

23

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Virtud y subversión:
dos personajes femeninos de la novela
sentimental inglesa**

TESINA QUE PRESENTA

Adela María Ramos Marché

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS INGLESAS

Asesora: Lic. Argentina Rodríguez
Supervisora: Dra. Nair Anaya Ferreira

2001





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedico el placer y el sudor de esta tesina a las siguientes personas:

A **Abue** que atravesó una frontera y aprendió un idioma nuevo.

A mi **mamá** que atravesó varias fronteras y me enseñó dos idiomas.

A mi **papá** que me enseñó la importancia de los significados.

A mi **hermano** que me enseñó los otros significados.

A **Alejandro** cuyo ser no puede describirse con palabras.

A **Verónica y Guadalupe** por las pláticas de café.

A mi **familia del otro lado** por los veranos, los grillos y las luciérnagas.

A **Tomás y Tomate** por su incondicional presencia.

A mis **maestros, sinodales y asesora** por su tiempo y dedicación.

A **todas y todos** los que no aparecen aquí, pero que están en mi corazón.

Índice

▪ Introducción	1
▪ Capítulo 1: La novela.....	5
▪ Capítulo 2: De la realidad a la novela.....	22
▪ Capítulo 3: Virtud y subversión: Pamela y Evelina.....	44
▪ Conclusión.....	81
▪ Bibliografía.....	84

Introducción

El siglo XVIII es un momento histórico por demás interesante. En su complejidad podemos encontrar los preceptos sociales, económicos y literarios que afectarían a los dos siglos subsecuentes y que todavía tienen gran resonancia en la cultura occidental. Durante el siglo en cuestión, la novela surgió en Inglaterra; un género literario que en el presente es muy popular, no lo fue tanto en sus primeros años de vida. Sin embargo, no tardó en cobrar importancia, ya que se convirtió en un género para las masas. La relevancia de la novela tiene que ver tanto con el fenómeno que causó en el mundo de las letras, con su papel como medio didáctico, como con el vínculo estrecho que existe entre éste y las minorías. En el siglo XVIII, la novela sentimental fungió como un género dirigido a las mujeres y cuya autoría estuvo casi totalmente a cargo de ellas.

La novela sentimental es un género literario que encierra gran riqueza tanto en su forma como en su contenido. En el estudio de las letras, no siempre se le ha dado su lugar. La razón es simple: tanto en su momento como en el presente, la novela sentimental se ha considerado literatura menor. Y, de hecho lo es, si por “literatura menor” entendemos el concepto que Gilles Deleuze propuso. De acuerdo con el teórico: “Una literatura menor no es literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor.”* A pesar de la flexibilidad de pensamiento que las corrientes teóricas de los últimos años nos permiten tener, el término “menor” continúa confundándose con el de “inferior”. El caso de Frances Burney, una de las autoras que conforman la presente investigación y que, a mi parecer, perfeccionó la novela sentimental, es un ejemplo claro, pues a la fecha algunas antologías no dan cuenta de su existencia. Las antologías que sí la han reconocido son aquellas cuyo cometido es

* Gilles Deleuze, ‘¿Qué es una literatura menor?’, p. 28.

publicar los textos de los *otros*, de los marginados de la literatura, a quienes no se considera como autores "serios".

Cuando me percaté de que incluso Samuel Richardson, el reconocido autor de *Clarissa* y *Pamela*, y su obra no han contado con el debido reconocimiento, las incógnitas sobre la falta de interés en esta literatura se agravaron y cobraron más importancia en el desarrollo de mi estudio. La razón de mi conflicto estriba en una necesidad de entender la complejidad de la novela sentimental y de compartir el placer que su lectura nos puede brindar.

Dentro de la gama de temas que conciernen a este género, el papel de los personajes femeninos en la novela sentimental del siglo XVIII es de inevitable relevancia y es el tema de la presente investigación. Se podría decir que casi el total de estas novelas llevan el nombre de una mujer en su título y el motivo no sólo tiene que ver con que se destinaban a la enseñanza moral, religiosa y social del género femenino; además, se relaciona con el papel narrativo y discursivo que desempeña la figura de la mujer en este género. Debido a que la mujer en dos obras sentimentales ocupa el centro de mi atención, las teorías feministas tienen un lugar muy importante. Tanto las teorías feministas, como la marxista, así como los estudios post-coloniales, entre otros, se han vuelto un punto de conflicto para el mundo de las letras. A mi parecer, el problema radica en que, de acuerdo con algunos, la literatura peligra en manos de estas corrientes de pensamiento, ya que toman su materia de trabajo como el medio para llegar a un fin que no siempre se relaciona con la literatura. En otras palabras, se cree que las nuevas corrientes toman la literatura como un medio para discutir y desarrollar temas de índole social e histórica y no como un fin por sí solo. Lejos de perjudicar a la literatura, si se tiene la debida prudencia, estas corrientes teóricas enriquecen nuestra apreciación de los distintos géneros literarios y deben de continuar su desarrollo.

En mis primeros acercamientos a la literatura del siglo XVIII, comprendí que una parte significativa de las obras literarias de este siglo es el resultado directo del surgimiento de la vida urbana y de un nuevo orden social. La novela sentimental es por demás espejo de este momento histórico. En la vida de sus personajes encontramos ya las dicotomías que se desarrollarían en la literatura del siglo XIX,

aquellas que dividen el campo de la urbe, lo público de lo privado, la realidad de la fantasía. Asimismo, la novela sentimental refleja la importancia social de la literatura, ya que su forma y contenido nos permiten acercarnos a los nuevos valores e ideologías que surgieron en este siglo. De manera más significativa, en la novela sentimental encontramos de qué manera la literatura como creación humana está también al servicio de su creador, ya que por medio de este género, autores y autoras criticaron y educaron a su sociedad.

Es precisamente en la función didáctica y crítica de la novela sentimental donde encuentro el fundamento que me permite responder la pregunta de por qué la literatura sentimental no es una literatura inferior. Tanto los personajes como las tramas presentan al lector una compleja gama de valores literarios y sociales que fácilmente pasan desapercibidos en una primera lectura. Contrario a lo que pudiera suponerse, los personajes femeninos no son modelos caricaturescos que se utilizaron sólo para educar a la mujer moderna. En ellos, subsisten dos discursos muy distintos: el discurso convencional, representado en la virtud, condescendencia e inocencia de los personajes en cuestión; y el subversivo, discurso que se manifiesta en la ironía, los silencios, la caracterización y narradoras de cada obra. El lenguaje y estilos de los autores y autoras sentimentalistas son también testimonio de un arte que caracteriza a sus personajes por el uso que cada uno hace de la lengua. Asimismo, la sola lectura de este género interna al lector en un ambiente y momento que por sí solos evocan el placer de la experiencia literaria oral por su dominio y manejo de la lengua inglesa.

Los puntos que he mencionado son, a grandes rasgos, los aspectos que exploro en el presente trabajo y por medio de los cuales quisiera dar testimonio de la importancia y complejidad de la literatura sentimental del siglo XVIII y del lugar injusto en el que se ha ubicado dentro de las letras inglesas y, sobre todo, de la contraposición de valores literarios y sociales que se gesta en sus personajes femeninos. Para hacerlo, elegí dos novelas sentimentales representativas de este género literario: *Pamela* de Samuel Richardson y *Evelina* de Fanny Burney.

Los personajes femeninos de la novela sentimental representan una revolución ideológica cuyo espacio único de lucha fue la literatura. Los estudios de género han encontrado en el siglo XVIII un importante objeto de investigación, ya que durante este periodo también surgieron las bases que, un siglo y medio más tarde, darían pie a las revoluciones feministas del siglo XX. Sin embargo, no pretendo hacer de la virtud y subversión de Pamela y Evelina un pretexto para favorecer una ideología feminista excluyente. Al hablar de la mujer no lo hago como un sujeto aislado, sino como un medio para entender al género y, simultáneamente, a la especie. Después de todo, la literatura es el espejo de la humanidad y el diálogo narrador/lector da pie a uno de los encuentros más significativos del arte: el del ser humano con el ser humano.

Capítulo 1

La novela

The eighteenth century marks the beginning of a mass culture and a literature, too poorly understood, that made its appeal not to people with the same class assumptions but to disparate people with different origins but similar fears and hopes.
-Leo Braudy-

Cada género literario ha surgido o se ha modificado en un momento específico y bajo circunstancias particulares. Cuando la literatura aún era primordialmente oral, el ritmo y la rima no sólo cumplían con una función estética, también cumplían con la de grabar el relato y las imágenes en la memoria de los escuchas. En la poesía, como género predominante, se manifestaban todos los motivos: el amor, la historia, la sociedad. Sin embargo, la oralidad poco a poco dio paso a la escritura que, con la invención de la imprenta en el siglo XV, revolucionó el papel de la literatura en la vida del ser humano. Conforme pasó el tiempo, en los siglos XVI y XVII, los precursores de la novela comenzaban a experimentar, ya que la imprenta, la hoja y la tinta dejaban a su público leer y releer y, por ende, reflexionar sin la obligación de memorizar.

La novela surge en el siglo XVIII, un siglo que pretendió tener mayor número de lectores de los que realmente tuvo, pero en el cual la lectura ya era parte de la cotidianidad. La novela exigió a sus coetáneos algo más que la simple adaptación a una forma poética nueva, ya que implica una forma diferente de relacionarse con la literatura porque permite y exige al lector la soledad y el silencio prescindibles para la poesía. Además, no se trata de un experimento común, la novela es una revolución tanto en su contenido como en su forma.

Para la Inglaterra del siglo XVIII, la novela significó un medio de expresión afín a los cambios

que se gestaban tanto en el país como en el pensamiento europeo. En Inglaterra, asevera Ian Watt, la novela encuentra su primera manifestación poderosa.¹ Esto se confirma con los numerosos exponentes que surgieron a lo largo del siglo, como Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding, Fanny Burney y muchos más. A pesar de la familiaridad con la que tomamos o compramos una novela hoy en día, para muchos lectores y críticos de la época fue motivo de controversia, tanto positiva como negativa. De hecho, en la actualidad este género literario aún es fuente de debate, lo cual se encuentra vinculado con su génesis.

Por su forma y la manera en la que se gestó y definió, la novela se ha caracterizado por una flexibilidad *sui generis*. Desde sus inicios, ha sido un medio propicio para la expresión de temas que no encontraron una vía de expresión en otras manifestaciones literarias. Asimismo, para las escritoras de la época la novela significó la oportunidad de salir a la luz pública, para las más afortunadas de independizarse económicamente. Los resultados se observaron sobre todo a finales del siglo XVIII, cuando tanto el público lector como la crítica aclamaron varias obras escritas por mujeres en cuya publicación se pudo prescindir de pseudónimos.

Los historiadores establecen los límites del siglo XVIII inglés entre la Revolución Gloriosa de 1688 y la publicación de *Lyrical Ballads* de William Wordsworth en 1789². Después del caótico siglo XVII, la Restauración permitió que los ingleses reflexionaran sobre los cambios a los que habían sido sometidos, la guerra civil y su identidad como nación. El crecimiento de las ciudades y la creación de una nueva arquitectura fueron prueba de la restauración de cierto orden. Herederos del ojo suspicaz de Alexander Pope, John Dryden, Jonathan Swift y contemporáneos del riguroso Samuel Johnson, las generaciones nacientes de escritores observaban a su sociedad con detenimiento.

Conforme se desarrolló la vida urbana, la prosa comenzó a tener auge. Sir Richard Steele y Joseph Addison, los reconocidos escritores de los *periodicals*, establecen una nueva tendencia al escribir

¹ Cfr. Ian Watt, *The Rise of the Novel*, p.15.

² Leo Damrosch, *The Profession of Eighteenth Century Literature: Reflections on an Institution*, p. 9.

semanalmente artículos en cuyas descripciones retrataban a los individuos del mundo real que se movían en la ciudad: “[...] with an energy unknown in the earlier century, London began to observe not only its famous but its notorious people, not to detect traits of virtue, but rather to delight in the sensational and unseemingly features[...].”³ En sus artículos, la sociedad londinense se ve retratada como nunca antes. Ya no son los amantes, ni los poemas pastorales los temas que llaman la atención; Steele y Addison captaron a los personajes más comunes (y no por esto insulsos) en los lugares más cotidianos. Los *periodicals* dieron a la vida londinense un sentido de cohesión y autoconocimiento.

En los ojos literarios se comenzó a reflejar el individuo. El panfleto fue el compendio de las actividades y escenas de una sociedad vista a través de singulares. Empero, el auge de la prosa no se reduce a los *periodicals*. Fueron la biografía, autobiografía, las *historias* y los *romances* los que revolucionaron contenido, forma y perspectiva. Los elementos fantásticos de ‘The Rape of the Lock’, Gulliver’s Travels y otras manifestaciones literarias, cuyo contenido aludía a la realidad por medio de personajes caricaturescos o por completo irreales, quedan en otro rango para dar paso al realismo del género innovador. Con la mirada del individuo por delante, la novela del siglo XVIII tiene como intención primera captar la experiencia singular de una persona para dar testimonio de su momento y su vida.

La palabra novela nos remite a lo *nuevo*, *novelty*, *nouveau*. La novela buscó una ruptura con los esquemas formales de la tradición. Y, precisamente debido a esto, en su momento, algunos consideraron que los novelistas eran escritores menores, pues carecían del fundamento de la tradición. Sin embargo, pasaron por alto la herencia implícita en el contenido de las biografías y autobiografías. La novela es la revolución de la épica y la epopeya. En ella se retrata la vida de individuos y como lo dice el apelativo “true history”, no eran cuentos comunes sino historias con un fin práctico para la realidad del lector: retratar al individuo y su mundo y fungir como un medio didáctico.

No es difícil entender que en un primer momento la novela haya causado reacciones contrarias,

³ Mark Longaker, *The English Biography in the Eighteenth Century*, p.94.

incluso hoy a los estudiosos del tema se les dificulta definir cuál es el origen de la novela. El problema principal radica en los diversos apelativos bajo los cuales apareció en un principio; en cierto sentido, la novela es un género que se nutrió de varios subgéneros. Antes de que se bautizara a este género como novela, *biography*, *history* y *romance* fungieron como sus sinónimos. En cada uno de estos términos encontramos algo en común: se refieren a la narración de la vida de un individuo. Asimismo, podemos encontrar elementos que muestran sus particularidades y nos permiten ver la complejidad del tejido que conforma la novela. En primer lugar, "biography" y "history" se consideraban sinónimos: "[...]story was commonly a pejorative term in the early eighteenth century; 'history' was a word conventionally used for biography, and often signified the importance, as well as the factual accuracy, of a narrative."⁴ Por tanto, el lazo que une ambos términos bajo un mismo campo semántico es la verdad.

Para un lector del siglo XX, la palabra "historia"⁵ también puede significar "verdad", pero es difícil aceptar esto sin cierto escepticismo. Quizá para nosotros, esta palabra esté más cerca de representar un orden del tiempo y de los hechos cuyo valor no estriba en su absoluta veracidad. Sin embargo, en el siglo XVIII la verdad era inherente a la historia, un concepto no existía sin el otro. Michael McKeon, atribuye esta vinculación de significados a la imprenta: "Print contributes to and reinforces an 'objective' standard of truth which is also, especially in narrative, a 'historical' standard of truth, of historicity: Did it happen? How did it happen?"⁶ El siglo XVIII se define por su búsqueda de la Verdad y de la Razón, se cree en ambos conceptos y la necesidad de aprehenderlos fue uno de los móviles más importantes de la época. Por tanto, cuando un lector ilustrado tomaba un libro cuyo encabezado leía "The History of a Young Lady" no estaba pensando que su lectura narraría las aventuras mágicas de una princesa, sino la vida cotidiana y verídica de un personaje tan humano como él o ella. Entonces, cobra importancia que una de las palabras definitorias de la novela esté tan

⁴ John Mullan, *Roxana*, p. 341.

⁵ La palabra "historia", que en español se usa tanto para la disciplina que estudia al hombre a través del tiempo como para una narración anecdótica, oral o escrita, en inglés tiene las mismas implicaciones. La palabra *story* equivale a cuento o historia, y la palabra *history* equivale a Historia.

⁶ Michael McKeon, *The Origins of the English Novel*, p. 46.

estrechamente vinculada con la idea de verdad. En su libro The Origins of the English Novel: 1600-1740, Michael McKeon trata de demostrar que: “[...] in the formation of the novelistic narrative, the most important narrative model was not another ‘literary genre’ but historical experience itself.”⁷ De hecho, la novela es una combinación de otros géneros y la experiencia histórica, la experiencia del individuo en la cotidianidad.

Ahora bien, existe otra palabra cuyo peso semántico también está ligado a la naturaleza y el origen de la novela: *romance*. El *Oxford English Dictionary* registra, en dos entradas diferentes, los siguientes significados para este término:

1. “A tale in verse, embodying the adventures of some hero of chivalry, esp. those of the great cycles of medieval legend, and belonging in matter and form to the ages of knighthood[...].”
2. “That class of literature which consists of romance; romantic fiction, esp. a love story; that class of lit. which consists of love stories.”⁸

La primera definición es clara y concisa, define un género cuyos límites temporales y de contenido están bien marcados. Sin embargo, la siguiente definición carece de todo lo anterior. Se habla de una “clase” de literatura que no parece tener nombre definitivo. Este mismo problema semántico fue y es parte del debate de los orígenes de la novela. Como Michael McKeon observa: “[...]seventeenth – and early eighteenth – century writers often use terms “romance”, “history” and “novel” with an evident interchangeability that must bewilder and frustrate all modern expectations.”⁹ Un género compuesto, o al menos llamado de formas tan distintas, inevitablemente confunde a quien lo lee o estudia. Por una parte, la novela está vinculada con la verdad; por otra parte, encuentra algunas de sus raíces en un género que no sólo no rompe con lo tradicional sino que además se caracteriza por los elementos irreales que lo conforman. Lejos de representar un obstáculo, la combinación de elementos tan disímiles la ha dotado de un dinamismo dialéctico que permite empujar sus límites cada vez más. La

⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁸ *Oxford English Dictionary*, p. 61.

novela dieciochesca — y sobre todo la sentimental — es resultado absoluto de la vinculación de “verdad” y “romance”. Las palabras de William Congreve la definen claramente: “[...]the representation of events which, not being so distant from our belief, bring also the pleasure nearer us.”⁹

Formalmente, la novela no contaba con la estética de la poesía. La forma del poema le dice algo al lector incluso antes de leerlo. Los versos son indicativos de cierta rima o ritmo, del orden y la medida. Sin embargo, con algunas excepciones, la novela suele presentar una página llena de palabras de las que no sabemos nada. Visualmente, la novela es intensa, ya que no hay demasiados espacios libres, mucho menos en la novela dieciochesca en la cual el principio a veces se hallaba directamente ligado al final, casi sin divisiones. *Moll Flanders* comienza con las narraciones de su protagonista, con quien recorreremos aproximadamente veinte o más años de vida sin pausa alguna. Debido a la naturaleza formal de la novela incluso se ha considerado novela a “[...] todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela.”¹¹ Aunque por este juicio también se alude a su naturaleza ambivalente, es indicativo de la libertad característica del género en cuestión. La experimentación prolífica a la que se ha prestado la novela y su evolución hasta nuestros días no habría sido posible si no fuera por la versatilidad que desde su génesis la ha caracterizado. A este respecto se ha opinado que “[...] una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición (...) la novela, en general, es como la corriente de la historia: no tiene principio ni fin, empieza y acaba como se quiera.”¹² Aunque cabría cuestionar la posible falta de argumento en una novela, la palabra “corriente” es ideal para describir la forma de la novela. En realidad, es como una corriente de experiencias y palabras que guían al lector al final; el cual no siempre será un verdadero final, sino el término de una etapa que el narrador eligió compartir.

El dinamismo de la novela se puede observar en su tipología. En el siglo XVIII, la novela se

⁹ Michael McKeon, *Op. cit.*, p. 25.

¹⁰ William Congreve *apud* Michael McKeon, *Op. cit.*, p. 62.

¹¹ C.J. Cela *apud* Ma. del Carmen Bobes Naves, *La novela*, p. 16.

¹² P. Baroja *apud* Ma. del Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, p. 13.

manifestó en la biografía y el estilo epistolar, así como en la confesión. Aunque cada una goza de ciertas particularidades, los tres tipos tienen cabida bajo el mismo apelativo: “[...]la novela permita[e] la incorporación en su estructura de diferentes géneros, tanto literarios como extraliterarios [...]”¹³ Como asevera Mijail Bajtín, estos géneros determinan la estructura de la novela, pero no cambian su condición. Cada uno tendrá su propio tipo de lenguaje, mismo que cumplirá con lo necesario para otorgar a esa rama de la novela su propia manifestación lingüística.

El lenguaje es uno más de los aspectos esenciales de la novela, ya que por medio de éste se retrata una realidad y qué mejor espejo de los individuos y su entorno que el mundo intrínseco del lenguaje. Bajtín se refiere a esta capacidad lingüística como “asimilación verbal de la realidad”¹⁴. Así, es posible observar los indicios omnipresentes de la función social de la novela: esencia de su contenido y su mayor manifestación de rompimiento y simultánea vinculación con el pasado.

Es en el contenido de la novela dieciochesca donde más significativamente estriba la ruptura con la tradición. En una novela podemos encontrar narraciones cuyos temas no tienen límite alguno; la tipología presenta una variedad de ramas que se han gestado desde sus inicios y que son el resultado de la misma libertad que caracteriza a su forma. Según Mark Longaker, la novela dieciochesca no buscaba la perfección rítmica, más bien, buscaba encontrar la verdad del ser humano a través de los individuos a quienes retrataba: “[...biography] is a true record of personality [it] takes into account the struggle that a man (or woman) has with himself and with the world in which he has his being [...]”¹⁵ Aunque paulatinamente la novela encontró una manera de integrar ciertos elementos tradicionales a su contenido, la biografía del siglo XVIII permitió que sus creadores y espectadores dejaran atrás la carga del pasado para dar paso a sus nuevas ideas e iconos. La biografía y la autobiografía se interesan en el individuo y su realidad. Ambos conceptos son la base para el desarrollo de la novela y de aquí saldrán figuras controvertidas como Fanny Hill y Tom Jones, quienes ejemplifican los ideales eclécticos de su

¹³ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 188.

¹⁴ *Ibid.*, p. 138.

época.

