo XVIII hasta el temprano XX, lo que se aceptaba era que lo que era significativo suponía una modificación o alteración de las relaciones sociales: el amor seguido del matrimonio, la pelea seguida de la reconciliación, ganancia o pérdida de dinero o de status social (Daiches, 1969, p.700). La conciencia de clase y el status financiero, la elevación o caída de una clase a otra como resultado del desarrollo del carácter y la fortuna denuncian, para Daiches, el origen burgués de la novela. Como el *fabliau* medieval, la novela se presentaba como producto de la imaginación urbana y se inclinó por el realismo en el sentido de que trabajó con gente que vivía en el mundo social conocido y compatible con el autor.

Patricia Meyer Spacks (2006), elegida en este contexto como figura representativa de un grupo de críticos que desde la década del 90 viene señalando los aciertos pero también las limitaciones del trabajo de Watt, señala, en su estudio *Novel Beginnings*, un conjunto de circunstancias que a su juicio estarían estrechamente relacionadas con lo que la autora prefiere denominar “comienzos” de la novela inglesa: Inglaterra atraviesa un período de paz y, desde 1706, se une a Escocia; el proceso de urbanización avanza inexorablemente y la ciudad es vista como espacio acechado por peligros morales y físicos. El trabajo del hombre y el de la mujer se distancian y las mujeres gozan de una mayor cantidad de tiempo libre que les permite gracias a los logros de un exitoso proceso de alfabetización iniciado años antes- dedicar tiempo a la lectura. Las cuestiones que atraen a estas nuevas lectoras son los desafíos que encuentra la “ordinary people”, fundamentalmente los debates en cuanto a las “conductas morales” que enfrentan los hombres y las mujeres comunes<sup>1</sup>. En síntesis, Meyer Spacks viene a cuestionar cierto reduccionismo que limita el comienzo de la novela inglesa a su expresión realista y deja de lado muchas otras variantes del género o las confina al “ghetto” de la novela sentimental o femenina. En este sentido, la autora avanza a la construcción de nuevos espacios histórico

---

<sup>1</sup> Patricia Meyer Spacks (2006) señala que la alfabetización se expandía y, aunque es difícilmente mensurable debido a la carencia de estadísticas confiables, los historiadores coinciden en que la capacidad de leer y escribir se ampliaba en los diversos estamentos sociales, de modo que hacia fines del siglo XVIII la expectativa de que un niño estuviera alfabetizado se había normalizado (Meyer Spacks, 2006, p.7).

literarios que permitan unir en una misma categoría a autores como Daniel Defoe con Delarivier Manley o Eliza Haywood (Meyer Spacks, 2006, p.25)<sup>2</sup>.

Poco tiempo después de la consolidación de ese nuevo género, la literatura inglesa gesta un conjunto de poetas llamados a renovarla en otro sentido. El capítulo 1 de este libro de cátedra está dedicado a ese movimiento, el romanticismo. James Chandler (2009), autor de la Introducción y editor de *The Cambridge History of English Romantic Literature* señala que en comparación a otros períodos tradicionalmente definidos por demarcaciones de centurias, o por reinados, el período romántico ha sido delimitado por marcas que son al mismo tiempo menos y más arbitrarias (Chandler, 2009, p.1). Algunos de los límites que suelen señalarse- 1789, 1783 y 1776 como fecha de inicio y 1832 como mojón de cierre son fechas de relevancia política (Chandler, 2009, p.1)<sup>3</sup>. Las fechas de comienzo, fundamentalmente son años asociados a la rebelión y la revolución, hecho sumamente significativo para un conjunto de escritores que dieron por sentado que sus trabajos se insertaban en una esfera de profunda discusión del sentir y la opinión populares. De hecho, según Chandler (p.11) muchos escritores “aspiraron a tener influencia política y ética” (Chandler, 2009, p. 1) sobre su época.

Marilyn Butler (1981) considera que el romanticismo inglés o lo que queramos llamar como era revolucionaria, tiene que ser fechado entre 1740, cuando el nuevo lectorado aparece, hasta 1820 cuando las condiciones de publicación sufren un cambio mayor: la baja del precio de los libros en 1825 amplía el lectorado y prepara el advenimiento del período que denominamos “la época victoriana”. La autora argumenta que el público de los poetas románticos está formado por un lectorado letrado aunque no siempre sumamente educado que pone más énfasis en el conocimiento vital que en aquel ganado por la lectura. Por otro lado, aún cuando el poder político de estos lectores es reducido, desarrollan una preocupación cívica que se constituirá como una de las marcas más originales del romanticismo inglés. En efecto, la poesía que hoy llamamos romántica quedó asociada con el cambio social e inclusive con la revolución y apeló a un público lector altamente democratizado cuya “lealtad” fue ganada a través del abandono de la dicción poética tradicional y del reemplazo del ámbito cortesano.

Suele asociarse al romanticismo con las reacomodaciones culturales que tuvieron lugar en Inglaterra como reacción frente la Revolución francesa (1789), suceso que evidentemente se constituyó como una preocupación central en muchos de los poetas. Para considerar esta problemática resulta necesario, en primer lugar, reparar en que el grupo de autores que actualmente caracterizamos como románticos- que no se vieron necesariamente a sí mismos como un grupo- provenían de diversas clases sociales: Lord Byron y Percy Shelley pertenecían a la aristocracia, William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge, a la clase media burguesa; John

<sup>2</sup> Meyer Spacks se refiere a las numerosas mujeres que encontraron en la escritura un modo de obtener un modo de vida y a la persistente circunstancia del olvido al que han sido relegadas las novelas escritas por muchas de ellas. Considera que este “olvido” puede motivarse en el hecho de que muy pocas de ellas escribieron novelas que pudieran encuadrarse en la categoría de novelas realistas al modo de Defoe, Fielding y Smollett. Sin embargo, sus escritos eran, muchas veces, de carácter experimental y tuvieron una nutrida audiencia contemporánea (Meyer Spacks, 2006, p.8)

<sup>3</sup> Es necesario señalar que estas fechas son cuestionadas y cuestionables. Muchos críticos prefieren hacer llegar el Romanticismo hasta 1848, otros ubican su desvanecimiento en los años coincidentes con la muerte de Lord Byron.

Keats, a la clase media baja y William Blake, al artesanado. Por otro lado, deberíamos distinguir entre la Primera Generación romántica integrada por los poetas nacidos alrededor de 1770: Blake, Wordsworth, Coleridge y Southey y la generación integrada por los nacidos alrededor de 1790: Byron, Shelley y Keats. La Primera Generación, inicialmente, se comprometió con la Revolución y luego tuvo, en diferentes grados, una reacción anti-revolucionaria motivada, seguramente, por el período del Terror que se vivió en Francia. Quienes se habían entusiasmado con una revolución sin sangre, alteraron su postura al recibir noticias de las masacres de 1792, la ejecución de Luis XV de 1793, el terror y el surgimiento de Robespierre.

Por el contrario, la segunda generación, que no tuvo contacto directo con la caja de Pandora que resultó el movimiento revolucionario, mantuvo intactos sus ideales que más adelante cristalizó con la defensa encendida de las independencias nacionales. En este aspecto el Romanticismo inglés fue mucho menos conservador que el continental.

Aunque como señalamos anteriormente, el Romanticismo se asocia fundamentalmente a la lírica, en el plano de la narrativa también puede reclamar su potencia innovadora. Si los poetas se comprometieron con las independencias nacionales, autores como Walter Scott desplazaron al centro de la escena discursiva “una nueva historia nacional cuyo principal objetivo era hacer visible (en una frase del período) las condiciones y opiniones de la gente” (Ferris, 2009, p 476). La proliferación de ficciones históricas y nacionales durante el período romántico testimonia, a la par, la escasa especificidad de la escritura de la historia así como la proliferación de textos “intergenéricos”. Tan importante como este tipo de escritura, y seguramente mucho más popular, floreció durante el Romanticismo la novela gótica. El movimiento es el contrario al de la novela histórica pues, como acertadamente señala Deidre Lynch (2009) en “el Gótico el pasado no se resigna a ser pasado, por el contrario, podríamos decir que los muertos que no conocen su lugar empiezan a poblar el mundo de los vivos” (p.466). La novela gótica, como la novela sentimental con la cual dialoga y a la cual le sustrae lectores, viene a cuestionar la crónica de “the rise of the novel” tal como la esquematizó Watt (1957). No sólo porque son géneros que tienen un público numeroso, fervoroso y fiel, como lo mostrará en clave paródica *La abadía de Northanger* sino porque estas dos líneas argumentales marcan un “hiato” en la historia del realismo que supuestamente define al género novela<sup>4</sup>. Si bien es cierto que Jane Austen y Walter Scott, de algún modo y de maneras diferentes van a remediar los excesos, no es menos acertado tener presente que los dos géneros dan cuenta de las tensiones y deseos reprimidos de una sociedad que se pensaba a sí misma como moderada y organizada y más decidida a la renovación que a las revoluciones que afectaban a varios países del Continente.

El tercer momento histórico visitado por los artículos de este texto es la llamada “era victoriana”. La categoría misma se ha tornado problemática. La primera cuestión a tener en cuenta se relaciona con la datación de su comienzo. El reinado de Victoria se inicia en 1837. Pero mientras hay en general acuerdo que la agonía del “victorianismo” se da entre el jubileo de

---

<sup>4</sup> Sin pretender desarrollar la problemática conviene dejar sentado que, desde fines de los años 1990 ha comenzado a revisarse el trabajo de Watt y su intención de focalizar, casi exclusivamente, en la línea realista de la novela.

1887 hasta la batalla de Somme en 1916 (Hobsbawm (1989) habla del “largo siglo XIX”), el “preludio victoriano” ha sido llevado incluso por algunos historiadores literarios tan lejos como los años de 1780 que vieron la reacción moral en las maneras inglesas predicada por los “Wesleyans” y los partidarios del “Evangelical revival”. En este caso, el concepto de “victorianismo” queda asociado a la idea de “conservadorismo” que en realidad antecede y continúa después de la reina misma.

Una lectura literal del término implica que la era victoriana comienza con el ascenso al trono de Victoria (1837) y finaliza con su muerte (1901). Sin embargo, la primera generación de autores que llamamos “victorianos” habían nacido al final del siglo XVIII y en las dos primeras décadas del XIX: Carlyle, Stuart Mill, Macaulay, Newman estaban publicando ya en la década del 20; Tennyson<sup>5</sup> y Browning en los comienzos de la década del 30. La adhesión estricta a las fechas ignora estas continuidades más largas. El *Wellesley Index to Victorian Periodicals* canonicizó otra fecha: 1824, la fecha de la muerte de Byron y de la fundación del *Westminster Review*, como publicación partidaria de los Bentamitas, diseñada para agregar una voz radical a las publicaciones periódicas que venían dominando la escena: *The Edinburgh Review* de los *whig* y *The Quarterly Review* de los *Tories*. Los propios contemporáneos veían la muerte de Byron como el cierre de una época. Edward Bulwer en *England and the English* (1833), sentencia que cuando Byron murió dejó de tener enunciación lo que él representaba. Para muchos, el utilitario Bentham habría sucedido al romántico Byron.

Quienes atienden a la historia social puntualizan otros mojones delimitadores del cambio de época: la muerte de George IV, anciano y disoluto, el acceso al trono de William IV, la Creación de la policía metropolitana de Londres (1829), la Primera Ley de Reforma (1832), el surgimiento de los primeros sindicatos. Sin embargo, la década del 30 va a asombrar por la flagrante contraposición entre la riqueza de los cambios en el plano político y social y lo escasamente original de su producción literaria.

El hombre que sucedió a George IV<sup>6</sup>, William, era una naturaleza poco proclive a dar el nombre a toda una época. Había abandonado a una amante para poder acceder al trono y aún pese a su carácter caprichoso, proclive a manifestar comentarios muy inoportunos, contribuyó a devolverle cierta aura a la monarquía que había sufrido con la disolución de su hermano. Se lo conocía como “Sailor King” o menos amigablemente “silly Billy”. El fallecimiento prematuro de sus dos legítimas herederas determinó, a su muerte, el acceso al trono de “Queen Victoria”, hija de un hermano de William IV, Eduardo. La política de William puede decirse que fue “obstruccionista”. Era “whig” cuando el gobierno de su padre era “tory” y luego fue “tory” cuando su gobierno era “whig” y así sucesivamente; sin embargo, aceptó varias reformas que salvaron a Inglaterra de las revueltas que se daban en el Continente. No quiere decir que la década del 40

<sup>5</sup> María Inés Saravia trabaja en el capítulo 6 la poesía de Tennyson que fue, indudablemente un poeta representativo de la cosmovisión.

<sup>6</sup> George III reinó entre 1760 y 1820 pero fue reemplazado –tras la declaración de insanía en 1811- por su hijo George IV, el príncipe Regente, quien fue coronado a la muerte de su padre, el 29 de enero de 1820. El período en que su hijo George IV ejerce el poder (1811-1830) es conocido como la Regencia, en general asociado a la obra de Jane Austen.

se presentara benignamente en las Islas Británicas pues comenzó con la gran hambruna que expulsó a oleadas inmigratorias irlandesas hacia los Estados Unidos de América y hacia la propia Inglaterra.

En su libro *Victorian Literature and culture (2006)* Maureen Moran considera que la sociedad victoriana es una sociedad que celebra y critica al mismo tiempo, que está conforme consigo misma y en otros aspectos es absolutamente autocrítica. El largo reinado de Victoria recibió, en primera instancia, el legado del Romanticismo y el de la Revolución Industrial y al final se abrió hacia las incertidumbres del “fin de siècle” y de la Primera Guerra Mundial.

Los victorianos valoraban la estabilidad, la autoridad, la grandeza en las manifestaciones públicas que corroboraba su conciencia de sentirse y posiblemente ser, la más poderosa nación de su época. El período, cuyos diferentes momentos son abordados por cinco capítulos de nuestro texto suele dividirse en etapas. En primer lugar, lo que se conoce como “Early Victorian” que se extiende aproximadamente hasta 1850. En este período la preocupación por las rebeliones sociales aparece en el discurso público, dominado por una próspera y floreciente clase media, y en los productos culturales más variados.

Entre 1850 y 1870 se daría un segundo período conocido generalmente como “*Mid Victorians*” con su devoción por el avance tanto individual como estatal. Paradigma de este avance podría ser considerada la *Great Exhibition* de 1851, en el *Crystal Palace*. Sin embargo también aparecen ciertas incertidumbres como, por ejemplo la expansión descontrolada de los cascos urbanos que creó problemas de salud y de crimen, los desarrollos científicos, como el de Darwin y la investigación textual, incluso el estudio científico de los textos sagrados. Este período está atravesado también por los debates acerca de la función del Imperio con posiciones encontradas en el Parlamento. K. Theodore Hopen (1998) propone una fechación un tanto diferente: para el historiador, la generación medio victoriana se extiende desde 1846 hasta 1886, delimitada por la derogación de la Ley de cereales (*Corn law*) que gravaba la importación de granos con el objetivo de proteger las economías rurales naciones y la derrota sufrida por el proyecto de Gladstone conocido como Primera Ley de Autonomía (Home Rule Bill), producido en junio de 1886 (Hopen, 2008, p.2). El período, partidariamente enfocado, supuso el predominio de los *whigs* sobre los *tories* quienes estuvieron fuera del poder tres de cuatro años de esa época. El período se caracterizó por el reconocimiento de todos los niveles de la sociedad de que la vida fabril había llegado al territorio de las Islas para asentarse y permanecer. Por su parte, la vida rural durante esta generación podríamos considerarla cabalmente representada por la novela *Adam Bede* (1859) de George Eliot cuyas sociedades se comprometen activamente en la obtención de sustento y riqueza a través del trabajo agrario

“The late Victorians”, denominación que suele usarse para el tercer período, heredó las incertidumbres de sus predecesores pero las re-imaginó como una mezcla entre los valores ya anticuados del pasado victoriano y una nueva época que auguraba posibilidades de un mundo nuevo y moderno. Múltiples tensiones atravesaron el espacio público que se enriqueció, al mismo tiempo con nuevas audiencias y nuevas instituciones como la Royal Academy, the National Art Training Schools of South Kensington y el surgimiento y consolidación de una gran

cantidad de escuelas de mecánica. Si *Adam Bede* puede leerse como un espejo en el que se reflejan los cambios sociales de los medio-victorianos rurales, las ansiedades del *fin de siècle* aparecen en la novelística de Thomas Hardy y su énfasis en los aspectos más sórdidos de la vida rural remanente.

Todo el período se nos presenta atravesado por cambios que supusieron-recurramos una vez más a Hobsbawm- “contradicciones”. Los resume del siguiente modo:

Por otra parte, la era del imperio<sup>7</sup> se halla dominada por esas contradicciones. Fue una época de paz sin precedentes en el mundo occidental, que al mismo tiempo generó una época de guerras mundiales también sin precedentes. Pese a las apariencias, fue una época de creciente estabilidad social en el ámbito de las economías industriales desarrolladas que permitió la aparición de pequeños individuos que con una facilidad casi insultante se vieron en situación de conquistar y gobernar vastos imperios, pero que inevitablemente generó en los márgenes de esos imperios las fuerzas combinadas de la rebelión y la revolución que acabarían con esa estabilidad (Hobsbawm, 1989, p.17).

Si en el contexto socio-político los cambios se ataron a las transformaciones producidas por las sucesivas “revoluciones industriales”, en el ámbito cultural y en el específicamente literario, una de las instituciones que más contribuyó a mejorar a la clase media y su relación con la lectura fue el sistema de “Bibliotecas circulantes” que, en esta época, se organizaron con un abono mensual. En 1842 Charles Edward Mudie escoge una Biblioteca Selecta de textos a la que se puede acceder por una Suscripción de una Guinea anual. La cantidad de suscriptores hacia 1862 era de 50.000 y los libros que formaban el stock alrededor de 950.000. El éxito alentó competidores como Wilbur H Smith. Por supuesto que el éxito de estos empresarios los llevaba a negociar con los autores y de algún modo guiaban el gusto. La actividad de Mudie sirvió, al mismo tiempo, como un modo indirecto de patronazgo y de censura. Alison Case (2008) destaca que Mudie, que era de hecho, el mayor comprador de libros mantenía estrictas normas con respecto al contenido sexual de las obras que publicaba así como influyó, en el orden material, en la perpetuación del formato de tres volúmenes que posibilitaba contentar al mismo tiempo a mayor cantidad de suscriptores.

Ligado al crecimiento del número de lectores no puede dejar de mencionarse la obligatoriedad de la enseñanza primaria hasta los 10 años a partir de 1880. Cabe recordar, sin embargo, ya los “Mid-victorians” habían trabajado con eficacia en el número de personas alfabetizadas.

La era victoriana, que a veces ha sido considerada como absolutamente estática, desde el punto de vista de los medios de transporte es la era de la gran renovación del movimiento: el hombre deja de depender de la resistencia animal o de los vientos y adquiere una idea de libertad impensada por la Regencia. Los cambios en los medios de transporte, posibilitaron, asimismo, la proliferación de actividades de esparcimiento de las diferentes clases sociales. Des-

---

<sup>7</sup> Hobsbawm (1989) identifica esa edad con los años que se extienden desde 1875 hasta 1914.

de las excursiones de Thomas Cook en tren para las familias obreras hasta el Gran Tour por el Continente para los más acomodados. A fines de siglo, las clases más acomodadas, desarrollaron una tendencia de viajar hacia el Lejano Oriente. Conciertos al aire libre, circos, títeres y ferias, paseos por los jardines son algunas de las actividades más populares. Suelen aparecer, por ejemplo en la narrativa de Charles Dickens, por ejemplo en *The Old Curiosity Shop* (1840-41) y en *Grandes Esperanzas* (1861).

Como en el caso de los viajes, los cambios tecnológicos fecundaban y posibilitaban cambios culturales y proveyeron a Gran Bretaña de un gran ímpetu que la colocó, durante gran parte del período, a la cabeza del Continente.

Desde el punto de vista político podríamos decir que el concepto de “reforma” fue uno de los imperativos de la época: lentos e insuficientes para algunos sectores de la sociedad, la era victoriana activó cambios en los sistemas de representación en el Parlamento. Continuó en el sentido propuesto por la Primera Ley de Reforma de 1832 que había cambiado los sistemas de representación para dar cabida a la nueva distribución demográfica. Alison Case y Harry E. Shaw (2008) se refieren al reordenamiento de los modos elegir representantes y de la situación que se vivía antes de su instrumentación: localidades como Manchester carecían de representantes en el Parlamento mientras que regiones como Old Sarum, que apenas tenían un puñado de habitantes, mantenían una exagerada representación debida a haber sido poblados florecientes en la Edad Media. Durante el período tienen lugar otras dos ampliaciones: la de 1867 y la de 1884-1885 aunque aún con los cambios sólo un 12% del potencial electorado estaba autorizado para el sufragio. El voto femenino debió aguardar hasta 1929.

Sin embargo y sin desconocer sus acotados logros concretos hay que reconocer que La Ley de Reforma de 1867 no había supuesto sólo la ampliación de la base de personas que sufragaban sino una declaración de principios de la naturaleza de la sociedad británica, acerca de la jerarquía, la propiedad, la cultura, el género, la nacionalidad y la identidad nacional. Pese a la más temprana admisión de católicos y judíos para ejercer derechos políticos<sup>8</sup>, los hombres del 60 se arreglaron para mantener la supremacía de los protestantes. Encontraron, asimismo, al asociar el voto a aquellos que pagaban su propia renta, los mecanismos para dejar afuera a los que eran incapaces de independencia política y/o económica: mujeres, lunáticos, trabajadores rurales y las clases pobres.

De todos modos, la introducción de esa Ley cambió paulatinamente el lenguaje político y transformó las preocupaciones tradicionales de la alta política. El protestantismo cedió lugar a un pluralismo que desembocó en la secularización de la política y el mero hecho de la ciudadanía empezó a desafiar la idea de propiedad, de carácter moral, de educación, de independencia económica como la base de los derechos civiles.

---

<sup>8</sup> Si bien los ciudadanos que profesaban otras religiones finalizaron el siglo XIX con la consecución de sus legítimos derechos, resulta pertinente recordar que fundamentalmente en el período de los *Mid-victorians* hubo olas de combatiente anti-catolicismo. Estas reacciones nerviosas desmedidas frente al escaso número de católicos (apenas un 5% o 6% en Inglaterra y, a lo sumo, un 10% en todo el territorio del Reino Unido) ponían de manifiesto los temores de la nación protestante de ver limitados sus privilegios (Hoppen, 1998, p. 2).

La transición de un régimen al otro fue gradual: la remoción de la exclusión de sufragio para los pobres debió esperar hasta 1918 y la inclusión de las mujeres en el sufragio hasta el 29 aunque estuvo precedida por la inclusión de las mujeres como votantes en los Consejos Educativos y en la elección de los “Poor Law” conseguida fundamentalmente como un reconocimiento del derecho a la propiedad.

Desde el punto de vista social la época comienza con la abolición de la esclavitud en todas las colonias (1833-38) que sólo se alcanzó tras arduos debates. Otras leyes, por ejemplo la “Ley de pobres” (Poor Law Act, 1834) restringía las ayudas alimentarias y enviaba a los pobres a los talleres donde deberían ganar su sustento. Esta ley es fuertemente condenada, por ejemplo, por Charles Dickens en *Oliver Twist* (1837). Podríamos señalar, además, la abolición de la Ley de cereales (1845) que vino a corregir el alza artificial del precio de los granos, considerado por muchos como el principal causante de la gran hambruna del 40. El efecto de esta ley no se sintió sólo en una leve mejora de la situación social por la sensible reducción del precio del pan, sino que también significó el triunfo del sistema de “free-trade” y la definitiva evolución de Inglaterra de país rural a sociedad urbana. Como era de prever, el nuevo equilibrio social produjo tensiones entre las clases sociales que pese a la organización de los trabajadores, sólo pudo encauzarse hacia 1871 cuando el gobierno permitió el establecimiento de los *Sindicatos* (*Trade Unions*). El primer Sindicato Femenino se organizó en 1874. Paulatinamente se logran mejoras con respecto al trabajo infantil y la reducción del horario de trabajo pero, en líneas generales, aunque el país mostraba un gran progreso éste no se reflejaba en las clases trabajadoras.

Se trataba de una sociedad en proceso de cambio por lo que no podemos agotar todo lo que ella supuso pero podríamos señalar como significativo el gran aumento demográfico: Victoria comenzó a reinar en un país con 8 millones de habitantes, en 1851 ya llegaban a 18 millones y en el momento de la muerte de la Reina esta suma había aumentado a cerca de 30 millones. De esta población, en el siglo XIX poca era la cantidad que concurría a una iglesia, una tercera parte de los seis millones que pagaron la entrada para atravesar las puertas de la Great Exhibition que mantuvo sus puertas abiertas sólo medio año (Purchase, 2006, p.4)<sup>9</sup>.

A la par de estos cambios que se daban en la isla, pensar el siglo XIX británico, supone pensar en el Imperio y el imperialismo. Edward Said (1993) insistió en la necesidad de distinguir entre el par colonia/colonialismo e Imperio/ imperialismo, aunque en más de una oportunidad resultan intercambiables. La historia del Imperio británico victoriano es al mismo tiempo la edad del capitalismo lo que ha llevado a que varios estudiosos hayan identificado una relación indisoluble entre las fuerzas expansivas del imperialismo/colonialismo y la necesidad capitalista de ampliar los mercados para comerciar los productos producidos en la Gran Bretaña victoriana. Estudiar en profundidad esta problemática excede los planteos de nuestro texto, cuanto más de esta breve Introducción pero bástenos confirmar que ninguna historia de la Era victoriana pue-

<sup>9</sup> Estos datos, según Philip Davis provienen del primer y único censo religioso que hubo en Inglaterra, realizado el 30 de marzo de 1851). (Davis, 2002, p.98)

de ser completa sin considerar este aspecto sea que se opte por la posición de considerar que la literatura fue central en la expansión de la “anglomanía” alrededor del mundo (Said, 1993) o se considere que, en muchos de los casos se trató más de una sombra con la que los autores mostraron mayor o menor comodidad.

En esta hora del feminismo, toda consideración del siglo XIX británico debe, necesariamente, detenerse en los cambios que experimentaron las mujeres. Sandra Gilbert y Susan Gubar inician su asiento sobre la literatura del siglo diecinueve en la *Antología de la literatura escrita por mujeres* (1985) afirmando que (tanto en Norteamérica como Inglaterra) el siglo XIX vio cambios sin precedentes en la condición de vida de las mujeres así como la formación, por primera vez de una fuerte tradición literaria femenina” (Gilbert, 1985, p. 161). Efectivamente, se podría suscribir la idea del historiador feminista Ray Strachey (1928) que la verdadera historia del Movimiento Femenino es la historia total del siglo XIX. Nada de lo que ocurrió en ese siglo con respecto a la cuestión resultó insignificante y nada de lo que sucedió después deja de tener al menos su punto germinal en esa época (Strachey, 1928). Efectivamente la condición de la mujer va a ir variando. Mary Woolstonecraft (1792) equiparaba el matrimonio con la esclavitud; sin caer en tales extremos podemos advertir que la visión victoriana era la de dos esferas separadas entre mujeres y varones: pero esa situación cambiaría paulatinamente a lo largo del Reinado de Victoria, fundamentalmente a partir de los 60 con el fracasado intento de las mujeres de lograr el sufragio y el parcialmente exitoso reclamo de acceso a la educación secundaria y superior.

Suelen considerarse los 30 años que siguen a estos intentos como un período de inmovilismo y quietud hasta que en el 900 se adueñan de la escena las sufragistas. Este enfoque, resulta, sin embargo, bastante equivocado pues todo el último cuarto del siglo XIX vio un pacífico, gradual pero permanente y seminal proceso de cambio en la posición social de la mujer: un grupo de mujeres minoritarias y de clase media empezaron a tener un rol público en la vida de Gran Bretaña que hubiera sido impensable una generación anterior. La reconstrucción de los gobiernos locales entre 1870 y 1899 dotó a las mujeres de un espacio en la administración pública donde explotaron los puestos en educación, Poor Law, sanidad y salud pública. Las campañas en contra de la vacunación obligatoria, vivisección (disección de animales vivos para hacer estudios), en contra de las Leyes de Enfermedades Contagiosas de algún modo resquebrajaron la convención que prohibía a las mujeres hablar en público pues se fueron acostumbrando a organizar mítines para defender sus posturas. Por otro lado, los Partidos, tanto los Liberales como los Conservadores, abrieron secciones femeninas que fueron muy activas alrededor de los 80.

Cambios paralelos se daban en otras esferas. Una muy significativa fue la de las relaciones dentro del matrimonio. Mientras que en la época de los *Mid- victorian* la mujer casada dependía en todos los aspectos de su existencia de su marido, y los hijos eran de absoluta propiedad paterna, a partir de 1870 una serie de reformas legislativas y judiciales empezaron

a conferir derechos a las mujeres y a las madres.<sup>10</sup> . Esto supuso que muchas mujeres se insertaran en el mundo laboral en búsqueda de ocupación, estatus y alternativas económicas al matrimonio pero al mismo tiempo se encendió la alerta por la baja de la tasa de natalidad y la “feminización” de la sociedad que va a desvelar a la sociedad del fin de siglo, temor que podría ser resumido en una frase del imperialista radical Leo Maxse (1908) quien afirmaba en la *National Review* que el voto femenino sería peor que una invasión germana en términos de catástrofe nacional (Davis, 2002, p.201). Como la mayor parte de los procesos que venimos enfocando la metamorfosis de los roles femeninos no fue, bajo ningún concepto, un proceso simple y continuo sino que las ideas en torno al tema variaron abiertamente entre los diferentes grupos sociales.

Las mujeres que ganaron consideración social como enfermeras, científicas sociales, inspectoras de fábrica, académicas lo hicieron, en general revistiéndose de una postura de humildad, de servicio y otras tretas de femineidad. También las posturas masculinas fueron bastante contradictorias y cambiantes: así muchos defensores masculinos de los derechos de la mujer a la propiedad en los 60, se opusieron al sufragio femenino basados en sus concepciones de soltería, ética cívica e independencia de pensamiento. Por otro lado, personas como Robert Lowe, notorio por su escepticismo ante las capacidades políticas de los varones de clase proletaria, sostuvo y defendió el derecho al voto de las mujeres de clase media.

Finalmente, señalemos que, relacionado con estos cambios, aparece entre 1880 y 1890 un fenómeno literario, más social que artístico, que se dio en llamar “nueva mujer”. El término fue acuñado por Sarah Grand, novelista, pero no representa a un movimiento específico y claramente delimitado sino que viene a reflejar los debates victorianos acerca del matrimonio y los disgustos que las imposiciones viriles generaban en la mujer. Supuso un cambio de paradigma acerca del rol femenino cuyos trazos pueden observarse en los modos en que Thomas Hardy delinea a su personaje Sue Bridehead<sup>11</sup>.

Una nueva historia comenzaba a escribirse pero ciertamente era el fruto de la que estaba finalizando y aunque el modernismo desacreditó en bloque la visión del victorianismo como algo ya pasado, usado y tradicionalista, quizás convenga volver a enfocarla para advertir lo multifacética que supo ser.

Sólo a modo de ejemplo de la complejidad de la sociedad victoriana podríamos referirnos a la recepción inicial de una novela que abordaremos en el capítulo 2: se trata de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, publicada en tres volúmenes como *Jane Eyre: An autobiography*. Edited by Curren Bell. La casa editoria se situaba en Londres y la novela apareció el 16 de octubre de 1847, es decir plena época de los *Mid-victorians*. La novela se convirtió inmediatamente, en un rotundo éxito hasta el punto de que la primera edición se agotó en tres meses. (Lodge 2009).

<sup>10</sup> No se piense de ningún modo que esto fue un proceso lineal. Tan tarde como 1899, un Jurado otorgó a un marido, que sufría sífilis el derecho a “violiar” a su mujer; la ley de vagabundeo del año 1898 que condenaba el ofrecimiento de sexo, condenaba a la mujer a una multa de 40 chelines y al varón a una pena de seis meses de prisión pero la Ley fue ejecutada masivamente contra las mujeres, mientras que la persecución de varones prácticamente no existió.

<sup>11</sup> Los presupuestos de la “nueva mujer” son analizados en detalle en el capítulo de la Licenciada Natalí Mel Gowland, en este mismo libro.

Una segunda edición con un prólogo autoral y ahora adjudada a Currer Bell como autor fue publicada en abril de 1848. Primera constatación: Inglaterra poseía un lectorado voraz y entusiasta. Un autor de la época, T. Wemyss Reid se refería a la fiebre desatada por la novela. Aparecieron en revistas y periódicos múltiples reseñas y discusiones entre los lectores. Uno de ellos fue el novelista William Makepeace Thackeray (1811-1863) cuya *Feria de vanidades* estaba apareciendo serializada entre 1847 y el 48. Thackeray, a quien los editores de Brontë habían enviado un ejemplar sintetizando su intensa experiencia al leer la novela:

Desearía que no me hubieran enviado la novela. Me interesó tanto que he perdido (o ganado, si Uds. prefieren) un día entero en leerla. Quién pueda ser el autor no puedo adivinarlo-si es una mujer-conoce el lenguaje mucho mejor que muchas damas o ha tenido una educación clásica. Es un libro selecto-el capital tanto del varón como de la mujer-el estilo muy generoso y correcto para decirlo de algún modo (...) Alguno de los episodios amorosos me hicieron llorar (...). St John, el misionero es un fracaso, creo, pero un buen fracaso. Hay partes excelentes. No sé por qué les comento esto pero he quedado completamente conmovido y satisfecho con Jane Eyre. Es el escrito de una mujer, pero ¿de quién? (Thackeray, 1945, p.318-19)

Los comentarios de Thackeray revelan, pese a la preponderante secundarización de la mujer con que asociamos al victorianismo, que ellas tenían un lugar en el mundo de las letras. Además, da cuenta de un campo literario en movimiento.

El entusiasmo de Thackeray fue compartido por los reseñistas tempranos que incluso la proclamaron, como en el caso de George Henry Lewes, la mejor novela de la estación. Otros críticos, por el contrario acusaron al escrito de vulgaridad y de representar una moral impropia y cercana a tendencias anticristianas (Lodge, 2009). Un foco de críticas se dirigió con alarma al uso de un lenguaje soez y rudo o al menos inusualmente vigoroso y directo. Rochester, en particular, hace uso del “slang” y la primera persona narrativa utiliza modismos propios del noroeste de Inglaterra. En síntesis, la crítica de la novela muestra las voces diversas y poliufónicas que atraviesan la época y que no deberían ser reducidas a una monología empobrecedora<sup>12</sup>. Mucho menos si tenemos en cuenta que con motivo de la segunda edición y de la aparición, en diciembre de 1847, de *Cumbres borrascosas* y *Agnes Grey*, las críticas negativas de la novela se sumaron a las alabanzas predominantes del comienzo. No debemos omitir que el año 1848 fue un año difícil en toda Europa<sup>13</sup>. Muchas publicaciones enlazaron estas crecientes

<sup>12</sup> La revista literaria *Athenaeum* señalaba que algunas partes de *Jane Eyre* eran improbables y melodramáticas, particularmente las relacionadas con el incendio de Thornfield y el reencuentro de Rochester y Jane pero esto distaba de debilitar **el poder de la novela**. Incluso, en otros medios periodísticos, se destacaba su distanciamiento con las novelas que sólo se referían a los vestidos y maneras de la clase alta (Lodge, 2009, p 7)

<sup>13</sup> Desde el punto de vista económico se produjo una cosecha muy mala cuya consecuencia fue la depresión económica en varios países europeos. Políticamente, Europa se vio sacudida por una sucesión de revoluciones: en París, en febrero el rey Luis Felipe I que reinaba desde 1830 se vio obligado a dimitir; en marzo, en Hungría se iniciaron una serie de levantamientos exigiendo mayor representación; sus ecos incitaron levantamientos en el territorio de Alemania, Austria e Italia. En Gran Bretaña, los “cartistas” organizaban reuniones (“meetings”) en los que reclamaban reformas electorales al Parlamento.

inquietudes políticas con las ideas propagadas por escritos como *Jane Eyre*. Sólo a modo de ejemplo podríamos citar el comentario que Anne Mozley publicó en la revista *Christian Remembrancer*, publicación asociada a la Iglesia Anglicana. En un artículo incluido en el número de abril de 1848, tras reconocer la profundidad de pensamiento que inspira a la novela y el gran poder satírico, no se priva de deslizar los siguientes comentarios:

Nosotras, por nuestra parte, no podemos dudar de que el libro ha sido escrito por una mujer y, como ciertos provincialismos lo indican, por una del norte de Inglaterra. Incluso no podemos creer que la hipótesis de un autor varón se haya mantenido o que algunas damas, especialmente, estén todavía determinadas a mantener tal teoría. Porque un libro menos femenino, tanto en sus excelencias como en sus defectos es difícil de hallar en los anales de la escritura femenina. A lo largo de todo él hay poder masculino, astucia combinada con la dureza, la grosería y la libertad de expresión masculinas. El “slang” no es inusual. El humor surge, a menudo del uso de las Escrituras frente a lo cual uno se arrepiente de haberse reído (...). Hay una íntima relación con las peores partes de la naturaleza humana, una sagacidad deliberada por descubrir la úlcera latente, y un descarado rigor en exponerlo, que pueden suscitar nuestra admiración pero son casi sorprendentes en una persona del sexo débil (Mozley, 1848, p.396).

La mezcla de aprobación y desaprobación que Mozley manifiesta sintetiza las encontradas críticas que la novela generó en una sociedad que los lectores del siglo XXI suelen ver como mucho más monolítica y uniforme de lo que verdaderamente fue. La conclusión de Mozley da cuenta de uno de los temores que atravesaba a la sociedad británica del 48:

Nunca hubo un odiador mejor. Cada página se enciende con jacobinismo moral. “Injusto, injusto” parece ser el peso de cada reflexión sobre las cosas y los poderes que rodean al personaje (Mozley, 1848, p. 397)

Al acusar a la novela de jacobinismo moral, la autora de la reseña está identificando a la novela con la protesta en contra del orden social y a su escritora (porque afirma que es una mujer), Currer Bell, de ser rápida para atacar la hipocresía social y religiosa pero perezosa a la hora de ofrecer un consuelo. Lejos de nuestra intención entrar en el debate nacido a la sombra de tan contrapuestas críticas sino que lo que pretendemos argumentar es que diversidad y confrontación atraviesan el largo siglo XIX y nos permiten intuir las corrientes subterráneas que la categoría “victorianismo” por momentos soslaya o desatiende. Época marcada por un significativo conjunto de transformaciones a menudo interrelacionadas que ocurren entre los 30 y el 900 con importantes continuidades en 1901 la noción de un período victoriano y de estudios victorianos *does make sense* (Hewick, 2006, p.395) porque aunque su significado puede estar limitado o ser contingente, los años que se extienden desde 1830 hasta el 900 son el punto de apoyo para una serie de cambios no necesariamente sincronizados ni siempre armónicos pero que acumulados permiten advertir el paso de una configuración cultural a otra.

El siglo y medio que abarcan los capítulos de este libro de cátedra dan cuenta de una sociedad y una cultura conscientes de una evolución profunda aunque carente de certidumbres acerca de cuál sería el mundo que surgiría de ese proceso. La literatura inglesa no fue una mera representación de ese cambio sino que fue uno de sus actores que, como muchos de sus personajes y sus discursos, dio cuenta de un mundo en que una novela realista podía terminar afirmando que había fantasmas que se paseaban; lo inconsciente se encontraba en medio de lo voluntario (Davis, 2002, 554); los absolutos se tornaban relativos; lo radiante se tornaba opaco y los regresos a añoradas Itacas aburrían a los Ulysses decimonónicos ansiosos de nuevos mundos y aventuras.

## Referencias bibliográficas

- Butler, M. (1981). *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760-1830*. Oxford: Oxford University Press.
- Bulwer, E. (1833). *England and the English*. New York: Harper.
- Case A y H, Shaw. (2008). *Reading the Nineteenth Century Novel. Austen to Eliot*. London: Blackwell Publishing.
- Chandler, J. (2009). *The Cambridge History of English Romantic Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daiches, D. (1969). *A critical history of English Literature*. Vol III. London: The Ronald Press Company.
- Davis, Ph. (2002). *The Oxford English Literary History: The Victorians*. V.8. Oxford: Oxford University Press.
- Ferris, I. (2009). Transformations of the novel-II. En: J. Chandler(Ed). *The Cambridge History Of English Romantic Literature*. (P p.473-489), Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilbert, S. y S. Gubar. (1985) *The Norton Anthology of Literature by Women. The tradition in English*. New York: W.W. Norton & Co.
- Hewick, M. (2006). Why the notion of Victorian England makes sense? *Victorian Studies*. 48 (3), p.p .395-438.
- Hobsbawm, E. (1989). *La era del Imperio. 1875-1914*. Buenos Aires: Grijalbo.
- Hoppen, Th. (2008[1998]). *The Mid-Victorian Generation.1846-1886*. Oxford: Oxford University Press.
- Hunter, P. (1990). *Before Novels*. Nueva York: WW Norton & Co.
- Lodge, S. (2009) *Charlotte Brontë Jane Eyre*. London: Macmillan.
- Lynch, D. (2009). Transformations of the novel-I. En: J. Chandler (ed). *The Cambridge History of English Romantic Literature (P.p.451-472)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meyer Spacks, P. (2006). *Novel beginnings experiments in eighteenth-century English fiction*. New Haven: Yale University Press.

- Moran, M. (2006). *Victorian Literature and Culture*. London: Continuum International Publishing Group.
- Mozley, A. (1848) Jane Eyre. An Autobiography. *Christian Remembrancer*. April, pp.396-97.
- Purchase, S. (2006). *Key Concepts in Victorian Literature*. London: Palgrave/ Macmillan.
- Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. London: Vintage.
- Strachey, R. (1969[1928]). *The Cause*. London: Kennikat Press.
- Thackeray, W. (1945). *The letters and Private Papers of W.M. Thackeray*. Vol.2. London: Oxford University Press.
- Watt, I. (1957). *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Penguin.

# CAPÍTULO 1

## Leyendo lo sublime

*Agustina Ledesma, Natalí Mel Gowland  
y María Eugenia Pascual*

La bibliografía sobre el Romanticismo en general y sobre este movimiento en Inglaterra en particular es abundante y resulta difícil establecer un recorte para encarar un trabajo que dé cuenta de sus aspectos más importantes. A eso se suman los puntos por momentos contradictorios que caracterizan la producción dentro de dicho movimiento. Para comenzar, podríamos decir que el romanticismo suele relacionarse con lo primitivo, lo joven, la palidez, la fiebre, la decadencia, la turbulencia, la violencia, pero también la armonía con el orden natural (Berlín, 2015). Al igual que Borges, Isaiah Berlín (2015, p.28) considera al Romanticismo como un movimiento reciente que transformó la vida y el pensamiento de Occidente. Para él operó una transformación tan radical que nada volvió a ser igual. Y si pensamos en el caso particular de Inglaterra, Marilyn Butler afirma que no existe en lengua inglesa otro movimiento tan amplio que haya incluido poetas, novelistas y ensayistas, además de diversas producciones en otras disciplinas artísticas (2013, p. 1).

Un breve recorrido por el desarrollo del movimiento nos permitiría decir que tempranamente se registra su surgimiento en Alemania a partir de los notables trabajos de Goethe y Schiller con el *Sturm und Drang*. Dentro de la producción literaria, como ejemplo, podríamos pensar en la novela *Werther*, cuyo joven protagonista es el arquetipo del hombre romántico<sup>14</sup>. Más tarde, el movimiento se trasladó a Inglaterra, con las producciones de dos generaciones de poetas, entre los que se encuentran Wordsworth, Coleridge, Lord Byron, Shelley y Keats, pero también con la presencia de novelistas, como el caso de Walter Scott. Luego pasó a Francia, con artistas como Chateaubriand, Hugo y Lamartine e incluso llegó al Río de La Plata, donde se destacó Esteban Echeverría.

Resulta imposible pensar el Romanticismo sin el contexto histórico, social y económico en el que surge. La Revolución Francesa y la Revolución Industrial en Inglaterra son hechos que transformaron a estos artistas. Tan es así que los románticos ingleses se sintieron fuertemente comprometidos con la causa de la Revolución en Francia. Según William Hazlitt, William Wordsworth será la cabeza de los poetas de los lagos y su rol dentro del grupo estará vincula-

---

<sup>14</sup> Werther es el protagonista de una novela epistolar en la que se lo muestra como un amante de la Naturaleza, entusiasta de los sentimientos, melancólico, enamorado y enemigo de la Razón.

do a la importancia que el poeta le dio a la Revolución Francesa, no sólo en términos políticos, sino en relación con los sentimientos y opiniones surgidos a partir del cambio (Magnuson, 2004, p.227). Más allá de las desavenencias posteriores o de las opiniones encontradas, los románticos formaron un grupo de intelectuales profundamente vinculados con su tiempo. Esto se evidencia también en lo que refiere a las transformaciones acaecidas con la Revolución Industrial. Los nuevos modos de producción generaron fuertes cambios tanto en las ciudades como en el campo y estas modificaciones del espacio rural como del espacio urbano fueron trabajadas en Inglaterra por Wordsworth y por Blake en sus retratos de los marginados.

Todo esto nos lleva a definir al movimiento. Podríamos referirnos a la idea del artista como genio creador, con una sensibilidad especial<sup>15</sup> como característica fundamental. Para ellos el lugar de los sentimientos era clave frente a la Razón de las Ciencias Naturales y la Física. Así, el artista se presenta como un bohemio rebelde<sup>16</sup> que sufre por lo que la melancolía y lo Sublime, así como también el dolor, juegan un papel central en las producciones poéticas y los ensayos de los románticos<sup>17</sup>. Sin embargo, la Naturaleza sí ocupó un papel importante como tema de su producción. El espacio natural es el lugar en el que se materializa la armonía, pero también el exceso, el desborde. Las producciones poéticas y pictóricas del romanticismo están pobladas de tormentas, riscos y montañas como representación de belleza pero también como aquello que el hombre no puede dominar. En este sentido, la Naturaleza está vinculada con la idea de lo Sublime mencionada anteriormente.

Ya para la década del cincuenta del siglo XX, Cecil Bowra llamaba la atención sobre la imaginación como otro de los rasgos más importantes y característicos del Romanticismo inglés. De acuerdo con esta lectura, los artistas románticos reflexionaban sobre ella en sus textos programáticos y se enfrentaban a la filosofía empirista de Locke y a los adelantos científicos de Newton, para quienes la verdad estaba en aquello que podía ser percibido a través de los sentidos y era factible de ser científicamente comprobado. Los románticos, en cambio, entendían que el hombre no sólo se definía por la razón, sino por un conjunto de facultades intelectuales, sensitivas y emotivas. Buscaban crear formas para descubrir lo que ellos consideraban el misterio de las cosas, mostrar la supremacía del espíritu, revelar las fuerzas invisibles a la percepción sensual y explorar el interior del ser frente a la investigación de lo visible. Según Bowra, “deseaban penetrar en la realidad corriente, para explorar sus misterios y comprender mejor el sentido y el valor de la vida” (1972, p. 20). Para ellos, la actividad más importante de la mente era la imaginación, considerada una fuente de energía espiritual de origen divino. Según Blake, por ejemplo, la imaginación sería Dios operando en la mente humana (Bowra, 1972, p.25).

<sup>15</sup> Estudios recientes cuestionan esta construcción del estereotipo del artista romántico y manifiestan que muchas de sus obras no fueron producciones aisladas, sino trabajos discutidos y revisados entre colegas. Por otro lado, como ya se mencionó, su compromiso con la realidad política, social y económica de su tiempo no fue menor.

<sup>16</sup> Butler habla de toda una poética y una iconografía que trabajó fundamentalmente la imagen de los románticos ingleses de la segunda generación posterior a sus muertes. Más tarde, en los años sesenta del siglo XX, estas imágenes fueron reivindicadas y reutilizadas (Butler, 2013, p. 3). La autora también plantea el surgimiento del gótico como una reacción al optimismo y la confianza racional previa a las primeras producciones de los románticos (2013, p. 31).

<sup>17</sup> Longino trabaja la idea de lo sublime en su tratado del siglo I; más tarde el concepto será trabajado por Burke en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de 1757. Estas obras fueron antecedentes importantes para los románticos.

Sumado a esto, podemos destacar el retorno a las tradiciones y géneros populares de la Edad Media. De este modo, la balada fue tomada por estos poetas en contraposición a las formas trabajadas por el neoclasicismo<sup>18</sup>. Por otro lado, en esta revisión de las producciones del pasado, se reivindicaron autores como Dante, Shakespeare y Milton.

Es clave detenernos a considerar, entonces, cómo entendían estos artistas la representación y qué función tendría el arte para ellos. Desde Platón, la idea del arte como reflejo se había instalado en Occidente. Por su parte, los románticos pensaban la obra como una lámpara que iluminaba la realidad. Para ellos la poesía exteriorizaba o proyectaba el pensamiento y sentimientos del poeta. Estas ideas fueron desarrolladas por Meyer Howard Abrams, en su extenso ensayo *El espejo y la lámpara*, en el que describió la teoría expresiva en relación con la representación artística en el Romanticismo frente a la teoría mimética (1962, p. 38)<sup>19</sup>.

Finalmente, y en relación con la intromisión del mercado en su obra y el rol del artista romántico, se destaca el análisis de Raymond Williams sobre la década del cincuenta en su libro en *Cultura y sociedad*. Allí el crítico estudia el modo en que los artistas románticos reaccionaron frente a la idea de la obra de arte como mercancía. Para Adam Smith, en un clásico de la teoría económica de fines del siglo XVIII como *La riqueza de las naciones*, la obra de arte es un objeto con características particulares, pero es una mercancía al fin. Como tal, tiene un valor en el mercado y la producción de este puede estar condicionada por editores o por el gusto del público lector (Williams, 2001, p. 44). Este tipo de condicionamiento fue rechazado de plano por los artistas románticos quienes se consideraban personas dotadas de una sensibilidad especial y de un talento poco frecuente e incomprendido por la masa de lectores populares<sup>20</sup>.

Dicho esto, vamos a adentrarnos ahora en el análisis de algunas de sus obras. Como marcamos en un comienzo, la crítica suele coincidir en destacar dos momentos del movimiento romántico en Inglaterra<sup>21</sup> (Ferber, 2012, p. 31). Un primer Romanticismo Inglés en el que se ubican Wordsworth y Coleridge con las *Baladas Líricas* (1798) y su “Advertencia”, texto que funciona como manifiesto. Según el análisis posterior de Samuel Taylor Coleridge en su *Biografía literaria* de 1817, él trabajaría el elemento sobrenatural, mientras que Wordsworth se haría cargo de la vida ordinaria, para encantar con la intención de despertar la mente del letargo de la costumbre (Magnuson, 2004, p. 231). En el segundo momento del movimiento en Inglaterra se destacaron tres jóvenes poetas: George G. Byron, Percy B. Shelley y John Keats, quienes formaron parte del círculo de Leigh Hunt. En el presente capítulo prestaremos particular atención a las odas de Keats.

<sup>18</sup> Borges da el ejemplo de James Macpherson en Escocia con su búsqueda y estudio de los cantares heroicos en lengua gaélica.

<sup>19</sup> Es importante aclarar que el estudio de Abrams retoma la idea de venerar el proceso creativo que surgió en la década del 20 del siglo XIX.

<sup>20</sup> En esta línea de análisis se puede comparar la producción de los románticos con la de un escritor como Dickens para quien el mercado imponía los tiempos y, en algunos casos, los cambios en la producción literaria.

<sup>21</sup> Según Kucich, las últimas investigaciones sobre el movimiento han desestimado esta periodización ya que excluye a las artistas mujeres y desestima los vínculos entre los artistas incluidos en el primer período y el segundo.

## El primer romanticismo inglés. Las *Baladas líricas*.

A pesar de que Wordsworth usualmente es vinculado, dentro de los tópicos recurrentes de la poesía romántica, con la Naturaleza, la lectura de J. R. Watson desplaza al poeta de este lugar usual (1998). Este autor destaca que, a diferencia de sus compañeros de estética, él estuvo presente y fue partícipe de la Revolución Francesa, así como también fue testigo de los cambios que acaecían en la sociedad londinense, súbitamente transformada en “sociedad de masas”. Esta experiencia, de acuerdo con el crítico, le dio a Wordsworth una introspección sobre los problemas circundantes y un rechazo que duraría toda su vida a los valores que esta nueva sociedad defendía: el individualismo, el desapego a la fidelidad local o a un sentimiento de pertenencia colectivo. De esta forma, su retorno al Distrito de los Lagos en diciembre de 1797 no debería ser leído como un retiro hacia la Naturaleza únicamente para propiciar una reflexión sobre la misma (como si se tratara de un pastoral o de un ‘Idilio’), sino un retiro con el deber de darle a la humanidad algo importante: un programa radical que reformara tanto al Individuo como a la Nación –y sí, uno de los medios para alcanzarlo fue a través de la contemplación e inmersión del sujeto en la Naturaleza–.

Pensemos que los Románticos se consideraban profetas de la humanidad, visionarios que podían revelar verdades que para otros permanecían ocultas. Cuando Wordsworth escribe sobre la Naturaleza, lo está haciendo en el contexto de sus propias creencias y experiencias, y desde su conciencia de un rol profético. Sus escritos sobre la Naturaleza no deben ser entendidos superficialmente: cuando describe lo natural, el autor estaba usando “un lenguaje preciso para declarar al mundo que, en contraste con el modo de vida mecánico y enfermo que la sociedad moderna e industrial propiciaba, había otras formas de vivir que daban lugar al desarrollo de la mente y del alma”. (Watson, 1998, p. 169)<sup>22</sup>.

Si leemos atentamente sus “Versos escritos en primavera temprana”, el poema utiliza imágenes sensoriales varias para dar cuenta de un entorno natural que suscita placer (pájaros cantando, matas de primulas en “dulces” enramadas, la brisa que se cuele entre las ramas); sin embargo, no se detiene en la mera contemplación, ya que hay una idea que atraviesa recurrentemente los pensamientos del ‘yo lírico’: “A sus bellas obras la naturaleza unió // el alma humana que por mí fluía; // mi corazón se angustiaba mucho al pensar // lo que el hombre ha hecho del hombre.” (Wordsworth y Coleridge, 1994, p. 233) La preocupación por la situación de la humanidad, y específicamente por su degradación, se hace patente y es realzada nuevamente hacia el final: “¿no tengo acaso razón para lamentar // lo que el hombre ha hecho del hombre?” (p. 233).

