

5
290



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ANGEL Y DEMONIO: UNA VISION DE LA
MUJER EN "THE RAPE OF THE LOCK"
DE ALEXANDER POPE

T E S I S I N A
QUE PARA OBTENER LA LICENCIATURA EN:
L E N G U A Y L I T E R A T U R A
M O D E R N A S
(L E T R A S I N G L E S A S)
P R E S E N T A :
M.A. ISABEL CANCINO CAMPOS

MEXICO, D. F.

1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



ANGEL y DEMONIO: UNA VISION DE LA MUJER EN 'THE RAPE OF THE LOCK'

Prólogo	p. i
I. Introducción	p. 1
Contexto literario.	
Estilo épico-burlesco.	
Poesía épica.	
Convenciones.	
II. Paralelos épicos	p. 7
Sueño premonitorio y armamento del campeón	p. 9
Sacrificio a los dioses y preparación de las tropas	p. 22
Combate inicial y festín épico	p. 26
Viaje al inframundo	p. 27
Combate general	p. 31
Intervención divina y apoteosis	p. 32
III. La mujer como ángel y demonio	p. 36
Concepción dualista del mundo: lo femenino y lo masculino.	
Imágenes celestiales y angelicales. -Cantos I y II-.	
Imágenes demoníacas y monstruosas:	
-Actitudes no femeninas (transgresión) -Canto III-.	
-Figuras grotescas. -Canto IV-.	
-Imágenes celestiales (reintegración) -Canto V-.	
IV. Conclusión	p. 51
Belinda como heroína.	
Notas	p. 56
Bibliografía	p. 62



Mientras escribía este trabajo comencé a caer en la cuenta de que gran parte de mis resistencias para llevarlo a cabo, desde hace ya varios años, tenían origen en la ambivalencia de la imagen de la mujer tanto en la literatura como en la vida real. Tal ambivalencia la describen las autoras Sandra Gilbert y Susan Gubar en The Mad Woman in the Attic (1) como imágenes celestiales en un extremo y, en el otro extremo, imágenes demoníacas. Uno de los aspectos más reveladores del análisis de las autoras mencionadas es que, en última instancia, las mujeres no han existido en la literatura como seres reales, puesto que han sido creadas y recreadas por la imaginación masculina. Por ello, la mujer se encuentra fuera del concepto de cultura, tal como la sociedad patriarcal la registra, y solamente se le explica como alguna de las dos figuras extremas de bien o de maldad.

Desde que leí por primera vez el poema 'The Rape of the Lock' experimenté una atracción muy particular -cuyos motivos ignoraba- hacia tal obra y decidí que sería mi tema de tesis. La obra de Pope provocaba en mí sentimientos encontrados que no era capaz de descifrar. Por mucho tiempo enfrenté, sin poder resolver, la incertidumbre de definir lo que analizaría del poema. En algún momento intenté enfocar mi atención hacia el aspecto burlesco. Sin embargo, la bibliografía que en aquel momento encontré en mi intento por descifrar el poema me ofrecían ideas como: '*[the sylphs] are Pope's way of rendering -in their luminosity, fragility and grace- the womanliness of woman...*' (2) Yo esperaba encontrar en los autores, cuyas obras consideraba las únicas válidas, los elementos para descifrar lo que aún no hallaba en el poema. Llegó un momento en que el escrito provocaba en mí solamente confusión. Pero aún así pretendía encontrar en lo que los autores tradicionales que había leído opinaban sobre el poema, la pauta para llegar a descifrar el significado de '*the womanliness of woman*'. La confusión a que llegué en tal intento me llevó a abandonar por más tiempo aún mi proyecto de tesis.

Tuvieron que pasar cerca de 10 años para que reemprendiera mi proyecto. Volví a la Facultad en una época en que existe un ambiente propicio para el análisis de lo que escriben las escritoras como mujeres y las mujeres como escritoras. Existe incluso un seminario de literatura femenina y, además, un

seminario de tesis a cargo de una profesora. Al asistir a este seminario y exponer mis intenciones de analizar el poema me fue difícil verbalizar las razones de mi elección. Tal dificultad me llevó incluso a cuestionar, por primera vez, la validez de mi intención de analizar una obra que aún provocaba en mí sentimientos ambivalentes y gran confusión. Intenté ocultar el desconcierto apoyándome en citas de los autores que había leído diez años antes. El motivo de la confusión comenzó a hacerse claro cuando la titular del seminario preguntó mi opinión sobre el poema y el autor que había elegido. Descubrí entonces que no contaba con una respuesta para ello y la razón era que nunca antes me había hecho tal pregunta; había encontrado el origen de la confusión, sólo el origen, puesto que la confusión misma solamente aumentó. Comencé a percatarme de que mi dificultad para hallar en *The Rape of the Lock* un medio para desarrollar un trabajo que pudiera ser propio, radicaba en la dificultad para considerar real la posibilidad de expresarme con mis propias palabras. Aunque conocía las características y finalidad del trabajo terminal de la carrera, no fue sino hasta el momento en que releí el poema, las notas y citas que había reunido con la posibilidad abierta a expresar una percepción propia, cuando se hizo tangible el camino para crear ese trabajo. En otras palabras, fui capaz de intuir que tendría que dar un salto de la imagen de alumna y lectora -papeles con los que me identifiqué fácil y naturalmente a lo largo de la carrera- a la imagen de escritora, papel que resulta más complicado de lo que quizá debiera parecer.

Las imágenes de mujeres en los extremos de ángeles o demonios que como lectora encontraba, resultaban poco relacionadas con las experiencias y actividades cotidianas como para identificarse con ellas y, al parecer, eran las únicas posibles. Esta idea la expresa Adrienne Rich tras mencionar que se considera como algo habitual que la literatura sea escrita por los hombres y en ella habiten las mujeres: '... in books written by men she finds a terror and a dream, ... what she does not find is that absorbed, drudging, puzzled, sometimes inspired creature, herself, who sits at a desk to put words together.' (3)

Al tener el trabajo de tesis casi terminado he caído en la cuenta de que están vigentes y son reales las dificultades que

encuentran las mujeres, aún a estas alturas del siglo XX, para verse a sí mismas como seres complejos, con necesidades específicas, con opiniones propias y, sobre todo, considerarlas válidas. Es importante para mí expresar lo anterior porque he vivido, como creo lo han hecho muchas mujeres de mi generación, en un período en que hemos tenido que creer en la supuesta igualdad de oportunidades para hombres y mujeres. Virginia Woolf se refirió a las dificultades para las mujeres que pretenden escribir en una charla pronunciada en 1931:

'Los obstáculos con que la mujer se enfrenta todavía son inmensos, aunque es muy difícil concretarlos. Externamente, ¿hay algo más sencillo que escribir libros? Externamente, ¿con qué obstáculos se tropieza la mujer que no encuentre también el hombre? Internamente, a mi juicio, el caso es muy diferente. La mujer aún tiene que luchar con muchos fantasmas, aún tiene que superar muchos prejuicios. Creo que aún pasará mucho tiempo antes de que una mujer pueda sentarse a escribir un libro sin que surja un fantasma que debe ser asesinado, sin que aparezca la peña contra la que estrellarse'. (4)

Un ejemplo de esos prejuicios aún por superarse es la idea de que la literatura no tiene el mismo valor si expresa una identidad femenina, en oposición al concepto de universalidad. Adrienne Rich lo expresa de la siguiente manera en 1971:

'... fragments and scraps had a common consciousness and a common theme, one which I would have been very unwilling to put on paper at an earlier time because I had been taught that poetry should be "universal", which meant, of course, nonfemale.' (5)

A lo largo del presente siglo han surgido ya muchas voces con la intención de observar y retratar a las mujeres con objetividad y no solamente como las figuras extremas de ángel o demonio. Sin embargo, es evidente que aún falta espacio en las sociedades actuales para las percepciones y experiencias femeninas. Virginia Woolf habla sobre el tema a mujeres profesionistas en 1931:

'Tenéis habitación propia en la casa ocupada hasta el momento exclusivamente por los hombres. Podéis, aunque no sin gran trabajo y esfuerzo, pagar el alquiler. Ganáis vuestras quinientas libras al año. Pero esta libertad sólo es el principio. La habitación es vuestra, pero aún está desnuda. Debe ser amueblada, debe ser decorada, debe ser compartida. ¿Cómo la vais a amueblar, cómo la vais a decorar. Con quién la vais a compartir, y en qué condiciones?' (6)

Al parecer, esas mismas preguntas aún están por contestarse, lo anterior se hace evidente en la introducción de la psicóloga Naomi Weisstein al libro Nuevo Informe Hite en cuanto a la posibilidad de crear una nueva cultura, y esto ocurre en 1987:

'Lo que aquí se debate es, en parte, que significará la <revolución de la mujer> para la sociedad: si cambiamos nuestra situación, ¿cambiará en consecuencia, toda la sociedad, se transformará? ¿Provocará la conciencia de la mujer un cambio en la cultura o, por el contrario, será ella totalmente asimilada en la manera <masculina> de pensar y de percibir el mundo? En esta ocasión, la mujer, aún adoptando algunas maneras <masculinas> de ocuparse del mundo, parece rechazar, con claridad y de forma absoluta, el sistema de valores <masculino> y tomar un nuevo camino, aunque todavía no esté claro adónde conducirá ese camino'.(7)

El presente trabajo representa un paso que ha requerido un gran esfuerzo personal en diversos aspectos, no únicamente en el terreno de lo académico. Deseo considerarlo, asimismo, una pequeña contribución al gran esfuerzo colectivo que demanda el continuar planteando los pasos necesarios para proseguir ese nuevo camino que para muchas mujeres apenas comienza a vislumbrarse.

ANGEL Y DEMONIO: Una visión de la mujer en 'The Rape of the Lock'.

La intención de esta tesina es analizar los elementos épicos que utiliza Alexander Pope en 'The Rape of the Lock'. Asimismo, se intenta demostrar que, tanto los elementos épicos mencionados como el aspecto burlesco del poema están determinados por el hecho de que el personaje central de la obra es una mujer. Este hecho condiciona que el autor haga uso de las descripciones literarias tradicionales que presentan a la mujer como una criatura angelical o como un demonio, en ocasiones representado por monstruos.

En la primera parte del trabajo se describirá el contexto literario en que el estilo épico-burlesco se ubica. Se mencionarán, asimismo, las convenciones de la poesía épica clásica resaltando aquéllas que Pope utiliza en el poema. Se considerarán las características y descripciones que Pope elige como paralelos épicos y que necesariamente son términos que aluden a lo femenino.

El análisis se hará -en la primera parte- siguiendo la estructura del poema, esto es, *Canto por Canto*. De cada uno de ellos serán seleccionados los elementos que hacen resaltar el sexo del héroe épico; se resumirán al término del análisis de cada *Canto* los conceptos utilizados en las comparaciones y que marcan el giro burlesco. Estas comparaciones se basan en la diferencia culturalmente construida entre las capacidades y experiencias de un héroe épico y aquéllas de un 'héroe épico' de género femenino.

El primer *Canto* se analizará de manera relativamente más extensa que los subsecuentes, ya que en él se mencionan las características de los seres sobrenaturales, características que ayudarán a explicar su comportamiento en la acción posterior del

poema.

Posteriormente se retomarán las descripciones relativas a las mujeres vistas como ángeles o como monstruos para mencionar los orígenes de tal concepción y algunas posibles interpretaciones. Para tal fin se recordarán obras de escritores anteriores a Pope -Spenser y Milton- en las que encontramos protagonistas femeninas descritas como ángeles o como figuras monstruosas.

A continuación se analizarán conceptos que describen las ideas predominantes en el siglo XVII en Inglaterra sobre el papel de la mujer en la sociedad. Se presentarán enseguida algunas argumentaciones sobre la diferencia entre las interpretaciones del poema determinadas por el punto de vista masculino o el punto de vista femenino.

Introducción

'*The Rape of the Lock*' de Alexander Pope es un ejemplo clásico de lo que se considera una de las formas de expresión favoritas de los escritores del siglo XVII en Inglaterra: el estilo épico o heroico burlesco.

El poema se originó a raíz de un incidente ocurrido dentro del círculo de conocidos de Alexander Pope. Lord Petre (en el poema será el Barón) cortó un rizo de la cabellera de Arabella Fermor (en el poema será Belinda), lo que provocó un serio disgusto entre las familias de ambos, quienes hasta entonces mantenían una buena amistad. Un amigo común de las familias Petre y Fermor, Mr. Caryll, íntimo amigo de Pope, solicitó a éste que escribiera un poema cómico y ligero aludiendo al incidente de manera festiva, así ambas familias reírían juntas y se reconciliarían (8). Pope escribió tres versiones del poema, la última de las cuales fue publicada en 1717. En esta versión final Pope añade el discurso de *Clarissa* en el último Canto. (9).

Un poema épico-burlesco tiene las siguientes características: es un poema largo y humorístico en el que un tema ligero o trivial se desarrolla de manera solemne. El estilo épico-burlesco es una imitación, una parodia del estilo épico (10). Una obra épico-burlesca sigue la estructura de una obra épica, es decir, contiene los elementos tales como invocación, intervención divina, símiles épicos, batallas y está dividida en *Cantos*. Lo cómico o burlesco de este estilo radica en que el tema es intrascendente o insignificante, por tanto, no corresponde con la solemnidad de los términos utilizados.