Observamos así, cómo la génesis de la novela se caracterizó por la innovación en todos los sentidos de la palabra. Es un género original por su forma, contenido, sus lectores, el lugar en donde habitan e, incluso, su presentación material. Los cambios encuentran su razón de ser en la nueva ideología que surge con el Renacimiento. Durante la Edad Media, el hilo conductor de la sociedad permitía que funcionara en dinámicas de grupo. Aunque el sistema feudal estaba altamente jerarquizado, en esencia, funcionó por su característica grupal: los gremios, las relaciones señor-vasallo y el trabajo de las tierras comunes. Con el Renacimiento, esta cohesión grupal cambió, pues el ser humano devino centro del pensamiento. El desarrollo del pensamiento ilustrado no solamente pone mayor énfasis en el humanismo, además deja atrás el pensamiento teológico y mágico para dar paso a la razón. Entonces, el ser humano se consolida aún más como individuo. La novela, en tanto manifestación social, representa este cambio de pensamiento. Como asevera Ian Watt, la novela es muestra absoluta de la escisión entre la Ilustración y la tendencia de tradición colectiva del Renacimiento.¹⁶

El hombre ilustrado sufrió un proceso de adaptación para incorporar el nuevo pensamiento y poco a poco abandonar su anterior visión del mundo. En este aspecto, la novela es tanto muestra de la estabilización de un nuevo pensamiento, como el antídoto para sufrir el proceso. Surge cuando se quiebra “[...]la seguridad que el hombre encontraba en la fe (cultura teocéntrica medieval) y busca explicaciones utilizando solamente la razón (cultura antropocéntrica renacentista)[...]”¹⁷ Los *periodicals* y la biografía son prueba de ello, pues permiten al hombre razonar su realidad por medio de la palabra y expresar su interés en ésta.

Al fungir como medio de expresión y entendimiento para el individuo ilustrado, la novela cumple con una función social. Esta es una característica fundamental de la misma, aunado a su retrato del individuo y la realidad, pues en un mundo de pensamiento antropocéntrico la novela es un género

¹⁵ Mark Longaker, *Op. cit.*, p. 11.

¹⁶ Cfr. Ian Watt, *Op. cit.*, p. 14.

esencialmente antropológico. Gira en torno al hombre y en ella y por medio de ella, el hombre se encuentra con su ser. En palabras de María del Carmen Bobes es “[...]una forma de integración del hombre con su entorno[...]”¹⁷. La función puramente social de la novela radica en que ayuda al hombre ilustrado a razonar su existencia y la de quienes lo rodean. La vida urbana y el rompimiento con la fe catalizan una serie de confusiones y nuevos conceptos. El individuo se siente desplazado y busca comprender para integrarlos a su vida. Por su forma y contenido, la novela es el espacio ideal para llevar a cabo estos razonamientos. Pero - y es ahora cuando comenzamos a ver con más claridad la dicotomía de la novela - estos razonamientos también protestan en contra de la Razón para permitir al lector-individuo encontrarse con los sentimientos y la fantasía [cuestión que se desarrollará más adelante].

La función social de la novela es inherente a la literaria y no debemos permitir que la última pase a segundo plano. La novela es un género literario, pero su alimento principal es la realidad social. Como se señaló, el realismo, junto con el individuo, es una de las bases que sostiene el discurso del género. La palabra realismo puede resultar peligrosa cuando se aplica en el campo semántico literario. Al hablar de realidad en la novela, se habla de la referencia a lugares y personajes tangibles para los lectores. Sus personajes no se desenvuelven en un campo idílico, ni se ven rodeados de hadas y duendes, mucho menos nos encontramos ante los seres extraordinarios de *Liliput*. El lector ilustrado se reconocerá a sí mismo en los sitios frecuentados por los habitantes de la “realidad” de la novela. De acuerdo con Menéndez Pidal, la realidad literaria se explica como “[...] la transubstanciación poética de la realidad que se produce tocando de subjetividad, de emoción, de universal idealidad [sic] las complejas particularidades de lo inmediato aprehensible [...] sin consentir a la fantasía sus más avanzadas y libres aportaciones [...]”¹⁸ Aunque en la realidad subjetiva que se retrata, - cuando se habla de las más tempranas - en ocasiones, algunas nociones de temporalidad y de la resolución de la trama parecen apresuradas, la novela del siglo XVIII busca transmitir un sentido de inmediatez al lector, por medio del

¹⁷ F. Ayala *apud* Ma. del Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁸ Ma. del Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, p. 21.

cual logra entablar una conexión con él.

El sentido de verosimilitud también radica en que en la novela dieciochesca no sólo se retrató a la alta sociedad, sino que también, y de manera significativa, a los estratos medio y bajo. Dicho interés se encuentra estrechamente vinculado a la mentalidad de la época, pues la curiosidad característica de muchos de los protagonistas de las historias en cuestión es un reflejo de los intereses de sus lectores: “No age has had more inquisitiveness concerning the criminal class with the exception of our own.”²⁰ Por lo tanto, no es de sorprender que *Moll Flanders*, la protagonista de la primera novela inglesa, haya sido una ladrona.

Moll Flanders es tan sólo la primera de una serie de personajes cuyo carácter rompe el molde de los principios *augustos* de la época. En este aspecto, la novela muestra otra de sus funciones sociales y pone énfasis en su ruptura con la tradición literaria mitológica. Los personajes retratados en la novela no encuentran su modelo en Diana o Helena, tampoco son arquetipos; son seres comunes a quienes recurren los lectores porque su conducta “[...]queda explicada en sus motivaciones y en sus consecuencias[...].”²¹ De esta manera, ofrecen respuestas a las inquietudes de los lectores y les permiten salir de su realidad para entrar en otra. El realismo sacia tanto la curiosidad como el hambre de una sociedad de conocerse a sí misma. En relación con esto, Daniel Defoe dijo: “[...]a satisfaction to curiosity is knowing the adventures of the meanest of mankind.”²² Todas las novelas del siglo XVIII llevan como título el nombre de un individuo común que podría ser cualquiera y cuyo nombre no tenía connotaciones de procedencia heroica: *Moll Flanders*, *Tom Jones*, *Clarissa*, *Evelina*, *Fanny Hill*, etcétera. Bien lo dice Ian Watt en *The Rise of the Novel*, la literatura previa a la novela hacía uso de nombres históricos o que remitirían al lector al pasado, a un arquetipo. La novela, en cambio, alude a lo inmediato y común, aquello en lo cual se encuentra implícita la sociedad contemporánea.²³

¹⁹ Menéndez Pidal apud Fernando Lázaro Carreter, *Estudios de poética*, p. 124.

²⁰ Mark Longaker, *Op. cit.*, p. 96.

²¹ Forster apud Ma. del Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, p. 17.

²² Daniel Defoe apud Mark Longaker, *Op. cit.*, 117.

²³ Cfr. Ian Watt, *Op. cit.*, p. 20.

Sin embargo, y como asevera Michael McKeon, el argumento de Ian Watt pasa por alto la importancia del romance en la novela dieciochesca.²⁴ Aunque el realismo y la inmediatez de los hechos, así como la verdad, eran elementos esenciales de la novela, también hay un dejo de fantasía en las tramas. Los finales tienden a ser conciliadores, cuando no hay un matrimonio hay una lección que redime al protagonista. Incluso en ocasiones los hechos suceden en un momento demasiado oportuno para la realidad: el encuentro de Moll Flanders con su hijo al final de la novela; el encuentro de Evelina con Lord Orville en Bath. Y esta característica romántica o fantasiosa de la novela es lo que la vincula con su pasado, es el punto que la mantiene unida a la tradición.

El interés de la novela en los personajes comunes también tiene mucho que ver con sus raíces más lejanas. Se ha señalado que la novela surge a partir de una ruptura formal con la tradición; también se han mencionado sus vínculos paralelos con la épica. Sin duda, la estructura que sigue la novela al relatar la historia de uno o varios individuos y sus fines didácticos fueron heredados de la tradición épica. Esto comprueba que para rechazar la tradición, primero es necesario asimilarla. No es gratuito que los *mock heroics* de Pope y Dryden coincidan con el momento histórico de la novela. La novela es, en cierto sentido, una evolución y digresión de la épica.

En la épica se nos narran los acontecimientos de la vida de un personaje o de un pueblo que atraviesa momentos de gloria y turbulencia. La novela del siglo XVIII repite este patrón lineal, en el cual observamos cómo un personaje enfrenta ciertos obstáculos, soluciona problemas y vive nuevas experiencias. La diferencia entre épica y novela radica, precisamente, en la ruptura del molde del personaje. La épica, como género helénico y medieval representa una sociedad a través de sus héroes. En estos individuos se concentrarán los valores culturales, morales, religiosos e ideológicos de una sociedad determinada. Los valores ya no existen como tales en la sociedad ilustrada. Ésta se encuentra dividida en clases, cada una con sus limitaciones y valores propios²⁵. Una sociedad y un género cuyo

²⁴ Cf. Michael McKeon, *Op. cit.*, p.3.

²⁵ Cf. Ian Watt, *Op. cit.*, p. 20.

sostén es la experiencia individual no pueden retratar los valores de muchos ni los genéricos como tales. El lector no busca sentirse parte de un conjunto ideológico porque su momento no se lo exige. Como ya se ha señalado, busca consuelo y lo encuentra en la vida de otros seres que, como él, son parte de una sociedad marginadora en la cual deben sobrevivir. Por tanto, los héroes de la novela dieciochesca son "héroes problemáticos"²⁶ quienes desarrollarán sus propios valores durante su trayecto narrativo. Ahora bien, todo esto en la medida en que estos valores individuales eran la base educativa de una parte sustancial de la sociedad, en especial de las señoritas de la clase media-alta.

El papel didáctico de la novela está íntimamente ligado al pensamiento filosófico de la Ilustración. El concepto literario del individuo es uno de los ejes de la novela y éste encuentra sus bases en las propuestas filosóficas de John Locke y de Thomas Hobbes. Ambos fueron protagonistas del pensamiento liberal e individualista del siglo XVIII. En sus propuestas, el individuo como miembro del Estado, debe desempeñar el papel que le corresponde para contribuir a su sociedad. El Estado, a su vez, le brinda la protección que le corresponde otorgar.²⁷ En su definición de liberalismo, Norberto Bobbio señala cómo para esta corriente "[...] la individualidad, tanto de los distintos individuos como de la nación, tiene derecho a la libre manifestación, en vistas a una mayor elevación moral de los hombres [...]"²⁸ La novela manifiesta en el personaje singular tanto el sentido de pertenencia a una sociedad, como la necesidad de experimentar en la realidad como individuo. Todo con el propósito de elevar la moral humana. Los personajes de las novelas del siglo XVIII, retratan la experiencia individual para que el lector aprenda de ellos y con ellos. En palabras de John Locke: "[...] Our business here (in the world) is not to know all things, but those which concern our conduct."²⁹ La mentalidad del individuo de clase media del siglo XVIII estaba condicionada a pensar antes de actuar y concentrarse en su comportamiento. Como resultado, se escribieron varios libros de conducta, se publicaron cartas y

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ Véase Cristina Molina Petit, *La dialéctica feminista de la Ilustración*, pp. 47-55.

²⁸ Norberto Bobbio, *Diccionario de política*, p. 879.

²⁹ John Locke, *Norton Anthology of English Literature*, p.1773.

consejos de padres y autores sobre el comportamiento en sociedad; por supuesto, casi todos estaban dirigidos a la mujer. La novela adopta esta necesidad didáctica y empírica para adaptarla a la vida de los personajes controvertidos de su trama y así, el lector aprende y reflexiona sobre su conducta por medio de las experiencias de los “héroes problemáticos” y comunes.

Así, nos acercamos a una más de las características principales de la novela: el efecto que tiene sobre sus lectores. Como se mencionó en un principio, incluso desde la relación física del lector con la novela se observa una ruptura con la tradición. El lector de novelas se recluye en su habitación o sencillamente busca la soledad para dejar su realidad de individuo y penetrar en la realidad de otro. No es una experiencia oral que comparte con otros, como en el caso de la poesía. La novela busca causar un efecto sobre su lector; el autor crea una realidad con la cual se relaciona su lector para sentirse unido a él o ella y para compartir una experiencia singular. Leo Braudy llama a la biografía de este siglo *literature of affection*: “[...]literature that attempts to affect its readers through their feelings, their emotions, their sentiments [...] literature of friendship: biography and autobiography.”³⁰ Así, la virtud y moral de la Edad Augusta se conjugan en un nuevo momento histórico, en un nuevo género y se convierten en el motor de la experiencia individual y literaria. La unión de todos los elementos expuestos, tuvo como resultado especial la creación de la biografía o novela sentimental, la cual obtiene su nombre de algunos postulados de la filosofía de Locke, Hobbes y otros contemporáneos. Ellos proponían que los seres humanos son buenos por naturaleza y que encuentran su felicidad máxima en el ejercicio de la virtud y la benevolencia.³¹ A esta visión del mundo y del ser humano se le conocía como sentimental. Y bajo este apelativo se encuentran las novelas que se estudiarán en breve.

Antes de profundizar en la tipología de la novela sentimental, es menester hacer hincapié y mencionar algunas particularidades de la novela. Se ha observado su condición de género original y su contraparte tradicional. Asimismo, se ha mostrado la relación existente entre la realidad ficticia y la

³⁰ Leo Braudy, *The Profession of Eighteenth Century Literature: Reflections on an Institution*, p.26.

³¹ Cfr. *Norton Anthology of English Literature*, p. 1773.

realidad del lector. Esta relación es de la mayor importancia, ya que, con base en ella, la novela cobra sentido y nuestro entendimiento de la misma se complementa. Según Mijail Bajtín, “[...]la forma y el contenido van unidos en la palabra entendida como fenómeno social[...]”³² significa que la forma y el contenido son manifestaciones sociales y su vínculo es el lenguaje. Ciertamente, el lenguaje de la novela condensa y sintetiza el pensamiento sobre el cual está fundada.

En la novela dieciochesca constantemente encontramos las palabras Virtud, Conciencia, Vergüenza, Madurez e innumerables términos que aluden al pensamiento filosófico y social de su momento. Lo mismo sucede hoy en día y ha ocurrido a lo largo y ancho de la historia del género. La novela es inseparable de su contexto social. Por este motivo, se ha considerado que no merece ser reconocida como un género literario puro. En ocasiones, se le ha considerado una mera manifestación social. Según G.G. Spiet, las novelas no son más que “[...] formas contemporáneas de propaganda moral.”³³ Sin duda y como se intenta demostrar, la novela cumple con una función moralizadora de enseñanza; asimismo, funge como medio de expresión social y filosófico. Empero, esto no cancela su condición literaria, al contrario, la fortalece.

Mijail Bajtín defiende al género literario por medio de la creación de dos términos que definen su naturaleza partiendo de un principio lingüístico. Para el crítico ruso, la novela está conformada por dos tipos de plurilingüismos, uno social y uno individual. Se dicen plurilingüismos porque dentro de su especificidad se pueden adaptar a la tipología diversa de la novela. El primero es, precisamente, aquel que se encarga de comunicar el discurso social e histórico. Aunque éste no se exprese de manera explícita, a través del lenguaje, obligatoriamente llegaremos a él. El segundo es el lenguaje del autor, el cual otorgará a la novela su individualidad. Este lenguaje es el que permite a dos novelas del mismo contexto histórico-social ser únicas, pues cada una es una manifestación de un artista singular.

En los dialogismos existentes entre autor y narrador, literatura y sociedad estriba la diferencia

³² Mijail Bajtín, *Op. cit.*, p. 77.

³³ G.G. Spiet *apud ibid.*, p. 86.

entre lenguaje novelesco y lenguaje poético. La poesía debe sostenerse en sí misma por regla general. Cuenta con una unicidad que le permite sostenerse e interpretarse sin hacer referencia a medios externos. Las palabras de un poema esconden significados que se interpretan. La novela, en cambio, se caracteriza por su palabra social en la que hallaremos dobles sentidos, alusiones a factores externos, discursos y dialogismos entre narrador y autor. Y precisamente éstos caracterizan el lenguaje de la novela: “El *plurisemantismo* del símbolo poético supone la unidad e identidad de la voz con respecto de él, y la completa soledad de la voz en su palabra. En el momento en que en ese juego del símbolo se introduce una voz ajena [...] se destruye el plano poético y es transferido el símbolo al plano de la prosa.”³⁴

Y exactamente esta convergencia de voces es prueba de la calidad artística de la novela. Si la novela no fuera una manifestación artística no habría lenguajes que orquestrar. Tan sólo sería necesario el plurilingüismo social para construir el discurso narrativo. En cambio, en la realidad de la novela tanto contemporánea como dieciochesca, es imposible narrar sin conjugar ambas manifestaciones lingüísticas pues su unión conforma la esencia del género. Gracias a esta dicotomía, la novela del siglo XVIII puede funcionar como un teatro en el que se representa a los personajes más comunes, a la sociedad en toda su crudeza y la intimidad de un personaje en toda su extensión. El plurilingüismo nos permite penetrar en la intimidad de una sociedad y sus costumbres y le da al género su característica carnavalesca.

La novela sentimental encuentra sus manifestaciones principales en la biografía, la confesión, la novela epistolar, los diarios íntimos y de viaje, entre otros géneros del estilo. Los géneros mencionados obligan al narrador a desaparecer entre los velos de la voz que relata la historia. Ma. del Carmen Bobes Naves señala: “[...en la novela epistolar] desaparece del texto el narrador como tal y sólo se deja ver como descubridor, organizador y editor de las cartas[...].”³⁵ Esto no solamente sucede con el género epistolar, la situación es la misma en la confesión y la biografía. No importa si el narrador ha

³⁴ Mijail Bajtin, *Op. cit.*, p. 145.

³⁵ Ma. del Carmen Bobes Naves, *Op. cit.*, p. 97.

desaparecido parcial o totalmente como tal para adoptar la voz de un personaje, sin duda nos encontramos a la merced de un editor, de una historia parcialmente revelada. Aunque creemos tener acceso a todo, tan sólo podemos saber aquello que se quiere que sepamos. Y esto es una representación fabulosa de la esencia dialógica de la novela, pues quien sostiene el libro también debe tomar parte en el proceso y, cuando sea necesario, idear sus propias respuestas.

La presencia del dialogismo es una constante de la novela y en éste yace la estructura del lenguaje novelesco que M. Bajtín llama "bivocal". De acuerdo con el teórico, el discurso de la novela es "[...]el discurso ajeno en lengua ajena[...]".³⁶ Lo anterior se encuentra directamente vinculado a la naturaleza camavelsca de la novela. Existen dos hablantes en la novela, el narrador y el autor. Como se mencionó, el arte de la novela depende de un subtexto: aquel que está implícito en la narración y que es la voz del autor explicitada solamente por el lector. El narrador nos habla de su realidad, leemos acerca de sus aventuras íntimas y triviales. Empero, entre el discurso del narrador encontramos el del autor. Y ya que la novela es un dialogismo eterno, al escuchar el lector inevitablemente dará una respuesta o reflexionará, cumpliendo con el ciclo de comunicación.

Finalmente, esta bivocalidad que permite al narrador adoptar la voz que éste desee permitió a los y las novelistas del siglo XVIII escribir para un público femenino desde la voz de su propio género. Las biografías, novelas epistolares, novelas de diarios como *Moll Flanders* y *Pamela* tienen autores masculinos pero muestran una realidad que pertenece al género opuesto. Por otra parte, las mujeres escritoras tuvieron un papel importante en el desarrollo de la novela, al fungir como portavoces de su propio género y, por medio de sus propios personajes femeninos, crear personajes que se contraponen y alimentan de aquellos creados por sus coetáneos. La conciencia social, la moral, la filosofía y el humor se conjugan en estas novelas para dar paso a un fenómeno cuyos efectos en la literatura y en nosotros como lectores aún es motivo de debate. De acuerdo con Mijaíl Bajtín, en la novela existe una "[...]armonización del mundo y rearmonización del lenguaje[...]" mismos que se unen en ella en la

diversidad plurilingüe del mundo que retratan. En ella existen simultáneamente la expresión social y literaria (artística) y la palabra social (y literaria)³⁷

En la novela sentimental se manifestó este patrón, ya que su discurso y su desarrollo formal se conjugaron de tal forma que cumple con todas las características mencionadas. No sólo es un reflejo de la sociedad, un instrumento didáctico en su momento y en el presente, sino que también nos enfrenta a la problemática del género en la literatura, del papel del autor y la creación de personajes que heredó a la literatura inglesa. El rechazo que ha sufrido la novela sentimental se debe, en gran parte, a su vínculo con la figura femenina y a la poca importancia que se le otorga, hoy día, a la función social de la literatura. Más adelante, por medio de las novelas sentimentales *Evelina* de Fanny Burney y *Pamela* de Samuel Richardson, se intentará mostrar la importancia y la riqueza del discurso sentimental; el diálogo narrador/personaje; la realidad y la moral que se retratan en los escritos y, primordialmente, el discurso subversivo que yace agazapado en el sentimentalismo. La complejidad del género sentimental exige que antes de profundizar en él y para continuar la búsqueda del mayor entendimiento, primero es necesario un acercamiento a la época. Con el precepto de que la novela es un género antropológico-literario, es menester tratar de penetrar en la sociedad que dio origen al mismo y explorar el papel que la mujer, la mujer-escritora y la mujer-personaje desempeñaron.

³⁶ Mijail Bajtín, *Op. cit.*, p.141.

³⁷ *Loc. cit.*

Capítulo II

De la realidad a la novela

Every society needs to dream, and not only women but also men.
- Jean-Paul Descive -

Como se mencionó en el primer capítulo, la novela inglesa surgió en el siglo XVIII. En este periodo, también llamado 'Siglo de las luces', se estableció un nuevo orden social. Los novelistas ingleses del siglo XVIII captaron el pensamiento, las costumbres y a los protagonistas de este nuevo orden. La misma complejidad que caracteriza al género es inherente a la novela dieciochesca y al mundo que retrató. Los y las novelistas del momento vivían en una Europa que crecía rápidamente, que se hacía de colonias y también las perdía, en la que se formó la burguesía, el movimiento liberal que daría forma a las dinámicas políticas y económicas de los dos siglos sucesivos y que albergó al movimiento feminista, sin el cual muchos otros cambios no se hubieran gestado.

El primer cambio que es necesario explorar y que afectó a la novela y su desarrollo de manera contundente, fue la escisión del espacio y la consecuente formación de una nueva dicotomía: la de lo público y lo privado. Las tendencias ideológicas (políticas, filosóficas y económicas) exigían que, sobre todo en las urbes, sucediera una ruptura entre los asuntos públicos o de los ciudadanos y los privados o de la familia. El Estado no tenía voz dentro del hogar y a puerta cerrada se seguía una dinámica que difería de la vida pública en muchos aspectos. Una parte de la ciudadanía debía permanecer en lo privado sin participar en la otra esfera, la cual estaba constituida por la mujer.