De manera similar, en “El viejo viajero. Tranquilidad y decadencia animales, un boceto” se introduce la historia de un anciano, un viajero que recorre su camino con andar calmo, cansino pero sin dolor, movido por sus pensamientos; busca encontrarse con su hijo, un marinero heri-

---

<sup>22</sup> Todas las traducciones de este capítulo son nuestras.

do en batalla a quien el hombre va a darle su último adiós. Esos detalles, que nos son revelados únicamente en la última estrofa, nos sorprenden, dado que la actitud del viajero venía siendo descrita a partir de una paz y una aceptación considerables: “Insensiblemente dominado por una calma reposada: es aquel que para el cual todo esfuerzo parece olvidado, aquel al que la prolongada paciencia ha dado una serena compostura” (p. 317). El poema, que inicia señalando a la Naturaleza como parte de su entorno, ya que el anciano no llega a despertar señales de alarmas con su andar (“los pajarillos del seto, que picotean en el camino, no le prestan atención” (p. 317), enfatiza en la idea de la simpleza, la humildad de quien debe aceptar su lugar dentro del universo a través de la mortalidad inminente (“Por naturaleza se ha encaminado a una paz tan perfecta” (p. 317).

Otro poema que forma parte de las *Baladas líricas* y que quisiéramos mencionar es “Versos compuestos unas millas más arriba de Tintern Abbey”, puesto que resulta representativo de los tópicos, que son visibles en la poética de Wordsworth en general: la Naturaleza, nuevamente, propicia la reflexión: “Una vez más contemplo estos riscos altos y escarpados, que sobre una salvaje y recogida escena imprimen pensamientos de más profundo recogimiento” (p. 331) y hasta da forma al pensamiento interior: “cuando tu pensamiento sea mansión de cuantas formas hermosas existen, tu memoria será como una residencia de todos los dulces sonidos y armonía” (p. 339); se menciona en este poema, al pasar, la transformación del espacio rural: “y volutas de humo se levantan en silencio, ¡entre los árboles!” (p. 331), señalando una casa que se funde con el paisaje a través de la sinécdoque que representa el humo que se desprende de su chimenea; hay una idea de refugio para los ermitaños o vagabundos (figuras típicamente románticas, solitarias) en bosques despoblados; se hace notar también la presencia destructiva del hombre, al dar cuenta de la disminución de las tierras cultivables cuando dice: “De nuevo veo estos setos, apenas si son setos –*hardly hedge-rows*-, líneas pequeñas de bosque inquieto y descuidado” (p. 331); se hace explícito énfasis en diversas formas de Belleza provenientes del entorno natural, como material para la nostalgia en medio del mundanal ruido de la ciudad: “en habitaciones vacías y en medio del estruendo de pueblos y ciudades, les soy deudor en horas de fatiga, de dulces sensaciones que se perciben en la sangre, y que también siente el corazón” (p. 333); hay, por otra parte, una aceptación de la evolución de las cosas: la Naturaleza será una fuente de recuerdos placenteros, pero no es inmodificable y el tiempo sigue su curso: “Ese tiempo ha pasado (...), mas no por eso desmayo, ni me lamento ni murmuro: otros dones han seguido” (p. 335), a sabiendas de su poder para “castigar y someter” al hombre. El tú lírico, que podríamos homologar a Dorothy<sup>23</sup>, se torna aquí compañera y destinataria de las impresiones volcadas por el yo lírico (que suelen estar precedidas por verbos sensoriales, conjugados en primera persona –“escucho”, “contemplo”, “veo”-). Ella se constituye en parte de este entorno y de los recuerdos por construir del poeta: “Y no olvidarás entonces que (...) todo este verde paisaje pastoril, me fueron más queridos, ¡por sí mismos y por causa tuya!” (p. 339).

---

<sup>23</sup> Dorothy Mae Ann Wordsworth fue la hermana y también muy apegada amiga del poeta, que vivió junto con él y su esposa durante toda su madurez.

Por último, indicaremos que en el poema se percibe una idealización de lo simple y de lo nimio como una forma de acceder a la Verdad y a la Trascendencia: los sentimientos que le genera lo natural al yo lírico, indica, quizá no tengan influencia en “el hombre bueno; sus actos pequeños, sin nombre, sin memoria de bondad y amor” (p. 333). Pero, indica, les debe “otro regalo más sublime: ese estado de bendición en el que la carga del misterio, en el que el duro y fatigoso peso de este mundo incomprensible se aligera” (p.333). Así, desde una perspectiva algo onírica, Wordsworth da cuenta de la posibilidad de contemplar la vida de las cosas “con el ojo en reposo por el poder de la armonía” (p.333), mientras la sangre que apenas fluye en el momento del sueño forma “el hálito de este marco corpóreo” (p. 333) desde el cual acceder a la paz. Aquí cuerpo y alma/mente se “funden” y son parte de la energía que los circunda: los sentidos son el medio por el cual aprehender la Realidad y, con la Naturaleza, se construye el pensamiento:

Y he sentido (...) un sentido sublime de algo que está aún más profundamente entrelazado, que habita en la luz del sol poniente, y en torno al océano y al aire vivo, y al cielo azul, y en el pensamiento del hombre: un movimiento y un espíritu que impulsa a cuantas cosas piensan, a todos los objetos de todo pensamiento, y se desliza a través de todo. Así que sigo siendo un enamorado de las riberas y los bosques, y de las montañas; y de todo el mundo poderoso de la vista, y del oído (...); contento de reconocer en la naturaleza y en el lenguaje de los sentidos el ancla de mis pensamientos más puros. (p.337)

Teniendo en cuenta, entonces, lo analizado hasta aquí, podríamos releer las palabras de la “Advertencia” a sus *Baladas líricas* como una postura personal y crítica que se aleja diametralmente de algunas concepciones que compartían los poetas románticos de su época. El texto original data de 1798 y está escrito en co-autoría entre los dos vecinos y amigos del Distrito de los Lagos, Wordsworth y Coleridge. Sin embargo, es atribuida principalmente a Coleridge, quien indica que el estilo adoptado, familiar y quizá no “culto” o “letrado” (como cabría esperar) de las baladas expuestas es precisamente una decisión adoptada contra la “vistosidad y fraseología necia de tantos escritores modernos” (Wordsworth y Coleridge, 1994, p. 107). Se dejan planteadas algunas cuestiones implícitas que no solían problematizarse: ¿qué es la poesía?, ¿cómo se debe escribir?, ¿cómo se relacionan el estilo de la escritura con el disfrute o el contenido de la misma? Así, como mencionamos antes, la “Advertencia” se ha situado como un texto programático en el análisis crítico de la poesía romántica inglesa, una clara ruptura con el siglo XVIII en términos de dicción y temas. Sin embargo, de acuerdo con Watson (1998, p. 178), los poemas que introduce no son enteramente originales en sus tópicos, dado que los elementos que allí se enfatizan ya estaban en boga por ese entonces (la Verdad y la Imaginación; la transformación de la realidad; la poesía de la Naturaleza).

En las *Baladas Líricas*, Wordsworth introduce algunas representaciones de considerable fuerza y simpleza. Algunos ejemplos son la de los desposeídos a través de “Simon Lee, el viejo cazador”; la de la mujer seducida y abandonada en “El espino”; o la del estereotipo del “idiota”,

que muestra aquí cómo la locura se torna potencialmente más valiosa que la cordura, vehículo de amor incondicional en “El muchacho idiota”. Todos ellos, figuras dignas de compasión, remiten a la condición del poeta como un hombre más, quien les habla directamente a sus pares. Por otro lado, ya mencionamos siguiendo a Watson (p. 178) y a Bowra (1972, p. 66) –quienes se basan en las propias palabras de Coleridge en su *Biografía Literaria*– que Wordsworth es quien aborda los elementos cotidianos, y dirige la atención de la mente despierta al mundo que nos rodea. Por su parte, es Coleridge quien abre sus composiciones a lo sobrenatural y “a la fuerza de los afectos motivados por la dramática verdad de las emociones” (Bowra, 1972, p. 70) en el poemario.

Tal como se enfatiza desde el principio de la “Advertencia”, “la mayoría de los poemas han de considerarse como experimentos” (p.107) y se anuncia que probablemente sus lectores deban enfrentarse con frecuencia con “sentimientos de extrañeza”. Sin embargo, se aduce, lo que el público debe considerar es primariamente si este corpus contiene en él “un bosquejo de las pasiones humanas, de los caracteres humanos y de los incidentes humanos” (p. 107). Es en esta clave que leeremos uno de los textos más controvertidos y estudiados de las Baladas, la “Rima del anciano marinero”<sup>24</sup>, cuya autoría ha sido atribuida a Coleridge.

Podemos agrupar las interpretaciones del poema, de acuerdo con la bibliografía crítica clásica, en dos grandes grupos: la interpretación “fantástica” y la alegórico-cristiana<sup>25</sup>. Lejos de excluirse, estas dos lecturas se complementan y enriquecen, por lo que indagaremos en la una y la otra como modo de aproximación a la condición humana del viejo marinero, así como a las sensaciones y representaciones que el poema vehiculiza.

En *La Imaginación Romántica*, Bowra indica que para Coleridge se destacaba su confianza en la imaginación como algo que daba forma a la vida. En dos de sus poemas paradigmáticos, “El viejo Marinero” y “Christabel”, intuimos que consideraba que la tarea de la poesía consistía en revelar el misterio de la vida: “La naturaleza ambigua de ambos poemas, con su sugestión de un estado intermedio entre el sueño y la vigilia, entre las gentes vivas y los espíritus ultraterrenos, nos indica la índole del objetivo perseguido por el genio de Coleridge” (Bowra, 1972, p. 29). La concepción imaginativa del autor consistía en que la realidad vislumbraba “algo que estaba más allá de las acciones humanas y que era más vívido que el mundo familiar” (p. 29), lo cual además se encontraba en profunda sintonía con la contraposición entre el bien y el mal. Ambas cuestiones se hacen visibles en “La Rima”, motivo por el cual entendemos que, más allá de sus elementos singulares o “fantásticos”, se basa en sentimientos humanos primordiales.

<sup>24</sup> Sobre el poema, en la “Advertencia” se indica únicamente que “La Rima del Anciano Marinero se escribió a imitación del estilo, pero también del espíritu de los poetas antiguos; sin embargo salvo en unas pocas excepciones, el autor estima que el lenguaje que se ha adoptado habría sido inteligible durante los últimos tres siglos” (Wordsworth y Coleridge, 1994: 109), como una forma de anticipar la respuesta del lectorado promedio de la poesía a su estilo disonante.

<sup>25</sup> Según el artículo de Raimonda Modiano citado en bibliografía, en realidad, históricamente se han dado diferentes interpretaciones al poema: como una visión sacramental del esquema crimen-castigo-salvación; como un cuento pesadillesco de sufrimiento; como el discurso de un orador; como una parodia de la doctrina de la expiación cristiana; como una elaborada estructura de oculto simbolismo; como un tratado poético de la metafísica tardía de Coleridge; e incluso como una alegoría profética de la vida personal del autor. (Modiano, 1993, p. 222)

En su análisis específico de “La Rima”, Bowra se decanta por la tradición que leyó el poema desde sus elementos sobrenaturales (p. 63-85). El autor explica que, a su criterio, la cuestión de lo fantástico, tan en boga en Inglaterra y Alemania a fines del siglo XVIII, había dado como fruto algunas obras “no muy brillantes”, por hacer de lo sobrenatural un tema casi exclusivo y no subordinado a la trama principal, “tolerable en pequeñas dosis” (p. 63), como él observaba en las obras de Shakespeare o de Homero. Sin embargo, aduce, en Coleridge no sucede así. Indica que el apogeo de su creación duró dos años, 1797 y 1798, suficientes para la publicación de los dos poemas ya mencionados junto con “Kubla Khan”, los tres considerados por él de corte principalmente sobrenatural. Según Bowra, la fuerza expresiva que adquiere lo fantástico en este poema se desprende de la capacidad del autor de explotar algunas de las características del sueño, que “pueden tener una curiosa cualidad vívida que a veces falta en las impresiones percibidas en la vigilia” (p. 68). Así, enumera:

Se mueve en jornadas abruptas, cada una de las cuales tiene su propio carácter dominante. Sus impresiones visuales son notablemente brillantes y absorbentes. Su impacto emotivo cambia rápidamente, pero tiene siempre una fuerza extraordinaria (...). Cuando el relato termina, su emoción sigue prendida en la memoria con peculiar tenacidad. (p. 69).

Sin embargo, aclara, que si bien Coleridge se sirve de la atmósfera propia de lo onírico, en verdad ejerce un cierto “realismo imaginativo”, presentando sus acontecimientos como si fueran más sólidos, razonables y humanos que en los sueños. Incluso, indica que los “personajes” no son tales, sino más bien “tipos” humanos indiferenciados, lo cual beneficia al poema porque hace de sus agonías algo universalmente asequible.

El esquema de la visión fantástica se puede resumir en algunos temas básicos: la arbitrariedad del sufrimiento; el azar como norma; la imposibilidad de expiación. En un mundo en el que iban en aumento la desesperanza y la incertidumbre (a partir de las ya mencionadas consecuencias de la Revolución Francesa, la incipiente Revolución Industrial y los traslados masivos del campo a las ciudades), lo sobrenatural se tornó respuesta o ‘modo expresivo’. El azar como una norma (jugarse el destino en un lanzamiento de dados) nos da cuenta de un mundo desesperanzado, una realidad que se escapa. Igualmente, la arbitrariedad del sufrimiento y la imposibilidad de expiación se asocian con una creciente secularidad. El texto invita a pensar, desde esta perspectiva, que quizá ya no sea posible la salvación mediante la palabra (el anciano está condenado a repetir una y otra vez su historia), ni posible el alcanzar el cielo (la presencia del Barco Fantasma y de la Muerte en Vida resultan sacrílegos). A su vez, lo fantástico se torna identificable en su campo léxico: se menciona una “acción demoníaca” (Wordsworth y Coleridge, 1994, p. 121), en referencia al asesinato arbitrario del Albatros; una “espectral Nave” (p. 127), que además se halla personificada (“sus costillas desnudas”, p. 127); presencia de eventos o seres indefinibles (“una figura nebulosa”, p. 125, “cosas viscosas”, p. 123); los elementos oníricos allí presentes (los ojos hipnóticos del Anciano, las referencias al Espíritu que seguía a la tripulación, advertida en sueños, p.123); y la evidente presencia de la

Muerte y de cadáveres resurrectos. También la Naturaleza se torna extraña, contraria a su esencia: tras el asesinato del Albatros, el viento deja de rugir, “pues había dado muerte al Ave // que hacía que la Brisa soplara” (p. 121). El sol se torna “sangriento” (p. 121); el agua circundante, una tortura (como en el mito de Tántalo: “Agua, agua por todos lados, y ni una sola gota por beber”, p. 123), que “semejante a los ungüentos de una bruja, ardía de verde y de azul y de blanco” (p. 123). La muerte en masa de sus compañeros de tripulación, quienes lo maldicen con la mirada antes de que las almas se escaparan de sus cuerpos, duplican el horror del Marinero, quien es el único sobreviviente, por el mismo azar (el juego de dados entre la Muerte y su acompañante) con que él impuso la muerte a otro ser vivo (el Albatros):

Y un millón de millones de cosas repugnantes // seguían vivas -como yo. // Miré hacia el Mar putrefacto, // y al instante retiré los ojos; miré hacia la cubierta fantasma, y allí yacían los muertos (...) la mirada con la que me contemplaban, nunca jamás se me ha olvidado (p. 131).

La cuestión del Mal es abordada aquí en relación con lo “exótico”, con la lejanía del mundo conocido. Cuando el Anciano se adentra en aguas desconocidas es el momento en que se da lugar al asesinato del Albatros, y es ese momento en el que el paradigma cambia de lo “real” a lo “sobrenatural”. De acuerdo con el artículo de Raimonda Modiano (1993, pp. 221-239), el lenguaje también se vuelve progresivamente más discordante, impreciso y nulo ante la imposibilidad de narrar el horror. La autora estudia y destaca cómo el relato es posterior a los hechos narrados, y eso precisamente es lo que genera una disrupción en el lenguaje, que se torna ineficaz para contar la experiencia traumática, lo cual genera “interpolaciones aditivas y suplementarias” en la memoria creativa del Marinero, interfiriendo en su juicio. Su hipótesis podría resumirse de esta forma: “El poema prueba los límites del poder del hombre para transmitir a través del lenguaje la vida interior del ser, que es intrínsecamente misteriosa, pre-racional y muda; apunta a la insuficiencia de las palabras para sentir, del símbolo para el Ser” (Modiano, 1993, p. 223). Es un relato posterior a los hechos, de un anciano y solitario hombre, que no puede ni explicar ni describir cabalmente lo que le sucedió en el “mar ancho, muy ancho”, y cuya falta de discurso inició, precisamente, con la muerte del Albatros (“no podíamos hablar mejor que si estuviésemos atragantados con hollín” (Wordsworth y Coleridge, 1994, p. 123). Por ello, continúa la autora, en algunos episodios el anciano se sirve del lenguaje propio del invitado para poder dar continuidad a su memoria nebulosa, incluso si los hechos no coinciden exactamente con su relato, como lo probaría el episodio de los sonidos angelicales (Modiano, 1993, p. 228). A través del estudio del vocabulario utilizado, Modiano indica que el Marinero utiliza dos modos del lenguaje para poder dar forma a su relato: el primero, al que llama *language of self*, es aquél que se mantiene apegado al relato de las cosas desde una aprehensión sensorial y concreta; el segundo, denominado *language of social discourse*, es aquél que el hombre usa cuando está influenciado por Otros (el Invitado, el diálogo con sus tripulantes o en la discusión entre los dos espíritus). Este lenguaje se sirve de un sistema compartido de metáforas y, a veces, de elementos mitológicos, y va predominando desde la segunda mitad del

poema en adelante: habiéndose apropiado de los términos de descripción del lenguaje del Invitado para hacerse entender por su oyente, “el Marinero pronto comienza a confundirlo con el de su propio mundo, identificándose completamente con los valores del público representados en su auditor” (p. 229).

El segundo grupo de interpretaciones, como indicamos previamente, se corresponde con una visión “alegórico-cristiana” del poema. Según ésta, podemos identificar en “La Rima” el siguiente esquema: acto deliberado de maldad / crimen (asesinato del Albatros); castigo (aparición de la Muerte, que se lleva a todos sus compañeros de tripulación, y lo “maldice” con su imposibilidad de morir también); arrepentimiento y sacrificio (la mordedura en su brazo; bendición a las serpientes marinas,); expiación (recupera el habla, la Naturaleza vuelve a su estado habitual; el Marinero se encuentra “condenado” a confesar su historia).

Varios elementos permiten realizar una lectura desde este foco: el marco sacramental del relato primario (una boda); las varias invocaciones a Cristo o a Dios a lo largo del relato (“por allí cruzó un Albatros, (...), y como si fuera el Alma de un Cristiano, le saludamos invocando el nombre de Dios”, Wordsworth y Coleridge, 1994, p. 119); la posibilidad de leer como una “marca de Caín” al Albatros que sus compañeros cuelgan del cuello del Anciano, en reemplazo de la Cruz (p. 123); las plegarias que el Marinero intenta realizar para redimirse (“Miré al Cielo, e intenté rezar; mas en cuanto había terminado una oración, un susurro maligno me alcanzaba y me volvía el corazón tan seco como el polvo”, p. 131); la Penitencia impuesta (“Durante siete días y siete noches contemplé aquella maldición, y a pesar de ello morir no pude”, p. 131); el inicio de la Redención cuando contempla a través de la Belleza, con Amor, a todos los seres:

¡Ah, felices criaturas vivientes! (...) ¡un torrente de amor brotó de mi corazón, y las bendije sin haberme dado cuenta! (...) En aquel preciso instante fui capaz de rezar; y de mi cuello entonces liberado se desplomó el Albatros, y se hundió como plomo en el mar. (p. 133).

Es en ese instante cuando el Marinero vuelve a ser capaz de dormir y de agradecer (“Oh, sueño, en verdad eres bendita cosa. A la Virgen María gracias sean dadas”, p. 131) e incluso tiene una “recompensa” por sus acciones: la lluvia llega y llena los cubos vacíos de cubierta, permitiéndole calmar su sed. La quietud y el silencio ceden (metafóricamente, la Muerte) para dar lugar al movimiento (la Vida). La Naturaleza se “anima” (“En lo más alto el aire estalla en vida (...) Y de un lado a otro, y yendo y viniendo, entre ellos bailan las estrellas. El viento que se acerca ruge con mayor fiereza”, p. 135); y también los Muertos se alzan con nueva Vida, para dirigir la Nave y regresar al Viejo Marinero a tierra firme: “los muertos lanzaron un gemido. Gimieron, se alborotaron, se levantaron todos, (...) los Marineros, todos se pusieron a atender las jarcias, allí donde estaban sus puestos”, p. 137. Luego se da la ascensión de sus almas en medio de un sonido celestial, angélico (p. 137), mientras un Espíritu venturero seguía haciendo avanzar la nave (p. 139). En una especie de desmayo o sueño, el Marinero oye hablar a dos Espíritus, aquél que dirige el Barco y otro, que amaba a todas las criaturas, y cuestiona por el hombre que dio muerte al Albatros. El primero responde, entonces, “que aquel hombre había

hecho penitencia, y que más penitencia aún de hacer habría” (p. 141), indicando que la expiación del Marinero seguía. El final del poema nos indica que el Marinero, como la figura típicamente romántica del Ermitaño, debe continuar su viaje. Y su despedida vuelve a unificar la idea de Dios con el amor por la Naturaleza:

Bien reza quien bien ama tanto a los hombres como a las aves y a las bestias.  
Mejor reza quien mejor ama, todas las cosas grandes y pequeñas: pues el Dios  
al que amo, que nos ama a nosotros, creó y ama todo cuanto existe (p. 157).

Como indica Humphry House en su análisis de “La Rima”, es imposible no ver en ese final una máxima moral en la historia: que el carácter arbitrario del destino puede ser superado por el honor y la bondad humana; y también, que pueden existir misteriosos poderes en el mundo que alientan dichos valores (House, 1975, p. 220). Así, ya sea que nos decantemos por una interpretación moral o nos volquemos al estudio de sus elementos fantásticos, “La Rima del Anciano Marinero” debe entenderse como un producto propiamente romántico. Coleridge, en su ejercicio de “pura imaginación”, ciertamente deja entrever una correspondencia entre mente y alma como un modo de “revelar” a la humanidad su propia visión de la moralidad y de la realidad que lo circunda.

## **La segunda generación de románticos ingleses: el caso de Keats**

John Keats vivió tan sólo 25 años, de los cuales dedicó sólo cinco a la poesía. Durante este breve período de tiempo publicó tres libros: *Poems* (1817), *Endymion* (1818) y *Lamia, Isabella, The Eve of St Agnes and Other Poems* (1820); y no es hasta este el último que alcanza su madurez al escribir los poemas que hoy son considerados por la crítica los mejores de la poesía inglesa. Se dice que en la primavera de 1819, Keats llega a su momento de esplendor al escribir sus famosas odas, en las que es posible encontrar un gran dominio técnico a la vez que la madurez intelectual y emocional del poeta. Esto se debe a varias cuestiones:

Tenía sólo veintitrés años y su felicidad se veía amenazada por diversos frentes. En el precedente mes de junio, su hermano Jorge, que había sido para él “más que un hermano” y desde luego “su mejor amigo”, había emigrado con su mujer a América. En diciembre, otro hermano suyo, Thomas, al que no amaba menos que a Jorge, murió. El día de Navidad, Keats celebró sus esponsales con Fanny Brawne, pero cualesquiera que fuesen los sentimientos de ambos es indudable que sus relaciones no fueron una fuente de fuerza y de estímulo para él. Finalmente, los síntomas de su fatal enfermedad, que había aparecido en el precedente mes de septiembre, retornaron en febrero y le atacaron intermitentemente en la primavera y el verano de 1819. (Bowra, 1972, p. 142)

Sin embargo, para entender el logro de Keats, resulta imperioso detenernos en la oda como forma lírica tradicional cuyas raíces se remontan a los festivales religiosos de la Antigüedad. Sus orígenes se ubican en los himnos de culto de la antigua Grecia y en las composiciones que Píndaro, el gran poeta lírico del siglo V a.C., componía para celebrar a los vencedores en los juegos atléticos. Más adelante, esta forma fue usada por Horacio, el poeta latino, y por los poetas del Renacimiento, aunque siempre manteniendo su forma eminentemente pública y declamatoria. Pero para cuando llegamos al Romanticismo, la oda ya había entrado en un proceso de transformación. Los poetas románticos habían dejado de lado la forma estrófica y se habían focalizado en el estado meditativo del poema. En las odas románticas generalmente están presentes tres elementos fundamentales: la descripción de una escena particular (natural y exterior), una extensa meditación estimulada por esa escena y, finalmente, un momento de *insight*, de visión, de decisión y/o de resolución, que devuelve a la escena original pero con una perspectiva distinta acerca del problema como resultado de la meditación.

Keats, por su parte, va a mantener dos características de la oda tradicional: el tono celebratorio y el carácter descriptivo. Y esto puede ejemplificarse con claridad en dos de sus odas más famosas: “Oda a un ruiseñor” y “Oda a una urna griega”.

La “Oda a un ruiseñor” está compuesta por ocho estrofas en las que confronta el sufrimiento humano con la inmortalidad del canto del ruiseñor para reflexionar acerca de los límites de la creación poética. El poema inicia con una declaración acerca del dolor que siente el yo poético en el corazón que, según Harold Bloom, “marca el modo habitual en Keats, de intensificar la percepción y la creatividad” (2003, p. 311). Se trata de un dolor voluptuoso, extraño, que lo insensibiliza como si hubiera tomado un veneno o un narcótico pero que, en realidad, se debe a la aparición de un feliz ruiseñor invisible que “al estío le cantas con voz resuelta y plena” (Keats, 2005, p. 113). Así, lo que empieza como una mera contemplación de la naturaleza, en este caso el canto del ruiseñor, deriva en múltiples sensaciones que llevan al poeta a experimentar un rapto espiritual y a fundirse con el universo. En este poema, el estado de letargo es el que precede al rapto poético, ya que la ebriedad conseguida por la bebida o los narcóticos suele ser, en Keats, una metáfora del proceso poético.

En la segunda estrofa, el deseo de una tercera sustancia, el vino, viene a mostrar la intención del yo lírico de escaparse del mundo junto al ruiseñor: “y al beber, alejarme del mundo sin ser visto/y perderme contigo por el bosque en penumbra” (p. 115). Sin embargo, hay una disminución en la intensidad de los efectos de estas sustancias al ir del veneno al narcótico y luego al vino. Esto parece, en palabras de Bloom, “un retorno a la conciencia cotidiana” (2003, p. 311).

La estrofa siguiente vuelve a insistir en la tensión presentada en un comienzo. El yo lírico reflexiona sobre el mundo humano, que está lleno de cansancio, preocupación, enfermedad, muerte, en contraposición con el ruiseñor que vive entre las hojas y no conoce el dolor. Pero la cuarta estrofa devuelve el yo lírico a la fantasía al decir que usará la poesía para unirse al ruiseñor: “¡Lejos, muy lejos! Pues quiero volar hacia ti, // no en el carro de Baco y sus leopardos, //

sino montado en las alas invisibles de la Poesía” (p. 115). Así, se contraponen dos modos de experiencia: el de la poesía ligada a la emoción y el de la mente racional.

Al promediar la mitad del poema, imágenes olfativas y sonoras predominan por sobre lo visual debido a la oscuridad de la noche que introduce la presencia de la muerte: “Entre las sombras escucho; y he sentido muchas veces // un poco de amor por la Muerte apacible; // dulces nombres le he dado en rimas inspiradas // para que el aire portara mi aliento sosegado” (p. 117). Así, al escuchar y oler desde la oscuridad, Keats parece alcanzar el acto supremo de la Imaginación Romántica. El espacio y el tiempo desaparecen, así como también las fronteras entre el ser y el no ser, el vivir y el morir.

No obstante, en las tres últimas estrofas el yo lírico marca una distancia con el ruiseñor debido a que el ave no conoce la muerte ya que su canto es inmortal. El yo lírico la añora porque es un estado que se imagina sin dolor, un estado apacible: “ahora más que nunca parece hermoso morir, // acabar sin dolor en medio de la noche, // mientras tu alma vas derramando hacia lo lejos” (p. 117). Sin embargo, se da cuenta de que la muerte, para él, no traerá liberación del dolor, sino el vacío, la no existencia, y ya no podrá sentir el éxtasis de oír cantar un ruiseñor. Ahora la canción del ruiseñor es un réquiem y él no es más que terrón de tierra con el césped.

El poema finaliza con la fría realidad del presente que se inmiscuye y echa por tierra la fantasía de liberación a través de la muerte. El primer verso, que es una exclamación, nos recuerda el comienzo de la estrofa IV, y marca el abrupto retorno a la realidad mortal, al tratar de mantenerse vivo. Esa exclamación, entonces, parece despertarlo del estado de letargo descrito al inicio del poema. Ahora el sujeto lírico está sobrio y preparado para hacer frente a la idea de su mortalidad frente a la inmortalidad del canto del ruiseñor que canta sus melodías desde tiempos remotos.

Los versos finales de la composición nos dejan en la incertidumbre. Luego de que el canto del ruiseñor se hunde “profundo en la tierra // de los claros del vecino valle” (p. 119), el poeta se pregunta si el rapto poético que experimentó fue una visión o un sueño de vigilia; si duerme o está despierto.

La canción del ruiseñor, entonces, parece funcionar como una metáfora de la belleza en la poesía. En la estrofa IV, el yo lírico es capaz de volar en las invisibles “alas de la poesía” para acceder, junto con el canto del ruiseñor, a un horizonte más alto que el que pueden llegar los sentidos humanos. De manera que, además de representar un ave de existencia física y real, el ruiseñor representa la esencia del arte que logra trascender el tiempo. La canción del ruiseñor, al igual que la belleza esencial de la poesía, ofrece un atisbo de algo eterno dentro de la limitada vida de los hombres. Un momento en que la vida se detiene y tenemos una experiencia de algo misterioso, sublime. Porque existen esos raros momentos es que el sujeto lírico rechaza los atractivos de una muerte idealizada. Si bien la muerte puede permitirnos escapar de los horrores del mundo, también nos impide tener estas experiencias ligadas a la belleza.

De este modo, por un breve instante la imaginación del poeta tuvo acceso a lo eterno, logrando una comunión privada con la esencia del arte, simbolizada en el canto del ruiseñor. Sin

embargo, hay una vuelta a la incertidumbre existencial que aparece en los dos primeros versos de la última estrofa. Las palabras, y sobre todo las preguntas del sujeto lírico, subrayan la idea de incertidumbre: ¿Es el arte un vuelo hacia lo sublime o simplemente una evasión del mundo temporal de la experiencia? Esta pregunta no hace más que ahondar en un concepto fundamental para Keats que es la “capacidad negativa”:

De golpe advertí cuál era la cualidad que hace a un hombre plenamente realizado, sobre todo en literatura, y que Shakespeare poseía tan enormemente: quiero decir la capacidad negativa, o sea, la del hombre capaz de existir entre incertidumbres, misterios, dudas, sin encarnizarse en alcanzar el hecho y la razón (Cortázar, 2004, p. 116).

La “Oda a una urna griega”, quizás su poema más famoso, está construido alrededor de paradojas u opuestos: las imágenes congeladas y la vida dinámica, lo humano y lo inmortal, la vida y el arte. El poema se constituye como una écfrasis, es decir, una representación verbal de una imagen visual, la de una urna griega. Para Bowra (1972), el título de este poema sugiere que Keats lo escribió pensando en una urna griega particular. Sin embargo, no se ha encontrado una pieza que se corresponda a lo que el poeta describe por lo que se cree que la urna ha sido una invención de su fantasía<sup>26</sup>.

La urna de esta oda exhibe dos guardas o franjas separadas. La primera nos muestra a una esquiva doncella que lucha por zafarse del acoso enloquecido de hombres o dioses. En palabras de Bloom, “la fuerza sexual de la escena tiene una potencia estética; se apoya en lo potencial, en algo siempre a punto de ser, y sugiere el sentido de lo sublime que el arte puede comunicar” (2003, p. 323-324). Esta escena parece suceder mientras un joven toca un instrumento musical bajo un árbol. Sin embargo, la música de su flauta es inaudible y esto, para el poeta, la hace de “las más apreciadas por el espíritu” (Keats, 2005, p.121). La quietud de la escena resalta que estos árboles nunca conocerán el invierno y que el joven jamás podrá besar a la amada. La paradoja planteada refiere a la imposibilidad de la consumación amorosa acompañada de eterna juventud. La otra escena, referida en la cuarta estrofa, representa una procesión sacrificial dirigida por un sacerdote. Este grupo de fieles dirigen al altar a un novillo adornado de guirnaldas y la ciudad de donde provienen queda para siempre desolada. Estas dos escenas, si bien no están unidas, parecen ser complementarias ya que representan “el genio griego, con sus dos elementos, dionisiaco y apolíneo” (Bowra, 1972, p. 143).

La descripción de ambas escenas constituye el comienzo del poema en la primera estrofa con el planteo de la situación. El yo poético contempla la urna griega y describe las imágenes para luego reflexionar acerca de lo que ve. Así, el poema comienza con la referencia a la idea

---

<sup>26</sup> Bowra (1972) refiere a un dibujo diseñado por Keats que se conserva en la casa donde murió el poeta en Roma. En él, copió los grabados de un vaso de mármol hecho por Sosibios que actualmente se encuentra en el Louvre de París. La escena tiene un parecido con la franja del sacrificio. Por otro lado, Bowra encuentra relación entre otra urna del mismo escultor y la primera franja de la oda. En este segundo vaso, se muestra una escena dionisiaca de diez figuras en la que un hombre toca el tamboril y otro, casi desnudo, persigue a una mujer y la agarra del vestido.

de eternidad a partir de las palabras calma, tiempo, silencio. Para Bowra (1972), estas palabras remiten a que “en un mundo ruidoso y cambiante aparece algo que está más allá del sonido y del cambio” (p.152). El mármol ha detenido el tiempo plasmando así la eternidad del arte y, a pesar de su silencio, la urna nos transmite un mensaje que el poeta interpretará. Por eso, al final de la primera estrofa, aparecen una serie de preguntas. Keats no busca saber quiénes son las personas retratadas en la urna sino qué significan y la descripción de las siguientes tres estrofas intentan responder estas preguntas.

Finalmente, en la quinta y última estrofa el poeta contrasta la forma silenciosa, impenetrable, y eterna de la urna con la vejez que consume paso a paso a los hombres. La urna, con sus líneas perfectas y sus imágenes labradas en mármol, atormenta el pensamiento del hombre al igual que lo hace la eternidad, porque el poeta sabe que la obra de arte vivirá por siempre mientras que el hombre está destinado a la muerte. Los versos finales han sido objeto de debate debido a la diferencia entre el manuscrito y el texto publicado por Keats en 1820 que presentan distinta puntuación. De allí las dos interpretaciones: “la una, basada en el manuscrito y en sus transcripciones, supone que las dos líneas finales son el mensaje de la Urna; la otra presume que sólo las palabras iniciales constituyen el mensaje y que así lo sostuvo el propio Keats en lenguaje inequívoco” (Bowra, 1972, p. 159). Sin embargo, la elección final del autor debería ser la determinante para nuestra interpretación.

El enigmático epigrama parece emitido por la propia urna: “La belleza es verdad, y la verdad belleza” (Keats, 2005, p.125) Y este mensaje, para Bloom, refiere a la idea de que la urna sobrevivirá generaciones y por eso su belleza es verdadera. “La belleza de la urna es verdadera porque la edad no puede consumirla. La verdad de la urna, su existencia fuera del tiempo, es belleza porque semejante liberación es hermosa para nosotros” (Bloom, 2003, p. 327). Para Keats, la belleza, entonces, parece el modo de acceder a la verdad, mediante la imaginación y el arte. Y la verdad implicaría la posibilidad de trascender la temporalidad. Las imágenes de la urna nos muestran que lo que el arte ha dejado plasmado perdurará más allá del tiempo.

El último verso, “-Todo eso y nada más habéis de saber en la tierra.” (Keats, 2005, p.125) nos alerta que sólo a través del arte se puede llegar a la verdad. Más allá de a quién estén dirigidas las palabras, el foco del poema se aparta de la contemplación de la urna y la cláusula final deja abierta una tensión que no se resuelve. Será cuestión del lector sacar sus conclusiones, sabiendo que la urna no va a darnos la respuesta.

El tono del poema sugiere una fusión de deleite ante la visión de la urna inmortal y melancolía ante la realidad de la propia mortalidad. La urna es un recordatorio helado de que no podemos escapar a los efectos del tiempo y de la vejez. La única posibilidad de escapar, por un momento, sería a través de la imaginación creadora.

## El Romanticismo inglés en sus textos programáticos

Como ya mencionamos, los románticos ingleses no sólo se destacaron por su poesía, sino también por sus textos de manifiesto o de valor programático. Se caracterizaron por escribir sobre cómo debía ser la poesía y sobre el lugar del artista. En algunos casos lo hicieron en ensayos, cartas personales e incluso en sus propios poemas. Entre estos textos, ya hemos analizado la “Advertencia” a las *Baladas líricas* publicadas en 1798, pero también se destacan textos como *Defensa de la poesía* de Shelley y las cartas de John Keats.

Analizamos la “Advertencia” en el apartado dedicado a Wordsworth y Coleridge. Sin embargo, es importante mencionar que hubo modificaciones a ese primer texto programático. En el prefacio a la edición de 1802, Wordsworth planteó que el lector podía encontrar más que placer o más que desagrado en la obra. Mencionó a un amigo, sin nombrar a Coleridge, quien colaboró con cuatro composiciones y, a pesar de las diferencias que se pueden apreciar entre los poemas, sus opiniones sobre poesía coincidían. El poeta planteaba que el lector tiene que lidiar con el extrañamiento y la incomodidad al leer las *Baladas líricas*. Como artistas aspiraban nuevamente a describir incidentes y situaciones de la vida común, en la lengua que realmente usan los hombres, pero esta vez intentaron presentarlos como inusuales.

En el caso de Keats, sus definiciones e intereses estéticos quedaron plasmados en su correspondencia. En una epístola dirigida a su hermano Tom en el año 1817 afirmaba que la excelencia de cada Arte radica en su intensidad por su estrecha relación con la Belleza y la Verdad. Le pedía examinar *Rey Lear* como un ejemplo de lo que él denominaba *Negative Capability* –capacidad negativa-. Una definición de esta expresión anteriormente mencionada sería la del estado en el que un hombre es capaz de ser en la incertidumbre, en los misterios, en las dudas, sin ninguna irritada búsqueda tras los hechos y las razones. En esta misma carta decía que “la excelencia del arte es su intensidad, capaz de hacer que todo lo desagradable se evapore al hallarse en estrecha relación con la belleza y la verdad”<sup>27</sup>. (Houghton, 1955, p. 88)

En una carta a su amigo John Taylor, previa a la publicación de *Endymion*, el poeta planteaba que la poesía debe asombrar por un fino exceso y no por su singularidad. Es necesario que impacte al lector como la expresión verbal de sus pensamientos más elevados y a la vez, debe parecer una remembranza, un recuerdo. Sus toques de belleza no deben estar a mitad de camino, deben dejar al lector sin aliento. También consideraba que si la poesía no surgía naturalmente, como las hojas en un árbol, no debería surgir (Houghton, 1955, p. 100).

Por su parte, Shelley en su ensayo *Defensa de la poesía* postulaba que los poetas han tenido que “resignar su corona cívica” (p. 59) para ceder el lugar a los razonadores y mecanicistas en una sociedad que considera más placentera a la poesía, pero más útil a la razón (Shelley, 1946, p.59). Piensa a la poesía como “algo divino” y la ubicaba en el centro de la esfera del conocimiento. La poesía es para él el registro de los mejores y más felices momentos de las

---

<sup>27</sup> Nótese en estas líneas la relación con los dos últimos versos de “Oda sobre una urna griega”.

mejores y más felices mentes; hace inmortal lo mejor y lo más hermoso del mundo. Exalta la belleza y le da belleza a lo deforme; reconcilia lo irreconciliable, reúne placer y dolor, la eternidad y el cambio (p. 66).

Se puede apreciar tanto en los escritos de los primeros románticos, como en los de la segunda generación, que estos artistas definieron cuál era la lengua que trabajarían en sus composiciones, cuáles eran sus temas de interés y qué lugar ocupaban el Arte y el artista en sus obras. Para ellos, el poeta es un ser con una sensibilidad e inteligencia superiores y el Arte es clave para comprender la naturaleza de los hombres frente a las explicaciones de la Ciencia.

Pero más allá del estereotipo del artista romántico, y lejos de imaginar a estos poetas como soñadores sensibles, desconectados de cualquier preocupación e invadidos por intensos sentimientos, debemos pensarlos como hombres producto de su época, conscientes y críticos de los cambios sociales y económicos, como representantes de la camaradería y amistad (Trilling, 1956, p. 20), como intelectuales intensamente comprometidos con los ideales de la Revolución Francesa, por momentos desilusionados con su evolución y como pensadores que se reunían a discutir sobre sus obras con plena conciencia del valor político de las mismas.

## Referencias bibliográficas

- Abrams, M. (1962) *El espejo y la lámpara*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Arias, M. Hadis, M. (2010) *Borges profesor*. Buenos Aires: Emecé.
- Bowra, C. (1972) *La imaginación romántica*. Madrid: Editorial Taurus.
- Butler, M. (2013) *Romantics, rebels and reactionaries*. Oxford: Oxford University Press.
- Barczewski, S. (2000) *Myth and National Identity in Nineteenth Century Britain. The legends of King Arthur and Robin Hood*. Oxford: Oxford University Press.
- Cortázar, J. (2004) *Imagen de John Keats*. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina.
- Ferber, M. (2012) *The Cambridge introduction to British Romantic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keats, J. (2005) *Poemas escogidos*. Madrid: Cátedra.
- Longino (2014) *De lo sublime*. Barcelona: Acantilado.
- McGann, J. (1985). *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Houghton, L. (1955). *Vida y cartas de John Keats*. Buenos Aires: Ediciones Imán.
- House, H. (1975) The Ancient Mariner. En M. H. Abrams (Ed.) *English Romantic Poets. Modern Essays in Criticism* (pp. 214-239). Oxford: Oxford UP.
- Kucich, G. (2004). Keats, Shelley, Byron and the Hunt circle. En Keymer, T. Mee, J. (Eds.) *The Cambridge Companion to English Literature 1740-1830* (pp. 263-279). Cambridge: Cambridge University Press.

- Magnuson, P. (2004). The lake school: Wordsworth and Coleridge. En Keymer, T. Mee, J.(Eds.) *The Cambridge Companion to English literature 1740-1830* (pp. 227-243). Cambridge: Cambridge University Press.
- Modiano, R. (1993). Word and 'Languageless' Meanings: Limits of Expression in "The Rime of the Ancient Mariner" en K. Kroeber y G. W. Ruoff (Eds.) *Romantic Poetry. Recent Revisionary Criticism* (pp. 221-239). New Jersey: Rutgers UP.
- Shelley, P.B. (1946) *Defensa de la poesía*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Trilling, L. (1956) *Imágenes del yo romántico*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Watson, J. R. (1998). *English Poetry of the Romantic Period 1789-1830*. London: Longman Literature.
- Wordsworth, W. Coleridge S. T. (1994) *Baladas líricas*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Wordsworth, W (2001) Preface to *Lyrical Ballads*. Recuperado de <https://www.english.upenn.edu/~jenglish/Courses/Spring2001/040/preface1802.html>

## CAPITULO 2

### Leyendo desde los márgenes

*Cristina Andrea Featherston*

En diciembre de 1817, seis meses después del fallecimiento de Jane Austen (18 de julio de 1817) *The Courier* N°7861 promocionaba la próxima aparición de *The Northanger Abbey* y *Persuasion* por el autor de *Orgullo y prejuicio*. Ambos textos habían sido editados por John Murray, el editor elegido por Jane Austen para *Emma* (1815). Aunque la portada fechaba- como todavía se puede observar en las ediciones facsimilares- el año 1818, la publicación en los consuetudinarios volúmenes múltiples vio la luz en diciembre del año anterior. Los epígrafes aclaratorios denominan “romance” a *La Abadía de Northanger* y reservan el término de “novela” para el segundo texto.

Tanto los títulos de estas dos obras como las decisiones finales no habían sido tomadas por Jane sino por Cassandra Elizabeth, su adorada hermana, nombrada por Jane “heredera de todo lo que deje cuando muera, incluidos los manuscritos no publicados (La Faye, 1989, p.248). Sabemos que *Persuasión* fue la última novela que Austen terminara antes de que la enfermedad que la llevaría a su muerte la inhabilitara para escribir; *La abadía de Northanger*, aunque editada póstumamente parece haber sido la primera novela que finalizara, cuando apenas contaba con 24 años. En ese momento recibió el título de “Susan” y parecería que el relato hubiera sido pensado por Austen como una mera narración destinada al entretenimiento de su familia que, según Barbara Benedict y Deirdre Le Faye, responsables de la edición de la novela en la edición recientemente publicada por Cambridge, era quien podía entender sus “parodias y el genuino fondo de la historia” (Benedict, 2006, p.xxvi). Sin embargo, en 1803 Jane vende el manuscrito a la casa editora Crosby and Co, de Stationers Hall Court, en Londres. Recibió como paga la suma de £10 y la promesa de una rápida publicación. No se conocen las razones por las cuales Crosby postergó indefinidamente la empresa- aún cuando Rebecca West en el prólogo a su edición de 1932 imagine algunas- pero de hecho, en 1816, tras el éxito de *Orgullo y Prejuicio* y *Emma*, Jane instruye a su hermano Henry para que volviera a comprar el manuscrito e iniciara las acciones para publicarlo con otra firma editora. En el proceso<sup>28</sup>, la propia Jane cambia el título de “Susan” por el de “Catherine” y escribe una “Adverten-

---

<sup>28</sup> Janet Todd (2005) enumera cuatro modos disponibles para publicar en la época de la Regencia. Jane Austen, quien de acuerdo con esta crítica *austiniana*, habría ido adquiriendo creciente conciencia autoral, probó con suerte diversa varios de ellos: a) venta del “Copyright”, cuya reglamentación había sido modificada en 1803 y 1808; b) reparto de ganancia, que suponía persuadir a un editor de subvencionar los gastos y posteriormente dividir las ganancias; c)

cia” en la que da cuenta de algunas de las circunstancias que acabamos de reseñar, Jane insiste en destacar el hecho de que la novela ha sido finalizada con anterioridad a la fecha en que intentaba publicarla:

No obstante [el hecho de que no fuera publicada en 1803], tampoco importa mucho a la autora ni al lector, salvo por la necesidad de hacer algún comentario sobre las partes del libro que, en los trece años transcurridos, han quedado relativamente obsoletas (Austen, 2014, p.7)

La aclaración de Austen no sólo confirma su conciencia autoral sino que resulta una adecuada puerta de acceso a algunas de las particularidades que diferencian esta novela juvenil de las posteriores.

Efectivamente, esta novela temprana participa, y en algunos aspectos inicia, rasgos que serán comunes a la escritura posterior de Austen mientras que, en otros aspectos, se reviste de peculiaridades individualizadores que la diferencian de sus sucesoras. En primer lugar, la novela, como tantas otras y como lo señalara Raymond Williams (2001[1973]), tematiza la historia de los cambios que se estaban produciendo dentro de las familias terratenientes hacia fines del siglo XVIII. Aunque desde el inicio del relato se señala que Richard Morland, padre de la protagonista y de sus nueve hermanos, gozaba de una “considerable independencia económica” (Austen, 2014, p.9), a medida que se van desarrollando los conflictos se advierte que las limitaciones de la riqueza paterna incidirán en la relación entre James Morland e Isabella Thorpe. Asimismo, la falsa información acerca de la riqueza de los Morland motivará los cambios de ánimo y la inadecuada conducta del general Tilney. En realidad, tal como lo proponen un conjunto de críticos que atienden a los aspectos socioeconómicos de la narrativa austiniana, podemos afirmar que el argumento desnuda la base económica de la conducta social con una sonrisa irónica, por momentos, mucho más efectiva que la de algunos apasionados propagandistas (Daiches, 1960-Eagleton, 2005).

En esa misma dirección, *La Abadía de Northanger* parece inaugurar la tendencia austiniana a darle la espalda a la corriente real de la historia (Williams, 2001). Habiendo vivido en una época turbulenta de la historia inglesa, pues aunque sea habitual pensar la Regencia como período de calma, las convulsiones que agitaron su mundo (los coletazos de la Independencia de las colonias americanas, la Revolución francesa y las Guerras napoleónicas) parecen, en una primera lectura ausentes del mundo de la novelista. Sin embargo, una lectura más atenta percibirá la manifestación subterránea de las tensiones mundanales que emergen en la historia política. En el caso de *La abadía de Northanger* podemos advertir, sin considerarlo determinante para la lectura de la novela, el temor que había producido la agitación de la Revolución

---

suscripción de lectores y, finalmente, d) publicación por cuenta del autor quien debía afrontar todos los riesgos de pérdidas y posibles ganancias. Janet Todd señala que contrariamente a la imagen de una Jane Austen dedicada exclusivamente a la familia y ajena a las complicaciones de las empresas editoriales, Jane se habría ido volviendo cada vez más profesional en sus decisiones (Todd, 2005).

francesa y el posterior período del terror.<sup>29</sup> No hay una mención explícita pero en la reacción de Eleonor frente a un comentario de Catherine se advierte el temor latente.

En el capítulo 14 del primer volumen, Catherine está en Bath y visita a los hermanos Tilney. La conversación gira alrededor de las lecturas femeninas y las masculinas. Catherine menciona que se esperan nuevos horrores en Londres y Eleonor decodifica el dicho como alusión política a un levantamiento popular, que seguramente la aterroriza a causa de los sucesos franceses. Sólo cuando Henry desambigua la referencia asegurando que Catherine se refería a una novela gótica, Eleonor se tranquiliza. La situación amerita que cite con cierta extensión:

-Tengo entendido que pronto va a aparecer algo horrible en Londres.  
La señorita Tilney, a la que principalmente habían ido dirigidas estas palabras, se sobresaltó y contestó de inmediato:  
-¿De verdad? ¿Y de qué naturaleza?  
(...)  
Se lo contaban a una buena amiga mía en una carta que recibió ayer de Londres. Va a ser increíblemente espantoso. Supongo que habrá asesinatos y cosas de ese estilo.  
-¡Pero lo explica usted con una calma sorprendente! De todos modos, espero que lo que le contaron a su amiga fuera exagerado. Además, si una maquinación así se conoce de antemano, sin duda el gobierno tomará las medidas adecuadas para que no llegue a llevarse a cabo (Austen, 2014, p.144).

El texto juega, en este caso, con el sentido equívoco o la disemia de la palabra “horrores”. La ironía austiniana trabajará permanentemente con estos equívocos que, en este caso decodifica el diligente Henry: Catherine se ha referido a una nueva novela de horrores mientras que Eleonora se ha imaginado “una turba de tres mil hombres congregada en St George’s Fields” (Austen, 2014. P.145) o el ataque al Banco de Londres o la Torre de Londres asediada. Más allá de advertir el sutil uso de la ambigüedad, que la autora irá refinando en la segunda etapa de su producción, el episodio trasunta una verdad: debajo de la superficie tersa de la sociedad inglesa representada por Jane Austen se mueven corrientes ocultas de ansiedad a las que Marilyn Butler denominó “la guerra de las ideas”(1975)<sup>30</sup>. Esta alusión oblicua a las preocupaciones políticas de la época se mantendrá aún en su última novela, *Persuasión*(1818), en la

<sup>29</sup> El capítulo sobre Romanticismo, de la Profesora Eugenia Pascual aborda la recepción que los poetas románticos tuvieron de esa convulsión.

<sup>30</sup> El libro de Marilyn Butler (1975) lee la novelística de Jane Austen en términos de reacción anti-jacobina. Más recientemente, Claudia Johnson(1990) discute esta lectura y prefiere explorar, más ampliamente, en términos de experimentación con las ideas sociales y políticas de fines del siglo XVIII. Señala Pilar Hidalgo Andreu que la “ eferescencia política que acompañó la Revolución Francesa y su radicalización se tradujo en el campo de la novela en la posición a favor de las nuevas ideas( la novela jacobina o radical) o en la defensa del orden establecido en Inglaterra ( la novela antijacobina o conservadora). (Hidalgo Andreu, 2010, p.13).

que se puede leer el papel de los marinos y su ascendiente prestigio social como uno de los cambios generados por las guerras napoleónicas.<sup>31</sup>

La primera novela completa escrita por Austen, inicia además, la constante a la que irónicamente se refería Raymond Williams (2001) de acompañar a la protagonista hasta que alcanzara el casamiento feliz. Catherine, sin embargo, es una heroína cuestionada, desacreditada por la narradora que, antes de alcanzar el final feliz deberá madurar a partir del aprendizaje de que tanto el lenguaje verbal (experiencia en Bath) como el lenguaje escrito (Abadía) hacen uso de trampas y pueden utilizarse para falsear la realidad. Sólo a través de estos duros aprendizajes, la protagonista arriba al final feliz que, en esta novela, no es el fruto de su decidido accionar, como en el caso de Anne en *Persuasión*, sino de su enamorado Henry Tilney que en varios aspectos se reviste del carácter del enamorado con conocimiento superior, propio de la novela sentimental<sup>32</sup> con la que Austen está dialogando.

*Una* de las características que diferencia a *La abadía de Northanger* de otras novelas austonianas es su precisa localización en tres espacios principales: Fullerton, Bath y la Abadía. *Persuasión*, por referirnos a su compañera de publicación – aunque no de escritura-en 1818, se caracteriza por la inestabilidad espacial, los personajes se desplazan permanentemente: Anne, su protagonista, que debido a la imprevisión de su padre debe abandonar la casa familiar de Kellynch Hall vive un permanente proceso de dislocación: la casa de Lady Russell, la casa de su hermana Mary Mussgrove, la casa de los Mussgrove en constante proceso de cambio, la casa alquilada de Sir Elliott en Bath, el albergue de Lyme, por recordar sólo los más relevantes. Por el contrario, la acción de *La Abadía de Northanger* se desarrolla en tres espacios de relativa estabilidad: la imaginada localidad familiar de Fullerton en los dos primeros capítulos y en los tres últimos de la novela; Bath, “el elegante *spa* adoptado para vacacionar por la clase alta ociosa durante el siglo XVIII inglés (Benedict,2006, p.ix) y nueve capítulos en los que la acción se desarrolla en la inventada Abadía. Los espacios estarán asociados a las historias que se dan cita en la novela. Katrik Ristok Burlin en su artículo “The pen of the contriver: the four fictions of Northanger Abbey” (2010) advierte con agudeza que el relato central y vertebrador de *La abadía de Northanger* relacionado con los procesos ficcionales se concreta en varias historias localizadas en los cambiantes espacios. Resulta destacable que “todo personaje de la novela está implicado en un proceso ficcional: su heroína es una lectora de novelas, el héroe masculino es un inventor de ficciones, sus anti-héroes, los Thorpe a la cabeza, fabulan descaradamente (Burlin, 2010, p.89).