La poesía épica, por otra parte, se caracteriza por contener

narraciones de hechos notables, en los que se expresa el sentido de todo un pueblo y en el que intervienen elementos reales y legendarios. La narración en un poema épico consta de una definida estructura que se divide en invocación, desarrollo, episodios y desenlace. Las partes que conforman el poema se denominan *Cantos* (vocablo de origen italiano) cada uno de los cuales constituye una unidad (11). Los poemas épicos clásicos como 'La Odisea', 'La Eneida' y, en la literatura inglesa, 'El Paraíso Perdido', tratan acerca del hombre en términos de heroísmo, los personajes son solemnes y su estilo grandilocuente. El estilo épico tuvo un nuevo auge a partir del siglo XVI con el surgimiento en Francia del movimiento literario denominado neoclasicismo (12). Dicho movimiento se caracterizó por un afán de restaurar el gusto por las obras clásicas y producir obras que reunieran las características de las antiguas producciones grecolatinas. En Inglaterra existió un movimiento similar que tuvo lugar durante la época de la Restauración, momento político en que la dinastía de los Estuardos es restaurada en el trono en 1660 y abarca hasta el año de 1740 (13). Una parte de este período fue llamado *Augustan Age*, nombre que establece una correspondencia con la época clásica de sobresaliente productividad literaria bajo el Imperio de César Augusto en Roma, durante el cual surgen escritores como Virgilio, Horacio y Ovidio (14). Incluso se alude a la ciudad de Londres con el nombre de *Augusta* -como la heredera de la Roma Imperial- y a John Dryden (1631-1700), quien es considerado el escritor más importante de su época, se le compara con el propio César Augusto por su distintivo papel en la poesía inglesa (15). El escritor y crítico Samuel Johnson (1709-1784) resume tal comparación al expresar: '...What was said of Rome adorned by Augustus may be

applied by an easy metaphor to English poetry embellished by Dryden...he found it brick, and he left it marble.'(16)

John Dryden tradujo al inglés las obras de Virgilio, y Alexander Pope las de Homero. Es interesante notar que los escritores de este período pensaban que el poeta que pensara realmente trascender debía escribir un poema épico (17). Es por ello que un rasgo común de los escritores Edmund Spenser y John Milton, considerados entonces los más grandes poetas ingleses, haya sido precisamente el haber escrito obras en el estilo épico: 'The Faerie Qeene' y 'El Paraíso Perdido', respectivamente. Aún más, de acuerdo con la concepción isabelina de respetar una ordenada jerarquía, concepción aún vigente en la época de Pope, los diferentes estilos literarios tienen asignados diferentes grados de importancia -así como la jerarquía social inicia con la nobleza-, y el género de la poesía épica está catalogado como el género literario por excelencia (18). Así que es importante señalar que si bien Dryden y Pope, considerados entonces los dos poetas que seguían en importancia a Spenser y Milton, no llegaron a escribir los poemas épicos que cada uno había planeado (19), legaron las traducciones al inglés de los poemas épicos más importantes de la literatura universal: Dryden de 'La Eneida' y Pope de 'La Ilíada'.

En tal virtud, es necesario considerar la relevancia del estilo épico en la literatura de la época para apreciar poemas como 'Mac Flecknoe', 'The Dunciad' y 'The Rape of the Lock'. Cada uno de los poemas mencionados imita, parodia, hace alusiones y cita de las grandes épicas de Homero, Virgilio y Milton.

Por otra parte, cada estilo poético demandaba sus propias reglas y características. Así, lo que era apropiado para cierto

estilo podía ser totalmente inadecuado para otro. A esta concordancia entre el estilo y los términos utilizados en su desarrollo se le llama 'decorum'. *Decorum* es un sinónimo de propiedad. Este concepto demanda las palabras apropiadas de manera congruente con el tema y el género; el lenguaje debe estar en concordancia con la intención. Al respecto, Ian Jack señala: '*The idiom must be level with the intention ... The style of a poem was expected to suit the poet's subject and the kind which he was practising*'(20).

De acuerdo con lo anterior, la épica requiere un tema de gran importancia y un lenguaje grandilocuente. Por ello, ante un poema épico el lector tiene de antemano determinadas expectativas acerca de su tema y desarrollo. El estilo épico-burlesco, por tanto, se origina al burlar o frustrar las expectativas del lector, quien es sorprendido al encontrarse ante un tema que no concuerda con el estilo elevado y solemne que una épica demanda. Cuando el tema es trivial o intrascendente, se crea la situación burlesca con el uso del lenguaje propio de una situación solemne.

Lo anterior explica cómo Alexander Pope, al utilizar el incidente en que un hombre corta un rizo de la cabellera de una joven en '*The Rape of the Lock*', empleando términos solemnes, consigue crear una de las obras más representativas del estilo épico-burlesco.

Paralelos épicos.

En cuanto a la estructura del poema podemos identificar, en primera instancia, los principales elementos narrativos en que un poema épico se divide tradicionalmente (21). Estos son:

-Sueño premonitorio y armamento del campeón; sacrificio a los dioses y preparación de las tropas; el combate y el festín épico; viaje al inframundo; combate general, intervención divina, y apoteosis.

Ahora bien, los paralelos a la estructura mencionada que Pope utiliza en '*The Rape of the Lock*' pueden identificarse de la siguiente manera:

-Sueño premonitorio y arreglo de la heroína. (Canto I 23,121 ff.); sacrificio a los dioses y preparación de las tropas.(Canto I 35 ff.,73 ff.); el combate en 'Ombre' y el festín épico. (Canto III 25 ff.,105 ff.); viaje al inframundo.(Canto IV 11 ff.); combate general, intervención divina, apoteosis del rizo (Canto V 35 ff., 75 ff.,113 ff.).

Con base en lo expuesto, se procederá a analizar los elementos mencionados con la intención de subrayar la elección de calificativos y las descripciones de objetos que el autor ha seleccionado para propiciar el efecto burlesco del poema, considerando que ha elegido un personaje central femenino. Se mencionarán, asimismo, otros aspectos épicos que coadyuvan al desarrollo del poema en los que se resaltarán alusiones a lo femenino.

Pope da inicio al poema con la 'proposición' indispensable en los poemas épicos. En ella se anuncia el tema y se nombra a la persona que haya tenido alguna participación en el evento a narrar:

*What dire offence from amorous causes springs,
 What mighty contests rise from trivial things,
 I sing-This verse to Caryll, Muse! is due;
 This, even Belinda may vouchsafe to view:
 Slight is the subject, but not so the praise,
 If she inspire, and he approve my lays.:*
 (Canto I,1-6.) (22)

En estas primeras líneas, en las que también se hace una invocación, se menciona a Caryll, el amigo de Pope quien le pidió escribiera el poema. El autor alude al asunto, aunque no explica claramente cuál es; por el momento se concentra en calificarlo de ligero o trivial, con la observación de que solamente el tema debe considerarse trivial, y no así las alabanzas dedicadas a Belinda. Este nombre que Pope elige para la protagonista tiene en común con el de Arabella Fermor la alusión a la belloza. Es tradicional que este atributo sea propio de las mujeres, y tema obligado de las alabanzas masculinas. Es interesante notar en esta cita la palabra *even*, con la cual Pope hace la observación de que la propia Belinda debe conceder que el tema -sin considerar lo que para ella haya representado el incidente- es trivial.

Otro elemento usual en el estilo heroico es la pregunta retórica, que expresa en términos elevados los motivos del evento por conocer.

*say what strange motive. Goddess! Could compel
 a well-bred Lord to assault a gentle Belle?
 O say what stranger cause, yet unexplored,
 Could make a gentle Belle reject a Lord?*
 (Canto 1, 7-10)

Es interesante analizar la manera en que se construyen estas dos preguntas. La primera de ellas se refiere a la razón que, no sólo provocó, sino que obligó al Barón a asaltar a Belinda. La razón puede ser extraña, pero el verbo utilizado (*compel*) disminuye la responsabilidad del Barón y hace pensar en un agente externo que provoca la agresión. La segunda pregunta

cuestiona el aún más extraño motivo de una *gentle Belle* para rechazar a un hombre. Así, se enfatiza por una parte la creencia de que la mujer puede inspirar tanto alabanzas por su belleza como provocar ser 'atacada' por un hombre, supuestamente de manera figurada. Por otra parte, la palabra *assault* contribuye a la explicación del título del poema: *The Rape of the Lock*, lo cual podemos entender, literalmente, como 'la violación del rizo'. Cabe mencionar que la palabra *rape* tenía también el significado de 'robo' o 'hurto'.

Por su parte, la palabra *lock* puede entenderse con su significado de 'cerradura' o 'cerrojo', con la implicación de algo que debe protegerse o conservarse 'bajo llave' y con gran cuidado. Por tanto, si bien el título podría interpretarse como la explicación del incidente, esto es, el robo o hurto de un rizo del cabello de Belinda, no puede dejar de notarse la connotación de ultraje o violación de la palabra *rape*, lo que refuerza la frase *assault a gentle Belle*. Así, Pope utiliza la palabra que expresa la peor agresión de que puede ser víctima una mujer para hacer resaltar, con la supuesta intención burlesca, la insignificancia del evento ocurrido.

Sueño premonitorio y armamento del campeón.

En la literatura épica existe otro elemento constante con el cual el personaje principal recibe de los dioses advertencias o premoniciones. Por medio de un sueño el protagonista es advertido sobre los peligros que enfrentará e incluso de las decisiones que debe tomar. Uno de los ejemplos más conocidos lo encontramos en 'La Eneida'. Cuando Eneas recibe la advertencia en un sueño, de que no debe establecerse en Creta menciona que los dioses propician tal

advertencia:

*The Statues of my Gods, (for such they seem'd).
Those Gods whom I from flaming Troy redeem'd.
(Aeneid, iii 203 f.)*

En el poema que nos ocupa será un silfo, de nombre Ariel, uno de los personajes etéreos que participará a lo largo de la narración, quien actuará como guardián de Belinda. Ariel¹, al principio del primer Canto, se encarga de prolongar el descanso de la dama y, por otra parte, intenta prevenirla del peligro que se cierne sobre ella:

*Her guardian Sylph prolonged the balmy rest.
'Twas he has summoned to her silent bed
The morning dream that hovered o'er her head.
(Canto I, 20-23.)*

La premonición comienza con las siguientes palabras que el silfo susurra al oído de Belinda:

*Seemed to her ear his winning lips to lay
and thus in whispers said or seemed to say:
(Canto I, 25-26.)*

Este murmullo premonitorio del silfo puede compararse con la forma en que se expresa el susurro de Satanás en el momento de la tentación de Eva en 'El Paraíso Perdido':

*Then much revolving thus in sighs began:
(Book IV, 31.)*

¹ El nombre de Ariel es constantemente utilizado en la literatura inglesa. En *La Tempestad* de Shakespeare encontramos un personaje etéreo -es decir, insubstancial- llamado Ariel, quien se encuentra al servicio del mago Próspero. Puesto que habla el aire, sus características están determinadas por dicho elemento: *Grace, tenderness, speed, and specially freedom and lightness, the properties of his element, are peculiar to him.* (Evangeline M. O'Connor, *Who's Who and What's What in Shakespeare*, p.18.) La noción de los elementos y su importancia en el carácter de los seres humanos (cf. pp. 13-14) era cotidiana para los lectores del siglo XVIII en Inglaterra.

Pope utiliza una forma semejante a la empleada por Milton como introducción del discurso de Satanás que provoca la caída del estado de gracia y por tanto su expulsión del paraíso. De manera similar, Pope introduce el sueño que previene a Belinda del peligro que enfrenta: perder un rizo de su cabellera.

A pesar de que el hecho de cortar un rizo de cabello se expresa de manera cómica y proporciona el elemento intrascendente para el poema, debe considerarse lo que el cabello representa para las mujeres. En primer lugar, una cabellera hermosa se considera culturalmente un elemento importante para la imagen de la belleza femenina, además de ser una de las características físicas que distinguen a las mujeres de los hombres. Ahora bien, es interesante resaltar la referencia a la belleza en la mitología, así, este atributo equipara a una mujer con una diosa: *'Comparar jóvenes doncellas con las Inmortales viene a ser como atribuirles la quintaesencia de la belleza. Pues la belleza divina es, por esencia, <pura>, y superlativa en tanto expresa el ser-dios'* (23) El carácter divino de la belleza se resume en la siguiente descripción de Hera: *'Hera no sólo es bella, sino que se la presenta como aquella cuya belleza la pone muy por encima de las diosas inmortales, la hija gloriosa del sutil Crono y de Rea, la Madre, la divinidad venerada a la que Zeus de designios inmortales convirtió en su esposa plena y respetada'* (24) En las descripciones mitológicas de seducción normalmente se menciona el hecho de que las mujeres se 'adornen' para lograr sus propósitos. En el caso de Hera es *'particularmente interesante porque revela hasta qué punto lo bello es expresión necesaria del poder'* (25) Vemos pues que la belleza proporciona a las mujeres la capacidad de ejercer su poder de atracción.

Existen otras leyendas en las que el cabello se considera como fuente de poder. Podemos mencionar a Sansón, quien pierde su fuerza al ser cortada su cabellera, o bien el mito griego de Escila (26), quien corta un rizo rubio del cabello de su padre 'de cuya existencia dependía su trono y aún su propia vida' (27) para regalarlo a su amante, Minos, y por ello Escila fue transformada en un monstruo. Pope alude a este mito:

*'Ah cease, rash youth! desist ere'tis too late,
Fear the just gods, and think of Scylla's fate!'*
(# 121-122)

Considerando lo anterior, puede afirmarse que Belinda conservará su posición, basada en su belleza, en tanto no ceda. Es decir, mientras no sea 'conquistada' por el Barón. El elemento que simboliza la belleza de Belinda es su cabellera, así que el robo del rizo representa, como lo implica el título del poema (véase p.9) un agravio a su castidad.

El silfo en su discurso compara a Belinda con la Virgen María, durante la Anunciación:

*If e'er one vision touched thy infant thought, (...)
Or virgins visited by angel powers,
(Canto 1,29,33.)*

El papel del silfo, así como de los demás elementos etéreos que intervienen en el desarrollo de la narración, es el de proporcionar el paralelo burlesco a las experiencias místicas o sobrenaturales a que he aludido. Este recurso es llamado en inglés *machinery*, término inventado por los críticos para designar aquella parte de un poema en la que intervienen los dioses, los ángeles o los demonios. Puesto que el término derivó de los medios mecánicos usados por los griegos para introducir algún dios en escena, pertenece propiamente a la tragedia. Sin embargo, se

aplica con mayor frecuencia a la épica debido a que Homero hacía aparecer una gran cantidad de dioses en la acción de 'La Ilíada', por ello las figuras sobrenaturales son llamadas *machines* (28).