Entre los siglos XVII y XVIII se escribieron alrededor de mil novelas.¹ Asimismo, entre 1750 y el final del siglo XVIII el número de mujeres que escribían novelas, poemas y libros de conducta se duplicó cada década.² La mayoría de las novelas escritas en estos periodos llevan en su título el nombre de una mujer. Desde la publicación de *Moll Flanders* en 1722, los novelistas mostraron un interés ávido por la mujer; curiosamente, no se ocuparon de retratar al mundo público. Tanto escritores como escritoras eligieron retratar a ese extraño fruto que la creación no había dotado de Razón y que, en términos dieciochescos, era sinónimo de "naturaleza".³ Sobra decir que esta idea de la mujer no es exclusiva del siglo en cuestión. Al contrario, la idea de mujer como sinónimo de lo indómito encuentra sus raíces tanto en la Biblia como en la mitología clásica. Basta recordar elementos como la caja de Pandora y, por supuesto, a personajes tan fundamentales para la cultura general, como Eva. En una sociedad tan ligada a la Biblia como la sociedad dieciochesca, los escritos bíblicos no sólo eran parte de la educación básica, además solían presentarse como verdades irrefutables y no como alegorías: "Since the Bible has been accepted for centuries as the word of God, anything in it acquires great significance: thus, a casual comment, an isolated example, or even a metaphor can easily be misinterpreted into a formal condemnation of the female sex."⁴ Esto no sólo reforzó la idea de la mujer como fuente de tentación y reflejo de la frágil naturaleza del hombre siempre expuesta al pecado, además proporcionó los fundamentos necesarios para el discurso de pensadores tan importantes como John Locke y Jean Jacques Rousseau.

El tema de la mujer y su mundo poco a poco se convirtió en una gran fuente de inspiración para ambos sexos. Quizá sea más fácil entender que el sexo femenino se esforzara por comprenderse, explorarse y hablar de sí por medio de la literatura. Sin embargo, es curioso que el sexo opuesto se interesara cada vez más por retratar a su contraparte si se toma en cuenta la idea que de ella se tenía.

¹ Jean-Paul Descive, *A History of Women*, p. 263.

² Cf. Eva Tavor Bennet, *The Domestic Revolution: Enlightenment Feminisms and the Novel*, p. 1.

³ Katherine Rogers, *The Troublesome Helpmate*, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 3.

Empero, lo que sucedió en la Ilustración fue algo parecido a una revolución educativa que, por medio de la literatura, buscaba remediar la naturaleza indómita de la mujer y que, en realidad, dio pie a más de una revolución: la literaria y la sexual.

La mujer fue fuente temática para el sinnúmero de obras que se escribieron a lo largo de este siglo, pues la novela era el medio didáctico ideal. Para los poseedores de la Razón, el nuevo género fue un canal para enseñar a los seres irracionales cómo dominar su Naturaleza para formar parte digna de la sociedad y ocupar su lugar en la nueva escala social. Para la mujer, la novela fue una salvación, ya que por este medio no sólo comenzaron a formar parte activa de la esfera pública, además, se ocuparon de enseñar a los miembros de su género, cómo invertir los papeles en la esfera privada. De esta manera, nacen varios personajes femeninos que superficialmente parecen repetirse, pero, en realidad, son los recipientes de la compleja ideología de la época y, más significativamente, muestran la resonancia de la literatura y la influencia penetrante que puede tener una obra literaria en una sociedad. Asimismo, al profundizar en la novela y en términos más específicos, en la novela sentimental, observaremos la validez de estas obras tan controvertidas y tan menospreciadas. Para entender el discurso sentimental, es menester comprender y conocer los discursos que influenciaron y respaldaron a los creadores de este género.

Para Richard Steele, la mujer era “[...] hija, hermana, esposa y madre, un mero apéndice de la raza humana.”⁵ En general, ésta era la idea ilustrada de la mujer. Sin embargo, es una idea superficial. Aunque parezca extraño, el Siglo de las Luces encierra una lucha compleja entre los sexos. A pesar de que las mujeres sometidas aún constituían la mayoría, el número de ellas que se negaban a aceptar el papel impuesto por la sociedad aumentaba. Desde el Renacimiento hasta finales de la Ilustración, varias figuras femeninas emergieron para darle voz a este género que tampoco encontró consuelo en las nuevas teorías del Estado. Aphra Behn (1640-1689), Mary Astell (1666-1731), Mary Wollstonecraft (1759-1797), entre muchas otras, se encargaron de abogar por su propio sexo, desmentir los argumentos

infundados de hombres como Richard Steele y comprobaron que la mujer no sólo tiene uso de Razón sino que además tiene capacidades literarias iguales a las del sexo masculino. Sin embargo, sobra decir que la ideología de estas mujeres no era la que predominaba. Lamentablemente, fueron aquellos que coincidían con Richard Steele quienes sentaron las bases para el nuevo orden.

Como se señaló, en esta nueva sociedad la mujer estaba reducida al espacio privado. Por definición, la vida privada se desarrolla a finales del siglo XVII y se consolida en el siglo XVIII. La nueva arquitectura permitía que las casas se dividieran en habitaciones, con más frecuencia en las casas de tamaño significativo. Esto permitió que naciera el concepto de lo privado y el de la vida pública. En teoría, el espacio privado se limitaba a las casas y habitaciones, entre ellas el conocido *closet* que en nuestro léxico y tiempo equivale a un ropero o armario, pero que en esa época era una habitación; aquí las mujeres se vestían, leían y contestaban o escribían su correspondencia y diarios - actividades muy en boga en esta época y que se tomaron como modelos para la nueva narrativa -.

Este nuevo concepto de espacio fue uno de los factores que dio pie al ahora común anonimato urbano. Asimismo, cautivó la imaginación de la urbe que comenzó a preguntarse y a percatarse de cuánto podía suceder tras aquellas paredes que escindían lo visible de lo invisible, lo moral de lo inmoral.⁶ La vida privada era inherente al sexo femenino y quien transgrediera esta frontera se exponía a una vida de rechazo. Sin embargo, el problema de la mujer del siglo XVIII no se reduce a la transgresión de la frontera física; la fuerza del margen público/privado radica en sus alcances ideológicos y morales.

Contrario a lo que podríamos pensar, el hecho de encontrarse reducida al espacio privado no significó que las mujeres del siglo XVIII se dedicaran a las labores domésticas en sus propias casas. La mayoría de las mujeres no pertenecían a las altas esferas y tenían que dedicarse tanto a estas labores

⁵ Richard Steele and Olwen Hufton, *A History of Women*, p.14.

⁶ Esta cuestión se encuentra muy bien representada en la novela de John Cleland Holmes, *Memoirs of a Woman of Pleasure*: "Oh! How still and hush did I keep at my stand, lest any noise should bauk my curiosity, or bring madam into the closet! [...] Her sturdy stallion had now unbotton'd and produced naked, stiff, and erect, that wonderful machine [...]"

como a muchos otros tipos de actividades arduas, en casas ajenas, fábricas y comercios. Los testimonios del mercado laboral del siglo XVIII nos permiten observar que la mujer sí formaba parte esencial de la vida pública. Sin embargo, ésta no era la vida pública reconocida por el sexo gobernante. Así, el significado de ambos espacios cobra nuevas y serias dimensiones. Lo "privado" era aquello cuya importancia no era reconocida por la sociedad, pero que jugó un papel muy importante en el desarrollo de la economía y la consolidación de la sociedad dieciochesca.

Este desarrollo se llevó a cabo en tanto que las ciudades devinieron en los centros vitales de cada país y se convirtieron en generadoras de empleos. Los habitantes del campo viajaban a la ciudad para ganar dinero propio que les concedía su lugar en el tablero de la sociedad. Las mujeres no eran la excepción, de hecho, para casarse y conservar su lugar como miembros de una familia, era su obligación generar sus propios medios de manutención. En la Europa del siglo XVIII, el 80% de las campesinas dejaban sus hogares a los doce años -dos años antes que los varones-, para comenzar una etapa de diez o doce años de trabajo.⁷ La mayoría de estas jóvenes solicitaban trabajo como sirvientas. Una vez admitidas, tenían que hacerse de habilidades si no contaban ya con las básicas como bordar y hablar bien para ascender la escala de servidumbre dentro de la casa en cuestión. Con un poco de suerte, podrían llegar a ser recamareras o asistentes de sus patronas; lo lograrían si además de leer y escribir un poco, soportaban los insultos y abusos, tanto verbales como sexuales concomitantes.

El dinero que lograban ahorrar de sus salarios ínfimos no las haría ciudadanas más valiosas, sino candidatas para el matrimonio, pues una mujer sin dinero no podía aspirar a contraer nupcias. Lo mismo sucedía con quienes permanecían en el campo. Ellas tendrían que buscar trabajo en las granjas alledañas o en otras casas; el poco dinero que recibían tenía el mismo objetivo que el de sus congéneres de la urbe. El problema no radica en el tipo de labores que desempeñaban, sino en la condición social en la que permanecían a pesar de ser civiles económicamente activas, pues su trabajo, debido a los

John Cleland Holmes, *Memoirs of a Woman of Pleasure*, p. 24-5.

⁷ Cfr. Olwen Hufton, *Op.cit.*, p. 17.

argumentos propios de la época, no les ganaba el título de “independientes”: “Notwithstanding the obligation to labor in their own support, society did not envisage that women could or should live in total independence. Index, the independent woman was seen as unnatural and abhorrent[...]”⁸ La imposibilidad de ser consideradas independientes les negó la posibilidad de formar parte de la vida pública, pues los trabajos que realizaban en el mundo público no se consideraban de valor, tan sólo era lo que como mujeres les correspondía hacer.

Por su parte, quienes no tenían que preocuparse por su situación económica, estaban confinadas al ámbito doméstico. Ahí aprendían a ser rectas y virtuosas, sabían leer y escribir, además de contar con las habilidades básicas del bordado, la costura y la noción del comportamiento en sociedad. A ellas se les enseñaba cómo ser mejores mujeres, pero no por eso mejores individuos. De hecho, los libros de conducta, en principio, surgieron para enseñar a la mujer a ser casta y proteger su virginidad, pues con la reestructuración social cambió el concepto de Honor masculino, el cual, en gran parte, dependía de la castidad de su mujer.⁹ Las mujeres educadas recibían las lecciones necesarias para proporcionarle a su pareja, misma que ellas no solían elegir, todo lo necesario para su comodidad. Los libros de conducta y las cartas de padres y madres a sus hijas, tan leídos e importantes en esta época, estaban llenos de consejos sobre cómo ser una buena madre, esposa e hija; en otras palabras, sobre cómo someterse con educación. Además, en estos textos, que forman parte tanto del testimonio de la época como de su literatura, se demarcan las “verdades” y preceptos necesarios para vivir correctamente en esta sociedad. En la carta de George Saville, Marqués de Halifax, a su hija encontramos un ejemplo: “That there is Inequality in the Sexes and that for the better Oeconomy of the World, the *Men*, who were to be the *Lawgivers*, had the larger share of Reason bestowed upon them; by which means your sex [el femenino] is the better prepar’d for the *Compliance* that is necessary for the

⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹ *Cfr.* Michael McKeon, *The Origins of the English Novel: 1600-1740*, p.156-7.

better performance of those *Duties* which seem to be most properly assigned to it.”¹⁰ Observamos cómo se considera que la *Condescendencia* es un factor indispensable para llevar a cabo los *Deberes* naturalmente femeninos. Por el contrario, los Hombres, tienen la obligación, que en este caso también se interpreta como natural, de legislar. Así, son ellos quienes hacen las leyes respecto del comportamiento de las mujeres. Y aunque las jovencitas de los estratos sociales bajos no recibían estas cartas y aunque no siempre tenían la capacidad ni el tiempo para leerlas, también se les enseñaba que la condescendencia era su “naturaleza”.

Además de ser dependientes y condescendientes, las mujeres que lograban cumplir con su función natural en esta vida (casarse y tener hijos) y enviudaban, debían enfrentarse, nuevamente, al anonimato de lo privado. Mientras estaban casadas, las mujeres todavía pertenecían a este ámbito pero contaban con el peso y valor de un apellido. Sin embargo, los pocos beneficios que éste les proporcionaba morían junto con su marido. Richard Steele lo ilustra en términos sencillos, la mujer era un apéndice, su identidad dependía de un Todo llamado hombre. Cuando perdían esta gran parte de su identidad, tenían el derecho de quedarse con los hijos, pero no el derecho a sus propiedades, por lo menos no sin trabajo: “[...] society’s expectations of the widow were limited to an exercise of fortitude and an ability to pick up the pieces as not to become with her children a burden to the parish.”¹¹

Así, observamos en los testimonios de la época y de los historiadores, cómo el espacio “privado” de la mujer no era del todo privado; en realidad, se consideraba privado por ser inferior en los ojos de los hombres. Además, el nuevo sistema económico tuvo cuidado en demarcar quiénes recibían un sueldo verdadero y quiénes no, de acuerdo con esto se definía si un ciudadano desempeñaba un trabajo o no: “La mujer se sitúa en el reino de la “necesidad” pues el trabajo que hace en casa, lejos de conferírle títulos de propiedad, no es ni siquiera considerado como “trabajo” porque no se paga con

¹⁰ George Saville and Vivian Jones, *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*, p.18.

¹¹ Otwen Hufton, *Op. cit.*, p.43.

un sueldo – según la nueva definición liberal de ‘trabajo’.”¹² Asimismo, en los testimonios encontramos el telón de fondo de la vida de personajes como Moll Flanders, Pamela, Fanny Hill, entre otras. La primera tenía que robar para hacerse de dinero, casarse y así, ser alguien en este mundo. Por su parte, Pamela es el ejemplo de la mayoría de las jovencitas de su estrato social que trabajaban como sirvientas y soportaban lo que su “naturaleza” les exigía. Fanny Hill es el ejemplo de muchas otras de sus coetáneas cuya única alternativa al no encontrar un trabajo era la prostitución. Ésta era la vida que retrataban los novelistas, vidas que en el mundo de la ficción funcionaron como un escape para quienes podían relacionarse con éste y para quienes encontraban su educación en el mismo. Sin embargo, no hacían mención de otras mujeres, también esenciales para el desarrollo de la sociedad y la literatura ilustradas.

Ellas no formaban parte de la mayoría, pero sí de la dicotomía literaria y real de la época. Estas mujeres son aquellas que, debido al auge de las ciudades y de la difusión del conocimiento, vieron la oportunidad de romper el molde: “New recreational activities developed and with the advent of new occupational categories women found it possible to live without the support of men (albeit without children, unless they put to a nurse).”¹³ Establecieron pequeños negocios como casas de huéspedes y, aún mejor, lograron dedicarse a escribir. La literatura, fiel a la complejidad de la época, sirvió como espejo de la realidad de la mujer sometida, libro de texto para las mujeres virtuosas y como un canal para la expresión de las intelectuales de la época. Aunque su vida no era más sencilla que la de la mayoría, la dispersión del conocimiento y el lugar que encontraron en la economía significó un gran cambio, no obstante la poca importancia que la época les dio.

Estos hechos estaban impulsados por una ideología interesante y contradictoria que también es inherente a la novela dieciochesca. Entre las novelistas del siglo XVIII, encontramos a Fanny Burney, Eliza Haywood y Mary Wollstonecraft, quienes siguieron el patrón de sus predecesores y crearon personajes femeninos, heroínas. En su narrativa encontramos no sólo un estilo literario pletórico de

¹² Cristina Molina Petit, *La Ilustración olvidada: la polémica de los sexos en el siglo XVIII*, p. 110.

¹³ Jean-Paul Descive, *Op. cit.*, p. 293.

humor, personajes complejos y un uso de la lengua sumamente rico, también nos encontramos con personajes femeninos mucho más sólidos y que nos dan entrada a una lectura y visión más crítica tanto de la literatura como de la época. Las novelistas tomaron el molde establecido por autores como Richardson para educar a sus congéneres. Sin embargo, las lecciones que ellas depararon no son tan inocentes como se podría suponer. Detrás de la ingenuidad y búsqueda de la virtud de personajes como Evelina o Miss Betsy Thoughtless, encontramos un discurso subversivo que si no contradice la lección de los novelistas de principios del siglo XVIII, al menos sí permite una lectura que nos da entrada a una batalla campal silenciosa cuyos efectos tuvieron resonancia en el romanticismo y la novela del siglo XX. La ideología que fundamentó y promovió las obras de esta escuela de escritoras era una respuesta directa a aquella establecida por los pensadores y escritores de este siglo.

El siglo XVIII tiene el apelativo de “Siglo de las Luces” porque el conocimiento en todas sus manifestaciones, humanas y científicas, se propagó gracias a la imprenta. Las ciencias se desarrollaron y el conocimiento se hizo accesible a todos. También conocemos este período como la Edad de la Razón. Cuestión que no nos extraña puesto que la Razón es concomitante al conocimiento. Según los antiguos griegos, específicamente Aristóteles, el hombre es un animal racional y su razón es lo que permite que se halle por encima de esta condición. Este aforismo también formaba parte crucial del conocimiento general ilustrado, de hecho, es posible decir que era el cimiento de la ideología del XVIII. La figura de Jean Jacques Rousseau es crucial para este movimiento ideológico. Su pensamiento fundamentó gran parte del pensamiento dieciochesco. En su obra La Nouvelle Héloïse, la figura de la mujer no sólo se ve subordinada sino que esta subordinación se justifica y califica de virtuosa y ejemplar: “The abasement of a guilty woman is a terrible thing, for the loss of honour soon deprives her of all other virtues.”¹⁴ Como se explorará en el capítulo siguiente, para el hombre ilustrado, la mujer debía contar con una serie de virtudes como la Honestidad, la Razón, el Recato y la Obediencia, mismas que aprendería en casa, no en los libros. Rousseau muestra cuán acorde a su pensamiento es esta creencia cuando afirma: “El mundo

[...] es el único libro que una mujer necesita.”¹⁵ Jean Jacques Rousseau era tan sólo uno de tantos pensadores que apoyaron y formaron los preceptos para el contrato social entre ciudadanos libres y el Estado y que, sin embargo, consideraban que una mujer era sumisa por naturaleza, a pesar de que pertenecían a su especie. Sin duda, esto se debe a que de acuerdo con Rousseau, a la mujer no le concernía forjar preceptos sino obedecerlos: “Their job [women’s] is to apply the principles that men discover and to make the observations that lead men to establish principles.”¹⁶ Como podemos ver, a la mujer sólo se le permitiría observar, pero el reconocimiento le sería negado, pues, no obstante su capacidad de observar y, por ende, de razonar, su papel en la sociedad debe coincidir con el del sexo opuesto. Uno más de los grandes pensadores del mundo moderno que cayó en la contradicción respecto del tema de la mujer, fue John Locke.

En la Inglaterra del siglo XVIII, el reino de la razón se hizo patente a través de la propuesta de John Locke. Fuera del continente, gran parte de la ideología social en Europa durante este siglo se formó con base en el pensamiento de Locke, además de que desempeñó un papel de suma importancia en la Revolución de 1688. Para Locke, el entendimiento es lo que coloca al hombre por encima de los seres sensibles. Immanuel Kant aseveró lo siguiente: “Every man has a duty to uncover nature’s commandments, which history has obscured. The name for such audacity, which is identical with the public use of reason, is freedom. [...] Freedom, whose initial exercise is intimately associated with thought rightfully belongs to all reasonable beings.”¹⁷ De ahí, la importancia de la razón. La razón es, en palabras de Locke, entendimiento, coloca al hombre sobre los seres sensibles (animales y plantas, en términos del siglo XX); y la razón es, en palabras de Kant, libertad. Entonces, todo ser humano es un ser racional y, por ende, debería ser libre.

De acuerdo con Locke, estos seres libres y racionales nacen en un estado “natural” que les

¹⁴ Jean Jaques Rousseau *apud* Jean-Paul Descive, *Op.cit.*, p.334.

¹⁵ *Ibid.*, p. 329.

¹⁶ *Ibid.*, p. 327.

¹⁷ Emmanuel Kant *apud* Jean-Paul Descive, *A History of Women*, p.316.

permite hacer uso de ambas facultades, pero en donde existe el desorden. Gracias a la razón, el humano puede organizarse de tal manera que trascienda su estado “natural”, en el que las propiedades y derechos pueden violarse, a un estado social-civil. Los humanos delegan sus derechos naturales a este nuevo estado, mismo que ofrece “libertad segura”. Simultáneamente, ellos mantienen gran parte del control del estado, ya que “[...]el pueblo delega sus poderes en los gobernantes o jueces, de tal manera que puede, en un momento dado, revocarlos si entiende que se han sobrepasado o que han cumplido la misión que se les ha encomendado[...]¹⁸ De esta manera, el hombre es libre bajo consenso y contrato, en un estado que protege sus derechos y para el que trabaja. Para mantener el Bien General y salvaguardar estos derechos, se hacen leyes, mismas que dan dirección a todo “agente inteligente”. Entonces, para el estado lockeano, los seres humanos racionales y libres por naturaleza merecen derechos que garanticen su libertad y, con este fin, se crea el Estado. Sin embargo, hay un problema, su propuesta excluía, en palabras del Marqués de Condorcet, a la mitad del género humano; es decir, a la mujer.

Como indica Cristina Molina Petit, John Locke se constituyó como un rebelde del poder monárquico. Locke quería poner fin a los preceptos irracionales que sustentaban el poder de la monarquía. En otras palabras, desmentía el derecho divino y el absolutismo conservador. Empero, él no estaba del todo libre de estos preceptos ilógicos, ya que la mitad de la población, representada por la mujer, quedaba excluida del estado social-civil. La clave para entender estos preceptos estriba en las palabras “seres sensibles”. Aunque entendemos que en el estado se incluye toda la especie humana pues, en sus propias palabras, “[este estado es] también un estado de igualdad [...] en el que nadie tiene más que el otro[...]¹⁹, la mujer y los hijos no tienen derechos. La escisión de lo público y lo privado característica del Siglo de las Luces, entonces, se vuelve evidente. En el ámbito público los hombres son libres, existen leyes que los protegen, en fin, son ciudadanos. Empero, en el ámbito privado, no. Es todavía más difícil comprender que, en realidad, los hombres en el sentido masculino de la palabra, sí

¹⁸ John Locke apud Cristina Molina Petit, *Op. cit.*, p. 44

¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

tienen derechos en el ámbito privado; son solamente las mujeres las que no tienen derechos en ninguno de los ámbitos. No tienen derechos en el ámbito público porque no son seres racionales: al no ser racionales, no son libres y, por ende, están sometidas al ámbito privado.