<sup>31</sup> Las frases finales de *Persuasión* aluden del siguiente modo al contexto de las Guerras Napoleónicas: “La profesión de su marido era lo único que hacía desear a los amigos de Anne que *aquel* cariño fuera menos intenso; el temor de una futura guerra, lo único que podía oscurecer su sol. Anne se enorgullecía de ser la esposa de un marino, aunque debiera pagar el impuesto de la intranquilidad por pertenecer su esposo a un cuerpo que destaca, si es posible, más por sus virtudes domésticas que por su importancia para la nación (Austen, 2010, p.328)

<sup>32</sup> En la “Introducción” hicimos referencia a la circulación de las novelas sentimentales, postergadas por una mirada crítica que, en general, prefirió leer la tradición realista como excluyente.

El intrincado argumento de la novela avanza a partir de la superposición de ficciones y cada uno de los giros narrativos, cada una de las crisis de los personajes es el resultado de una ficción.

Desde el comienzo, la voz narrativa evidencia su propósito de desenmascarar las mentiras, los “clichés” y los estereotipos que pueblan las novelas de la época. Una de las técnicas usadas es la de “discurso indirecto libre” que le permite al narrador deslizarse desde el interior de la conciencia de sus personajes y salir de ella. Dichos desplazamientos, autorizan una ubicación siempre distante que favorece el tono burlesco y satírico. La presentación de la protagonista y sus progenitores es trabajada con este recurso. La descripción de Catherine permite al lector el distanciamiento humorístico: nada en ella coincide con los estereotipos consagrados por la novela sentimental que seguramente Austen y sus contemporáneos estaban acostumbrados a leer: Catherine no es bella, tampoco inteligente ni ingeniosa, tampoco aparece revestida de rasgos de refinamiento ni de distinción. No ha padecido la orfandad de ninguno de sus progenitores ni una situación económica excesivamente estrecha. Su madre no comparte ni la necesidad ni el carácter enfermizo de las madres de la novela sentimental. La ironía de la voz narrativa trabaja con el discurso indirecto para señalar que la señora Morland<sup>33</sup> “en lugar de morir al traer a ésta[Catherine] al mundo, como habría esperado cualquiera, siguió con vida e incluso tuvo seis hijos más(Austen, 2014, p. 10). Como anticipamos, carece de belleza, atributo que suele ser determinante en el mercado matrimonial y tampoco se destaca en el desarrollo de las habilidades características de la educación femenina del siglo XVIII: dibujo, música, francés. Cualquiera sea la perspectiva desde la cual se la enfoque, Catherine se ubica en el término medio. La voz, en este caso intrusiva, del narrador lo sintetiza en los siguientes términos:

Había alcanzado la edad de diecisiete años sin haber visto ni a un solo joven agradable que hubiera desatado su sensibilidad, sin haber inspirado ninguna pasión real ni tan siquiera haber provocado ninguna admiración salvo de orden muy moderado y transitoria (Austen, 2014, p.14)

Esta heroína tan poco capacitada para desempeñar idóneamente su papel se ve afectada por varias ficciones y aprende, bien que con esfuerzo y muy paulatinamente, a desenmascarar lo artificioso. Al inicio de la experiencia Bath con que se abre la intriga, tras un fracaso social absoluto en el primer baile, Catherine conoce no sólo a quien inmediatamente pasará a ser objeto de su admiración sino que también toma contacto con la familia Thorpe. A los ocho o nueve días del inicio de su contacto social, su relación es muy “profunda y razonable” (Austen,

<sup>33</sup> Si bien en esta novela, Austen se burla del lugar común de la novela inglesa dieciochesca, cabe recordar que muchos de sus personajes maternos, en otras novelas de la autora, se revisten de los caracteres estereotipados: tontería en la Sra Bennet de *Orgullo y prejuicio*; despilfarro en la madre muerta de Wickham, de la misma novela; actitud infantil de la Sra Dashwood de *Sentido y sensibilidad*, muerte prematura en el caso de la madre de Anne (*Persuasión*) o de la madre de Emma en la novela homónima.

2014, p.44) (apunta el narrador muy irónicamente), alimentada además por el común gusto por la lectura de novelas góticas.

Isabella, la nueva entrañable amiga de Catherine, se muestra a la consideración del lector como alguien sumamente frívolo. Sus conversaciones quedan interrumpidas por referencias a sombreros (44), adornos para el cabello (48). El lenguaje se carga de hipérbolos y *clichés* (“Llevo al menos un siglo esperándote” (44), cuando sólo han transcurrido cinco minutos de la hora convenida; “No te diría por nada del mundo lo que hay detrás del velo negro” (45), para confesarlo inmediatamente). Las contradicciones entre su lenguaje y su accionar se tornan evidentes para el lector aunque no tanto para la protagonista: afirma, por ejemplo, defender a otra amiga, la señorita Andrew frente a los varones que no reparan en sus encantos para inmediatamente después criticarla por resultar “extremadamente insulsa”(Austen, 2014, p.47). En el mismo capítulo 7, mientras dialoga con Catherine advierte la presencia de dos jóvenes y afirma rechazar sus presuntas miradas impertinentes para inmediatamente después solicitar a Catherine que camine rápidamente tras ellos (Austen, 2014, p.51). La voz narrativa focaliza desde otro ángulo y aporta indicios para que el lector no desatienda las desviaciones de Isabella entre lo que dice y su conducta, actitud que resulta una miniatura de sus estrategias lingüísticas, sexuales y matrimoniales a lo largo de toda la acción narrada en el texto (Watson, 2000):

-No tengo la intención de tratar a los hombres con respeto. Así es como se los malcría.

Catherine no tenía nada que alegar en contra de tal razonamiento, por lo que para demostrar la independencia de la señorita Thorpe y su determinación de humillar al género masculino, partieron de inmediato, caminando lo más rápido que podían, en persecución de los dos jóvenes (Austen, 2014, p.50)

De este modo, el narrador permite atisbar desde el comienzo algunos de los rasgos de un personaje que se revelará como absolutamente frívolo y voluble. Cabría señalar con respecto a la falta de estabilidad de Catherine que si bien en el plano de la historia se vincula estrechamente a lo que podríamos denominar “la ficción Isabella Thorpe” subordinada a su estrategia matrimonial, también remite al contexto de producción en el que “el ejército y la armada, unidos a la iglesia, eran las principales profesiones que se ofrecían a los caballeros de la clase a la que pertenecía la familia Austen, que necesitaban construirse una posición económica estable (Russell, 2012, p.263). El ayudante necesario elegido para mostrar la inestabilidad de Isabella resulta ser el capitán Frederik Tilney, cuya conducta intriga y desconcierta a Catherine pero al mismo tiempo ilumina toda una zona de la conducta social de los militares en ese momento específico de la historia inglesa. Henry, el “gran maestro” de *La abadía de Northanger* sintetiza el valor de esos interludios amorosos y la amenaza que representa para una joven el romance con los oficiales del ejército signados desde el comienzo por los cambios e inestabili-

dad de su carrera, el prestigio glamoroso de su posición y las libertades sexuales que la sociedad les toleraba<sup>34</sup>.

En la valoración de John Thorpe, quien copia, a la manera masculina, los moldes ya presentes en su hermana, Catherine se muestra más perspicaz: su grosería, su autosuficiencia y su alarde de los valores viriles asociados a la fuerza, chocan incluso a la inocente joven. Mientras permanece en Bath, la heroína recela frente a algunas conductas pero se muestra incapaz de desenmascararlas. Sólo en la abadía, y una vez que haya abandonado su absoluta infatuación con los relatos góticos se mostrará capaz- bien que con ayuda de una epístola de su querido hermano James, el prometido de Isabella- de alcanzar una mayor autonomía que le permitirá desenmascarar la actitud interesada e inconstante de Isabella. Si bien se había mostrado sorprendida por sus maneras aún estando en Bath, su ingenuidad se había impuesto. Leída la carta enviada por su hermano, en la cual le comunica la ruptura del compromiso, la heroína duda ante la astucia de su pretendida amiga pero el “maestro Henry” vendrá en su ayuda para enseñarle a leer más allá de las máscaras:

Pero quizá- comentó Catherina, aunque se haya portado tan mal con nuestra familia, se porte mejor con la suya. Ahora que tiene de verdad al hombre que quiere, puede que sea más constante.

Sí, y mucho me temo lo sea- replicó Henry-. Mucho me temo que sea muy constante, a menos que se cruce un baronet en su camino (Austen, 2014, 211).

Las ficciones de los Thorpe- el proclamado amor de Isabella por James hasta el momento en que toma conocimiento de su situación económica y el de John por Catherine que lo lleva a alardear hiperbólicamente sobre la situación económica de la familia Morland, muestra- tal como lo sintetiza Burlin (2010) que la “ imaginación no es algo que ellos valoren excepto como medio para alcanzar un fin”(p.95). Crean un mundo acorde con su fantasía con la única finalidad de satisfacer sus deseos regidos por la ambición. Las conversaciones iniciales con Isabella permiten avizorar a un personaje muy cercano al estereotipo de la heroína de las novelas sentimentales que se auto convence de su importancia. Por su lado, John, quien se presenta como alguien tan ocupado que no puede perder tiempo en leer novelas a las que califica como la “más estúpida cosa de la creación” (57) resulta ser creador de ficciones que tienen como único argumento la “caza” de una rica esposa.

El traslado desde Bath a la Abadía supone, en esta novela, el paso de las ficciones sentimentales a las góticas. No estamos insinuando que no hayan aparecido antes sino que la invitación de los Tilney a acompañarlos a su hogar, ubicado en una antigua abadía, despierta en

<sup>34</sup> La movilización de los ejércitos unida a los desfiles y los ritos ceremoniales, incluido el de castigo, reforzaban la identidad de este grupo social, la jerarquía y la disciplina. La conducta social de los soldados de todos los rangos- desde la participación en bailes hasta la posibilidad de asistir a casas de bebida- era una extensión de su teatralidad que instauraba una zona de interacción entre los civiles y la milicia. Jane Austen representó este “glamour” de los ejércitos en varias novelas. En *Orgullo y prejuicio*, Wickham, que es el “soltero preferido” de la primera parte, pertenece al ejército. Cuando Elizabeth Bennet regresa de Netherfield, se entera por sus hermanas Lydia y Kitty que ha llegado a la región un grupo de oficiales que son bastante codiciados por las jóvenes de la región.

Catherine todas las representaciones que ha leído una y otra vez en sus amadas novelas. La perspectiva paródica se acentúa.

Desde el comienzo la heroína se ha revelado como una ávida lectora de las novelas del siglo XVIII. Admiradora ferviente de *Los misterios de Udolpho*, novela que incluso le permite postergar su deseo de reencontrarse con Henry Tilney, Catherine vive en términos de lo que lee. Como en la novela cervantina- que era conocida y admirada en la Inglaterra del siglo XVIII- *La Abadía de Northanger* tematiza el modo cómo la ficción se infiltra en la vida y la va modelando y transformando. Catherine lee la vida en términos de ficción y en este aspecto se acentúa el carácter paródico de la novela que intenta “demoler” el aparato de las novelas góticas cuyo modo se había iniciado con la publicación en Inglaterra de *El castillo de Otranto* en 1864. La novela inaugura la localización en Europa meridional, en una época que coincide con una escasamente especificada Edad Media y un argumento cargado de misterios. En la tercera edición de *El castillo de Otranto*, en 1769, se agrega un subtítulo: “Una historia gótica”. Este pasó a denominar a todo un subgénero<sup>35</sup>. Los motivos utilizados por Walpole: hechos sobrenaturales e inexplicables, intimaciones, excitación, sentimiento de transgresión, localizaciones recónditas y caracterizadas por la oscuridad, persecuciones a través de pasadizos laberínticos, pesadillas, raptos, abusos y violaciones, reclusión de las heroínas, tendencias eróticas e incestuosas comenzaron a poblar las novelas que se sucedieron en prolífica descendencia. Tras el éxito de Walpole, Ann Radcliffe desarrolló sus ficciones góticas y pronto se transformó en la firma más celebrada del género<sup>36</sup>.

La novela gótica, prima hermana de la sentimental desarrollada por Samuel Richardson (Brooks, 2000, p.71), se diferencia básicamente en la ubicación espacial de los sucesos: las casas de la aristocracia rural y de pueblo son desplazadas por abadías, viejos castillos y monasterios abandonados. Los padres crueles se metamorfosean en nobles asesinos y las restricciones sociales se metamorfosean en fenómenos sobrenaturales (Brooks, 2000, p.71). La moda gótica se había tornado muy popular entre las lecturas durante el período de la Regencia hasta el punto de que un suelto de 1798, por ejemplo, promocionaba una receta para componer novelas de ese estilo, jugando con los ingredientes que debería combinar quien deseara el éxito:

<sup>35</sup> Mario Praz en la Introducción a la edición Penguin de *Three Gothic Novels/ The castle of Otranto, Vathek y Frankenstein* (1986) recuerda que el amor al terror es anterior a mediados del siglo XVIII pero que alrededor del período de la Revolución. Francesa aparecen en Francia las novelas del Marqués de Sade y en Inglaterra se produce el florecimiento de las novelas góticas que en un primer momento recibieron el nombre de novelas negras (*Romans noirs*). Se pregunta Praz por qué en el siglo de las conversaciones, de los salones, de la racionalidad, la gente comenzó a sentir la horrible fascinación de los bosques oscuros, de las cavernas, de los cementerios y de las tormentas. Para Praz hay una respuesta: a causa de su carácter femenino (9). Señala asimismo relaciones con la idea de lo sublime de Burke y, por ejemplo, las relaciones de Byron con *Vathek* (lo consideraba su *Biblia*). Asimismo pueden señalarse las relaciones de *Frankenstein* con la “Rima del Viejo Marinero” de Samuel Taylor Coleridge. (31).

<sup>36</sup> Cuando Isabella enumera la lista de novelas que deberían continuar la finalización de *Udolpho* puntualiza varios de los títulos escritos por las sucesoras de Ann Radcliffe entre las que podríamos destacar a Regina Maria Roche y Eleonor Sleath. Menciona entre otras novelas a *Los huérfanos del Rin* (1798) considerada en su época como una imitación desvaída y servil de Radcliffe (Benedict, 2006, p. xxxviii).

Tome un viejo castillo, mitad de él en ruinas, una larga galería con muchas, muchas grandes puertas, algunas secretas.

Tres cuerpos asesinados, acciones recientemente realizadas. Varios esqueletos en cofres o armarios. Una mujer vieja colgando por el cuello, con su cuello herido. Asesinos y depredadores (cantidad suficiente).

Ruido, murmullos, quejidos; sesenta por lo menos.

Mezclélos en la forma de tres volúmenes, que queden a la mano en los bañeros antes de irse a la cama (Citado por Clery, 1995, p.147).

¿Conocía Jane Austen este suelto? Imposible afirmarlo. Sin embargo sí es indudable que su novela dialoga con un género que revestía tal popularidad que posibilitaba la aparición de tal tipo de textos. En realidad, como anticipamos, interactúa con los dos géneros populares del siglo XVIII: la novela sentimental y la gótica. Podríamos hipotetizar que el viaje de Bath a la abadía puede ser leído, en clave metafórica, como el paso de uno a otro género, así como el abandono de la ficción gótica por la heroína será el paso inmediato, necesario y previo a su maduración en la capacidad de desentrañar las ficciones/ falsedades sociales en las que se ha visto involucrada. Efectivamente, la novela sentimental, cuya defensa Austen emprende en el capítulo V del primer volumen<sup>37</sup>, formatea la primera parte de *La Abadía de Northanger* y sustenta, fundamentalmente, las características de Isabella que podría intercambiarse con una protagonista de estas novelas. Catherine, como ya señalamos, evade los estereotipos del género.

Regresemos al viaje: la transición de Bath a la abadía es acompañada por la ficción burlesca de Henry en la que describe, haciendo uso de todos los tópicos del género, lo que su ingenua invitada encontraría en la casa familiar. Catherine descubriría en la abadía salones oscuros, cuarto de huéspedes alejado y tenebroso, recónditas escaleras, sombríos corredores, escasez de mobiliario, espacios encantados, hostilidad de la naturaleza que se manifestaría a través de tormentas feroces, gotas de sangre sobre el pavimento. Envuelto en el relato ficcional burlesco de Henry, el momento en que Catherine se acerca a la abadía juega con las desviaciones y distanciamientos que posibilitan una lectura paródica. Cierta desilusión sufre la heroína cuando advierte que la casa del guarda era de aspecto moderno (Austen, 2014, p.206) y el edificio central de la abadía se recortaba nítido sin “obstáculo, peligro o solemnidad” (206). Sólo la llovizna parece ser su cómplice en la lectura en clave gótica. La ironía no deja de actuar en todo el párrafo; los signos góticos se revisten de sentidos nuevos y dislocados cuya combinación favorece la ambigüedad discursiva que determina que “nunca sabremos a ciencia cierta qué piensa el narrador de ciertos hechos y ciertos personajes” (Featherston, 2009, p.110). La llovizna, lejos de alimentar los consabidos terrores góticos, preocupa a la heroína a causa del posible deterioro de su nuevo sombrero de paja (206). Al

<sup>37</sup> Acertadamente Marilyn Brooks (2000) señala al capítulo V de *Northanger Abbey* como una de las pocas oportunidades en que Jane Austen abiertamente inscribe su quehacer literario entre las novelistas de su tiempo y defiende encendidamente un género muy censurado por la crítica moral de la Regencia.

entrar, no percibe “suspiros de algunos asesinados” (207) y el mobiliario que observa, lejano a los antiguos muebles medievales hace gala de elegancia y gusto moderno (207) que la decepcionan totalmente. A partir de este momento los recursos utilizados por Austen son aprensión, anticipación, desencanto nueva anticipación y desencanto y así sucesivamente. Durante la llegada de Catherine a la abadía el recurso utilizado y repetido es desviación del discurso leído en las novelas. Como un nuevo Quijote, la heroína interpreta la realidad de acuerdo con los libros leídos pero este tipo de lectura se va erosionando con el desvanecimiento de las expectativas. Es decir, cuando Catherine espera oscuridad y medievalismo, espacios sombríos, la abadía que habita la familia Tilney ofrece hogares Rumford, sencillas placas de mármol, adornos de una preciosa porcelana inglesa. Los viejos arcos góticos aparecen reemplazados por hojas de cristal grandes y luminosas. ¡Nada más distante de los espacios representados en sus novelas! Los espacios y las ubicaciones temporales remotas son reemplazados por domesticidad y funcionalidad.

Su dormitorio también se distancia de los áticos góticos; sin embargo antes de bajar para la primera cena en la casa familiar de los Tilney advierte la presencia de un elemento que renueva sus expectativas: un viejo arcón infaltable en sus novelas. Una vez más se pone en marcha la lectura ficcional de la realidad y Catherine no puede sino leer ese arcón en clave del género preferido:

Su curiosidad no exenta de temor, iba cada vez a más, por lo que con manos temblorosas agarró el cierre de la cerradura, dispuesta como fuera a enterarse al menos del contenido del arcón. Con dificultades, ya que algo parecía resistirse a sus esfuerzos, consiguió levantar la tapa unos pocos centímetros, pero en ese momento unos repentinos golpes en la puerta de la habitación hicieron que diese un respingo y soltase la tapa, que se cerró con gran estrépito (Austen, 2014, p. 210)

Tras un nuevo intento, el arcón seguramente asegurado por “medios sobrenaturales” (211) reveló su decepcionante contenido: un cubrecama de algodón blanco debidamente doblado. La oscilación entre misterio y domesticidad es manejada con suma maestría por Austen. La apuesta por el mundo cotidiano se ve reforzada por el comentario de Eleonora Tilney acerca de su ignorancia sobre quién haya llevado el arcón pero que lo han dejado porque cumple con la anodina aunque útil tarea de ser espacio de depósito de sombreros y otras prendas.

Semejante técnica de aprensión temerosa y posterior decepción utiliza con los manuscritos/ listas de lavandería que Catherine descubre “escondidos” en el fondo de un armario cuya cerradura se resiste a la apertura. En esta ocasión, la atmósfera gótica se ve reforzada por la tormenta exterior; sin embargo, lejos de la sostenida intuición de la heroína de que esos papeles esconden mensajes ancestrales sólo son cuentas de lavandería, boletas del veterinario. Una vez más se juega con la decepción. La nueva aprensión nace de un melancólico comentario de Eleonora sobre su madre muerta. El recuerdo de los lugares favoritos de una madre desaparecida nueve años antes incita a Catherine a indagar más profundamente y frente al

silencio que guarda su anfitriona acerca de la felicidad de su madre no duda en confirmar que el general ha sido un marido cruel (233). Sin tiempo para medias tintas imagina escenas de violencia masculina y torturas indescriptibles. Reafirmadas sus sospechas por el informe acerca de la negativa del General a colgar el retrato de la difunta en su dormitorio, la heroína comienza a sentir aversión hacia el torturador. La exhortación del general a no visitar el cuarto confirma las sospechas. Con todos estos motivos sobre su imaginación, Catherine no duda en entrar al cuarto sin autorización. Lo que encuentra la decepciona pues todo ha permanecido como estaba durante la vida de su dueña pero nada permite confirmar sus temores. Su proceso de desencantamiento se acentúa cuando es descubierta por Henry Tilney quien de algún modo pone punto final a las fantasías románticas de Catherine. Su admirado Henry, la voz didáctica a lo largo de la novela, la exhorta a mirar racionalmente el mundo que la rodea:

Si alcanzo a entenderla bien, parece que se había supuesto Ud. algo tan espantoso que casi no puedo ni expresarlo con palabras...Mi querida señorita Morland, dése cuenta de lo terribles que son esas sospechas tuyas. ¿En qué se ha basado para albergarlas? Recuerde el país y la era en que vivimos. Recuerde que somos ingleses y cristianos. Piense en su propio raciocinio, en su sentido de lo probable y en lo que observa que ocurre alrededor. ¿Acaso nos prepara nuestra educación para cometer tales atrocidades? (Austen, 2014, p.258).

La novela comenzó distinguiendo dos tipos de lectores: los ingenuos que aguardan siempre el mismo tipo de heroína y los más sofisticados que saben reconocer una parodia (Wallace, 1988, p.262). Como hemos señalado, los personajes se “leen” unos a otros. Catherine, en alguna oportunidad, rechazó los puntos de vista de Henry, por ejemplo, cuando el joven Tilney asimiló el baile al matrimonio. En ese momento, al no hallar la joven, argumentos precisos deja al lector sin un territorio estable para juzgar cuál de los dos personajes está en lo cierto. Semejante indecisión se ha presentado frente a las actitudes del general. Privado de los claros razonamientos de Henry, quien seguramente los calla, por fidelidad filial, el lector advierte las particularidades y autoritarismo del general (decisión de cuándo y por dónde caminar, horarios estrictos para las comidas, cambios de humor) al tiempo que reconoce que las explicaciones góticas de Catherine carecen de sustento. El párrafo que hemos citado corrobora esa lectura. Sin embargo, la inestabilidad de la novela, vuelve a irrumpir cuando, pese a que “la educación no nos prepara para atrocidades” (258), el general expulsa intempestivamente a Catherine de la abadía. Nadie aporta una explicación y la propia Catherine omite ahondar en la problemática frente a sus padres. Henry le ha enseñado a desechar las explicaciones fantasiosas pero, en esta instancia, es la voz didáctica del relato quien debe aprehender otros aspectos de la realidad y admitir que pese a ser ingleses y cristianos, la tiranía paterna suele someter a los jóvenes. El discurso de la narradora, ahora intrusiva, se llena, hacia el final, de adjetivaciones y construcciones calificativas que aluden a la actitud del general calificándola como “tiranía”, “crueldad”, “injusta interferencia” (Austen, 2014, p.334). Henry racionalmente, debe aceptar y develar las maquinaciones del padre. La novela finaliza como comenzó: el final feliz, que exigió

de ambos personajes la madurez para leer correctamente las ficciones, termina apelando a los lectores para que determinen “si esta obra tiende más a recomendar la tiranía paterna o a recompensar la desobediencia filial” (Austen, 2014, p.334). Irónicamente como comenzó, la voz narrativa declina la responsabilidad de decidir por el lector, por su interpretación del mundo, por su interpretación de los libros y de este libro. Es él quien deberá pensar con “su propio raciocinio, su sentido de lo probable y de lo que ocurre alrededor” (Austen, 2014, p.258).

## ***Cumbres borrascosas: fronteras imposibles***

Casi treinta años después de la publicación de *La abadía de Northanger* y de *Persuasión*, una autora difícilmente calificable, publicó, en 1847, *Cumbres borrascosas*. La obra se editó bajo el pseudónimo de Mr Ellis Bell. Emily Brontë, que moriría un año después, había tardado en encontrar un editor que aceptara la novela y cuando finalmente lo halló exigió al autor (Ellis Bell) una suma “in advance” de £350. Debía haber estado preocupado por algunos aspectos del libro y debió haber tratado de cubrir el casi seguro y anunciado fracaso de una novela que aún hoy desconcierta a los lectores. Cuánto más habrá sorprendido a los medio-victorianos. Su hermana Charlotte, en el Prefacio a la segunda edición, aparecida en 1850, comenta que *Wuthering Heights* recibió “cruelles y abruptos rechazos” (Brontë, 1990, p.316). Admite que no todos los aspectos de la narrativa de su hermana resultan elogiados y cree darse cuenta, en una segunda lectura, de los errores que los demás han visto en la novela que había sido considerada como “una ruda y extraña producción” (Brontë, 1990,319). El Prefacio de Charlotte comienza con la siguiente admisión:

Acabo de leer nuevamente *Cumbres borrascosas* y, por primera vez, he obtenido una clara visión de lo que ha sido denominado (y posiblemente lo sean) sus faltas, he obtenido una definida noción de cómo se presenta a otras personas- a extraños que no saben nada acerca de su autor, que desconocen la localidad donde se desarrollan las escenas de la novela, a quien los habitantes, las costumbres y las características naturales de las colinas de West-Riding of Yorkshire le resultan extrañas y poco familiares.(Brontë, 1990, p. 319).

Más adelante califica como rudimentarias las herramientas con que se compuso la novela y acepta que puede considerar poco aconsejable crear personajes como Heathcliff; sin embargo, argumenta, a modo de defensa, que todo autor tiene “dones de los que no es señor él mismo” (Brontë, 1990, p. 322). Un repaso de la recepción crítica coetánea al momento de la publicación permite advertir el general desagrado que provocó la novela, por su rudeza, por la extrañeza de las situaciones presentadas, por la vulgaridad del lenguaje permitido a los personajes. Una reseña norteamericana aparecida en *Graham's lady's Magazine*, fechada en julio de 1848, confiesa que “no entiende cómo una ser humano puede haber escrito tal libro sin haber cometido suicidio antes de terminar la primera docena de capítulos” (Allott, 1994, p. 48). En el mismo

sentido se expresa *The Examiner*, cuya reseña publicada en enero de 1848, califica a la novela como “un libro extraño[ que ]no carece de un considerable poder pero, en su conjunto, es salvaje, confuso, desarticulado e improbable(...) y la gente que protagoniza el drama, más salvaje que la que vivió en tiempos de Homero” (Brontë, 1990, p.303). Este tipo de recepción podría ser sintetizado en el comentario publicado por *The Quarterly Review* que acotaba que la “obra era demasiado abominable y odiosa como para ser paladeada aún por el más viciado tipo de lector inglés” (Leavis, 1969, p.47).

Si para los victorianos *Cumbres borrascosas* fue, mayormente, una novela inmoral e incivilizada, semejante consideración recibió de la crítica de comienzos del siglo XX. Fue Lord David Cecil quien, recién en 1934, desde su puesto de profesor de literatura inglesa de la Universidad de Oxford, canonizó la novela y fijó una estructura de significado que ha guiado a generaciones de lectores. Considera que, como William Blake, Emily Brontë está preocupada por los aspectos de la vida que no son afectados por el tiempo ni el espacio y que al mirar el mundo no se pregunta cómo funciona sino qué significa (Cecil, 1934). Para este crítico Emily Brontë aplicaría los conceptos románticos de la creación literaria de acuerdo con los cuales el mundo entero en su apariencia física y en su existencia espiritual, en sus seres animados y en los inanimados se muestra como la expresión de ciertos principios espirituales; por un lado el principio de lo que denomina “la tormenta”, lo salvaje, lo dinámico, lo rudo y, frente a él, “la calma”, lo gentil, lo pasivo, lo domado. (Cecil, 1934, p.p.161-169). Según Cecil, *Cumbres borrascosas*, comenzaría con un espacio de tormenta y finalizaría en la calma. Sin embargo, el esquema narrativo no trabaja con opuestos tan claramente delimitados.

Podríamos sintetizar junto a Patsy Stoneman(1992) que la interpretación de la novela ha pasado por tres etapas críticas que de manera operativa se podrían identificar con la posición de tres conspicuos críticos, que de alguna manera, señalaron corrientes interpretativas: la primera identificada con Frank Leavis que afirmaría que hay una verdad; la intermedia, representada por Frank Kermode y su postura de que dentro de la novela hay varias verdades, y la última, la más reciente, que de la mano de Mathews afirmaría que no hay ninguna verdad en la novela (Stoneman, 1992, pp.150-153).

Evidentemente la novela mantiene aún hoy una alta cuota de extrañamiento. En primer lugar, con respecto a su contexto de producción. Terry Eagleton, quien en *Mitos de poder: una lectura marxista de las Brontë*, había optado por una lectura de la novela en términos sociales<sup>38</sup> (1975); en su más reciente estudio, *English Novel: an introduction (2005)* enfatiza que arribar al estudio de la novela de Emily Brontë luego de haber leído a Jane Austen supone pasar de la comedia a la tragedia (Eagleton, 2005, p.133). Considera que lo que particulariza a este texto dentro de la historia de la novela inglesa y dentro de su momento de producción

---

<sup>38</sup> Según la lectura de Terry Eagleton de los años 70, “Cumbres” representaría la casa granja en contacto directo con la tierra y las actividades rurales mientras que la Granja de los Tordos basaría su riqueza en la propiedad y la renta. Heathcliff y Catherine fracasan, según la lectura de Eagleton, en sus intentos de hallar independencia de estas estructuras lo que motivaría la decisión de Heathcliff- al ser rechazado por Catherine- de voltear el sistema, de luchar contra él a través de la adquisición de la riqueza porque “ su ascenso al poder simbolizaría al mismo tiempo el triunfo de los oprimidos sobre el capitalismo y el triunfo del capitalismo sobre los oprimidos (Eagleton, 1975, p. 114)

(victorianismo) es la “extraordinaria fusión de realismo y fantasía, la extravagancia imaginativa y el mundo de todos los días” (Eagleton, 2005, p.141). Los conflictos con los que trabaja *Cumbres borrascosas* son y no son resolubles.

Similar distanciamiento de la predominante corriente realista señala Philip Davis, responsable y autor del tomo 8 de *The Oxford English Literary History (2002)*, quien al localizar la novela de Emily dentro del capítulo titulado “Alternative Fictions” ratifica la posición ya enunciada anteriormente por Virginia Woolf acerca de la “atipicidad” de la novela. Sintetiza en los siguientes términos su valoración del texto:

En una época en que se divulga la novela realista que parece provenir y volver a la vida ordinaria, externa a ella, *Cumbres borrascosas*, por el contrario, representa algo separado en sí misma, con su propia geografía, biología y con una mitología virtualmente intraducible: en quintaesencia, otro mundo, enunciado totalmente en sus propios términos. Un mundo alternativo” (Davis, 2002, p. 321).

Ya en 1925, Virginia Woolf, en *The Common Reader*, había señalado la ausencia de una única primera persona en el texto. Es este el aspecto del que nos vamos a servir como puerta de acceso para ingresar en esta ficción alternativa que, si bien carece de una univocidad narrativa presenta la particularidad de que toda palabra de la novela es proferida por uno de sus personajes de modo que combina la objetividad de un narrador impersonal con la subjetividad de una primera persona. La ausencia de un narrador excluyente priva al lector de intimidad profunda con el héroe o la heroína e instaura una incertidumbre radical en relación con la historia narrada. Por otro lado, desde el punto de vista narrativo, como acertadamente lo ha señalado John Matthews (1985), aún en el plano del discurso *Cumbres borrascosas* es una novela preocupada con la idea del límite tanto en el sentido de marco( espacio de articulación en la medida en que abre un espacio de representación y cierra el de articulación), como en el plano de límites entre el individuo y la familia, la naturaleza y la cultura, el sí mismo y los otros, la mortalidad y la inmortalidad( Matthews, 1985, p. 26).

El comienzo de la novela apunta una fecha: “1801”y la primera palabra en inglés refiere a un “yo” (Brontë, 1983, p.5)<sup>39</sup> que parece inscribir su escritura en el género “diario íntimo” aunque inmediatamente lo abandona. Este tipo de arranque origina una expectativa genérica que es inmediatamente postergada para abrir paso a los múltiples narradores de la compleja historia de los Earnshaw, los Linton y Heathcliff. La saga familiar se ubica en el pasado pero ese tiempo pretérito se torna cada vez más cercano a medida que la novela progresa. El diario de Lockwood parece quedar relegado a la función de un marco, en voz de un narrador que, abiertamente, yerra en sus apreciaciones. Si en *La Abadía de Northanger* señalábamos una reiterada utilización del esquema de aprensión, desilusión y nueva aprensión y desilusión, en el caso de *Cumbres Borrascosas*, el narrador principal, Lockwood, enfoca lo que observa en su

<sup>39</sup> El primer capítulo comienza, en inglés, del siguiente modo: “1801\_\_I have just returned from a visit to my landlord-the solitary neighbour that I shall be troubled (sic) with (Brontë, 1990, p.3).

primer contacto con “Cumbres” desde su posición superficial y doméstica para ir descubriendo, bien que trabajosa y paulatinamente, que el mundo de ese espacio se diferencia abiertamente del que él conoce y habita. En el plano del discurso, el lenguaje de Lockwood está cargado de “clichés” como “¡Qué hombre admirable!” (Brontë, 1983, p. 5), “¡Qué pobres veletas somos!” (Brontë, 1983, p.29) para referir su primera impresión de Heathcliff y su reacción ante ella. La frivolidad de Lockwood aparece en sus apreciaciones erróneas que lo mueven a comparar un flirteo de verano del que ha salido decepcionado con la pasión de Heathcliff y Catherine. Asimismo, en la segunda visita, se equivoca en su valoración de las personas: quiere ser agradable con Catherine, alaba sus mascotas favoritas, para luego darse cuenta de que se trata de conejos muertos. Yerra también al tratar de adivinar los parentescos y tomar a Hareton por un sirviente. La inadecuación más evidente del narrador se observa en el plano de las acciones cuando creyendo que Heathcliff hubiera deseado una nueva visita decide regresar a Cumbres Borrascosas sin advertir que se avecinaba una tormenta de nieve que tornaba peligroso su deambular por la landa. Cuando lastimado por la escasa cortesía de los habitantes de “Cumbres” decide regresar a la Granja que alquila a Heathcliff, se aventura por los caminos nevados y es azuzado por los perros. Zila, la sirvienta que ha reemplazado a Nelly, lo guía a un gabinetito en el cual podría pasar la noche. Comienza aquí una secuencia de hechos que escapan al mundo doméstico, preanunciados por un aviso de la sirvienta:

Mientras me guiaba escaleras arriba, me recomendó que ocultase la vela y no hiciese ruido, pues su amo tenía ideas extrañas acerca del dormitorio adonde me conducía y jamás dejaba a nadie, de buen grado ocuparlo. Pregunté el motivo. No lo sabía: sólo llevaba un par de años escasos en la casa y hacían tantas cosas raras<sup>40</sup>, que jamás terminaría si se pusiera a ser curiosa.

Demasiado atontado para ser también yo curioso, cerré la puerta y miré en torno buscando la cama. Todo el mobiliario consistía en una silla, un armario y una gran caja de roble con aberturas cuadradas en lo alto semejantes a ventanillas de coche (Brontë, 1983, p.17).

Una vez más, y en otro plano, el relato de un personaje- en este caso de Zila- sirve para separar la experiencia del piso de abajo de la que Lockwood va a experimentar en el gabinetito. La primera mirada del narrador, sólo advierte un pequeño e inocente estante lleno de libros mohosos, un espacio de difícil acceso, pero que no parece esconder ningún misterio. Sin embargo, allí va a vivir una experiencia que atraviesa las barreras del tiempo y del espacio. Esta escena, marca el movimiento que va a caracterizar el espacio de Cumbres: lo ordinario, lo cotidiano deviene extraño y extraordinario. No resulta un detalle menor que las experiencias que escapan al orden común sean narradas por quien ha demostrado tener una mirada prosaica hacia lo observado.

<sup>40</sup> La palabra que se está traduciendo es “queer” (Brontë, 1990, p. 15). El Diccionario *Collins Cobuild* define el vocablo de la siguiente manera: “Something that is **queer**, unexpected, unnatural or strange” (Collins\_Cobuild, 1993, p.1177). De algún modo, la utilización del vocablo da entrada a lo que denominamos “uncanny”.

Lockwood encuentra entre los libros mohosos una Biblia de caracteres finos que olía horriblemente a moho. Sobrepuesto sobre los títulos religiosos se observa una inscripción: “Libro de Catalina Earnshaw y una fecha que se remontaba a cerca de un cuarto de siglo” (Brontë, 1983, p.18); en los márgenes y espacios en blanco, Catherine ha garrapateado con mano infantil su diario íntimo que atrae la atención del extraño que empieza a descifrar los escritos. Leemos junto con el visitante que la rebelde escritora ha sido forzada por su autoritario y despótico hermano mayor, Hindley, a permanecer todo un domingo leyendo las Sagradas escrituras. Catherine, desde las tinieblas borrosas de un pasado que el lector todavía no entiende, da cuenta de su asociación con Heathcliff al tiempo que relata la tiranía masculina a la que está sometida:

Diciendo esto nos obligó a rectificar nuestras posiciones de modo que recibiéramos un tenue rayo de luz de la lejana chimenea que nos permitiera distinguir el texto del mamotreto con que nos abrumó. No pude aguantar aquello. Cogí el tomo y lo tiré a la perrera, diciendo que me horrorizaban los buenos libros. Heathcliff arrojó el suyo de un puntapié al mismo sitio. ¡La que se armó! (Brontë, 1983, p. 19).

El relato ha reemplazado el diario de Lockwood cuya función parece ser la de transmitir la narración y carece, por lo tanto de toda especificidad física pues el lector ignora qué tipo de libro es, cómo dispone las hojas, etc, por otro diario cuya función primordial es la revelación de la experiencia y la subjetividad. El diario íntimo de Catherine, de acuerdo con la afirmación de Rebecca Steinitz (2000), enfáticamente material, concentrado en el tiempo (un domingo del año 1776 bajo la autoridad despótica de José y de Hareton) y esencialmente marginal, ha quedado relegado, además, en un cuartito al que rara vez se accede porque el dueño de “Cumbres” alberga supersticiones acerca de él. Es de imaginar cuánto hubiera volado la imaginación de la Catherine de *Northanger Abbey*, con estos componentes propios de la novela gótica. Lockwood, cansado por las emociones y la violencia que ha recibido, muy lejano a la heroína austiniana que quería develar el enigma, anhela dormir. Sin embargo, su descanso se ve interrumpido por varios sueños en los que se confunden fragmentos bíblicos con inscripciones que ha observado, sin comprender, en el vano de la ventana. Se suceden varios sueños; en el tercero, que él cree motivado por la rama de un abeto que golpea el vidrio, se le revelan y nos revela, siniestramente alguno de los secretos a los que más adelante accederá el lector:

“¡Márchate! grité-. No te dejaré entrar aunque me lo supliques por veinte años.”  
“Hace veinte años- gimió la voz- que ando errante”. Comenzó entonces un leve arañar por fuera y el montón de libros se movió como si lo empujaran hacia dentro. Traté de levantarme pero no podía moverme, y loco de terror, empecé a dar alaridos. Para mi mayor confusión advertí que mis gritos eran reales. Pasos apresurados se acercaban a la puerta de la alcoba; alguien la abrió con mano vigorosa y una luz brilló a través de las cuadradas aberturas de la puerta superior del lecho (Brontë, 1983, p. 23)

Aunque toda la situación limita con lo extraño, no escapa de los límites de lo racionalmente explicable: al fin y al cabo la ventana no se ha roto y tampoco hay sangre en el vidrio. Sin embargo, y pese a que el resto de la noche de Lockwood transcurre en la cocina junto a un gato que le hace compañía (regreso a lo cotidiano), su retorno a Granja se realiza por un camino en el que las piedras que delimitan el sendero apenas son visibles<sup>41</sup>. Podemos leer ese regreso como un epítome de la imposibilidad de deslindar la naturaleza de las experiencias narradas. La racionalidad, el orden del relato intenta balizar senderos, señalar límites: éstos como las piedras del camino de regreso a Granja se confunden permanentemente.

Dicha preocupación con la idea de frontera y con la dificultad de establecer nítidos límites que permitan discriminar las experiencias permea todo el relato. Si una primera lectura podría suscribir la precisa oscilación entre lo salvaje y lo civilizado (Cecil, 1934) una más morosa permite advertir que estos dos aspectos se imbrican de modo indisoluble en la historia. Centrémonos para enfocar esta problemática en la primera presentación que se hace de la Granja Trushcross en los comienzos de la versión de Nelly Dean de la saga familiar.

Enfermo a causa de su travesía de regreso en medio de una severa tormenta de nieve, Lockwood debe convalecer en la Granja y solicita a su charlatana y predispuesta ama de llaves que le cuente la historia de los Earnshaw. Nelly no se hace rogar; la conoce toda. Señalemos que su autoridad narrativa se basa en su conocimiento pero aunque su relato parece natural y mucho más apegado a la realidad que el de Lockwood, ejerce una serie de estrategias que no habría que dejar de puntualizar.

En primer lugar realiza un significativo recorte temporal. Elige un punto de partida para su relato al que hará comenzar con la llegada a “Cumbres” de Heathcliff. Aclara que sabe todo de Heathcliff menos “dónde nació, quiénes fueron sus padres y cómo empezó a hacer fortuna” (Brontë, 1983, p.30). Anticipa, sin embargo, su apreciación de Heathcliff al identificar su historia con la del cuclillo, ave que se adueña de los nidos de otras aves (Brontë, 1983, p.30)<sup>42</sup>.

La llegada de Heathcliff a la familia es misteriosa: Mr Earnshaw va hacia Liverpool y aunque se lo esperaba enseguida tarda tres días. Cuando regresa, extenuado, trae escondido entre sus ropas a este niño, “don del cielo aunque sea tan negro como si saliera del infierno” (Brontë, 1983, p.32). Una vez más la ambivalencia. Es interesante que Earnshaw se refiere a él como “don” y usa el pronombre “it” (Brontë, 1990, p.29)<sup>43</sup>. Ordena que se lo haga dormir con sus hijos

<sup>41</sup> “A un lado del campo advertí, a intervalos de seis o siete metros, una línea de piedras erectas a todo lo largo del erial; se habían colocado y embadurnado de cal para que sirvieran de guía en la noche, y también para cuando una nevada como la actual confundía los profundos pantanos con el camino firme. Pero aparte tal cual mancha oscura surgiendo aquí o allá, había desaparecido toda huella de aquellas piedras y a mi compañero le fue necesario avisarme frecuentemente para que girase hacia la izquierda o la derecha, cuando yo creía seguir exactamente las revueltas del camino” (Brontë, 1983, p. 28).

<sup>42</sup> Nelly a partir de este símil propone una interpretación del odio que van a tenerse Heathcliff y el legítimo heredero de los Earnshaw, Hindley. Abiertamente, y aunque luego admita la degradación de Hindley, Nelly advierte que Heathcliff ha despojado a Hareton, el hijo de Hindley, de lo que le correspondía no sólo en el aspecto material sino en el afecto de su padre (Brontë, 1983, p. 30).

<sup>43</sup> Incorporamos el párrafo en inglés para que se observe el manejo estilístico que se hace al narrar la irrupción de Heathcliff en Cumbres: “Not a soul knew to whom it belonged, he said, and his Money and time being both limited, he

y allí la narradora vuelve a usar el “it” que despersonaliza al elemento extraño, ajeno a la historia de los Earnshaw, que funcionará como disruptivo de la armonía familiar<sup>44</sup>. Otra estrategia sostenida de Nelly radica en la distinción entre quienes pertenecen al linaje y los que están afuera. Lockwood ha advertido, en su primera visita que Hareton es un Earnshaw, Cathy una Linton y Heathcliff el extraño, el “outsider”. En el relato de Nelly la historia de los Earnshaw aparece, permanentemente, asociada a lo antiguo (tallas sobre la fachada: 1500) mientras que los Linton parecen más modernos aunque también pueden ostentar una larga pertenencia a la zona. Los de afuera son seres des-historizados. A Heathcliff: en un momento Nelly va a tratar de inventarle una<sup>45</sup>; Francisca, la esposa de Hindley no tiene historia.

Un tercer recurso utilizado por la narradora consiste en la construcción de cronologías y desviaciones. Mientras que Lockwood condensa el tiempo de los Earnshaw, Nelly maneja muy prolijamente el registro: 1757 es el año de nacimiento de Hindley; 1767 marca el nacimiento de Catherine; 1764 sería aproximadamente el nacimiento de Heathcliff. En un momento, en el capítulo XXX, Nelly intenta sincronizar el tiempo de Earnshaw y el de Lockwood cuando sugiere que a Cathy le vendría muy bien un segundo casamiento. Lockwood entiende la indirecta porque cuando ve lo bien que congenian Cathy y Hareton se da cuenta de que no va abandonar su papel de extraño y tuerce nuestras expectativas lectivas: no va a pasar a ser personaje principal. Esta oscilación entre el afuera y el adentro se concreta también en una estrategia muy sostenida por la narradora que prefiere los esquemas de repetición y prefiere evitar los cambios, aún cuando éstos le sean anunciados claramente como es el caso de la muerte de Heathcliff que el propio héroe anticipa<sup>46</sup>.

Sin dejar de tener en mente las estrategias compositivas que hemos expuesto, regresemos al modo cómo se presenta, en el relato de Nelly, la Granja. El anciano Earnshaw ha muerto y Hindley se ha instalado junto con su esposa Francisca en Cumbres. Los jóvenes Catherine y Heathcliff han tejido una alianza frente al poder autoritario y despótico del hermano mayor. Un domingo, semejante al descrito por Catherine en el fragmento de diario íntimo hallado por Lockwood, los sometidos deciden abandonar la reclusión y la lectura de los libros religiosos que

---

thought it better to take it home with him at once, than run into vain expenses there; because he was determined he would not leave it as he found it.

Well, the conclusion was that my mistress grumbled herself calm; and Mr Earnshaw told me to wash it, and give it clean things, and let it sleep with the children” (Brontë, 1990, p.29). (La negrita la hemos usado para resaltar la reiteración del nombre de objeto “it”). La traducción pierde el matiz que es evidente en la frase final, por ejemplo, en que la expresión separa a Heathcliff(it) de Catherine y Hindley (children). (La negrita la hemos usado para resaltar la repetición)

<sup>44</sup> Se han tejido múltiples conjeturas acerca de su posible origen. No ha faltado quien haya sugerido que podía ser un hijo ilegítimo de Earnshaw. No agrega mucho. Terry Eagleton (1995) en un artículo que encabeza el libro titulado *Heathcliff and the great hunger: studies in Irish culture* asocia a Heathcliff con un elemento autobiográfico de las Brontë. Branwell Brontë se encamina a Liverpool, puerto en el que se habían asentado más de tres mil irlandeses hambrientos. Earnshaw presenta a un “niño andrajoso, sucio, de cabellos negros y lo bastante grande como para andar. Había encontrado al niño muerto de hambre” (Brontë, 1983, p.32). Según Eagleton, el que luego sea considerado lunático, bestia salvaje, demonio... representaría a un elemento natural en el que la cultura y la civilidad nunca se van a asentar y esta sería la visión inglesa de lo que es un irlandés y de lo que esta cultura representa.

<sup>45</sup> Resulta muy interesante que Nelly al intentar consolar a Heathcliff recurre a inventarle una historia ficcional que lo asocia con elementos exóticos: “Podrías pasar por un príncipe disfrazado. ¿Quién sabe si tu padre no fue el emperador de la China y tu madre una reina india, capaces cada uno de comprar con las rentas de una semana Cumbres Borrascosas y la Granja Trushcross juntos? Pero te raptaron unos malvados marinos y te trajeron a Inglaterra (Brontë, 1983, p. 48).

<sup>46</sup> “Estoy más agradecido que enfadado con usted, Nelly-contestó-, pues me hace pensar en cómo deseo ser enterrado. Quiero que me lleven al cementerio por la noche. Hareton y usted pueden acompañarme, si quieren. Tenga, sobre todo, particular cuidado de que el sepulturero cumpla mis instrucciones respecto de los dos ataúdes. No es menester ningún pastor ni que se pronuncie ninguna palabra sobre mi tumba. Estoy a punto de alcanzar mi cielo; el de los demás no tiene para mí valor ni atractivo” (Brontë, 1983, p. 268).

les han proporcionado y escapan rumbo a la Granja. Quieren curiosarse cómo pasan el domingo sus vecinos de la Granja. Nelly cede el relato a Heathcliff que describe la casa en términos de cielo potencial aún cuando afirma que no querría habitar allí a ningún precio. Representa los lujos y comodidades que han atisbado a través de la ventana a la vez que destaca la trivialidad y aburrimiento de los habitantes de ese presunto paraíso: una vez más los límites pierden precisión pues el cielo de esos “buenos niños” (Brontë, 1983, p.40) disfraza fisuras que la mirada inteligente de Heathcliff niño desenmascara:

¡Nosotros nos hubiéramos creído en el cielo! Y ¿sabe usted lo que hacían sus buenos niños? Isabel- creo que tiene once años, uno menos que Cathy- estaba tirada en el suelo, en un extremo de la habitación, gritando como si las brujas la pinchasen con agujas candentes. Edgardo, cerca de la chimenea, lloraba en silencio, y en medio de la mesa estaba sentado un perrito que sacudía la pata y aullaba lastimosamente. Por las acusaciones que se hacían, comprendimos que lo habían despedazado entre los dos. ¡Los idiotas! ¡Ya ve usted qué manera de divertirse! ¡Pelearse por una bola de pelos calientes y ponerse a llorar porque, después de haberse vapuleado para tenerlo, se negaban a cogerlo! Nos reímos con ganas de aquellos niños mimados. ¡Qué desprecio sentimos por ellos! (Brontë, 1983, p. 41).

El ataque neurótico de los niños Linton, sus gritos, la persecución hacia dos pequeños a quienes confunden con ladrones, la exclusión de Heathcliff sin siquiera curarle las heridas dan cuenta de que el presunto espacio civilizado de Granja esconde tanta violencia como Cumbres. Una vez más el relato acentúa la imposibilidad de delimitar acabadamente. Aunque Nelly ha intentado proponer a los Linton como modelos a imitar, la escena enfocada por Heathcliff testimonia la latente violencia. El regreso del joven a Cumbres testimonia un error de juicio: Heathcliff cree también que no habrá posibilidad de que Catherine cruce el límite de Cumbres, la considera superior. Cuando cinco semanas después, Catherine arribe a Cumbres con la clara intención de “trasladar la Granja a Cumbres”, su aterrada mirada a la suciedad y desaliño de Heathcliff confirmarán que existe una temible porosidad entre los dos espacios. En este punto el lector confirma sus dudas acerca de la inclusión de *Cumbres borrascosas* dentro del victorianismo aún cuando algunos críticos insistan en que al fin y al cabo, la segunda generación confirma que Emily no tuvo el coraje de sus convicciones. Si bien es cierto que Hareton y la segunda Cathy concretan el matrimonio feliz característico de las novelas victorianas y parecen pagar tributo al triunfo del orden sobre el caos y las fuerzas disruptivas, la latencia de esas fuerzas no cesa ni aún después de la muerte de los protagonistas.

Si de acuerdo con el tratado victoriano denominado *Treatise of man(1835)* “uno de los principales rasgos de la civilización es que cada vez más contrae los límites dentro de los cuales los diferentes elementos relacionados con el ser humano, oscilan”(Mighall, 2003, p.170) en el realismo doméstico de Charles Dickens o de Elizabeth Gaskell, en particular en las relaciones entre padres e hijos o esposas y esposos, parecería que los límites entre lo emocional y lo moral de la época quedan claramente delineados, prolijamente marcados. David, el protago-

nista de *David Copperfield* en el lecho de muerte de su esposa/niña, Dora, se despide de la amada de acuerdo con las normas de decoro victorianas de modo que la escena se encuadra dentro los límites de lo que debe quedar a medio hablar. Un decoro emocional distintivo.

Escuchemos a Dora:

¿Qué querida Dora?

¿Cómo llora mi pobrecito! ¡Calla, calla! Ahora prométeme decir a Agnes, cuando bajes que suba un momentito para hablar conmigo.

- Ya te he dicho que vale más que las cosas sean como son- cuchichea ella, abrazándome. ¡Ay, Doady! Cuando pasasen los años no habrías querido a tu niña mujer más de lo que la has querido, y cuando transcurriese más tiempo, tu mujer acabaría siéndote tan molesta y disgustándote tanto, que acabarías no amándola ni la mitad. Sé que he sido demasiado joven y tonta. Vale más que las cosas sucedan así, (Dickens, 1961, p. 295).

El perrito de la moribunda quiere subir y ante la prohibición porque Dora está muy mal, cae muerto a los pies de David, poco antes de que el narrador conozca la noticia de la muerte de su mujer.

¿Qué distancia media entre este dolor contenido y el siguiente episodio de la muerte de Catherine en *Wuthering Heights*? Catherine, como Dora, está enferma y a punto de morir; Heathcliff y Linton han roto toda relación entre ellos como resultado de un violento altercado. En el plano del marco narrativo Lockwood se va reponiendo paulatinamente de su enfermedad pulmonar; en el plano del relato de Nelly se acerca la primavera. Nelly tiene una carta de Heathcliff en el bolsillo y retrasa el momento de dársela a Catalina. Deja transcurrir tres días y el domingo, mientras el resto de los habitantes de la Granja están en el templo le entrega la misiva y para favorecer el acceso de Heathcliff que espera fuera de la casa, la respuesta, entretiene al criado. En la edición original inglesa de 1847, este capítulo inicia el segundo volumen de la novela. De acuerdo con la descripción de Nelly, Catherine no es sino un espectro de lo que había sido. Con todo tiene algo de angelical. No bien ingresa su compañero de la infancia, Catherine, que parece haberse recobrado del letargo en que yacía, se abandona a una escena de desborde pasional:

Durante unos cinco minutos no habló ni la soltó, prodigándole en ese espacio más besos, creo yo, de los que diera en toda su vida; pero fue mi ama quien le diera el primero y él apenas podía mirarle a la cara, de pura angustia. Habíase formado mi misma convicción no bien la vio, o sea que no había probabilidad alguna de restablecimiento, que estaba condenada a morir (...)