Así, encontramos que en los poemas épicos clásicos, los dioses intervienen en la acción y toman partido por uno u otro héroe. En cuanto a este recurso, Pope recomienda utilizarlo en 'A Receipt to make an Epick Poem':

If you have need of devils, draw them out of Milton's Paradise, and extract your spirits from Tasso. The Use of these Machines is evident; for since an Epick Poem can possibly subsist without them, the wisest way is to reserve them for your greatest Necessities. When you cannot extricate your Hero by any Human Means, or yourself by your own wit, seek relief from Heaven...(29).

En este comentario Pope se refiere con ironía a los poemas épicos en los cuales los dioses aparecen para ayudar a los héroes y salvarlos de alguna desgracia o proporcionarles recursos para vencer en una batalla. Pope aconseja utilizar dicha *machinery* cuando el escritor se vea en la necesidad de algún recurso literario para resolver el desarrollo de su obra.

Un ejemplo de la importancia de los seres sobrenaturales en la trama de una obra, la hallamos en 'El Paraíso Perdido' de Milton. En dicho poema únicamente intervienen dos seres humanos, Adán y Eva, y los seres sobrenaturales que intervienen desempeñan un papel crucial para el desarrollo de los acontecimientos, al representar a las dos grandes fuerzas que mueven a los hombres: el bien y el mal. Dios y los ángeles por una parte y Satanás y sus criaturas como sus contrarios. "Milton's heavenly machines are many, and his human persons are but two" (30).

Con tales antecedentes Pope añade al poema lo que él llama 'light Militia of the lower sky' (142), la cual coadyuva a crear el suspenso dramático al conocer, prevenir y participar, si es

el caso, en el momento en que Belinda sea víctima del 'desastre' que le vaticinan. En este símil épico Pope utiliza la palabra *militia* para hacer referencia a un ejército, elemento imprescindible en las batallas épicas; con el uso de *the lower sky* se refiere al espacio que habitan tales seres; es el espacio que existe entre el cielo y la tierra, se le denomina 'éter' (31), de ahí que se les llame seres 'etéreos'.

Pope señala, en la dedicatoria a Arabella Fermor en la versión final del poema, que se ha basado en la teoría de los Rosacruces para recrear dichos personajes etéreos. De acuerdo con tal teoría, explica Pope, en los cuatro elementos (aire, tierra, agua y fuego) habitan espíritus, llamados por los Rosacruces: '*Sylphs, Gnomes, Nymphs, and Salamanders*' (32). La noción de los elementos como cualidades que podían atribuirse a todas las cosas, forma parte de las ideas sobre el orden universal que han tenido mayor relevancia durante la época isabelina: '*The Elements therefore as well as being effects were at least aspects of the common substance, and as such they had their almost ceremonial places in the great world order.*' (33)

Ariel, el guardián de Belinda, tiene la tarea de susurrar el sueño premonitorio. Es interesante observar que Ariel es un ser masculino, aunque también queda claro que es el espíritu de una mujer quien fue una coqueta en la vida terrenal. El propio Ariel relata la manera en que se ha transformado de mujer a un ser insubstancial:

*'As now your own, our beings were of old,
And once enclosed in woman's beauteous mould;
Thence, by a soft transition, we repair
From earthly vehicles to those of air.'*
(147-50.)

Estos seres etéreos provienen del espíritu de las mujeres y Pope

añade que, una vez libres del ámbito terrenal, pueden elegir la forma y el sexo que deseen:

*'For spirits, freed from mortal laws, with ease
Assume what sexes and what shapes they please.'*
(l.69-70)

Aunque Pope no abunda mayormente sobre este interesante aspecto de la androginia, un somero análisis de las tareas que desempeñan estos seres a lo largo del poema revela una 'apropiada' designación para uno y otro sexo, de acuerdo con los cánones culturales de la época: Ariel, como hemos visto, es un personaje masculino, y tiene la tarea de velar el sueño de Belinda, y de convocar y dirigir al ejército en defensa del rizo de Belinda (la intervención de Ariel se analizará adelante con mayor detalle). Umbriel es otro personaje importante y también pertenece al sexo masculino. Este gnomo aparece una vez que Ariel ha tenido que retirarse y a él corresponde visitar la *Cave of Spleen* en busca del rizo de Belinda. Por su parte, los seres a quienes Ariel asigna el cuidado de los implementos de Belinda, desde el abanico, los aretes, el reloj, sin faltar el rizo e incluyendo su crinolina, tienen nombres femeninos: *Zephyretta*, *Momentilla*, *Crispissa*. Sin embargo, líneas adelante Ariel se dirige a ellos con adjetivos masculinos:

*'Whatever spirit, careless of his charge,
His post neglects, or leaves the fair at large,
Shall feel sharp vengeance soon o'rtake his sins...'*
(ll.123-125)

A *Clarissa*, quien proporciona las tijeras al Barón, corresponde comportarse de manera 'seductora', y se le describe con conceptos claramente femeninos:

*'Just then, Clarissa drew with tempting grace
A two-edged weapon from her shining case;
So ladies in romance assist their knight,
Present the spear, and arm him for the fight.'*
(ll.127-139)

Es interesante, además, que Pope da el mismo nombre, *Clarissa*,

al personaje que introduce en su segunda versión del poema, con el fin de hacer explícita la moraleja de su obra: *'to open more clearly the moral of the poem'* (34). A este personaje, una dama que está presente cuando el Barón corta el rizo a Belinda corresponde el discurso final. En él, resalta la sentencia -que Belinda desconoce o decide ignorar- con la implicación de advertir sobre el peligro que corren las mujeres de ser castigadas con la soltería, si burlan a un hombre:

'...And she who scorns a man, must die a maid;...'
(V. 28)

Cabe resaltar, además, que la única ocasión en que se menciona el sustantivo femenino *'sifide'* es al momento en que Ariel convoca a todos los seres que habitan el éter a prepararse para proteger a Belinda:

*'Ye Sylphs and Sylphids, to your chief give ear,
Fays, Fairies, Gents, Elves, and Daemons, hear!*
(#73-74)

La palabra *'sifide'* no volverá a aparecer en el poema. Incluso cuando todos los seres se ven obligados separarse de Belinda, únicamente encontramos la palabra *Sylphs* como genérico:

*For, that sad moment, when the Sylphs withdrew,
And Ariel weeping from Belinda flew,...'*
(IV.11-12)

De acuerdo con lo anterior, los seres que habitan el aire surgen de los espíritus de quienes, en vida, fueron mujeres hermosas. Ese origen femenino determina su interés en las cosas triviales:

*'Think not when woman's transient breath is fled
That all her vanities she still regards,
And though she plays no more, o'erlooks the cards'.
(151-54.)*

Pope resalta en estas líneas el gusto de las mujeres por las

banalidades (como un juego de cartas), afición que resulta absurda comparada con la concepción isabelina en relación con los ángeles. La naturaleza de los ángeles es básicamente intelectual, aunque tienen libre albedrío, este jamás entra en conflicto con la voluntad divina y, además, están libres de las pasiones (35): *'Angels are spirits immaterial and intellectual, the glorious inhabitants of the ether, where nothing but light and blessed immortality, no shadow of matter for tears discontentments griefs and uncomfortable passions to work upon, but all joy tranquility and peace...'*(36). En cambio, encontramos en las descripciones de Pope que son precisamente las pasiones las que determinan su naturaleza. De esta manera, se establece el efecto burlesco al afirmar que las mujeres, aún después de muertas, no pierden su apego a las cosas terrenales.

Otra teoría muy difundida en la época, herencia también del período isabelino, relaciona a los elementos con la constitución física de los seres humanos: el alimento del ser humano está compuesto por los cuatro elementos básicos (tierra, agua, aire y fuego). La comida se dirige, a través del estómago, hacia el hígado. Este órgano convierte el alimento que recibe en cuatro sustancias líquidas, los humores, éstos representan para los seres humanos lo que los elementos constituyen para formar la tierra. Cada uno de los humores tiene su propia contraparte entre los elementos. La correspondencia se establece de la siguiente manera:

La tierra corresponde a la melancolía, sus cualidades comunes son el frío y lo seco; el agua corresponde al humor flemático, cuyas cualidades comunes son el frío y la humedad; el aire corresponde al humor sanguíneo, sus cualidades comunes son el calor y la

humedad; y el fuego corresponde al humor colérico, cuyas cualidades comunes son el calor y lo seco.(37)

Así, Pope utiliza la teoría de los Rosacruces y la combina con los conceptos sobre los humores para especular sobre la forma que adoptan las mujeres al morir:

*'For when the fair in all their pride expire
To their first elements their souls retire:'*
(157-58.)

Los espíritus de las mujeres se transforman, entonces, en los seres que habitan cada uno de los elementos. Estos determinan el carácter que tendrán, con la orientación totalmente terrenal que implica la noción de los humores, en oposición con el carácter intelectual de los ángeles. Este contraste marca el giro burlesco en lo referente a los seres sobrenaturales. Las mujeres 'regañosas' y 'pendencieras' se vuelven salamandras, habitantes del fuego:

*'The sprites of fiery termagants in flame
Hunt up and take a Salamander's name'*
(159-60.)

Las mujeres 'complacientes' y 'sumisas' se deslizan hasta convertirse en ninfas y habitan el agua:

*'Soft yielding minds to water glide away,
And sip, with Nymphs, their elemental tea'.*
(1 61-62).

La palabra *yielding*, con sus connotaciones de ceder, no oponer resistencia, doblegarse, entregarse, es muy conveniente para representar el comportamiento que tradicionalmente se espera de las mujeres ante los hombres. Cabe hacer notar, además, que Pope utiliza con frecuencia la palabra *Nymph* para referirse tanto a Belinda como a las mujeres en general; algunos ejemplos son:

'Some Nymphs there are, too conscious of their face,...'

(I.79)

*'This Nymph, to the destruction of mankind,
Nourished two locks,...'*

(I.19-20)

'But anxious cares the pensive Nymph oppressed,...'

(IV.1)

Las mujeres 'solemnes' y 'mojigatas' descienden y vagan en la tierra como gnomos:

*'The graver prude sinks downward to a Gnome
In search of mischief still on earth to roam.'*

(I 63-64).

Y, por último, las 'casquivanas' remontan el vuelo, se convierten en silfos y retozan en el aire:

*'The light coquettes in Sylphs aloft repair
And sport and flutter in the fields of air.'*

(I 65-66)

Los seres que protegen a las mujeres se 'desvían' de su camino, guiándolas a través de 'místicos' laberintos, por un 'veleidoso' círculo; en lugar de llevarlas por un camino recto, como lo harían normalmente los ángeles, las guían hacia algo confuso:

*'Oft when the world imagine woman stray,
The Sylphs through mystic mazes guide their way,
Through all the giddy circle they pursue
And old impertinence expel by new.'*

(I 91-94).

Tras la descripción de la manera en que actúan las criaturas que acompañan a Belinda por un camino confuso, con las ideas de 'místicos laberintos' y 'círculos caprichosos', se presenta Ariel y menciona su cometido de advertir a Belinda sobre el terrible agravio que sufrirá: 'some dread event impend'. Sin embargo, no puede dar un mensaje preciso:

'But heaven reveals not what, or how or where:

(I 111)

Lo más que puede decir el silfo guardián es que se cuida

de los hombres. Sin embargo, Belinda olvidará esa advertencia:

*Wounds, charms and ardours were no sooner read,
but all the vision vanished from the head.*
(l.119-120)

A continuación, tras de que Belinda ha despertado y olvidado el sueño premonitorio, encontramos el paralelo del armamento del campeón; el momento en que éste se viste para enfrentarse en la batalla.

La principal 'arma' que Belinda utilizará para su encuentro es la belleza. La descripción del arreglo personal de la protagonista se compara al de un ritual religioso. Belinda 'inclina' la cabeza ante la 'imagen celestial' que observa:

*'A heavenly image in the glass appears,
To that she bends, to that her eyes she rears;*
(l.125-126)

Los artículos del tocador de Belinda adquieren relevancia:

*'Here files of pins extend their shining rows,
Puffs, powder, patches, bibles, billet-doux.'*
(l. 137-138)

La palabra *files* hace alusión a las filas de soldados de las batallas épicas. Así, Belinda tiene como parte de su armamento hileras de pasadores para el cabello, que le ayudarán a quedar apropiadamente 'armada', al hacer resaltar su belleza:

*Now awful beauty puts on all its charms,
Repairs her smiles, awakens every grace,
And calls forth all the wonders of her face;*
(l. 140-142)

Esta parodia del culto religioso es una manera de lograr un efecto burlesco al ridiculizar la vanidad de Belinda (y por tanto de todas las mujeres) y no los ritos religiosos en sí. Cabe mencionar lo anterior porque, a partir de esta descripción, en la que se alude al orgullo *'the sacred rites of pride'* (l. 128) como el elemento que propicia la vanidad femenina, se podrá establecer lo que Ian Jack denomina *'dominant passion'* (38). Este concepto lo menciona el autor citado y hace referencia a una teoría de Le Bossu, según la cual cada poema épico se distingue por una determinada 'pasión'. La pasión distintiva de cada poema épico corresponde al carácter del héroe. Señala que la furia y el terror son las pasiones predominantes en 'La Iliada', ya que Aquiles es iracundo y 'el más terrible de los hombres'; mientras que en 'La Eneida' prevalecen la tranquilidad y la ternura, porque tal es el carácter de Eneas. De esta forma, concluye Jack, la coquetería es la pasión reinante en *'The Rape of the Lock'*.