Los argumentos para sustentar la irracionalidad de la mujer, evidentemente, no son tan buenos como los que sustentan al estado lockeano. En términos lockeanos, la yuxtaposición de la mujer con la naturaleza significó que la mujer vive en un estado pre-político eterno, ya que nunca trasciende el estado natural en el cual todos los seres racionales nacen. Y por ende, las alas de la política no la pueden proteger. La única mujer que momentáneamente trasciende esta naturaleza es la madre: “La madre es la que ha trascendido de alguna manera su alocada pasión y se ha centrado en unos hijos y en un marido [...] Pero no por haber trascendido la pasión a través de la maternidad deja de ser “naturaleza”: la madre es también “naturaleza” por su cercanía a los niños y por su esclavitud a los dictados de la especie[...].”²⁰ Por lo tanto, no había escapatoria para la mujer. Su espacio era lo privado y en éste, ella no era un ser humano, era un híbrido que por una falta de razón injustificada, como el derecho divino, no era capaz de trascender su estado primitivo y, sin embargo, tenía la capacidad de condescender. Aunque no se consideraba que la mujer pudiera superar este estadio, la educación de la mujer se convirtió en el pasatiempo de muchos, como se mostró en las cartas del padre a la hija. Asimismo, la naturaleza sentimental de la mujer dio pie al género que nos concierne aquí: la novela *sentimental*. Sin embargo, es necesario percatarnos de que el discurso dieciochesco sobre la mujer no sólo se limitó a suprimirla y que la idea dieciochesca de la mujer cambió con el siglo, ya que también existió un grupo de pensadores que se ocupó de hablar de la mujer con más seriedad, de la necesidad de darle una educación e, incluso, dio pie a un discurso subversivo que sustentó de manera significativa a la novela *sentimental*.

Pensadores como Mary Astell, el Marqués de Condorcet y Mary Wollstonecraft se ocuparon de redimir la condición de la mujer, rebasaron los límites del pensamiento dieciochesco para cuestionar los derechos de este género y sugirieron algunas posibilidades para su educación. El Marqués de Condorcet

explicaba la exclusión de la mujer del ámbito público de la siguiente manera: “El hábito puede familiarizar a los hombres con la violación de sus derechos naturales hasta el punto de que, entre los que han perdido, nadie piense en reclamarlos ni crea haber sufrido una injusticia [...] ¿no han violado todos el principio de igualdad de los derechos al privar tranquilamente a la mitad del género humano del derecho de concurrir a la formación de las leyes, al excluir a las mujeres de la ciudadanía?”²¹ Rousseau hubiera defendido, en definitiva, la exclusión de la mujer pues de acuerdo con su razonamiento “Si se quiere acceder al reino de la libertad [léase estado y ciudadanía], hay que empezar por el autodomínio y el sometimiento de la pasión y, por consiguiente, por el sometimiento de la mujer.”²² Resulta curioso observar la forma en la que hombres como Jean Jacques Rousseau y John Locke contaron con la capacidad de romper con un sistema social tan antiguo, pero no recurrieron a medios ajenos a la fe y a los sentimientos para justificar el sometimiento de la mujer. A pesar de sus postulados racionales, cuando del género opuesto se trataba, no les quedaba más que culpar a la Madre Naturaleza.

En gran medida, debido a esta mentalidad, el sentimiento se consolidó como el opuesto de la Razón y del género masculino. Y aunque la mayoría de los hombres se referían a los sentimientos y el sentimentalismo como la perdición de las mujeres, remontándose incluso a los tiempos bíblicos con Eva, algunos han encontrado en esto su liberación: “El elogio del carácter o del genio de una mujer es casi siempre prueba de fealdad. Parece que el sentimiento y la razón sólo son el suplemento de la belleza [...] La naturaleza parece haber conferido a los hombres el derecho de gobernar. Las mujeres han recurrido al artificio para liberarse.”²³ Aunque el artificio ha sido la condena de la mujer durante varios siglos, también ha servido como forma de expresión y de independencia. Las mujeres cuyo reflejo hallamos en personajes como Fanny Hill y Moll Flanders hicieron del artificio el medio para encontrar una vida propia, aunque de cierta manera ésta continuara vinculada al sexo opuesto. Empero, el artificio

²⁰ Cristina Molina Petit, *Op. cit.*, p. 118.

²¹ Marqués de Condorcet, *La Ilustración olvidada: la polémica de los sexos en el siglo XVIII*, p. 100.

²² Jean Jaques Rousseau *apud* Cristina Molina Petit, *Op. cit.*, p. 117.

²³ Señor Caballero de Jaucourt *apud* Cristina Molina Petit, *Op. cit.*, p. 48.

no se aleja de la subordinación lo suficiente, la educación no deja de ser la utopía del “segundo” sexo en el siglo XVIII. Y, precisamente, las feministas del XVIII buscaban hacer de esta utopía una realidad.

Influenciadas en gran parte por Mary Astell, esta nueva corriente de pensamiento femenino luchó por reclamar su lugar en la esfera pública y la privada. Eva Tavor Bennet hace un estudio de su pensamiento en su libro *The Domestic Revolution: Enlightenment Feminisms and the Novel*. De acuerdo con la crítica, existían dos corrientes de pensamiento feminista en la Ilustración: la de las Matriarcas y la de las Igualitarias.²⁴ Las Matriarcas, buscaban educación de la mujer y dominio sobre los hombres. Es decir, querían romper con el esquema patriarcal de la sociedad bajo el precepto de que la mujer era un ser superior al hombre. Las igualitarias rechazaban cualquier idea de superioridad, buscaban, simplemente, igualdad de derechos, educación y trato para hombres y mujeres en ambas esferas.²⁵ Mary Astell no proponía superioridad ni la transgresión de la esfera pública; de hecho, era bastante conservadora y se adhería fielmente a las enseñanzas bíblicas. Ella es una de aquellas mujeres que la Historia ha borrado.²⁶ De no ser por sus influencias en la sociedad de su momento y por este grupo de seguidoras, seguramente no tendríamos noticia de ella.

Nacida a mediados del siglo XVII, Mary Astell creció para ser fiel a los principios protestantes y conservadores de la época. Sin embargo, ha sido llamada la primera feminista porque sus escritos sobre la educación de la mujer y la importancia de que ésta recibiera un trato semejante al del hombre como ciudadana no sólo son excepcionales, sino que además, influyeron en otros pensadores y pensadoras que la sucedieron. Mary Astell no abogaba por que la mujer pudiera ocupar puestos en la iglesia o en el gobierno, tan sólo pedía que se les otorgara el derecho a instruirse en estos campos y muchos otros:

They allow us Poetry, Plays, and Romances, to Divert us and

²⁴ Cfr. Eva Tavor Bennet, *Op. cit.*, pp. 32-40.

²⁵ Cfr. *Loc. cit.*

²⁶ En este caso, con Historia me refiero a la versión canónica de los hechos y no a aquella que la microhistoria y las nuevas corrientes históricas se han encargado de desenterrar.

themseleves, and when they would express a particular Esteem for a Woman's Sense, they recommend History; tho' with Submission, History can only serve us for Amusement and a Subject of Discourse. For tho' it may be of use to the Men who govern Affairs, to know how their Forefathers Acted, yet what is this to us, who have nothing to do with such Business?²⁷

Aunque parece contradecir lo citado, lo que Mary Astell pide a los miembros del sexo opuesto es que la mujer pueda estudiar y profundizar (como ella lo hizo) en los mismos campos que los hombres: leer filosofía política, no para discutirla frente a una taza de té, sino para conversar con otros estudiosos e incluso escribir sus propias propuestas. El pensamiento de Mary Astell es singular porque no contradice al orden establecido, mismo que ella consideraba como sagrado; tan sólo quería que se le diera la oportunidad a las mujeres de participar en la sociedad de manera activa y que se reconociera la validez e importancia de sus voces. Con pocas palabras, Mary Astell formuló una pregunta que aún hoy cuestiona y derrumba todos los discursos imperialistas y sexistas: "If all Men are born free, how is it that all Women are born Slaves?"²⁸

Una posible influencia en el pensamiento de las feministas ilustradas, es el Marqués de Condorcet, quién realizó una gran labor en contra de los prejuicios de género. Aunque su propuesta no llegó al extremo de promover a la mujer como ciudadano independiente, sí abogó por su derecho a la educación. Curiosamente, su argumento se sostiene sobre el beneficio que el sexo opuesto pudiera sacar de la educación de la mujer: "[...] los hombres que hayan gozado de la instrucción pública conservarán mucho más fácilmente sus ventajas si encuentran en sus mujeres una instrucción más o menos igual[...]" Aquí observamos que consideraba que la educación de la mujer era un medio para lograr la armonía y cierto grado de igualdad, cuando no de servidumbre dentro del contrato marital: "[...] si pueden hacer junto con ellas las lecturas que deben mantener sus conocimientos, si en el intervalo que separa su infancia de su instalación en la sociedad, la instrucción que las prepara no es extraña a las personas hacia

²⁷ Mary Astell *apud* Ruth Perry, *The Celebrated Mary Astell: An Early English Feminist*, p. 9.

quienes una tendencia natural las lleva.”²⁹ Aunque no se aleja del todo de la idea de naturaleza y de cómo ésta destina al sexo femenino inevitablemente hacia el matrimonio, propone que se le otorgue a la mujer un espacio para arribar al estadio del matrimonio con las herramientas necesarias para desarrollar una relación digna con su esposo. Asimismo, este planteamiento implica que la mujer ya no dependería del artificio que tanto la cautivaba como la liberaba; conocería otro medio de relacionarse con el mundo y así, con su individualidad.

De manera más significativa, el Marqués de Condorcet rebasa su propia propuesta sobre la necesidad de la educación de la mujer: “Se ha dicho que las mujeres, a pesar de su mucha inteligencia, de su seguridad y de su facultad de razonar llevada al mismo grado que en sutiles dialécticos, nunca se conducían por lo que se llama razón [...] Esta observación es falsa: no se conducen, es verdad, por la razón de los hombres, sino por la suya.”³⁰ La afirmación de Condorcet no sólo transgrede la ideología ilustrada al suponer que la mujer tiene la facultad de la razón, además ubica a la mujer como ser independiente y contradice directamente los razonamientos de Rousseau sobre la obligación de ésta como observadora de los principios masculinos. Sabemos que Condorcet y aquellos que compartían su manera de pensar eran una minoría, pero es menester saber que no todos se sometían o coincidían con Rousseau o Locke.

Es de suma importancia rescatar que todos estos pensadores están concientes de la falsa concepción de lo público y lo privado en cuanto a la mujer se refería. Finalmente, estaban pidiendo la inclusión de la mujer en la vida pública, pues la sola palabra “pública” implica ya Razón y Ciudadanía, además de Libertad. Las Matriarcas e Igualitarias se apoyaron en este pensamiento para, a partir de mediados de siglo, comenzar a luchar por el derecho a la educación. En un escrito de 1788, Mary Wollstonecraft se quejó: “Men have in some aspects very much the advantage. If they have a tolerable understanding, it has a chance to be cultivated. They are forced to see human nature as it is, and are not

²⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹ Marqués de Condorcet, *Op. cit.*, p. 99.

left to dwell on the pictures of their own imaginations.”³¹ Las feministas ilustradas buscaron reformar el concepto de la mujer, ya que, a diferencia de los represores del segundo sexo, estaban seguras de que por medio de la educación podrían ser individuos valiosos para la sociedad. Su lucha, como la de los hombres, se llevó a cabo por medio de la literatura.

De acuerdo con los estudios de Eva Tavor Bennet, sería posible añadir a la lista de revoluciones o contra-revoluciones de Ilustración, la revolución doméstica. Tavor Bennet propone que las Matriarcas y las Igualitarias lucharon desde la esfera privada para lograr crearse una posición en la sociedad que las marginaba. La reestructuración social ilustrada no sólo se observó en los incipientes modelos económicos o en la ideología racionalista. Las reformas e institucionalización de leyes fueron de suma importancia también, como es el caso del *Hardwicke Marriage Act* de 1753. Una vez institucionalizado el matrimonio, el concepto de honor de un hombre comenzó también a depender de cómo manejaba los asuntos en su propiedad privada. Por supuesto, dentro de esta esfera privada se encontraba la familia. Entonces, la condición de la mujer como educadora de sus hijos y, antes que nada, como pareja se torna importante.

Las feministas encontraron que este cambio en la legislación del hogar era una oportunidad para reclamar su lugar en la sociedad y, puesto que resultaba frustrante y duro luchar públicamente en la esfera pública, valga la redundancia, lo hicieron silenciosamente en la esfera privada: “From the 1750’s on, Enlightenment feminists therefore developed exemplary, and highly idealized images of the family in their novels, [and] conduct books [...] which accomodated whichever ‘revolution in female manners’ they recommended.”³² Así, las novelistas y escritoras de la época comenzaron su lucha para contradecir los postulados que, hasta entonces, habían hecho de la mujer un objeto para la observación y el deleite del sexo opuesto.

Al exaltar, junto con los novelistas, el lugar de la mujer en la esfera doméstica se deshacían de las

³⁰ *Ibid.*, p. 102.

³¹ Mary Wollstonecraft, *Women in the Eighteenth Century*, p.55.

ideas como aquella propuesta por Montesquieu: "Reason is never found among those with beauty. When beauty asks to rule, reason sees to it that the request is denied. When reason is at least in a position to govern, beauty is no longer. Women must be dependent."³² La mujer todavía era dependiente, pues necesitaba del hombre para formar un hogar, pero su lugar en la casa ya no era de subordinación, al menos, se acercaba a la igualdad. La mujer todavía era un ser frágil y sensible, susceptible a la corrupción del mundo y a su naturaleza, sin embargo, tenía la posibilidad de ser virtuosa y en esta Virtud radicó su poder. En la literatura, la Virtud a la que se enseñó a las señoritas y amas de casa a aspirar, fue el elemento que permitió la consolidación del personaje femenino *sentimental*.

La importancia del personaje femenino en el siglo XVIII es contundente. Por medio de la figura de la mujer se gestó un género literario cuya influencia en la novela de los siglos XIX y XX es notoria. La obra de Jane Austen es un ejemplo claro. El surgimiento del discurso sentimental impulsó un cambio en el papel de la mujer en la literatura que se venía gestando desde la Restauración. Durante este periodo la función del personaje femenino era diferente. Esto se vio reflejado sobre todo en el teatro, con personajes como Mrs. Millamant en *The Way of the World* de William Congreve: una mujer que no sólo estaba dotada del ingenio (el *wit* característico de la Restauración) sino que tenía la capacidad de elegir y engañar a sus amantes, derecho que no siempre se otorgaba a los personajes femeninos.

En el siglo XVIII, esto representó un problema pues, al parecer, la idea de la mujer como ente peligroso y dominable se reforzó, en lugar de verse debilitada. La libertad de elección y el ingenio de la mujer, para muchos autores tan sólo terminó por representar que ellas estaban dominadas en esencia por dos pasiones: la coquetería y la vanidad.³⁴ Después, con el establecimiento de la Razón como móvil principal de vida, la mujer quedó reducida, nuevamente, a un ser irracional. Por tanto, primero surge la heroína sentimental como figura ejemplar, cuya capacidad de conocimiento se reduce a su dominio de los textos bíblicos y su meta en la vida es consolidar su aventura romántica en el matrimonio al

³² Eva Tavor Bernet, *Op. cit.*, p. 50.

³³ Charles-Louis de Montesquieu *apud* Jean-Paul Descivo, *Op. cit.*, p.328.

demostrar ser una mujer virtuosa, es decir, casta y pura. En el caso de Pamela, esto se ve premiado con su ascenso en la escala social, pues de ser una simple empleada doméstica, logra conquistar el corazón de su patrón para formar parte de las altas y honorables esferas de la sociedad.

Después, esta heroína, en manos de las novelistas y/o feministas, se convierte en una mujer que aún debe ser ejemplar, pero que no se encuentra necesariamente sometida a su pareja. La heroína sentimental de finales del siglo XVIII, es una mujer con capacidad de reflexión y enmienda. Por lo general, son jovencitas que deben aprender lo que es el mundo antes de entrar en la esfera doméstica y, cuando al fin lo hacen por medio del matrimonio, son mujeres cuyo intelecto no se encuentra por debajo del de su marido. Estos esquemas, por supuesto, tienen variantes, entre las cuales se encuentra la muerte, como en *Clarissa*. La heroína sentimental es el móvil innegable de su género: la novela sentimental. En ella y a través de ella encuentra su razón de ser y alrededor de la figura de la mujer femenina evolucionó este género literario.

La novela sentimental encuentra sus raíces en *Moll Flanders* de Daniel Defoe. Esta novela, conocida como la primera novela de habla inglesa, no es sentimental, ya que tanto personaje como historia carecen de muchos de los elementos esenciales para el género. Sin embargo, formalmente sentó las bases para el desarrollo del mismo: una heroína que se muestra como un ejemplo de virtud y fuerza interior que le permiten sobrevivir en un mundo tan bajo y tan complejo como el de la Inglaterra del siglo XVIII. El género encontró su consolidación en Samuel Richardson (1689-1761) y específicamente en sus obras *Pamela* y *Clarissa*. Ambas novelas epistolares retratan a jovencitas inocentes que luchan en contra del sexo opuesto, ya sea para derrotarlo y así, mostrar cuán benéfico es el camino de la Virtud o para ser derrotadas y mostrar cuán perjudicial resulta seguir nuestros instintos femeninos. En la "construcción" de estos personajes radica la raíz del *sentimentalismo*. Una vez establecido el género, Fanny Burney (1752-1840) lleva el sentimentalismo en otra dirección para dotar al personaje femenino de una visión más crítica, un humor menos ingenuo y, además, rodeada de personajes ahora clásicos

³⁴ Charles-Louis de Montesquieu apud *Ibid.*, p. 177.

que más tarde poblarían las novelas de Jane Austen.

El sentimentalismo significa exceso de todo lo que, supuestamente, carecían las mujeres: virtud, aplomo, razón, etcétera. Al igual que la novela en sí, sus raíces también se encuentran en la Edad Media con el *romancero popular*.³⁵ Y es que ambos se encuentran inevitablemente vinculados con la mujer y todo aquello que la ha rodeado e incluso acosado durante siglos: su entrega absoluta al sexo opuesto, facilidad de enamoramiento y fragilidad sentimental. En fin, muchos de estos elementos eran parte de la imaginación popular y ayudaron a construir las herramientas didácticas de los escritores a lo largo del siglo XVIII. Asimismo, las novelas de Richardson se basaron en éstos para crear los conflictos y características de sus protagonistas; Henry Fielding, por su parte, se encargó de ser la némesis del primero, y encontró en el género una fuente inagotable de ironía y parodia.

Ciertamente, encontrar elementos risibles en el género no es cosa difícil, el género en sí involuntaria y voluntariamente se distingue por su humor. Sus personajes no sólo son mujeres irreales y de bondad sobrenatural, sino que además gozan de una instrucción bíblica digna de cualquier teólogo y poseen una racionalidad ejemplar. La razón de ser de tanta exageración no sólo permitía captar la atención de sus lectoras, también le permitía educarlas. Annette Ruhin hace una observación aplicable tanto para las mujeres ilustradas como para una gran parte de las mujeres de este siglo: “[...] if melodramas inscribe femininity in their address, woman- as well as being already formed *for* such representatives – are in a sense also formed *by* them.”³⁶ Aunque, con seguridad, muchas mujeres rechazarían esta aseveración, es menester aceptar que a la mujer aún se le condiciona a responder a los géneros sentimentales y, en mi opinión, más allá de ser criticable o no, la importancia de esta validez vigente radica en el uso que le dan los medios de información, las más de las veces represivos. En general, la mujer del siglo XVIII encontró en éstos su única oportunidad de instrucción, de soledad (voluntaria) y de escape.

³⁵ Cfr. Carolina Sánchez-Placencia, *El discurso femenino de la novela rosa de lengua inglesa*, p. 9.

³⁶ Anette Ruhin *apud* *Ibid.*, p. 39.

Lamentablemente, el valor de la novela sentimental, mismo que se ha tratado de exponer en este capítulo, se ha visto opacado por las connotaciones negativas e implicaciones que hacen de todo aquello que caiga bajo esta la clasificación de sentimentalismo se considere arte de poca monta. Su relación directa con el sexo femenino, sin duda, tiene mucho que ver. Sin embargo, como lo aseveran algunos críticos, la importancia de la literatura didáctica radica en que "[...] constituye una auténtica 'gramática de la subjetividad' capaz de regular el deseo y el placer; la concepción y el cuidado del propio cuerpo o la dinámica de las relaciones sexuales y familiares."³⁷ El valor de este género es tanto social como literario porque al darnos entrada al mundo ideológico de la época nos permite entender un poco más los motivos por los que escribían sus precursores.

La congruencia de la novela con la ideología del momento, sus heroínas y los valores que ellas poseen y logran redimir hacen que el espacio ficticio se convierta en uno ideal. Algunos críticos comparan el valor idealista de estas novelas con el romance, categoría que, por antonomasia, se relaciona con la aventura y la búsqueda, con la fantasía y la realidad.³⁸ A este factor se aúna la accesibilidad de los mismos. Algunos críticos de la novela popular contemporánea continúan atribuyendo su éxito a su capacidad de conectarse con la filosofía de la época y de captar los valores colectivos³⁹; la novela sentimental del siglo XVIII es ejemplo claro.

Al tratar de negar la importancia de la mujer en la sociedad ilustrada, tanto el hombre como la mujer se encargaron de exaltar su figura al sembrar en ella los valores de la sociedad urbanizada. Encontramos que lo que parecería una represión severa dio pie a una nueva escuela de mujeres como Mary Astell y Mary Wollstonecraft que comenzaron una revolución para sus coetáneas y las mujeres de las generaciones subsecuentes.

Tanto en *Evelina* como en *Pamela* se conjugan todos estos elementos y las consecuencias de un momento histórico en el que la mujer lucha por sobresalir y encontrar su lugar en el mundo. En *Pamela*

³⁷ Armstrong apud Carolina Sánchez-Placencia, *Op. cit.*, p. 59.

³⁸ Carolina Sánchez-Placencia, *Ibid.*, p. 44.

y Evelina observamos cómo los personajes femeninos son recipientes de las ideologías aquí expuestas para convertirse en figuras complejas en las que la virtud y la subversión son a la vez antónimos y sinónimos. Observamos también cómo la castidad y la sexualidad no están tan distanciadas como quisiera creerse. Encontramos que la lectura didáctica era también una lectura subversiva que no siempre se mostraba con claridad. Asimismo, es posible detectar los elementos que hacen de la novela sentimental una pieza clave en el desarrollo del género y de la creación de nuevas figuras femeninas clásicas que sirvieron de apoyo para los escritores del siglo XIX y XX en su búsqueda individual y su entendimiento de la sociedad.

³⁹ Cfr. *Op. cit.*, p.30.

Capítulo 3
Virtud y subversión:
Pamela y Evelina

"[...] is it possible you can be so cruel? Can your nature
 and your countenance be so totally opposite?"
Evelina, Fanny Burney.