Quisiera- continuó amargamente [Catherine] poder retenerte hasta morir los dos. No me importaría que sufieras. ¿Por qué no habrías de sufrir? ¡Yo sufro mucho! ¿Me olvidarás? ¿Serás feliz cuando yo esté bajo tierra? (Brontë, 1983, p. 130)

La respuesta de Heathcliff se distancia tanto como el discurso de Catherine de las convenciones sociales de la época:

Ahora veo lo cruel que has sido. ¡Cruel y falsa! ¿Por qué me despreciaste? ¿Por qué traicionaste tu corazón, Catalina? ¡No tengo para ti ni una palabra de consuelo! Mereces tu suerte. Tú misma te has matado. Sí puedes besarme, llorar, arrancarme besos y lágrimas. Te agotarán... te condenarán. Tú me amabas. ¿Qué derecho tenías entonces para sacrificarme, qué derecho, responde, al pobre capricho que sentiste por Linton? (Cap XV 132)

Esa noche, Catalina muere. De esta manera la novela violentamente expone la naturaleza de un amor que, como afirma Dorothy van Ghent (1961) se escapa de todo límite y convención porque es una pasión no-humana, fruto de un personaje como Heathcliff que se presenta como figura desnuda y desprovista de toda forma civilizada. Las manifestaciones convencionales del amor matrimonial quedan representadas en la novela de Emily Brontë por el amor de Edgardo Linton mientras que Heathcliff reniega de esas cualidades morales a las que ve como débiles sustitutos de los sentimientos naturales primarios. En el capítulo posterior al fallecimiento de Catherine, cuando Nelly intenta consolarlo diciendo que yace con una sonrisa angelical, él la interrumpe, nuevamente con violencia:

¡Que despierte en los tormentos!- gritó con terrible vehemencia, pateando y gimiendo en un acceso de indómita pasión. ¡Ha mentido hasta el final! (Brontë, 1983, p.136).

Ningún lenguaje convencional puede expresar estas extrañas configuraciones y su profunda lógica. Evidentemente en un período en que la novela realista parece tomar elementos de la realidad exterior y volver a ellos, *Cumbres borrascosas*, por el contrario representa algo distinto en sí misma, con su propia geografía, su biología y su casi intraducible mitología. Un “otro mundo”, un mundo alternativo que peligrosamente convive, sin límites claros, con el mundo ordenado y convencional.

## ***Jane Eyre: ¿de la rebeldía a la convención?***

Regresemos a Virginia Woolf y sus lecturas de las hermanas Brontë en 1916<sup>47</sup>. Virginia reflexiona que de los cien años transcurridos desde el nacimiento de Charlotte Brontë, en

<sup>47</sup> El ensayo titulado “Jane Eyre” y “Wuthering Heights” fue escrito en 1916, en plena Primera Guerra Mundial y publicado en *The Common Reader* en 1925. Woolf comienza revisando el influjo de Charlotte y comenta: “No hay nada ahí más efímero que el páramo mismo, ni más sujeto al influjo de los usos que la “prolongada y lastimera ráfaga de viento”. Ni dura poco la emoción. Nos lleva en volandas por todo el libro, sin darnos tiempos para pensar, sin dejarnos levantar los ojos de la página. Tan intensa es nuestra absorción que, si alguien se mueve en el cuarto, el movi-

ese momento el centro de muchas leyendas, devociones y artículos críticos, la autora sólo había vivido 39. Se pregunta cómo hubiera sido la existencia de la escritora si la fama le hubiera llegado mientras transcurrió su oscura vida. Sin embargo, la escritora modernista, que está reflexionando sobre su antecesora decimonónica, cree conveniente recordar que permaneció, a lo largo de su existencia, “infeliz y solitaria, en su pobreza y en su exaltación, sobre los pantanos natales” (Woolf, 1925, p. 196). Considera que tales circunstancias debieron dejar huellas en sus escritos y que por lo tanto, como novelista, estaba condenada a construir sus textos con material muy “perecedero”. En una deliciosa imagen, Woolf reflexiona que al abrir la novela *Jane Eyre* uno sospecha que va a encontrar un anticuado mundo imaginativo, propio de los medio victorianos pero que, en realidad no bien uno comienza a leer, la duda acerca de la autora se disipa.

¿Qué escena abre la novela, escrita por Charlotte en 1847<sup>48</sup>? El comienzo nos adentra inmediatamente en los pensamientos de la protagonista en una fría tarde de noviembre.

El viento frío y la lluvia penetrante son observados por Jane desde el asiento de su ventana. El paisaje es desolador, marcado por el sople de un frío viento, la presencia de oscuras nubes y la caída de una lluvia penetrante. La narradora se alegra porque las condiciones climáticas impiden un largo paseo que “en las tardes frías la horrorizaba” (Brontë, 2018, p. 13). La estrecha relación entre las condiciones externas naturales y los sentimientos y pensamientos de la heroína se mantendrán a lo largo de toda la narración. Sentada en una pequeña salita, la protagonista contempla, por un lado, el espacio exterior hostil e inhóspito y por otro lado, un acogedor fuego, un salón con un sofá enfrente a una chimenea del que ella es excluida. En su frío escondite, Jane ojea el libro de Thomas Bewick, *Historia de los pájaros ingleses* que la transporta, con su imaginación, a espacios desolados e intensifica la idea de soledad<sup>49</sup>.

El lector de *Jane Eyre*, advierte inmediatamente que la protagonista comparte con Heathcliff su posición de “outsider”. Separada del frío invernal por una ventana, la niña queda absolutamente excluida del calor hogareño<sup>50</sup>:

Al releer el capítulo uno advierte no sólo la idea de aislamiento sino también de qué manera aparecen algunas problemáticas recurrentes de la novela: ausencia de calor de hogar, rechazo familiar que supondrá la búsqueda, por parte de la heroína de un hogar y una familia que reemplacen a aquélla que la ha rechazado. Helen Burns, Miss Temple, Rochester cuando lo conoce al comienzo, los Rivers, todos ellos actúan como sustitutos. Finalmente Rochester le va a dar la filiación sanguínea y la familia legal. Esta idea inicial de soledad queda intensificada no

---

miento parece tener lugar no allí, son en Yorkshire. La escritora nos lleva de la mano, nos fuerza a ir por su camino, nos hace ver lo que ella ve, nunca nos abandona ni un momento nos permite que la olvidemos. Al final hemos quedado impregnados del genio, la vehemencia, la indignación de Charlotte Brontë (Woolf, 2009, p.46).

<sup>48</sup> El pseudónimo que usaba Charlotte era el de Currer Bell.

<sup>49</sup> El libro que lleva como subtítulo “A history and description of Land Birds” acompaña el texto con profusas ilustraciones que quedan grabadas en la mente impresionable de Jane.

<sup>50</sup> La sintaxis, en inglés intensifica, signada por el uso de las inversiones sintácticas, acentúa la idea de aislamiento: “Dreadful to me was the coming home in the raw twilight” (Brontë, 2016, p.9); “Me, she had dispensed from joining the group” (Brontë, 2016, p.10).

sólo a través de las imágenes del libro de los pájaros ingleses sino también con la balada que Bessie canta mientras ella se recupera de su shock en el salón rojo<sup>51</sup>.

La orden de la tía es clara en cuanto que debe mantener silencio mientras no tenga cosas agradables que decir. Jane saca provecho de ese inicial aislamiento refugiándose tras una suerte de velo que le permite disfrutar de la lectura y estudiar la tarde invernal:

(...) y hasta que no tengas cosas agradables que decir, quédate callada.  
A mi derecha, me ocultaban los pliegues de tapicería escarlata, y a mi izquierda, estaban las lunas transparentes de la ventana que me protegían, sin separarme, del melancólico día de noviembre. A ratos, al volver las hojas de mi libro, estudiaba el aspecto de la tarde invernal (Brontë, 2018, p. 14).

Esta es la primera vez de una infinidad de momentos en que en el relato, Jane busca la protección de un “velo” literal o metafórico que le permita poner una pantalla entre ella y el resto de la gente.

En una situación paralela, en el Capítulo II de la segunda parte, buscará la protección de un escudo similar para observar a los invitados del Sr Rochester sin ser advertida.

Como apuntaba Woolf (1916) el comienzo apenas nos deja tiempo para pensar. Tras esta primera visión, la violencia contenida estalla en las ofensas de su primo John que tras enrostrarle que es “alguien dependiente,” y que “no tiene dinero porque su padre no le dejó (Brontë, 2018, p.18) y que no debería vivir con los hijos de un caballero le arroja el libro (19). Sin embargo, se encuentra, por primera vez enfrentado con un acto de rebeldía: enfurecida, no sólo se “defiende frenéticamente” (19) sino que le grita que es perverso y cruel, asesino, tratante de esclavos y emperador romano. Se trata de una reacción de inusitada rebelión que señala el distanciamiento de Jane del ideal de la heroína femenina victoriana. Se ubica lejísimos del “ángel del hogar” y en la vereda opuesta de una niña-mujer al modo de Dora en *David Copperfield*. En su fundacional texto sobre la tradición literaria femenina en el siglo XIX, Sandra Gilbert y Susan Gubar tratan de aportar “modelos para entender la dinámica de la respuesta femenina a la coerción masculina” (1979, p.xii). Con este objetivo se concentran en leer la literatura femenina desde un esquema de confinamiento y huida. En la Introducción de *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* las críticas explican del siguiente modo sus propósitos:

Encerradas en la arquitectura de una sociedad aplastantemente dominada por los hombres, estas literatas tampoco pudieron eludir verse atrapadas en los constructos literarios específicos de la que Gertrude Stein iba a denominar “poética patriarcal”. Porque una escritora del siglo XIX no sólo tenía que habitar las

<sup>51</sup> La balada habla de una huerfanita de pies doloridos y cuerpo fatigado, situación que se va a corporizar en la tercera parte cuando llegue a lo de los Evans (Brontë, 2018, p.35). Jane evidentemente, se ve reflejada en ese personaje infantil privado de refugio y de albergue.

mansiones (o casitas de campo) ancestrales poseídas y construidas por los hombres, sino que estaba constreñida y limitada por los Palacios del Arte y las Casas de la Ficción que escribieron los escritores. Así pues, decidimos que la sorprendente consistencia que apreciamos en la literatura escrita por mujeres podía aplicarse por un impulso femenino común hacia la lucha por liberarse del encierro social y literario mediante redefiniciones estratégicas del yo, el arte y la sociedad (Gilbert, 1998, p.p. 11- 12).

Si la situación inicial relató la exclusión y la rebelión, la posterior escena “del cuarto rojo”, que tantas disquisiciones críticas ha motivado, plantea en primer y liberador lugar, “el impulso femenino por liberarse del encierro social al que ha sido confinada” (Gilbert, 1998, p.12). La heroína experimenta algo inusitado: la resistencia (“a new thing for me” (Brontë, 2016, p 20)). Esas palabras señalan una huida de las “Casas de ficción” “construidas por los escritores varones e inician un distanciamiento radical de la tradicional posición de la mujer. El abandono de la sumisión a una situación que Jane considera injusta choca con las reiteradas exigencias de que se recluya en el lugar que le corresponde. La narradora heroína advierte que ese cuarto y la situación representa, de algún modo, el espíritu de una sociedad en la que Jane no tiene lugar y anticipa, en la novela, otras imágenes de encarcelamiento como la de la propia joven en Lowood y la de Berta Masson en el ático.

Cuando Jane queda recluida en el cuarto rojo interpretado por John Maynard (1987) como escena típicamente edípica en que la joven es encerrada por una madre sustituta hostil en el único cuarto que todavía recuerda a un padre amante, el difunto Uncle Reed, Bessie, quien en ese momento actúa como aliada de Mrs Reed, exhorta a Jane diciendo que “ si no se está quieta, tendremos que atarla”(Brontë, 2018, p.20) con una cabal epítome de la posición de la mujer en esa sociedad patriarcal: o quieta o recluida. La frialdad que reina en el cuarto le recuerda a Jane su situación.

Por su parte Elaine Showalter (1977) considera que esta escena señala la transición de la “pasividad a-genérica propia de la infancia hacia una turbulenta pubertad” (p.113). A través de la asociación del color rojo predominante y aunque Jane tiene sólo diez años en ese momento, el tránsito del umbral del cuarto representaría su ingreso en el mundo de la sexualidad adulta femenina que le posibilitaría la posterior “libertad de su opresora familia” (Showalter, 1977, p. 114) y estaría íntimamente ligado al paso de la niñez a la adolescencia, transformándose en un símbolo de la sexualidad adulta femenina. Se compara a Jane con un gato<sup>52</sup> del mismo modo como Bertha va a ser animalizada. La escena del cuarto rojo torna patentes y desnatura-

---

<sup>52</sup> Jane, narradora, la que relata desde la adultez, reflexiona en los siguientes términos sobre su situación en aquel momento: “Yo era una nota discordante en Gateshead Hall. No me parecía a ninguno de los de allí, no tenía nada en común con la señora Reed ni con sus hijos, ni con la servidumbre por ella elegida. De hecho, si ellos no me querían, tampoco yo los quería a ellos. No estaban obligados a mirar con cariño a una criatura heterogénea, tan diferente de ellos en temperamento, capacidad y propensiones, una criatura inútil, incapaz de servir sus intereses o proporcionarles placer (Brontë, 2018, p. 26).

liza los mecanismos de la sociedad patriarcal en la que Jane no tiene lugar.<sup>53</sup> Helen Moglen (1984) y Adrienne Rich (1995) coinciden en leer, sin la focalización específica en la sexualidad evidente en la lectura de Showalter, la escena del cuarto rojo como la representación del nacimiento de una nueva Jane no sumisa, una mujer dispuesta a elegir su vida con dignidad, integridad y orgullo.

El final de la experiencia de Jane en el cuarto rojo está marcado por un grito espantoso y aterrador que hace regresar a Bessie, Abbot y la Señora Reed. Se trata de un alarido que en la economía narrativa de la novela de Charlotte anticipa la carcajada demoníaca de Berta con que finaliza el primer volumen:

Fue una carcajada demoníaca, queda, reprimida y grave que pareció provenir de la misma cerradura de mi puerta. La cabecera de mi cama estaba cerca de la puerta y al principio creí que el duende que reía estaba al lado de mi cama, o más bien agazapado en mi almohada. Me levanté y miré alrededor, pero no pude ver nada. Mientras miraba fijamente, se repitió el sonido antinatural y me di cuenta de que venía de detrás de los paneles (Brontë, 2018, p. 212).

Amén del grito metamorfoseado en carcajada, la novela trabaja otros ecos de la situación: la visión del resplandor rojo que produce el fuego en el cuarto de Rochester, incendiado por Bertha así como cuando la noche previa a su casamiento Jane advierte en el espejo la cara de Mrs Rochester, en realidad la de la legítima Mrs Rochester<sup>54</sup>.

Efectivamente, la escena del cuarto establece una relación entre Jane y Bertha. Para Gubar y Gilbert (1979), Bertha no es sino el ser profundo, reprimido, de Jane. Leen, como ya anticipamos, toda la novela sobre modelos de confinamiento y huida, de acuerdo con los cuales Bertha representaría “el más oscuro y verdadero doble, el aspecto enojado de la niña, el feroz secreto que Jane está tratando de esconder desde los días de Gateshead” (Gilbert, 1975, p.360). Bertha encarnaría la reprimida hostilidad de Jane contra Rochester y por eso lo ataca a él y a Mason, por eso rompe el velo, y finalmente quema Thornfield. Para las dos autoras, Bertha caminando en cuatro patas, como una fiera recuerda a la institutriz caminando de un lado para otro a través del corredor del tercer piso y el grito recuerda el que Jane lanzó en el cuarto rojo<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Jane encerrada en el temible cuarto rojo donde muriera su tío trata de escapar. La puerta está cerrada con llave y reflexiona: “Desgraciadamente, sí: nunca hubo cárcel más segura” (Brontë, 2018, p. 23).

<sup>54</sup> Compárense las dos visiones en el espejo. La primera la que Jane tiene de sí misma cuando es recluida al cuarto rojo y la segunda, la que observa en el espejo el día anterior a su boda: “Al volver, tuve que pasar por delante del espejo, y mis ojos, fascinados, exploraron involuntariamente las profundidades allí reveladas. Todo parecía más frío y más oscuro en aquel hueco quimérico que en la realidad. La extraña figura que me contemplaba, con el rostro y los brazos pálidos matizando la oscuridad, y los ojos relucientes de miedo moviéndose entre tanta inquietud, realmente tenía el aspecto de un espíritu” (Brontë, 2018, p. 24). La de la noche, anterior a su boda: “Señor, parecía una mujer alta y robusta, con cabellera abundante y morena, cayéndole por la espalda. (...) Espantosa y atroz me pareció, ¡señor, jamás vi un rostro semejante! Era un rostro pálido, un rostro salvaje. ¿Ojalá pudiera olvidar los ojos rojos que giraban, y la hinchazón ennegrecida de sus rasgos! (Brontë, 2018, p.

<sup>55</sup> Resulta pertinente señalar que tanto en *Cumbres borrascosas* como en *Jane Eyre* las hermanas Brontë dialogan con la tradición literaria del vampiro. Podríamos decir junto con Carol Senf (1988) que en el caso de la novela de Emily el poder asociado a lo gótico no se empuje (p. 93) mientras que en *Jane Eyre* parece ceder a lo racional, diurno.

Más allá de lo pertinente que pueda resultar esta lectura desde una perspectiva de género es dable señalar que deja de lado o desatiende algunos aspectos intrigantes de la novela como pueden ser el hecho de que no da cuenta de la complejidad con que pasión y autodomínio (o represión) oscilan en Jane, en quien siempre la sensación de liberación va seguida de un sentimiento de culpa. Cabría recordar que la idea de “dobles” no es extraña a la narrativa del siglo XIX como lo evidencia su aparición, con diferentes resoluciones<sup>56</sup>, en *Frankenstein* de Mary Shelley, en *Drácula* de Bram Stoker, en *El extraño caso de Dr Jekyll y Mr Hyde* de Robert Stevenson. Entre muchas otras cuestiones el motivo ha tematizado las tensiones entre los instintos “incoordinados” y el “super yo” con su rol moralizante y organizador. Al considerar a Bertha pura y exclusivamente la representación de todos los aspectos de la experiencia femenina (sexualidad, frustración, deseo) que la sociedad victoriana busca reprimir, Gilbert y Gubar enriquecen la lectura del texto al tiempo que – como señala Sally Shuttleworth (2010) la esquematizan en exceso y cercenan algunos aspectos de la psicología femenina. Una focalización diferente propone Gayatri Spivak (1985) cuando lee a Bertha no sólo desde lo genérico sino desde una perspectiva política que permita considerarla como sujeto imperial reprimido. Spivak critica al feminismo anglo americano por reproducir “los axiomas del imperialismo” (1985, p.243) y argumenta que la novela no sólo tematiza la represión de lo femenino sino que, al mismo tiempo e íntimamente entrelazado, da cuenta de la estructura de pensamiento de los medio- victorianos y su fe en la misión civilizadora del Imperio que halla en el relato varias representaciones: Rochester es un aventurero colonial; St John se proyecta como misionero de la civilización. Frente a ellos, Bertha, que no es ni blanca ni negra sino mestiza representaría, en este tipo de lectura, las fuerzas que deben ser suprimidas para asegurar el predominio del sujeto central homogéneo (Spivak, 1985).

## Un final intrigante

Como se puede deducir de los aspectos comentados, la novela tiene un argumento intrincado en el que se combinan elementos de sorpresa gótica con los de la novela de formación tan cara al victorianismo en que el protagonista (en este caso, la protagonista) debe hallar su camino y liberarse de los abusos de quienes la crían y de las determinaciones de origen. Sin embargo, también en estos aspectos *Jane Eyre* desconcertó a sus contemporáneos que criticaron la novela como esencialmente “anticristiana” (Zaie, 1993, p. 204). Sin embargo Zaie (1993) identifica lo que considera dos aspectos fundamentales que se le presentan como columnas que sostienen el desarrollo todo el relato: la necesidad de amor que tiene Jane unida a su imperiosa búsqueda de un modo de asegurarse la independencia. Si se tienen en cuenta estas dos “creencias o premisas”, al arribar el lector al cierre de su historia, surgen posturas encon-

---

<sup>56</sup> Confrontar capítulo de Agustina Ledesma en este mismo libro.

tradas porque luego del engaño de Rochester parecería ser que la felicidad final proviene del mismo personaje. ¿Estamos ante el final feliz victoriano, ante la armonía final restauradora?

Habría que tener en consideración algunos aspectos que particularizan el relato porque en el caso de esta novela se rinde tributo a la época y lo que en una novela del siglo XXI podría ser la amistad final de María, Diana y Jane termina en esta novela del XIX con un matrimonio conveniente para cada una<sup>57</sup>. No pasa inadvertido que el final resulta demasiado respetuoso de las reglas victorianas. Virginia Woolf, que no puede disimular su inquietud, se pregunta si no resulta una rendición (Woolf, 1925, p. 201).

Sin pretensión de obturar la inquietud lectora quizás, nos convenga repasar las instancias fundamentales de la relación entre Jane y Rochester para tratar de acercarnos a una comprensión más completa de ese final.

El primer encuentro de Jane con Rochester: se produce en el bosque, en el capítulo XII de la segunda parte. Jane, una tarde de enero en la que había dejado libre a Adèle, la jovencita a quien debe instruir (huérfana protegida por Mr Rochester), se ofrece a llevar una carta a Hay, para la Sra Fairfax. La tarde aunque fría era apacible. Se hacen las tres de la tarde, ella se abriga en su manguito (Brontë, 2018, p.160) y una pálida luna empieza a asomar y delinearse en el cielo. Fuertes pisadas de caballos interrumpen el encanto de la tarde. Antes que al jinete, Jane percibe, con ancestrales temores, el acercamiento del caballo:

El alboroto procedía de la calzada; era un caballo, todavía oculto por las vueltas de la vereda, que se acercaba. Estaba a punto de levantarme de mi asiento, pero como el sendero era estrecho, me quedé para dejarlo pasar. Yo era joven en aquel entonces, y toda suerte de fantasías buenas y malas poblaban mi mente. Los recuerdos de los cuentos infantiles cohabitaban con otros desatinos, y cuando se reavivaban, mi madurez incipiente los teñía de un vigor y una viveza que la niñez no podía imaginar. Al aproximarse aquel caballo, y mientras esperaba su aparición en el crepúsculo recordé uno de los cuentos de Bessie sobre un espíritu del norte de Inglaterra llamado "Gytrash", el cual bajo la forma de un caballo, una mula o un gran perro, frecuentaba los caminos solitarios y algunas veces se acercaba a los viajeros tardíos, tal como ese caballo se acercaba a mí (Brontë, 2018, p. 161).<sup>58</sup>

Su ensimismamiento es interrumpido por la aparición de quien, más adelante descubrirá, es el señor de la casa en la que está trabajando como institutriz. La presentación disipa lo misterioso muy paulatinamente:

<sup>57</sup> "Mi Edward y yo somos felices, pues, y más aún por saber que son también felices los que más queremos. Diana y Mary Rivers están casadas, y nos alternamos en visitarnos cada año, viniendo ellas un año y yendo nosotros al siguiente. El marido de Diana es capitán de la armada, un oficial distinguido y un buen hombre. El de Mary es clérigo, amigo del colegio de su hermano y digno de ella por sus logros y sus principios" (Brontë, 2018, p.643).

<sup>58</sup> La figura del "Gytrash", asociada a la del perro negro que en el *folklore* era anuncio de la muerte está presente en varias oportunidades. Tras el grito aterrador, Bessie y Sarah, otra criada de la señora Reed, cuchichean y hacen mención a la leyenda: "-Algo se ha cruzado con ella, todo vestido de blanco, y luego se ha desvanecido...un gran perro negro detrás...tres fuertes toques en la puerta...una luz en el cementerio, encima de su tumba...etc, etc (Brontë, 2018, p.32).

El hombre, el ser humano rompió el hechizo en el acto. Nadie montaba a un Gytrash, que siempre andaba solo, y los trasgos, que yo supiera, aunque podían ocupar los cuerpos ignorantes de las bestias, difícilmente podían aspirar a ocultarse bajo formas humanas normales. Este no era un Gytrash, pues, sino un viajero con rumbo a Millcote por el atajo (Brontë, 2018, p. 162).

El jinete pasa pero ella oye luego una imprecación y una caída sonora (p. 162). La primera descripción retrata a un hombre que “ya no era joven pero aún no de mediana edad, unos treinta y cinco años” (p. 163). No le parece ni guapo ni de aspecto heroico (p.163). Tras servirle de apoyo para que el hombre pudiera montar su caballo, Jane se marcha. Pese al incidente, retoma su camino a Hay, en el transcurso del cual la cara del hombre se le sigue apareciendo<sup>59</sup>. Cuando regresa descubre la identidad del herido.

El primer diálogo de ellos, que resalta la posición asimétrica de institutriz/ señor, se da un capítulo más adelante<sup>60</sup>. Se observa una actitud de “ruda veleidad” (“moody”, en inglés) que le otorga a Jane una cierta superioridad frente a los modales excéntricos de su amo. Le hace tocar el piano e inmediatamente la interrumpe porque “no toca bien” (p. 178). Solicita imperativamente que le muestre los dibujos (p. 178). Jane, acostumbrada a ser maltratada obedece a Rochester y guarda silencio aunque lo cree “voluble y brusco” (p. 182), con un lenguaje que linda con lo pre-social.

Estas primeras impresiones serán corroboradas, en algunos aspectos, por la posterior conducta del señor Rochester. Sabremos que ha sojuzgado y sojuzga a varias mujeres porque siente que ha sido atrapado por la “bruja Bertha Mason” lo que resulta, para él, un justificativo para mantener una actitud de infantil crueldad tanto para con Jane como para con Blanche Ingram.

Lo que llama poderosamente la atención al lector de Charlotte Brontë es que su heroína, aunque limado su temperamento gracias a las enseñanzas de Miss Temple y de Helen Burns, siempre ha manifestado un carácter independiente hasta el momento en que se enamora de Rochester. Incluso ante la perspectiva del casamiento proclama ese carácter de “criatura heterogénea” y se vanagloria de que ella resistirá a quienes la castiguen injustamente.

Sin embargo, frente a la peor acción que comete Rochester contra Jane cual es mentir u omitir sobre su situación marital, la institutriz/prometida no actúa acorde con las expectativas de rebelión y ruptura que ha generado en sus lectores. Semejante al momento en que es engañada por el caballero disfrazado de gitana, su reacción carece de la fuerza que uno esperaría y confiesa que no estaba dispuesta a imputarle ninguna falta (Brontë, 2018, p.423). En este caso, Charlotte parece realizar más concesiones que Emily.

<sup>59</sup> La nueva cara también era como un nuevo cuadro en la galería de la memoria, muy diferente de los que ya colgaban allí, primero, por ser masculina, y segundo, porque era morena, fuerte y grave. La veía ante mí cuando llegué a Hay y eché la carta en la estafeta del correo y la veía aún al caminar cuesta debajo de vuelta a casa (Brontë, 2018, p.166).

<sup>60</sup> Con referencia al valor de las institutrices y las ansiedades que provocaban en la sociedad del siglo XIX podría consultarse Mary Poovey (1988).

El punto crítico de esta rendición se produce en la fallida ceremonia de casamiento. La primera reacción de Rochester es continuar sin variaciones y sólo cuando se aclara la naturaleza del impedimento, la novia consigue que su prometido la mire:

-El matrimonio no puede continuar: declaro que existe un impedimento.

El clérigo miró al que hablaba y se quedó callado; el sacristán lo mismo; el señor Rochester se tambaleó levemente, como si hubiera estallado un terremoto bajo sus pies. Afianzando enseguida los pies en el suelo, y sin volver la cabeza o los ojos, dijo:

-Prosiga

(...)

-Consiste simplemente en la existencia de un matrimonio previo: el señor Rochester tiene una esposa viva.

(...) Miré al señor Rochester y lo obligué a mirarme a mí. Su rostro parecía de granito incoloro; sus ojos pétreos echaban chispas. No negó nada; tenía aspecto de desafiarlo todo. Sin hablar, sin sonreír, sin aparentar verme como un ser humano, me rodeó la cintura y me clavó a su lado (Brontë, 2018, p.414).

Al día siguiente, tras conocer que la loca en el ático es la verdadera Mrs Rochester, Jane, luego de “perdonarlo al instante” (429) abandona Thornfield. Es el comienzo de la tercera parte de la novela. El retorno se producirá sólo al final. Cuando regresa, el carácter del Sr Rochester resulta más apacible, más cariñoso, más gentil pero posiblemente porque es más débil. Karen Rowe (1983) considera que la novela empieza como la bella y la bestia y sólo cuando descubre que Rochester iba a cometer bigamia y la iba a arrastrar al adulterio abandona el esquema romántico y llegan a un concepto maduro del amor. Con una lectura que transita una senda muy distante, Nancy Armstrong (1987) cree ver en Rochester una personalidad de sexualidad no reprimida de la que se serviría el relato para criticar las prácticas de cortejo burguesas. Sin embargo, habría que recordar que “más que su virtud o su pasión, es el legado de un tío rico de Jane lo que hace posible su felicidad” (Armstrong, 1987, p.47). Para la crítica feminista es el dinero el que le permite a Jane no sólo salir de la situación de orfandad y adquirir cierta respetabilidad sino, y por sobre todo, el que garantiza el cumplimiento de la fórmula cultural inseparable de la novela decimonónica que finaliza con la unión del hombre y la mujer.

Jane al final cuenta que lleva casada 10 años pero el matrimonio no resulta interesante para el relato, que allí se detiene tras adoptar un lenguaje religioso para el cierre. Frente a quienes ven este final como una resolución que escasa relación guarda con el gesto de rebeldía inicial, otras lecturas insisten en que, desde el punto de vista del discurso, un relato que comenzó con la orden de guardar silencio, dada imperativamente por la Sra Reed a Jane, finaliza con una heroína que, al regresar, ceguera de Rochester de por medio, queda como dueña casi absoluta, del discurso. Esta apropiación se fortaleció también (conviene no olvidarlo) con su rechazo de las “imposiciones misioneras” de St. John. Seguramente que no ha logrado romper con los moldes sociales pero hacia el final de la novela puede afirmar que Rochester ve e interpreta el

mundo a través de su mirada. Como apunta Rosemarie Bodenheimer (1988), al menos como narradora Jane termina controlando su propia experiencia.

¿Es así o Jane, como ella misma lo afirma cuando arriba a Lowood ha cambiado su anhelo de “libertad” por una “nueva servidumbre”? Difícil clausurar la pregunta. Quizás no corresponda hacerlo. La tensión entre estas dos posibilidades no se resuelve quizás porque como afirman Allison Case y Harry Shaw (2008) la felicidad final, Jane la obtiene duramente y se “gana tras librar numerosas batallas que en muchos aspectos, sostiene contra sí misma, para controlar y moderar sus propios deseos y, en otros, se enfrenta con el mundo de alrededor para acomodarlos a ellos (p. 85). Posiblemente, la tensión generada por estas luchas, narrada con un estilo vívido e innovador, se constituye en la clave de la atracción que la novela ha ejercido y ejerce aún sobre sus lectores.

## Referencias bibliográficas

- Allott, M. (1994). *Emily Brontë: Wuthering Heights*. London: Macmillan.
- Armstrong, N. (1987). *Desire and Domestic fiction A Political History of the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Austen, Jane (2006[1818]). *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen: Northanger Abbey*. Barbara Benedict y Deirdre La Faye eds. Cambridge: Cambridge University Press.
- Austen, Jane. (2010[1818]). *Persuasión*. Traducción de Juan Jesús Zaro. Madrid: Cátedra.
- Austen, Jane (2014[1818]). *La Abadía de Northanger*. Traducción de Miguel Ángel Pérez Pérez. Madrid: Alianza.
- Benedict, Barbara y Deirdre Le Faye (2006). “Introduction”. En: Jane Austen. *The Cambridge edition of the Works of Jane Austen Northanger Abbey* (pp. xxiii-lxiv). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bodenheimer, R. (1988). *The politics of Story in Victorian Social Fiction*. Ithaca: Cornell University Press.
- Brooks, Marilyn con Nicola Watson. (2000). *Northanger Abbey: contexts*. En: Delia da Sousa Correa(ed). *The Nineteenth-Century Novel: Realisms*. P.p. 62-86. London: Open University Press.
- Brontë, Charlotte. (1990). Editor’s Preface to the New Edition of *Wuthering Heights* (1850). En: Emily Brontë. *Wuthering Heights*. Pp.319-323. New York: Norton.
- \_\_\_\_\_ (2016[1971]). *Jane Eyre*. New York Norton.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Jane Eyre*. Traducción de Elizabeth Power, Madrid: Alianza Editorial.
- Brontë, Emily. (1983). *Cumbres borrascosas*. Barcelona: Editorial Juventud.
- \_\_\_\_\_ . (1990). *Wuthering Heights*. New York: Norton.
- Burlin, Katrin Ristok (2010 [1975]). “The pen of the contriver’: the four fictions of *Northanger Abbey*”. Pp. 89-111. En: John Halperin (ed). *Jane Austen: Bicentenary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Marilyn. (1975). *Jane Austen and the war of ideas*. Oxford: Clarendon Press.

- Case, A.-H.E. Shaw. (2008). *Reading the Nineteenth- Century Novel. Austen to Eliot*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Cecil, David. (1934) *Early Victorian Novelists.Essays in Revaluation*.London: Bobbs Merrill.
- Clery, Emma. (1995). *The Rise of the Natural Fiction 1762-1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daiches, David (1960). *A critical History of English literature*. Volume 2. New York: The Ronald Press Company.
- Davis, Philip. (2002). *The Oxford English Literary History.The Victorians.1830-1880*.Vol 8. Oxford: Oxford University Press.
- Dickens, Ch. (1961). *David Copperfield*. V.II. Barcelona: Editorial Iberia.
- Eagleton, Terry. (1988 [1975]). *Myths of power. A Marxist study of the Brontës*. London: Macmillan.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Heathcliff and the Great Hunger.Studies in Irish Culture*. London: Verso.
- \_\_\_\_\_. (2005). *The English Novel: an introduction*. Oxford: Blackwell.
- Featherston, Cristina A. (2009). Asedio al prejuicio en *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen. En: Daniel Altamiranda (ed). *Narratologías (post) clásicas. Textos literarios, dramáticos y cinematográficos de la cultura*. P.p. 99-111. Buenos Aires: Dunken.
- Gilbert, S. y S. Gubar (1998[1979]). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*.Valencia: Cátedra.
- Hidalgo Andreu, Pilar. (2010). "Introducción". En: Jane Austen.*Persuasión*.P.p.9-66. Madrid: Cátedra.
- Johnson, Claudia. (1990). *Jane Austen.Women, politics and the novel*. Chicago: Chicago University Press.
- La Faye, Deirdre. (1989). *Jane Austen: A Family Record*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leavis, Qeenie.Dorothy. (1969) A Fresh approach to *Wuthering Heights*. En: Q.D. Leavis y F.R. Leavis. *Lectures in America*. Pp.68-145. London: Chatto and Windus.
- Matthews, John. (1985) Framing in *Wuthering Heights*.*TexasStudies in Literature and Language (TSL)* 27 (1) 25-61. Recuperado en <http://www.jstor.org/stabled/40754765>
- Maynard, J. (1987). *Charlotte Brontë and sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mighall, R. (2003). *A Geography of Victorian Gothic Fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Moglen, H, (1984). *Charlotte Brontë: The Self Conceived. Wisconsin: University of Wisconsin Press*.
- Poovey, M. (1988). *Uneven development. The ideological work of gender in Mid-victorian England*.Chicago: Chicago University Press.
- Praz, Mario. (1986[1968]). Intoductory Essay. En: *Three Gothic Novels*. Pp.7-34. London: Penguin Books.
- Rich, A. (1995). *On lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: W.W. Norton &Co.
- Rowe, K.E. (1983) Fairy Born and Human Bred: Jane Eyre's Education in Romance. En: E. Abel, M. Hirsch y E. Langland (eds). *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hannover (New Haven): University Press of New England for Darmouth College.

- Russell, Gillian. (2012). The army, the Navy and the Napoleonic Wars. En: Claudia Johnson y Clara Tuite. *A Companion to Jane Austen*. Pp.261-271. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Senf, C. (1988). *The vampire in 19<sup>th</sup> Century English Literature*. Dakota: Bowling Green State University Popular Press.
- Showalter, E. (1977). *A literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press.
- Spivak, G. Ch. (1985). Three Women's texts and a Critique of Imperialism. *Critical Inquiry*, 12 (1), 243-261. Recuperado en: <http://www.jstor.org/stable/1343469>
- Steinitz, R. (2000). Diaries and Displacement in *Wuthering Heights*. *Studies in the novel*, 32(4), 407-419. Recuperado en <http://www.jstor.org/stable/29533412>
- Stoneman, Patsy. (1992). Feminist criticism of *Wuthering Heights*. *Critical Survey* 4(2), P.p. 147-153. Recuperado en <http://www.jstor.org/stable/41555645>
- Todd, Janet. (2005). *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Ghent, D. (1961). *The English novel: form and fiction*. New York: Harper Torchbooks.
- Wallace, Tara Goshal. (1988). *Northanger Abbey* and the limits of parody. *Studies in the novel*. 20 (3). Pp 262-273. Recuperado en <http://www.jstor.org/stable/29532579>.
- Watson, Nicole (2000). *Northanger Abby: a novel's entry into the world*. En: Delia Da Sousa Correa. *The Nineteenth Century Novel: Realisms*. Pp.40-61. New York: Routledge.
- Williams, Raymond. (2001[1973]). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Woolf, Virginia. (2014[1925]). *The Common Reader. Volume 1*. London: Hogarth Press.
- (2009). *El lector común*. Buenos Aires: de Bolsillo.
- Zaie, B. (1993). Jane Eyre's excruciating ending. *CLA Journal*, 37 (2)., 204-220

## CAPÍTULO 3

# Charles Dickens: relaciones entre autor y lectores, entre narración y transformaciones sociales de una época

*María Eugenia Pascual*

Charles Dickens es uno de los novelistas ingleses del siglo XIX más reconocidos dentro y fuera de Inglaterra. Su figura representa al escritor profesional, al editor, al productor teatral, pero también al *selfmade man*, al hombre famoso y al caballero. Sus textos no pueden pensarse como la obra de un individuo emprendedor desvinculado de un momento histórico y social extremadamente complejo. Es necesario remontarse al siglo XVIII para conocer las obras antecedentes y el contexto de producción de sus novelas.

Ian Watt en *The rise of the novel* (2001[1957]), analiza el crecimiento del público lector en Inglaterra a partir del siglo XVIII y cómo este proceso afectó la producción literaria. En ese momento comienza el desarrollo de la novela como género junto con la actividad periodística. Sin embargo, la circulación de este género era en ese entonces baja por sus altos precios. A comienzos del siglo XIX se generó un aumento de la cantidad de imprentas, fenómeno que mejoró las condiciones materiales que hicieron posible la producción literaria.

Uno de los factores que afectaron la composición de un público lector era el alto nivel de analfabetismo, sobre todo en la población rural. La escolarización, en ese momento era muy baja ya que existía el trabajo de los niños a partir de los cinco años de edad en el campo y en las fábricas. Más de la mitad de la población en Inglaterra tenía escasos recursos económicos y por lo tanto los libros y los diarios eran lujos; las novelas tenían un precio muy alto para un trabajador, ya que su valor equivalía a la paga de una semana. Este fenómeno promovió el surgimiento de las bibliotecas circulantes con gran éxito. También se dio el crecimiento de la cantidad de lectoras: en las ciudades se incrementó el tiempo libre de las mujeres que pertenecían a sectores medios, puesto que las actividades como tejer, coser y hornear pasaron a ser sustituidas por la compra de manufacturas. (Watt, 2001)

En una sociedad industrial incipiente como la inglesa, la distinción de clases era la base del orden social, por lo tanto, se miraba con alarma el ascenso de las clases populares. En relación a la circulación de la literatura, existían largas jornadas laborales para los trabajadores que no

dejaban lugar a la lectura. Los domingos, el único día libre, se bebía; en las ciudades había sobrepoblación y pésimas condiciones habitacionales factores que, junto con los antes mencionados, dificultaban el contacto con los textos literarios de las clases más pobres<sup>61</sup>.

Sin embargo, durante el siglo XIX se operan cambios con respecto a este tema. Raymond Williams (1997) plantea que entre los años 1840 y 1860 aumentó el número de lectores<sup>62</sup> y describe una crisis de la sociedad y la expansión de las lecturas asociadas a esa experiencia. Esta “Crisis de la experiencia” era a partir de la cual muchos autores escribían.

La revolución Industrial y el éxodo a las ciudades generaron una exploración de la comunidad, su sustancia y su significado. Surgió la necesidad de preguntarse en qué consistía una comunidad, qué había sido y en qué podría convertirse. El sentido de vivir en sociedad se vuelve un problema decisivo, inquietante e incierto. En esta línea de análisis, Williams plantea que la civilización industrial, urbana y poderosa, es aquella en la que subyacen experiencias de mutación social junto con cambios en los sentimientos, experiencias interiores e identidades.

De este modo la población se volvió más consciente de los cambios históricos y sociales; las modificaciones en el sistema productivo generaron alteraciones de las instituciones, los paisajes, los sentimientos y una “visión uniforme como imagen de un orden industrial nuevo y no natural”. (Williams, 2001, p. 203) La novela como género exploró estos procesos de modo inédito ya que era una forma que se adecuaba a las nuevas experiencias. La nueva novela representa el cambio social, se convierte en la historia de la interacción de la vida pública y la vida privada. Autores como Dickens, las Brönte, Thackeray y George Eliot contemplaron con perspectiva histórica la crisis de su pasado inmediato y dieron cuenta en sus textos de la revolución industrial, la reforma democrática y las migraciones del campo a la ciudad.

## De reportero a escritor profesional

En este contexto Charles Dickens inicia su carrera literaria. Publicó los *Papeles de Pickwick* antes de cumplir los 24 años de edad; no tenía formación universitaria y su vínculo con la escritura se inició con sus reportes en *Doctors' Commons*<sup>63</sup>. John Boynton Prietsley (1984) destaca sus dotes de observador, su perseverancia y autodisciplina, características que le permitieron poner condiciones a la hora de trabajar con Seymour, el primer caricaturista de dicha obra. (p.26)

En ese momento comenzó a trabajar con la dinámica de entregas mensuales. A lo largo de su carrera alternó entre estas entregas y las semanales, las publicaciones en revistas y en fascículos. Esta lógica de trabajo afectó directamente su producción literaria. Muchas de sus

---

<sup>61</sup> La publicación semanal *Household words* dirigida por Dickens se ocupó de temas como la salud pública, la educación, las leyes para indigentes y las condiciones en las fábricas. Para el autor era una preocupación las condiciones en las que estaba sumida la clase trabajadora.

<sup>62</sup> Estos años coinciden con buena parte de la obra de Dickens.

<sup>63</sup> Tribunales específicos de cuestiones eclesiásticas, asuntos de Almirantazgo y testamentaría presentes en *David Copperfield*.

novelas se publicaron en folletines (*serial fiction*) en revistas como *Household words* o *All the year round*. La reacción del público lector era inmediata y esto le permitía al autor modificar la trama de sus textos. Dickens estaba atento e interesado en la llegada a un público masivo. Los cambios en la industria editorial luego de los avances tecnológicos modificaron la forma de hacer literatura. De este modo, el folletín llegó a ser la forma dominante de la literatura en el siglo XIX y con él surgió un nuevo y amplio público sin una formación específica, lo que en su momento generó críticas en relación a la “calidad literaria” para los sectores más tradicionales.

El precio del fascículo era muy accesible y en el caso de las publicaciones en diarios y revistas lo era todavía más. Los textos en estos casos eran “descartables” y diferían de las novelas publicadas en tres volúmenes, consideradas un objeto bello, pero que tenían un valor inalcanzable para un gran número de lectores. (Smith, 1996, p. 28) Por su parte, Simon Eliot plantea como determinante el precio de los volúmenes en relación a la lectura y la circulación (Eliot, 2001, p. 38).

El público lector de Dickens era heterogéneo y masivo. El autor estaba muy interesado en un aumento de las ventas de diarios y revistas. En este sentido, el mercado y la reacción del público funcionaban como un termómetro para su producción literaria. Sin embargo, la prosa de Dickens presenta cierto grado de complejidad difícil de soslayar en este análisis. Hay ironía, humor, citas y referencias a obras consideradas clásicas, marcas de oralidad, oraciones extensas con una sintaxis compleja, características que lo convierten en un fenómeno particular. A pesar de los éxitos de venta y de la masividad de su producción, la lectura de sus novelas implica el conocimiento de ciertos autores y textos literarios y el manejo de recursos como la ironía por parte de sus lectores.

La relación que Dickens estableció con su público merece un apartado especial. En este autor se prefigura lo que en el siglo XX se desarrollará en torno a las estrellas de cine. En octubre de 1837 el *Quarterly Review* planteaba que la popularidad de este escritor era el fenómeno literario más llamativo de su tiempo. (Adams, 2009, p.56) A los cuarenta años, Dickens ya era toda una celebridad que recorría las calles de Londres saludando a desconocidos y que recibía invitaciones a cenas en su honor a las que asistían cientos de invitados en Inglaterra y en el extranjero.

A diario llegaba la correspondencia de sus lectores con sugerencias o incluso demandas. Es conocida la anécdota de los cientos de cartas recibidas en su domicilio en las que se le pedía por la salvación de la pequeña Nell en *Tienda de antigüedades*, mientras su público en América esperaba ansioso el barco en el que viajaba el desenlace de la historia de la niña y su abuelo.

Grahame Smith (1996) habla de cierta dualidad en la producción de Dickens: por un lado, su trabajo periodístico que se vuelve más conservador con el paso del tiempo; por el otro, su literatura se radicaliza. Además, hay un aspecto económico crucial, un acercamiento al negocio en relación a la escritura. (p. 3) Se presentará el público como condicionante, pero también habrá nuevos actores como los agentes, editores y vendedores harán su aparición.

## La construcción de los villanos

Uno de los recursos del folletín que trabajó Dickens a lo largo de toda su carrera fue la polarización en la caracterización de sus personajes. Aquellos bondadosos e ingenuos como Oliver Twist, el joven Kid en *Tienda de Antigüedades* o Joe Gargery en *Grandes Esperanzas* nos conmueven hasta las lágrimas. No hay ni un ápice de maldad en el pequeño huérfano protagonista, ni en el joven amigo de Nell, tampoco en el herrero con rasgos infantiles que ha quedado a cargo de Pip, junto con su irritable esposa. Sin embargo, los personajes que se destacan en sus novelas son sus villanos.

Tanto en *Tienda de antigüedades* como en *David Copperfield* los malvados se detectan a partir de una primera descripción. Según Eagleton (2009), estos personajes en Dickens presentan una correspondencia o continuidad entre la descripción física y la moral. (p. 193) No hay malos hermosos. Sólo basta echar un vistazo a la descripción de Daniel Quilt, el enano usurero en *Tienda de antigüedades* para confirmarlo. Este villano es presentado en el capítulo tres como un hombre de edad avanzada, con “aspecto repelente y estatura tan baja que parecía un enano, aunque la cabeza y la cara no habrían desentonado con el cuerpo de un gigante”. (Dickens, 2014, p. 32) Más adelante el narrador repara en sus ojos “astutos y maliciosos”. (p. 32)

El caso de los hermanos Murdstone en *David Copperfield* es similar. El pretendiente de la joven viuda Copperfield es mostrado a los lectores en el segundo capítulo de la novela como un caballero de pelo renegrado, cejas y patillas negras, con rasgos duros que se corresponderán con la rigidez del personaje en el trato posterior a David. En el capítulo cuatro, llega a la casa de los Copperfield la señorita Murdstone, una dama “de aspecto sombrío; morena como su hermano, a quien se parecía mucho en rostro y voz, y con unas cejas muy espesas que casi se juntaban sobre su gran nariz, como si, al estar inhabilitada por los agravios de su género a lucir patillas, lo compensase de ese modo.” (Dickens, 2014, p. 71)

Los hermanos Murdstone se convertirán en los primeros villanos de la novela, someterán al pequeño David a humillaciones, castigos físicos y a la más profunda soledad. En ellos se ve también una crítica a los modos de enseñanza contemporáneos a Dickens. Estos personajes obligan a David a dar largas lecciones aprendidas de memoria, seguidas por castigos corporales luego de los fracasos. No hay lugar para la imaginación y ni para la creatividad en sus clases. En ellos el autor materializa una preocupación constante: la de las arbitrariedades e injusticias en la formación de niños que más adelante trabajará en *Tiempos difíciles* y en *Grandes esperanzas*, entre otras novelas.

En el capítulo cinco, el señor Murdstone envía a David a *Salem House*, una institución educativa dirigida por el señor Creakle<sup>64</sup>. Este personaje golpea constantemente a sus alumnos, humilla a sus docentes y destrata a su esposa e hija. Por otro lado, el narrador deja en claro

---

<sup>64</sup> Es importante destacar los juegos de palabras que constantemente trabajaba Dickens en los nombres de los personajes. En el caso de los Murdstone, el apellido es un juego de palabras entre *murder* (asesinato) y *stone* (piedra) *Creak* significa chirriar.

que no tiene ningún tipo de formación pedagógica y, en el final de la novela, será el personaje encargado de dirigir una cárcel.

Uriah Heep quizás sea uno de los villanos más desagradables junto con Daniel Quilt. David conoce a este joven pelirrojo, de manos sudorosas, aspecto cadavérico y vestido de negro en casa del señor Wickfield. Desde un primer momento David sospechará de este personaje quien se mostrará como “humilde” y bien intencionado. Heep se aprovecha de la debilidad del señor Wickfield para quedarse con su estudio y con Agnes, su hija. Dickens trabaja las descripciones y la trama narrativa de modo tal que sus lectores albergan las mismas sospechas que el protagonista.

*Grandes esperanzas*, en cambio, presenta otros modelos de personajes amenazantes. Esta novela pertenece a un período posterior de la producción del autor y podría pensarse en cierto grado de madurez y menos arbitrariedad en la construcción de sus protagonistas. La señora Gargery, a cargo de Pip, se muestra como una mujer iracunda y violenta con su hermano. Sin embargo, no podría compararse con un Daniel Quilt o con un señor Murdstone. Orlick es caracterizado como un hombre embrutecido y resentido con sus antiguos patrones, pero lejos está del escozor que genera Uriah Heep. Magwitch, quien en el primer capítulo es un criminal deportado a Australia, resulta ser el secreto benefactor de Pip durante años. Quizás Compeyson represente el clásico villano dickensiano, pero sólo se lo describe escuetamente en los últimos capítulos.

En esta novela del año 1861 hay un personaje clave que, más que una villana, podría pensarse como un personaje excéntrico: la señorita Havisham. Esta mujer, heredera de una fortuna proveniente de una fábrica de cerveza, vive encerrada en un enorme caserón en ruinas, con su vestido de novia puesto y su pastel de bodas en estado de putrefacción. Su única misión en este mundo es vengarse de los hombres a través de Estela y Pip será su víctima. Ha sido traicionada por Compeyson, un seductor embaucador que sólo quería su fortuna y en este sentido no podría pensársela como una villana, sino como una mujer con el corazón roto, digna de lástima.

En *David Copperfield* hay otro personaje importante, cuestionado por sus actos, que tampoco entra en la categoría de villano, pero cuyo accionar malintencionado es clave en la trama de la novela. Steerforth es un joven perteneciente a una familia acomodada que conoce a David en *Salem House*. Desde un primer momento, ejerce fascinación sobre David con sus rizos y sus bellos rasgos. Manipula con sus palabras al pequeño protagonista y años más tarde lo traicionará al ganarse la confianza del señor Peggoty para seducir a la pequeña Emily.

## Los personajes infantiles o la historia de los pobres huérfanos

En las novelas de Dickens abundan los personajes infantiles, la gran mayoría de ellos, huérfanos. El primer caso en su narrativa es el de Oliver Twist. Los protagonistas de *Tienda de antigüedades*, *David Copperfield* y de *Grandes esperanzas* son niños huérfanos. Han

perdido a sus padres en la más tierna edad. En el caso de Pip, ni siquiera los recuerda y el pequeño asocia la forma de sus tumbas con posibles rasgos físicos de sus progenitores. A lo largo de su infancia será víctima del maltrato de su hermana, será utilizado por la señorita Havisham y recibirá una escasa educación hasta llegar a Londres. Por otro lado, Oliver pasará del hambre y los golpes en la parroquia a la manipulación por parte de Fagin, quien intentará convertirlo en ladrón. En este sentido Eagleton (2009) plantea que los personajes infantiles en la narrativa dickensiana, inocentes y desprotegidos, “constituyen el símbolo más terrible de la opresión”. (p. 199)

Sin duda, uno de los grandes aciertos de Dickens es trabajar el punto de vista de un niño: el autor recrea el temor, la ingenuidad y la culpa en la infancia. El personaje de Pip, por ejemplo, es amenazado por Magwitch, el convicto prófugo, en el primer capítulo de *Grandes esperanzas*. Las inverosímiles palabras del hombre le quitan el sueño al pequeño. Por su parte, la señora Gargery somete a amenazas y golpizas a su hermanito a quien le inflige culpa por haberlo criado “a mano”<sup>65</sup>. Pip siente pánico frente a la posibilidad de que el robo de víveres para asistir al convicto sea descubierto y ese temor es transmitido al lector.

A pesar de que los narradores protagonistas en *Grandes esperanzas* y en *David Copperfield* son adultos, son capaces de recrear el temor y la ingenuidad de la infancia<sup>66</sup>. En el segundo capítulo de la novela, David acompaña al señor Murdstone, en ese momento pretendiente de su madre, a un encuentro con amigos. Los hombres se burlan del niño, mientras deslizan comentarios sobre la joven y hermosa viuda sin que David comprenda la conversación. Luego de conocer a Steerforth en *Salem House*, David le confiará su dinero al adolescente que lo manipula para comprar alimentos y compartirlos con el resto de los alumnos. El protagonista no desconfía de los manejos de su nuevo amigo y más tarde lo presentará a sus allegados como su protector. Antes de este episodio, el pequeño David será engañado en una fonda por un mozo quien le hará creer que la cerveza del menú está envenenada.

Por su parte, la pequeña Nell inocentemente le confiará a la señora Quilt sus temores sobre su abuelo mientras Daniel escucha detrás de la puerta. Todos estos ejemplos muestran que los personajes infantiles son explotados al máximo por el autor, en la medida en que son capaces de generar angustia, pena o incluso risa. El mundo de los adultos se muestra violento y profundamente injusto con los niños. Sin duda este trabajo con el punto de vista infantil conmovía y generaba empatía en los lectores contemporáneos al autor.

---

<sup>65</sup> Es reconocido el trabajo con los juegos de palabras en la prosa de Dickens. En lengua inglesa “*by hand*” significa criado a biberón, ya que el pequeño Pip perdió a su madre siendo un bebé de pecho. Pip asume que su hermana lo ha criado a mano debido a las frecuentes golpizas recibidas.

<sup>66</sup> Dennis Walder hace hincapié en el trabajo que realiza Dickens con el género autobiográfico. Tanto *David Copperfield* como *Grandes esperanzas* tienen narradores en primera persona adultos que recuerdan con precisión detalles de la infancia.