Es interesante hacer notar la divergencia de puntos de vista entre los críticos de Alexander Pope. Por una parte, existe quien considera la parodia al ritual de la misa en el arreglo de Belinda no sólo como alusión a la vanidad femenina, sino por extensión, al exagerado valor otorgado en ocasiones a la apariencia social y personal. *'...what Pope is presenting in this passage is an inverted Mass in which all the ritualized ceremony that should be used to worship God is used instead to worship social and personal appearance'* (39). Este autor incluso considera el pasaje aludido como parte de un aspecto recurrente en la poesía de Pope, el tema de la presunción y el orgullo del hombre: *'Belinda's vanity in worshipping her own image in 'The Rape of the Lock' is only a more lighthearted version of man's pride in elevating*

his own importance in 'An Essay on Man'.(40)

Por otra parte, sin embargo, existen otros autores que expresan un punto de vista muy severo. Llegan a expresar juicios morales y acusan a Belinda misma de vacuidad espiritual y de carecer de conciencia moral: 'In 'The Rape of the Lock' the primary quality of Belinda is spiritual shallowness, an incapacity for moral awareness. She has transformed all spiritual exercises and emblems into a coquette's self-display and self-adoration' (41)

Interpretaciones como la citada son las que, sin embargo, causan mayor impacto en los lectores, ya que existe de antemano la idea generalizada de que las mujeres son capaces de utilizar la coquetería. Aún más, tal es la conducta generalmente esperada.

Sacrificio a los dioses y preparación de las tropas.

El siguiente paralelo épico que hallamos es el que se refiere al sacrificio a los dioses. En este momento de la poesía épica, el héroe enciende una pira en la que quemará incienso u objetos sagrados para convocar a los dioses, con el fin de que lo auxilien en su empresa. Tenemos un ejemplo en 'La Eneida':

*'Apollo heard, and granting half his prayer,
shuffled in winds the rest, and tossed in empty air'.
Aeneid II (794-95) (42)*

En el poema que nos ocupa, no será Belinda quien realice esta acción, sino el Barón, quien primero ha decidido que tendrá que obtener lo que desea, sin importar los medios:

*'Resolved to win, he meditates the way,
By force to ravish or by proud betray;
For when success a lover's toil attends,
Few ask, if fraud or force attained his ends'.
(II 31-34)*

Entonces continúa el paralelo del sacrificio en el que

aditamentos o utensilios de guerra se convierten en 'French romances', 'garters', 'And all the trophies of his former lovers' (II 40). En esta descripción, el objetivo del sacrificio se considera tan válido como el del propio Eneas. Los aditamentos son distintos pero el tono burlesco no es tan marcado como en otros paralelos. Por ello, la invocación y los elementos narrativos establecen un símil, es decir, una comparación. En cambio, cuando Belinda es la protagonista del paralelo, se resalta lo inadecuado de algún atributo femenino para crear la situación que origina el giro burlesco, como contraparte del comportamiento heroico.

Por otra parte, las acciones del Barón parecen estar justificadas, ya que él solamente reacciona a la provocación de Belinda, quien ha dejado crecer y ha cuidado sus rizos, supuestamente, con una intención perversa: 'to the destruction of mankind...' (II 19). El Barón, por tanto, tiene motivos para aspirar a tal 'trofeo', sin importar los medios que utilice.

Enseguida tenemos el paralelo a la preparación de las tropas para el combate. Antes de pasar a esta parte, es interesante notar que, a pesar de que Belinda esté sonriendo y disfrutando del momento, por su parte Ariel tiene presente la advertencia de que 'algo' terrible está por suceder:

*'Belinda smiled, and all the world was gay,
All but the Sylph-with careful thoughts oppress,
The impending woe sat heavy on his breast.'*

(II 52-54)

Se compara a Ariel con el Rey Agamenon, en cuanto a no compartir su preocupación con nadie en 'La Iliada':

*'All Night the Chiefs before their Vessels lay,
And lost in Sleep the Labours of the Day:
All but the King; with various Thoughts oppress,
His Country's Cares lay rowling in his Breast.'*

(X. 1-4)(43)

Volviendo al símil épico antes mencionado, nuevamente veremos que la protagonista no es Belinda. En este caso es Ariel, que ya ha sido comparado con el rey Agamenon, quien tendrá un papel importante comparable al del verdadero héroe épico. Su superioridad se hace evidente, tanto de manera física como simbólica:

'Superior by the Head, was Ariel placed;'
(II 70)

La imagen anterior tiene su antecedente en 'La Iliada', en donde se menciona que el escudo de Aquiles muestra a Pallas y a Marte:

'Superior by the Head'. (xviii.602). (44)

También es evidente una alusión al momento en que Satanás convoca a los ángeles caídos para entrar en acción en 'El Paraíso Perdido'; Satanás es descrito por Milton resaltando su importancia:

'Above the rest In shape and gesture proudly eminent'
(I 589) (45).

El llamado que Ariel hace a continuación semeja, por otra parte, al que hace Satanás en 'El Paraíso Perdido'; Ariel convoca:

*'Ye Sylphs and Sylphids, to your chief give ear,
Fays, Fairies, Genii, Elves and Daemons hear!'*
(II 73-74) (46)

Satanás se dirige a los ángeles y los nombra de acuerdo con su rango:

*'Hear all ye Angels, progeny of light,
Thrones, Dominations, Princedoms, Vertues, Powers,
Hear my decree...'*

(II 600-602) (47)

En seguida, Ariel vaticina nuevamente el desastre, pero no lo sabe con precisión:

*'This day, black omens threat the brightest fair...
But what, or where the fates have wrapped in night:'*
(II 101,104)

En la cita anterior se alude de nuevo a lo oscuro, es decir, al carácter 'nebuloso' de la premonición. Por ello, Ariel debe entonces 'adivinar' qué podría sucederle a Belinda y establecerá comparaciones en las que resulte igualmente trascendente tanto perder la virginidad o el honor como romper una pieza de la vajilla o mancharse el vestido:

*'Whether the nymph shall break Diana's law,
Or some frail China jar receive a flaw,
Or stain her honour, or her new brocade.
(II 105-107)*

En el mismo nivel de importancia se encuentran también perder un collar o, con el sentido de enamorarse, 'perder' el corazón:

*'Or lose her heart, or necklace, at a ball;'
(II 109)*

Sigue entonces la asignación de posiciones para proteger a Belinda. *Zephyretta* tendrá a su cargo el abanico de Belinda, elemento importante puesto que servirá como arma (V (40); *Brillante* cuidará los aretes de perla, 'the drops', y *Momentilla* se encargará del reloj. Ambos, por su valor material, podrían ser objeto de robo. *Crispissa* será la encargada de cuidar el rizo de cabello; el nombre lo elabora Pope a partir de la acepción de *crisp* como *curl* (rizo) (40); el mismo Ariel cuidará a la mascota *Shock* y, por último, a cincuenta silfos se les encomendará 'the important charge, the pelticoat' (II 110-118).

Vemos así que se resalta el carácter femenino de Belinda, ya que es poseedora de una delicada arma, puede sufrir el robo de objetos materiales, puede sufrir la pérdida de su 'acompañante' (que representa el perro) y puede ser víctima de un ultraje físico, pueden 'robarle' la virginidad.

De los elementos anteriores es la ropa interior, la

crinolina, la que constituye el paralelo épico, ya que es descrito como si fuera el escudo del campeón:

*'We trust the important charge, the pellicoa:
Oft have we known that sevenfold fence to fail,
Though stiff with hoops, and armed with ribs of whale.
Form a strong line about the silver bound,
And guard the wide circumference around.'*
(# 118-122)

La descrita 'versión femenina' (48) del escudo épico tiene un sinnúmero de antecedentes; uno de los más notables es el escudo de Aquiles, forjado y decorado por Vulcano (49):

*'Thus the broad Shield complete the Artist crown'd
With his last Hand, and pour'd the Ocean round:
In living Silver seem'd the Waves to roll,
And beat the Buckler's Verge, and bound the whole.'*
(The Iliad of Homer xviii.701-4)

Por su parte, Ajax porta un 'sev'nfold Shield' (The Iliad of Homer vii.296) y el escudo de Eneas tiene 'Sev'en Orbs within a spacious round' (Virgil's Aeneis viii 589); y como lo mencionan en el *Spectator* 127, del 26 de julio de 1711: '...A female who is thus invested in Whale-Bone is sufficiently secured against the Approaches of an ill-bred Fellow'. (50)

Combate inicial y festín épico.

Los siguientes paralelos con la tradición épica son los que se refieren al combate inicial y al festín. La batalla tendrá lugar en una mesa de juego, 'on the velvet plain' (#.44), como contraparte del campo real de las batallas épicas. El elemento de mayor importancia en este pasaje lo constituye el hecho de que, por primera vez, encontramos una descripción en la que Belinda es realmente la protagonista. Se resalta incluso que actúa sin ayuda alguna al enfrentarse a dos caballeros en el juego de cartas:

*'Belinda now, whom thirst of fame invites,
Burns to encounter two advent'rous Knights,
At Ombre singly to decide their doom;...'*
(#25-27)

Por lo que respecta al festín épico, encontramos que su paralelo en esta obra es el ritual de tomar café. La parodia se establece al describirlo como un rito de devoción divina:

*'For lo! the board with cups and spoons is crown'd,
The berries crackle, and the mill turns round;
On shining Altars of Japan they raise
The silver lamp; the fiery spirits blaze:
From silver spouts the grateful liquors glide,
While China's earth receives the smoking tyde:...'*
(#107-112)

En este pasaje se hace una nueva referencia al riesgo que corre Belinda de ver su castidad mancillada, mediante la metáfora de manchar su vestido, *'the rich brocade'* (cf. #105-107). Los seres que en ese momento rodean a Belinda están concientes de la situación, y se apresuran a cubrir el regazo de la dama para impedir que ocurra un accidente:

*'Strait hover round the Fair her airy band;
Some, as she sipp'd, the fuming liquor fann'd,
Some o'er her lap their careful plumes display'd,
Trembling, and conscious of the rich brocade.'*
(#113-116)

Viaje al inframundo.

El paralelo épico que mencionaré a continuación es el viaje al inframundo. Esta visita a los dominios de Satanás encuentra antecedente en la *Cave of Envy* descrita por Ovidio en las *Metamorfosis*. Envy es un personaje femenino a quien Minerva acude para solicitarle que contagie de envidia a una de las hijas de Cecrop: *'Minerva goes to Envy with the request that she infects one of Cecrops's daughters'*. (51) De manera semejante, en *'The Rape of the Lock'* las escenas de la Cueva de la diosa Spleen recuerdan también a las figuras grotescas que describe Virgilio en *'La*

Eneida':

*The God of Sleep there hides his heavy Head;
And empty Dreams on ev'ry Leaf are spread.
Of various Forms unnumber'd Specters more;
Centaur's, and double Shapes, besiege the Door:
Before the Passage horrid Hydra stands,
And Briareus with all his hundred Hands.*
(Virgil's Aeneis vi. 396ff.) (52)

El elemento pertinente en este caso es que el propio Eneas realiza ese viaje al inframundo, situación que será distinta en la visita a la diosa Spleen. Belinda no será quien la realice, ella permanece en su habitación, lamentando la pérdida de su rizo. Se encuentra sola, ya que Ariel ha tenido que retirarse ante la intervención del Barón. En ese momento entra en escena Umbriel, un gnomo, un ser del sexo masculino. A este personaje tocará ir al centro de la tierra, puesto que es el elemento que habita; su tarea consiste en solicitar a la reina Spleen que proporcione ira y resentimiento a Belinda:

*'Hear me, and touch Belinda with chagrin:
That single act gives half the world the spleen.'*
IV. 77-78)

El objetivo del viaje al inframundo es obtener algún objeto o elemento que proporcione al héroe poder sobrehumano para llevar a cabo su misión exitosamente. En 'La Odisea', por ejemplo, Ulises recibe del dios Eolo un saco que contiene 'vientos adversos', los cuales arrojará contra sus enemigos: '~In the Odyssey, Book X, Ulysses is given by Aeolus a bag containing all the adverse winds'.(53) En el paralelo burlesco, la reina Spleen proporciona a Umbriel un saco lleno de sollozos, suspiros y la 'fuerza de los pulmones femeninos'; y además le entrega temores, lamentos, y lágrimas:

*'A wond'rous Bag with both her hands she binds,
Like that where once Ulysses held the winds;
There she collects the force of female lungs,
Sighs, sobs, and passions, and the war of tongues.
A Vial next she fills with fainting fears,
Soft sorrows, melting griefs, and flowing tears.'*
(IV.81-86)

Los dones que Umbriel recibe para entregar a Belinda representan el comportamiento que se considera tradicionalmente femenino. La fuerza de que disponen las mujeres radica en su debilidad; es decir, ellas pueden influir por medio de sus temores para conseguir la protección de los hombres y, por medio de las lágrimas, obtener el consuelo masculino. Lo anterior lo señala claramente Richard Steele, escritor reconocido en la época y cuyas opiniones expresaba en la revista *Spectator*, de la cual era editor. Steele opinaba que la mujer ideal debía reunir las siguientes características: *'gentle Softness, tender Fear, and all those parts of Life, which distinguish her from the other Sex; some Subordination to it, but such an Inferiority that makes her still more lovely.'*(54)

En otro documento de la época, hallamos también esta idea de la debilidad de las mujeres como medio para atraer la atención masculina. El Marqués de Halifax, George Savile, escribe en *'The Lady's New Year's Gift: or, Advice to a Daughter'*, 1688 :

'...you have stronger influences, which, well manag'd, have more force in your behalf, than all our Privileges and Jurisdictions can pretend to have against you. You have more strength in your Looks, than we have in our Laws, and more power by your Tears, than we have by our Arguments'. (55)