En los capítulos previos se ha intentado explicar la génesis de la novela dieciochesca y el lugar que ocupó en su momento. Asimismo, se ha comentado el desarrollo de la novela sentimental y su relevancia como un género literario por medio del cual las mujeres incursionaron en el ámbito de la narrativa. En la novela sentimental las características primordiales de la novela dieciochesca se conjugan con la forma epistolar. Los personajes sentimentales nos narran su vida, pensamiento y reflexiones a través de sus cartas. La característica didáctica de la novela se ve exacerbada en la novela sentimental. Este género permite a sus lectores tener contacto con los ideales éticos y sociales de su momento y aprender con y de los personajes.

La novela sentimental desde Richardson y Smollet hasta Eliza Haywood y Fanny Burney fungió como un medio de instrucción y entretenimiento que, independientemente de sus intenciones, sin duda marcó a los lectores de su época y que hoy nos permite entender la evolución de este género literario y aproximarnos al siglo en cuestión, además de darnos entrada al mundo más desconocido del siglo XVIII: a las luchas ideológicas que se encuentran implícitas en los personajes femeninos y a una profunda reflexión sobre el papel de la literatura en la historia y, más específicamente, sobre el papel del personaje femenino en la literatura.

Como se mencionó en el capítulo anterior, en el siglo XVIII se comenzaron a desarrollar y formar las corrientes de pensamiento feministas. Esto no significa que antes no se hubieran dado indicios feministas en la historia occidental. Entre las figuras míticas, es posible encontrar a personajes como Lilith, la primera mujer de Adán¹, a quien popularmente se le considera la primera feminista. En la historia literaria de la antigüedad encontramos a Safo, cuya fuerza creadora rompe con los preceptos patriarcales de su época. La diferencia es que en el siglo que nos atañe, fue posible para las mujeres sacar sus textos a la luz pública, pues contaron con la posibilidad de educarse, de mantenerse, aun a marchas forzadas, y tuvieron la posibilidad de adquirir papel y pluma por sí mismas.

Por medio de la novela, fue posible romper con la tradición masculina porque, como género nuevo, no se encontraba bajo la sombra del canon masculino. Mujeres y hombres aprendieron a escribir la novela conjuntamente. Sin embargo, el caso de la literatura sentimental, incluso aquella escrita por hombres, es lamentable pues se le ha considerado un género literario menor y se ha visto encasillado bajo el vituperado género del best séller. Si consideramos que lo que hace de una obra literaria un best séller es su producción en masa para las masas, ya que es un género popular, y su trato de temas considerados triviales por su relación estrecha con los sucesos de la vida cotidiana y común, sin duda podríamos considerar que la novela sentimental del siglo XVIII pertenece a esta categoría. Sin embargo, tanto el fin último de enseñar, como el lenguaje y personajes complejos que conforman la novela sentimental contradicen este argumento.

Quizá sea fácil dejarnos llevar por su temática repetitiva, por sus personajes ingenuos cuya relación detallada de la vida cotidiana nos presenta un mundo reducido a lo privado y doméstico. Sin embargo, la novela dieciochesca no es inocente, ni lo son sus personajes. Si nos quitamos el velo del prejuicio, como se señaló en el capítulo anterior, podremos encontrar que detrás del concepto de Virtud dieciochesco y de los personajes sentimentales existe un discurso subversivo que revolucionó la literatura y nuestro concepto de este género.

¹ Cfr. Robert Graves, Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, pp. 78-85.

Al hablar de los personajes de la novela sentimental, hablamos de personajes femeninos. Esto no significa que los personajes secundarios o co-protagónicos no sean significativos. Sin embargo, estos personajes - incluso en una novela como *Evelina* de Fanny Burney, cuyos personajes tienden a acercarse más a nuestra idea de personajes "redondos" - existen y se desarrollan estrictamente ligados al personaje femenino central. Es decir, conocemos a los demás en la medida en que el personaje femenino protagonista o heroína se relaciona con ellos: nos otorga el punto de vista principal de la narración, por medio de sus cartas y las acotaciones de otros personajes. A grandes rasgos, en la novela sentimental la heroína es el hilo conductor.

Si nos concentráramos solamente en el papel de los personajes femeninos a lo largo de la historia literaria inglesa, podríamos aprender un sinnúmero de cuestiones sobre la naturaleza de esta literatura. No sólo podemos entender cuál era el concepto de femineidad o mujer que se tenía en cada época, sino cuál era la postura de la mujer en la literatura y qué papel desempeñaba. Las vírgenes y visionarias de la Edad Media; el personaje, Faerie Queen, que creó Sir Edmund Spenser por mandato de la Reina Isabel I; Lady Macbeth de William Shakespeare; Catherine en *Wuthering Heights* en el siglo XIX; Mrs. Ramsey en *To the Lighthouse* a principios del siglo XX son prueba contundente de la importancia que ha tenido la figura femenina en la literatura inglesa.

Todas forman parte central de nuestro entendimiento de la historia literaria. Sin embargo, como señaló Virginia Woolf en *A Room of One's Own*: "Not being a historian, one might go even further and say that women have burnt like beacons in all the works of all the poets from the beginning of time [...]Imaginatively she is of the highest importance; practically she is completely insignificant."² De acuerdo con lo que Virginia Woolf afirma, los personajes femeninos han sido de gran importancia, han representado a mujeres de voluntad abrumadora y un sentido de individualidad muy concreto, pero en la realidad, la mujer yacía marginada y secuestrada de sí misma. Los personajes femeninos del siglo XVIII representan un problema porque a pesar de que su máxima virtud estriba en ser sumisas,

obedientes y respetuosas de las leyes religiosas y sociales, debajo de su sumisión hay una incipiente rebeldía, cierta agresividad y la burla a una sociedad que se siente satisfecha al ver cómo los preceptos impuestos dan fruto en las jóvenes. Asimismo, y como lo expone Eva Tavor Bannet, a través de los personajes femeninos, las feministas de la Ilustración lucharon por obtener el papel dominante en la esfera privada.

El discurso sentimental parece simple. Y en esta aparente sencillez radica su poder. Tanto Pamela como Evelina terminan sus días casadas con los hombres que, suponemos, han ayudado a moldear su carácter. No obstante, antes de ceder, ambas libran una batalla en contra de una voluntad patriarcal que, de otra manera, hubiera terminado con su individualidad. En apariencia, el hecho de que estas novelas terminen con el acto matrimonial o, en su defecto, con la muerte, nos hace pensar que los personajes femeninos libran una batalla contra el sexo opuesto o contra la sociedad patriarcal para terminar por rendirse. Sin embargo, la novela sentimental del siglo XVIII conlleva una serie de dobles lecturas que nos permiten percatarnos de que lo que aparentemente es una novela formativa inocente, también es una crítica severa de la sociedad patriarcal y una nueva propuesta de vida para la mujer moderna. Los autores y autoras de la época se disfrazaron bajo el velo de la ingenuidad femenina para ventilar los verdaderos conflictos éticos y personales, morales y sexuales de la sociedad dieciochesca.

En términos específicamente literarios, en los personajes femeninos encontramos un desdoblamiento: la virgen y la *virgo*. En Pamela y Evelina, en distintos aspectos y niveles, encontramos un carácter que no es tan congruente como parece ser. En ambos personajes femeninos subsiste una lucha de contrarios hasta el final: la felicidad y la infelicidad; la tolerancia y la desesperación; la moral y la inmoralidad; el silencio y la escritura. La heroína sentimental deviene entonces en una encrucijada. No es fácil detectarla, es necesario penetrar en el discurso sentimental para desglosar este mundo de secretos que parece esconderse bajo los amplios vestidos de la época y pasar desapercibido.

² Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, pp. 44-5.

La heroína sentimental se desdobra en dos personajes: por un lado, la *heroína cristiana*, una mujer ingenua, virgen e indulgente; por otra parte, encontramos a la *virago*³, una mujer que busca someter al hombre, imponer su voluntad y aprender por sí misma las lecciones de la vida. Al mismo tiempo esta virago es capaz de transmitir al lector energía y sexualidad. Para explorar esta complicada red de contradicciones entre virtud y subversión, elegí las novelas que me parecieron más representativas del sentimentalismo y su desarrollo en esta época: *Pamela* de Samuel Richardson y *Evelina* de Fanny Burney. Al comparar ambas novelas es posible observar los patrones que confirman el supuesto de la lucha y conciliación entre virtud y subversión, el desarrollo de este género literario y de la novela en sí. Asimismo, podemos observar las diferencias y similitudes del personaje femenino creado por la mano de un escritor o de una escritora. Samuel Richardson, desarrolló un personaje femenino que serviría de molde para las generaciones futuras. En la obra de Fanny Burney, observamos el resultado de la evolución de la heroína y de la novela sentimental o doméstica. Un breve acercamiento a cada novela es necesario antes de profundizar en cada personaje.

La publicación de *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* en 1722 desató la revolución literaria de la novela. Algunos críticos han tratado de “asesinar” a la novela, pero ésta ha subsistido como medio de expresión y experimentación. Daniel Defoe (1660-1731) introdujo el concepto de un personaje femenino que narra su vida a través de su diario haciendo de la prosa un medio de expresión épico que permitía al lector seguir íntimamente a un individuo tanto en sus peores como en sus mejores momentos. A partir de su publicación, hombres y mujeres de la ilustración siguieron este modelo narrativo para relatar numerosas aventuras. La forma narrativa de la novela es y era un medio catártico de expresión. La escandalosa *Memoirs of a Woman of Pleasure* de John Cleland (1710-1789) publicada en 1748-9 es una prueba de la libertad de expresión que permitía un género tan virgen como lo fue la novela en sus inicios: “Truth! Stark naked truth, is the word, and I will not so

³ Término acuñado por Mary Anne Schoefield en *Masking and Unmasking the Female Mind: Disguising Romances in Feminine Fiction 1713-1799* y que se explorará en su totalidad más adelante.

much as take the pains to bestow the strip of gauze-wrapper on it, but paint situations such as they actually rose to me in nature, careless of violating those laws of decency, that were never made for such unreserved intimacies as ours [...]"⁴ Las primeras palabras de *Fanny Hill* revelan los deseos de una narradora que quiere expresarse sin el prejuicio de las convenciones. Algunos críticos opinan que esta novela controvertida tan sólo sirvió como medio para que el autor realizara sus fantasías sexuales. Sin duda, todo autor encuentra en su obra la posibilidad de crear los mundos y cometer los actos que quizá no es posible llevar a cabo en la realidad más inmediata. Y la novela es el medio ideal para lograrlo. Las críticas que recibió John Cleland fueron tan fuertes que incluso en algún momento negó su autoría.

Las aventuras de *Fanny Hill* son motivo suficiente para sonrojar hasta al lector más experimentado. Sin embargo, no fue el único autor que expresó este lado casi sobresexual de los personajes femeninos y quienes no lo dijeron directamente, utilizaron medios alternos, ya fuera conciente o inconcientemente, para expresar esta noción. En su sátira de *Pamela*, Henry Fielding (1707-1754) implica que el personaje inocente de Samuel Richardson, en realidad no era sino una especie de *Fanny Hill* disfrazada: "Well, he is in Bed between us, we both shamming a Sleep, he steals his hand into my Bosom, which I, as if in my Sleep, press close to me with mine, and then pretend to awake."⁵ Henry Fielding no fue el único que encontró esta doble lectura en la novela de Richardson. En el texto podremos encontrar indicios de que incluso el mismo Samuel Richardson quizá deseaba transmitir la vena sensual de su personaje, aunque superficialmente *Pamela* haya sido alabada por sus enseñanzas religiosas.

Pamela se publicó en 1740 en los talleres de Samuel Richardson (1689-1761). Richardson concibió la idea para su gran obra, mientras elaboraba un manual de escritura de cartas. Estos manuales, llamados *letter-writers*, pertenecían a un género menor dirigido a un público popular. Algunos autores lo usaban como un medio para adquirir cierta solvencia económica. Richardson se encontraba escribiendo

⁴ John Cleland Holmes, *Memoirs of a Woman of Pleasure*, p.1.

⁵ Henry Fielding, *Shamela*, p. 318.

las cartas de una sirvienta a sus padres y dejó el propósito principal del género menor atrás, para crear el personaje de una heroína que más tarde sería Pamela.⁶ Algunas fuentes relatan, incluso, que Richardson comentó que la historia de su personaje estaba basada en una anécdota que le habían contado.⁷ Tras su publicación, *Pamela; or, Virtue Rewarded* se convirtió en una lectura de moda. Margaret Doody nos dice que la popularidad de la heroína de Richardson permitió que ésta incluso se convirtiera en una figura decorativa que adornaba vajillas y barajas de la época.⁸ Asimismo, Thomas Keymer sustenta que, en su momento, no haber leído la novela en cuestión era como no asistir a los festejos sociales o culturales más importantes: "[...] it being judged in Town as great a sign of want of curiosity not to have read Pamela, as not to have seen the French and Italian dancers."⁹

Más allá de la forma revolucionaria que utilizó Richardson para la creación de su obra, la historia de Pamela, una sirvienta educada que involuntariamente enamora a su patrón y, al final de una lucha moral, contrae nupcias con él, permitió a las lectoras de la época encontrar un mundo en el que la escala social tan estricta del siglo XVIII podía quebrarse. Según Ian Watt "Servant girls, constituted a fairly important part of the reading public, and they found it particularly difficult to marry [...]"¹⁰ Por lo tanto, una historia que les permitiera soñar y que, como texto didáctico, quizás implicara un manual para contraer nupcias significó una gran novedad. Además, en la historia de la literatura inglesa no era común encontrar que el personaje principal de una narración fuera un empleado doméstico. En cierto sentido, Richardson creó un espacio para un sector marginado de la población. Otros críticos encuentran que el éxito de Richardson se debió a que, en cierto sentido, escribió la novela indicada en el momento indicado.¹¹

El siglo XVIII, siglo de racionalismo y convenios, fue el momento histórico para que en Inglaterra las jerarquías sociales se vieran modificadas y se institucionalizaran sus leyes maritales.

⁶ Margaret Doody, *Pamela*, p. 7.

⁷ Cfr. Samuel Richardson apud Michael McKeon, *The Origins of the English Novel: 1600-1740*, p. 357.

⁸ Margaret Doody, *loc. cit.*

⁹ Thomas Keymer, *Shamela*, p. X.

¹⁰ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, p. 167.

Michael McKeon considera que el desarrollo y el éxito de la novela en este momento se debió, en parte, a que la novela fungió como un canal para la ideología progresista y, por tanto, promovió la ascensión en la rígida escala social. Asimismo, la aprobación del Hardwicke Marriage Act muestra que, mientras el autor escribía *Pamela*, se gestaban las condiciones para la institucionalización del matrimonio y en su novela encontramos algo semejante a un contrato matrimonial:

- I. I must not, when he is in great wrath with any body, break in upon him without his leave. — *I will be sure to remember.*
- II. I must think his displeasure the heaviest thing that can befall me. — *That I certainly shall.*
- III. And so, that I must not wish to incur it, to save any body else from it. — *Let me suffer for it, if I do.*¹²

Ian Watt coincide con esta teoría, pues considera que Richardson tenía cierta conciencia de la necesidad de desarrollar un concepto de matrimonio: "[...] in 1740, the middle-class concept of marriage was not yet completely established, and Richardson must have felt that his aim of producing a new model of conduct for the relations between men and women involved paying attention to many matters which we take for granted but on which there was not yet complete public agreement when he wrote."¹³ No existe ninguna declaración a este respecto del propio Richardson, pero, sin duda, la observación de Watt justifica el largo fragmento que el autor dedica a la discusión incluso los detalles más pequeños, como horarios de comida y de descanso. Otros críticos atribuyen el éxito de *Pamela* a la combinación entre ficción y literatura religiosa que se logra en la obra.¹⁴ La novela de Samuel Richardson conjugaba los placeres de la literatura en su trama sorpresiva y, en ocasiones, fantástica y las lecciones que se encontraban en la Biblia y que tenían el objetivo principal de llevar a la mujer al camino de la virtud y el temor de Dios.

Sin embargo, no todas las críticas fueron positivas. Algunos autores coetáneos encontraron que *Pamela* no era más que una fantasía femenina y moralista. Lady Mary Wortley Montagu aseveró que "[...]

¹¹ Cfr. Michael McKeon, *Op. cit.*, p. 157.

¹² Samuel Richardson, *Pamela: or Virtue Rewarded*, p. 467.

¹³ *Ibid.*, p. 168.

¹⁴ *Ibid.*, p. 172.

their author [Richardson] must be some parish curate, whose chief profit depends on weddings and christenings.¹⁵ El disgusto que muchos sintieron hacia la novela tenía mucho que ver con el detalle con el que se narra cada acción de la heroína. En sus cartas, Pamela narra meticulosamente sucesos de su vida como cuántas prendas le han regalado, hasta qué hora se quedaron las visitas o, incluso, cuántas horas permaneció inconsciente durante uno de sus tantos desmayos: “[...] and it was two hours before I came to myself; and just as I got on my feet, he coming in, I fainted away again [...]”.¹⁶ Por su parte, Henry Fielding encontró en *Pamela* la historia de una sirvienta hipócrita y manipuladora, cuya bondad era tan sólo un disfraz para sus verdaderas intenciones: enamorar a su patrón para poder ascender en la escala social y simultáneamente sostener un idilio con Parson Williams.

Las opiniones en torno a esta obra varían. El hecho de que todavía sea un tema controvertido es prueba de su importancia literaria e histórica. Ya sea por su combinación de elementos literarios y religiosos, por lo que Thomas Keymer llama “[...]its dramatic synchronizations of narration and crisis which focuses [...] on the immediate psychological impact of ‘moments’[...]”¹⁷ o por su temática original y subversiva, *Pamela* es una novela clásica cuyo personaje femenino ha dado de qué hablar. Y hoy es posible explorar el doble juego del ideal femenino en la novela inglesa del siglo XVIII a través de esta obra.

En enero de 1778, casi cuarenta años después de la publicación de *Pamela*, Fanny Burney (1752-1840), una mujer que definitivamente marcó la pauta para la escritora romántica, publicó su primera novela: *Evelina*. Hija de familia, Fanny Burney fue un fenómeno en su momento y lo es aún más en la actualidad, ya que a pesar de la poca recepción que había para los textos femeninos, su novela era de una calidad tan innegable que incluso dentro de círculos tan severos como los del Dr. Johnson tuvo gran aceptación. Fanny Burney llevó una vida tranquila y de acuerdo con las convenciones. Su primera publicación fue anónima, pues no quería ofender la imagen de su padre al convertirse en una mujer

¹⁵ Lady Wortley Montagu apud Ian Watt, *Op. cit.*, p. 170.

¹⁶ Samuel Richardson, *Op. cit.*, p. 64.

pública. Ella, modestamente, se refería a su obra como "[...]the trifling production of a few idle hours[...]"¹⁸ Tiempo después de la publicación de su novela, su popularidad se encargó de descubrir a la autora, quien abrumada por el éxito de su creación se refugió en una tranquila vida marital y maternal.

Algunos críticos consideraron que su poco gusto por el éxito era tan sólo una manera de evadir el ridículo: "Macaulay's assumption is far too facile, even cynical, when he associates Fanny's passion for concealment with an intention of safely avoiding disgrace while seeking fame."¹⁹ Para contradecir estas críticas, en el prólogo a su primera edición, la autora se dirige a los críticos y lectores y demuestra que de ninguna manera tenía miedo ser escuchada ni de emitir una crítica fuerte e incluso enérgica: "*In the republic of letters, there is no member of such inferior rank, or who is so much disdained by his brethren of the quill, as the humble Novelist: nor is his fate less hard in the world at large, since among the whole class of writers, perhaps not one can be named, of whom the votaries are more numerous, but less respectable.* [las cursivas son del original]"²⁰ Asimismo, en su estudio meticuloso de la vida y obra de la autora, Julia Epstein afirma que Fanny Burney "[...] seemed to defer the views and rules of others, whereas her written social critiques demonstrate that she had a rigorously willful mind of her own."²¹ De hecho, el personaje de Burney, Evelina, es tan sutil como rebelde. Evelina, aunque ingenua e inmadura en un principio, desarrolla a lo largo de la novela la capacidad intelectual y la sensibilidad para desenvolverse en sociedad de acuerdo con sus propios preceptos, aunque en apariencia sigue los mandatos y consejos de su tutor, Mr. Villars y su pretendiente, Lord Orville.

Burney también publicó otras obras: en 1782 *Cecilia, or Memoirs of an Heiress* y en 1796 *Camilla, or a Picture of Youth*. La autora, también conocida como Mme. d'Arblay, llevó al personaje de Pamela hasta sus últimas consecuencias. En *Evelina or the History of a Young Lady's Entrance into the World*, la heroína es una mezcla de la supuesta ingenuidad de Pamela y su constante lucha por adquirir los atributos que le

¹⁷ Thomas Keymer, *Op. cit.*, p. ix.

¹⁸ Fanny Burney, *Evelina or The History of a Young Lady's Entrance into the World*, p. xxxi.

¹⁹ Edward A. Bloom, *Evelina*, p. viii.

²⁰ Fanny Burney, *Op. cit.*, p. 7.

²¹ Julia Epstein, *The Iron Pen: Frances Burney and the Politics of Women Writing*, p. 15.

permitían poseer la virtud en un espíritu más rebelde y suspicaz. Si en *Pamela* es posible encontrar las raíces de los personajes de las hermanas Brönte y de Jane Austen, en *Evelina* se torna evidente que Burney fungió como el vínculo entre la generación de escritores románticos y Richardson, y fue una inspiración para la generación de jóvenes escritoras del siglo XIX.

Fanny Burney creó un personaje que parece ser perfecto por su ingenuidad y la poca experiencia en el mundo que la lleva a cometer errores y aprender de ellos. Lord Orville, el descendiente literario de Mr. B., ya no es el pretendiente agresivo y sexual, sino una figura paternalista que espera mientras su futura esposa adquiere la experiencia necesaria para entrar a la esfera del matrimonio. Asimismo, aunque los personajes secundarios continúan dependiendo de la heroína, tienen un carácter propio y bien delimitado. Algunos, sin duda, son planos, pero Burney logra crear personajes humorísticos como Mr. Lovel y Captain Mirvan, muestras de su capacidad de observación que marcaron la pauta para los personajes novelísticos del siglo XIX como Mrs. Benet de *Pride and Prejudice*. En *Evelina*, el uso del lenguaje como medio de caracterización que comenzó Richardson también alcanza un climax. Cada personaje se distingue por su uso del idioma y en sus palabras es posible percibir sus características principales.