## Los personajes femeninos: ángeles, mujeres caídas y viejas excéntricas

En el capítulo dedicado a Charles Dickens de *La novela inglesa*, Eagleton (2009) plantea que los personajes femeninos son “idealizadas en el plano moral al precio de ser privadas de sexo”. (p. 197) En este sentido, el autor responde a las expectativas de la moral victoriana y a la mujer como el “ángel del hogar”<sup>67</sup>. Podemos pensar como un claro ejemplo de este arquetipo a Agnes, primero amiga y confidente de David y más tarde, llegada la madurez del héroe, su segunda esposa. Agnes es caracterizada como una joven de expresión plácida y dulce, de su rostro emana tranquilidad, es buena y sosegada y constantemente se la compara con un ángel.

En *Tienda de Antigüedades* la señora Nuddles es mostrada como un modelo de abnegación y fe frente a las desgracias que atraviesa. Ha quedado viuda con dos niños pequeños y un hijo adolescente que intenta ayudarla. A pesar de la pobreza que padece, su casa se muestra como un ejemplo de dignidad.

Por su parte Nell, aunque todavía sea una niña, es caracterizada como un personaje responsable frente a las adversidades que atraviesa con su abuelo. Tiene plena conciencia de que debe cuidar el poco dinero con el que cuentan y no escatima cuidados hacia el anciano, un ludópata, en parte responsable de las vicisitudes que intentan sortear.

La pequeña Emily, en cambio, encarna a la mujer caída en *David Copperfield*. Al ser seducida por Steerforth pierde su honor y a partir de ese momento es imposible para ella reinsertarse socialmente. Este personaje termina sus días en Australia, lugar al que es deportado el personaje de Mackwich en *Grandes esperanzas*. Se podría decir que la concreción de las pasiones y los deseos en la mujer equivalen a un crimen que debe ser castigado.

Dickens trabaja la mujer anfiada y débil como otro arquetipo femenino. Clara Copperfield, la madre de David y Dora, su primera esposa, quizás sean los más claros ejemplos. Estas mujeres se muestran indecisas e inseguras. Son pésimas administradoras de sus ingresos y están más preocupadas por sus bucles o por lucir un vestido nuevo que por hacerse cargo del hogar. En la novela se cuestiona fundamentalmente al personaje de la viuda, totalmente incapaz de detener el maltrato que ejerce su nuevo esposo sobre su hijito.

La señora Quilt en *Tienda de antigüedades* también es caracterizada como una mujer débil, víctima de su siniestro marido. Esta joven mujer es obligada a ser cómplice de los maléficos planes de Daniel quien la manipula y la mantiene encerrada sin posibilidad de escape.

Rosa Dartle se presenta como un personaje secundario extremadamente atractivo<sup>68</sup>. La joven dama de compañía de la viuda Steerforth, cuyo hermoso rostro está atravesado por una

<sup>67</sup> Coventry Patmore publicó en 1854 un poema con este nombre dedicado a su esposa. En el mismo hablaba de los deberes y obligaciones de la mujer en el hogar.

<sup>68</sup> Dickens juega con el apellido de Rosa ya que *dart* significa daga en inglés.

cicatriz, ataca constantemente a David con sus preguntas incómodas. Pero esta mujer esconde una profunda y secreta fascinación por el joven Steerforth, quien la ha despreciado siempre.

Estela y la señorita Havisham en *Grandes esperanzas* no respetan estos arquetipos trabajados previamente. La novia abandonada es un personaje excéntrico y vengativo que actúa a partir de un corazón roto. Su hija adoptiva es indiferente, altiva, dura, pero a la vez bella y seductora. Sin duda estos personajes no se comparan con otros menos complejos dentro de la narrativa dickensiana y esto se debe probablemente a cierta madurez en la producción del autor.

Dickens también ha imaginado personajes femeninos tiernos y excéntricos, como Betsy Trotwood, la tía de David o Peggotty, su niñera. Estos dos personajes serán claves en el desarrollo del protagonista ya que cumplirán un rol maternal. La primera será quien saque de la más profunda miseria a su sobrino, para más tarde financiar sus estudios. La segunda será la única compañía frente a la frialdad y crueldad de los Murdstone.

## La ciudad, el campo y la crítica a las instituciones

Existe una protagonista en estas tres novelas de Dickens; a ella se le dedican infinidad de descripciones y resulta fundamental a la hora de dar cuenta de la diversidad dentro de un orden industrial nuevo y no natural: la ciudad de Londres.

Este espacio urbano en Dickens es un lugar en el que hombres y mujeres se cruzan en un ajetreo constante. El sentido que prima es el de la vista y es por esto que en sus personajes suele destacarse algún rasgo físico particular. (Eagleton, 2009, p. 190) El espacio urbano se experimenta como inhóspito para el individuo, sobre todo para el que llega a la gran metrópoli.

En las tres novelas analizadas puede verse el contraste entre el campo y la ciudad. Tanto David como Pip se crían en pueblos pequeños donde los habitantes se conocen y en los que se establece un vínculo estrecho con otras personas y con el espacio rural. En el capítulo tres de *David Copperfield* el protagonista viaja con su niñera a Yarmouth, una localidad costera donde se vinculará con la familia Peggotty. Aquí David entrará en contacto con los pescadores del pueblo y con sus playas. Estas imágenes contrastan con la llegada del pequeño a Londres para trabajar en *Murdstone and Grinby* en Blackfriars. El barrio de los almacenes se caracterizará por sus paredes sucias, el olor nauseabundo, el humo y las ratas grises de los sótanos. (Dickens, 2014)

La llegada de Pip a Londres en el capítulo diecinueve de *Grandes esperanzas* no causa menos impacto. El joven se siente abrumado por las dimensiones de la ciudad, pero también por su aspecto “feo, torcido, estrecho y sucio”. (Dickens, 2008, p. 200)

Por su parte, la salida de la pequeña Nell y su abuelo no será menos traumática en *Tienda de antigüedades*. En su trayecto a través de los límites entre la ciudad y el campo, los personajes se cruzarán con el ruido y el bullicio de la mañana, los carruajes, la multitud y el humo.

Asustados, se alejarán de los barrios más pobres en los que “la ruina y el suicidio anidaban”. (Dickens, 2014, p. 152).

Por otro lado, existe una analogía en la construcción de los hogares y los personajes. (Williams, 2001) La oscuridad que caracteriza el estudio de Juggers se asemeja al accionar del abogado; el barco acogedor del señor Peggotty es una proyección del amor con el que se vinculan en la familia. La sordidez de la mansión Satis es una prolongación de la Señorita Havisham; y la suciedad y pestilencia de la casucha en la que Quilt cierra sus espurios tratos contrasta con la limpieza y el orden de la casa de la digna viuda Nuddles.

La ciudad como expresión de la sociedad industrial utilitarista es un espacio generador de instituciones opresivas. La escuela es mostrada como un lugar lleno de maestros despiadados e ignorantes. Son lúgubres, poco propicias para el aprendizaje y no están en condiciones higiénicas óptimas para recibir a niños. Claros ejemplos de esto son *Salem House* en *David Copperfield* o la escuela nocturna de la tía abuela del señor Wopsle en *Grandes esperanzas*.

Los personajes que cumplen el rol docente no tienen formación específica y son extremadamente autoritarios, arbitrarios y violentos como los Murdstone o el señor Creackle. Pocos son los maestros que se muestran pacientes y amorosos con sus alumnos, como en el caso de la pequeña Nell, quien intenta enseñarle a leer a Kid o el señor Strong, maestro de David en *Canterbury*. En el caso de Pip, es el señor Pocket quien quedará a cargo de su formación en Londres. Este profesor es un hombre con una familia numerosa y una esposa demandante; para él las clases particulares son el último recurso para sostener a los suyos.

Otra institución fuertemente cuestionada es la Justicia. Juggers se presenta como un abogado desalmado a la hora de cobrar sus honorarios a los familiares de los reclusos o de abandonar a sus representados en *Grandes Esperanzas*. Los tribunales de *Doctors' Commons* y el estudio de abogados Spenlow y Jorkins se muestran como espacios en los que imperan los intereses económicos más que el ánimo de hacer justicia en *David Copperfield*.

El sistema carcelario en Inglaterra también es criticado por el autor. El señor Micawber es encerrado por deudas junto con su familia. Este hilarante personaje comparte un reducido espacio en dudosas condiciones higiénicas con otros reclusos y su mujer e hijos pequeños. Por su parte Magwitch ha sido deportado de por vida luego de que Compeyson lo acusara de ser el responsable ideológico de sus propios crímenes.

Una sociedad con gran parte de la población empobrecida a partir del desarrollo de una industria que explotaba a los trabajadores y que a su vez excluía del sistema a un importante número de personas era caldo de cultivo para el crimen, la violencia, el juego y la usura. *Tienda de antigüedades* y su galería de personajes sórdidos, con Quilt a la cabeza, es un claro ejemplo. Como lectores somos testigos de la caída de un viejo comerciante, quien a partir de su adicción al juego, se endeuda con Daniel y se ve obligado, con su nieta, a abandonar la ciudad. En su viaje por los caminos de Inglaterra, se cruzarán con feriantes, artistas de circo y apostadores de carreras. A partir del capítulo quince, Dickens describe el lado B del mundo del entretenimiento; un mundo que a primera vista se presenta lleno de alegría, pero que en realidad es un muestrario de miserias, latrocinio y traiciones.

Por último, queremos plantear el campo y la ciudad como escenarios de los viajes. En las tres novelas del corpus se tematiza este punto: en *David Copperfield*, David escapa de Londres para buscar a su tía e iniciar una nueva vida. En *Tienda de Antigüedades*, la pequeña Nell y su abuelo emprenden un extenso viaje huyendo de Quilt, el usurero. Mientras que en *Grandes esperanzas* Pip emprende el viaje a Londres, la gran ciudad, con el anhelo de convertirse en un caballero y ganarse el amor de Estela. Los viajes en Dickens se volverán una peregrinación, en la que estarán presentes el sufrimiento, la culpa y el perdón. (Smith, 1996)

## Damas, caballeros y dinero

Según Eagleton (2009), en Dickens el dinero es el motor que mantiene en movimiento las tramas. (p. 191) En sus novelas hay una descripción precisa de cifras y gastos, deudas e ingresos. La deuda del abuelo de Nell genera la peregrinación de los personajes en *Tienda de antigüedades*; los altos honorarios del señor Juggers o las sumas que envía el secreto benefactor de Pip desatan la acción en *Grandes esperanzas*. *David Copperfield* ejemplifica claramente cómo funciona el dinero en la narrativa dickensiana: en el primer capítulo el lector es informado sobre la renta vitalicia que arregló el padre de David para su joven esposa. Además, ha comprado una casa que terminará a manos de Murdstone. Es decir, el villano deshereda al pequeño David luego de la muerte de su madre y lo deja desprotegido, sin ley ni Estado que lo amparen.

La mala administración del capital de la tía Betsey la lleva a la ruina. Las veleidades de los Micawber obligan a la familia a vagar de un lugar a otro y a visitar con frecuencia la casa de empeño. Desde su más tierna infancia el dinero se convierte en una preocupación para David; el niño intenta administrar sin éxito los seis chelines semanales de su paga en *Murdstone and Grinby* que son destinados enteramente al alimento.

Los banquetes y la comida también son trabajados con recurrencia por Dickens. Pip roba un pastel de cerdo para alimentar al hambriento Magwitch, más tarde será invitado por Wemmick a compartir la comida con su anciano padre, y asistirá a una opulenta cena en la casa de Juggers. La carne con pan con la que son convidados Nell y su abuelo por el maestro rural luego de un día de caminata parecen el mejor banquete del mundo. Los platillos refinados y su abundancia dan cuenta de la pertenencia a determinado sector social: en el capítulo veinticuatro de *David Copperfield* el protagonista intenta impresionar a Steerforth y a sus amigos con una cena consistente en pescado, pollos asados, ternera hervida con verduras y pastel de riñones que a duras penas puede costear.

En este punto podemos pensar un cuestionamiento al protagonista de la novela. Tanto David, como más tarde Pip en *Grandes esperanzas* están preocupados por convertirse en caballeros. Emily está interesada en convertirse en una dama para poder comprar “una levita azul celeste con botones de diamantes, unos pantalones de anaquín, un chaleco de terciopelo rojo, un sombrero de tres picos, un gran reloj de oro...” (Dickens, 2014, p. 54) a

su tío. El culto a la personalidad característico del siglo XIX se ve materializado en estos personajes. El ascenso en la escala social y la posesión de bienes materiales son la prioridad para estos jóvenes quienes están más interesados por un traje nuevo que por trabajar. Por su parte Steerforth, con su desinterés por Oxford y su desprecio por sus allegados o la señora Pocket, con sus constantes lamentaciones por el empobrecimiento familiar, funcionan como claros ejemplos de personajes parasitarios.

## Lágrimas y sonrisas

Dickens buscaba provocar lágrimas y risas en sus lectores; y este sentimentalismo del que hablará Eagleton (2009) era parte del contrato implícito con sus admiradores. En una sociedad cada vez más industrializada y materialista, en la que los vínculos interpersonales desaparecían, este rasgo de su prosa era fuertemente valorado. (p. 196)

Hidalgo (2008) habla de la *death scene* en las novelas de Dickens. (p. 25) Estas escenas de muerte se caracterizaban por largas descripciones de la dolencia de los personajes con los que los lectores se habían familiarizado o incluso encariñado. En el capítulo cincuenta y tres de *David Copperfield* somos testigos de la muerte de Dora. Al igual que la madre de David, la primera esposa del protagonista muere muy joven; quizás el autor considerara que estos personajes débiles e insensatos no pudieran sobrevivir a una realidad extremadamente adversa y compleja.

En *Grandes esperanzas* asistimos a la muerte de la señora Gargery, la hermana de Pip. Es conmovedora la reflexión del protagonista al perder a su único familiar directo, luego de haber padecido su falta de cuidados y su violencia. Pero la más famosa muerte en la narrativa de Dickens es la de la pequeña Nell. El autor le dedica varios capítulos al deterioro de la salud de la niña, para llegar al plato fuerte en el capítulo setenta y uno de la novela, en el que se narra el fallecimiento, con su abuelo como principal testigo.

No era necesaria la muerte para provocar el llanto de los lectores. La llegada del pequeño David a *Salem House* y la humillación frente a maestros y compañeros eran igualmente conmovedoras. El desprecio y destrato de Pip hacia Joe Gargery, la única persona que lo ha querido incondicionalmente, le arrancaba una lágrima al más duro de los victorianos. Y sin duda la desesperación de Kid en sus intentos por asistir a Nell era contagiosa.

Otro recurso con el que jugaba el autor era el humor. No debe olvidarse que los primeros textos literarios del autor fueron publicados junto con caricaturas. En la descripción de sus personajes prima lo visual, y la exageración. Peggotty, la señora Gargery, el señor Micawber y Daniel Quilt, por mencionar unos pocos, parecen salidos de un suplemento de historietas. Se destacan pocos rasgos físicos que definen cada uno de los personajes. No hay villanos atractivos ni personajes bondadosos que sean feos. Como ya se dijo, la caracterización física es una

prolongación de la moral del personaje. En este punto, la novela de Dickens se distancia del realismo en el que prima el efecto de verosimilitud<sup>69</sup>.

Para los lectores actuales estas escenas y la caracterización de los personajes pueden resultar demasiado cargadas de sentimentalismo. Sin embargo, para sus contemporáneos eran un modo de conectar con ciertas emociones desplazadas, en una sociedad que propiciaba el individualismo. Condicionados por las rígidas normas victorianas, el llanto y la risa que generaban las novelas de Dickens seguramente funcionaban como “válvula de escape”<sup>70</sup>.

## El maestro del *serial fiction*<sup>71</sup>

Como dijimos anteriormente, Dickens publicó gran parte de su producción en fascículos o en revistas semanales. Esta forma de producción demandaba del autor un importante registro de las expectativas del público. La multiplicidad de personajes abría el abanico de posibilidades en términos argumentales. El autor sólo tenía que echar mano a alguno de ellos, o incluso, inventar uno nuevo, para aumentar las ventas.

Un recurso característico de este tipo de texto es el *suspense*. Son innumerables los ejemplos en los que Dickens genera intriga en sus novelas. Pip culmina el capítulo treinta y siete de *Grandes esperanzas* con la advertencia de que narrará el hecho de mayor importancia en su vida. Sin embargo, los lectores tendrán que esperar al capítulo treinta y nueve para develar el misterio.

Del mismo modo, en su visita a Yarmouth en el capítulo tres de *David Copperfield*, David reconoce que hubiera sido mejor que Emily muriera de niña, frente a los acontecimientos que luego tendrían lugar. Los lectores tendrían que esperar más de treinta capítulos para descubrir el misterio.

En la novela *Tienda de antigüedades*, Nell confía ingenuamente sus miedos a la señora Quilt mientras Daniel escucha detrás de la puerta, simultáneamente los lectores sufrían escalofríos al pensar en los maléficos planes del villano.

La publicación en serie era fragmentada; al final de cada uno de los capítulos el autor trabajaba el recurso que en inglés se denomina *cliffhanger*. Consistía en la mención de algún hecho o personaje y cortar abruptamente el relato. Esto generaba el interés de los lectores quienes compraban la publicación a la semana siguiente. Podemos ver su funcionamiento al final del capítulo cuarenta y seis de *David Copperfield*, en el que el protagonista y el señor Peggotty encuentran a Martha, la prostituta que conoce el paradero de Emily. Otro ejemplo se da en el final del capítulo dos de *Tienda de antigüedades*, cuando Nell interrumpe una discusión entre

<sup>69</sup> Si bien a Dickens le preocupaba criticar ciertas instituciones, su intención no era la de representar de manera fiel la sociedad. Sus novelas están más cercanas a los cuentos de hadas que al realismo decimonónico.

<sup>70</sup> Eric Hobsbawm analiza el mundo burgués contemporáneo a Dickens y sus normas en *La era del capital*.

<sup>71</sup> *Serial fiction* en inglés es la denominación de la literatura publicada en serie, característica de los grandes autores siglo XIX.

su hermano y su abuelo. Al final del capítulo diecisiete en *Grandes esperanzas*, Pip genera curiosidad sobre su futura formación a cargo de un protector anónimo.

Los lectores de folletín consumían ávidamente estos textos, ansiosos por conocer el final. *David Copperfield* es una novela con *happyending*; este final feliz funciona como recompensa para un personaje que ha sufrido pérdidas y adversidades. Es tal la fascinación que ejerce la historia, que el mismo autor declara los sentimientos encontrados luego de finalizar el proyecto. En el prefacio a la edición de 1850, Dickens (2014) habla de la satisfacción por finalizar un proyecto tan largo y el pesar por separarse de tantos compañeros que en él quedan. (p. 7)

Con *Grandes esperanzas* llegamos a un momento de madurez de su producción. El autor había pensado en un encuentro fugaz entre Estela y Pip para el final, pero su amigo Edward Bulwer Lytton le aconsejó que ajustara el último capítulo a la tradición del *happyending* (Hidalgo, 2008, p. 53) Finalmente se decidió por un encuentro entre los personajes en el jardín de la mansión Satis, lleno de melancolía, en el que se sugiere una futura relación entre ellos.

## Shakespeare, la Biblia y los cuentos de hadas

Con respecto a sus influencias literarias, Smith (1996) subraya la importancia de La Biblia y de Shakespeare en sus novelas, aunque también se destacan *Las mil y una noches*, Cervantes, los románticos ingleses y los cuentos de hadas. Estos últimos, particularmente en los cuentos de Navidad que Dickens publicaba en el mes de diciembre. En sus textos, la crónica mundana se ve atravesada por la magia de la fantasía. Ejemplo de esto es la historia del señor Scrooge. Por otro lado, Dickens contrapone la imaginación a la lógica utilitarista de la sociedad industrial, como puede verse en *Tiempos difíciles*.

En sus ficciones la educación y la literatura tienen un rol protagónico. Es bien conocida la reflexión de David en el capítulo 4 de *David Copperfield* sobre cómo la literatura fue su única compañía luego de la llegada de los Murdstone a su casa: “De esa bendita estancia salieron en gloriosa hueste Roderick Random, Peregrine Pickle, Humphrey Clinckle, Tom Jones, el vicario de Wakefield, Don Quijote, Gil Blas y Robinson Crusoe para hacerme compañía.” (Dickens, 2014, p. 82). La lectura saca de la más profunda soledad al personaje e impide su embrutecimiento. Más adelante, en *Salem House*, los relatos de David a sus compañeros serán el entretenimiento favorito de todos los internos.

## Últimas consideraciones

Dickens fue una figura multifacética que se involucró en diferentes actividades, más allá de la producción literaria. Las lecturas públicas, el teatro, el periodismo y la edición fueron algunas de las tareas que realizaba en paralelo a la escritura de ficción. Estaba vinculado con todo el complejo proceso de publicación e incluso les daba instrucciones a los dibujantes y caricaturis-

tas. En él se ejemplifica la figura del escritor profesional que vivenciaba los condicionamientos de la industria y del público lector, pero que también los ejercía.

En cuanto a las temáticas trabajadas, Dickens desenmascara el horror y la diversión de la gran metrópolis. Sus novelas pasan del humor al llanto y sus personajes dan cuenta de cambios sociales y económicos, de una nueva forma de percibir y sentir. La literatura y la imaginación funcionan como vía de escape frente a un mundo hostil para sus lectores.

En su estudio dedicado a *Grandes esperanzas*, Dennis Walder compara el primer capítulo de *David Copperfield* con el de *El guardián entre el centeno*, la novela de la década del cincuenta del norteamericano Jerome D. Salinger. (2005, p. 139) El investigador habla de la tradición del relato autobiográfico y de las diferencias en su tratamiento. En el siglo XX el desencanto y el sarcasmo caracterizan la narrativa y en este sentido existe un gran contraste con parte de las novelas del siglo anterior. Cada autor construye sus lectores y cada época, su literatura ¿Es posible la lectura de novelas de más de mil páginas, en el siglo XXI, momento de auge de los micro-relatos? ¿Las novelas en las que el azar opera mágicamente en un ambiente de cuento de hadas pueden ser leídas en los tiempos de la desilusión, la fugacidad, las redes sociales y los mensajes de texto? Sin duda Dickens demanda de sus nuevos lectores la aceptación de sus reglas de juego, que incluyen la atención a sus descripciones, el disfrute con sus personajes y el contacto con la magia.

## Referencias bibliográficas

- Adams, J.E. (2009). *A history of Victorian literature*. West Sussex: Wiley Blackwell.
- Allen, W. (1991). *The English Novel*. London: Penguin Books.
- Deirdre, D. (2001). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickens, Ch. (2014). *David Copperfield*. Madrid: Alianza.
- Dickens, Ch. (2008). *Grandes esperanzas*. Madrid: Ediciones cátedra.
- Dickens, Ch. (2014). *Tienda de antigüedades*. Madrid: Alianza.
- Eagleton, T. (2009) Dickens en *La novela inglesa*. Madrid: Ediciones Akal.
- Eliot, S. (2001). The business of Victorian publishing. En: D. Deirdre(Ed.) *The Cambridge companion to the Victorian Novel*(pp.37-60). Cambridge: Cambridge University Press.
- London, A. (2012). *The Cambridge introduction to the Eighteenth Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hidalgo, P. (2008) Introducción en Dickens, Ch. *Grandes esperanzas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hobsbawm, E. (1998) El mundo burgués en *La era del capital*. (pp. 239- 259) Buenos Aires: Crítica.
- Prietsley, J.B. (1984) *Dickens*. Barcelona: Salvat Editores.
- Smith, G. (1996). *Charles Dickens. A literary life*. London: Macmillan Press.

- Watt, I. (2001[1957]). *The rise of the novel*. Los Ángeles: University of California Press.
- Walder, D. (2005) Reading Great Expectations. En D. Walder (Ed.) *The realist novel*. (pp.139.170). New York: Taylor &Francis e-Library.
- Williams, R. (2001) Gente de la ciudad en *El campo y la ciudad*. (pp. 203-214) Buenos Aires: Paidós.
- Williams, R. (1997) *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D H Lawrence*. Madrid: Editorial Debate.
- Da Sousa Correa, D. (2000) *The Nineteenth-Century Novel. Realisms*. London: Open University Press.

## CAPÍTULO 4

### Los victorianos en un tiempo crítico. Ansiedades del “*fin de siècle*”

*Natalí Mel Gowland*

En este capítulo nos abocaremos al análisis de un período particular que tuvo lugar en Europa, coetáneo del Victorianismo tardío: el denominado ‘*fin de siècle*’. Como toda periodización arbitraria, los investigadores del tema insisten en que la cantidad y delimitación de años que abarca no es cerrada ni perfectamente definible. Sin embargo, a los fines prácticos nosotros adheriremos al lapso de años que se extienden desde 1885 a 1895 postulada por Gail Marshall en la “Introducción” a *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle* (2007, pp. 1-12).

El período que estudiaremos hunde sus raíces en las décadas anteriores, específicamente en los años '70; y podríamos indicar que sus alcances llegan incluso hasta iniciado –y avanzado– el siglo XX. Pero los diez años que transcurren desde el '85 al '95 del siglo XIX son extremadamente álgidos y suponen una serie de intervenciones en el campo de la literatura, lo que permite reunirlos en una periodización aproximada de acuerdo con los cambios que se sucedieron en ese entonces, independientemente de la cronología *per se*. Aun así, algunos críticos del ‘*fin de siècle*’ marcan como fecha límite el año 1901, por lo que ocasionalmente haremos referencia también a sucesos acaecidos en ese entonces.

A modo de contextualización, primeramente señalaremos algunos eventos políticos, sociales y artísticos relevantes que se produjeron durante el paréntesis temporal ya establecido. En materia de legislación y de sucesos judiciales o criminales que repercutieron en Inglaterra, destacamos: la enmienda de la Ley de Derecho Penal (1885), que delimitó los alcances de las penas impuestas contra las agresiones sexuales hacia mujeres y niños, y que, por otro lado, reforzó y redefinió la legislación existente sobre la prostitución y la homosexualidad (consideradas penalmente punibles entonces); la firma de la Ley de Prevención de la Crueldad hacia Niños de 1889, que prohibía el empleo de niños menores de diez años; los juicios al editor de Émile Zola en 1889 y a Oscar Wilde en 1894, condenado por “cometer actos indecentes” asociados a su homosexualidad; así como los asesinatos de Jack, el Destripador, acaecidos en Whitechapel (1888).

Otros acontecimientos relevantes del período, concernientes a diversas áreas del campo intelectual y la vida político-social, fueron: las Revueltas de Trafalgar Square (1886) y la del denominado ‘Bloody Sunday’ (1887); el primer Congreso de Psicología, celebrado en París en 1889; los Jubileos de la Reina Victoria (en 1887, y el de Diamantes en 1897); la fundación del

Partido Laborista en 1893 y el establecimiento de la Unión Nacional de Sufragio de Mujeres en 1897. También se registran avances en materia de derechos de las mujeres (por ejemplo, se les permitió presentarse a los Consejos de Parroquias y Distritos en 1894, con el precedente de que en 1888 una mujer fue electa por primera vez para el Consejo del Condado de Londres). Muchos de estos cambios fueron los que Sarah Grand (1894) cristalizó con la denominación de ‘New Woman’, categoría que pretendía dar cuenta de los nuevos roles y espacios que fue adquiriendo la mujer, alejados y distantes del tradicional de madre y esposa (Boumelha 1982).

En materia de inventos que revolucionarían la manera de “ver” el mundo, surgieron la primera cámara Kodak de 1888, el telégrafo inalámbrico de Marconi, y la cinematografía, ideada por los hermanos Lumière (estos dos últimos eventos datan de 1895). Las fundaciones de empresas o medios icónicos, como el Daily Mail o la Escuela de Economía de Londres, hitos que datan de 1896, acompañaron el devenir cultural y modificaron el horizonte ideológico de la sociedad.

En el campo artístico, señalamos las primeras representaciones en Inglaterra de las obras teatrales de Henrik Ibsen (*Casa de muñecas* en 1889, *Espectros* y *La mujer del mar* en 1891); así como una sucesión de publicaciones dentro del campo que nos atañe: *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886); *El retrato de Dorian Grey* (Oscar Wilde, 1891); *El libro de la selva* (Rudyard Kipling, 1894); *La importancia de llamarse Ernesto* (Wilde, 1895); *La máquina del tiempo* (H. G. Wells, 1895); *Jude, el oscuro* (Thomas Hardy, 1895); *Drácula* (Bram Stoker, 1897); *Otra vuelta de tuerca* (Henry James, 1897); *El corazón de las tinieblas* (Joseph Conrad, 1899); entre otros. Por la importancia que vamos a concederle en nuestra aproximación crítica, también destacaremos aquí la traducción del libro *Degeneración* de Max Nordau en 1895, que habría de tener profundas implicancias ideológicas en Inglaterra y el resto de Europa; así como el icónico y controvertido trabajo de Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños* (1900).

La designación ‘*fin de siècle*’ presenta como primer problema su definición, desde su propia etimología. La idea de “fin”, que está clara en tanto el tan controvertido siglo XIX llegaba a su culminación, pone de manifiesto una idea proveniente de Francia que estaba en boga en ese entonces: la decadencia. Sin embargo, también se trató de un período-bisagra que transformó las maneras de sentir, razonar y expresar determinadas cuestiones que estaban vigentes en la sociedad. Es en este aspecto en el que el término se vuelve lúbil y poroso, porque da una idea de apertura más que de cierre, de novedad y de un nuevo sentir en una Inglaterra donde los últimos resabios del período victoriano estaban llegando a su fin, coincidentes cronológicamente con el fallecimiento de la Reina Victoria en 1901.

-Fin de siècle’—murmuró Lord Henry.

-‘Fin du globe’—respondió su anfitriona.

-‘Desearía que fuera el fin del mundo’—dijo Dorian con un suspiro-. La vida es una gran decepción. (Wilde<sup>72</sup>, 2003, p.205)

<sup>72</sup> Todas las citas en el cuerpo del texto corresponden a la traducción de la cita del inglés al español hecha por la Cátedra.

Como podemos intuir a partir de la cita, durante los años correspondientes al *'fin de siècle'* predominaba una visión pesimista y decadente que miraba con recelo su contemporaneidad y enfocaba el carácter “decepcionante” de la vida. Sin embargo, en oposición a las palabras de Raymond Williams, quien sugirió que se trató de “un período de cansancio, de límites borrosos; una tentativa de re-dirección” (Williams, 1963, p.165), consideramos con Gail Marshall que se trató de “un período de tremenda vitalidad, en la cual los debates y las polémicas fueron centrales. Es un momento en el cual las artes son usadas visceralmente para debatir cuestiones contemporáneas, y en el que el arte en sí mismo se convierte en materia de controversia” (2007, p.5). Se trató, entonces, de una era consciente de sí misma, que se consideró promotora de nuevos inicios; pero también un período cuya extensión se desprendía *necesariamente* de sus raíces victorianas, las cuales fueron transformadas y re-definidas a la luz de las posibilidades políticas y culturales de la época. Es decir: una época, principalmente, de *tensiones*. Supo canalizar ansiedades provenientes de diferentes y opuestos frentes: los elementos político-culturales, artísticos y sociales de fines del siglo XIX, así como los del siglo XX en puertas – considerándolos, sin embargo, como dos polos de un *continuum* en relación–.

Podemos mencionar el advenimiento de tres “Nuevos” movimientos durante el período del *'fin de siècle'*, manifestaciones de un cambio de sensibilidad que se tornarían clave en el siglo siguiente: en su idioma original, 'New Journalism', 'New Woman' y 'New Drama'. Las tres categorías, a su vez, se consolidaron como oposición a un sistema burgués y conservador que reaccionó de forma virulenta ante tales “atrevimientos”. De allí que, en simultáneo al surgimiento de estas tres “Nuevas” tendencias culturales, se asentara en Inglaterra el término “Degeneración”, proveniente de las ciencias Positivistas y del movimiento del Decadentismo<sup>73</sup>. Como período-bisagra, las tensiones y ansiedades derivadas entre ellos eran palpables tanto en las publicaciones del período como en sus formas de introducir estos tópicos; en las ideas plasmadas en las publicaciones científicas, y en las artes en general.

En el periodismo, debemos destacar la emergencia, en 1896, de las publicaciones periódicas del *Daily Mail*, un claro representante de la prensa sensacionalista que surgía. Los editores y periodistas que escribían “para el entendimiento de todos” supieron explotar las oportunidades comerciales que les brindó la proliferación de los avances tecnológicos en las áreas de imprenta, *marketing* y transporte. Crearon un formato que sigue vigente en Gran Bretaña incluso al día de hoy, con técnicas como la entrevista para aportar una cierta “legitimidad” a su público lector.

Respecto del 'New Drama', podemos indicar como fecha fundadora 1889, año en el que se representó la primera producción británica de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, que fue leída como un escándalo por el final emancipador que el dramaturgo expone para Nora, su protago-

---

<sup>73</sup> Así como el concepto de 'Degeneration' se transformó en rector de la “buena moral”, el término 'Decadence' también se tornó significativo para comentaristas y editores, que lo utilizaron como una forma de condenar antes que celebrar los “Nuevos” movimientos. El término alcanzó significado a través de su relación con el Esteticismo para producir arte y efectos que recibieron influencias de la cultura popular (decoración del hogar y moda); algo que no era aceptado ni celebrado entre la 'High Society' inglesa.

nista<sup>74</sup>. Esta obra supuso un cambio radical en las formas de hacer teatro porque, además de incluir un cierto número de novedades políticas y culturales que coexistían en la época, concentró su atención en el lenguaje más que en la espectacularidad de su escenografía o vestuario. Con la puesta en escena de su obra, Ibsen se liberó del imperativo de conformarse a sus espectadores a través de la conversión de sus personajes en portavoz de sus ideales. A su vez, el dramaturgo puso en primer plano la censura en el teatro, tal como sucedió con la representación de su obra *Espectros*, producida en 1891 y prohibida por la oficina del Lord Chamberlain<sup>75</sup>. También Oscar Wilde<sup>76</sup> se encontró con una clara resistencia para poner en marcha las representaciones de sus obras, que combinaban aspectos del teatro precursor victoriano con elementos propios del melodrama y, cada vez más, incorporaban elementos “desafiantes” para la época. Así, en su controversia y politización, el teatro de fines de los '80 y la década del '90 supuso un quiebre decisivo con las representaciones propias del victorianismo temprano.

El tercer gran movimiento al que hicimos alusión, el de la “Nueva Mujer”, parece deberle en parte su auge, precisamente, a los dos dramaturgos mencionados. Sin embargo, este fenómeno no fue en modo alguno lineal ni súbito, sino que data de eventos concretos y modificaciones profundas en la mentalidad de la sociedad inglesa desde principios del siglo XIX. Debemos tener en cuenta que Inglaterra es considerada uno de los países pioneros en materia de derechos de las mujeres –con el antecedente, por ejemplo, de las sufragistas y la conquista del voto femenino en 1928–; aunque fueron fuertemente resistidos por los ciudadanos más conservadores. A su vez, algunas tensiones en torno al matrimonio, el derecho a la propiedad, las posibilidades de escritura y publicación, o la participación de las mujeres en el espacio público, habían estado en discusión en las obras y las biografías de Jane Austen o Charlotte Brontë, por mencionar algunas autoras populares: en sus obras se vislumbraba ya una tensión palpable en las formas de representar a las mujeres, escasamente acordes con la figura femenina convencional de la novela sentimental y gótica de fines de siglo XVIII. Sin embargo, fue durante el período del ‘*fin de siècle*’ que se hicieron visibles determinados aspectos de un temprano “feminismo”, ya decantados en la estructura de sentir inglesa; y siempre teniendo en cuenta que estamos analizando un período en el cual la llamada “doble moral victoriana”<sup>77</sup> seguía fun-

<sup>74</sup> En el final de la obra, cuando Nora se va de su casa dando un portazo, ella deja atrás a su marido e hijos en un definitivo gesto que todavía resuena controversialmente al día de hoy. Pero en esa época, el final se entendió como un “verdadero grito de guerra por una nueva forma de vida” (Marshall, 2007, p. 4).

<sup>75</sup> Simon Williams (1994) refiere en los siguientes términos el impacto que el dramaturgo escandinavo produjo en Londres: “La introducción de Ibsen en Gran Bretaña fue muy diferente [a la que tuvo lugar en Alemania]. Tuvo lugar en un breve período de tiempo; se centró en una ciudad: Londres y levantó una de las más violentas controversias de la historia del teatro. La llegada de Ibsen tuvo lugar el 7 de junio de 1889 con una producción de *Casa de muñecas* en el Royalty Theatre, con la actuación de Janet Achurch en el papel de Nora. La producción había sido planeada para una semana de funciones; se mantuvo durante tres semanas. Mientras las audiencias se entusiasmaban y la aprobaban; los críticos rugían. Consideraban que el drama socavaba una de las más sagradas instituciones victorianas: El matrimonio (Williams, 1994, p. 167). Traducción de Cristina A. Featherston.

<sup>76</sup> Oscar Wilde se vuelve una figura central para el ‘*fin de siècle*’ no sólo por su participación en teatro y la importancia que revistió su condena por sodomía, sino por –lo más importante– ser representante de toda una estética que consideraba la Belleza como una clave para oponerse a la sociedad industrializada. “Ante la falta de situación del período (una ansiedad manifestada en el neo-clasicismo de Leighton o Watts, o en las insatisfacciones exhibidas por el Simbolismo), las artes visuales y la Belleza como estandarte adquirieron un potencial necesariamente transgresor.” (Marshall, 2007, p. 9)

<sup>77</sup> Mientras en la vida pública y diurna de hombres y mujeres de la época se buscaba mantener y, sobre todo, *exhibir* una moral intachable, en los espacios privados y nocturnos tenía lugar la exteriorización de determinados impulsos

cionando. Así, si bien la genealogía del movimiento de la “Nueva Mujer” se enraíza en el período del temprano victorianismo, el rango y extensión de su lucha política durante los años estudiados se difundió sin precedentes, así como también lo hizo la auto-conciencia colectiva que caracterizó el trabajo de estas mujeres (Ledger, 2007, p. 5).

Una publicación significativa para el tópico que nos ocupa fue la revista *Yellowbook*, cuya salida coincide con el cenit del movimiento. Hacia 1890, sus escritores exponían a través de sus artículos los silencios ideológicos que las opresiones de la mujer victoriana sufría en los campos del periodismo, la poesía y el drama; pero principalmente, a través de diversas formas de ficción novelada (por ejemplo, se debatió en este medio la cosificación de la mujer en *Stella Maris*, de Arthur Simon). Utilizaban ficciones realistas y fantásticas para sus análisis, pero quizá el desarrollo de la carta como género discursivo autobiográfico se volvió su modo más eficaz de interpelar a sus lectoras para hacerlas partícipes de una forma radical de conciencia de género.

Ahora bien, hemos mencionado previamente que ante el advenimiento y arraigo de los tres movimientos “Nuevos”, surgió como reacción un tópico recurrente: el de la “Degeneración”, profundamente ligado a la estética decadentista, en boga por esos años. El antecedente más importante que arribó a Inglaterra con aire de ideas nuevas, y que caló fuerte en los debates y procesos políticos en curso, fue *Degeneración*, de Max Nordau, escrito en 1892 y traducido al inglés en 1895. El concepto difundido por Nordau se hacía eco de las teorías de Darwin (Evolución) así como de Francis Galton (Eugenesia). En ambas, aplicadas a la sociedad, se pensaba que había elementos heredables y socialmente deseables; y otros que no lo eran, asociados a deformaciones, mutaciones o caracteres psicopatológicos –lo cual fue apoyado, además, por las ciencias de la Criminología y las mediciones biométricas, que alcanzaban su auge en aquel entonces–. La degeneración, entonces, pensaba en términos de involución y de arcaísmo cualquier síntoma o expresión de lo a-normal, lo desviado, lo reprimido, lo “bajo” o lo deforme en términos victorianos. Así, este concepto empezó a operar metafóricamente para encasillar a artistas como Ibsen, Wilde y los Impresionistas, y reducirlos a los confines de lo “insano” y lo “criminal”:

(...) no sólo los escritores de ficción respondieron con entusiasmo a las posibilidades de representación abiertas por las nuevas ciencias de la mente y los discursos fácilmente disponibles de la experimentación y la ‘historia del caso’<sup>78</sup>, sino que el lenguaje de esas ciencias fue adoptado también por los autoproclamados “Filisteos”, los opositores de “lo Nuevo”, para denigrar la estética, a la Nueva Mujer y también a toda persona o movimiento que amenazara con generar disrupciones desde la perspectiva conservadora. (Marshall, 2007, p. 5)

---

“oscuros” (asociados al exceso sexual, las “depravaciones”, la sodomía, las represiones o, incluso, las pulsiones psicopáticas) que, sin embargo, no pudieron mantenerse “enterrados”. Así, la obra *Dr. Jekyll & Mr. Hyde (1886)* da cuenta literariamente de este fenómeno; o incluso podemos tomar como ejemplo los asesinatos perpetrados en Whitechapel por Jack, el Destripador, dirigidos principalmente a prostitutas londinenses.

<sup>78</sup> Se trata del expediente médico o criminalístico realizado por un profesional de la ciencia para diagnosticar una determinada situación. Se empezó a utilizar de forma habitual en esta época, y se lo introdujo en las novelas policiales, como por ejemplo en los casos de *Sherlock Holmes* de Arthur Conan Doyle.

La sexualidad que no respondiera al esquema heteronormativo tradicional –y, por supuesto, siempre dentro de la institución matrimonio-, se consideraba como una desviación y un ataque a las buenas costumbres, y, por lo tanto, era reprimible y punible, fundamentalmente tras la enmienda de la Ley de Derecho Penal. Richard Kaye, en su capítulo “Sexual identity at the *Fin de Siècle*” (2007, pp. 53-72), identifica la emergencia de la floreciente ciencia de la sexología y sus contribuciones a la “anarquía sexual” de un período en el cual la atracción por el mismo sexo circulaba en las conversaciones como nunca antes. A ello se sumaba la entrada en juego de una legislación que regularizaba las relaciones entre hombres así como la cuestión del sexo articulada cada vez más con sus implicancias políticas y comunitarias. Las campañas sobre reformas sexuales y prácticas políticas solían solaparse, al punto de que se moldearon juntas con el progreso del socialismo y de políticas radicalizadas que tuvieron lugar en dicho período. Ciertas comunidades vieron que era posible conseguir nuevas formas de vivir y de trabajar, incluidas las clases de trabajadores industrializados. A este respecto, incluso puede pensarse, en consonancia con Marshall (2007, p. 7) que en este período se hundieron las raíces del Partido Laborista parlamentario: la depresión económica de la temprana década de 1880 fue el ímpetu detrás del desarrollo del movimiento socialista en Gran Bretaña; movimiento que, aunque atravesado por conflictos internos, sin embargo actuaba como un foco para la expresión de la insatisfacción colectiva y una forma de conciencia que se asentó sobre el énfasis en lo individual que fue propio del período.

No debemos perder de vista que este momento es también aquel en el que la idea del Imperio volvía a ponerse en tensión, en un mundo que empezaba a sumirse en banderas de cambio ante las consolidaciones de los Estados-Nación y las declinaciones de las últimas monarquías. Si por un lado el Imperio Británico prometía aún (a través de expresiones del cine, la ficción de aventuras y la prensa) una continuada expansión e influencia en “nuevas esferas”, así como mostraba el “éxito” de su misión civilizadora; por el otro, también dejaba entrever el miedo al colapso, a la degeneración y a una “colonización reversa” (Forman, 2007, p. 91). Compartimos la idea del autor de que, de hecho, el auge de las publicaciones de libros de aventuras se condijo con una manera de articular la amenaza del Imperio a la vez que se observaba una disminución en las posibilidades de aventurarse a lo desconocido en un mundo cada vez más “civilizado”. Por otra parte, cabe resaltar que los relatos de aventuras son ficciones que se piensan “realistas” en sus modos de representación, si bien quizá no lo sean en sus tópicos o tramas. Y es que, durante el período que nos atañe, se problematiza en literatura la cuestión del Realismo, que entra en tensión con otras formas de canalizar las ansiedades del ‘*fin de siècle*’: el fantástico emergente; la ciencia ficción; el ‘non-sense’, cuyo exponente máximo es *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, de 1865. Todas estas innovaciones genéricas se tornan respuestas posibles ante una sociedad en permanente cambio y en la que las certezas se van agotando<sup>79</sup>. Precisamente como reacción o derivación de las tensiones provenientes del campo del

<sup>79</sup> Es necesario comprender que el siglo XX tal como se ha presentado involucra la asimilación y la re-elaboración de teorías emergentes en el siglo XIX de toda Europa, provenientes de diversas ramas científicas o fenómenos socio-

Realismo, estas formas emergentes del fantástico y de la ciencia ficción comenzaron a ganar terreno en la literatura de masas. Publicaciones tan notables como *Drácula*<sup>80</sup> y *Otra vuelta de tuerca*, ambas de 1897, dan cuenta de formas de representación que se alejan de las prácticas “realistas” clásicas. Una hipótesis que esboza Nicholas Ruddick en su artículo “The fantastic fiction of the Fin deSiècle” (2007, pp. 189-206) es que la explicación para el ‘boom’ que supuso el fantástico del período podría residir en los poderosos tabúes culturales que pugnaban por salir a la superficie; los deseos y temores que sólo podían ser expresados a través de un género como éste. Incluso Oscar Wilde se sirvió de sus motivos para incluir cuestiones sociales del progresismo en sus obras. Sin embargo, podríamos argüir que la obra que se torna más significativa para este período es *La máquina del tiempo*, de H. G. Wells, en tanto este romance científico explora las ramificaciones del Darwinismo y la “degeneración” al amparo de una futuridad “segura” por su tremenda distancia.

Hacia la década de 1880, entonces, la ficción fue objeto de debate en la Cámara de los Comunes, que deploraba la difusión alcanzada por lo que ellos consideraban literatura “amoral” en el país, específicamente de derivación francesa. Se prefiguraba ya una década que iría dejando atrás su idealismo, y la moralidad del realismo de George Eliot, por ejemplo, para mirar en cambio a formas que explorasen la diferencia, que no se amilanaran ante la represión o ante el escrúpulo de “ofender”, y cuyo contenido sexual despertó virulentos debates. El Realismo de este período comienza así a hacerse responsable de reconocer lo trágico, lo fracturado, lo oscuro; todo lo cual podremos observar en la lectura que abordaremos de las novelas de Thomas Hardy.

Por otra parte, contamos con ficciones híbridas que empezaron a incluir elementos del gótico tardío, lo melodramático y lo sensacionalista, en conjunción con el gusto popular y las exigencias editoriales. Si pensamos que el fin de siglo se yuxtapone con el final del período que denominamos ‘Victoriano’, y que por lo tanto la novela como tal se venía forjando a través de los valores que asociamos a tal término (el recato, la moral, el romance, el realismo doméstico), es de esperar que muchos de estos caracteres hayan permanecido. Sin embargo, ante un período bisagra como el analizado, de cambios vertiginosos y de una Europa que se aventuraba ya al debate político que supondría la Primera Guerra Mundial, debemos considerar que el Realismo clásico y la moral victoriana representadas habrían de ser tensionadas en formas y tópicos ‘Otros’ que se empiezan a visibilizar a través de las publicaciones periódicas, y que no son más que una expresión de los avatares de la sociedad, que empezaba a rechazar vigorosamente tales etiquetas.

---

políticos: el marxismo, que acompañó el surgimiento de una ideología de clases (el *Manifiesto* en su versión original data de 1848; *El Capital*, de 1867); la teoría de la evolución de Charles Darwin (1859); la “muerte de Dios” retomada de los textos hegelianos por Friedrich Nietzsche (1882); el psicoanálisis de Sigmund Freud (1896); la teoría de la relatividad de Albert Einstein (1905); el temprano feminismo (fines de siglo XVIII a mediados del XIX); el Higienismo (que surgió en la primera mitad del siglo XIX); el Positivismo como creencia dominante durante todo el siglo XIX; o el advenimiento de las diversas vanguardias (fines del siglo XIX e inicios del XX). Todos ellos se constituyeron en factores que implicaron la desestabilización de las “certezas” en un mundo cambiante a un ritmo vertiginoso, lo cual trajo aparejada una clara ruptura o “crisis” del Realismo clásico en las artes, y progresivas nuevas formas de representar la realidad mediante las vanguardias históricas tanto en arte como en literatura, así como el surgimiento o asentamiento de nuevas formas no-realistas: el fantástico, la ciencia ficción, o las nuevas formas de narrar lo maravilloso, fueron géneros cuyos advenimientos corresponden a esta misma periodicidad.

<sup>80</sup> Resulta interesante señalar que, en *Drácula*, Stoker se refiere en varias oportunidades a la “nueva mujer” al tiempo que el texto da cuenta de una mirada cargada de ambivalencia frente a los avances científicos del siglo XIX.

Pensando diacrónicamente toda la extensión que supone el período Victoriano, entonces, debemos tener en cuenta la apertura que le es propia, lo cual le permitió incorporar nuevos temas camaleónicamente, sin abdicar necesariamente de su identidad:

Tal como la entendemos, la novela victoriana participaba vigorosamente en la construcción de la identidad nacional e individual, así como empezamos a ver cómo asistía a la producción de poderosas ideologías de género, sexualidad y raza; también, participaba activamente en debates acerca del valor de la lectura, las reglas estéticas adecuadas para las ficciones, y la integración apropiada de las nuevas ideas sobre religión en la vida nacional, con lo que venimos a entender que incluso siendo una forma literaria “limitada” o “cerrada”, la novela victoriana es generosa, expansiva y siempre profundamente entretenida<sup>81</sup>. (Deirdre, 2001, p. 2)

Aunque las novelas del período presentaban lo que Henry James denominó un “aire de realidad”<sup>82</sup>, desde principios de la década del '70 algunos críticos anglo-americanos han identificado una “conciencia” narrativa, un fenómeno al que Edward Said ha nombrado como una “molestia”, una sensación de duplicidad que inevitablemente acompaña la asunción de autoridad de un autor (Dreide, 2001, p. 3). A ello se suma que los aspectos fantásticos y sensacionalistas de la ficción victoriana heredaron de las narrativas góticas de principios de siglo la devoción por un Realismo formal compartido por la mayoría de los escritores y lectores del período. Ello no quita, no obstante, que no hubiera algo de “monstruoso” (en términos de Henry James) en las novelas victorianas, notablemente ambiciosas en su extensión, pero que, aunque demandaban mucho esfuerzo al lector, también le devolvían en consecuencia: recreaban una sensación de totalidad que aunaba dos paradigmas que se vieron en entredicho durante el siglo XIX, el creacionista-religioso y el de la concepción de autor. Así, “el público victoriano, desalojado de la certeza religiosa por los descubrimientos científicos, encontró consuelo en un poder novelístico que a la vez emulaba una divina omnisciencia y aceptaba responsabilidad por su creación” (Dreide, 2001, p. 3). Según Henry James, la novela victoriana detentaba una “falta de forma” (*shapelessness*), y de esa condición se desprendía su “monstruosidad”, algo difuso y vagamente identificable. Si bien se puede conceder este punto, Dreide afirma en la Introducción a *Cambridge Companion to the Victorian Novel* (2001) que “lo monstruoso” reside no sólo en esta forma indisciplinada sino en sus tópicos recurrentes. Algunos de ellos, por ejemplo, pueden identificarse en las condiciones de trabajo inhumanas que visibilizan algunas novelas de los años '40, exhibidas como una deformación de la idea burguesa de gobierno; la crueldad doméstica representada por un padre insensible en *Dombey and son* (1848), de Charles Dickens; el uso rapaz del cuerpo de una mujer en *Tess of the d'Urbervilles* (1891), de Thomas

<sup>81</sup> Esta idea de entretenimiento no es un dato menor, ya que es aquí donde convergen estéticas, tópicos y géneros en apariencia heterogéneos pero que se aúnan en pos de la generación de tramas altamente “consumibles”.

<sup>82</sup> Según su definición, una “solidez o especificación (...) que investía la suprema virtud de un relato”, ya que “la novela le debía a su autor el haber producido la ilusión de [representar] la vida”. (James en Dreide, 2001, 3)

Hardy; o la manipulación de la fragilidad femenina por parte de villanos masculinos en mucha de la ficción sensacionalista publicada (una vez más, esta crueldad era pensada como “deformación” del comportamiento humano decente).

En este contexto, nos focalizaremos en un autor cuya obra coincide con lo que denominamos “tardo victoriano”. En 1874 aparece el primer éxito relativo de Thomas Hardy, *Far from the madding Crowd*<sup>83</sup>, usualmente traducido como *Lejos del mundanal ruido*. El autor, nacido en 1840 en un pueblo cercano al condado de Dorchester, sitúa su novela en la región ficcionalizada de Wessex, y relata los avatares de una joven de asombrosa belleza e implacable carácter, Bathsheba Everdene, quien toma la arriesgada decisión de llevar por su cuenta la finca familiar. En su historia personal se enredan los intereses amorosos de tres galanes de muy diferente talante: Gabriel Oak, un apuesto pastor, prometedor pero sin dinero, ocho años mayor que ella, de carácter medido y nobles intenciones; William Boldwood, un próspero granjero de mediana edad, más retraído y tímido, quien tras constituirse en objeto de una “broma” de la joven se obsesiona con ella; y el sargento Francis Troy, un apuesto seductor que –a la manera de Mr. Wickham en *Orgullo y Prejuicio*– “encanta” a la joven y la lleva a un precipitado matrimonio, para luego revelar su verdadera naturaleza.

Otro texto del autor que se hace eco de las cuestiones que hemos abordado en las primeras páginas del presente artículo es *Jude, the Obscure* de 1895<sup>84</sup>, traducido comúnmente como *Jude, el oscuro*. Su trama se centra en Jude Fawley, un joven con aspiraciones a académico que, sin embargo, ve frustradas sus intenciones por diferentes “contratiempos” que la vida le depara, lo cual no deja de estar vinculado a la visión “decadentista” o bien desencantada, derrotista, propia del ‘*fin de siècle*’. La novela fue objeto de múltiples críticas y objeciones<sup>85</sup> precisamente por la serie de episodios que envuelven la desdicha de los protagonistas, algunos de los cuales son: el precipitado casamiento de Jude con Arabella, una joven campesina con quien debe casarse porque afirma haber quedado encinta (más adelante se demostrará la falsedad); el abandono de ella meses después (ahora sí embarazada de él, hijo que años más tarde dejará a su cuidado); el rechazo de la Universidad a la que aspira, en Christminster (lugar ficcionalizado, al igual que Wessex, que sin embargo parece emular la disposición y los valores de Oxford); el enamoramiento de Jude con su prima Sue Bridehead, eje principal de la historia, y el desafío de ambos a vivir en unión renegando de la Iglesia anglicana y de la institución ma-

<sup>83</sup> La novela fue editada como libro el 23 de noviembre de 1874; sin embargo, anteriormente había sido publicada en tiradas mensuales de la *Cornhill Magazine* desde enero a diciembre de 1874.