Cuando Umbriel regresa del viaje a la Cueva de *Spleen*, encuentra a Belinda 'en los brazos de *Thalestris*'. Con esta alusión a la reina de las Amazonas, Pope implica que Belinda está dispuesta a luchar. Se resalta también que su aspecto no

concuerta en este momento con la mujer bien arreglada que se describe al inicio del poema:

*'Sunk in Thalestris' arms the nymph he found,
Her eyes dejected and her hair unbound.
(IV. 89-90)*

En ese momento, Umbriel arroja sobre las dos mujeres el contenido del saco que Spleen le dió, con lo que se manifiesta la ira de Belinda y a la cual *Thalestris* contribuye:

*'Full o'er their heads the swelling bag he rent,
And all the Furies issued at the vent.
Belinda burns with more than mortal ire,
And fierce Thalestris fans the rising fire.'
(IV.91-94)*

De esta manera se establece la atmósfera apropiada para los discursos que anteceden a la batalla general, de acuerdo con la estructura tradicional de los poemas épicos. En primer lugar, *Thalestris* hace una exhortación a Belinda para que busque la venganza por el robo que ha sufrido. Para ello, alude a la manera en que la dama ofendida puede ver su reputación en desgracia:

*'Methinks already I your tears survey,
Already hear the horrid things they say,
Already see you a degraded toast,
And all your honour in a whisper lost!
(IV.107-110)*

En seguida, Belinda se lamenta por lo ocurrido:

*'For ever curs'd be this detested day,
Which snatch'd my best, my fav'rite curl away!
(IV.147-148)*

En su lamento, Belinda se arrepiente de haber buscado ser admirada, de haber aprendido a jugar cartas y de participar en eventos sociales, en los que se acostumbra tomar té:

*'Oh had I rather un-admir'd remain'd
In some lone isle, or distant Northern land;
Where the gill Chariot never marks the way,
Where none learn Ombre, none e'er taste Bohea!*
(IV.153-156)

La tercera intervención corresponde a Clarissa. Cabe mencionar que un personaje del mismo nombre es quien proporciona al Barón las tijeras para cortar el rizo de Belinda en el Canto II. Pope se refiere a este pasaje que aparece por primera vez en la edición de 1717 y lo señala como 'parodia del discurso de Sarpedon a Glaucus en Homero'. (56) Sin embargo, la edición de 1751 anota que Clarissa es un 'nuevo personaje' y su discurso pretende 'aclarar la moraleja del poema': *'to open more clearly the MORAL of the Poem'*. (57) Al parecer se debió a un olvido que el nombre ya había sido utilizado previamente, puesto que es claro que son dos personajes distintos. (58)

Las palabras de Clarissa están encaminadas a convocar a la razón, tienen una intención conciliatoria y contienen la moraleja:

*But since, alas! frail beauty must decay,
Curl'd or uncurl'd, since Locks will turn to grey;
Since painted, or not painted, all shall fade,
And she who scorns a man, must die a maid;
What then remains but well our pow'r to use,
And keep good-humour still whate'er we lose?*
(V.25-30)

La moraleja sugiere que Belinda puso al Barón en ridículo, por ello, se hace merecedora del castigo de que sea rechazada por todos los hombres, es decir, que se quede soltera.

Combate general.

En la batalla general que sigue a los discursos y a la que exhorta nuevamente Thalestris (*'To arms, to arms! the fierce virago cries,'*) (V.37), ~~encontramos que los ataques están~~ descritos de tal manera que parodian los movimientos de una conquista amorosa. De esta manera, Pope consigue restar

importancia a los sentimientos de ira y, además, de pérdida que Belinda expresa en su lamento a fin de lograr el efecto burlesco. El ruido de espadas que chocan entre sí, o con los escudos, se trastoca en el ruido de los abanicos y la seda al chasquear, o las crinolinas que crujen:

'Fans clap, silks rattle and tough whalebones crack;'
(V.40)

La mirada de *Thalestris*, en lugar de ser objeto de alabanzas o motivo de atracción, literalmente aniquila:

*'While thro' the press enrag'd Thalestris flies,
And scatters deaths around from both her eyes....'*
(V.57-58)

Asimismo, las expresiones que demuestran sentimientos de enojo o de alegría, como un gesto o una sonrisa, tienen la capacidad de matar o revivir cuando se dirigen a un hombre:

*'When bold Sir Plume had drawn Clarissa down,
Chloe stepp'd in, and kill'd him with a frown;
She smil'd to see the doughty hero slain,
But, at her smile, the Beau reviv'd again.'*
(V.67-70)

La finalidad de la batalla es que Belinda recupere el rizo de su cabello, lo cual simbólicamente representa que recupere el honor perdido. Sin embargo, el Barón es humanamente incapaz de lograr que el rizo sea devuelto a su lugar original.

Intervención divina y apoteosis.

El desenlace requiere, por tanto, la intervención divina. El conflicto llega a su fin cuando el rizo de Belinda se transforma en una estrella:

*'A sudden star, it shot through liquid air,
And drew behind a radiant trail of hair.
Not Berenice's locks first rose so bright,
The heavens bespangling with dishevelled light.'*
(V.127-130)

De esta manera, llegamos al final con el paralelo épico de la

apoteosis. Pope hace referencia al mito griego sobre el cabello de Berenice. Según la historia, dicha reina ofreció a Afrodita su cabellera a cambio de que su esposo volviera sano y salvo del campo de batalla; el cabello desapareció del templo y fue transformado en una constelación.(59) En esta parte final Pope también alude a la transformación de Julio César en una estrella, de acuerdo con la descripción que de dicho milagro hace Ovidio en las Metamorfosis (60). La conclusión que Pope elige combina ambas historias y añade el consejo a Belinda de no lamentar más la pérdida de su rizo puesto que gracias a él será inmortal:

*'Then cease, bright Nymph! to mourn thy ravish'd hair,
Which adds new glory to the shining sphere!
Not all the tresses that fair head can boast,
Shall draw such envy as the Lock you lost.(...)
This lock, the Muse shall consecrate to fame,
And midst the stars inscribe Belinda's name!
(V.141-144,149-150)*

De tal manera , Belinda se verá alejada de lo mundano y pasará a formar parte de lo celestial.

La mujer como ángel y demonio.

En el análisis que las autoras de *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert y Susan Gubar, (61) hacen de lo que llaman 'la metáfora de la paternidad literaria', señalan que el autor-padre de un texto es, a la vez, dueño-poseedor de los sujetos y escenas que aparecen en él. Por tanto, el escritor se convierte simultáneamente en padre, maestro, juez y propietario: es un patriarca, tal como se entiende dicho concepto en la sociedad actual.

Otra implicación de la metáfora paternidad-creatividad es la idea de que las mujeres existen solamente como creación de los hombres; son objetos literarios u objetos sensuales (62). Por otra parte, puesto que los hombres son quienes ejercen la paternidad de la creación literaria, lo 'engendrado' por ellos es su propiedad. Habiendo definido a sus criaturas en la escritura, en consecuencia las posee, controla y limita dentro de la misma (63). Las autoras Gilbert y Gubar añaden que aunque los escritores 'engendren' también personajes masculinos, éstos tienen la oportunidad de expresarse y generar a su vez un diálogo con otros hombres. Lo anterior es posible gracias a que ellos también poseen la pluma-pene que les permite hacerlo. Puesto que las mujeres carecen de pene y por tanto de la pluma en las sociedades patriarcales, ellas se han visto históricamente reducidas a meras propiedades, a personajes e imágenes prisioneras en textos escritos por hombres y generados exclusivamente por los deseos y designios masculinos. La explicación de la paternidad literaria misma hace suponer, por tanto, que la principal creación del hombre es la mujer, corolario que tiene por su parte una larga historia. La mitología patriarcal

define a las mujeres como creadas por, a partir de y para los hombres; hijas de cerebros, costillas e ingenios masculinos (64). Concluyen que a lo largo de la historia de la cultura occidental las figuras femeninas creadas por hombres han encarnado la ambivalencia de los hombres hacia la sexualidad femenina.

Lo anterior encuentra explicación, asimismo, en la definición del mundo como un universo dualista (65), ya que la tendencia a percibir a hombres y mujeres como 'inhórridamente opuestos' (66), es decir, como representaciones de cabeza y corazón, consciente e inconsciente, aventura y seguridad, agresión y pasividad, ha llevado a cada sexo a denigrar al otro porque representa la parte 'contraria' de lo que supuestamente son sus 'propias' características. Puesto que los hombres han descrito y definido lo que consideran masculino, y por tanto, le han dado un sentido afirmativo y de creación, aquéllo que han considerado femenino tiene que ser, en consecuencia, negativo y despreciable: *'women repeatedly find themselves the objects of hostility and ridicule from men who fear and hate qualities identified as feminine'* (67). Añade el análisis que muchas obras literarias se construyen alrededor de situaciones en las que un personaje masculino confronta proyecciones de determinados atributos identificados tradicionalmente como femeninos. Al no poder internalizarlos de manera positiva, por ello se representa a las mujeres como demonios o monstruos: *'the countless 'temptresses' are examples of such projections''* (68).

La situación planteada en *'The Rape of the Lock'* se explica por un proceso similar a lo antes descrito. En el poema que nos ocupa, se trata de la propuesta de un personaje femenino, hecha por un escritor, y dicho personaje, por ser mujer, carece de los

atributos de un guerrero valeroso y con fuerza extraordinaria. Las características que el autor identifica como masculinas son, por tanto, inadecuadas para un personaje femenino. En ello radica, precisamente, el origen del giro burlesco o cómico de la obra. Sin embargo, más allá de la intención cómica, el autor únicamente recrea, a través de un ejemplo poético los conceptos dominantes del 'carácter femenino'. Al respecto, la autora Vivien Jones (69) comenta que era habitual en esa época, la idea de una diferencia sexual natural que se extiende de la función biológica, por medio de los roles sociales, hasta las cualidades mentales (70). Explica Jones, citando la teoría de un autor de la época según la cual existe una diversidad de categorías para los 'atributos mentales' en términos de una comparación entre '*the softer virtues*' and *those of the 'sublimar kind'*' (71). Tal concepción depende de la distinción entre las cualidades 'femeninas' y 'masculinas', y ejemplifica: '*softness is opposed to strength, amiability to dignity, nurture to authority...*' (72). Añade la autora en su análisis, que el conflicto es de carácter cultural, que no tiene que ver con la realidad ni con la naturaleza. Lo anterior puede observarse en el hecho de presentar disfrazadas las diferencias sexuales reales por medio de supuestas cualidades complementarias, como las antes mencionadas, lo cual coloca a la mujer en una situación de desventaja. En consecuencia, lo sublime y lo bello son, culturalmente, sólo reflejo de desigualdad en las mujeres: '*his [Burke's] categories of sublimity and beauty ultimately reproduce dominant cultural representations of sexual difference...*' (73).

En tal contexto de las cualidades complementarias se comprende que la imagen de la mujer que representa lo sublime y lo

bello es la que se considera 'femenina', y por ello es socialmente aceptada y apreciada.

Ahora bien, lo anterior nos conduce a la pregunta de cuál será el papel de la mujer que no se sujete al concepto descrito, que su actitud no es 'femenina' en tanto no es pasiva. La mujer que no se ajusta a los conceptos de lo 'femenino' transgrede lo socialmente establecido y por ello no puede ser aceptada.

Para explicar lo anterior es necesario volver a las autoras Gilbert y Gubar. Ellas mencionan la teoría de la antropóloga Sherry Ortner (74) quien expone la ambigüedad existente en relación con símbolos femeninos subversivos (brujas, contaminación menstrual, madres castrantes) y símbolos femeninos de trascendencia (madre diosa, salvadoras, símbolos femeninos de justicia). Ambas concepciones muestran a la mujer fuera de la cultura, ya que constituyen los polos de bondad y maldad, en cualquiera de los dos casos están fuera de lo humano: *'women 'can appear from certain points of view to stand both under and over (but really simply outside of) the sphere of culture's hegemony'.'* (75).

Y puesto que las mujeres han sido tradicionalmente las creaturas que deben su existencia a los hombres, se les ha negado la autonomía que la pluma representa. El hombre es quien deja su huella, crea en una página en blanco. Al crear la imagen de la mujer le otorga ciertos atributos: belleza, bondad, fidelidad, pasividad, etc. En esta concepción dualista en la que la creatividad y acción corresponden a los hombres y las características de pasividad a las mujeres, aquéllas que muestran actitudes consideradas masculinas se convierten en transgresoras de lo establecido. Por tal razón, en la literatura conformarán

las imágenes de traidoras, hechiceras, brujas, etc. Se convierten, por tanto, en la encarnación del extremo negativo, son figuras demoníacas o monstruosas, en contraposición de las figuras aceptadas, de carácter angelical. Estas figuras extremas son las que la cultura confronta con adoración o temor, amor o desprecio.(76)

Es así como se explica que en la literatura los autores masculinos describan a los personajes femeninos como ángeles; seres que representan la pureza, la castidad, la belleza. Así como también son descritas como brujas o monstruos: ' a magical creature of the lower world who is a kind of antithetical mirror image of an angel' (77). El lugar de donde provienen los seres, 'the lower world', (en contraste con la procedencia 'celestial' de los primeros) hace referencia al infierno, al lugar donde habita el demonio, el mal.

En 'The Rape of the Lock' podemos identificar tres momentos en la narración, en los que el uso de imágenes explora la concepción de la mujer como ángel o como monstruo. La primera parte corresponde a una imagen celestial y podemos identificarla en los Cantos I y II.