Como se ha establecido, el concepto de virtud es concomitante a los personajes femeninos. La importancia de la virtud para las heroínas estriba en que es su móvil narrativo de conducta y de subversión. Por medio de sus cartas y de su forma de escribir las mismas, demuestran su carácter, sus ideales, sus reflexiones. Tanto en las cartas de Pamela como en las de Evelina encontramos ejemplos claros. En las cartas de la ejemplar empleada doméstica observamos su amplio conocimiento de la Biblia y, además, su talento verbal por medio tanto de sus descripciones de situaciones y personajes como de sus poemas, cuya temática suele aludir a los valores de la humanidad, como el siguiente que dedica a la Humildad: "Some boast their riches; some their birth;/Their beauty some; some their degree;/Yet all

must turn to common earth:/Should not this reach HUMILITY?"²² Por medio de su escritura, Evelina, demuestra estar sumamente consciente de su falta de virtud o de su necesidad de refinamiento y, por tanto, sale a relucir su constante lucha por ser mejor: "Adieu, my dear Sir; pray excuse the wretched stuff I write, perhaps I may improve by being in this town, and then my letters will be less unworthy your reading. Mean time I am,/Your dutiful and affectionate, though unpolished,/Evelina."²³ Así, observamos uno de los tantos motivos por los cuales es tan importante la escritura en la vida de ambas heroínas: es el medio por el cual se manifiestan y muestran a sus lectores cuáles son sus atributos y dónde están sus fallas. Por su parte, la relevancia de la virtud en la narrativa se torna evidente, ya que es el fantasma que acosa a ambas escritoras.

Entonces, resulta obvia la relación entre la virtud y la conducta. Aunque, como se intentará demostrar en este capítulo, la conducta de ambos personajes no es tan moralista como pareciera. Su meta superficial es conducirse con Virtud, ser mujeres virtuosas, es decir, rectas, nobles y sumisas. Esta rectitud y comprensión de los demás debe incluso permitir a las heroínas perdonar todo insulto, como Pamela hace tanto con Lady Davers como con Mrs. Jewkes, y Evelina con su padre biológico: "'Indeed, madam,' said I 'if your ladyship knew all, you *would* pity me; for never poor creature was so hardly used. But I ought to forget all, and be thankful.'"²⁴ La virtud en ambos personajes es una meta y una forma de vida.

Empero, la virtud es también su medio de subversión. Como se mencionó en el capítulo anterior, las feministas ilustradas decidieron hacer del hogar su gobierno y la manera de reclamarlo fue convirtiéndose en mujeres aparentemente obedientes, pero que llevaban la batuta de los negocios familiares. Asimismo, tanto en *Pamela*, escrita por un hombre, como en *Evelina*, los personajes recurren a este supuesto virtuosismo de carácter para manipular a quienes las rodean y las quieren, a modo de escudo de las injusticias de una sociedad patriarcal que las domina. El personaje de Pamela, en mi

²² Samuel Richardson, *Op. cit.*, p. 514.

²³ Fanny Burney, *Op. cit.*, p. 28.

opinión, hace uso de su frágil condición [por medio de desmayos y espasmos] y la defensa inquebrantable de su castidad para conquistar la voluntad indomable de Mr. B.. Por su parte, Evelina aparenta ser la alumna e hija perfecta, cuando, en realidad, toma ventaja de su condición de narradora para editar todos sus textos y hacer creer a Mr. Villars que realmente está siguiendo sus consejos y compartiendo sus opiniones. A este respecto, Julia Epstein asevera que “As a narrative form, letters pretend to spontaneity and absolute sincerity. But they can never be utterly sincere as no crafted piece of writing can be without artifice. Evelina makes sophisticated use of this potential [...]”²⁵ Podemos observar un ejemplo en las cartas que Evelina comienza a editar de manera más obvia. Según su versión de los asuntos, su vida en Londres es lo más mesurada posible; sin embargo, en algunas ocasiones llega tan cansada y tan tarde de los acontecimientos sociales que ni siquiera tiene energía ni tiempo para cumplir con su promesa de escribirle cada noche al reverendo Villars: “We are just returned from the play, which was King Lear, and has made me very sad. We did not see any body we knew. Well, adieu, it is too late to write more.”²⁶

Cuando Evelina dirige estas palabras a su tutor, lleva tan sólo algunas semanas fuera de casa y el contraste entre esta joven algo negligente y aquella que firma jurando profunda devoción, “Your devoted, Evelina”²⁷, es bastante notorio. Sin embargo, la verdadera subversión es aquella que se tratará a continuación. Es la subversión que por medio de la virtud hace una crítica aguda a la sociedad patriarcal que rodea y trata de moldear a estas heroínas y que yace casi agazapada tras la lectura didáctica más ingenua de ambos personajes.

La complejidad de las protagonistas radica, sin duda, en su estrecha relación con la virtud, pues como se ha dicho, es su medio y su móvil. La palabra ‘virtud’ tiene diferentes acepciones aun en la novela sentimental y éstas hacen que su esencia y, por ende, su lectura sea muy compleja. En la segunda

²⁴ Samuel Richardson, *Op. cit.*, p. 514.

²⁵ Julia Epstein, *Op. cit.*, p.96.

²⁶ Fanny Burney, *Op. cit.*, p.38.

²⁷ *Ibid.*, p. 238.

carta que Goodman Andrews escribe a su hija, la virtud es sinónimo de castidad, de pureza, de virginidad: “[...] *we fear* --Yes, my child, *we fear* – you should be too grateful and reward him with that jewel, your virtue, which no riches, nor favour, nor any thing in this life, can make up to you.”²⁸

Goodman Andrews aconseja a su hija que no acepte los regalos de Mr. B tan libremente, ya que existe la posibilidad de que él espere algo a cambio de los obsequios. Este ‘algo’, sin duda, es la joya más preciada del personaje sentimental: su virginidad. En ella estriba su felicidad y la prueba de su calidad humana, asimismo, sin ella no sería posible, bajo ninguna circunstancia, contraer nupcias y, por tanto, asegurarse un lugar en la sociedad.

La virtud también es bondad que se refleja en la capacidad de ambas de perdonar, condescender, honrar a sus padres, educarse a través de las enseñanzas bíblicas o moralejas de cada experiencia que viven y, por supuesto, ser siempre humildes y sencillas sin importar cuán bellas sean o cuántos halagos reciban. Esta manifestación de la virtud se ve exacerbada en los últimos episodios de *Pamela* cuando la heroína, a pesar de encontrarse en la posición social y emocional por la que tanto ha luchado, voluntariamente vuelve a degradarse ante la sociedad, en este caso representada por Lady Davers, su voluble cuñada y represora: “But I know, as my Lady Davers said, though in anger, yet in truth, that I am but a *poor bit of painted dirt*.”²⁹ Tras dos volúmenes de lucha constante por darse a respetar, la heroína termina por negar su propia virtud, su propia integridad y merecido estatus. Las implicaciones de esta afirmación deberían consternar a cualquiera de sus lectores. Parece ser que, después de todo, la moraleja es que no obstante su esfuerzo por destacar y ser virtuosa, no obstante el reconocimiento que su patrón le otorga, ella misma no está lista para aceptar su nuevo rango. Precisamente, detrás de la virtud sentimental yace esta batalla entre lo que deber ser y lo que es. Ambas heroínas luchan por ganarse un lugar en la sociedad patriarcal y cuando lo obtienen deben cederlo.

²⁸ Samuel Richardson, *Op. cit.*, p. 46.

²⁹ *Ibid.*, p. 515.

Este es el caso de Evelina. A pesar de que algunos lectores-críticos consideran que su personaje es "More protected and so more fortunate than other fictional young women who had gone into the world [...]"³⁰ y otros opinan que la creadora de Evelina trazó un camino de aprendizaje demasiado sencillo³¹, como Pamela, ella comienza y termina su épica en desventaja. Evelina constantemente se encuentra en una posición vulnerable porque sus orígenes no sólo son oscuros sino que, además, no le permiten hacer uso libre de su nombre. Su verdadero nombre es Evelina Belmont, pero su padre la desconoció y, por tanto, le negó el uso público de su apellido. Si tomamos en cuenta la importancia de un apellido en una sociedad patriarcal, entenderemos que esta falta podría arruinar las posibilidades de una joven de encontrar pareja. Como si no fuera suficiente, Evelina tiene una abuela, Mme. Duval, cuyo carácter sumamente artificioso y su falta de cultura avergonzarían a cualquiera. Por tanto, Evelina también tiene que rehuir de su abuela materna, quien podría otorgarle la fortuna necesaria para respaldarle una posición ventajosa en el mercado del matrimonio, pero cuyos modales son la antítesis de la heroína sentimental y consecuentemente no permiten a la heroína aceptarla. Rev. Villars crea un apellido artificial para Evelina: "Though I have always called her by the name of Anville and reported in this neighbourhood that her father, my intimate friend, left her to my guardianship [...]"³² Y es con este pseudónimo que ingresa al mundo de la sociedad aristócrata. Debido a esta falacia, la heroína se encuentra en la posición más vulnerable, ya que no tiene fortuna que reclamar ni nombre que la respalde: se esconde tras un apellido que no la vincula con nadie.

Al igual que Pamela, lucha por ascender en la escala social y hacer que quienes se encuentran por encima de ella acepten que a pesar de sus orígenes ella es igualmente digna de respeto. Evelina lucha por conseguir el nombre que le otorgue lo que le corresponde por nacimiento. Cuando finalmente lo logra con la aceptación y el arrepentimiento de su padre, pierde esta autonomía. De inmediato sella su juramento matrimonial con Lord Orville. Así, Pamela y Evelina resultan ceder a la sociedad patriarcal.

³⁰ Edward A. Bloom, *Op. cit.*, p. xviii.

³¹ Cfr. Julia Epstein, *Op. cit.*, p.95.

Y el lector se ve en la necesidad de resolver el enigma de la moraleja. Al parecer, la lección que ambas nos enseñan es que conseguir un lugar en la sociedad es una utopía pues de alguna u otra manera siempre se tendrá que renunciar a él.

En realidad, la situación de ambas protagonistas, no es del todo así. Precisamente, esconden una enseñanza que nuestra lectura de los personajes sentimentales no siempre nos permite ver. Sus historias tienen matices y tintes distintos. Después de todo, *Pamela* es la creación de un hombre cuarenta años anterior a *Evelina*. Las diferencias estriban en la influencia feminista que existe en *Evelina*, en la forma de la narración, en los personajes que rodean y afectan más a las heroínas y en su trama superficial. Sin embargo, la subversión en ambas obras es muy similar en el fondo. Ambas contienen una crítica muy fuerte hacia valores muy específicos y patrones sociales también muy marcados que nos permiten afirmar que además de ser un género didáctico para la formación de la mujer domesticada, la novela sentimental es una cloaca de los males sociales que dominaban a la mujer. Esta ambivalencia ideológica se ve reflejada de manera directa en la ambivalencia de los personajes que, como se señaló, están divididas entre ser vírgenes o heroínas cristianas y viragos. Para sustentar y entender lo anterior, es necesario sometemos a una lectura detallada y comparativa de ambos casos.

A lo largo del primer volumen, Pamela constantemente trata de preservar aquella joya de la cual habla su padre y que la hace ser ante los ojos de sus lectores, el epitome de la castidad. Asimismo, trata de convencer a quiénes la rodean de su inocencia y nobleza. Su resistencia a los acosos sexuales de Mr. B. se deben a su profunda creencia en los valores que sus padres le han enseñado y a su necesidad de demostrar que, no obstante su posición social y laboral, ella también tiene un sentido de virtud, sin duda superior al de su patrón: “[...] and as light as he makes of the words *virtue* and *innocence* in me, he would have made a less angry construction, had I *less deserved* that he should do so; for then, may be, my crime would have been my *virtue* with him [...]”³³ Pamela tiene que defender su virginidad porque de ésta no

³² Fanny Burney, *Op. cit.*, p. 19.

³³ Samuel Richardson, *Op. cit.*, p. 61.

sólo depende su sentido del honor, sino el de toda su familia. El arma principal que utiliza su patrón en contra suya es la doble moral que conformaba al honor aristocrático. En su análisis del origen del honor inglés, el cual está estrechamente ligado al concepto de virtud dieciochesca, Michael McKeon muestra de qué manera la pérdida de la virtud equivale a la pérdida del honor. De acuerdo con sus estudios, el sentido de honor se deriva del concepto del primogénito y su relación con la propiedad privada.³⁴ Esto significa que el honor aseguraba la propiedad y, por ende, el rango de un hombre en la sociedad. Poco a poco este concepto se vinculó a la mujer, ya que al ser infiel, los bienes de la familia y su rango se verían amenazados por completo.

Así, la castidad de una mujer derivó en un motivo de honor, la deshonra se relacionaba con la infidelidad o la falta de discreción y mesura sexual, pero sólo en la mujer: “[...] patrilinear culture requiered chastity so as to ensure the direct transmisión of inheritance [...]”.³⁵ Esto tuvo como resultado el culto a la virginidad, misma que no tardó en relacionarse con la fe cristiana. El mismo nombre que se le da a esta condición femenina, virgen, está vinculado con la madre de Dios y, así, se vuelve algo sagrado. Para los seguidores de la fe cristiana, el honor y, por ende, la virginidad, afectaba la posición de un hombre en la sociedad y consecuentemente en la Iglesia: “[...] Christian culture requiered it [chastity] not only as a moral virtue but also to encourage, over all competing kinship ties, the ‘spiritual’ kinship of the Church and its enrichment as alternative beneficiary.”³⁶ De esta manera toda la carga del honor, de la honra y lo honorable comienza a recaer en la figura femenina. La castidad se vuelve una virtud y de ella depende el honor de aquellos que la rodean. La imagen de la mujer comienza a santificarse. Así, ella aprende a aspirar a un estado moral casi sagrado. Un estado que parte de la represión de algunos sentimientos. A lo largo de la caza que Mr. B. encarna para quebrantar el honor de Pamela, la heroína

³⁴ Michael McKeon, *Op. cit.*, p. 145.

³⁵ *Ibid.*, p. 157.

³⁶ *Loc. cit.*

resiste precisamente con un argumento lo que McKeon expone: "He may, perhaps, think I may be good enough for his harlot; and those things don't disgrace men, that ruin poor women."³⁷

Ella se encuentra en una situación de suma desventaja porque es una empleada doméstica y, por tanto, estos valores se ven exacerbados. Si las posibilidades de que Pamela contrajera nupcias eran limitadas, al ceder ante las presiones de su patrón se verían nulificadas. Por tanto, Pamela se vuelve la heroína cristiana por antonomasia. Cada vez que su integridad peligra, recurre a la escritura de sus cartas donde desahoga todos sus actos y pensamientos y en donde muestra su conocimiento de las escrituras: "I know, my dear mother, you can say most of the shorter psalms by heart; so I need not transcribe this, especially as your chief treasure is a Bible: and a treasure indeed it is."³⁸ Pamela aprendió de su madre la devoción y, a su vez, enseña a sus lectoras la importancia que tiene la fe o las creencias religiosas en la lucha por ser virtuosa, por conservar la integridad. Lo último se observa cuando la heroína se encuentra en un momento de máxima desesperación provocado por los acosos de su patrón y considera quitarse la vida, la respuesta que ella encuentra es la siguiente: "But then recollecting, who gave thee, said I, myself, presumptuous as thou art, a power over thy life? Who authorized thee to put an end to it?"³⁹ Después de todo, Pamela se cree hija de Dios y parte de ser virtuosa ante esta figura de máxima paternalidad, es obedecer sus leyes y, de manera más significativa para ella, soportar el sufrimiento.

Sin duda, el personaje de Pamela se acerca, en ocasiones, a nuestra noción de un mártir. Ella misma se caracteriza como un ser débil sometido a la voluntad y los insultos de sus superiores. En sus cartas se compara con animales pequeños: "I am as much frightened as were the city mouse and the country mouse in the same book of Fables, at everything that stirs!"⁴⁰ En su narración de los hechos, ella siempre resulta ser la más desprotegida y susceptible: "While everyone was thus differently employed, some weeping and wailing, some running here and there [...] there lay poor I, so weak, so

³⁷ Samuel Richardson, *Op. cit.*, p. 61.

³⁸ *Ibid.*, p. 347.

³⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

low, and so dejected...”⁴¹ Por medio de su propia narración, Pamela se consolida como un pobre ser, expuesto a las atrocidades de la sociedad patriarcal, la cual en el primer volumen está representada en Mr. B. y Mrs. Jewkes; en el segundo, en Lady Davers. En este sentido, Pamela es el personaje sentimental por antonomasia, ya que éste tiene la obligación de ser débil y sexualmente pasivo o temeroso, pues en estas actitudes se manifiestan las virtudes sentimentales: “[...] the model heroine must be very young, very inexperienced, and so delicate in physical and mental constitution that she faints at any sexual advance [...]”⁴² En realidad, y como demostraré en su momento, esta caracterización puede tomarse al pie de la letra o, por medio de otra lectura, encontrar de qué manera funciona como un arma a la cual recurren estos personajes para defenderse y, sobre todo, para invertir los papeles e imponer su voluntad sobre la de sus superiores.

La lucha y el sufrimiento de Pamela se acentúan con una batalla que parece no tener fin, pues aun cuando Mr. B. acepta su amor por ella y sus deseos de contraer nupcias, Pamela tiene que librar otra batalla contra Lady Davers, hermana de Mr. B. Como creyente de la ideología aristocrática, Lady Davers considera inaudito que su hermano despose a una sirvienta. De acuerdo con ella, Pamela no es más que una fantasía sexual de su hermano que deshonorará el nombre de la familia: “As to marriage, I dare say you don’t think of it. Your pride surely, will set you above that. [...] Consider, brother, that ours is no upstart family [...] and for several hundred years it has never been known that the heirs of it have disgraced themselves with unequal matches [...]”⁴³ Sin embargo, al final de la historia, la heroína cristiana triunfa. Pamela convence a todos los que en algún momento trataron de arrebatarle su lugar en el mundo, de que es una persona digna. El reconocimiento más significativo de este logro está en las palabras de Mr. B.: “And why [...] should I scruple to make a woman happy who has, besides beauty,

⁴¹ *Ibid.*, p. 216.

⁴² Ian Watt, *Op. cit.*, p. 182.

⁴³ *Ibid.*, p. 293.

virtue and prudence, more generosity than any lady I ever conversed with? Yes, Lady Davers, she has all these naturally: they are *born* with her [...]"⁴⁴

La relevancia de estas palabras estriba tanto en el desafío que implican a la sociedad patriarcal por boca de un personaje que defendía este antiguo orden, como en la ruptura de la creencia que predica la imposibilidad de encontrar virtud en un ser de baja ralea. Asimismo, Pamela se consolida como una heroína porque, al escuchar la defensa de Mr. B., escuchamos el cambio que ella provocó en alguien que supuestamente es superior a ella y que, además, es del sexo dominante. De acuerdo con una lectura de la novela sentimental, ésta es la más grande lección que una heroína sentimental puede enseñar, ya que la virtud de Pamela es tal que no sólo encarna todas las características más loables en sí misma, sino que trasciende a su propio personaje para cambiar la fealdad y corrupción de los que la rodean. Su ascensión en la sociedad acentúa la idea de Pamela como una heroína cristiana, ya que podemos considerarla una alegoría de santidad, la ascensión al lugar merecido, al lugar por medio del cual se recompensan todos sus sufrimientos. Al fin y al cabo, este ascenso en la sociedad es la recompensa implícita en el título de la novela: *Pamela; or Virtue Rewarded*. Es posible decir que Pamela fue doblemente recompensada; tanto por este cambio en su rango, como por el reconocimiento de su patrón. Es, sin duda, un personaje ejemplar para la mujer de su tiempo.

Evelina, no es una heroína cristiana. No posee la misma devoción y conocimiento cristianos de Pamela. Sin embargo, personifica la belleza y nobleza obligatorios para cualquier heroína sentimental: "Her face and person answer my most refined ideas of complete beauty."⁴⁵ Quizá sea válido afirmar que en Evelina el equivalente a la devoción cristiana es su entera nobleza e ingenuidad. Evelina es sinónimo de "artlessness", no parece tener un gramo de malicia y, por tanto, encarna la virtud: "She has a certain air of inexperience and innocency that is extremely interesting."⁴⁶ Si para Pamela la ascensión es muestra de que ha triunfado su meta por alcanzar la virtud, en Evelina es la madurez. Ella parece tener todos los

⁴⁴ *Ibid.*, p.442.

⁴⁵ Fanny Burney, *Op. cit.*, p. 21.

atributos que una mujer debe tener para ser una candidata al matrimonio, a pesar de su oscuro apellido. Ella constantemente es víctima del acoso de hombres como Mr. Lovel y Sir Clement Willoughby, cuyo orgullo hierde al rechazarlos. Lord Orville, el candidato ideal para cualquier mujer, se encuentra fascinado por Evelina desde que la conoce, aun a pesar de su ingenuidad. Sin embargo, antes de que Lord Orville y Evelina consoliden su relación, ella tiene que pasar por circunstancias importantes que pondrán a prueba su madurez y pulirán las cualidades necesarias para ser una mujer de sociedad.

La ingenuidad de Evelina y, por tanto, su susceptibilidad en un lugar como Londres y como lo son los círculos sociales a los que está expuesta, se observa en los sentimientos eufóricos que siente por Lord Orville y que la llevan al punto de idealizarlo: "Never do I wish to be again separated from him. If here I am grave, elsewhere I should be unhappy [...] the benevolence of his countenance reanimates the harmony his temper composes, the purity of his character edifies me!"⁴⁶ Otra parte de su fragilidad se observa en su criterio voluble y la falta de confianza en su juicio. Como el título de la novela lo indica, la historia de Evelina es la historia de su entrada al mundo. En un principio, Evelina se encuentra en una posición inestable pues se encuentra en situaciones para las cuales no está preparada porque la falta de una madre y su vida con un párroco no le han permitido entrenarse en este sentido. Esto se ve ejemplificado por su comportamiento en uno de los primeros bailes a los que asiste, ya que no estaba enterada de que por ningún motivo es posible negarse a bailar cuando un caballero así lo sugiere. Evelina rechazó la petición de Mr. Lovel porque realmente no lo consideró de su agrado: "Bowing to the ground, with a sort of swing, and waving his hand with the greatest conceit, after a short and silly pause, he said, 'Madam – may I presume? – and stopped offering to take my hand.'"⁴⁸ El resultado obvio fue la completa indignación del caballero y su enemistad durante el resto de la novela.