<sup>84</sup> Como la anterior, *Jude* también fue publicada en serie, en doce entregas mensuales de la revista *Harper's New Monthly Magazine*, desde diciembre de 1894 a noviembre de 1895. Aunque no fuera su intención inicial generar un escándalo, Hardy progresivamente notó que iba a serlo, por lo que trató de cancelar el arreglo con la revista antes de su salida a la venta. Finalmente no se canceló, y, a medida que el libro tomó forma para una edición completa, el autor fue agregando y modificando algunos aspectos del original. Por ejemplo, en su primera versión los hijos de la pareja de primos eran adoptados, no biológicos. La edición con la que trabajamos, de *Wordsworthclassics*, adopta las correcciones finales de Hardy, de 1912.

<sup>85</sup> La recepción de la novela fue bastante negativa tanto en Gran Bretaña como en Norteamérica y si bien no fue unánime en su negatividad, quienes así lo hicieron fueron muy vehementes. Suele considerarse que éste es uno de los motivos por los cuales Hardy decidió abandonar la escritura de novelas.

Quizá como recepción paradigmática podríamos citar la del obispo de Wakefield quien no sólo proclamaba haber quedado la novela sino que se aseguró de que fuera suprimida en W.H Smith, biblioteca circulante líder y firma encargada de los kioscos de lectura de las estaciones ferroviarias.

rimonial; el previo casamiento infértil de ella con el mentor de Jude, Phillotson; así como las consecuencias de estos desafortunados amores, que se verán en la tragedia que se cierne sobre la descendencia del joven protagonista hacia el final de la novela.

Ambos textos, como emergentes de la cultura de ese momento, están atravesados por el horizonte de expectativas del *'fin de siècle'*, en tanto el realismo plasmado por el autor exacerbaba algunos de sus tópicos usuales al punto de tensionar y generar fracturas en él. Es decir, en una tentativa de redefinir el realismo que había caracterizado a los victorianos medios, podemos pensar con da Sousa (2000) que la ficción que escribe Hardy “requiere de una respuesta simpatética y activa de parte del lector, al tiempo que sus narradores tratan de ‘reordenar’ o transformar imaginativamente el mundo” (p. 326). En la convicción *hardiana* de que el arte es más verdadero que la verdad muchos de sus personajes resultan desproporcionados, especialmente aquellos varones que sucumben, víctimas de una urbanización creciente y deshumanizante, o las mujeres que intentan encarnar los valores finiseculares de la “nueva mujer” en medio de una sociedad que las mira con hostilidad.

Desde su título, *Lejos del mundanal ruido* deja entrever un síntoma de los problemas y de la conciencia post-religiosa de la incipiente Modernidad que ya impregnaba la sociedad rural tradicional. De acuerdo con la “Introducción” de Norman Vance a la edición de *Wordsworth Classics*, más que una declaración, el título se torna pregunta: ¿Wessex realmente está alejado, es remoto, a los conflictos del mundo metropolitano? La tranquilidad pastoral que plantea, ¿es ciertamente un hecho de la vida del país, o no es más que un consolador mito literario a estas alturas? (2000a, p. XVI). El contexto literario recreado, en parte ficcionalizado y en parte reflejo de los acontecimientos históricos, es complejo. A su salida, algunos medios como el *Saturday Review* no tardaron en indicar que su autor “permanecía aún en los agradables caminos de la vida pastoral”, y otros, como el *Guardian*, tildaron su obra de “un idilio puramente pastoral” (Vance, 2000a, VII). Sin embargo, este último medio sí tuvo la clarividencia de adivinar que Hardy incluía aspectos subversivos en esta aparente utopía. Evidentemente lejos de la paz y el orden deseados, el derramamiento de sangre y la locura obsesiva que llevaron al asesinato de Troy por parte de Boldwood, por ejemplo, constituyen parte de la estrategia irónica del autor en una novela que se supone proyecta la tranquilidad de la vida rural. Hardy, un hombre de su época, parece así inscribir en su trama una simple verdad: la vida de campo no volverá a ser la misma.

Los textos pastorales (o “Idilios”) de los poetas de la antigua Grecia, luego retomados por el poeta romano Virgilio, inauguraron una tradición que más adelante también sería enriquecida por la lectura, en esa clave, de la Biblia; más específicamente, por las pastorales cristianas que enriquecieron el motivo con los pastores religiosos, los rebaños y con la mirada de Cristo como el “buen pastor”. Gabriel Oak es un granjero que, a la manera de Hesíodo, canta sus desdichas a la naturaleza, a la noche, momentos de sosiego en los que toca su flauta y se entrega al consuelo que le provee el entorno rural. El texto de Hardy conjuga ambas tradiciones, la pastoral clásica y la bíblica, en algunos pasajes: por ejemplo,

al citar dentro de su texto (Hardy, 2000, p. 107) el poema *Lycidas* de Milton (1637), o en los nombres de sus protagonistas.

La simplicidad rural inglesa es abordada a través de alusiones bíblicas así como clásicas. El pastor Gabriel Oak, nombrado así por el ángel mensajero bíblico (Lucas 1:19) y por un árbol inglés, toca una flauta como los improbables pastores musicales, con sus tubos de caña, de las pastorales clásicas. Como su homónimo bíblico (...) se yergue íntegro y con una bondad resiliente (...), atendiendo fiel y desinteresadamente a su amada Bathsheba del mismo modo en que Gabriel acudía como un mero mensajero a la virgen María. (Vance, 2000a, VIII)

Esta comparación con la Virgen, que puede resultarnos especialmente contraria a la esencia del personaje, pone en tensión su lugar en la trama a la vez que nos recuerda que el nombre de la joven protagonista también surge de la tradición del Antiguo Testamento, relato en el cual Bathsheba cumple el rol de “tentar” a David (2 Samuel II)<sup>86</sup>. Entonces, si en ambas novelas aparecen gran cantidad de referencias bíblicas aun cuando se desvían de las lecturas ortodoxas, podríamos recordar que el *fin de siècle* se constituyó en un período durante el cual determinados dogmas heredados fueron puestos en entredicho. La utilización de referencias bíblicas en ambos textos, que se apartan de las costumbres y de la moral representadas por la iglesia anglicana, podría constituirse en un fenómeno de doble cara; por un lado, se visibiliza una continuidad en las costumbres, los símbolos y los usos referidos a la Iglesia en la sociedad inglesa, mientras por el otro se la “escandaliza” con los tópicos propuestos en estas novelas: desde la unión incestuosa y en concubinato de Jude y Sue hasta la procreación de hijos de padres consanguíneos en *Jude*; o bien en la naturaleza ambigua del nombre de Bathsheba en *Lejos del mundanal ruido*, o los motivos que incorporan ambos textos sobre las nuevas formas de referir a “lo femenino”.

Bathsheba encarna en sí los valores de la mujer finisecular: una mezcla de dama victoriana en sus respuestas y forma de exhibirse, por momentos como una heroína “masculinizada” (al salvar a Gabriel sacándolo de su granja incendiada si n más ayuda que su fuerza, por ejemplo), y, por otros, como la clásica *femme-fatale*<sup>87</sup>, proclive al error por su autoconfianza y vanidad. El narrador de la novela nos introduce a la ‘psique’ de su protagonista en estos términos: “Ella simplemente se limitó a observarse como un buen espécimen de la naturaleza del género femenino, mientras sus pensamientos parecían discurrir hacia lejanos aunque probables dramas

<sup>86</sup> David codiciaba a la joven Bathsheba, esposa de uno de sus oficiales. Cuando él la ve bañándose, realiza una artimaña para que el marido de ella fuera asesinado en batalla y así poder desposarla.

<sup>87</sup> Sobre ello, Vance indica que Hardy parece colisionar con la tradición machista que hace énfasis en la Bathsheba bíblica como una *femme fatale*, en tanto no habría un correlato claro en la trama de Hardy con David, por ejemplo. Sin embargo, sí aduce que podemos encontrar sofisticación e ironía en el tratamiento del estereotipo (que claramente sigue funcionando a partir de su misma nominación), el cual Bathsheba trata de resistir al identificarse a sí misma con Diana, la diosa virgen que reniega de su sexualidad. (Vance, 2000)

en los que los hombres interpretarían un papel principal: imágenes de posibles triunfos...”<sup>88</sup> (Hardy, 2000, p.6). La joven enloquece a los hombres con su sola presencia y parece no necesitarlos, si bien el casamiento es parte de sus intenciones finales.

El interés del feminismo moderno por Bathsheba y por otros personajes femeninos de Hardy testimonia una continuación del debate social, cultural y político de fines del siglo XIX, en el cual el autor jugó un importante papel como novelista: “Los historiadores del arte y los críticos literarios con orientación feminista nos han alertado sobre las políticas sexuales de la representación pictórica de la mujer y el observador masculino implicado, la ‘alineación de mirar con el poder masculino’” (Vance, 2000a, p. XIV). Efectivamente, algunos pasajes en la novela implican explícitamente que Gabriel observa a Bathsheba en términos conscientemente pictóricos, por ejemplo, cuando por primera vez tomamos contacto con la protagonista a través de sus ojos: “Era una hermosa mañana, y el sol teñía con un brillo escarlata la chaqueta carmesí de la muchacha, bañando con un lustre suave su rostro luminoso y su cabello oscuro” (Hardy, 2000a, p. 5). La joven, como objeto de la mirada masculina, se torna un útil instrumento para las críticas feministas, así como también lo hace la trama de la novela, que en cierta forma niega la autonomía de la protagonista haciéndola víctima del deseo masculino y del matrimonio. Rosemerie Morgan, en su texto *Cancelled Words: Rediscovering Thomas Hardy*, observa de manera aguda que “la heroína energética, vibrante y auto-complaciente de Hardy, cuya determinación y fuerza sostienen la propiedad familiar, a sus empleados y la comunidad rural, florece a la madurez, se aventura a los negocios, al matrimonio, hacia el mundo de los hombres, y es entonces anulada.” (Morgan, 1988, p. 57). Sin embargo, la novela también ofrece posibles disrupciones en esta lógica patriarcal que nos permite leerla más como una tensión que como una declaración absoluta: esa “nueva mujer” y las tensiones que supone no aparecen del todo plasmadas en estos personajes oscilantes, que escapan del encasillamiento cerrado. Primeramente, porque hay diversos ángulos desde los que se presentan los hechos: el narrador focaliza, alternativamente con Bathsheba, Gabriel Oak y en una mirada “externa”; perspectivas que van desde un marcado proto-feminismo a un registro anticuado y conservador, y que nunca terminan de resolverse en un estado unificado de la cuestión (Vance, 2000a). En segundo lugar, es difícil reprochar a un autor de fines del siglo XIX que continúe sujeto a determinadas construcciones de género vigentes en ese entonces, cuando por otra parte se mostraba inusualmente sensible a visibilizar las maneras en las que el lenguaje sujetaba y limitaba las libertades sexuales. La protagonista, ante la evidente manipulación de Boldwood para darle un espacio de rechazo o indiferencia a su propuesta (“¿Le agrado o me respeta?”), responde: “No lo sé, no puedo decírselo... Es difícil para una mujer definir sus sentimientos en un lenguaje creado principalmente por el hombre para expresar los suyos” (Hardy, 2000a, p. 278). Debemos considerar que aunque en la vida rural no era absolutamente extraño que una mujer tomara el control de los negocios, esto entraba aún en tensión con las expectativas de la sociedad tradicional,

<sup>88</sup> En el original, el fragmento completo indica: “She simply observed herself as a fair product of Nature in the feminine kind, her thoughts seeming to glide into far-off though likely dramas in which men would play a part –vistas of probable triumphs –the smiles being of a phase suggesting that hearts were imagined as lost and won.”

que dictaban que una mujer *necesariamente* esperaba –y debía- casarse. Quizá la actitud de Bathsheba, unida a los despilfarros que el sargento Troy realizaba con el dinero de su primera esposa, recordara a los lectores los nuevos avances que salvaguardaban el patrimonio de las mujeres a través del Acta de Propiedad de la Mujer Casada de 1870, y del ensayo feminista de John Stuart Mill en vigencia, *The Subjection of Woman*, de 1869.

Por su parte, la protagonista femenina de *Jude, el oscuro*, Sue Bridehead, lectora en la novela de Mill, también puede vincularse con el movimiento, pero específicamente con una variante de la “Nueva mujer”, que es la ‘Wild Woman’, término acuñado por la anti-feminista Eliza Lynn Linton en una serie de artículos publicados entre 1891 y 1892. En ellos, Linton describe a este nuevo tipo de mujer como una opositora ferviente al matrimonio, que demandaba vociferadamente por sus derechos políticos, y quien buscaba la absoluta independencia personal del varón (Ledger, 2007). El personaje de Hardy, en este sentido, podría constituir un ejemplo al respecto en varios aspectos: Sue representa a la mujer sobre-educada, por momentos varonil, ferviente opositora al matrimonio legal, mas no a la unión en concubinato. Sin embargo, debemos aclarar que este personaje tampoco se convierte en un estereotipo plano, pues, contrariamente a la mujer empoderada sobre sus libertades sexuales que el movimiento de la ‘New Woman’ defendía, ella reniega del sexo por placer y lo subsume a la voluntad de su amado, como si de una cuestión de “obligación” se tratara. Se ha llamado la atención sobre el hecho de la paradoja de Sue como la pecadora sexual quien, a su vez, aparentemente carece de apetito sexual<sup>89</sup> y se subleva ante los avances de Phillotson (una de las escenas más sensibles a este respecto sucede cuando ella se tira por la ventana para no concretar su entrega a la demanda de su marido), mientras se muestra permisiva más que apasionada en relación con las necesidades sexuales de Jude. “Una solución, propuesta por Rosemarie Morgan, es que Jude, sin saberlo, impone su subyugación al negarle una realidad sexual, clamando que ‘una Sue asexuada es una Sue des-empoderada’.” (Vance, 2000b, p. IX) La ventaja de esta lectura es que Hardy, a través del personaje de Jude, puede de alguna forma ser reclamado como un proto-feminista, capaz de una “valoración desapasionada de las actitudes patriarcales circunscriptivas” (Morgan, 1988, p. 154). Sin embargo, es también posible entender esta contradicción aparente en términos de una sexualidad no resuelta, de un cuestionamiento proveniente del entorno que propone la novela, la cual progresivamente se sumerge más y más en el enojo y la frustración de su protagonista. La sexualidad “natural” así como su permiso para ejercerla por parte del orden social estarán en tensión durante todo el texto, de modo tal que las presiones sociales que imponen frenos a la relación “no-natural” entre los amantes, desembocarán en el nacimiento y violenta muerte de sus engendros, llevando la narrativa a su trágica conclusión (Vance, 2000b).

---

<sup>89</sup> La sexualidad de Sue fue considerada un problema por Oliphant, quien cree a Sue aún más perversa que Arabella pues mantiene a Jude siempre al borde de la realización con una reserva pretendida, más perversa que la de su primera esposa (Page, 1999, p. 215). Con Sue, la sexualidad misma deviene un problema, sea un problema patológico o de guerra entre los sexos. Este personaje le permite a Hardy realizar un ataque serio al culto a la virginidad, pues psicológicamente Sue permanece “virgen” aún luego de haberse acostado con Jude y de haber engendrado tres hijos.

En los textos de Hardy, entonces, la representación del amor sensual halla nuevas vías, y los paradigmas usuales entran en tensión. Lo no-dicho en el tratamiento de la sexualidad provee aquí de grandes estímulos para la imaginación y la intensidad emocional retratadas, ya se inscriban a través de significativos silencios o por motivos indirectos.

Negociar y contener discretamente el erotismo en la novela de cara a la inocencia o la ignorancia, no sólo es un requisito para sortear la censura sino también un poderoso tema, una anticipación del compromiso cada vez más desesperado con problemas socio-sexuales [que Hardy incluirá] en sus posteriores novelas. La obsesión sexual creciente del granjero Boldwood se torna más espeluznante porque está fuertemente auto-contenida y callada. (Vance, 2000a, p. VII).

La sexualidad, así como diferentes manifestaciones de lo erótico, se hicieron especialmente visibles durante el ‘fin de siècle’<sup>90</sup> en representaciones icónicas del período: el de la Nueva Mujer, el *Dandy*, el Decadente, la *Femme Fatale*. Todos ellos encarnaban un aura de riesgo, peligro y transgresión. En algunos textos de la época, y sobre todo en los de corte fantástico, aparecieron metáforas aterradoras sobre las consecuencias que la sexualidad libre acarrearía, siempre asociada a la idea de De-generación vigente en la mentalidad victoriana desde la incursión de las ideas darwinistas. Para los victorianos medios, el vampirismo, las enfermedades degenerativas o de transmisión sexual, la histeria o las malformaciones eran tópicos recurrentes como modos de abordar la “aberración” que suponían los “excesos” o las “desviaciones” sexuales. En el caso de Hardy, que no incursionó en el fantástico pero sí subvirtió algunas formas del Realismo clásico –como retomaremos más abajo-, podemos intuir esta degeneración en la descendencia de Jude, niños que acarrearán en sus actos y en sus esencias las consecuencias indeseadas o manifiestas de las relaciones ‘contra-natura’ abordadas. Los hijos que Jude tiene en común con Sue, fruto de una relación incestuosa, serán asesinados por su niño primogénito (hijo de Jude y su primera esposa), quien se suicida inmediatamente después –casi, diríamos, como un castigo por esta unión, tal como lo entiende Sue-<sup>91</sup>. A partir de este episodio entrevemos, a través de la muerte de los inocentes, que los actos individuales relacionados con la libertad sexual se veían condenados socialmente. Según las ideas asociadas con la Degeneración, debemos comprender que la renuencia de muchos de los visionarios del ‘fin de siècle’ a respaldar toda una actitud individualista hacia la libertad sexual –apoyados en las reiteradas creencias acerca de que las consecuencias de los actos eróticos efectivamente re-

<sup>90</sup> El período estudiado fue testigo de una compleja y a veces contradictoria constelación de diferentes movimientos y comprensiones de la sexualidad, que sin lugar a dudas se vio atravesada por la coetánea “era del psicoanálisis”. Además de las influencias generadas por las creencias y los estudios de casos publicados por Sigmund Freud, los victorianos se interesaron por vincular la sexualidad a valores que les resultaban socialmente aceptables. Al día de hoy, de hecho, las teorías pseudo-científicas sobre orientación sexual y biología se han mostrado llamativamente resilientes en el imaginario popular (Kaye, 2007).

<sup>91</sup> El asesinato que perpetúa el hijo mayor de Arabella y Jude a los hijos de Sue deja entrever otra percepción de fin de siglo: la idea de “somos demasiados” ... Ésta afirmación, que el texto hace explícita (“Además, encontraron un trozo de papel en el suelo, en el que se leían estas palabras con la letra del niño, escritas con el lápiz que él solía llevar: «Porque somos demasiados»”, p. 292), se vincula tanto a la cuestión de la Degeneración como al darwinismo social en tanto hace visible la preocupación por la “cantidad” y “calidad” de los más aptos de la sociedad.

percutían en la sociedad- sugieren una firme adscripción al sueño victoriano de la unidad social. Dicho sueño tuvo que registrar el impacto de las ideas del darwinismo social, de acuerdo con las que el libre albedrío sería siempre superado por fuerzas más grandes (en el esquema de la lucha por la supervivencia):

Así, fue precisamente en el área del sexo, como fue delineado en *The Descent of Man (1871)* de Darwin, que el mundo natural parecía ofrecer una lógica consoladora para los pensadores del *'fin de siècle'*, desde que la teoría de la selección natural de Darwin presentaba un esquema natural en el cual las 'electoras' femeninas regían supremas, mientras el 'adorno' masculino resultaba un factor crucial en la procreación. (Kaye, 2007, p. 55)

No es inocente, entonces, la irrupción de la sexualidad como forma de dominación de las mujeres hacia los hombres: Arabella, que podría encarnar con sus modos de actuar una clara "supervivencia del más hábil", convence a Jude para casarse con ella y luego le deja a su cuidado a su hijo mayor. Por su parte, Bathsheba, con la "promesa" que encarna por su porte y su hacienda, es también un ejemplo de lo indicado por Kaye. Por lo antedicho, la cuestión de la libertad sexual se muestra como un fenómeno asociado con la estructura social en términos, al menos, moralmente ambiguos.

En cuanto a la cuestión del género literario, *Lejos del mundanal ruido* se torna proteico en algunas zonas, mezcla de narración realista clásica, tratado de astronomía, idilio. Y es que, tal como los tiempos avanzan y la vorágine que afecta las ciudades se hacen sentir en toda Inglaterra, el narrador de esta historia también parece, por momentos, aturdido por ese "mundanal ruido". Los críticos de la época han apuntado que "Hardy ha representado a una comunidad rural retrasada al borde de la modernidad, aún sin ser plenamente consciente de los vínculos con un mundo más amplio", lo cual se ve reflejado "en su estilo, en el choque de dialectos, virando rápidamente de trapeadores a puras matemáticas (p. 58), de papas a candidatos parlamentarios (p. 63)" (Vance, 2000a, p. XII). El *SaturdayReview*, que le espetó sus "torpes e ininteligibles metáforas, manierismo y afectación" (Lerner and Holmstrom, 1968, p.37), resume las críticas que le han endilgado al texto durante su contemporaneidad. Como indica Vance (2000a, p. XIII), las críticas no son inmerecidas. Hardy lidia con asuntos rurales pero se dirige a un lectorado moderno y metropolitano en un estilo por momentos elaboradamente alusivo con una amplia gama de referencias culturales, incorporando pintura, literatura moderna y clásica, y conocimientos técnicos que abarcan desde astronomía a medicina. El efecto puede ser rígido y engorroso. Así, el Realismo que la novela muestra se encuentra atravesado por temas y formatos dispares, anulando su forma "cerrada" y su sensación de totalidad, y dando entrada a los diferentes debates y géneros que se imponían en la época<sup>92</sup>, a fuerza, a veces, de una ruptura

<sup>92</sup> Aunque esto no necesariamente es propio de la novela finisecular, dado que ya aparece en novelas victorianas anteriores, sí le es propio el dar cuenta de las preocupaciones de su época.

en la isotopía estilística que, aunque mal recibida por la crítica, no parece haberse constituido en impedimento para el goce del público lector.

En el período que nos ocupa, el realismo clásico<sup>93</sup>, como ya adelantamos, se encontraba en declive, mientras ganaban lugar las publicaciones de las llamadas ficciones no-realistas. Debemos tener en cuenta que muchas de las ansiedades del *'fin de siècle'* pudieron exponerse a partir del desarrollo de “Nuevas formas” que incluyeron, también, al “Nuevo Realismo”<sup>94</sup>. En este sentido “El arte de la ficción” (1884) de Henry James considera la cuestión y se consolida como acérrima defensa de las nuevas formas de representar: el ensayo de James postula que las nuevas formas de “representar la vida” a través de un renovado compromiso con la “realidad”, venían de la mano con el avance de la ficción en su totalidad. Su texto hace una defensa por el efecto “fertilizante” que adquiriría la novela “de ideas”, “de experimentación”, de “curiosidad”, de un “intercambio perpetuo de puntos de vista” (Arata, 2007, p.169). El Realismo clásico imperante durante todo el siglo XIX –y que, por lo tanto, era referencia para los victorianos medios–, inquiría profundamente en las técnicas narrativas que le permitirían representar las causas y los modos que la realidad imponía. Sus tópicos recurrentes incluían, entre otros: una cierta fidelidad al día a día; la descripción y evaluación de personas, experiencias y eventos ordinarios; un registro de los detalles visibles de un mundo cada vez más materialista; un compromiso por dar una sensación de entender y registrar las complejas vidas interiores de los hombres y de las mujeres, a través de descripciones detalladas y de un cierto intento de aprensión de las variedades lingüísticas utilizadas por la sociedad; y, sobre todo, una creencia impertérrita del poder del lenguaje como “espejo” acertado del mundo.

El predecesor realista más inmediato para Hardy fue George Eliot con *Adam Bede* (1859), motivo por el cual la crítica los vinculó cuando se publicó de forma anónima el primer número de *Lejos del mundanal ruido*, que salió en forma de folletín (Lerner and Holmstrom, 1968). Henry James también hizo referencia a la forma de captar la vida de las clases medias-bajas en Hardy, según el modelo de las novelas de Eliot. Sin embargo, hubo entre los escritores, desde 1880, un consenso que comenzó a roer el realismo canónico a medida que se exploraban nuevas técnicas y demolían las conocidas. En consonancia, Hardy parece haber instaura-

---

<sup>93</sup> El realismo clásico, y su exacerbación, el Naturalismo netamente francés, estaban en discusión en Inglaterra precisamente por su carácter mimético y su verosimilitud, lo que las hacía “peligrosas” y “susceptibles de imitación”. De acuerdo con el debate que tuvo lugar en la Cámara de los Comunes en 1888, se decretó que la Cámara deploraba el rápido esparcimiento de literatura amoral en Inglaterra, y era su opinión que la ley contra las publicaciones obscenas y las pinturas e impresiones indecentes debía ser vigorosamente reforzada y endurecida (Arata, 2007, p. 170). Dicho debate surgió por el proceso judicial a Henry Vizetelly, editor y principal traductor de las obras de autores realistas en Inglaterra que—para sumar descontento—provenía esencialmente del extranjero: literatura francesa y rusa, en su mayoría. Los autores que publicó incluían a Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, Paul Bourget, Leo Tolstói y Fyodor Dostoievsky. Pero fueron, en particular, las traducciones de los textos de Emile Zola, las que lo llevaron a protagonizar varios procesos judiciales por diseminar literatura “perniciosa”.

<sup>94</sup> El llamado “Nuevo Realismo” cubría un amplio rango de prácticas de escritura, pero por sobre todo, para sus escritores, la denominada “cuestión del realismo” era principalmente una de técnica literaria, de conciencia artística y de relación con el mundo. Así las discusiones acerca del género surgían en lugares sorprendentes: no sólo en polémicas sobre moral o seguridad pública, sino en debates sobre los derechos de las mujeres, del crecimiento indiscriminado de las ciudades; trataban también sobre el progreso de la historia, las distinciones entre las naciones, o incluso el bienestar psicológico y físico del ciudadano inglés promedio (Arata, 2007).

do una cierta forma de realismo que pone en foco las nuevas formas de representar<sup>95</sup>, tanto por su hibridez genérica como por los tópicos que lo ocupan.

Los textos *hardianos* a los que hemos hecho referencia abundan en precisos detalles visuales de un mundo que se tornaba crecientemente extraño, poco familiar. Algunos de ellos fueron bocetados por el mismo autor (quien era arquitecto) para asegurar a su ilustradora, Helen Paterson, una absoluta claridad. Ella se encargó de representar los momentos notables, más dramáticos, de los cuales la novela depende: por ejemplo, aquella escena en que el sargento Troy excita sexualmente a Bathsheba mediante una práctica de esgrima. La Guerra Civil Americana de 1860 (así como la de Crimea después de aquella) había multiplicado las representaciones de soldados en batalla, pero eran imágenes que resaltaban las tropas masivas más que el combate individual. “El soldado moderno con la espada desenvainada en la ilustración en *Cornhill* era particularmente romántica y llamativa, quizá un poco teatral, exactamente como Troy se presentó a sí mismo a Bathsheba” (Vance, 2000a, p.XI). La réplica que James hizo sobre la misma, como una “elaborada figura de escenario”, en cierta forma tiene asidero: el estereotipo del soldado valiente y patriótico fue aquí tergiversado porque asume varios roles en la obra: la del moralista irónico, amante romántico, caballero rural o, en ocasiones, ‘*performer*’ de circo. El sargento Troy se vuelve una presencia disruptiva y lo hace tanto por sus acciones como por su modo de ser representado, alejado del estereotipo de valiente héroe o de militar estratega.

Además del quiebre visible en las caracterizaciones de sus personajes, de difícil encasillamiento, Hardy rompe con uno de los elementos más significativos del realismo clásico: su situabilidad en tiempo y espacio. Como ya indicamos, los lugares que Hardy propone como escenario de sus novelas (Wessex, Christminster) se tratan de representaciones ficcionales recreadas por el autor (aunque no por ello dejen de tener cierta referencialidad con lugares reales de Inglaterra, como los College de Oxford en el caso de Christminster). En cuanto a la temporalidad en *Lejos del mundanal ruido*, a medida que el narrador presenta los ritmos aparentemente regulares de la vida rural, el tiempo se va registrando por el paso de las estaciones o el devenir de la estrellas –cíclicamente–, más que por el reloj falible de Gabriel Oak. El texto, así, parece “flotar” libre de cualquier contexto histórico inmediato. Las críticas más severas incluso han apuntado que “la novela se empapó en pastoralismo” y que “simplemente ignora los problemas sociales, retratando una existencia rural atemporal” (Vance, 2000a,p.XII). Esta es una lectura crítica simplista pero extendida acerca de la obra, a la que le han achacado que Hardy “no indaga (ni parece haber oído hablar) de huelgas, pobreza o de Joseph Arch, líder de la Unión Nacional de Trabajadores Agrícolas” (Vance, 2000a, p.XII). Sin embargo, no creemos que sea la única posible lectura. Hardy, de hecho, estaba al corriente de las condiciones socio-económicas de su entorno y de los cambios históricos que estaban atravesando las ciudades y

---

<sup>95</sup> Una forma de plasmar verosimilitud en sus personajes era, por ejemplo, a través de la captación de variedades dialectales en sus diálogos. Sabemos que tanto el *Oxford English Dictionary* como el *English Dialect Dictionary* fueron fuentes para la escritura de las novelas de Hardy, aún con la introducción de palabras en desuso ante la creciente modernización del país y de las zonas rurales (Vance, 2000a; p. X).

el campo. Hombre de dos mundos, él mismo sintió los aires de cambio que se evidenciaban desde su Dorset natal hasta la ciudad de Londres, en donde se instaló y trabajó por una larga temporada. Podríamos entonces referir dicha problemática en los siguientes términos:

Aparentemente, la falta de temporalidad en la vida rural está exagerada por propósitos retóricos, deliberadamente construida no sólo como una forma de sentimentalidad pastoral sino como un ejercicio en lo anti-pastoral, una manera de poner en primer plano un engaño que debía ser desafiado. La caída catastrófica en las circunstancias de Gabriel desmiente el mito de la atemporalidad sancionado por la tradición pastoral. (Vance, 2000a, p.XII).

Por su parte, la temporalidad de *Jude, el oscuro* parece estar mejor delineada y, el escenario resulta más cercano a la vida en los poblados que a la vida rural. Considerando que se trató de la última novela publicada por Hardy, quien dejaba de lado el formato narrativo para dedicarse a la poesía, ya con un éxito creciente y un capital asegurado, el autor publicó una obra que habría de leerse con escándalo entre los círculos más conservadores de la sociedad. Dicha controversia no evitó, sin embargo, que se convirtiera en un fenómeno masivo para la época: se vendieron más de 20000 copias en los primeros tres meses de su publicación, sólo en Inglaterra. Parte del éxito alcanzado se desprende, posiblemente, de su hibridez genérica, última cuestión a abordar en esta lectura del texto.

Como ya hemos indicado, el gusto por lo sensacional y lo melodramático seguía evidenciándose en las elecciones del público lector medio. En particular, *Jude, el oscuro* deja entrever cierto compromiso de Hardy con el gótico clásico, a través de la representación de los personajes y sus interacciones, así como por la configuración de su trama y las preocupaciones temáticas que aborda. En su tesis doctoral, *Negotiating the Gothic in the Fiction of Thomas Hardy*, NajwaYousif El Inglizi defiende esta postura y recorre la bibliografía pertinente para su demostración, poniendo especial énfasis en una idea que proporciona Norma Goldstein: que acaso *Jude*, en vez de contener un monstruo externo, crea al suyo propio. Así, “el fantasma sobrenatural en la ficción gótica está internalizada en *Jude*, y en su otro yo, Sue, y ellos son sus peores enemigos” (El Inglizi, 2003, p.192). También el autor señala que tanto Arabella como Sue misma podrían constituir personajes “grotescos” en el libro, para concluir que la novela “es victoriana en su alcance y audiencia; y gótica en el uso de ciertas convenciones y tonos” (p.192); sin embargo, concluye, “se relaciona principalmente con la tradición de una novela moderna preocupada por la fragmentación y la alienación del individuo en un mundo crecientemente más insensible y exigente” (p.192).

En su tesis, El Inglizi reconoce también la importancia del escenario en la novela en tanto Christminster “es la geografía de lo Gótico, de una arquitectura medieval y decrepita”, en una forma de invasión del pasado hacia el presente que se relaciona con el terror sobrenatural en cuanto a técnica propia de la novela gótica misma, argumentando que Hardy “manipula las convenciones del gótico, principalmente las de [Ann] Radcliffe, para retratar una ‘desviación sexual y religiosa’ invertida, porque el delito radica en el cumplimiento de los

personajes con las normas sociales y religiosas más que con su comportamiento transgresor” (El Inglizi, 2003, p.193).

El texto crítico aludido, por último, también provee un ejemplo óptimo para pensar en el manejo y renovación de los estereotipos de personajes, escenarios y motivos *hardianos*:

A través de la manipulación de los prototipos femenino/masculino, Hardy dota a sus personajes de una complejidad tal que, en su vacilación entre los roles de villano y víctima, dramatiza el yo moderno, cismático y alienado de la forma más trágica posible, demostrando, en el caso de Jude y Sue, el destino del moderno Prometeo. (El Inglizi, 2003: p.231)

Consideremos que la historia de Jude es la del hombre derrotado, el que trata de encajar en un mundo que progresivamente lo aísla y lo corrompe, erosionándolo. Su oficio no condice con sus aspiraciones, ni su amor por Sue con las convenciones morales. Jude, crecientemente desesperado y escéptico, recita el credo en latín –blasfemamente- y traiciona, así como se siente traicionado, por la institución anglicana. Le son negadas las oportunidades de una vida académica en la eclesiástica Christminster pero tampoco encaja en otro tipo de vida, ya que ni siquiera es lo suficientemente robusto o versátil para triunfar como albañil. Incluso la pobreza y la mala salud que progresivamente acosarán al personaje exacerbaban el sentido de exclusión que, en realidad, deriva de una estructura social injusta. Evidentemente, los tres ejes sobre los que pivotea la novela (desventajas educacionales y sociales; matrimonio y divorcio; y la posición de la “nueva mujer”) hacen de *Jude* un texto obligado para la consideración de las condiciones sociales de una época, el *fin de siècle*, cuyos elementos se presentan en tensión para dar cuenta de ansiedades no resueltas en la mentalidad inglesa del victorianismo tardío.

## Referencias bibliográficas

- Arata, S. (2007). Realism. En G. Marshall (Ed.). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle* (pp. 169-178). Cambridge: Cambridge UP.
- Boumelha, P. (1982). *Thomas Hardy and women. Sexual Ideology and Narrative Form*. Sussex: Harvester Press.
- Da Sousa Correa, D. (2000). *The Nineteenth-Century Novel. Realisms*. London: Open UP.
- Deirdre, D. (2001). Introduction. En: Deirdre, D. (Ed.), *The Cambridge Companion to the Victorian novel* (pp. 1-16). Cambridge: CambridgeUP.
- El Inglizi, N. Y. (2003). *Negotiating the Gothic in the Fiction of Thomas Hardy*. (Tesis doctoral) PhD diss., University of Birmingham. Recuperada de: <https://etheses.bham.ac.uk/id/eprint/112/> Consultada el 20 de julio de 2019.
- Forman, R. G. (2007). Empire. En G. Marshall (Ed.), *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle* (pp. 91-112). Cambridge: Cambridge UP.
- Hardy, Thomas. (2000a) *Far from the Madding Crowd*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.

- Hardy, Thomas (2000b) *Jude, the Obscure*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Kaye, R. (2007). Sexual identity at the *Fin de Siècle*. En En G. Marshall (Ed.), *The Cambridge Companion to The Fin de Siècle* (pp. 53-70). Cambridge: Cambridge UP.
- Lerner, L. D. & Homstrom, J. (Eds.) (1968). *Thomas Hardy and his Readers*. London: Bodley Head.
- Ledger, S. (2007). The New Woman and Feminist Fictions. En G. Marshall (Ed.), *The Cambridge Companion to the fin de Siècle* (pp. 153-168). Cambridge: Cambridge UP.
- Marshall, G. (2007). Introduction. En Autor (Ed.), *The Cambridge Companion to The Fin de Siècle* (pp. 1-12). Cambridge: Cambridge UP.
- Morgan, R. (1988). *Women and Sexuality in the Novels of Thomas Hardy*. London: Routledge.
- Page, Norman (1999). *Art and aesthetics*. En: D. Kramer (Ed.), *The Cambridge Companion to Thomas Hardy* (pp. 38-53). Cambridge: Cambridge UP.
- Vance, N. (2000a). Introduction. En T. Hardy, *Far from the Madding Crowd* (pp. V-XVI). Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Vance, N. (2000b). Introduction. En T. Hardy, *Jude, the Obscure* (pp. V-XXI). Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Wilde, O. (2003). *The picture of Dorian Grey*. En; Oscar Wilde. *The works of Oscar Wilde*. Glasgow: Collins.
- Williams, R. (1963) *Culture and Society*. Harmondsworth: Penguin.
- Williams, S. (1994). Ibsen and the theatre 1877-1900. En: J. McFarlane. (Ed). *The Cambridge Companion to Ibsen*. (pp.165-182). Cambridge: Cambridge University Press.

## CAPÍTULO 5

### El doble y la investigación por la propia identidad

*Agustina Ledesma*

*En mi biblioteca ideal, Conrad tiene su lugar  
junto al aéreo Stevenson, que sin embargo es  
casi su opuesto, como vida y como estilo.*

ITALO CALVINO, *Por qué leer los clásicos*

Linda Dryden (2003), en su libro *The modern gothic and literary doubles*, afirma que “la ficción gótica es una literatura de transformaciones, en donde la identidad es inestable y la sanidad un estado del ser debatible/cuestionable” (p. 19)<sup>96</sup> y, justamente, esto es lo que sucede hacia finales del siglo XIX en el seno mismo del género. El gótico tradicional sufre una serie de transformaciones que configuran lo que Dryden llama el “gótico moderno”.

Tradicionalmente, estas ficciones solían ubicarse en un pasado remoto y un espacio lejano y aislado<sup>97</sup>. Sin embargo, durante todo el siglo XIX, y culminando con el ascenso de la reina Victoria al trono (1837-1901), Inglaterra vivió un proceso de grandes cambios que tuvieron su impacto en la literatura de la época, denominando a este período como la “época victoriana” y a los escritores de finales de siglo como “tardo-victorianos”.

Por un lado, la llamada Revolución Industrial, que había comenzado hacia finales del siglo XVIII con el desarrollo de la industria del algodón, así como también del carbón y del hierro, trajo como consecuencia una nueva forma de producción que se consolidó a mediados del siglo XIX: la fábrica. El desarrollo de estas actividades produjo una migración interna de la población rural hacia las ciudades fabriles (Londres, Manchester, Birmingham o Liverpool), cuyo crecimiento fue rápido y desmesurado. Además, y en consonancia con estos cambios, hacia 1840 se desarrolló la llamada revolución de los transportes, que implicó la extensión del trazado del ferrocarril y el desarrollo de la tecnología del vapor en el transporte marítimo con el fin de

---

<sup>96</sup> Todas las traducciones de los textos en inglés son nuestras.

<sup>97</sup> *El castillo de Otranto* de Horace Walpole da inicio en 1764 a la literatura gótica. Ambientada en Italia durante la Edad Media, sienta los precedentes que serán retomados por muchos otros escritores en este tipo de literatura: historias desarrolladas entre el siglo XI y el XIII, en lejanos castillos embrujados, ruinas o paisajes pintorescos y salvajes, poblados, a su vez, de extraños seres, oscuros y misteriosos. Estas novelas alcanzaron su mayor éxito entre 1790 y comienzos del siglo XIX, siendo *Los misterios de Udolfo* (1794) de Anne Radcliffe la que inspiró mayor cantidad de imitaciones.

fomentar el comercio de exportación. Así, Gran Bretaña, que había comenzado su expansión territorial en el siglo XV con la colonización de parte de África y que continuó durante el siglo XVIII con India, Borneo y Australia, desarrolló para mediados del siglo XIX su flota marítima y fortaleció, así, la idea de una nación imperialista.

Por otro lado, todos estos avances tecnológicos y el descubrimiento de nuevos territorios dieron paso a una creciente fe en el progreso y la ciencia que generaron la pérdida de legitimidad de las creencias religiosas en ciertos sectores de la sociedad. La gran repercusión que tuvo la publicación de *El origen de las especies* de Charles Darwin en 1859, demuestra el inicio del desarrollo de esta corriente denominada evolucionista y positivista. Según Ortolano (2013),

los descubrimientos científicos, en particular, las teorías evolucionistas, plantearon respuestas a la dinámica del universo que socavaron la lectura teológica de la vida humana. La popularidad de la Iglesia cayó considerablemente mientras se consolidaba el positivismo de Auguste Comte, con su postulado de que la humanidad había alcanzado ya un estadio de evolución suficiente como para prescindir de la explicación religiosa y basar su comprensión del mundo en el conocimiento científico definido a partir de un método, el de la observación de los fenómenos naturales, y la determinación de leyes. (p. XVI)

De este modo, Dryden (2003) afirma que hacia el *fin de siècle*, emergen ciertas preocupaciones como la pérdida de la fe religiosa, el miedo por el crecimiento de las metrópolis, las revueltas políticas en Europa, la emergencia de la llamada *New Woman*, las predicciones apocalípticas y la ansiedad por los avances científicos que encuentran su expresión en la novela tardo-victoriana.

Las últimas décadas del siglo XIX fueron, entonces, tierra fértil para el desarrollo de una literatura que trasladó el terror al terreno de lo familiar y lo doméstico. Según Kelly Hurley (Dryden, 2003), el gótico renace como un género casi irreconocible y transfigurado. Ahora, la identidad inestable, que se manifiesta a partir de personalidades divididas, transformaciones físicas y *doppelgängers*, aparece ligada al laberinto de una metrópolis en constante crecimiento en donde es marcada la escisión entre lo privado y lo público. Lo monstruoso deja de ser un otro para presentarse como un doble, un “segundo sí mismo”, un co-partícipe que es fruto de íntimas ansiedades, energías reprimidas y/o oscuros impulsos (Wolfson Y Qualls, 2009, p. vii), que lo alejan así de la estética realista que venía dominando el siglo XIX con escritores como Dickens, Balzac, Flaubert o George Eliot.

En consonancia con estas ideas, Miyoshi (1969) afirma que durante este siglo los escritores victorianos experimentaron con la división del yo en diversos planos de su escritura. Por un lado, aparece la disociación ligada a la sensibilidad, a la falta de unidad formal de las obras. Por otro, la dificultad de trazar un límite entre la vida y el arte, como en el caso de escritores como Byron o Wilde. Y, finalmente, la división del yo se presenta asociada a los temas del doble, el *doppelgänger* y las personalidades divididas, temas que están presentes en la literatura

de los escritores tardo-victorianos. Algunos ejemplos pueden encontrarse en los textos de Robert Louis Stevenson y Joseph Conrad.

*El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886) del primero y *El copartícipe secreto* (1910) del segundo, son dos novelas cortas que versan sobre variaciones del tema del doble y la investigación por la propia identidad. Desde su propuesta se presentan ligadas a las transformaciones propias de su época a la vez que se alejan de la estética realista que se había desarrollado durante gran parte del siglo XIX. Si bien hay una distancia de alrededor de veinte años entre la publicación de una y otra, y el texto de Conrad pertenece ya a los primeros años del siglo XX<sup>98</sup>, en ambas es posible leer una preocupación por la identidad que refiere, por un lado, a la cuestión biográfica de sus autores y, por el otro, a la expresión de ciertas preocupaciones propias del fin de siglo que, de algún modo, intentan responder a preguntas metafísicas universales.

## Máscaras y espejos: El doble en Stevenson

*El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*, escrita a finales de 1885 pero publicada, finalmente, en 1886<sup>99</sup>, fue una de las primeras novelas que recuperó ciertos elementos propios del gótico y los trasladó al escenario de finales del siglo XIX. Stevenson se aleja de los castillos y los seres sobrenaturales y ambienta su historia en la ciudad de Londres. Allí pone en escena a un representante de la prestigiosa clase media educada quien, a partir de sus investigaciones científicas, logra crear una pócima que le permite, en un comienzo a su antojo, escindir el mal latente de su personalidad en un otro, un segundo sí mismo para que cargue con las culpas de sus deseos reprimidos.

Sin embargo, la cuestión de la duplicidad no es exclusiva de esta *nouvelle*. Podemos remitirnos a las reflexiones que sobre el tema aparecen en un ensayo que Stevenson publicó en la revista *Scribner* en 1888, dos años después de la aparición de la novela. Se titula “Un capítulo sobre los sueños” y narra en tercera persona el vínculo que supo encontrar entre los sueños y la literatura. Durante su infancia, el protagonista de este ensayo, que no es otro que él mismo como revelará más adelante en el texto, se veía atormentado por constantes pesadillas que no le permitían dormir en paz. Sin embargo, y a medida que fue pasando el tiempo, comenzó a disfrutar de sus sueños, tanto que, para él, soñar se convirtió en sinónimo de asistir al teatro.

<sup>98</sup> Para pensar el siglo XIX y el vínculo de Conrad con los autores del *fin de siècle*, resulta interesante remitirnos a las ideas que Eric Hobsbawm (1917-2012) desarrolla en tres de sus libros: *La era de la revolución: Europa, 1789-1848*, *La era del capital, 1848-1875* y *La era del imperio, 1875-1914*. Allí se refiere al “largo siglo XIX” al marcar el inicio del siglo con la Revolución Francesa de 1789 y su final en 1914 con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

<sup>99</sup> De hecho, la primera prueba de imprenta data del 14 de noviembre de 1885. En ella se puede apreciar que, en un primer momento, Stevenson había titulado la *nouvelle* *Strange Case...* en vez de *The Strange case...* y que firmaba utilizando sólo las iniciales de su nombre, R. L.

Es entonces, a partir de elementos del folklore escocés, que Stevenson relata cómo unos seres a los que llama *Brownies* o pequeños duendes trabajaban durante sus sueños en el teatro de la mente para crear las historias más fantásticas y los viajes más fabulosos. Tan vívidos y extraordinarios se fueron tornando esos sueños que terminaron llevando al joven Stevenson a vivir una doble vida: “—una de día, otra de noche—: una, que tenía buenas razones para pensar verdadera; otra, que no tenía pruebas para demostrar que era falsa” (Stevenson, 2013, p. 87). Así, esa dualidad entre vigilia y sueño y entre el yo y el otro, plasmada en la escritura del ensayo, revelan un modo de vida dual que el escritor utilizará como materia prima en su escritura.

Cuenta Stevenson que “había estado intentando, desde hacía mucho tiempo, escribir una historia sobre ese tema, encontrar un cuerpo, un vehículo, para ese sentido fuerte del doble de un hombre que puede, eventualmente, interrumpir desde el interior y abrumar la mente de cada ser humano” (p. 97), y esos intentos se vieron materializados en varias obras que hoy podemos considerar como los hipotextos de *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*.

Podríamos remitirnos, en primer lugar, a la historia de un diácono que fascinó a Stevenson desde pequeño. William Brodie (1741-1788) era un fabricante de armarios y cajas fuertes, presidente de la Cámara de Comercio de Edimburgo y canciller de la ciudad que, en paralelo, llevaba una vida de ladrón. La idea de un hombre prestigioso y reconocido socialmente que lleva adelante una vida oculta y moralmente cuestionable atrajo fuertemente a Stevenson quien hacia 1880 comenzó a escribir, junto con W. E. Henley, una obra de teatro basada en esta historia y titulada *Deacon Brodie or the double life*.

Más adelante, en 1883, escribió un cuento del que sólo conservamos su título ya que fue destruido. En “Un capítulo sobre los sueños”, Stevenson se refiere brevemente a “El compañero de viaje” del siguiente modo: “me fue devuelto por un editor con la alegación de que era una obra genial e indecente, y (...) yo quemé al día siguiente en la certeza de que no era una obra genial y porque Jekyll lo había suplantado.” (p. 97).

Finalmente, el tercer y último hipotexto es “Markheim”, un cuento escrito en 1884 que luego formó parte del libro *Los juerguistas y otros cuentos y fábulas* (1887)<sup>100</sup>. En esta historia, Markheim mata a un anticuario con el fin de robarle pero, en el momento de vaciar sus baúles, un sujeto se presenta con ánimos de ayudarlo. Este ser extraño parece ser fruto de una visión del protagonista ya que el departamento está plagado de espejos. El narrador describe una silueta ondulante que, por momentos, ve parecida a sí mismo aunque, por otros, cree que es un ser que no es de esta tierra ni de Dios. Para Miyoshi, esto se debe a que “el doble es ese otro yo, su conciencia” (1969, p. 295). Sin embargo, Markheim trata de justificarse y cuando este ser le advierte que la sirvienta de la casa está por llegar y que debe matarla para evitar

<sup>100</sup> Para Miyoshi (1969) este cuento presenta semejanzas con la novela de Dostoievsky, *Crimen y Castigo*. De hecho, el propio Stevenson, en una carta que le envió a su amigo Symonds en 1886, afirma que la novela rusa fue una de las mejores lecturas en esos años de su vida: “Raskolnikoff is the greatest book I have read easily in ten years” (Wolfson y Qualls, 2009, p. 146)

que lo atrapan, Markheim apela a la libertad y prefiere el bien al mal. Así, el doble desaparece y él se entrega a la policía:

-Si estoy condenado a hacer el mal-dijo-, todavía me queda un modo de ser libre: puedo dejar de actuar. Si mi vida ha de ser malvada, puedo ponerle fin. Aunque esté, como usted bien dice, a merced de todas las tentaciones, puedo, mediante un gesto decisivo, ponerme fuera del alcance de todas ellas. El amor que me inspira el bien está condenado a ser estéril, de acuerdo, tal vez sea así. Pero todavía me queda el odio que siento por el mal y, por mucho que le decepcione, le demostraré que de ahí puedo sacar fuerza y valor. (Stevenson, 2016, p. 112)

Independientemente de ciertas fallas señaladas por Miyoshi (1969)<sup>101</sup>, el cuento resulta interesante por el modo en el que trabaja la convergencia entre los elementos descriptivos del departamento con el interior de Markheim pero, sobre todo, se destaca por su interés en relación con el abordaje de la problemática del doble y su carácter anticipatorio -o si se quiere de variación- sobre un tema que Stevenson retomará dos años después.

Así llegamos a 1886, cuando se publica, finalmente, la novela corta que marca un momento icónico en la producción del autor ya que lo distancia de la novela juvenil de aventura que había escrito anteriormente, *La isla del tesoro* (1883). *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* se convierte rápidamente en un éxito a partir de la favorable reseña que apareció en el diario *The Times*. En “Un capítulo sobre los sueños”, Stevenson afirma que la trama de la novela se le reveló mientras dormía. Un hombre, perseguido por haber cometido un crimen, se transformaba en otro al ingerir unos polvos: “Todo lo que me fue dado fue la materia de esas tres escenas y la idea central de un cambio voluntario que llegaba a ser involuntario” (Stevenson, 2013, p. 98). En consecuencia, Stevenson se encerró en la casa que su padre Thomas le había regalado luego de su casamiento con Frances Osbourne, con el fin de escribir esta historia. Y este dato resulta crucial para entender algunas de las motivaciones de fondo de la trama porque nos permite pensar que, además de los textos referidos anteriormente, parte de la inspiración para esta obra puede rastrearse en la propia vida del escritor.

Durante toda su juventud, Stevenson mismo había llevado adelante una doble vida: durante el día se desempeñaba como un respetable estudiante de leyes de la universidad de Edimburgo; por la noche salía a emborracharse a las tabernas del centro viejo de la ciudad donde se lo reconocía por su saco de terciopelo y su apariencia bohemia. Estas tensiones se agravaron cuando Stevenson, que anteriormente había decidido rechazar el mandato familiar al negarse a seguir la carrera de ingeniería marítima, abandonó la carrera de leyes y comenzó a dedicarse a la escritura. Sin embargo, el dilema de depender económicamente de su padre a quien cons-

<sup>101</sup> “Markheim’s resolution of free will and circumstance is glib, and the reversal at the end -the thief-murderer’s sudden conversion- is tacky. Despite the good description of the dealer’s apartment and the uncanny way in which this room almost converges with Markheim’s interior, the story is slight and remains only a preface to *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” (Miyoshi, 1969, p.295-296).

tantemente criticaba por formar parte del sistema burgués que él rechazaba nos permite pensar cómo, de modo inconsciente, en *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* se ve plasmada la doble moral en la que Stevenson estaba inmerso.

Pero comencemos con el análisis de la novela propiamente dicha. La *nouvelle* inicia con un relato enmarcado: durante uno de sus habituales paseos dominicales, Enfield le cuenta a su amigo, el abogado Utterson, la historia de un ser despreciable que atropelló a una niña y luego pagó en compensación de sus actos con un cheque firmado por un respetable y conocido doctor londinense. A modo de relato policial, como ya se indica desde el título al incluir la palabra “caso”, Utterson comenzará una investigación que tendrá como objetivo descubrir cuáles son los vínculos entre estos dos seres tan opuestos entre sí.