En esta primera parte, encontraremos una descripción orientada a conceptos tales como belleza, inocencia, integridad. La primera alusión es a la belleza:

*'Say what strange motive, Goddess! could compel
A well-bred Lord to assault a Belle?
O say what strange cause, yet unexplored,
Could make a gentle Belle reject a Lord?
(1,7-10)*

De estas dos preguntas podemos entender que la belleza de Belinda es, en primer lugar, la causante de que sea 'asaltada' (véase

p.8)y, por otra parte, se sugiere que por ser 'a gentle Belle' no debería 'rechazar' a un hombre. Este es un verbo que indica la actitud de actuar con voluntad, y se contrapone, por tanto, con la idea de pasividad que se espera de una mujer, de acuerdo con los cánones de la época (véase p.29).

Enseguida encontramos otra referencia a la belleza, en este caso, de los ojos:

*'Sol through white curtains shot a timorous ray,
And oped those eyes that must eclipse the day:
(l.13-14)*

Esta imagen hace recordar la descripción de *Una*, el personaje de 'The Faerie Queene'(1580), de Spenser, que representa la verdadera Iglesia. *Una* es la mujer 'vestida de sol' (Revelation 12:1), de rostro resplandeciente:

*'The blazing brightness of her beautifol beame,
And glorious light of her sunshyny face...
(F.Q. I xii23) (78)*

Una representa la 'verdad', puesto que es la verdadera fe: 'a beautiful and angelic heroine who represents Christianity, charity, docility' (79).

A continuación hallamos una imagen que recuerda apariciones místicas:

*'The silver token, and the circled green,
Or virgins visited by angel powers,
With golden crowns and wreaths of heavenly flowers,'
(l.32-34)*

Se menciona también la inocencia:

*What though no credit doubting wits may give/
The fair and innocent may still believe.'
(l.39-40)*

Después tenemos la escena en que *Belinda* se contempla al espejo y rinde culto a su propia imagen, comparándosele con una diosa (véase p. 20). En el *Canto II* encontramos nuevamente alusiones a la belleza. En primer lugar, *Belinda* es nuevamente comparada con

el sol, su belleza, 'the rival of his beams' (II 3). Encontramos, además, otros calificativos que tienen que ver con el comportamiento esperado en las mujeres hermosas: coquetería, prudencia y recato:

*'Her lively looks a sprightly mind disclose,
Quick as her eyes, and as unfix'd as those:
Favours to none, to all she smiles extends,
Oft she rejects, but never once offends.*
(II 9-12).

La descripción continúa con adjetivos como gracia y dulzura, atributos que, al parecer, serían intrascendentes en última instancia si se considera que, por ser bella, se le debe dispensar alguna falta:

*~Yet graceful ease, and sweetness void of pride,
Might hide her faults, if Belles had faults to hide:
If to her share some female errors fall,
Look on her face, and you'll forget 'em all.*
(II -18)

Como he mencionado anteriormente, la belleza de Belinda es la causante del 'asalto'. Por otra parte, es claro que Pope disculpa las faltas de la dama debido a su belleza. Esta contradicción muestra una actitud ambivalente hacia la mujer (véase p.35).

Los conceptos que Pope transcribe los encontramos, en otras palabras, en uno de los manuales de comportamiento, muy en boga en esa época, llamado *A Father's Legacy to his Daughters* (1774):

'One of the chief beauties in a female character, is that modest reserve, that retiring delicacy, which avoids the public eye, and is disconcerted even at the gaze of admiration.'... 'When a girl ceases to blush, she has lost the most powerful charm of beauty. That extreme sensibility which it indicates, may be a weakness and incumbrance in our sex, as I have too often felt; but in yours it is peculiarly engaging.'... Blushing is so far from being necessarily an attendant on guilt, that it is the usual companion of innocence'.(80)

Vemos así, que los atributos esperados en una mujer son aquellos orientados a agradar, atraer y complacer a los hombres, lo cual

explica el hecho de que la mayor preocupación de los escritos con intenciones didácticas (que tuvieron tanto auge en el siglo XVIII), haya sido instruir a las mujeres, principalmente en cuanto a su conducta ante los hombres:

'The concern... is how women might create themselves as objects of male desire, but in terms which will contain that desire within the publicly sanctioned form of marriage.' (81)

Otro aspecto de suma importancia relativo a la conducta femenina es la castidad. Al respecto expone un autor de la época en *A Letter of Genteel and Moral Advice to a Young Lady* (1740):

'Chastity heightens all the virtues, which it accompanies; and sets off every great talent, that human nature can be possessed of. It is not only an ornament, but also a guard to virtue. This is the great point of female honour, and the least slip in a woman's honour, is never to be recovered.' (82)

Se hace evidente que la castidad es la virtud esencial para conformar el 'honor femenino'. Si no la conservan, las mujeres pierden la única posibilidad de mantener una imagen apropiada.

Pope hace patente la importancia de tal virtud en el poema; así, encontramos que cincuenta sílfos ayudarán a formar el 'escudo' que protegerá el honor de Belinda:

*'To fifty chosen Sylphs, of special note,
We trust the important charge, the petticoat:
Oft have we known that sevenfold fence to fail,
Though stiff with hoops, and armed with ribs of whale.'
Form a strong line about the silver bound,
And guard the wide circumference around.*

(II 117-122)

La castidad es importante, en esta parte del poema, porque de ella depende el que Ariel continúe en su papel de protector de Belinda. Pope explica, en la dedicatoria a Arabella, que ha tomado de los Rosacruces la idea de los seres sobrenaturales que habitan los elementos (83). Atribuye a tal fuente la teoría de que los sílfos,

quienes supuestamente habitan el Aire (lo cual explica el nombre de Ariel, véase p.10), gozan de una posición privilegiada, debido a que estas criaturas pueden mantener 'intimate familiarities' con los mortales, pero siempre que se respete la condición de castidad: 'upon a condition very easy to all true adepts, an inviolate preservation of chastity' (84).

Hasta este momento de la narración hemos observado las alusiones a la belleza y la inocencia, que forman parte de los atributos femeninos aceptados por la sociedad, que son, además los únicos que otorgan a las mujeres la posibilidad de pertenecer, de ganarse un lugar sin exponerse a ser rechazadas.

Procederemos ahora a examinar las descripciones de figuras femeninas grotescas y monstruosas. Es en el Canto IV donde encontramos las descripciones mencionadas. Creo pertinente considerar el Canto III y el Canto IV como una segunda sección narrativa que puede dividirse, a su vez, en dos partes: en la primera, las acciones realizadas por Belinda se consideran propias del ámbito masculino. En este sentido, Belinda transgrede lo esperado o impuesto por la sociedad como aceptable por su condición de mujer. La segunda parte será propiamente la descripción de seres femeninos grotescos y monstruosos.

Como he señalado en la primera parte de este trabajo (véase p. 25), Belinda es por primera vez la protagonista real del suceso al momento de jugar cartas:

*Belinda now, whom thirst of fame invites,
Burns to encounter two advent'rous Knights,
At Ombre singly to decide their doom;
And swells her breast with conquests yet to come.*
(III 25-28)

En este juego de cartas el ganador es llamado el 'Ombre', así que es muy claro el simbolismo de que Belinda pretenderá ser hombre,

para lo cual se apropia del 'ansia de fama' y del deseo de conquistar: 'And swells her breast with conquests yet to come' (§ 28). Cabe hacer notar que la imagen anterior hace pensar en un verdadero héroe, que actúa con arrojo y voluntad y sin ayuda de nadie: '...At Ombre singly to decide their doom;...' (§27). La mención de las conquistas hace pensar tanto en el héroe que vence en las batallas, como en la conquista tras el cortejo amoroso.

Los silfos están presentes durante el juego, y ocupan el lugar que les corresponde de acuerdo con su rango. Así, Ariel se coloca sobre una de las cartas de más alto valor y los demás silfos se posan también sobre ellas:

*First Ariel perch'd upon a Matadore,
Then each, according to the rank they bore;
For Sylphs, yet mindful of their ancient race,
Are, as when women, wondrous fond of place.*
(§ 33-36)

Belinda es, en esta ocasión, descrita actuando por decisión propia y se le compara con el héroe épico:

*'The skilful nymph reviews her force with care;
"Let spades be trumps!" she said, and trumps they were.'*
(§ 45-46).

Esta es la única ocasión en que Belinda, al mando de la situación, es calificada por un adjetivo que implica determinación. Además, en este momento en que Belinda actúa con autoridad Pope la compara con Dios, parodiando el momento en el Génesis en que por voluntad divina se hace la luz. Pope presenta al personaje actuando no sólo como un hombre, sino, aparte, actuando como Dios. Esta transgresión del canon masculino provoca la desgracia de Belinda.

Belinda inicia el juego con la suerte a su favor, al tener en su poder las cartas de más alto valor o 'Matadores': el As de Espadas (*Spadillio*), el Dos de Espadas (*Manillio*) y el As de

Bastos (*Basto*). Continúa la descripción del juego y Belinda gana en cuatro ocasiones. De acuerdo con las reglas del juego (85) Belinda, para ganar, necesita vencer en cinco jugadas si alguno de los otros jugadores gana cuatro; pero solamente necesita ganar cuatro veces si los demás ganan tres o dos juegos. El encuentro está descrito siguiendo las reglas del juego 'Ombre', y Popo las utiliza para elaborar una alegoría de la conquista amorosa (86). Hay un tercer jugador, cuyo papel no tiene gran importancia y se ve opacado para dejar al Barón y a Belinda como únicos contendientes. La alegoría implica que Belinda y el Barón quedan solos, es decir, constituyen así la pareja necesaria para el cortejo. Cada uno intentará 'hacer caer'-con la implicación tanto de derrotar en el juego como de enamorar- al otro, y sólo hasta el final se insinúa la atracción amorosa que Belinda siente. Después el Barón comienza a ganar y lo hace con ayuda de su 'Amazon':

*'Thus far both armies to Belinda yield;
Now to the Baron fate inclines the field.
His warlike Amazon her host invades,
The imperial consort of the crown of Spades.*
(# 65-68)

En su turno, el Barón gana a su vez cuatro jugadas; su Reina de Espadas derrota al Rey de Bastos y después utiliza sus 'llamativos' diamantes para conseguir dos victorias más:

*~The Baron now his diamonds pours apace,
The embroidered King who shows but half his face,
And his refulgent Queen, with powers combined,
Of broken troops an easy conquest find.*
(# 75-78)

Y finalmente la Sota de Diamantes consigue la cuarta victoria y captura a la Reina de Corazones:

*'The Knave of Diamonds tries his wily arts,
And wins (oh shameful chance!) the Queen of Hearts.*
(# 87-88)

En este pasaje Belinda se encuentra preocupada, corre el

riesgo de perder. Pope utiliza nuevamente el recurso de la aposición para mostrar a Belinda ante la posibilidad de sufrir la ruina, esto es, de perder tanto el juego como su honor:

*'A livid paleness spreads o'er all her look;
She sees, and trembles at the approaching ill,
Just in the jaws of ruin, and Codillo.*
(■ 90-92)

Sin embargo, en el momento en que todo depende de una jugada, 'one nice trick' (■ 93), Belinda hecha mano de su carta fuerte: el Rey de Corazones, quien en venganza por la captura de su Reina, se abalanza sobre el As y lo derrota:

*'An Ace of Hearts steps forth: the King unseen
Lurked in her hand, and mourned his captive Queen.
He springs to vengeance with an eager pace,
And falls like thunder on the prostrate Ace.*
(■ 95-98)

De esta manera Belinda gana el juego. Al declararse el 'Ombre', ella por el momento es la ganadora de la batalla. Expresa su alegría con gran alboroto:

*'The nymph exulting fills with shouts the sky,
The walls, the woods and long canal reply.*
(■ 99-100)

En el momento en que Belinda muestra su alegría por haber ganado el juego, el narrador advierte que pronto ocurrirá algo que le 'arrebatará' esa alegría. Este paralelo de la advertencia épica nos anticipa el momento del 'hurto' del rizo. Es interesante notar que se encuentra a continuación del relato en que Belinda ha mostrado actitudes y maneras de actuar típicamente masculinas. Es, por tanto, una advertencia de que Belinda ha transgredido las normas de lo 'apropiado' para la conducta femenina; entonces ella se hace acreedora a un castigo. Puesto que Belinda ha retado al Barón ahora éste medita su venganza:

'Coffee...'
Sent up in vapour to the Baron's brain
New stratagems, the radiant lock to gain.'
(117,119-120)

Belinda ha cometido el error de enfrentarse y derrotar al Barón en un terreno propio de los hombres: el campo de batalla, que en el poema se representa en el juego de cartas. Ha provocado la ira masculina al pretender compararse con los hombres.