Esta misma ingenuidad provoca los sentimientos y disgustos que sufre Evelina cuando, por decirlo de alguna manera, se percata de la maldad que hay en el mundo: "I cannot but lament to find

⁴⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷ Fanny Burney, *Op. cit.*, p. 260.

myslef in a world so deceitful where we must suspect what we see, distrust what we hear, and doubt even what we feel”⁴⁹ El sufrimiento de Evelina, sin embargo, es en parte resultado de su poca confianza en su propio juicio. Por sí misma nunca hubiera dudado de Lord Orville cuando Sir Clement Willoughby falsifica una carta en nombre suyo cuyas implicaciones hacen a Rev. Villars pensar que Lord Orville, como Mr. B. en *Pamela*, sólo quiere ultrajar el honor de su hija adoptiva. La ingenuidad de Evelina no le permite cuestionar al reverendo y, entonces, se distancia de Lord Orville además de insultarlo con su frialdad injustificada. Asimismo, la falta de apellido también es motivo de tristeza en Evelina, pues desde su inocencia pensaba que no era necesaria más que la virtud personal para tener un lugar en la sociedad: “Well, I must take my chance! But I knew not, till now, how requisite are birth and fortune to the attainment of respect and civility”⁵⁰ La ignorancia de Evelina respecto de la forma en la cual funcionan las cosas en el mundo es motivo de sufrimiento y, simultáneamente, es lo que la consagra como una mujer ideal.

Finalmente, Evelina aprende los códigos sociales necesarios para casarse y para recuperar el apellido que su padre le había negado. Sin embargo, termina por someterse a Lord Orville, pues aunque la heroína es más sabia, aparentemente es la más prudente y jamás tomaría un lugar que no le corresponde. En uno de sus últimos comentarios, Evelina afirma que: “The readiness of my obedience is the only atonement I can offer, from the weakness which calls for its exertion.”⁵¹ De la misma manera en que Pamela, a pesar de estar casada con Mr. B. continúa llamándolo “Master”⁵² y establece una relación híbrida entre ella y él en la que Pamela funciona como una especie de esposa y sirvienta, Evelina acepta la fragilidad de su juicio y se somete a su esposo. Aunada a esta manifestación de virtud dieciochesca, Evelina demuestra ser la candidata ideal al matrimonio, además de consolidarse como un ser humano ejemplar cuando perdona a su padre después de su rechazo y abandono: “Oh rise, rise, my

⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 259.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 294.

⁵¹ *Ibid.*, p. 323.

⁵² Cfr. Samuel Richardson, *Op. cit.*, p.337.

beloved father', cried I, attempting to assist him, 'I cannot bear to see you thus; - reverse not the law of nature, rise yourself, and bless your kneeling daughter.'⁵³ Evelina realiza un acto de máxima virtud y se acerca a una santidad semejante a la de Pamela, al arrodillarse ante su padre manifestando poseer una sensibilidad y una compasión sumamente agudas.

Así, desde esta lectura de ambos personajes, Evelina y Pamela parecen encarnar el ideal de la heroína sentimental de acuerdo con los estudiosos: "[...] they [female characters] have benevolent and feeling hearts; they are dutiful and patient under adversity; they are capable of closer and loyal friendships; they are innocent, pure, artless, chaste, and beautiful; they are gentle, amiable, accomplished, and reasonable; they delight in reading and writing and often have considerable formal education as well."⁵⁴ Desde el punto de vista del ideal femenino dieciochesco las heroínas como Pamela y Evelina son los ejemplos a seguir para toda jovencita. Esta visión de ambas es el resultado de una lectura convencional, una lectura que busca los elementos didácticos que sin duda fueron parte del fin de la creación de ambas novelas. Empero, no es la única lectura que podemos hacer de la novela sentimental y de los personajes femeninos en cuestión.

El estudio del discurso sentimental, ha permitido sacar a la luz el lado subversivo de la virtud dieciochesca. Debajo de las máscaras de mujeres ideales y santas, existe un personaje paralelo. En este personaje se manifiesta una incipiente inconformidad con el mundo o la sociedad dieciochesca. Asimismo, descubrimos que la supuesta narración fiel de ambas heroínas esconde también un juego entre lector y narrador. El narrador es quien detenta el poder siempre. Como lectores nos encontramos en un lugar sumamente susceptible pues nuestra visión de una historia siempre dependerá de quién la cuenta. El narrador, al igual que un individuo común y corriente en el mundo real, sólo cuenta lo que quiere y lo hace de la manera que mejor le convenga. La diferencia entre el individuo común y el

⁵³ Fanny Burney, *Op. cit.*, p. 386.

⁵⁴ Eva Tavor Bennet, *Op. cit.*, p. 73.

narrador es que el lector no tiene manera directa de cuestionar al narrador, es nuestro vínculo único con el mundo ficticio.

Más allá de la intervención única de un segundo narrador en *Pamela*⁵⁵, nuestro conocimiento de los acontecimientos que se suceden en la residencia de Mr. B. y en Lincolnshire se reduce a lo que nos cuenta Pamela. Además, la intervención del narrador no es muy ilustrativa, pues sólo acentúa la situación negativa y la vulnerabilidad del personaje. En *Evelina* existen otros interlocutores: Rev. Villars, Lady Howard y Ms. Mirvan. Sin embargo, todos ellos se encuentran en situaciones semejantes a la del lector, ya que desconocen las verdaderas circunstancias bajo las cuales actúa Evelina. Entonces, el individualismo que caracteriza a la novela dieciochesca se torna un tanto peligroso, pues el lector está la merced de seres sumamente virtuosos y esta virtud no es precisamente lo que las consolida como esposas perfectas, sino lo que les permite engañar a sus admiradores y, por tanto, a sus lectores.

Hasta ahora no se ha hecho explícita una de las características que más asemeja a ambos personajes: su soledad. Ambas heroínas se encuentran lejos de casa. En un principio, Pamela está medianamente protegida y bajo la guía de sus padres, por medio de la correspondencia, y de Mrs. Jervis. Sin embargo, cuando Mr. B. la secuestra se rompe por completo su vínculo con su amiga y, se podría decir, madre suplente. Al mismo tiempo, sus cartas ya no llegan a manos de sus padres y ella no tiene manera directa de contactarlos, pues sus dos intercesores, John y Parson Williams, terminan por fracasar en su auxilio. Su soledad se acentúa con la enemistad de Mrs. Jewkes, una sirvienta leal a las órdenes de su patrón, a quien se le ha dicho que Pamela está en Lincolnshire porque estaba a punto de contraer nupcias con un hombre de dudosas intenciones, y que por ningún motivo cuestionaría los mandatos de Mr. B.: “‘Look ye’ said she ‘he is my master; and if he bids me do a thing that I *can* do, I think I *ought* to do it; and let him, who has power to command me, look to the *lawfulness* of it.’”⁵⁶ Por tanto, la heroína se encuentra sola, su único escape y canal de desahogo es la escritura.

⁵⁵ Cf. Samuel Richardson, *Op. cit.*, p. 123.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 147-8.

Evelina, por su parte, parece estar rodeada de gente que la aconseja. Como se mencionó al principio del capítulo, algunos han considerado que es la heroína más protegida, ya que tanto Lady Howard como Ms. Mirvan están cerca de ella. Empero, la estrechez de estas relaciones y la confianza que Evelina les tiene es cuestionable, pues nunca discute cómo debe comportarse, por ejemplo, con Sir Clement Willoughby. A pesar de que Evelina tiene la guía necesaria a su alcance, parece estar desubicada en la mayoría de las situaciones. Por ejemplo, cuando a pesar de las repetidas ocasiones en que este sujeto la ha puesto en situaciones comprometedoras, Evelina continúa confiando en él: “Is this the protection you give me, Sir Clement? [...] he had led me, though I know not how, into another of the dark alleys, instead of the place whither I meant to go.”⁵⁷ Evelina sufre la misma falta de protección y consejo cuando se encuentra con Madame Duval. La protagonista no puede confiar en nadie, ya que tanto sus primas y primos como su abuela representan todo lo contrario a Lady Howard y compañía. Cuando Evelina regresa con Rev. Villars, también se encuentra sola, pues se percató de que ya no puede confiar en él como antes. Ella se ha convertido en una mujer diferente a la que partió por primera vez de sus brazos y piensa que sus modales y nuevas costumbres podrían decepcionar a su única figura paternal. Resulta cuestionable que Evelina verdaderamente no pida consejo si está rodeada de tantas amistades. En realidad, Evelina por medio de su escritura demuestra que prefiere confiar en su propio juicio y, asimismo, delata cuán subversiva es en realidad.

Entonces, a pesar de la frágil posición en la que ambas parecen estar, su soledad no es del todo negativa. De hecho, en esta soledad y a través de la escritura, ambas heroínas encuentran su camino y el poder. Se puede decir que la soledad es lo que da pie a la subversión, ya que al encontrarse sin una guía firme o constante, ambas tienen que desarrollar su propio juicio y tienen la entera libertad de actuar como ellas mejor lo consideren, aunque tendamos a pensar lo contrario. En sus cartas, ambas protagonistas vierten sus reflexiones y nos dan entrada a su vida. Escribir es, sin duda, una razón de ser para ambas. Por medio de la escritura ellas se crean a sí mismas, ya sea para inventarse o para dar un

⁵⁷ Fanny Burney, *Op. cit.*, p. 197.

bosquejo auténtico de su alma, sin la escritura Pamela y Evelina no existirían. La conciencia de la escritura, de la creación de sí mismas a través de este medio, es notoria en Evelina como se citó al principio del capítulo. En Pamela, la heroína también explicita esta auto-conciencia narrativa: “[...] to read them myself [the letters] when I come to you, to remind me what I have gone through, and how great God’s goodness has been to me [...]”⁵⁸

Esta conciencia de su escritura demuestra cuán significativo es para sus vidas. La escritura es un poder silencioso para ambas y, por tanto, es subversión. En Evelina, poder editar las cartas que manda al Reverendo le permite formar sus propios juicios y llevar a cabo las acciones que ella considere mejores. Aunque de alguna manera su tutor se entera de sus actos, Evelina aprovecha la distancia que hay entre el momento en el que escribe y el momento en el que se leerá su narración. Asimismo, se escuda en la escritura, ya que a pesar de que el Reverendo pudiera estar en desacuerdo, ella seguiría actuando a su placer. Prueba de ello es que acepta subirse al carruaje con Sir Clement Willoughby, aun después de los conflictos que tiene con él. Asimismo, se reconcilia con Lord Orville sin preguntarle a su padre adoptivo si lo considera prudente.

Para Pamela la situación es semejante, ya que después de pintar un cuadro sumamente trágico de sus circunstancias, termina enamorándose de su supuesto verdugo. Si Pamela tuviera contacto directo con sus padres, quizás esto hubiera sido impensable. Para su fortuna, sus cartas redimen a Mr. B. antes de que sus padres puedan prohibirle cualquier acto. Asimismo, el hecho de que no reciben las cartas en las que relata los malos tratos y encuentros sumamente sexuales entre ella y su patrón, permite a Pamela comprometerse con Mr. B. sin problemas. Cuando los padres se enteran de los hechos, de cualquier forma Pamela ya se encuentra bajo la custodia formal y legal de su futuro esposo. Cuando Pamela escribe que Mrs. Jewkes le ha llamado la atención porque “[...] I minded my pen more than my needle.”⁵⁹ ejemplifica la relevancia de la escritura y lo que simboliza la pluma en ambas narraciones.

⁵⁸ Samuel Richardson, *Op. cit.*, p. 75.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 79.

Para ambas protagonistas, poder escribir significa poder. Al convertirse en narradoras son creadoras. La creación en la novela sentimental es un acto de desplazamiento y desterritorialización. Las heroínas sentimentales en cuestión deben escribir porque se encuentran lejos de casa y en lugar de que esto signifique una situación de desterritorialización para ambas, deviene en una desterritorialización para las figuras de autoridad correspondientes a las cuales desplazan de su posición superior. Ni siquiera Mr. B., que transgrede la correspondencia entre Pamela y sus padres, tiene control sobre lo que Pamela escribe. Ella, finalmente, logra seguir expresándose al grado de educar a su propio patrón por medio de la lectura de sus escritos. Aunque en algún momento fueron motivo de disgusto, para Mr. B. las cartas de su amada terminan por ser un placer: “[...] (and now I have no other motive for my curiosity, but the pleasure I take in reading what you write) [...]”⁶⁰ Entonces, ya sea por su facultad carnavalesca que permite a las narradores enmascararse, ya sea por el artificio y dominio de la lengua que caracteriza sus escritos, el acto creador deviene en un medio para controlar y reclamar el poder sobre sus vidas.

Es menester entender que gran parte del poder inherente a la escritura encuentra su fuente en una paradoja: aunque escribir es expresarse y, por ende, significa romper el silencio, la subversión de ambas no es una subversión visible o “ruidosa”. La rebelión de ambas heroínas es silenciosa porque se gesta desde lo que no se dice o desde las apariencias, como lo es la máscara de la virtud. En la lectura que se hizo de la virtud en ambos personajes, observamos cómo por medio de sus actos y actitudes logran llegar a la posición social y afectiva ideal. Ambas parecen ser perfectas; sin embargo, su perfección no estriba en su virtud femenina, sino en su virtud como escritoras, en su uso del artificio. Cuando Mr. B. acusa a Pamela de ser “a mistress of arts”⁶¹ no está muy lejos de la verdad. Tanto Pamela como Evelina son excelentes narradoras, pues caracterizan a sus personajes y persuaden al lector de su punto de vista; sus narraciones no sólo son cautivadoras por las injusticias que denuncian, sino por el humor inherente al sentimentalismo; la inmediatez que caracteriza a la novela epistolar que

⁶⁰ *Ibid.*, p. 314.

⁶¹ *Ibid.*, p. 222.

permite al lector involucrarse en los sucesos y vivirlos a la par del personaje. Por medio de una lectura cuidadosa es posible entender mejor en qué estriba la subversión.

Como se señaló, un narrador no escribe para ser honesto; sobre todo, si consideramos que su narración va dirigida a sus principales jueces. Por tanto, no debemos leer a Evelina y a Pamela con tanta confianza o ingenuidad. En la escritura de ambas, se encuentran las llaves a su paradoja. Tanto para Pamela como para Evelina escribir es, en parte, un consuelo. Cuando se sienten aterrorizadas por las situaciones que se les presentan recurren al papel y la pluma. Como asevera Michael McKeon, en el caso de Pamela, el punto más negativo de su soledad estriba en su falta de lectores. Aunque el grueso de las cartas escritas por la heroína de Richardson caigan en manos de Mr. B., el público para el cual escribe y edita Pamela está conformado por sus padres. Al no poder enviarles sus cartas, Pamela encuentra un vacío: "Once imprisoned in Lincolnshire, the fact of her solitude is borne home to her as the absence of an audience, as the fact that even though she can write, she cannot be read. And her only consolation is that now, at least, her writings will not be intercepted and read by Mr. B."⁶²

Evelina no padece el mismo problema. Siempre tiene a quién mandar sus escritos, sea el Rev. Villars, sea Ms. Mrivan, sus cartas siempre llegan a su destinatario. En Evelina esto puede significar una desventaja, pues, como señala Julia Epstein, Evelina debe editar cuidadosamente las cartas que manda a su protector, ya que Rev. Villars en realidad es un personaje sobre-protector: "Letter writing in *Evelina* is a synecdochic gesture: it stands, in miniature, for the tenuous and danger-fraught communication process between authority and its charge, between the empowered and the powerless."⁶³ A pesar de la transgresión que sufre Pamela con la intervención de Mr. B. y a pesar de la edición cuidadosa que Evelina debe hacer, ambas narradoras crean personajes y se crean a sí mismas exitosamente.

Su habilidad para caracterizar estriba en su dominio del lenguaje. Ambas poseen un lenguaje muy peculiar, pues es propio y denota cierta educación y cultura, pero sobre todo es versátil. Para

⁶² Michael McKeon, *Op.cit.*, p. 361.

⁶³ Julia Epstein, *Op.cit.*, p. 95.

ambas, el lenguaje demuestra ser muy importante, ya que caracterizan a sus coprotagonistas por medio de sus palabras. En *Pamela* esta distinción se da, sobre todo, para marcar las diferencias entre clases sociales. Cuando narra su encuentro con Mr. Longman, puntualiza su continuo uso de la expresión "Ads-bobbers"⁶⁴. Sin embargo, la caracterización por medio del lenguaje se lleva a cabo con mayor maestría en *Evelina*. Pamela caracteriza a los personajes, más bien, por los apodosos o sinónimos que ella utiliza para referirse a Mrs. Jewkes y Mr. B.. Sobre todo en el primer volumen y en la primera mitad del segundo volumen, ambos parecen convertirse en los personajes de un cuento de hadas o fábula. Mrs. Jewkes es "the wretch": "The wretch (I think I will always call her the *wretch* henceforth) insults me more and more."⁶⁵ Mr. B. es "my wicked master"⁶⁶ y, además, deviene en una suerte de Satanás que intenta corromper a toda criatura inocente: "And who, not content to be corrupt himself, endeavours to corrupt others, who would have been innocent if left to themselves."⁶⁷ Por medio de la repetición de estos hiperbólicos adjetivos y descripciones, Pamela crea a los personajes que la rodean y a su vez, se caracteriza a sí misma: entre más acentúa la perversión de quiénes la rodean, más enfatiza su propia bondad.

Evelina es un poco más sutil en su caracterización y, dicho sea de paso, es una mejor escritora desde este punto de vista. Los personajes de Captain Mirvan, Mme. Duval y Sir Clement Willoughby son prueba suficiente de ello. No es casualidad que estos tres personajes sean responsables de la mayor parte del humor que existe en la novela. Asimismo, en los discursos de estos personajes, Evelina hace observaciones agudas respecto de la sociedad, así lo ejemplifica el siguiente comentario de Captain Mirvan: "Why, a play is the only thing left, now-a-days, that has a grain of sense in it; for as all the rest of your public places, d'ye see, if they were all put together I would n't give *that* for 'em!"⁶⁸ Asimismo, se encarga de demostrar que los hombres también tienen vanidad por medio de Mr. Lovel: "'O dear

⁶⁴ Samuel Richardson, *Op. cit.*, p. 107.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁸ Fanny Burney, *Op. cit.*, p. 108.

Ma'am, you confuse me to the last degree. I dress well! – I protest I don't think I'm ever fit to be seen! I'm often shocked to death to think what figure I go. If your Ladyship will believe me, I was full half an hour this morning thinking what to put on!"⁶⁹ El humor que provocan las caracterizaciones en ambas novelas no sólo tiene el propósito de causar placer, después de todo, son una crítica de la sociedad. Evelina escoge qué reporta a su lector, elige las citas que más le llaman la atención y, curiosamente, suelen ser aquellas que denotan la falta de educación, la vanidad, los defectos que poco a poco hacen de las cartas de Evelina un tapiz de la sociedad de fines del siglo XVIII. Entonces, la supuesta ingenuidad de este personaje ya no lo es tanto. Evelina hace juicios agudos de quienes la rodean. Y esto es muestra suficiente del discurso subversivo que yace bajo la ingenuidad de esta jovencita.

En *Pamela* la exagerada personificación de Mr. B. como una especie Satanás, y de Mrs. Jewkes como una mujer amargada y malvada también es una crítica. Pamela revela el autoritarismo y el abuso inherentes a la sociedad patriarcal y autoritaria. Mrs. Jewkes es la representante perfecta de la jerarquía severa del siglo XVIII y de las relaciones patrón-sirviente. Mr. B. en su insistente y desbocado acoso de Pamela, demuestra que está acostumbrado a que se haga su voluntad, sin importar el honor de quien viola: "He then clasped me in his arms in such a manner as quite frighted me; and kissed me two or three times. I got from him, and ran upstairs and shut myself in the closet, extremely terrified and uneasy."⁷⁰ El deseo del protagonista, sin duda, se incrementa con el rechazo de Pamela, no sólo porque significa un reto a su virilidad, también porque ha sido rechazado por alguien cuyo sexo y posición social se consideran como inferiores a la suya.

En *Evelina* sucede algo similar con Sir Clement Willoughby quien, como en el episodio citado, insiste en acosarla a pesar de su claro rechazo. Este personaje repite los patrones de transgresión de Mr. B., al intervenir la correspondencia entre Lord Orville y Evelina y, además, hacerse pasar por el primero. Ambos actos son una crítica a la impositiva voluntad masculina, a la necesidad de mantener los

⁶⁹ *Ibid.*, p. 393.

⁷⁰ Samuel Richardson, *Op. cit.*, p. 232.

patrones de autoridad y a tratar de poner un alto a la voluntad de la mujer. A su vez, son actos que muestran el poder de la escritura, pues son impulsivos, guiados por la frustración que inspira en estos personajes el rechazo por parte de la mujer y su incapacidad de frenarlos. Lo último da pie a una batalla entre ambos sexos cuyo campo de acción no se limita a lo verbal y cuyas armas más contundentes son la pluma y el papel.

De la misma forma en que la caracterización de sí mismas como individuos virtuosos y la de los demás como representantes de los males de la sociedad colocan a Pamela y Evelina en una situación ideal, su narración también las traiciona en ocasiones y nos permite observar sus debilidades. En *Pamela*, por ejemplo, podemos ver que a pesar de su compasiva y comprensiva actitud, la heroína cristiana también es capaz de generar juicios incisivos: "Now I will give you a picture of this wretch! She is a broad, squat, pousy, *fat thing*, quite ugly, if anything human, and an arm as thick – I never saw in my life."⁷¹ A pesar del mal trato que Pamela soporta por parte de este personaje, la descripción que de ella hace no es congruente con la mujer caritativa y cristiana que Pamela aparenta ser. Asimismo, ella juzga la traición de Mr. B. al interceptar sus cartas; sin embargo, en lugar de "predicar con el ejemplo", Pamela imita a su patrón cuando, de alguna manera, utiliza a Parson Williams para salir de su prisión: "What inventions will necessity push one upon! [...] But I intended no hurt to anybody by my deceit."⁷² Pamela está tan consciente de que sus actos no son del todo correctos que ella misma se excusa por hacerlo, trata de convencer a sus lectores que su traición sí es justificable.

La posible falta de inocencia de Pamela se acentúa cuando observamos que aprende a negociar con su patrón: "[...] I think you *might see all the rest*. But I hope you will not desire it, till I know how much my obeying you in this particular, will be of use to myself."⁷³ Sin duda, este cambio en el carácter de la protagonista es resultado directo de los acosos que ha tenido que soportar, pues Mr. B. la conduce a esto, pero también demuestra que Pamela tiene un lado bastante suspicaz que contradice su supuesta

⁷¹ *Ibid.*, p. 152.

⁷² *Ibid.*, p. 159.

fragilidad. Asimismo, es posible aseverar que la vanidad de Pamela está actuando con ella o por ella, pues no puede evitar mostrar cierto halago al recibir una petición por parte de su más temido enemigo, una petición que le demuestra el poder de su escritura, ya que él lo que quiere es leer sus cartas. La suspicacia de la heroína es una combinación de esta cualidad con un espíritu mercantil: ella no está dispuesta a dar si no recibe algo útil a cambio.