Resulta interesante detenerse en ese primer capítulo para analizar en detalle el desplazamiento del espacio gótico que, como dijimos al comienzo, marca una novedad en la literatura de la época. En el cuento “Olalla”, también fruto de sus pequeños duendes oníricos y curiosamente contemporáneo a *El extraño caso...*, Stevenson, quien se consideraba buen imitador del estilo de otros escritores, retoma los tópicos del gótico tradicional: un joven herido se instala en una antigua, lejana y derruida mansión ubicada en una zona desértica de España y allí, se enamora de una mujer representada en un cuadro que se asemeja a la joven Olalla, una vampiresa que habita la casa. El comienzo de la trama recuerda a “El retrato oval” de Edgar Allan Poe, pero la antigua casona emplazada en una zona lejana de un país extranjero sumado al tópico de la licantropía que desplaza la monstruosidad al otro, muestra a un Stevenson vinculado aún a un tipo de literatura pasada. Sin embargo, esto cambia en *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Así como Poe en 1845 traslada la escena de terror a la moderna metrópolis de Nueva York, situando los hechos de un cuento como “La verdad sobre el caso del señor Valdemar” en Harlem; esta historia de Stevenson sucede en Londres, sobre todo durante las noches, cuando la niebla y el hollín proveniente de los múltiples usos del carbón en la época difuminan el paisaje. La noche stevensoniana se tiñe de horror a los ojos de los personajes que ven una Londres fantasmal, de pesadilla. Al comienzo es Enfield quien hace referencia a esto en una de sus excursiones nocturnas:

Mi camino me llevó a atravesar un barrio de la ciudad en que lo único que se divisaba literalmente eran los faroles encendidos. Calle tras calle –todo el mundo dormía-, calle tras calle, iluminadas como un desfile y vacías como la nave de una iglesia, hasta que me hallé en ese estado en que un hombre escucha y escucha y comienza a desear que aparezca un policía. (Stevenson, 2013, pp. 5-6)<sup>102</sup>

<sup>102</sup> “I was coming home from some place at the end of the world, about three o’ clock of a black winter morning, and my way lay 6 The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde through a part of town where there was literally nothing to be seen but lamps. Street after street, and all the folks asleep — street after street, all lighted up as if for a procession and all as empty as a church — till at last I got into that state of mind when a man listens and listens and begins to long for the sight of a policeman.” (Stevenson, 2009, p. 63)

Y más adelante, es Utterson quien experimenta el terror de la ciudad nocturna:

El oscuro barrio del Soho, a la luz de estos cambiantes destellos, con sus calles fangosas y sus transeúntes desarrapados, con sus faroles aún encendidos desde la noche anterior o encendidos de prisa para combatir esa nueva invasión de luctuosa oscuridad, aparecía ante los ojos del abogado como una ciudad de pesadilla. Sus pensamientos, además, eran del tinte más oscuro y, si miraba al oficial que tenía a su lado, sentía que lo invadía ese terror que la ley y sus ejecutores infunden a veces hasta en los más honrados. Cuando el coche se paró en la dirección indicada, la bruma se levantó un poco descubriendo una calle miserable, una taberna, un oscuro restaurante francés, una tienda que vendía folletines de terror y ensaladas de dos peniques, niños harapientos cobijados en los umbrales de las puertas y muchas mujeres de distinta nacionalidad que pasaban, llave en mano, a beber su trago matutino. Un instante después la bruma había caído nuevamente, oscura como la tierra de sombras, aislándolo de ese tenebroso entorno. (p. 28)<sup>103</sup>

Para Dryden (2003), estas descripciones muestran una Londres laberíntica que funcionó como una manifestación física de la doble vida que muchos ciudadanos llevaban adelante. Sus oscuros y estrechos pasajes sugerían horrores a cada paso y la noche, entonces, resultaba el espacio perfecto para la aparición de lo monstruoso. La rápida expansión de la metrópolis, y su consecuente crecimiento demográfico, contribuyó a desarrollar una conciencia de que la ciudad no era un espacio controlado ni controlable<sup>104</sup>. Siguiendo estas ideas, Dryden afirma que la noche es capaz de asumir una atmósfera gótica en donde lo extraño, lo sobrenatural y lo criminal actúan bajo la protección de la oscuridad. La escena en la que Utterson confronta a Hyde sucede a las diez de la noche. Todos los negocios están cerrados y el silencio de la calle sólo es interrumpido por el eco de las pisadas del pequeño y extraño hombre al acercarse al edificio. La siguiente aparición de Hyde también sucede por la noche, alrededor de las once, cuando la luna llena alumbraba la calle y la densa bruma londinense aún no cubría la ciudad. Una muca-ma que mira el paisaje por la ventana lo reconoce y ve cómo salvajemente asesina a Sir Danvers Carew con un bastón. El modo en el que aparece este personaje en acción, ocultando la mirada, con inspiración “siseante” (como una serpiente), y “carcajada salvaje” en el primer ca-

<sup>103</sup> “The dismal quarter of Soho seen under these changing glimpses, with its muddy ways, and slatternly passengers, and its lamps, which had never been extinguished or had been kindled afresh to combat this mournful re-invasion of darkness, seemed, in the lawyer’s eyes, like a district of some city in a nightmare. The thoughts of his mind, besides, were of the gloomiest dye; and when he glanced at the companion of his drive, he was conscious of some touch of that terror of the law and the law’s officers, which may at times assail the most honest. As the cab drew up before the address indicated, the fog lifted a little and showed him a dingy street, a gin palace, a low French eating-house, a shop for the retail of penny numbers and two penny salads, many ragged children huddled in the doorways, and many women of different nationalities passing out, key in hand, to have a morning glass; and the 30 The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde next moment the fog settled down again upon that part, as brown as umber, and cut him off from his blackguardly surroundings.” (Stevenson, 2009, pp. 80-81)

<sup>104</sup> Prueba de esto es la aparición del siniestro acechador nocturno, Jack el destripador. En el otoño de 1888, y durante un período de dos meses, cinco prostitutas aparecieron brutalmente asesinadas (cuatro en el barrio de Whitechapel y una en el centro de Londres). El asesino jamás fue atrapado ni identificado.

so, o su impaciencia, el estallar en cólera, blandir el bastón y pegar patadas en el suelo en el segundo, configuran el tipo misterioso (*uncanny*) propio de los villanos del gótico tradicional.

La noche, entonces, aparece como el ambiente propicio para la presencia del “otro” ya que permite camuflar la identidad. Sin embargo, no solo el exterior de la ciudad será el espacio para perpetrar estos crímenes sino que al ámbito de lo doméstico, en apariencia más seguro, se vuelve un escenario protagonista en estas ficciones. A este respecto podemos remitirnos a dos ejemplos: por un lado, el ser creado por el doctor Frankenstein desprecia el día y mata a Elizabeth en la habitación del doctor; por el otro, Drácula se presenta como una criatura que no puede exponerse a la luz solar y convierte en vampiro a sus víctimas en sus propios dormitorios. En consonancia con estos monstruos, Utterson imagina que Hyde acecha a Jekyll en la intimidad de su cuarto, mientras duerme. A su vez, el hecho que lleva a Lanyon a la muerte también sucede en el interior de su hogar. Y, finalmente, en el centro de su propia casa, Jekyll encuentra la muerte a manos de Hyde. Oscuridad, ciudad nocturna y espacio doméstico parecen, entonces, el entorno perfecto para la aparición de la otredad en el gótico moderno.

Solo un puñado de escenas suceden durante el día, pero en ellas la descripción de las calles alegres y coloridas de la ciudad es interrumpida por un elemento que contrasta fuertemente con el resto del barrio y que introduce, además, el tinte oscuro:

A dos casas de una esquina, sobre la mano izquierda en dirección al este, la entrada a un patio interrumpía la sucesión de vidrieras y, exactamente en ese lugar, un siniestro edificio proyectaba su alero sobre la calle. Era una casa de dos pisos, sin ventanas. Tenía tan solo una puerta en la planta baja y un frente ciego de pared descolorida en la superior. En cada detalle se advertía la huella de una sórdida y prolongada negligencia. La puerta, que carecía de campanilla y de llamador, tenía la pintura descascarada y descolorida. Los vagabundos se refugiaban en su umbral y encendían fósforos en la superficie de las hojas; los niños acampaban en sus peldaños; un escolar había probado el filo de su navaja en sus molduras y, en casi una generación, nadie se había ocupado de alejar a esos visitantes inoportunos ni de reparar sus estragos. (Stevenson, 2013, p. 5)<sup>105</sup>

Podemos ver, entonces, que los adjetivos que utiliza Stevenson se ocupan de establecer un contraste entre la calle y la casa al introducir un edificio apagado y abandonado en un ambiente cotidiano y familiar, y esto, para Wolfreys (2002), “se vuelve potencialmente más terrorífico por su habilidad de manifestar variaciones del gótico en cualquier lugar” (p. 9). Magníficamente el texto juega con un espacio doble, que muestra las dos caras de este fin de siglo.

---

<sup>105</sup> “Two doors from one corner, on the left hand going east, the line was broken by the entry of a court; and just at that point, a certain sinister block of building thrust forward its gable on the street. It was two stories high; showed no window, nothing but a door on the lower story and a blind forehead of discoloured wall on the upper; and bore in every feature, the marks of prolonged and sordid negligence. The door, which was equipped with neither bell nor knocker, was blistered and distained. Tramps slouched into the recess and struck matches on the panels; children kept shop upon the steps; the schoolboy had tried his knife on the mouldings; and for close on a generation, no one had appeared to drive away these random visitors or to repair their ravages. (Stevenson, 2009, pp. 62-63)

Por otro lado, es interesante advertir que ese contraste que establece Enfield al contar la historia de la puerta se traslada también a los personajes del relato, que son todos hombres burgueses, abogados, científicos o doctores, que gozan de gran prestigio en la sociedad en la que viven.

Utterson es el típico exponente de la moral victoriana: abogado londinense “de rostro adusto, jamás iluminado por una sonrisa; frío, limitado e inhibido en la conversación; retraído en la expresión del sentimiento” (p. 3). Sin embargo, una leve transformación se percibía en el abogado cuando el vino era de su agrado: “sus ojos irradiaban algo eminentemente humano; algo que ciertamente no llegaba a plasmarse en palabras” (p.3). Wolfson y Qualls (2009) destacan este aspecto y señalan un paralelismo entre el consumo de vino por parte de este personaje y la ingesta de la pócima de Jekyll. Para ellos, esta droga (el vino) despierta en Utterson ese otro yo, curiosamente más humano. Sumado a esto, resulta llamativa su tolerancia por el mal comportamiento de los otros que parece residir en una indiferencia debida a un placer reprimido: “a veces meditaba, casi con envidia, sobre la presión tremenda que gravita sobre los espíritus que se involucran con el mal y, en caso extremo, prefería siempre ayudar en lugar de censurar” (Stevenson, 2013, p. 3)<sup>106</sup>. Quizás, la razón para estos pensamientos resida en lo que Utterson oculta de su propio pasado, ya que, en el capítulo 2, dice sentir “una enorme humillación por las malas acciones que había cometido” (p. 21). Utterson aparece, entonces, como el representante de lo mejor y lo peor del victorianismo, tanto por su profesión como por su actitud.

Además, siguiendo a Wolfson y Qualls (2009), Utterson funciona como nuestro propio doble, el doble del lector ya que es el encargado de investigar este “extraño caso”. Y, si bien la novela nos presenta varios puntos de vista (Utterson, Enfield, el doctor Lanyon y el doctor Jekyll), el lector se encuentra en el mismo lugar que el abogado, frente a múltiples textos que deberá interpretar por sí mismo. Así, en los capítulos finales, nos encontramos con los testimonios en primera persona de Lanyon y Jekyll y la conclusión de esa lectura quedará exclusivamente en manos de los lectores porque el abogado no volverá a aparecer.

En contraste con Utterson, Hastie Lanyon es un respetable doctor de cordialidad “quizás un poco teatral” (p. 13) pero de rígidos principios éticos y morales que lo llevan a distanciarse de Jekyll cuando lo cree vinculado a “disparates tan poco científicos” (p. 14). No obstante, este personaje también sufre una transformación física que para Utterson muestra que su muerte está cerca. Como el propio Lanyon lo enuncia en una carta que le deja escrita al abogado, ese cambio fue una consecuencia de haber experimentado en carne propia un fenómeno que no puede ser explicado por la ciencia.

---

<sup>106</sup> La descripción completa en inglés dice así: “Mr. Utterson the lawyer was a man of a rugged countenance, that was never lighted by a smile; cold, scanty and embarrassed in discourse; backward in sentiment; lean, long, dusty, dreary, and yet somehow lovable. At friendly meetings, and when the wine was to his taste, something eminently human beamed from his eye; something indeed which never found its way into his talk, but which spoke not only in these silent symbols of the after-dinner face, but more often and loudly in the acts of his life. He was austere with himself; drank gin when he was alone, to mortify a taste for vintages; and though he enjoyed the theatre, had not crossed the doors of one for twenty years. But he had an approved tolerance for others; sometimes wondering, almost with envy, at the high pressure of spirits involved in their misdeeds; and in any extremity inclined to help rather than to reprove” (Stevenson, 2009, p. 61).

Pero los personajes a partir de los cuales Stevenson profundizará la cuestión de los opuestos, la duplicidad y el contraste entre el bien y el mal son los que le dan el título a la *nouvelle*: el doctor Jekyll y el señor Hyde. Lo primero que sabemos de estos personajes lo leemos en boca de Enfield quien dice, refiriéndose a Hyde, que “el hombre en cuestión era desagradable, un hombre realmente despreciable, mientras que la persona que firmó ese cheque es un modelo de virtudes, un hombre prestigioso y, lo que es peor, famoso por hacer el bien” (p. 9)<sup>107</sup>.

Hyde no sólo se presenta, a los ojos de Enfield, como un ser falto de toda moral y buenos modales al pisotear a una niña y luego intentar huir, sino que, además, se lo describe físicamente como un ser repugnante:

Hay algo raro en su aspecto, algo desagradable, decididamente detestable. No he visto a nadie que me inspirara tanta repugnancia y, sin embargo, no sabría explicar la razón. Debe ser deforme en algún sentido. Da una fuerte impresión de deformidad, aunque no sabría especificar por qué. Su apariencia es realmente fuera de lo común y, aun así, no podría mencionar un solo detalle anormal (p. 10)<sup>108</sup>.

La idea de que los criminales tenían ciertas características mentales y físicas comienza a propagarse por Europa con los estudios de Lombroso (1835-1909) sobre la personalidad criminal. Para este médico y criminólogo la moral estaba vinculada con la salud física y mental, por lo que los criminales eran considerados insanos y esa insania, muchas veces, se manifestaba en una deformidad. En 1875, publicó su libro *L'uomo delinquente* en el que afirmaba que un delincuente podía distinguirse del común de la gente por sus características físicas. Y su hija, Gina Lombroso-Ferraro, llevó adelante la teoría de su padre al afirmar que los criminales presentaban numerosas anomalías físicas y semejaban razas primitivas. Así, estas ideas, que rápidamente se desperdigaron por toda Europa, desarrollaron en el inconsciente colectivo la imagen de que un criminal era físicamente anormal, como Enfield describe a Hyde.

Por otro lado, el hecho de que un doctor prestigioso mantuviera estrechos vínculos con un ser de estas características resultaba extraño para la sociedad victoriana que consideraba de enorme valor la reputación de los individuos. Por eso, Utterson cree que hay una explicación perfectamente racional para entender esta relación y, al comprobar que un tal Hyde figura como el único heredero del testamento de Jekyll en caso de “desaparición o ausencia inexplicable” (p. 12), el abogado asegura estar frente a un caso de extorsión. Por este motivo, Utterson comenzará a perseguirlo para comprobar su teoría.

La primera vez que lo ve lo describe como un hombre que “no parece un ser humano. Tiene algo de troglodita” y lleva “la marca de Satanás” (p. 16) en el rostro. Y todo esto, en principio,

<sup>107</sup> “For my man was a fellow that nobody could have to do with, a really damnable man; and the person that drew the cheque is the very pink of the proprieties, celebrated too, and (what makes it worse) one of your fellows who do what they call good.” (Stevenson, 2009, p. 65)

<sup>108</sup> “There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling of deformity, although I couldn't specify the point.” (Stevenson, 2009, p. 66)

concuera con las teorías lombrosianas las cuales, además, consideraban que estos tipos criminales generalmente estaban asociados a las clases bajas. Así, Hyde pareciera tener, en la mente de Utterson, todos los motivos para extorsionar a Jekyll. Sin embargo, la novela no es tan sencilla como aparenta en una primera lectura.

En “The sedulous ape: atavism, professionalism, and Stevenson’s *Jekyll and Hyde*” (1995), Stephen Arata comenta la recepción de la obra de Lombroso en el mundo anglosajón a partir de la aparición del texto de Havelock Ellis, *The criminal* (1891). En este artículo, analiza cómo la cuestión de clase fue largamente debatida por los patólogos tardo-victorianos para quienes “la degeneración era al igual de endémica entre la aristocracia decadente y el proletariado troglodita” (p. 235). Lo que resulta interesante entonces de la novela de Stevenson, para Arata, es advertir que en la figura de Hyde se fusionan ciertos elementos que podrían considerarse de la clase baja (como la violencia, la impulsividad o el salvajismo), con los vicios de las clases aristocráticas. De este modo, el texto “devuelve los discursos de clase sobre el atavismo y la criminalidad hacia la burguesía” (p. 236). Si volvemos al episodio de la puerta, resulta revelador preguntarnos por qué razón Enfield, un doctor y el padre de la niña terminan desayunando junto al malvado sujeto en la casa del primero. Para Arata, esta escena demuestra que Hyde es reconocido como uno de ellos y que por este motivo anteriormente había sido protegido por los hombres cuando, luego del incidente, las mujeres lo rodearon violentamente: “tratábamos de apartar a las mujeres, que estaban listas para lanzarse sobre él como arpías” (Stevenson, 2013, p. 7).

El tema se complejiza si nos detenemos en el modo en el que la novela aborda el tema de la educación de los *gentleman*. El centro del horror, para Arata, no tiene que ver con que un hombre profesional se transforme en un criminal sino con que el criminal aprenda a pasar por un caballero. Y en este punto resulta interesante mirar de cerca el modo en el que Hyde es percibido por los personajes de la obra. En el capítulo titulado “El doctor Jekyll estaba perfectamente tranquilo”, luego de que Utterson le revele su preocupación por el heredero de su testamento, Jekyll le hace prometer al abogado que velará “por sus legítimos intereses” (p. 24). Para Utterson, Hyde es el protegido del doctor o una especie de hijo ilegítimo al que debe cuidar. Y en esta relación casi paternal, Hyde aprende que los vicios debe ocultarlos para cuidar las apariencias: “Un caballero siempre trata de evitar el escándalo” (p. 7). Así, la oposición que en principio separaba tajantemente ambas identidades, poco a poco irá difuminando sus límites.

El primer indicio es sugerido cuando Guest compara la letra de Jekyll y Hyde y llega a la conclusión de que: “hay un parecido muy singular; la letra de ambos es en muchos aspectos idéntica: sólo la inclinación es diferente” (p. 35). Esto lo lleva a Utterson a desarrollar una segunda hipótesis sobre el vínculo entre su amigo y el despreciable sujeto: Hyde no extorsionaba a Jekyll sino que, mucho peor, Jekyll fue capaz de falsificar una carta a favor de un ser que ha cometido un salvaje homicidio.

Pero si nos detenemos en las escenas de las transformaciones, podemos observar cómo estas van cambiando hasta mostrar un constante fluir de una personalidad a la otra. Jekyll es el narrador ahora de estas experiencias en una especie de autobiografía que le deja a Utterson

para ser leída luego de su fallecimiento y que, de algún modo, es una narración doble ya que vuelve a contar todos los sucesos de los capítulos anteriores pero desde un punto de vista subjetivo. Así, el doctor cuenta qué fue lo que lo llevó a desarrollar el experimento que le permitió crear a Hyde:

Nací en el año 18-, heredero de una gran fortuna, dotado de excelentes cualidades, inclinado por naturaleza al trabajo, obtuve el respeto de buenas personas y de los más sabios entre mis colegas y todo parecía prometerme un futuro brillante y honorable. El peor de mis defectos fue una cierta disposición vivaz e impaciente, que seguramente habría hecho felices a otros, pero que yo encontraba difícil de conciliar con mi imperioso deseo de ir siempre con la cabeza bien alta y de exhibir ante el público un aspecto de particular gravedad (p. 63)<sup>109</sup>.

Esta necesidad de ocultar ciertos placeres lo llevan a Jekyll a darse cuenta de que “estaba inmerso en una vida de profunda duplicidad” (p. 63). Dice Miyoshi (1969) que en la época victoriana no resultaba fácil reconciliar la alegría con la respetabilidad y que para Jekyll, por este motivo, ambas eran mutuamente excluyentes. En palabras de Wolfson y Qualls (2009), “el peor destino no es la infelicidad sino el escándalo” (p. 54). Pero, si bien Jekyll no se considera un hipócrita ya que los dos lados de su carácter, dice, “estaban igualmente consolidados: era yo mismo tanto cuando trabajaba a la luz del día por el progreso de la ciencia y el bien del prójimo, como cuando me abandonaba de manera desenfrenada a mis vergonzosos placeres” (p. 63), el tener que ocultar una parte de su personalidad plantea una paradoja. Mientras Jekyll continúa viviendo una supuesta vida respetable, sus placeres quedan ocultos bajo una máscara que asume la responsabilidad y la culpa de sus actos.

El ingerir la pócima, que en apariencia semeja vino (una mezcla de color rojizo, según Lanyon), tiene como consecuencia una gran transformación o metamorfosis. En su carta a Utterson dice:

Me sentí más joven, más ágil, más feliz físicamente, mientras en mi ánimo tomaba conciencia de otras transformaciones: una obstinada temeridad, un veloz y tumultuoso desfile de imágenes sensuales, una disolución de los lazos, una desconocida pero no inocente libertad interior. E inmediatamente, desde el primer respiro de esa nueva vida, supe que era más perverso, diez veces más perverso (p. 66)<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> “I was born in the year 18 — to a large fortune, endowed besides with excellent parts, inclined by nature to industry, fond of the respect of the wise and good among my fellowmen, and thus, as might have been supposed, with every guarantee of an honourable and distinguished future. And indeed the worst of my faults was a certain impatient gaiety of disposition, such as has made the happiness of many, but such as I found it hard to reconcile with my imperious desire to carry my head high, and wear a more than commonly grave countenance before the public.” (Stevenson, 2009, p. 107)

<sup>110</sup> “I felt younger, lighter, happier in body; within I was conscious of a heady recklessness, a current of disordered sensual images running like a millrace in my fancy, a solution of the bonds of obligation, an unknown but not an innocent freedom of the soul. I knew myself, at the first breath of this new life, to be more wicked, tenfold more wicked...” (Stevenson, 2009, p. 109)

Ahora bien, este experimento que en principio parece salir bien ya que le permite a Jekyll transformarse en Hyde y volver a ser él mismo a su antojo, pronto se sale de control. El doctor deja de ser quien domina la situación y el cambio que era voluntario pasa a ser no solo involuntario sino que además, prescinde de la ingesta de la poción. Hyde, cuyo nombre en inglés refiere al verbo “to hide” (que significa esconderse), se niega a permanecer oculto luego de cometer los dos actos más reprobables de toda la novela al atacar, según Wolfson y Qualls (2009), a dos tipos icónicos de la cultura: la niña angelical y el benigno patriarca del Parlamento (p. 55). Cuenta Jekyll en su carta que la primera vez que esto ocurrió él se encontraba durmiendo, y al despertar no reconoció su cuarto y se dio cuenta de que estaba en la habitación de Hyde del barrio de Soho. Al mirarse las manos reconoció las de su otro y el espejo terminó de confirmar sus sospechas: “Sí, me había dormido como Henry Jekyll y me había despertado como Edward Hyde” (Stevenson, 2013, p. 71)<sup>111</sup>. Más adelante, una mañana en la que Jekyll estaba sentado en un banco del Regent’s Park al sol y con la mente inactiva le aconteció la segunda transformación involuntaria. El doctor notó que la naturaleza de sus pensamientos había cambiado y al mirarse vio que se había convertido en Hyde. Estos cambios espontáneos parecen suceder siempre que Jekyll se encuentra con la guardia baja, cuando se relaja o duerme lo que parece sugerir que son los momentos en los que la relación de dominación entre ambos personajes se invierte.

Sin embargo, se advierte que cuanto más frecuente es la conversión involuntaria de Jekyll en Hyde, mayor parece ser la sintonía entre ellos. Por ejemplo, el Hyde que visita al doctor Lanyon actúa como Jekyll. El modo en el que se tranquiliza al saber que el doctor tiene el cajón con la droga y la manera de explicarle lo que está a punto de observar son comportamientos consecuentes con Jekyll y no con Hyde:

(...) Recuerda tu juramento, Lanyon: lo que vas a ver está bajo el secreto de nuestra profesión... Y ahora, tú, que durante tanto tiempo estuviste atado a los puntos de vista más estrechos y materiales, tú, que has negado las virtudes de la medicina trascendental, tú, que te has reído de quienes te superaban, ¡mira!” (Stevenson, 2013, p. 61)<sup>112</sup>.

Resulta difícil, entonces, decir que el cambio involuntario muestra una dominación por parte de Hyde ya que este no se revela ni disfruta de su poder. Lejos se encuentra de querer aniquilar a Jekyll sino todo lo contrario, en cada uno de estos momentos Hyde se muestra ansioso por desaparecer. Y para Matus (2009), esto tiene que ver con que tanto Jekyll como Hyde de-

<sup>111</sup> Una escena similar puede encontrarse en el cuento “El caso del difundo señor Elvisham” (1896) de otro contemporáneo de Stevenson, H. G. Wells.

<sup>112</sup> “Lanyon, you remember your vows: what follows is under the seal of our profession. And now, you who have so long been bound to the most narrow and material views, you who have denied the virtue of transcendental medicine, you who have derided your superiors — behold!” (Stevenson, 2009, p. 106)

muestran compartir una sola mente porque ambos quieren regresar a la forma de Jekyll: Hyde porque teme por su vida y Jekyll porque lo que más odia en ese momento es a Hyde.

La máscara, que para Jekyll en un comienzo parece ser el propio Hyde y que ocultaba la respetabilidad de su nombre al obrar libremente, en “La última noche” vuelve a aparecer pero con otro sentido. Utterson se dirige a la casa de Jekyll a pedido de Poole porque “algo anda mal” (Stevenson, 2013, p. 42). Según el mayordomo, su amo está muerto y otro hombre es el que está encerrado en el laboratorio. Esto lo puede afirmar porque dice haber visto a ese otro, Hyde, en la sala de anatomía usando una máscara y que este, al notar su presencia, gritó y huyó. Así, la máscara, al final de la novela, le permite a Hyde ocultar aquello que la sociedad sanciona.

Por otro lado, el espejo será el elemento contrario ya que no oculta o esconde sino que muestra y revela. Jekyll hace instalar uno de pie en el laboratorio para observar los resultados de su pócima, la metamorfosis. Pero lejos de horrorizarse, Jekyll se reconoce: “cuando vi esa imagen espeluznante en el espejo, no experimenté una sensación de repugnancia, sino de exaltación. También aquel era yo” (p. 67). El espejo le permite ver aquello que la máscara de la respetabilidad social le había obligado a ocultar durante toda su vida. Jekyll y Hyde, entonces, no hacen más que complementarse porque ambos son dos caras de una misma moneda.

## El doble y el autoconocimiento en Joseph Conrad

Joseph Conrad vuelve sobre el tema del doble pero, a diferencia de Stevenson, ambienta su ficción en altamar. Hacia comienzos del siglo XX Inglaterra estaba sumida en lo que se conoció como su período imperialista y Conrad, que había sido marinero y capitán de la flota británica, comenzó a transformar sus experiencias en obras literarias. *El copartícipe secreto*, novela corta escrita en 1910, narra la experiencia de un hombre ascendido a capitán durante un viaje de regreso a la patria en el que debe ganarse su lugar en el barco y con la tripulación.

Sin embargo, para adentrarse en los textos de este autor resulta fundamental detenerse en principio en algunas cuestiones de su biografía ya que las particularidades de la misma explican la razón de una obra poderosa que se destaca por su complejidad sintáctica, extrañeza de vocabulario y particular ritmo<sup>113</sup>.

El 5 de diciembre de 1903, Conrad le envía una carta a Kazimierz Waliszewski, un expatriado polaco, en la que le escribe: “En el mar y en tierra mi punto de vista es inglés, de lo cual no hay que sacar la conclusión de que me haya convertido en inglés... Lo de *homo dúplex* tiene en mi caso más de un sentido” (Cashford, 2005, p. 84), explicitando que la cuestión del doble atraviesa tanto su vida como su obra.

<sup>113</sup> Complejidades son aún mayores para quienes, como nosotros, lo leemos en inglés no siendo nuestra primera lengua o si directamente accedemos a él por traducciones al español.

Nacido en 1857, en la Ucrania polaca<sup>114</sup> ocupada por los rusos, bajo el nombre de Józef Teodor Konrad Korzeniowski, quedó huérfano a la edad de once años y al cuidado de su tío materno, Tadeuz Brobowski. De adolescente se vio en la necesidad de abandonar Polonia ya que, al ser ciudadano ruso e hijo de un deportado político, lo esperaban alrededor de veinticinco años de servicio en las filas del ejército zarista. Con diecisiete años, Conrad viajó a Francia y pasó allí cuatro años durante los cuales se inició en la profesión de marino y descubrió la pasión por el mar, los barcos y los viajes. No obstante, debió abandonar también este país y se instaló en Gran Bretaña, en donde no había servicio militar y los requisitos para la contratación de extranjeros prácticamente no existían. Así, fue Inglaterra el lugar en el que comenzó verdaderamente su vida como marino a bordo de barcos mercantes a vela y en los que pasó dieciséis años recorriendo lugares distantes como Australia, India y China. En 1886 se convirtió en oficial de la marina mercante británica y se nacionalizó inglés.

Como podemos apreciar, la literatura no formó parte de su vida durante la juventud sino que no fue hasta la edad de treinta y seis años que decidió comenzar a transformar estas experiencias en ficción y, llamativamente, lo hizo en inglés. Resulta interesante, entonces, preguntarse qué fue lo que lo llevó a escribir en una lengua que no llegó a dominar hasta los veinte años. La lengua materna de Conrad era el polaco, y como segunda lengua había aprendido de pequeño el francés. Sin embargo, el inglés que adquirió de grande, tanto por leer literatura como por hablar con sus compañeros de tripulación, no fue una elección sino que confesó tener una “aptitud para escribir en inglés (...) tan natural como cualquier otra con que haya podido nacer” (Cashford, 2005, p. 90)<sup>115</sup>. Es por esta razón que “no es de extrañar, pues, que el inglés de Conrad se moviera entre dos extremos: el uso de una versión estilizada, netamente literaria, de la lengua común (...), y un fino oído para el toma y daca del diálogo, que él podía hacer transparente para sus fines artísticos” (pp. 91-92). De ahí la dificultad a la que referíamos en un comienzo.

Por otro lado, los viajes que realizó durante los años de su juventud fueron la inspiración para escribir sus relatos más famosos. De hecho, su obra cumbre, *El corazón en las tinieblas* (1899), surgió de los diarios del viaje al Congo que realizó en 1890 con la compañía belga encargada de la explotación de estas tierras<sup>116</sup>. Pero es de su primer viaje como capitán, de Bangkok a Singapur, que nos interesa hablar pues de allí nació su famosa novela *La línea de la sombra* (1916) y el texto que será el eje de este capítulo, *El copartícipe secreto* (1910). Ambos considerados relatos de madurez, aparecen luego de que Conrad ya alcanzara la fama como consecuencia de la publicación de sus novelas más importantes<sup>117</sup>. Ese viaje marcó a Conrad

<sup>114</sup> La ciudad de Berdyczów, en ese entonces era una ciudad polaca ocupada por los rusos. Hoy forma parte del territorio ucraniano.

<sup>115</sup> Aunque esto es discutido por el crítico Ian Watt (1981) que considera que debe ubicarse en cuarto lugar después después del ruso.

<sup>116</sup> Para ampliar al respecto puede consultarse la tesis doctoral de Silvana Noelí Fernández, La construcción del espacio conradiano en “Heart of Darkness”, Lord Jim y Nostromo. A Tale of the Seaboard.

<sup>117</sup> La obra de este autor puede dividirse en tres etapas de las cuales la primera, que va de 1897 a 1911, quizás sea la mejor y más importante de su producción. En ella se ubican sus novelas más famosas que son todas anteriores a *El copartícipe secreto*: *El negro del Narcissus* (1897), *El corazón en las tinieblas* (1899), *Lord Jim* (1900), *Tifón* (1902),

no sólo por haber sido el primero que llevó a cabo como capitán sino porque, además, tardó tres semanas en vez de tres días en llegar a destino debido a la calma del mar y a una enfermedad que azotó a la tripulación.

No obstante, en el caso de *El copartícipe secreto*, hay otra historia que inspiró su escritura: la del asesinato acaecido en el Cutty Sark a manos de un oficial. Los motivos del crimen se relacionan con la insubordinación de un marinero y el capitán se vio obligado a detener y confinar en su camarote al oficial. Pero más adelante decidió ayudarlo a escapar y la tripulación del barco se amotinó (Matas Pons, 2014).

Para comenzar el análisis de *El copartícipe secreto* cabe señalar que Conrad escribió este relato en sólo diez días y anotó diversos títulos que manifiestan la relación de dualidad entre los protagonistas: “El segundo yo”, “El yo secreto”, “El otro yo”, todas frases que aparecen a lo largo del relato. Sin embargo, el título definitivo, que en inglés es *The secret sharer*, tiene múltiples interpretaciones que en la traducción se pierden. Cuando Conrad lo publicó por primera vez en la revista *Harper’s Monthly* había un guión entre *secret* y *sharer*, (*secret-sharer*) transformando las dos palabras en un solo sustantivo que podría traducirse como “aquel que comparte un secreto”. Al sacar el guión, la palabra *secret* puede ser tanto un sustantivo (el secreto compartido) como un adjetivo (el copartícipe secreto). Y *sharer*, al derivar del verbo *to share* puede traducirse tanto por compartir como por dividir. Sea cual sea la interpretación, por un lado, podemos pensar en el vínculo de esta obra con *El agente secreto*, una novela de espías publicada por Conrad en 1907 en la que la palabra “secreto” nos remite directamente a la idea de lo oculto, lo que está en las sombras. Por el otro, el título en inglés nos remite a la idea de confidencialidad que estará presente tanto entre los personajes duales como entre el narrador y el lector. Porque este último va a tener un papel preponderante a la hora de darle sentido a esta historia. Lejos de construir un relato realista, y siguiendo acá los pasos de Stevenson, Conrad nos propondrá un relato construido sobre las bases de la duda y la incertidumbre.

Así, los hechos suceden durante el primer viaje como capitán de un joven marino que se encuentra “lejos de la mirada de los hombres, con el mar y el cielo como únicos espectadores y jueces” (Conrad, 2005, p. 13). Sin embargo, el narrador, que no es otro que este mismo personaje, cuenta los sucesos luego de varios años, cuando ya es adulto o viejo. De este modo, la dualidad en el relato aparece ya desde lo formal: hay dos tiempos y dos capitanes. Y en cada tiempo, cada uno tendrá una intención distinta.

La historia comienza cuando el reciente marinero, ahora convertido en capitán, espera “anclado en el extremo del golfo de Siam” (p. 12), poder emprender el viaje de regreso. Al inicio del viaje, como en varios de los textos de Conrad sobre altamar, nuestro protagonista se desconoce a sí mismo, se siente extraño en su nuevo rol de capitán:

---

*Nostromo* (1904) o *El agente secreto* (1907). Un segundo momento puede ubicarse entre los años 1911 a 1919 y se suele considerarse de transición al incluir obras como *Crónica personal* (1912), *Entre las mareas* (1915) o *La línea de sombra* (1916). Finalmente, su última etapa, desde 1919 hasta su muerte en 1924, está signada por la contradicción al estar compuesta por obras menos prestigiosas que, sin embargo, terminan de impulsarlo al éxito del público. Las obras que componen este período son: *La flecha de oro* (1919), *El rescate* (1919), *El hermano de la costa* (1923) y *La emoción* (inconclusa).

(...) lo que más sentía era sobre todo ser un extraño para el barco; y si hay que decir toda la verdad, en cierto modo era también un extraño para mí mismo (...), me preguntaba hasta qué punto yo estaría a la altura de esa noción ideal de la propia personalidad que cada cual atribuye secretamente a sí mismo (p. 14)<sup>118</sup>.

De algún modo, el viaje que realizará el capitán junto con su tripulación será un viaje iniciático de autoconocimiento que lo llevará a la madurez y pondrá a prueba su propia capacidad para gobernar el barco. Así, suele interpretarse en los textos de Conrad relativos al mar una metáfora de la vida humana. El barco funciona como un microcosmos del mundo y la navegación por el vasto océano simboliza de algún modo la vida. Este imaginario está basado, dice Cashford (2005), “en el impresionante contraste –disparidad, incluso- entre la comunidad unida y bien iluminada del barco y los espacios infinitos que continuamente lo rodean, a menudo en medio de una oscuridad abrumadora” (p. 99). Lo que hace Conrad es colocar a este personaje en una situación de aislamiento y soledad, sin la presencia del mundo exterior, para enfrentarlo a sus más íntimos impulsos y así descubrir su verdadera naturaleza.

La prueba de “la auténtica fibra de una persona” acontece en el aislamiento, en la selva, en el mar, en la nieve, en la tormenta, en la calma, en la oscuridad, el silencio o el vacío, en la total ausencia de sensaciones. Enfrentados a su propia soledad, y sin los signos y presiones sutiles del mundo exterior, tienen que obrar conforme a sus impulsos más profundos, que revelan “la verdad secreta de sus pretensiones”, la calidad de su “fuerza innata”. Es cuando todo gobierno proviene del interior cuando se revela la naturaleza moral de una persona (Cashford, 2005, p. 104).

La prueba, en este caso, será la aparición de un hombre durante una guardia nocturna que, rompiendo con el protocolo, decide realizar el capitán en persona. Este sujeto se presenta como Leggatt y el capitán se siente reconocido en él. Sin embargo, al subir a bordo, este extraño hombre no lo reconoce como capitán corporizando aquella duda que el protagonista tenía sobre sí mismo y sobre el cargo que debía ocupar.

Pero poco a poco este primer desconocimiento se va transformando en reconocimiento del otro como un doble. Por ejemplo, luego de dejarlo subir al barco, el capitán dice: “Un momento después había ocultado su cuerpo húmedo con un pijama a rayas grises como el que yo llevaba y me seguía a popa como un doble” (Conrad, 2005, p. 22). Y en reiteradas ocasiones vuelve a insistir en la particularidad de este vínculo: “entre nosotros se había establecido una misteriosa comunicación” (p. 22), “era, en la negrura de la noche, como si estuviese ante mi propio

---

<sup>118</sup> “But what I felt most was my being a stranger to the ship; and if all the truth must be told, I was somewhat of a stranger to myself. The youngest man on board (barring the second mate), and untried as yet by a position of the fullest responsibility, I was willing to take the adequacy of the others for granted. They had simply to be equal to their tasks; but I wondered how far I should turn out faithful to that ideal conception of one’s own personality every man sets up for himself secretly” (Conrad, 2009, p. 183).

reflejo en las profundidades de un espejo inmenso y misterioso” (p. 24)<sup>119</sup>. La aparición de la figura del espejo refuerza la idea del reflejo que se establece entre estos personajes porque, a diferencia de Jekyll y Hyde, el capitán y Leggatt son hasta parecidos físicamente. Así, el otro en *El copartícipe secreto* lejos está de reunir las características del villano gótico o el criminal lombrosiano al que nos remitía Hyde:

Era de facciones bastante regulares: boca agradable, ojos claros bajo unas cejas algo espesas y negras, frente tersa y rectangular, mejillas imberbes, bigotito castaño, y un mentón redondo y bien formado. Su expresión, bajo la luz inspectora de la lámpara que yo sostenía sobre su cara, era concentrada, meditabunda, como la de un hombre solitario y absorto en sus pensamientos. Mi pijama era exactamente de su talla. Se trataba de un joven robusto, de veinticinco años a lo más. (p. 23)<sup>120</sup>

Sin embargo, Leggatt es un asesino. Había matado a un hombre luego de días de realizar un trabajo agobiante para evitar que el *Sephora*, su barco, naufragara en medio de un terrible temporal. Según Leggatt, el individuo al que mata “era de esos que están siempre destilando un tipo de veneno estúpido (...). No cumplía con sus obligaciones y no dejaba que los demás lo hicieran” (p. 24). Por esto, para evitar el hundimiento del barco y la muerte de toda la tripulación, un Leggatt completamente agotado por el excesivo trabajo toma por el cuello y ahorca al insolente hombre. Por estas acciones su capitán le quita el puesto de primer oficial y lo deja encerrado en su camarote durante semanas con el fin de, al llegar a destino, hacerle cumplir las leyes de la tierra. Pero Leggatt logra escapar y arrojarlo al mar durante una noche en que el camarero olvidó cerrar su puerta con llave.

Y el mar lo lleva al barco de nuestro capitán quien se ocupará durante gran parte del relato de esconderlo del resto de la tripulación a la vez que deliberadamente invitará a distintos marineros a su camarote para que atestigüen que no tiene nada que ocultar. La descripción de su habitación será fundamental para llevar adelante la farsa:

Hay que explicar aquí que mi camarote tenía forma de L; la puerta estaba en el interior del ángulo y se abría hacia el lado más corto de dicha letra (...). Pero cualquiera que la abriera, a menos que entrase del todo, no podría ver lo que podríamos llamar el lado largo (o vertical) de la letra (...). En el fondo

<sup>119</sup> El hecho de que Leggatt vaya perdiendo poco a poco su nombre resulta interesante si pensamos que la *nouvelle* presenta un universo innominado, el barco y su tripulación, a la que sólo se refiere por los cargos que cada uno ocupa, frente a otro, el *Sephora*, del que forman parte Leggatt y Archibald, su capitán.

<sup>120</sup> “He had rather regular features; a good mouth; light eyes under somewhat heavy, dark eyebrows; a smooth, square forehead; no growth on his cheeks; a small, brown mustache, and a well-shaped, round chin. His expression was concentrated, meditative, under the inspecting light of the lamp I held up to his face; such as a man thinking hard in solitude might wear. My sleeping suit was just right for his size. A well-knit young fellow of twenty-five at most.” (Conrad, 2009, pp. 187-188)

de esa parte había una puerta que daba al baño, al que se podía entrar también desde el salón. (p. 28)<sup>121</sup>

Esta disposición del espacio<sup>122</sup> y de los muebles hace que quienes ingresen al camarote no puedan tener una visión total del lugar propiciando así el engaño. Ahora bien, cabe preguntarse a quiénes quiere engañar en realidad el capitán. Porque si bien se esfuerza por demostrarles a los tripulantes que en su cuarto no hay nadie, lo cierto es que el narrador, al contar su historia años después, parece tener la intención opuesta: convencer a los lectores de que Leggatt realmente existió. Y ahí reside el centro de la incertidumbre de la que hablábamos en un comienzo. La dualidad en *El copartícipe secreto*, entonces, se concreta en la tensión entre lo que se muestra y lo que se oculta porque “el lector de Conrad no está seguro de si Leggatt existe realmente o no es más que un producto de la imaginación del capitán, y en ningún momento un tercer personaje verifica su presencia real” (Matas Pons, 2014, p. 90).

Aquí llegamos al centro de la preocupación de Conrad, porque, como dice Carlos Fuentes (2002):

Conrad no es sus escenarios. Estos sólo sirven para exaltar lo que realmente le importa al autor. El ser humano en su encrucijada moral. La lealtad a sí mismo y a los demás. Pero también la traición propia y ajena. La capacidad de la naturaleza humana de engañarse a sí misma. Pero también la de confrontarse a sí misma. Yo contra yo. Los demás contra mí. Yo contra los demás. (Fuentes, 2002, párr.3)

Debido a que la vida en un barco, aislada del mundo, puede llegar a ser muy precaria, “la solidaridad de la tripulación –su lealtad mutua y al barco– puede significar la diferencia entre la vida y la muerte” (Cashford, 2005, p. 100). Así, la historia de esta dupla de personajes tendrá como eje el tema de la solidaridad y la lealtad.

El dilema de la responsabilidad dual propuesto por Conrad en esta obra, suma una nueva dimensión al tema del *doppelgänger*, tradición que planteaba que el doble era la parte de sí mismo que el protagonista mantenía escondida o reprimida. Si bien Leggatt funciona como la contraparte oculta de la identidad pública del capitán, hay un sentimiento moral por este sujeto como otro individuo (Fraser, 1996, p. 41). Nuestro capitán, lejos de querer deshacerse de su doble, dice sentirse “menos desgarrado en dos cuando está con él” (Conrad, 2005, p. 51). Así,

<sup>121</sup> “It must be explained here that my cabin had the form of the capital letter L, the door being within the angle and opening into the short part of the letter. A couch was to the left, the bed place to the right; my writing desk and the chronometers’ table faced the door. But anyone opening it, unless he stepped right inside, had no view of what I call the long (or vertical) part of the letter. It contained some lockers surmounted by a bookcase; and a few clothes, a thick jacket or two, caps, oilskin coat, and such like, hung on hooks. There was at the bottom of that part a door opening into my bathroom, which could be entered also directly from the saloon. But that way was never used.” (Conrad, 2009, pp.190-192)

<sup>122</sup> Para Gil Fraser (1996), los espacios en la *nouvelle* simbolizan la fractura a la que se enfrenta el protagonista entre la solidaridad hacia Leggatt y la lealtad hacia su tripulación. Por un lado, la cabina en forma en L representa la relación secreta del capitán con Leggatt; por el otro, la cubierta del barco refiere a esta pequeña comunidad que el capitán dirige (p. 40).

según Fraser, para integrarse en la comunidad del barco como capitán, deberá primero demostrar solidaridad con Leggatt. Por eso, y a partir de una maniobra arriesgada con el barco, decide ayudarlo para que llegue a tierra a salvo.

El capitán-narrador afirma en dos ocasiones que para él es una cuestión de conciencia navegar lo más cerca posible de tierra, arriesgando su barco y su mando, para ofrecer a su segundo yo la máxima posibilidad de ponerse a salvo y correr en busca de su destino. La lealtad a su otro yo, la lealtad a la noción ideal de su personalidad y la lealtad a la verdad de sus percepciones y sentimientos se funden aquí en una sola. (Cashford, 2005, pp. 123-124)

Leggatt deberá saltar por la borda nuevamente y nadar hasta la orilla<sup>123</sup>. Así, el capitán arriesga todo por el hombre que le dio el conocimiento que necesita para sentirse el verdadero capitán de su barco: la locura del mar enloquecido como posible fin del mundo y lo que eso es capaz de hacerle hacer a un hombre, tener que elegir entre morir junto con toda la tripulación en el hundimiento del barco o sobrevivir a través de una acción reprochable. Así, el temporal, en Conrad, deja al hombre sin las estructuras del mundo civilizado y lo pone frente a sus propios instintos de supervivencia.

Al final ambos están mano a mano: “uno brinda al otro lo que necesita: el conocimiento de sí mismo y la libertad para vivir” (Cashford, 2005, p. 124). El protagonista, entonces, revive la experiencia de Leggatt al desafiar a su tripulación y dar la orden de navegar hacia la orilla. A modo de reflejo de la escena del asesinato, el capitán sacude violentamente el brazo de su oficial que desesperado grita: “¡Estamos perdidos!” (Conrad, 2005, p. 71). Sin embargo, su compasión por Leggatt hace que salve el barco: su sombrero blanco sirve de baliza en medio del agua oscura y le sirve de guía para evitar el desastre.

Gracias a este episodio, el capitán deja de ser un extraño y vence la desconfianza de una tripulación que acogió con recelo su sorpresivo nombramiento como capitán. Pero para conseguirlo ha tenido que arriesgar la vida de sus subordinados, que tras este episodio ya no desconfían de su determinación: ha traicionado a su comunidad para estar a la altura... (Matas Pons, 2014, pp. 90-91)

De este modo, la prueba que debe pasar el capitán se compone de dos viajes. El primero que para Cashford (2005) se refiere a la traición a lo humano. Y el segundo, en el que los personajes “alcanzan una respuesta a su percepción de que no son nada y se esfuerzan en alcanzar cierta estima moral” (p. 119). Si analizamos esta idea pensando en la relación de duplicidad establecida entre el capitán-narrador y Leggatt podemos afirmar que es el viaje de Leggatt, a

<sup>123</sup> Son recurrentes en los textos de Conrad las escenas en las que los personajes saltan por la borda y estas apelan simbólicamente al autoconocimiento.

modo de reflejo, el que le permite al narrador alcanzar el autoconocimiento y, al salvarlo y demostrarle lealtad, salvar así su barco.

## Consideraciones finales

El tema del doble en el *fin de siècle* inglés pone en evidencia un interés por la identidad o por la falta de identidad y es vehiculizado tanto por la metamorfosis, la división del ser o el reflejo del yo en un otro. Si bien Stevenson y Conrad fueron escritores prácticamente contemporáneos, es cierto que este último inicia su carrera literaria en el momento en que Stevenson ya era un escritor consagrado y había escrito la mayoría de sus obras más famosas. Por estos motivos, Conrad lo admira y busca seguir sus pasos al escribir muchas de sus novelas de aventura. Según Dryden (2015), Stevenson es el “copartícipe secreto” de Conrad haciendo referencia a la fuerte influencia del primero en el escritor polaco y a la cantidad de reseñas de la época en la que los lectores y críticos establecían paralelos entre la narrativa de ambos autores.

Sin embargo, en lo que se refiere al tema del doble, las dos novelas breves que hemos analizado van por caminos distintos. Por un lado, Stevenson busca con *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* trasladar las características del gótico a la experiencia de la gran ciudad. Para ello, elige personajes burgueses que se mueven por distintos barrios de una Londres oscura y misteriosa a la vez que utiliza ciertos elementos del incipiente género policial y el interés por el avance de la ciencia propia de su tiempo. Así, el famoso doctor Jekyll se embarca en un experimento que lo llevará no solo a conocerse a sí mismo sino, y sobre todo, a afianzar esa parte de sí que durante toda su vida había mantenido reprimida. La intención de sostener una doble vida en la que de día es un hombre prestigioso y respetado y de noche un ser siniestro, sin reparos en llevar adelante sus placeres más oscuros, lo permite la pócima que da como resultado la metamorfosis en un otro al que decide llamar Mr. Hyde (nombre que remite al verbo “to hide” y que hace referencia a lo oculto o escondido). Pero pronto esa libertad que desata el otro empieza a consumir a Jekyll y el cambio que había comenzado siendo voluntario pasa a ser involuntario y el doctor pierde el control sobre sí y sobre su doble. Ambas identidades devienen en un constante fluir que termina con la desaparición de Jekyll y la muerte de Hyde, ya que ni uno ni otro tiene posibilidad de salvarse: Hyde es un asesino y Jekyll ha perdido el control absoluto de su persona.

Por otro lado, Conrad retoma el tema del doble casi veinticinco años más tarde por lo que su contexto y su interés son otros. El microcosmos del viaje en barco lo liga a la Inglaterra imperialista, sin embargo, y a diferencia de otras obras del autor, como *El corazón en las tinieblas*, es nula la importancia del mundo exterior en el universo de la obra. En *El copartícipe secreto*, Conrad desarrolla una búsqueda interior de autoconocimiento que llevará al narrador a poner a prueba sus aptitudes para ser el capitán del barco y llevar a la tripulación de regreso a casa. Su doble, un asesino al igual que Hyde pero movido por otros impulsos, lejos de cometer suicidio

buscará un nuevo destino a partir de la libertad que le da la asistencia brindada por el capitán y su habilidad para nadar. Ambos personajes, entonces, se ayudan mutuamente poniendo en primer plano la importancia de la lealtad y la solidaridad propia de la narrativa conradiana.

Lo que Conrad parece poner en evidencia es la capacidad humana de cometer hechos aberrantes desatados por la ira y la lucha por la supervivencia pero, a su vez, la facultad humana de rendición. En Conrad, el yo y el otro se presentan como figuras que comparten ciertas características y que lejos de consumir una a la otra, son capaces de ayudarse. La falta de conocimiento de sí mismo del capitán encuentra en la historia del prófugo las respuestas que necesita por lo que la aparición del doble lo completa.

Pero, si bien ambas ficciones parecen ir por caminos opuestos, es posible encontrar puntos de contacto entre los autores. Tanto Stevenson como Conrad se constituyen como autores que son capaces de dar cuenta de las transformaciones propias de su época a partir del repudio hacia realismo, y esto puede verse tanto en *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde* como en *El copartícipe secreto*. La metamorfosis de Jekyll en Hyde, el protagonismo de la ciudad, el microcosmos del barco como metáfora del mundo, la incertidumbre respecto de lo que los personajes cuentan y los tintes oníricos de ambos textos, los alejan de las ficciones decimonónicas que intentaban semejar la vida real y nos permiten pensar en una continuidad entre ambas poéticas. Sin embargo, para Wolfson y Qualls (2009) la paradoja planteada por Stevenson, lejos de mostrar un “extraño caso” pone en evidencia uno muy familiar, representativo de la propia sociedad: las contradicciones sociales y las condiciones que llevan a un hombre a sentirse dividido entre lo moralmente aceptable y lo repudiable (p. 50). En Conrad, si bien la paradoja funciona del mismo modo, la lectura simbólica nos posibilita encontrar en el vínculo entre el capitán y Leggatt una profunda verdad sobre la condición humana y el autoconocimiento. A fin de cuentas, ambas historias intentan responder a dos de las preguntas filosóficas fundamentales: qué es el hombre y quiénes somos. Y ambas parecen decir que la identidad no es una sino que, al menos para el hombre del *fin de siècle*, es contradictoria, variable, fracturada, dividida. Porque como dice Wolfreys (2002), “en el doble está tanto lo que es suficientemente familiar como para ser inquietante y suficientemente extraño como para recordarnos la otredad que habita en uno mismo” (p. 15).

## Referencias

- Arata, S. (1995). The sedulous ape: atavism, professionalism, and Stevenson's *Jekyll and Hyde* en: *Criticism*, Vol. XXXVII (2), 233-259.
- Cashford, J. (2005). Joseph Conrad: homo duplex en: Conrad, J. *El copartícipe secreto*. Barcelona: Atalanta.
- Conrad, J. (2005). *El copartícipe secreto*. Barcelona: Atalanta.
- (2009). *The secret sharer* en: Wolfson, S. J. y Qualls, B. V. *Three tales of doubles* New York: Pearson and Longman.

- Dryden, L. (2003). *The modern gothic and literary doubles. Stevenson, Wilde and Wells*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2000). Making the Imperial Hero en: *Joseph Conrad and the Imperial Romance*. London: Macmillan Press Ltd.
- (2015). Conrad, Wells, Ford and the Ghost of Robert Louis Stevenson en: *Joseph Conrad and H. G. Wells. The Fin-de-Siècle Literary Scene*. New York: Palgrave Macmillan.
- Fernández, S. N. (2017). *La construcción del espacio conradiano en "Heart of Darkness", Lord Jim y Nostromo. A Tale of the Seaboard* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperada de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61580>
- Fraser, G. (1996). The short fiction en: Stape, J. H. (Ed.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fuentes, C. (septiembre de 2002). Joseph Conrad. *La jornada semanal*. Recuperado de [https://www.lainsignia.org/2002/septiembre/cul\\_043.htm](https://www.lainsignia.org/2002/septiembre/cul_043.htm)
- Hobsbawm, E. (1977). *Industria e imperio: una historia económica de Gran Bretaña desde 1750*. Barcelona: Ariel.
- Matas Pons, Á. (2014). El doble político en la narrativa breve de Joseph Conrad en: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, 82-95.
- Matus, J. (2009). Dissociation and multiple selves: memory, Myers and Stevenson's "shilling shocker" en: *Shock, memory and the unconscious in Victorian fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miyoshi, M. (1969). *The divided Self: a perspective on the Literature of the Victorians*. New York: New York University Press.
- Otolano, M. (2013). Introducción en: Stevenson, R. L. *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Buenos Aires: Colihue.
- Stevenson, R. L. (2009). *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* en: Wolfson, S. J. y Qualls, B. V. *Three tales of doubles*. New York: Pearson and Longman.
- (2013). *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Buenos Aires: Colihue.
- (2013). Un capítulo sobre los sueños en: *El extraño caso del doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Buenos Aires: Colihue.
- (2016). "Markheim" y "Olalla" en: *Cuentos completos II. Los juguistas y otros relatos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Williams, R. (1997). *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*. Barcelona, Debate.
- (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Wolfson, S. J. y Qualls, B. V. (2009). *Three tales of doubles*. New York: Pearson and Longman.
- Wolfreys, J. (2002). *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic the Uncanny and Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

## Capítulo 6

# Una lectura de “Ulysses” de Lord Alfred Tennyson

*María Inés Saravia*

Tennyson escribe este “discurso dramático” –así lo llama Bloom (2006, pp. 5-6) – en ocasión de la reciente muerte de su mejor amigo Arthur Henry Hallam, ocurrida el 15 de setiembre de 1833 (cf. Hill, 1999, p.82), pérdida que, según el crítico, nunca superó.