Por otra parte, resulta que Belinda se ha enamorado del Barón, lo cual conocemos por medio de Ariel:

'Just in that instant, anxious Ariel sought
The close recesses of the virgin's thought;
As, on the nosegay in her breast reclined,
He watched the ideas rising in her mind,
Sudden he viewed, in spite of all her art,
An earthly lover lurking at her heart.'
(#139-144)

Al admitir Belinda un enamorado 'terrenal', aún de manera figurada, transgrede la única condición que les proporciona poder a los silfos: 'an inviolate Preservation of Chastity' y en ese caso Ariel se verá obligado a retirarse:

'Amazed, confused, he found his power expired,
Resigned to fate, and with a sigh retired.'
(# 145-146)

Tras retirarse Ariel, Belinda se enfrentará a las consecuencias por haber retado al Barón y por haber actuado con coquetería. Escritos de la época previenen sobre el peligro de actuar seductoramente. Al respecto, advierte Catherine Macaulay Graham, en 'Letters on Education, (1790)':

'...coquetry in women is as dangerous as it is dishonorable. That a coquet commonly finds her own perdition, in the very flames which she raises to consume others; and that if anything can excuse the baseness of female seduction, it is the baits which are flung out by women to entangle the affections, and excite the passions of men'. (87)

La misma persona insiste en la necesidad de inculcar a las mujeres

la noción de castidad como una virtud con la cual defenderse:

'But the most difficult part of female education, is to give girls such an idea of chastity, as shall arm their reason and their sentiments on the side of useful virtue'. (88)

Otro escrito aconseja a las mujeres evitar situaciones en las que peligre su integridad, más que intentar combatir las. El autor es Wetenhall Wilkes, en *'A Letter of Genteel and Moral Advice to a Young Lady, (1740; 8th edn 1766)* declara:

'She that wonders, what people mean by temptations, and think herself secure against all attacks, and defies mankind to do their worst; depends too much on her own sufficiency, and may be surpris'd into weakness and deceit. Whoever is made of flesh and blood is subject to human frailties; wherefore, it must be much safer to fly from, than to fight with, what the world calls opportunities, and religion, temptations'. (89)

Por tanto, Belinda ha cedido a la tentación, ha ignorado las condiciones sociales que por ser mujer debería respetar. Esta simbólica pérdida de la inocencia provocará que Belinda se enfrente a una condición humana en la que deberá cuestionarse y encontrarse a sí misma. Las autoras Carol Pearson y Katherine Pope afirman en *The Female Hero* que para los héroes, tanto femeninos como masculinos, la expedición heroica conlleva la pérdida de la inocencia con el fin de adquirir experiencia: *'The hero begins the journey by emerging from a statical spiritual purity into a state of energy and chaos.'* (90)

Cuando Ariel y los demás silfos se marchan aparece Umbriel, un gnomo, esto es, un ser que en vida fue una mujer mojigata, según la propia explicación de Pope. Su nombre proviene del latín *umbra*, que significa 'sombra'. Lo 'sombrio' es sinónimo de ausencia de claridad, lo nebuloso. Se identifica en este sentido, con los gnomos o habitantes del elemento tierra. Por ello, este gnomo será el personaje apropiado para realizar el viaje al

inframundo, 'down to the central earth, his proper scene,' (IV 15). Umbriel bajará al inframundo a buscar la Cueva de Spleen. Spleen es el nombre del bazo, órgano del cuerpo cuya función no estaba clara en esa época y, por esa razón, a este órgano se le atribuye ser el origen de males psicosomáticos; estos males comprendían melancolía, hipocondría y los 'vapores': 'term used constantly in the eighteenth century to explain the excentric behavior of people, persons who acted strangely -in a mental depression, with low spirits-' (91) Se creía que los vapores surgían del bazo y que afectaban la salud, principalmente, la de personas frágiles. Esta última condición, la fragilidad, señala el motivo por el cual dichos males se atribuían primordialmente a las mujeres. Spleen es la diosa que gobierna al sexo femenino, especialmente durante la época en que se manifiesta la sexualidad:

*'Hail, wayward Queen!
Who rule the sex to fifty from fifteen,
Parent of vapours and of female wit,
Who give the hysteric, or poetic fit,
On various tempers act by various ways,
Make some take physic, others scribble plays;
(IV 58-62)*

El ambiente del palacio que habita Spleen se compone de elementos que guardan relación por lo nebuloso y fantasmal, con lo diabólico y despreciable: 'phantoms', 'mists', 'spectres'; 'fiends', 'snakes', 'haunted shades'.

Spleen es también una especie de bruja, puesto que es capaz de transformar los cuerpos de las mujeres en figuras grotescas:

*'Unnumbered throngs on every side are seen
Of bodies changed to various forms by Spleen.
Here living teapots stand,....
Here sighs a jar, and there a goose-pie talks;
...And maids, turned bottles, call aloud for corks.'
(IV 48-54)*

Puesto que la castidad es uno de los atributos más apreciados en

una mujer, la obvia contraparte en el extremo negativo que ejemplifica la cita anterior, es una exagerada inclinación sexual. Ahora bien, las mujeres que no se conservan castas, no sólo son objeto de la reprobación, sino que pierden toda identidad humana y se les compara con monstruos. Encontramos tal noción en el escritor Wilkes:

'Chastity is so essential and natural to your sex, that every declination from it is a proportionable receding from womanhood. An immodest woman is a kind of monster, distorted from its proper form'. (92)

Dos personajes más, aparte de *Spleen*, habitan el palacio. Ellas dos atienden a la diosa y se llaman *Ill Nature* y *Affectation*. *Ill Nature* representa una contradicción y personifica a las mujeres viejas:

*'Here stood Ill Nature like an ancient maid,
Her wrinkled form in black and white arrayed;
With store of prayers, for mornings, nights, and noons,
Her hand is filled; her bosom with lampoons.
(IV 26-30)*

Este personaje conlleva la polaridad -blanco y negro- y la contradicción consiste en que lleva en la mano oraciones, que simbolizan la devoción religiosa, pero en el regazo tiene escritos de intención satírica o de burla, así queda clara su hipocresía. Simboliza, por tanto, la mentira y la falsedad. Estas características evocan la descripción del monstruo que representa lo equívoco en *'The Faerie Queene'*: *Errour* se define como un monstruo mitad mujer y mitad serpiente, representa la multiplicidad, por tanto la confusión y la maldad:

*'A little glooming light, much like a shade,
By which he saw the ugly monster plaine,
Halfe like a serpent horribly displaide,
But th'other halfe did womans shape retaine,
Most lothsom, filthy, foule, and full of vile disdain'.
(F.Q. li 14) (93)*

La otra mujer es *Affectation*, quien representa, como *Ill Nature*, defectos usualmente atribuidos a las mujeres. *Affectation* representa la sexualidad femenina, con alusiones a la promiscuidad, la vanidad y el orgullo:

*~There Affectation, with a sickly mien
Shows in her cheek the roses of eighteen,
Practiced to lisp, and hang the head aside,
Faints into airs, and languishes with pride;
On the rich quilt sinks with becoming woe,
Wrapped in a gown for sickness, and for show.
(IV.31-36)*

En estos dos personajes se resume una serie de características negativas tradicionalmente atribuidas al carácter femenino. En primera instancia los nombres son muy explícitos: *Ill Nature*, que se traduce tanto por malevolencia como por mala intención; y *Affectation* implica fingir, aparentar e incluso presumir. La descripción de ambos personajes femeninos conlleva una serie de actitudes relacionadas con la maldad: hipocresía, extravagancia, volubilidad, seducción, vanidad.

Finalmente, podemos identificar una tercera parte, en la parte final del *Canto V*, en la que la figura femenina vuelve a adquirir características celestiales. Al final del poema, el rizo de Belinda se convertirá en una estrella:

*'A sudden star, it shot through liquid air,
And drew behind a radiant trail of hair.
(IV 128-129)*

La imagen de Belinda será simbólicamente 'reintegrada', puesto que su nombre quedará inscrito en el cielo por medio del rizo que se convierte en estrella. Así, Belinda vuelve a adquirir atributos angelicales, será inmortal. Estos atributos son otorgados por el autor al personaje que ha creado, él es quien la restituye.

Conclusión

Mediante el poder de la escritura, Pope crea la imagen de la mujer que sea conveniente para sus fines. Como autor del texto, Pope es entonces el padre de la creatura a la que ha dado vida. Así, Belinda es, al principio del poema, la hija a quien Pope (como un padre) adula por su belleza, ofrece protección (representada por Ariel) y da consejos. En el momento que Belinda se apropia de actitudes consideradas únicamente masculinas para enfrentarse sin cortapisas a un hombre (en el juego de cartas) y además vencerlo, el autor entonces se coloca en el papel de patriarca y juez, quien determina que una mujer que transgrede el ámbito de lo femenino merece ser castigada. Finalmente, después del castigo correspondiente y las muestras de arrepentimiento, el autor restituye a Belinda y le concede la inmortalidad.

Señalé, al principio del trabajo, que el aspecto burlesco del poema analizado radica, fundamentalmente, en el hecho de que la protagonista es una mujer. Ahora bien, por ese hecho, Belinda podría ser considerada una heroína. Se requiere, para aclarar lo anterior, contar con una definición tradicional de los términos 'hero' y 'heroine':

'In classical mythology, a hero was a man of godlike prowess and goodness who came to be honored as a divinity. Later, a hero was a warrior-chieftain of special strength, ability and courage. Still later, a hero was an immortal being, a demigod. For several centuries, a hero has been considered a man of physical or moral courage, admired for bravery and noble deeds. A heroine is a female hero.' (94)

La definición anterior muestra la ambivalencia existente en cuanto a los atributos necesarios para describir a una mujer que actúa como heroína. Las características que la definición

menciona -principalmente la segunda parte, 'a man of physical or moral courage', son tajantemente reservadas al sexo masculino. El enunciado final de la definición: 'a heroine is a female hero' remite a los atributos como el valor, la fuerza o la valentía, los cuales resultan poco útiles para aclarar el concepto. En esta incongruencia ideológica radica el aspecto cómico de este poema.

He señalado antes, por otra parte, que el autor no otorga el papel protagónico de los sucesos del poema a Belinda, excepto en una ocasión: durante el juego de cartas. Es decir, Pope traza su obra delegando las acciones -que en teoría corresponderían a Belinda como el personaje paralelo al héroe épico- en los personajes masculinos que intervienen en cada ocasión que el paralelo épico lo requiere:

El sueño premonitorio, si es experiencia de Belinda, pero es inspirado por Ariel y Belinda lo olvida.(Véase p.10).

El armamento del campeón es representado por el arreglo de la heroína, pero no lo hace personalmente, su vestimenta y peinado son obra de los silfos:

*'The busy Sylphs surround their darling care,
These set the head, and those divide the hair,
Some fold the sleeve, while others plait the gown;
And Betty's prais'd for labours not her own.'*
(1 145-148)

El sacrificio a los dioses es realizado por el Barón.(Véanse pp22-23).

La preparación de las tropas está a cargo de Ariel.(Véanse pp.23-24).

El viaje al inframundo lo realiza Umbriel.(Véase p.28).

En el combate general actúa, principalmente, Thalestris.(Véase p.32).

La apoteosis queda reservada a la intervención

divina.(Véase p.33).

La ocasión en que Belinda es descrita realmente como protagonista, cuando juega 'Ombre' y aún más, derrota al Barón, no representa ni un triunfo ni una conquista, por el contrario, representa su ruina. Se concluye así la idea de que por su actitud desafiante recibió un castigo. Se hace patente la parcialidad al dar juicios de valor al comportamiento femenino cuando no respeta las normas impuestas por la sociedad patriarcal, lo que resulta en que, cuando las transgreden, las mujeres sean descalificadas o incluso castigadas:

'The difference between the female and the male hero pattern usually results from the cultural assumption that strong women are deviant and should be punished'. (95)

Al final del poema se propone a Belinda que olvide el incidente y conserve su buen humor. Esta exhortación la hace Clarissa:

*'But since, alas! frail beauty must decay,
Curled or uncurled, since locks will turn to grey;
Since painted or not painted, all shall fade,
And she who scorns a man, must die a maid;
What then remains, but well our power to use,
And keep good humour still whate'er we lose'*
(V25-30)

A continuación del consejo de Clarissa se encuentra la solicitud de Belinda de que se le reintegre el rizo, tras la cual se produce la apoteosis:

*'Restore the Lock! she cries; and all around
Restore the Lock! the vaulted roofs rebound.'*
(V 103-104)
*'Then cease, bright Nymph! to mourn thy ravish'd hair,
Which adds new glory to the shining sphere!
Not all the tresses that fair head can boast,
Shall draw such envy as the Lock you lost.' (...)
This Lock, the Muse shall consecrate to fame,
And 'midst the stars inscribe Belinda's name.'*
(V 141-144,149-150)

El final apoteósico debido a la intervención divina provoca

que el agravio a Belinda, es decir, el robo del rizo, que ocasiona la infructuosa batalla -puesto que Belinda no podrá recobrarlo- aparezca ya sin mayor importancia. Las autoras de *The Female Hero* lo explican de la siguiente manera:

'...In comic literature such as Pope's 'The Rape of the Lock'... the woman's heroic qualities of intelligence, energy and wit must be expressed within a ludicrously limited and trivial drama. Frequently, power over trivial issues is decided in a conventionally applauded scene of sexual and social gamemanship.' (96)

En conclusión, Pope concede a la mujer, representada por el personaje de Belinda, la restitución del lugar que como creatura celestial le corresponde, entre las estrellas. Como hemos visto, Pope recrea, en este poema, figuras femeninas extremas, es decir, imágenes celestiales o monstruosas, consecuentemente, son figuras ajenas a lo humano. Existe incluso la declaración hecha por el mismo autor en el sentido de que el personaje de Belinda constituye su creación. Lo anterior se encuentra en una carta dirigida a Arabella Formor con motivo de la publicación de la segunda versión del poema en 1717. En dicha carta o 'dedicatoria' el mismo Pope declara que el personaje femenino de su obra es ya su propia invención, que ya no se parece a la mujer en quien supuestamente se había inspirado para dar vida al personaje de Belinda, aunque admite de manera condescendiente que tienen en común la belleza:

'The Human persons are as fictitious as the Airy ones; and the character of Belinda, as it is now manag'd, resembles you in nothing but in Beauty.' (97)

La actitud condescendiente de Pope, que pretende ser galante, es señalada por el editor del poema, quien cita incluso el comentario del Dr. Johnson, contemporáneo de Pope, al respecto

(98). Se anota que Arabella Fermor se molestó, no por el poema, sino por la 'dedicatoria'. Se añade, a manera de disculpa, que Pope habitualmente fracasaba cuando escribía a las mujeres. En tal dedicatoria Pope comienza por mencionar que su intención al escribir el poema era provocar que las mujeres se divirtieran a costa de su propia extravagancia:

'... , it was intended only to divert a few young Ladies, who have good humour enough to laugh not only at their sex's little unguarded follies, but at their own.' (99)

Posteriormente, Pope da por hecho que Arabella, por ser mujer, ignora el significado del término *machinery* o quiénes son los Rosacruces, por ello, él 'amablemente' procede a explicarlos:

'The Machinery, Madam, is a term invented by the Critics, to signify that part which the Deities, Angels, or Daemons are made to act in a Poem: For the ancient Poets are in one respect like many modern Ladies; let an action be never so trivial in itself, they always make it appear of the utmost importance.' ...

'I know how disagreeable it is to make use of hard words before a Lady; but 'tis so much the concern of a Poet to have his works understood, and particularly by your Sex, that you must give me leave to explain two or three difficult terms.

The Rosicrucians are a people I must bring you acquainted with.' (100)

En tales términos Pope hace explícitas sus propias concepciones sobre las mujeres. En forma a tal grado deferente, el autor alude a la 'natural' ignorancia y estupidez de las mujeres, y además con la supuesta intención de halagar a Arabella.

Así, al concluir que Belinda es ahora solamente el personaje de su propiedad, como señalé antes, Pope 'concede' a Arabella la gracia de considerarla un ser celestial, gracias a su belleza.

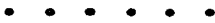
NOTAS

- (1) S. Gilbert y S. Gubar, The Madwoman in the Attic, p. 39.
- (2) M. Maynard, 'Mock heroic in The Rape of the Lock' (1950) en A Selection of Critical Essays, pp. 154-155.
- (3) A. Rich, 'When we Dead Awaken: Writing as Re-Vision' en On Lies, Secrets, and Silence, p. 39.
- (4) V. Woolf, Las Mujeres y la Literatura, pp. 72-73.
- (5) Rich, Op. Cit., p. 44.
- (6) Woolf, Op. Cit., p. 73.
- (7) S. Hite, Mujeres y Amor. Nuevo Informe Hite, p. 34.
- (8) 'Spence's Observations, Anecdotes and Characters of Books and Men' citado en J. Dixon, (ed.), 'The Rape of the Lock': A Selection of Critical Essays, p.10.
- (9) Ibid., p. 11.
- (10) A. Preminger (ed.), Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, p. 503.
- (11) A.F. Scott, Current Literary Terms, p.93.
- (12) Preminger, Op.Cit., p.329.
- (13) F. Kermode, y J.Hollander (eds.), The Oxford Anthology of English Literature, p.1549.
- (14) H. Blamires, A Short History of English Literature, p. 194.
- (15) Kermode y Hollander, Op. Cit., p. 1555.
- (16) Kermode y Hollander, Op. Cit., p. 1601.
- (17) I. Jack, Augustan Satire, p. 53.
- (18) Ibid., p. 87.
- (19) Dryden pensaba escribirlo sobre el Rey Arturo, y Pope acerca de Bruto, el legendario fundador de Gran Bretaña. Citado en Dixon, (ed.) Op.Cit., p. 10.
- (20) Jack, Op. Cit., p. 90.

- (21) M. Maynard, 'Mock Heroic in 'The Rape of the Lock' on Dixon, (ed.), Op. Cit., pp. 154-155.
- (22) A. Pope, 'The Rape of the Lock' en Kermode y Hollander (eds.), Op.Cit., pp. 1868-1888. (Las citas subsecuentes del poema serán tomadas de la misma antología, por lo que en adelante solamente se indicará el Canto y las líneas correspondientes).
- (23) G. Duby, Historia de las mujeres, p. 38.
- (24) Ibid. p. 39.
- (25) Ibid. p. 38.
- (26) A. M. Garibay, Mitología Griega, p. 102.
- (27) Idem.
- (28) Scott Op.Cit. p. 171.
- (29) Dixon, (ed.), Op.Cit. p. 11.
- (30) Scott. Op.Cit. p. 171.
- (31) E.M. Tillyard, The Elizabethan World Picture, p. 51.
- (32) Citado en: H. Davis, Pope, Poetical Works. p. 87.
- (33) Tillyard, Op.Cit. p. 69.
- (34) Kermode y Hollander, (eds.), op. cit., p. 1884.
- (35) Cf. Tillyard, Op. Cit., p. 28.
- (36) Ibid p. 51.
- (37) Ibid pp. 76-77.
- (38) Jack, Op.cit. p. 81.
- (39) IRF., Gordon, A Preface to Pope, p. 137.
- (40) Idem.
- (41) M. Price, 'The Problem of Scale: The Game of Art' (ed.), Opp.Cit. p. 240.
- (42) Citado en Kermode y Hollander (eds.), Op.Cit. p. 1873.
- (43) A. Pope, The Rape of the Lock, p. 64.
- (44) Idem.
- (45) Idem.
- (46) Citado en Kermode y Hollander (eds.), Op.Cit. p. 1874.

- (47) Ibid., p. 1875.
- (48) Pope, Op.Cit., p. 65.
- (49) Idem.
- (50) Ibid. p. 66.
- (51) Ibid. p. 74.
- (52) Ibid. p. 77.
- (53) Ibid. p. 78.
- (54) Citado en K. Rogers, The Troublesome Helpmate, p. 179.
- (55) V. Jones, Women in the Eighteenth Century, p. 18.
- (56) Cf. Pope, Op.Cit., p. 81.
- (57) Idem.
- (58) Cf. Idem..
- (59) Cf. Kermode y Hollander (eds.), Op.Cit., p. 1887.
- (60) Pope, Op.Cit., p. 86.
- (61) Gilbert y Gubar, Op. Cit., p. 7-20.
- (62) Ibid. p. 7.
- (63) Ibid. p. 12.
- (64) Ibid. p. 11.
- (65) C. Pearson y K. Pope, The Female Hero, p. 19.
- (66) Idem.
- (67) Idem.
- (68) Idem.
- (69) Jones, Op.Cit., pp. 1-12.
- (70) Ibid. p. 4.
- (71) Ibid. p. 3.
- (72) Idem.
- (73) Ibid. p. 4.
- (74) Gilbert y Gubar, Op.Cit., p. 19.
- (75) Idem.

- (76) Gilbert y Gubar, Op.Cit., p. 19.
- (77) Ibid. pp. 30-33.
- (78) Kermode y Hollander (eds.), Op.Cit., p. 714.
- (79) Gilbert y Gubar, Op.Cit., p. 30.
- (80) Jones, Op.Cit., p. 30.
- (81) Ibid. p. 14.
- (82) 'A Dissertation on Chastity', en Jones, Op.Cit., p. 29.
- (83) Pope, Op.Cit., p. 28.
- (84) Idem.
- (85) Ibid. p. 69.
- (86) Ibid. p. 68.
- (87) Jones, Op. Cit., pp. 115-116.
- (88) Ibid. p. 114.
- (89) Ibid. p. 32.
- (90) Pearson y Pope, Op.Cit., p. 142.
- (91) H Shaw, Dictionary of Literary Terms., p. 182.
- (92) Jones, Op.Cit., p. 30.
- (93) Kermode y Hollander (eds.), Op.Cit., p. 675.
- (94) Shaw, Op.Cit. p. 182.
- (95) Pearson y Pope, Op.Cit., p. 10.
- (96) Ibid. p. 19.
- (97) Pope, Op.Cit., p. 28.
- (98) Cf. A. Pope, Works in Verse and Prose, p. 298. -Se anexa copia al final de estas notas.
- (99) Pope, Op.Cit., p. 27.
- (100) Ibid. pp. 27-28.



TO MRS. ARABELLA FERMOR.



ARABELLA FERMOR.

MADAM,

IT will be in vain to deny that I have some regard for this piece, since I dedicate it to You. Yet you may bear me witness, it was intended only to divert a few young Ladies, who have good sense and good humour enough to laugh not only at their sex's little unguarded follies, but at their own. But as it was communicated with the air of a Secret, it soon found its way into the world. An imperfect copy having been offered to a Bookseller, you had the good-nature for my sake to consent to the publication of one more correct: This I was forced to, before I had executed half my design, for the Machinery was entirely wanting to complete it.

The Machinery, Madam, is a term invented by the Critics, to signify that part which the Deities, Angels, or Demons, are made to act in a Poem: For the ancient Poets are in one respect like many modern Ladies; let an action be never so trivial in itself, they always make it appear of the utmost importance. These Machines I determined to raise on a very new and odd foundation, the Rosicrucian doctrine of Spirits.

U 4

I know

I know how disagreeable it is to make use of hard words before a Lady; but 'tis so much the concern of a Poet to have his works understood, and particularly by your Sex, that you must give me leave to explain two or three difficult terms.

The Rosicrucians are a people I must bring you acquainted with. The best account I know of them is in a French book called *Le Comte de Gabalis*, which both in its title and size is so like a Novel, that many of the Fair Sex have read it for one by mistake. According to these Gentlemen the four Elements are inhabited by Spirits, which they call Sylphs, Gnomes, Nymphs, and Salamanders. The Gnomes or Demons of Earth delight in mischief; but the Sylphs, whose habitation is in the Air, are the best conditioned Creatures imaginable. For they say, any mortals may enjoy the most intimate familiarities with these gentle Spirits, upon a condition very easy to all true Adepts, an inviolate preservation of Chastity.

As to the following Cantos, all the passages of them are as fabulous, as the Vision at the beginning, or the Transformation at the end; (except the loss of your Hair, which I always mention with reverence.) The Human persons are as fictitious as the Airy ones; and the character of Belinda, as it is now managed, resembles you in nothing but in Beauty.

If this Poem had as many Graces as there are in your Person, or in your Mind, yet I could never hope it should pass through the world half so Uncensured as You have done. But let its fortune be what it will, mine is happy enough, to have given me this occasion of assuring you that I am, with the truest esteem,

MADAM,

Your most obedient, humble servant,

A. POPE.

It has been said*, that the Lady did not consider herself much flattered by Pope. If any thing could have displeas'd her, it must have been, the preliminary Epistle, and not the Poem. Pope never, I think, is so unsuccessful, as when he is writing to the Ladies. He talks of the impropriety of using *hard words* before a Lady. He must bring her acquainted with the Rosicrucians, and explain what is meant by "Machinery." This is done with such an air of conceited superiority, and of affected condescension, that it appears to me as *pedantic*, as the *pedantry* he pretended to despise.

Yet Dr. Warton thinks this Epistle superior to any of *Voulture's*. The latter part of it is certainly urbane, elegant, and unaffected.

* Johnson's Life.

BIBLIOGRAFIA:

- ARIES, P., Duby, G., (eds.) Historia de la vida privada, Vols. 5, 6 y 7, Argentina, Taurus, 1991.
- BLAMIRE, Harry, A Short History of English Literature. Suffolk, Methuen & Co. Ltd., 1979.
- BROWNE, Alice, The Eighteenth Century Feminist Mind, Sussex, The Harvester Press Ltd., 1987.
- DAVIS, Herbert (ed.), Pope, Poetical Works, Londres, Oxford University Press, 1974.
- DIXON, John (ed.), 'The Rape of the Lock'. A Selection of Critical Essays. Londres, MacMillan, 1979.
- DUBY, G., Perrot, M., (eds.), Historia de las mujeres, Vol. 1, Madrid, Taurus Ediciones, 1992.
- FORD, Boris (ed.), The Pelican Guide to English Literature, vol. 4, From Dryden to Johnson, Middlesex, Penguin Books, 1977.
- GARIBAY, Angel María, Mitología griega, México, Porrúa, 1977.
- GILBERT, Highet, The Anatomy of Satire, New Jersey, Princeton University Press, 1962.
- GILBERT, S., GUBAR, S., The Madwoman in the Attic, New Haven and London, Yale University Press, 1979.
- , The Norton Anthology of Literature by Women: the Tradition in English. New York, W.W. Norton & Company, 1985.
- GORDON, I.R.F., A Preface to Pope, New York, Longman, 1977.
- HITE, Shere. Mujeres y Amor. Nuevo Informe Hite, Barcelona, Plaza & Janes Editores, S.A., 1988.
- JACK, Ian, Auqustan Satire. Oxford, Oxford University Press, 1978.
- JONES, Vivien, Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity, Londres, Routledge, 1990.
- KERMODE, F., Hollander, J. (eds.), The Oxford Anthology of English Literature, Vol. I New York, Oxford University Press, 1973.
- MAYNARD, Mack, 'Mock heroic in The Rape of the Lock' (1950) en 'The Rape of the Lock'. A Selection of Critical Essays, John Dixon (ed.) Londres, The MacMillan Press Ltd., 1979.
- O'CONNOR, Evangeline M., Who's Who and What's What in Shakespeare, New York, Avenel Books, 1978.
- PEARSON, Carol, POPE, Katherine, The Female Hero, New York, R.R. Bowker Company, 1981.

POPE, Alexander, The Rape of the Lock, Edited by J.S. Cunningham, London, Oxford University Press, 1974.

POPE, Alexander, Works in Verse and Prose, J. Johnson (ed.) Vol. 1, London, 1806.

PREMINGER, Alex, (ed.) Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton, Princeton University Press, 1974.

PRICE, Martin, 'The Problem of Scale: The Game of Art (1964)' en 'The Rape of the Lock'. A Selection of Critical Essays. John Dixon (ed.), The McMillan Press Ltd., London, 1979. (pp.237-243).

RICH, Adrienne, On Lies, Secrets, and Silence, New York, Norton & Co. 1979.

ROGERS, Katherine M, The Troublesome Helpmate, Seattle, University of Washington Press, 1966.

SAMBROOK, James, The Eighteenth Century: The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1700-1789, New York, Longman Inc.

SCOTT, A.F., Current Literary Terms. Hong Kong, MacMillan Press Ltd., 1980.

SHAW, Harry, Dictionary of Literary Terms, New York, McGraw Hill Book Company, 1972.

TILLOTSON, Geoffrey, Augustan Studies, London, The Athlone Press, 1961.

TILLYARD, E.M.W., The Elizabethan World Picture, Harmondsworth, Penguin Books, 1979.

WOOLF, Virginia, Las mujeres y la literatura, Andrés Bosch (trad.). Barcelona, Lumen, 1981.

-----, Un Cuarto Propio, 2a ed. Jorge Luis Borges (trad.). México D.F., Colofón S.A., 1986.