Las muestras de poder más significativas, tanto en el caso masculino como en el femenino, giran alrededor de la escritura. Entre Pamela y Mr. B. existe una atracción y/o relación sexual subversiva bastante fuerte. Henry Fielding la usa para hacer de Shamela una especie de prostituta enmascarada. Sin embargo, esta relación no tiene por qué verse desde una perspectiva tan exagerada. Uno de los episodios más impactantes de la novela, en mi opinión, ocurre cuando Mr. B. amenaza con desvestir a Pamela para tener acceso a sus escritos: “‘This’ added he, ‘gave me a noble pretence to search you; and I have been vexing myself all night, that I did not strip you garment by garment, till I had found them [the letters] [...]’”⁷⁴ Pamela se sentía tan amenazada por su lector que se vio en la necesidad de esconder sus escritos en su ropa. Este suceso es contundente por varias razones. Para Michael McKeon, muestra la habilidad que Pamela adquiere para defender su individualidad y valor, así como marca la diferencia entre ella y otras mujeres, pues esconder sus escritos entre su ropa se vuelve una especie de embarazo alegórico: ella no está embarazada por una relación sexual física con un hombre, sino por sus ideas y sentimientos.⁷⁵ Esto la coloca en una situación privilegiada y ejemplar en el contexto subversivo. A su vez, la fantasía de Mr. B. de desvestir a Pamela hasta encontrar los escritos conlleva un erotismo fuerte que nos permite ver a la heroína bajo otra luz.

La sexualidad implícita en este acto no sólo es física, de hecho, lo carnal está muy por debajo del verdadero significado de esta escena. En realidad, el “develamiento” de Pamela manifiesta los deseos de Mr. B. por conocer a esta mujer de fuerzas semejantes a las suyas. Mr. B. desea *saber*. En su análisis del

⁷³ *Ibid.*, p. 267.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 274.

cuerpo en la literatura, Peter Brooks asevera: "On the plane of reading, desire for knowledge of that body and its secrets becomes the desire to master the text's symbolic system, its key to knowledge, pleasure, and the very creation of significance."⁷⁶ En este sentido, Mr. B. desea desnudar a Pamela porque quiere encontrar su significado, quiere entenderla pues desafía su virilidad, su posición como autoridad, sus conocimientos del mundo como era hasta que Pamela lo rechazó.

Al esconder sus escritos en sí misma, Pamela no sólo está realizando un acto de valentía y que demuestra la extrema importancia que éstos tienen para ella, pues encarnan su intimidad. También se otorga a sí misma el poder absoluto, el control, ya que de ceder a su fantasía, Mr. B. perderá el control y, por tanto, coronará a Pamela como la santa y mártir que aparenta ser. Al negociar con Pamela, ambos ingresan a un mismo campo, se encuentran en un mismo nivel. En este sentido, Pamela lleva la delantera y reafirma su capacidad de dominar dejando a la heroína cristiana atrás. Aunque, al final de la historia, Pamela se somete ante su patrón, lo hace en sus términos y aquí radica el máximo punto de subversión de su caso. Ella logró establecer una relación con la autoridad en sus términos. En cierto sentido, despojó a Mr. B. de su fuerza viril porque aceptó su negociación. Así, encarna a la virago. La virago es la antítesis de la heroína cristiana, de la virgen, ya que superficialmente ejecuta las acciones necesarias para hacer de su historia el romance patriarcal perfecto: la heroína virtuosa sucumbe ante su contraparte masculino para entregarle el poder. Empero, subversivamente, toma el poder por medio de acciones que parecen inofensivas, pero que en realidad encarnan una agresión y fuerza contrarias a lo establecido.⁷⁷ Por medio de este acto, Pamela detenta el poder en la relación, pues a partir de este momento somete a Mr. B..

La escritura en *Pamela* demuestra ser, entonces, el arma subversiva. Por medio de ella la heroína se consolida como ejemplo de virtud, como ser humano susceptible a errores, pero, sobre todo, como

⁷⁵ Michael McKeon, *Op. cit.*, p. 374.

⁷⁶ Peter Brooks, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, p.8.

⁷⁷ Mary Ann Schoefield, *Masking and Unmasking the Female Mind: Disguising Romances in Feminine Fiction: 1713-1799*, p. 94.

un desafío a un orden narrativo y social preestablecido. Ella decide cuándo escribir y quién leerá sus escritos, a pesar de los intentos por frustrarla. La heroína sentimental deviene, entonces, en algo mucho más complejo que un ejemplo de virtud y rectitud moral, pues no es esto solamente. Pamela, personifica una inconformidad con las jerarquías y las relaciones hombre/mujer. El hecho de que es la creación de un escritor la hace todavía más intrigante. Ésta no es una novela feminista, ni se intenta implicar aquí que así sea. Sin embargo, no es una novela cuya lección principal estibe en cómo ser una mujer ejemplar. Es un llamado de atención al lector, un silencioso grito de inconformidad.

Esta misma callada subversión conforma *Evelina*. De acuerdo con Julia Epstein, la subversión de Evelina es muda porque personifica la rebeldía de su autora: "For her [Fanny Burney], overt rebellion against established norms by making public what ought to remain not merely private but utterly unspoken, must be conducted by subtlety and subversion [...]"⁷⁸ El argumento está inspirado en la publicación anónima de *Evelina*. Al parecer, Epstein cree que Fanny Burney estaba en contra de los preceptos sociales y la situación política de la mujer, pero que no creía en la abierta discusión de estos temas, sino en su callada expresión. Nunca es posible afirmar que se conocen las intenciones de un autor y la crítica literaria nos ha enseñado que no nos corresponde hacerlo. Sin embargo, tenemos materia suficiente en los personajes. Lo que importa es lo que éstos nos indican, nos dicen y cómo nos afecta.

Al igual que Pamela, Evelina se traiciona en su narración. Aunque su ingenuidad y nobleza están muy bien retratadas, demuestra ser mucho más despierta de lo que aparenta. En principio, Evelina es honesta: ella desea conocer el mundo, la sociedad, salir a los bailes, asistir al teatro: "I believe I am bewitched! [...] – for I acknowledge, I must acknowledge, I cannot help wishing for your permission."⁷⁹ Evelina no tiene miedo de demostrar lo que realmente *desea*. Está ávida de explorar y, sin duda, las feministas deseaban que sus personajes tuvieran esta avidez: "Egalitarian heroines were allowed only

⁷⁸ Julia Epstein, *Op. cit.*, p. 94.

⁷⁹ Fanny Burney, *Op. cit.*, p. 26.

one flaw – ignorance of the ways of the world.”⁸⁰ Al privar a sus heroínas del conocimiento del mundo, las dotaban de deseos de conocerlo. Evelina indudablemente rinde pleitesía a esta cualidad.

Como se demostró, Evelina es un personaje carente de roce social. Sin embargo, está llena de deseos y de vanidad y, en suma, éstos son los que controlan su pluma. Su vanidad se hace patente por medio del placer que manifiesta en saber que el sexo opuesto habla de ella: “To-night we go to Ranelagh. If any of those three gentlemen who conversed so freely about me should be there ----- but I won't think of it.”⁸¹ Como la mayoría, esta carta está dirigida a Rev. Villars. Evelina dice que no pensará en esta cuestión; sin embargo, el hecho de que se haga un silencio en la escritura no implica que se hará uno en su mente. En realidad, la sola omisión de sus reflexiones en torno a este tema, lo dotan de más importancia. Tan sólo ha elegido no compartirlas con su lector.

Al igual que en *Pamela*, la escritura de Evelina demuestra ser más crítica y juiciosa de lo que aparenta. Aunque también Evelina se manifiesta como una mujer inocente, en realidad, posee un sentido crítico agudo. Sus observaciones respecto de los demás tienden a incluir alguna observación en torno a su ignorancia o poca cultura: “O yes Sir, yes, very frequently; I have no time to meet play-bills; one merely comes to meet one's friends, and show that one's alive.” En este caso, Evelina critica el hecho de que Sir Clement Willoughby sólo acude al teatro para socializar y no por su apreciación del arte dramático. Asimismo, muestra cierta incongruencia en su juicio, pues aunque constantemente se queja de este personaje y lo rechaza, también extraña su presencia: “At dinner, I must own, we all missed him; for though the flightiness of his behaviour to me, when we are by ourselves, is very distressing, yet, in large companies, and general conversation, he is extremely entertaining [...]”⁸²

Evelina también demuestra sentir emociones fuertes hacia su contraparte masculino: “[...] a deep sigh which escaped Lord Orville at that moment, reached my ears, and gave me sensations — which I

⁸⁰ Eva Tavor Bennet, *Op. cit.*, p. 73.

⁸¹ Fanny Burney, *Op. cit.*, p. 37.

⁸² *Ibid.*, p. 157.

dare not mention!"⁸³ Como indica Julia Epstein, la subversión de Evelina estriba en su silencio. Ella directamente nos hace saber que está editando sus cartas, que tiene sentimientos, pero que no los compartirá. Y al ocultar esta información, la dota de significado y de fuerza. Sin duda, en Evelina el poder de la escritura es igualmente gráfico que en Pamela, ya que comprueba que el poder lo detenta quien sostiene la pluma.

Ella elige mantener abierto el canal de comunicación con su tutor porque sus deseos o diferencia de carácter no cancelan su cariño por él, sin embargo, abiertamente le demuestra que no está dispuesta a compartir todo con él. En otras palabras, Evelina sin decirlo, le indica que le está retirando la autoridad que algún día le otorgó. La complejidad de Evelina estriba en esta autonomía, ya que, en realidad, debido a su posición social tan frágil por su falta de apellido, tendría que ser un personaje sumamente dependiente y lo es, en apariencia. Sin embargo, esta heroína de finales del siglo XVIII, enseña bien la lección de que un individuo es libre de pensar y de actuar. Sus actos no dañaban a nadie, su libertad de pensamiento tan sólo cuestiona lo incuestionable e injusto: el autoritarismo. Si no fuera por Lady Howard, Evelina jamás hubiera salido de su casa. Rev. Villars la mantenía totalmente protegida y reprimida, ya que ni siquiera le permitió conocer su situación hasta que se vio en la necesidad de dejarla ir. El hecho de que Evelina no pueda sentirse cómoda en compañía de su tutor después de haber conocido el "mundo", es la prueba de que su lugar no era en brazos de un hombre sobre-protector y de que ella fue capaz de elegir al hombre que la desposaría, a pesar de la falta de confianza que le profesó el reverendo. La rebeldía de Evelina radica, en gran parte, en su ingenuidad. El rechazo de Mr. Lovel en el baile, su relación contradictoria con Sir Clement Willoughby y los impulsivos berrinches que hace cuando sus primos usan su nombre frente a Lord Orville sin su permiso son circunstancias que permiten a Evelina manipular a los demás, coquetear, hacer su voluntad y que denotan que no es un personaje bondadoso sin juicio personal.

⁸³ *Ibid.*, p. 334.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

El discurso sentimental permite que en la exageración que caracteriza a las heroínas de este género pase inadvertido el discurso de la subversión. Por una parte, el lector se encuentra ante novelas cuyo objetivo final es educar y enseñar los modales que exige una sociedad específica en un momento particular. Por otra parte, en la exaltación de ciertos valores — como la castidad, la prudencia, la sumisión — se encuentra la crítica de los mismos, ya que en los desenlaces observamos que ambas protagonistas llevan a cabo una batalla cuyo final es siempre el mismo.

Al ceder el papel protagónico a la figura femenina, los autores de la época crearon un nuevo sitio desde el cual se observaba a la mujer y ésta se creaba a sí misma. De igual manera, le otorgaron a la mujer el poder de la pluma y el papel y, por tanto, permitieron que en la hoja se creara un espejo de su inconformidad. Subestimar el discurso sentimental es una elección y confirma el ingenio de los autores de este género, ya que todavía se pasa por alto el poder del mismo. Las luchas de las minoñas pueden darse desde el centro y desde lo público, pero indudablemente pueden cobrar más fuerza si se dan desde la periferia y desde lo privado. Considero que tanto Samuel Richardson como Fanny Burney encarnaron una lucha, cada quien defendiendo sus puntos de vista particulares. Richardson demuestra una inconformidad con el sistema social-patriarcal que marginaba a los sectores económicamente inferiores de la sociedad. Fanny Burney reclama la necesidad de que una mujer se forme a sí misma y bajo sus propios preceptos, en lugar de seguir la línea de educación masculina. La crítica feminista y alternativa nos permite encontrar otros motivos importantes en el papel de estos personajes como escritoras, como portavoces de su tiempo. Asimismo, considero que aún queda mucho por decir respecto de la novela sentimental y sus autoras. No creo que sea justificable hacerlas a un lado, pues, como he intentado demostrar, hay mucho más que leer en sus obras de lo que creemos. Y quizá consideremos que nuestra educación y apreciación literaria son las que nos permiten marginarlas, pero he descubierto que lo que sucede es totalmente lo contrario. Es nuestra ignorancia del siglo XVIII y de las luchas silenciosas que en él se gestaron lo que nos prohíbe disfrutar y aprender del género sentimental.

Conclusión

El papel de los personajes femeninos en la novela sentimentalsita es de suma importancia. Como se trató de demostrar, autores y autoras encontraron en la mujer protagonista un receptáculo por medio del cual transmitir las enseñanzas morales que exigía el siglo XVIII y por el cual, simultáneamente, abrieron un espacio para la crítica. Por tanto, en los personajes femeninos sentimentales encontramos la dicotomía de la virtud y la subversión.

Quizás, en principio, estos conceptos no hayan parecido muy compatibles; después de todo, la virtud es un valor, donde la subversión es, más bien, una actitud. La razón por la cual se han yuxtapuesto ambos conceptos se debe a que en el discurso sentimental la virtud se contraponen a la subversión. Como se explicó, la virtud implicaba condescendencia, castidad y silencio: la virtud encarnó un orden preestablecido. Por el contrario, la subversión significó el cuestionamiento y el rechazo de un orden.

El propósito principal de esta tesina fue encontrar posibles respuestas al motivo por el cual los orígenes de la novela se encuentran tan estrechamente vinculados a la mujer. En las protagonistas de *Pamela; or Virtue Rewarded* y *Evelina or The History of a Young Lady's Entrance to the World* se representaron los valores de la época, el respeto al orden individual y social junto con la crítica profunda y la rebeldía contra los mismos. La mujer fue el medio ideal para unir ambas posiciones porque la caracterización de personajes ingenuos proporcionó la máscara ideal para la subversión. En la constante reafirmación de su vulnerable lugar estaba el control narrativo e ideológico que tenían las protagonistas. El lector quizá pase por alto la segunda lectura de la novela sentimental. Sin embargo, esta tiene la misma fuerza que la lectura superficial y, por tanto, fue la manera ideal de transmitir el discurso subversivo.

Asimismo, por medio de los personajes femeninos, es posible entender por qué la novela fue el vínculo de la mujer con el mundo público. Debido a que era un género que comenzaba a desarrollarse en Inglaterra, las mujeres encontraron la posibilidad de establecerse como escritoras porque el peso de la tradición masculina no estaba presente en el género literario. Como lo dijo Frances Burney en su presentación de *Evelina*, los novelistas estaban marginados por los otros miembros del mundo literario. Así, fue posible que el género femenino se abriera camino y que encontrara un espacio para la expresión. En este acto singular, es posible que encontremos también la yuxtaposición de la virtud y la subversión, pues las escritoras de la época demostraron un dominio de la lengua inglesa y del artificio de la literatura equivalente al de sus coetáneos masculinos. A su vez, encontraron en su maestría la oportunidad de expresar sus rencores, sus insatisfacciones y sus necesidades.

En el tercer capítulo menciono que quizá para los lectores contemporáneos sea difícil aceptar que estas novelas contienen un discurso subversivo; sobre todo porque, después de hallar su lugar en el mundo, terminan por ceder ante las normas sociales al contraer nupcias. Sin embargo, en esta acción final yace el punto más significativo de la virtud y la subversión. Al contraer nupcias las narradoras están cumpliendo con las normas y muestran su buen aprendizaje de los preceptos que su propia narración enseña. Empero, contraen nupcias siempre bajo sus términos y de la misma forma que a lo largo de la narración ceden el control de sus vidas a sus superiores, en última instancia ellas continúan narrando y, por tanto, permanecen como el centro de su historia, como la autoridad final.

De toda conclusión surgen nuevas preguntas, incógnitas que exigen una lectura y estudio continuos. Considero que el presente trabajo se aproxima al entendimiento del papel de la mujer en la novela sentimental y al desarrollo de la misma en el mundo de las letras. Sin embargo, queda por entender el desarrollo de estos personajes y el inesperado devenir de la novela sentimental en las diversas ramas de la novela que se gestaron en años posteriores. Por lo pronto, basta concluir que el papel de un género protagonista de una literatura tan prolífica como la novela y con la cual establece

vínculos permanentes no debe subestimarse. El discurso sentimental mantiene su valor didáctico y merece una revalorización. Las autoras sentimentales son las precursoras y modelos de escritoras como Jane Austen y Virginia Woolf cuya posición en las letras inglesas es contundente. En sus obras es posible encontrar los ecos de los personajes sentimentales. Basta leer *Mrs. Dalloway* para apreciar la relevancia simbólica y discursiva de los personajes de *Clarissa* en el trabajo de Virginia Woolf.

Asimismo, la novela sentimental inglesa nos permite revalorar los principios básicos de la literatura: la enseñanza por medio del placer. A lo largo de mi trabajo hago hincapié en la importancia de la literatura como medio de expresión y crítica, así como espejo de la sociedad. Sé que al hacer énfasis en el papel social de la novela estoy entrando en un terreno peligroso. Sin embargo, esto se debe a que la lección más significativa que he aprendido de mi lectura de la novela sentimental es que no obstante la necesidad de que el arte se sostenga solo, no puede separarse de su entorno. Al hablar de literatura y sociedad no creo que estemos usando al texto como pretexto, ya que dentro de los límites justos, la novela es una con el ser humano y su sociedad. Este género literario que todavía es portavoz de las minorías y que con ellas continúa evolucionando, es la expresión literaria que de manera más perfecta logra conjugar a la creación con la historia de su creador.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bajtín, Mijail, 'La palabra en la novela', *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989, pp. 77-150.
2. Bloom, Edward, 'Introducción', *Evelina or the History of a Young Lady's Entrance into the World*. Oxford University Press, U.S.A., 1999.
3. Bobbio, Norberto, *Diccionario de política*. Siglo XXI, México, 1997, p. 878.
4. Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*. Síntesis, España, 1993.
5. Brooks, Peter, 'Narrative and the Body', *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard University Press, England, 1993.
6. Burney, Fanny, *Evelina or the History of a Young Lady's Entrance into the World*. Oxford University Press, U.S.A., 1999.
7. Cleland, John, *Memoirs of a Woman of Pleasure*. Oxford University Press, U.S.A., 1985.
8. Damrosch, Leo, *et. al.*, 'Introduction', 'Varieties of Literary Affection', *The Profession of Eighteenth Century Literature: Reflections on an Institution*. Ed. Leo Damrosch, University of Wisconsin Press, U.S.A., 1992, pp. 7-25, pp. 26-41.
9. De Condorcet, Marqués, 'Feminismo y progreso de la humanidad en Condorcet', *La Ilustración olvidada: la polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Ed. Alicia H. Pueleo, Anthropos, España, 1993.
10. Descive, Jean Paul, 'The Ambiguities of Literature', *A History of Women: Renaissance and Enlightenment Paradoxes*. Ed. Natalie Zemon Davis, Arlette Farge, The Belknap Press of Harvard University Press, London, 1993, pp. 261-94.
11. Epstein, Julia, *The Iron Pen: Frances Burney and the Politics of Women's Writing*. The University of Wisconsin Press, U.S.A., 1989.
12. Fielding, Henry, *Shamela*. Oxford University Press, U.S.A., 1999.
13. Hufton, Olwen, 'Women, Work and Family', *A History of Women: Renaissance and Enlightenment Paradoxes*. Ed. Natalie Zemon Davies, Arlette Farge, The Belknap Press of Harvard University Press, London, 1993, pp. 15-45.
14. Keymer, Thomas, 'Introduction', *Shamela*. Oxford University Press, U.S.A., 1999.
15. Lázaro Carreter, Fernando, 'El realismo como concepto crítico-literario', *Estudios de poética*. Taurus, Madrid, 1979, pp. 121-143.
16. Locke, John, 'The Restoration and the Eighteenth Century 1660-1785', *Norton Anthology of English Literature*. W.W. Norton, U.S.A., 1993, p. 1773.

17. Longaker, Mark, *The English Biography in the Eighteenth Century*. Ocatgon Books, U.S.A., 1971.
18. McKeon, Michael, 'The Destabilization of Generic Categories', 'The Evidence of the Senses: Secularization and Epistemological Crisis', 'The Destabilization of Social Categories', 'Absolutisma and Capitalist Ideology: The Volatility of Reform', 'The Institutionalization of Conflict: Richardson and the Domestication of Service', *The Origins of the English Novel: 1600-1740*. Johns Hopkins University Press, U.S.A., 1987, pp. 25-62. pp. 65-87, pp. 131-174, pp. 176-212, pp. 357-381.
19. Molina Petit, Cristina, 'John Locke', 'John Stuart Mill', *La dialéctica feminista de la Ilustración*. Barcelona, Anthropos, 1944.
20. Mullan, John, 'Introduction', *Roxana*. Oxford University Press, U.S.A., 1996, pp. vii-xxviii. Oxford World's Classics.
21. *Oxford English Dictionary*. Oxford University Press, England, 1992, vol. xv, p. 61.
22. Perry, Ruth, 'The Discovery of a Woman's Voice', *The Celebrated Mary Astell: An Early English Feminist*. The University of Chicago Press, U.S.A., 1996.
23. Richardson, Samuel, *Pamela or Virtus Rewarded*. Penguin, London, 1980.
24. Rogers, Katherine, 'Introduction', 'Reason vs. Folly and Romantic Illusion', 'The Restoration and the Eighteenth Century', *The Troublesome Helpmate*. The University of Washington Press, U.S.A., 1982.
25. Sánchez-Placencia, Carolina, *El discurso femenino de la novela rosa en lengua inglesa*. Publicaciones de la Universidad de Cadiz, España, 1997.
26. Schofield, Mary Ann, 'The Masquerading Romance', *Masking and Unmasking the Female Mind: Disguising Romances in Feminine Fiction: 1713-1799*. Associated University Press, U.S.A., 1990.
27. Tavor Bennet, Eva, *The Domestic Revolution: Enlightenment Feminisms and the Novel*. Johns Hopkins University Press, U.S.A., 2000.
28. Watt, Ian, *The Rise of the Novel*. Penguin, U.S.A., 1975.
29. Wollstonecraft, Mary, 'From Thoughts on the Education of Daughters: with reflections on Female Conduct, in the more important duties of Life: Matrimony.', *Women in the Eighteenth Century*. Ed. Vivien Jones, Rutledge, London, 1990.