Proponemos una interpretación del poema desde la perspectiva de la antigüedad clásica, teniendo en cuenta el hipotexto épico, sin dejar de lado algunas referencias y comparaciones con las tragedias pero, además, con la poética de Píndaro, especialmente con la “Olímpica II”.

El poema consta de 70 líneas que podríamos agrupar en tres secciones o partes.

La primera parte, de 32versos, describe la situación del personaje en Ítaca, en el momento de la enunciación del poema.

Los cinco primeros versos presentan el encuadre heroico por lo negativo, aquello que ha devenido indeseable y nocivo para el héroe. Por medio de esta oposición que la antítesis conceptual plantea, el narrador primario plantea la definición del coraje y las aspiraciones. Si bien el poema comienza con una marcada impersonalidad: “it” que reaparece en los versos finales (líneas 61 a 63), enseguida se hace oír la primera persona de un presente de indicativo que suena potente en los versos 6-7: “I cannot rest from travel: I will drink /Life to the lees”. “[No encuentro descanso al no viajar; quiero beber/la vida hasta las heces]”. La rutina sedentaria no significa descanso, y la vida se bebe en el agua misma. La imagen del agua como vida revierte el signo del sedentarismo. Los espacios líquidos representan por contigüidad metonímica el devenir, la vitalidad por siempre, “hasta las heces”.

Con el hemistiquio del v. 11 el narrador primario resume al modo de un epítome todas las experiencias que refiere previamente y que luego también continúa hasta el verso 17 en el que dice: “Far on the riging plains of windy Troy”. [Allá lejos, en las resonantes llanuras de la lluviosa Troya].<sup>124</sup> El procedimiento impresionista, típicamente lírico, nos transporta a los relatos homéricos por la sola alusión del hecho. La mención, además implícitamente, evoca el “nostos”.

---

<sup>124</sup> Acerca del episodio del Cíclope cf. Zecchin (2007, pp. 204-207), “(...) la división lingüística más flagrante: la oposición entre un ser de mucho renombre (polyfemos) [el Cíclope] y un desconocido (oútis). En realidad, Polifemo para Odiseo deviene un ejercicio de lenguaje, el modo de adquirir polyfème, mucho renombre y la historia de la literatura atestigüa fehacientemente este hecho, el modo de destruir la carencia y la negación implícita en “oútis” es dominar al “polyfemos”” (p. 205). González de Tobia (2007, p. 11), siguiendo a Levine Gera (2003, pp. 1 y ss.) afirma que “La discusión de este episodio [...] presenta ciertos temas recurrentes: las visiones opuestas de las sociedades a las que pertenecen los protagonistas, una forma deteriorada desde una edad de oro de mucho tiempo atrás por el progreso desde los comienzos primitivos; la importancia de los elementos técnicos y sociales para el desarrollo lingüístico; la

Como afirma sintéticamente Notwick (2011), el Odiseo homérico solo vive en el regreso a Ítaca (p. vii). Para el héroe, no ser cantado como un motivo épico equivale a sentirse muerto. Si nos remontamos a la *Odisea*, cuando Demódoco (8: 62-520) comienza su recital, tres cantos se oyen en el salón: la disputa de Odiseo y Aquiles, que no consta en *la Ilíada*, los amores de Ares y Afrodita, que no tiene al personaje como motivo literario y, por último, el ardid del caballo de Troya, referido a pedido del mismo Odiseo.<sup>125</sup> El huésped intenta ocultar su angustia con un manto purpúreo pero Alcinoo había percibido la situación y no resultó factible el recurso del disfraz, ni la inventiva de las mentiras, ni huir una vez más, sino que había llegado el momento de definirse por medio de los relatos, de develar la verdad. Demódoco con su desempeño artístico devuelve la vida a Odiseo, pues al oír la trasmisión de sus hazañas se percibe como perteneciente al reino de los seres humanos.

Evidentemente, el anonimato equivale a una no existencia. Si no hay desafíos, no hay vida, parece sugerir este comienzo, que para Harold Bloom (2006) alude a la vida áspera en su hogar, (cf. Bloom, p. 5). Si efectivamente estos versos transmiten experiencias autobiográficas, el autor se inmiscuye más de la cuenta en la subjetividad del narrador y se da lo que los estudios narratológicos denominan autorreferencialidad, o autoficcionalidad del sujeto, como afirma Amícola (2008, pp. 181-197).<sup>126</sup>

El discurso homodiegético del narrador primario expone las emociones extremas, tanto como los espacios que ha atravesado por mar. Cuando enuncia: “I am become a name” [He devenido un nombre], el personaje puede decir quién es, recupera su identidad y, por ende, su condición heroica, después de tan ardua tarea. Esta posición de presentarse nos remite al encuentro con el cíclope homérico que ocupa gran parte del canto 9 de la *Odisea* (vv. 105 y ss.). Como afirmamos (Saravia, 2017, p. 39) “nos detendremos en la palabra οὐτις, [nadie] por la que el héroe en *Odisea* responde como su nombre al Cíclope por primera vez (9, vv. 364-367); en la segunda respuesta, el prisionero declara su nombre: Odiseo (vv. 502-505). Primero el héroe se siente nadie, luego asume su identidad, cuando él se vincula nuevamente con la civilización por medio de la nave que lo transporta”. Más adelante afirmamos que “el primero comienza a pertenecer a las sociedad humanas, nuevamente, en el momento en que sube al barco que lo alejará de los monstruos” (p. 39).

Odiseo se ha convertido en un trasgresor violento cuando perforó el ojo del cíclope, y se ha mostrado como un hombre astuto cuando huyó. Quedan aludidos los salvajes, un tercer tipo de personas que aparece socialmente después del descubrimiento de América (cf. Hartog, 2005, p. 41 y ss.).<sup>127</sup> Ulysses se refiere a ellos, él los conquistó y su hijo los asimilará, por tanto ya no habrá rudos, es decir, primitivos. Los viajes los han hecho emerger, el narrador admite que hay “otros” sin leyes, de este modo permanece aludida una alteridad a la que observarán desde el

---

relación entre lenguaje y modo de vida; el discurso como la única capacidad humana, y el significado de los nombres. Podemos demostrar que muchas afirmaciones implícitas acerca del lenguaje y civilización fueron sostenidos por los Griegos y ya se encuentran en este pasaje de Homero”.

<sup>125</sup> Referido por Helena en *Od.* 4.

<sup>126</sup> Saravia (2018): “Todos los estudiosos de estas teorías refieren a Serge Doubrovsky quien, en *Le libre brisé (El libro roto)*, expresa: ‘Si trato de recordar, me invento’. Evidentemente, el artista pierde sus contornos reales entre sus páginas”.

<sup>127</sup> En la *Odisea*, el narrador aludiría a los pueblos alejados de la égida de Zeus, como los monstruos, pero también en este espacio se hallan los feacios.

punto de vista de los dominadores (Hartog, 2005, p. 21). En consecuencia se produce el fenómeno de la identificación. Como afirma Konstan (2000): “la piedad surge cuando uno es capaz de ponerse en el lugar del otro, por lo tanto, donde hay identidad, no queda espacio para la identificación” (p. 126). Siguiendo este razonamiento, “se infiere que si alguien ha pasado por la experiencia de la alteridad, llegan al sentimiento de piedad, o al menos de empatía por el otro.<sup>128</sup> Este proceso abona el tema de la segunda parte del poema.

El verso 12 pues, como la exégesis de la línea anterior, intensifica la idea de que el movimiento es vida y, con este recurso, retoma la idea del verso 6. El proceso de la retroalimentación también se vuelve una técnica propia de la Odisea.<sup>129</sup> Su impulso palpita en su “corazón hambriento”, voraz de experiencias. Figuradamente alude a la imbricación homérica de fenómenos físicos y morales como las actividades anímicas, compuestas de φρήν, θυμός y νοῦς, una parte predominantemente racional y la otra emotiva, el ámbito de los sentimientos<sup>130</sup>. En este caso, la sensibilidad junto con una intención determinada definen el impulso, más que lo claramente distinto apolíneo. El “past perfect tense” describe el aspecto de los aprendizajes: “Much have I seen and known ...” (v. 13) [He visto y conocido mucho]: luego prosigue la exégesis de lo profuso que eso significa: las ciudades de seres humanos, sus costumbres e instituciones, además de los diversos climas.

Cuando Ulises define su estado anodino en Ítaca, siente el peso de la vida anónima. Las peripecias evocadas se exponen talladas en el escudo de Aquiles en la *Iliada* XXVIII.<sup>131</sup> La experiencia se transmite como un esfuerzo que implica prosecución de la acción durativa desde un pasado prolongado en el tiempo, con las consecuencias que se expanden en el presente, aquella instancia que denominamos de este modo para eximirnos de dar alguna definición precisa entre nosotros y el futuro.

El epicentro de la primera parte del “discurso” (v. 16) define la ἀρετή, el héroe llega a serlo en un contexto guerrero y halla la razón de su vida en matar o morir. La metáfora de la bebida incorpora una idea del regocijo: “And drunk delight of battle ...” (v. 16) [He bebido el placer del combate], como si el ámbito bélico correspondiera al de un simposio, un recinto festivo donde

<sup>128</sup> A propósito de estos conceptos, cf. Saravia (2007, pp. 387-388).

<sup>129</sup> La técnica de retroalimentación o analéptica se ve en el hecho, por ejemplo, que la respuesta al canto 5 se halla en el canto 1, asimismo que el *racconto* apologético (cantos 9 a 12) sea anterior al canto 1. A su vez, que todos los micro-relatos *nósticos* remitan a los tiempos de la guerra de Troya.

<sup>130</sup> Cf. Lasso de la Vega, 1984, p.243. asimismo Fränkel (1993, p. 86) define sucintamente los conceptos: “...es el *thymós* el asiento del ansia de actividad, o de la desgana y la indiferencia. El *phren* [...] es la razón pensante, reflexionante y conocedora. [...] el *noos*, es decir, intuición, comprensión, pensamiento y también plan”.

<sup>131</sup> El escudo elaborado por Hefesto (*Iliada* XVIII. 478-608) tiene en la última de las cinco capas la representación del universo: tierra, cielo mar el sol y la luna y las estrellas. A continuación, hay dos ciudades grabadas, una de ellas está en tiempos de guerra, en pugna con el enemigo, donde todos defienden la ciudadela desde la muralla. Los días de paz están representados por bodas y festines, danzas, la asamblea donde se dirimen los litigios, los ancianos que juzgan y las recompensas. Más tarde sigue una extensa descripción de los espacios bucólicos, entre ellos las tierras fértiles donde los jóvenes trabajan en la siembra y la cosecha, posteriormente se ven las viñas, los rebaños de vacas, un valle como lugar de pastoreo de ovejas, y la danza que bailaban los jóvenes con garbo, acompañados por un aedo. Toda esta superficie del escudo estaba rodeada por la corriente del Océano. Ese mundo descrito tiene bastante de isla. A propósito del escudo cf. Saravia (2019, nota 48): “En *Iliada* XVIII, con la descripción artesanal del escudo de Aquiles, además de écfrasis, el diseño cuidadoso y circular plasma un *adýnaton*, en el sentido de que la descripción subraya aquello de lo que el héroe carece y nunca poseerá, como la rutina familiar, las fiestas, los casamientos, es decir, las experiencias de la vida comunitaria. El arte equilibra y reemplaza las imposibilidades existenciales del héroe y de la vida de los hombres”. Las experiencias de Ulises se ubican en las que exhibe el escudo: la vida del hombre anónimo.

compartir. También la lucha implica vida, movimiento y por lo tanto belleza. El poeta afirma, pues, que la vida se bebe en una copa de placer. Ha sido escuchado en consejos y gobiernos, tiene capacidad de persuasión con argumentos. Todo esto con la lejanía del espacio y del tiempo mítico, dado que la ubicación territorial nos lleva a una perspectiva y tiempo remotos, descrito en la sinestesia del verso 17 que cité previamente.

En los versos 18-21, como en el verso 6, aparece dos veces la primera persona del singular: “I am a part of all that I have met;” (v. 18) [Yo formo parte de todo lo que yo he visto;]<sup>132</sup> dicho de otro modo, todo lo vivido ha producido tal cuña en él, que ha resultado ser esto que ha devenido en el presente. El narrador primario expresa un sentido panteísta de la naturaleza: él mismo constituye la otra parte de todo aquello que ha conocido. De este modo, el viaje adquiere el sentido de formación, de “Bildungsroman”<sup>133</sup>. El perímetro de los márgenes exteriores lo definieron como un sujeto. La cartografía lo ajusta hasta diseñar la propia con fineza y precisión. Conocer, experimentar, descubrir las periferias y conquistarlas trae, como corolario, encontrar la propia dimensión y modo de ser.

La metáfora impura del arco en su máxima tensión nos remite a la Odisea 21 y 22. La imagen se torna inseparable del personaje y constituye el símbolo de la “areté” heroica, por su potencialidad y eficacia, metáfora del heroísmo más excelso. La flecha en su virtual recorrido señala un horizonte imaginario (vv. 20-21) siempre en la expectativa. Odiseo se presenta como el artífice de aquel panorama promisorio, al que apuntan las decisiones de quien posee los medios para alcanzar el infinito.

Las exclamaciones de las líneas 22 y 23 remiten una vez más a los primeros versos. Si él mismo es su arma, expresado como una metonimia de la espada por el que la posee, el descanso lo opaca y quedarse quieto lo obnubila. Resta el apagarse sin la estima [τιμή] frente a los demás. Él existe y cobra identidad en tanto se enfrenta a los oponentes, no necesariamente adversarios sino desconocidos. Odiseo emerge como el héroe de las periferias, de los bordes, siempre en el límite y, a veces, de un lado y muchas más, desde el otro flanco<sup>134</sup>. Él deja ver el dolor por la pérdida implacable que lo aguarda (vv. 25-26), de la cual no existe ningún rescate. Como afirma Sófocles en *Antígona* (vv. 361-364) el límite insalvable de los seres humanos es señalado por los dioses y la muerte. Al saberse finito, el tiempo, para él, no trae rutina sino creatividad.<sup>135</sup> Aun en el declive alguien siente que el descubrimiento cotidiano del milagro de la vida invita al desafío heroico hasta el confín de los mundos<sup>136</sup>. No existe para el narrador primario la posibilidad de resguardarse. Los infinitivos “to store and hoard myself” (v. 29) [guardarme y cuidarme] parecen empleados como la voz media griega, la instancia entre el arrebato de las agencias externas de los dioses,

<sup>132</sup> La negrita la hemos colocado para resaltar la reiteración.

<sup>133</sup> Para la consideración de la *Iliada* con vinculaciones con la “novela de formación o de aprendizaje”, cf. Errecalde (2001).

<sup>134</sup> Considero oportuna la frase de Klee (1957): “En el arte no es el ver tan esencial como el hacer visible”. El recorrido del héroe diseña su vida como una obra de arte.

<sup>135</sup> No puedo dejar de mencionar el discurso de Steve Job en Stanford University. Véase en conferencias Ted. Recuperado en: [https://www.youtube.com/watch?v=HHkJEz\\_HdTg](https://www.youtube.com/watch?v=HHkJEz_HdTg)

<sup>136</sup> Salvando las enormes distancias, Edipo en el éxodo de *Edipo Rey* acepta la vida aunque el exilio sea peor que la muerte.

que todo lo deciden, y la subjetividad que comienza a percibirse en aquella época, cuando todavía no llega a ser posible expresarse con enunciados tales como “yo quiero” o “yo deseo”. El poeta nos trasplanta al heroísmo homérico por varios senderos.

Inmediatamente después, como cierre de esta primera parte, explica qué significan estas ideas prohibidas para él, como el sosegar. Sus ansias de conocimiento están intactas, seguiría a las estrellas hasta el último destello: “Beyond the utmost bound of human thought” (v.32) [más allá del límite más extremo del pensamiento humano]. Con esta afirmación enfática regresa, una vez más, a los primeros seis versos donde describe –a modo de un proemio épico– lo que para él representa la futilidad de la vida: la falta de estima u honra, cuando solo las necesidades inmediatas se satisfacen dogmáticamente (v. 5) y cuando, tampoco, se posee la imagen auditiva de κλέος, el murmullo de la comunidad por el cual alguien perdura más allá de su etapa biológica (αἰών).

Las palabras de Sarpedón en la *Ilíada* XII.310-328, constituyen prácticamente un lugar común donde se halla la definición de aquellas características sustanciales de un héroe según la ética homérica. Él se pregunta ante Glaucos por qué son héroes. Y responde que ellos viven honrados por una comunidad, por el contexto social los ha generado y los estima (τιμή), porque pelean en el frente de batalla, no anhelan postergar la muerte ineludible (ἀρετή). Toda la comunidad que los ha cobijado depende de los héroes que luchan contra otras ciudades también pequeñas, y la posteridad los recuerda en el κλέος.<sup>137</sup> Notwick (2008, pp. 75-76 y ss.) afirma, a propósito de este fragmento tan citado,<sup>138</sup> que se percibe una cuota de satisfacción en el discurso del héroe. En el verso 323 Sarpedón se pregunta en qué condiciones tendría que abandonar el combate, y la respuesta no deja de ser un “adúnaton”, una imposibilidad, dado que solo la muerte lo encontraría ausente.

En la *Odisea* homérica, la problemática acerca de las cualidades que debe poseer un buen rey atraviesa la obra (Werner, 2016). Odiseo en la épica, en tanto rey, se caracteriza como fuerte, justo y gentil, como un padre (p. 176). El poema de Tennyson vertebra idéntico recorrido: Ulises ha conquistado todo el mundo conocido, se ha constituido en el pilar mito-histórico de una sociedad y el legado que procura para las generaciones venideras será el tiempo de una paz promisorio.

La segunda parte de 11 versos se focaliza en el hijo. El primer verso aparece como un acto constativo, subrayado por el pronombre que vigoriza la imagen y otorga un sentido de proyección futura, como si dijera: “ya verán”. El vínculo afectivo que ocupa toda la línea se percibe con el carácter de un vocativo.<sup>139</sup> Esta vez, no asistimos a una “Telemaquia”: el hijo ya está de regreso y, por lo que parece, instalado en el reino desde mucho tiempo antes. El poder que

<sup>137</sup> Cf. Segal (1991, pp. 214-215). En estas páginas el autor comenta que el peor destino que puede acontecer a un hombre en Homero es morir *akleés*, sin dejar algún testimonio que preservaría su memoria en una comunidad de hombres.

<sup>138</sup> Por ejemplo véase también en Miralles, 1990, p. 39 y Gill, 1998, pp. 131-133.

<sup>139</sup> Siguiendo a Scodel (2005, p. 236), hemos escrito que con un vocativo que abarca todo el verso, hay un énfasis subrayado a propósito de los lazos familiares (Saravia, 2012, p. 88).

Ulysses deja como legado a su heredero aparece expresado con la metonimia “the sceptre and the isle” (v. 34) [el cetro y la isla], el poder y el territorio.<sup>140</sup>

El joven es caracterizado como alguien criterioso y hábil para civilizar con paciencia. Se volvería tendencioso no asimilar estas características a las pautas que Platón diseña para el monarca perfecto. Como Mié (2005) concluye, para el filósofo, el gobernante ideal debe establecer una mediación entre lo posible y lo real, para lo cual resulta imprescindible la presencia de las normas, y el respeto a las mismas (pp. 33-34). Además –continúa el estudioso– Platón procura “establecer parámetros realizables de manera relativa y gradual en las comunidades históricas (República V.473ab).

Tennyson esboza al pueblo como “rudo”, por tanto hay que llevarlos a que se sometan a lo útil y bueno, es decir, lograr –por fin– la conquista cultural, imponer el sentido ético del arte político (τεχνή πολιτική), por medio del cual se adquiere la cohesión social, el tejido conjuntivo de las ciudades-estados. Como afirma Hartog (1999, p.121), “En lo sucesivo, la nueva frontera entre los griegos y los otros es ante todo política, enseñan las Historias”. Lo que diferencia al pueblo griego del pueblo asiático, concretamente los persas, se halla en las instituciones que gobiernan las poleis. En el poema se juega con un paralelismo equivalente.

La imagen de un rebaño: “A rugged people, and thro’ soft degrees /subdue them to the useful and the good” (vv. 37-38) [a un pueblo rudo, y para llevarlos lentamente a que se sometan a lo que es útil y bueno] describe el ejercicio de un despotismo ilustrado,<sup>141</sup> con el que Telémaco los conducirá al imperativo del εὖ ζῆν[el buen vivir], que implica un cambio cualitativo respecto de ζῆν [vivir].<sup>142</sup> Aquel pueblo rústico, es decir, sin la legislación que se imparte en Ítaca, tiene su equivalente en el porquerizo Eumeo –quien se define como alguien noble, proveniente de la isla Siria, que devino esclavo por el secuestro de los fenicios (15: 403-484)– y en Euriclea, la nodriza de Odiseo que adquirió Autólico de joven (Od.19. 406 y ss.). Ambos personajes trajinan en el οἶκος, asimilados a la vida patriarcal de la familia de Ítaca. No viven independientes su propia existencia; ellos sufren y se alegran con los sentimientos de sus amos. Los súbditos que Telémaco dirigirá lograrán más independencia, de acuerdo con las normas de la civilización, asimiladas a las pautas culturales del conquistador.

En la segunda mitad de este tramo (vv. 39-43) se menciona al joven rey sin tacha y dedicado al bien común, confiable en cuanto al ejercicio de la compasión para dirimir justicia, hombre

<sup>140</sup> En la *Pítica* IV.152 de Píndaro se discute por el cetro monárquico el trono [σκάπτρον μόναρχον καὶ θρόνος]. En el *Edipo en Colono* de Sófocles (v. 1354) el padre y el hijo polemizan por σκῆπτρα καὶ θρόνους [el cetro y el trono]. También en el poema de Tennyson la sucesión es patrilínea.

<sup>141</sup> Blaineau (2008: pp. 185-211) estudia la equitación como una metáfora política de la que Jenofonte habla en *Cyropedia*. La mano [χεῖρ] y el freno [χαλινός]: mientras que para Jenofonte parecería que la primera forja la unidad del ser que compone el jinete y el caballo; para Píndaro, el freno representa un símbolo de medida para el gobernante en tanto parece un objeto de coerción. En suma, la capacidad de emplear, convenientemente, el freno define el ideal de καλὸς κάγαθός. La equitación ejemplifica metafóricamente un ejercicio de poder, como lo teorizaron a partir del Renacimiento los pensadores políticos, como Maquiavelo en *El Príncipe*. La “slow prudence” [prudente paciencia] descrita de Telémaco, a propósito del tenor del gobierno del joven, alude a este arte de ejercer la política certeramente.

<sup>142</sup> A propósito del tema, cf. Saravia (2019, p. 8): “πῶς ζῆν χρῆν, [cómo es necesario vivir], la indagación en la vida ética de los héroes (Garrison, 1995, p. 1), concentradas en ἀρετή, τιμή y κλέος [virtud, honra y gloria]. Asimismo Agamben (2015, pp. 19 y ss.) formula la diferencia entre ζῆν [vivir] y εὖ ζῆν, no alude solo a [vivir bien] sino vivir en una comunidad con un modo de vida políticamente calificado”.

de respeto a las tradiciones religiosas y encabalgado al verso anterior, el narrador fija una fecha irrevocable: una vez que Ulysses se haya ido, no antes.<sup>143</sup> El segundo hemistiquio del cierre de la estrofa adquiere el carácter de *unfragis*, un sello taxativo expuesto en una antítesis: “He Works his work, I mine”. (v. 40) [Él hace lo suyo; yo, lo mío]. Haber conocido las fronteras implica actos de violencia; dedicarse al bien común, la siembra para el tiempo de la paz.<sup>144</sup>

La vida de Telémaco queda descrita como sedentaria. La conquista ha pertenecido a su padre; él debe ocuparse de relacionar a su pueblo con los acontecimientos sociales que él mismo propondrá. La tarea consistirá en que se respeten las normas consuetudinarias que hacen a la identidad de los pueblos. El mundo del hijo no coincide con el universo de Ulysses. Pero el héroe no renuncia a su tiempo, quiere agotarlo hasta sentirse exánime. A cada generación le correspondió desempeñar un servicio específico. En esta instancia no se habla de viajes sino de legislar lo que ya ha sido conquistado. Esta época no los enfrentará contra “los otros”, sino que aquellos llegarán a ser parte de su propio destino.

En relación con las tragedias griegas, en algunas se muestra el conflicto entre padres e hijos: por ejemplo entre Darío y Jerjes en los *Persas* de Esquilo, en *Antígona*, el enfrentamiento entre Creón y Hemón; Edipo y Polinices en *Edipo en Colono*, una relación problemática donde predomina el odio y la incomprensión; en *Fenicias* de Eurípides, como un elogio a la libertad. Acaso la obra que más cercanía ofrezca con respecto al poema se encuentra en la relación de Áyax con su hijo pequeño en la obra homónima de Sófocles. Por las referencias a la vida familiar, el protagonista se encuentra en la plenitud de su vida, equidistante entre su niño y ambos padres mayores. El héroe expresa su deseo ferviente de que Eurisarcesse convierta, con el transcurso de los años, en un conductor justo para su pueblo, y él mismo sabe que su porvenir se anuncia diferente, como Tecmesa le reprocha, siempre lúcida.<sup>145</sup> La familia se desgarró –aunque el magnetismo de Áyax se percibe tan potente que sigue irradiando autoridad, aún muerto–. Lamentablemente el niño padecerá la ausencia irremediable de su progenitor. En perspectiva, puede afirmarse que el siglo XX se ha obsesionado con la búsqueda del padre.<sup>146</sup>

La tercera parte (27 versos) nos ubica abruptamente en el pasado remoto. Vuelve el momento primigenio, el paradigma mítico. Los seis primeros versos inscriben la travesía en barco que él y sus compañeros han realizado tantas veces y que, ya sea en tormentas o en días claros, se han sentido dispuestos a enfrentar todas las adversidades que fueran surgiendo. Todos

<sup>143</sup> En la *Odisea* 21, cuando queda planteado el certamen del arco, Odiseo contiene a Telémaco con un movimiento del entrecejo para que no participe de la prueba (v. 129) lo cual implicaría una competencia generacional más, en el final decisivo, otra señal con el ceño para que su hijo pelee a su lado (*Od.* 21.431-434). Padre e hijo no eran entonces rivales y no llegan a serlo tampoco en la creación de Tennyson.

<sup>144</sup> En las consideraciones sobre Telémaco no coincido con Bloom, p. 5, quien afirma lo siguiente: “El Ulises victoriano descubre al victoriano paradigmático en su hijo Telémaco, a quien se diría que describe como un hombre sin personalidad. [...] El giro “muy querido” no convence demasiado, en especial si se lo compara con el poder expresivo de “Hace su trabajo, y yo el mío”. El lector nota el alivio con que Ulises se aparta de su virtuoso hijo para dirigirse al fin a sus envejecidos marineros, que lo acompañarán en el viaje suicida”. En el paralelismo que el crítico refiere entiendo que el héroe bifurca los caminos de la vida de cada uno. El primero conquistó; el segundo, gobierna legítimamente. Odiseo es consciente de su propio αἰών.

<sup>145</sup> Estos conceptos se exponen en el discurso de despedida del hijo (vv. 545-582). Sigo la edición de Pearson (1928).

<sup>146</sup> Como plasman varias novelas modernas, la más representativa quizás sea *Ulysses* de Joyce (1922). Ortega y Gasset ha reflexionado sobre el tema en *La rebelión de las masas*, 1927. Asimismo, en la sociedad han aparecido grupos como “Hijos”.

ellos “My mariners” “You and I”, “my Friends” (vv. 45, 49 y 56) [mis marineros, vosotros y yo, mis amigos] han envejecido. Niega lo que afirma Auerbach (1950), cuando explica el carácter estático de las imágenes míticas, por ejemplo afirma: “Ulises es completamente el mismo al regreso que cuando, dos décadas antes, abandonó Ítaca” (p. 23).<sup>147</sup>

En el poema moderno falta la presencia de Atenea y su toque mágico, que “arregla” la imagen de Odiseo cada vez que fuera necesario. Los marinos no han muerto. Hacen honor a haber luchado codo a codo con los dioses. Una definición sintética del heroísmo que la *Iliada* expone en cada combate. No obstante, el narrador es consciente de su mortalidad.

El verso 51 suena taxativo en su cabal escepticismo:<sup>148</sup> “Death closes all” [La muerte lo clausura todo], pero en el segundo hemistiquio subsiste una tarea pendiente: “but something ere the end” [pero algo antes del fin], y la exégesis viene a continuación (vv. 52-53): ser consciente de los propios límites agudiza el sentido de la inmediatez, de alcanzar un sobrevuelo de eminencia antes de la oscuridad total. En este momento la batalla consiste en un combate contra el tiempo.<sup>149</sup> A continuación, describe las luces y gemidos de la noche como metáfora del fin de la vida, del ocaso de la existencia (vv. 54-55). Los hondos lamentos, que ya se perciben y rondan, nos trasportan a *Odisea* (11.36-43). El héroe experimentado exhorta con su invocación a que los amigos lo acompañen (v. 56); aun en los albores de la muerte, la búsqueda de un mundo nuevo persiste en su espíritu arrojado. El modo exhortativo, propio de la épica: “Push off” (v. 58) [Zarpemos], los alienta a navegar ordenados en la cubierta, es decir, con objetivos claros. Los remos herirán el contorno del mar (vv. 60-62) más allá del crepúsculo de la tarde.<sup>150</sup> La muerte lo encontrará en el *ponto* homérico, en pleno derrotero existencial. En esta instancia del poema, el mar acaso posibilita una vía de comunicación más que de las alternativas de dispersión, pérdidas y naufragios.<sup>151</sup> Zarpas siempre remite al momento original, trae las sensaciones de una aventura primigenia. Ulysses propone navegar más allá del poniente. Las imágenes impresionistas se incrementan: los astros se sumergen (54-55 y 60). La muerte marca el límite (61). El narrador se despersonaliza para oscilar entre una tercera persona del singular y la primera del plural. La voz comunitaria adquiere envergadura épica.

Los últimos nueve versos que designamos como desenlace retoman la voz impersonal “it”, anafóricamente “it may be”. Las Islas Venturosas o de los Bianaventurados se ubican en el Hades o el mundo de ultratumba. Schraeder (1982, pp. 65-66) comenta: “con el paulatino desa-

<sup>147</sup> Werner (2016, p. 173) comenta que la tesis sostenida por Auerbach (1950), que en Homero no habría una tensión entre los distintos planos de la narrativa, entre la interacción entre el aedo y su receptor, en consecuencia habría solo un primer plano, en un presente permanente y absoluto. El autor ha sido muy discutido por los críticos homeristas. Por ejemplo Michael Lyn George (1988, p. 12) afirma que esta posición exigiría del lector el convencimiento de que el obrar es siempre el todo, es siempre ahora. En mi opinión, el estudioso propone -de otra manera- ejemplificar el tiempo mítico, es decir, el tiempo fuera del alcance del devenir cronológico.

<sup>148</sup> A propósito del escepticismo del poeta, Day (2005, p. 3) sostiene que la visión escéptica de Tennyson se ve firmemente en los poemas más tempranos y más breves del autor, entre 1820 y 1840, entre los cuales se halla “Ulysses”.

<sup>149</sup> Desde este punto de vista también tiene sus puntos de contacto con *Áyax* (cf. Saravia, 2009, p. 161): “Sófocles muestra la búsqueda y la consagración, la una y la otra que confirman el proceso de la mutabilidad; en tal proceso el tiempo, después de todo, se convierte en el enemigo mortal, esencialmente para el héroe magnífico”.

<sup>150</sup> La imagen de la superficie del mar golpeada por las palas de los remos se ve en la *Pítica* IV.200-202 de Píndaro, entre otras composiciones.

<sup>151</sup> En griego *ponto* designa el mar abierto o también un mar determinado. Otros términos que significan mar, por ejemplo: *pélagos*, *hals*, *enália halma* [ola salobre], *Okéanos*, *thálassa*. Especialmente es considerado como una vía de comunicación y aperturas en la poética de Píndaro.

rollo del sentimiento ético, iban los héroes y hombres distinguidos por sus cualidades morales”.<sup>152</sup> En aquellos espacios, puede ser que vean a Aquiles (*Odisea*.11.467 y ss.). A partir del verso 65 cae el sentido legendario, el poeta asume la voz decisiva del final que arenga positivamente a su pueblo para involucrarlos con un futuro comprometido. El autor resume la comparación entre antes y ahora, juventud y vejez, viajes de ida y de vuelta (66-67), para concluir: “that which we are, we are” (v.67) [lo que somos, somos]. Y explica a qué se refiere este juego de palabras. Se trata de la definición de un pueblo más allá de su propia vida: un colectivo de voluntades heroicas y, aunque envejecidos, los corazones siguen fogosos con el inquebrantable deseo de pelear. Los tres últimos versos despiertan aliteración en consonantes explosivas; un poco más moderadas en los segundos hemistiquios. La *Ring komposition* enlaza los seis primeros versos –decepción, hastío, dogmatismo–referidos a su estado personal, con los seis últimos, un futuro pleno en concordancia que alude al ámbito social.

## Alusiones a la poética de Píndaro

Comentamos al principio la tristeza que trasunta el poema de Tennyson por la muerte de su gran amigo, Arthur Hallam (véase p. 1). El tono de triunfo del final pretende obviar esa realidad de la ausencia y finaliza además con tono de epinicio para el vencedor de aquellos mares. Lo mismo ocurre en la Olímpica II, en la cual el poeta sabe que Therón de Agrigento tiene los días contados por la muerte inminente. Ambas composiciones, por las mismas razones, pueden ser consideradas como un threnos, un canto luctuoso (cf. Torres, 2007, p. 292). El personaje actúa, se prepara para el momento definitivo que consiste en cambiar de estado, la definición de la muerte para los griegos, el sentido órfico de tránsito como se da en la Olímpica II.<sup>153</sup>

Si admitimos la influencia de Píndaro en el pensamiento del autor, la rebelión contra el conformismo remite a la *Olímpica II*, vv. 56-83. Siguiendo a Farnell (1930, p. 15), inmediatamente después de la muerte, los seres humanos somos juzgados por un tribunal en el mundo subterráneo. Allí los espíritus culpables son penalizados, los correctos son premiados con una vida feliz, pero en el noveno año todas las almas regresan a la tierra para su reencarnación hasta que se cumpla el ciclo de tres vidas a cada lado de la tierra (seis en total), después de lo cual, algunas de ellas lograrán la vida eterna. Este pensamiento remite a las doctrinas órficas más antiguas. Véase también Torres (2007, pp. 282-283). Tennyson expresa: “and vile it were / For some three suns to store and hoard myself”, (vv. 28 y

<sup>152</sup> Herodoto (III. 26) las menciona como Islas Eliseas. Otras fuentes: Homero *Od.* IV.563, Hesíodo, *Trabajos y Días* 171, Píndaro, *Ol.* II.77 y ss. Cf. Torres (2007, pp. 282-283): “...la isla de los bienaventurados como suprema recompensa para quienes se han atenido a la justicia durante más de una existencia”...

<sup>153</sup> Featherston (2019, p. 6), en *Classical Echoes in Tennyson* señala que el poeta laureado profesaba una especial devoción por la Segunda Oda Olímpica y su pintura de los Eliseos en el Hades. La cercanía es máxima en textos como “Tiresias” (1885) (Mustard, 1904, p. 27) en la que la versión victoriana del sacerdote de Apolo alaba al hombre que se “ha refrenado de la iniquidad y viaja el camino de Zeus hacia la torre de Cronos”.

29) [y sería despreciable guardarme y cuidarme el tiempo de tres soles”. La mención a este lapso evoca la consideración órfica que describimos.<sup>154</sup>

Desde el punto de vista de un esquema pindárico de composición, en “Ulysses” encontramos los tres elementos programáticos imprescindibles: mito, *kairós* y *gnomai*. El primero, desde luego, está representado por el personaje épico que definió una situación tan traumática, el responsable de la caída de Troya por medio del ardid del caballo de madera, lo que señalaría el *καιρός*, momento crítico que abre alternativas, una experiencia única. Como el personaje de Odiseo y Jasón en la Pítica IV, Ulysses emplea *μητις* más que *βία*, pericia más que fuerza; como héroe del mar, sus movimientos se ven como torneados, no como un héroe de tierra que lucha frente a frente (cf. Segal, 1986, p. 16).

Además de *καιρός*, para designar el tiempo, los griegos acuñaron otros dos conceptos: uno lo integra *χρόνος*, el ciclo en su pasaje y desarrollo, el término compone una idea siempre dinámica y prospectiva del devenir, por lo cual nunca se vuelve recesivo (Verde Castro, 2009, p. 21). En segundo lugar, el otro concepto que designa tiempo lo encontramos en *αἰών*, el lapso de la vida humana, que se evoca en las generaciones futuras representadas en el acontecer histórico del hijo.<sup>155</sup> Estos conceptos confeccionan el significado de temporalidad –no solo espacio– que comprende el sentido de cosmos (Rehm, 2002, p. 276). En este poema, los territorios líquidos tienen connotaciones espacio-temporales que siguen esos conceptos.

Tres *gnomai* resumen la certeza del narrador acerca de lo que acaba de confirmar. Por propalar aires sentenciosos, ofrecen el respaldo de ese saber generalizado. La primera de ellas se encuentra en el verso 24: “As tho’ to breathe were life! [Como si respirar fuera la vida]. No solo vivir, sino honrar la vida –parafraseando la hermosa canción de Eladia Blázquez–, ser digno de ella.

En la tercera parte, menciona la vejez honorable que tiene chispazos de grandezas heroicas:

Old age hath yet his honour and his toil;  
 Death closes all: but something ere the end,  
 Some work of noble note, may yet be done, (vv. 51-52).  
 La ancianidad tiene todavía su hora y su trabajo.  
 La muerte lo acaba todo: pero algo antes del fin,  
 Alguna labor excelente y notable, todavía puede realizarse.

Y la última: “that which we are, we are;” (v. 67) [lo que somos, somos]. Cada una de ellas encierra o sintetiza el sentido de los versos precedentes, vertebran el texto y resumen

<sup>154</sup> El tema de la inmortalidad del alma como una última navegación se menciona en OI. II.28-29 en relación a Ino. Una ejemplificación que antecede al desarrollo de la idea en la oda.

<sup>155</sup> Cf. Verde y González (1995, p. 111). Las autoras establecen el campo semántico de las palabras a las que nos referimos: “... la diferencia entre *βίος*, ‘vida’ en el sentido biológico y *αἰών*, ‘vida’ en el sentido de la medida existencial de un ser humano”. Liddell-Scott (1969, p. 316) aclara: “life, i. e. not animal life (*ζωή*), but a course of life, manner of living”. Rehm (2002, p. 275) describe: “Close observation of the natural world gave rise to the notion of *kairos*, the «ocasión», «seasonal moment», «appropriate or opportune time», distinguished from *chronos*, time in its «passage» and *aion*, a specific period of human life. Such concepts distinguish the ancient sense of temporality from later, more abstract and homogenous ideas ...”.

una expresión o saber popular. La composición anular de la poesía recuerda la *Ring komposition* de la épica.

La “aretalogía” del personaje en Píndaro refiere las proezas del atleta y sus antepasados. En el poema de Tennyson aparecen variados ejemplos, entre los que predominan los viajes hacia las periferias remotas “to sail beyond the sunset, and the baths/ Of all the western stars, until I die”. (vv. 60-61) [Navegar más allá del poniente y el lugar en que se bañan / Todos los astros del occidente, hasta que muera]. En cuanto al yo poético, “I” lo designa aquí y allá en reiteradas ocasiones. El tópico del regreso del vencedor, describe cómo lo recibe la comunidad que lo engendró. En cambio, las Musas, el plano trascendente, no guarda presencia en la poesía de Tennyson. Como motivo literario, nostos implica pasar de las sombras a la luz, un camino ascendente (ánodos, según Rehm (2002, p. 77) que trae al héroe épico desde la guerra o el exilio pero, en todos los casos, se vuelve después de una ruptura del ejido social. Ulysses anhelaba lo contrario, volver al mar involucra un encuentro quizás más esencial con el propio sentido de su vida, prepararse para el bien morir.

El encuadre mítico se ubica en los bordes. En el centro se halla la historia: la comunidad instalada en un período de prosperidad que ha logrado la paz social. Los adverbios pronominales señalan el espacio-tiempo mítico distante. En la primera parte, “for always” (12) [Por siempre], “Far” (17) [allá lejos] y “Beyond (32) [más allá]. En la tercera parte “There” (44-45) [Allí]. Ellos orientan el regreso del vencedor desde el mar hacia la tierra, es decir, de la periferia al centro, podríamos definirlos como los espacios hodológicos,<sup>156</sup> siempre vistos en perspectiva y quinestésicos. Charles Segal afirma –a propósito de Píndaro y agregamos, en coincidencia con Tennyson– que los temas de viajes, fundaciones de ciudades, reinos, y el cumplimiento de un destino fijado por los dioses en un tiempo determinado son temas centrales e interconectados (Segal, 1986, p. 8).

La parte central comienza con “This” [Éste] (que ahora ven, el de carne y hueso). Telémaco emerge como el joven gobernante preparado y elegido. El epicentro medular manifiesta una exaltación de los valores perennes, en una simbiosis de mérito personal y prestigio heredado. El centro, el futuro que se avecina próximo, se erige entre la visión integral de la circunstancia: el presente, la primera parte, y el componente legendario del mito, la tercera parte.

## A modo de conclusión

El agua recorre los tres momentos: el actual como un epítome de lo heroico, el futuro cercano muy pleno de expectativas por la conducta moderada del hijo (civilidad dada por vida sedentaria de los pueblos) en conducir rebaños de hombres hacia un bien común. Telémaco

<sup>156</sup> ὁδός, en griego, significa camino. Estos espacios, entonces, comprenden aquellos territorios por donde los migrantes o grupos de personas se desplazan. Describen movimientos masivos y muchas veces como de espaldas al foco. Un ejemplo interesante se halla en *Antígona* (vv. 105-109), cuando las tropas invasoras contra Tebas huyen al alba derrotadas (cf. Saravia, 2012, pp. 97-98).

otorgará un sentido metafísico a la vida, aludido en el respeto por las creencias, de ningún modo se desempeñará como un héroe mancillado, sino compasivo que ejercerá el despotismo ilustrado. Toda una expresión cabal del gobernante filósofo propuesto por Platón.

En el tercer momento, el devenir mítico, una vez más delinea el “itinerario” existencial. El personaje lo sabe y lo acepta con voracidad de principiante. La inacción y el anonimato lo envilecen porque sin desafíos no hay vida. Su imperativo categórico lo predispone para el movimiento. Ulises requiere establecerse en medio de la marejada –valga el oxímoron– y obrar rodeado de límites macizos, terrestres; Telémaco vive cercado de fronteras líquidas: el mar, que manifiesta la inseguridad permanente que siempre acecha. De uno u otro lado, los bordes marcan coexistencias. El mar, la tierra y el tiempo componen un unicum al que se alude en el panteísmo del autor.

El narrador interno funciona como un focalizador; a través de sus ojos, los acontecimientos son contemplados. Esto se observa más en la primera parte. En la tercera, más analéptica la voz interior se oye predominante. Telémaco no expresa ni una sola palabra. El padre esgrime todas las riendas discursivas, como un narrador externo.

Por último, desde el recorrido de un análisis estilístico, la poesía alberga algunos epítetos épicos, como *dim sea* (11) [el tenue mar]. También en Píndaro *Pítica IV.109*: el epíteto *poliá* [entrecano, gris] describe un mar sereno, claro, podría considerarse sinónimo de *leukós*. Cf. Liddell-Scott (1969, *poliá*), *the dark, broad seas* (45) [el oscuro, ancho mar], *barren crags* (2) [riscos estériles]. En el v. 53: *Compartieron el campo de batalla con los dioses*, frase típica de la *Ilíada*. Cuando menciona “*the long day wanes*” (55) [el largo día se acaba], recuerda las imágenes de la aurora como sucesora de la noche, en la *Ilíada VIII.1* por ejemplo y en la poesía de *Mimnermo* (fr.12.1).

El anonimato, en la primera parte, consiste primordialmente en no ser visto, no ser percibido por el otro, por lo tanto no puede haber ni confrontación ni tampoco memoria. En *Ítaca*, Ulises ha dejado de ser *θαῦμα ἰδεσθαι* [algo maravilloso de ver].

Rehm (2002, p. 296) afirma que el espacio adquiere sentido y realidad en la diferenciación, por tanto, no se trata de algo independiente del sujeto. En segundo lugar, el movimiento a través del espacio instaura una encrucijada permanente. Estos ámbitos se convierten en el marco en el que Ulysses se yergue como el héroe de una resistencia extraordinaria, el *polýtropos*, [el de muchas alternativas, fértil en recursos] (cf. Hartog, 1999, p. 29), quien compone su propia extensión y su destino. El autor tiene toda la filosofía por delante cuando concibe al mar como uno y, al mismo tiempo, diverso (Hartog, 1999, p. 36). Por último, en tercer lugar y como consecuencia de las dos características anteriores, el espacio permanece dinámico en su devenir y Ulysses busca, infatigable, “lo otro” en los límites. La exploración de los bordes en el amplio recorrido del horizonte devuelve una imagen recortada del sujeto contemplativo.

## Referencias

- Agamben, G. (2015). *La guerra civil. Pour une théorie politique de la stasis*. France: Éditions Points,
- Amícola, J. (2008). Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira) (En línea). *Olivar*, 9(12): 181-197. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3713/pr.3713.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3713/pr.3713.pdf)
- Auerbach, E. (1950). *Mimesis: La Realidad en la Literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blaineau, A. (2008). Le cheval, le cavalier et l'hippocentaure. *Technique équestre, éthique et métaphore politique chez Xénophon*. CEA, XLV: 185-211.
- Bloom, H. Poemas: Ulises de Tennyson. Recuperado de: <http://www.mgar.net/var/ulises5.htm>
- Day, A. (2005). *Tennyson's Scepticism*. New York: Palgrave MacMillan.
- Errecalde, A. M. (2001). La *Ilíada* como Bildungsroman: el aprendizaje trágico de Aquiles. En *Actas del IV Congreso Nacional de Estudios Clásicos/ XII Reunião da SBEC*, Ouro Preto (Brasil). Recuperado de: [http://www.geocities.com/textosbec/index\\_html](http://www.geocities.com/textosbec/index_html)
- Farnell, L. R. (1930). *The Works of Pindar*. London: Macmillan.
- Featherston Haugh, C. A. (2019). El triunfo y la derrota en la lírica inglesa del siglo XIX. En M. I. Saravia (Ed.), *Píndaro: Poeta de Luces y Sombras* (pp. 102-113). La Plata: Edulp.
- Gill, C. (1998). *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- González de Tobia, A. M. y Verde Castro, C. V. (1995). Significaciones y perspectivas del humanismo: Humanismo y Humanidades. *Synthesis*, 2: 107-135.
- González de Tobia, A. M. (2007). Presentación. En A. M. González de Tobia (Ed.). *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad* (pp. 9-13). La Plata: Edulp.
- Hartog, F. (1999). *Memoria de Ulises*. (Primera publicación en francés: 1996). Buenos Aires: FCE.
- Hartog, F. (2005). *Anciens, Modernes, Sauvages*. Paris: Galaade Éditions.
- Hill, R. W. Jr. (19992a.). *Tennyson's Poetry*. New York: Norton Critical Editions.
- Klee, P. (1957). *Tagebücher. 1898-1918*. Köln: Verlag M. Dumont.
- Konstan, D. (2000). Las emociones trágicas. En A. M. González de Tobia (Ed.). *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio* (pp. 125-143). La Plata: Edulp.
- Lasso de la Vega, J. S. (1984). Psicología Homérica. En L. Gil (Ed.), *Introducción a Homero* (pp. 237-251). Barcelona: Labor.
- Levine Gera, D. (2003). Polyphemus the Linguist. En D. Levine Gera. *Ancient Greek Ideas on Speech, Language, and Civilization* (pp. 1-17). Oxford: University Press.
- Liddell, H. G. y Scott, R. (1968). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: At The Clarendon Press.
- Mié, F. (2005). Acción y Política en la República de Platón. *Signos Filosóficos*, VII(14): 9-34.
- Notwick, V. T. (2008). *Imagining men: ideals of masculinity in ancient Greek culture*. Westport, Connecticut, London: Praeger.
- Nortwick, V. T. (2011). *The unknown Odysseus: alternate worlds in Homer's Odyssey*. Michigan: Ann Arbor.

- Rehm, R. (2002). *The Play of Space*. Oxford: Princeton University Press.
- Saravia de Grossi, M. I. (2007). *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*. La Plata: Edulp.
- Saravia de Grossi, M. I. (2009). El prólogo de *Áyax*: un compendio del arte dramático de Sófocles. *Synthesis* 16, 145-165.
- Saravia de Grossi, M. I. (2012). *Antígona*. Sófocles. Traducción, notas y estudio preliminar. La Plata: Edulp.
- Saravia de Grossi, M. I. (2017). La pervivencia de la épica homérica en *Edipo Rey* de Sófocles. *Synthesis* 24(1): 29-45.
- Saravia, M. I. (2018). La inspiración poética en la *Nemea III* de Píndaro. En "VIII Coloquio Internacional "Cartografías del yo en el mundo antiguo. Estrategias de su textualización", organizado por el Centro de Estudios Helénicos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata. Inédito.
- Saravia, M. I. (2019). La poética de la gloria y del dolor en *Electra* de Sófocles. En M. I. Saravia y C. A. Featherston (Eds.), *Expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días* (pp. 43-76). La Plata: Publicaciones Fahce.
- Saravia, M. I. (2019) Introducción. En M. I. Saravia y C. A. Featherston (Eds.), *Expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días* (pp. 11-42). La Plata: Publicaciones Fahce.
- Scodel, R. (2005). Sophoclean Tragedy. En J. Gregory (Ed.). *A Companion to Greek Tragedy* (pp. 233-250). Oxford: Oxford at the Clarendon Press.
- Segal, Ch. (1986). *Pindar's Mythmaking: The Forth Pythian Ode*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press.
- Segal, Ch. (1993). El espectador y el oyente. En J. P. Vernant (Ed.), *El Hombre Griego* (pp. 211-246). Madrid: Alianza.
- Schrader, C. (Ed.) (1982). Heródoto. Historia. Libros III-IV. Madrid. Gredos.
- Torres, D. (2007). *La Escatología en la Lírica de Píndaro y sus Fuentes*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Verde Castro, C. V. (2009). El Encuadre de la Pítica IV de Píndaro. *Synthesis* 16: 167-216.
- Werner, C. (2016). Eumeu e Auerbach: Os Efeitos Da Narrativa Em Homero. *Revista Classica* 29(1): 171-191.
- Zecchin, G. C. (2007). La isla y el exilio: lenguaje y recuperación de la "civilización" en *Odisea*. En A. M. González de Tobia (Ed.), *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad* (pp. 199-212). La Plata: Edulp.

# Las Autoras

## Coordinadora

### **Featherston, Cristina Andrea**

Profesora y doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (FAHCE). Se desempeña como profesora adjunta ordinaria de Literatura inglesa. Se ha desempeñado como profesora ordinaria en la cátedra de Literatura Argentina "A". Ha publicado artículos, libros y capítulos de libros sobre las temáticas de su especialidad entre los que se podrían destacar: *Expresiones de la violencia en la literatura: De Grecia a nuestros días* (EDULP, 2019), *La cultura inglesa en la Generación del 80. Autores, viajes, literatura* (Biblos, 2008), *Civilización y barbarie: un tópico para tres siglos* (EDULP, 2014) y *Trauma, memoria y relato* (Edulp, 2015). Ha dictado seminarios de Posgrado y Doctorado acerca de las relaciones entre violencia, guerra y literatura.

## Autoras

### **Ledesma, Agustina**

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (FAHCE) donde cursa actualmente la Maestría en Literaturas Comparadas. Fue adscripta a la Cátedra de Literatura Inglesa (Letras) durante los años 2017-2018. Se desempeña como docente de Lengua y literatura en el Liceo "Víctor Mercante" y en el Colegio Nacional "Rafael Hernández" dependientes de la UNLP.

### **Mel Gowland, Natalí**

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (FAHCE), Se desempeñó como adscripta a la cátedra Literatura Inglesa de dicha casa de estudios. Ejerce como docente de nivel medio y participa como colaboradora en proyectos de investigación y desarrollo dependientes de UNLP desde 2014. Actualmente, está finalizando el Posgrado Internacional de Gestión y Política en Cultura y Comunicación, en la FLACSO. Ha contribuido con un artículo en el libro *Expresiones de la violencia en la literatura: de Grecia a nuestros días* (EDULP 2019).

**Pascual, María Eugenia**

Profesora en Letras de la UNLP. Actualmente cursa la Maestría en Literaturas Comparadas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Se desempeña como Profesora ayudante ordinaria en la materia Literatura Inglesa (Letras), en la FAHCE, UNLP y en la materia Producción de textos de la Carrera Licenciatura en Artes plásticas de la FBA de la UNLP. Además se desempeña como docente de la materia Literatura en el nivel secundario. Ha contribuido con un artículo en el libro *Expresiones de violencia en la literatura: de Grecia a nuestros días* (EDULP, 2019).

**Saravia, María Inés**

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como Profesora adjunta ordinaria en el Área de Griego de la Facultad de Humanidades. Es autora de varios libros: *Expresiones de violencia en la literatura: de Grecia a nuestros días* (EDULP, 2019), *Sófocles, una interpretación de sus tragedias* (EDULP, 2007), *Sófocles: Antígona, con estudio preliminar, traducción y notas* (Edulp, 2012), *Sófocles, Edipo rey* con Estudio preliminar, traducción y notas (EDUVIM, 2018). Ha escrito y publicado numerosos artículos de su especialidad en revistas nacionales, latinoamericanas y europeas. Recientemente se desempeñó como coordinadora y autora del libro *Píndaro: poeta de luces y sombras* (Edulp, 2019).

Una literatura en transformación : literatura inglesa en una época de cambios : siglos XVIII y XIX / Cristina Andrea Featherston ... [et al.] ; coordinación general de Cristina Andrea Featherston. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; EDULP, 2020.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga  
ISBN 978-950-34-1950-2

1. Literatura Inglesa. I. Featherston, Cristina Andrea. II. Featherston, Cristina Andrea, coord. CDD 820

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata  
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina  
+54 221 644 7150  
edulp.editorial@gmail.com  
www.editorial.unlp.edu.ar

EduLP integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2020  
ISBN 978-950-34-1950-2  
© 2020 - EduLP

**S**  
sociales

  
EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA