

01020
17



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



EL SECRETO DE UNA DAMA *

El poder femenino en *Lady Audley's Secret* de
Mary Elizabeth Braddon y la novela de sensación

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LETRAS INGLÉSAS
P R E S E N T A :
DANIELA MARIA MICHEL CONCHA

ASESOR:
MTRA. CHARLOTTE BROAD



MÉXICO, D.F.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

EL SECRETO DE UNA DAMA

El poder femenino en *Lady Audley's Secret* de
Mary Elizabeth Braddon y la novela de sensación

Daniela Michel

Autorizo a la Dirección General
UNAM a difundir en formato elect.
contenido de mi trabajo

NOMBRE: Daniela Barra

Michel Concha

FECHA: 12/16/10

FIRMA: [Firma]

Para Jim Ramey

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	2
2.	CAPÍTULO I	
	a) El surgimiento de un género sensacional	7
	b) Características de la novela de sensación	10
	c) Antecedentes de la novela de sensación	19
	d) La recepción crítica de la novela de sensación	28
3.	CAPÍTULO II	
	a) Mary Elizabeth Braddon	33
	b) <i>Lady Audley's Secret</i>	39
	c) El legado de las novelas de sensación	60
4.	CONCLUSIÓN	64
5.	BIBLIOGRAFÍA	66

INTRODUCCIÓN

*What is silenced within discourses -and what remains
unprinted, untaught, and virtually unread within
institutions- is inseparable from what is written and from
what remains "real and remembered" within a canon.*

Tricia Lootens, *Lost Saints*

Hasta hace relativamente pocos años, existía una tendencia en las distintas aproximaciones de la literatura inglesa de tratar a la novela de sensación, o "sensation novel," como una aberración, una desviación del verdadero camino del desarrollo literario.¹ Sin embargo, en las últimas dos décadas este fenómeno se revaloró a tal punto que se han publicado numerosos estudios críticos y se han reeditado varias de las novelas de sus máximos exponentes, Wilkie Collins y Mary Elizabeth Braddon, que a excepción de sus obras más conocidas, *The Woman in White* y *Lady Audley's Secret*, no habían estado disponibles desde hace más de un siglo y que figuraron entre los libros más vendidos del siglo XIX.² Las novelas de sensación sacudieron la moral y los convencionalismos de la era victoriana, ya que sus protagonistas frecuentemente eran mujeres que accedían al poder de manera violenta o escandalosa, desafiando así el

¹ El *Oxford English Dictionary*, o *OED*, brinda un significado de la palabra "sensation" (definición 5) de uso común en la década de 1860 como "a new and well-known variety of novel." Asimismo, ofrece una cita que data de 1864: "Two or three years ago nobody would have known what was meant by a 'Sensation Novel.'" También, el *OED* da ejemplos del uso en aquella época de "sensation" (definición 3) como un tipo de narrativa que tiene como fin un impacto emocional violento, como en la siguiente cita de 1863: "The cheap publications which supply sensation for the million in penny and halfpenny number." Puede afirmarse que en la década 1860, surgió un género novelístico que fue denominado en su propia época "sensation novel," y que se convirtió en un fenómeno popular que tuvo como resultado inmediato un auge en la industria editorial.

² Kimberly Reynolds y Nicola Humble señalan, en *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth Century Literature and Art*, que *Lady Audley's Secret* de Braddon y *East Lynne* de Mrs. Henry Wood fueron las novelas más vendidas de todo el siglo XIX en Inglaterra. p. 7

dominio del mundo masculino. Asimismo, su inmensa popularidad, que coincidió con el incremento de la alfabetización masiva, tiene mucho que decirnos sobre las frustraciones y dificultades del papel desempeñado por las mujeres durante la década de su apogeo, de 1860 a 1870 aproximadamente.

La novela de sensación ha sido considerada, generalmente, como una antecesora de dos de los géneros más populares del siglo XX, la ficción detectivesca y el "thriller," pero lo que le ha ganado recientemente una revaloración crítica ha sido su representación subversiva de las mujeres victorianas. Asimismo, Winifred Hughes, en el libro *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s* (1980), señala el papel precursor de la novela de sensación en el advenimiento del modernismo. Hughes llega a esta conclusión después de analizar la obra de Thomas Hardy, un autor que desarrolló plenamente el potencial del género, sobre todo a partir de la reelaboración de la obra de Braddon: "His work realizes what they have fleetingly intuited. With Hardy and after Hardy, the whole range of passion and motivation included under the single heading of "impulse" becomes the domain of the modern novel."³ En este sentido, el fenómeno literario surgido con Collins y Braddon representa uno de los mayores cuestionamientos de los papeles femeninos operantes en el siglo XIX, y es responsable de haber iniciado cambios significativos en la representación de las mujeres en la literatura inglesa de años posteriores.

El propósito de este trabajo es examinar el nuevo interés que ha generado la novela de sensación en los círculos académicos contemporáneos y revelar la importancia de la perspectiva femenina de Braddon en el desarrollo de este género que tuvo gran influencia en la literatura y cultura victorianas.

³ Winifred Hughes, *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s*, p. 187

Mary Elizabeth Braddon (1837-1915), actriz, editora de revistas y popular autora de más de ochenta novelas, fue una figura central en la escena literaria de la segunda mitad del siglo XIX. En su obra, Braddon cuestionó los códigos narrativos y de conducta victorianos y atrajo la atención del público y de la crítica por igual. Un crítico contemporáneo de Braddon, W. Fraser Rae, observó en un artículo sobre esta autora: "Mary Elizabeth Braddon may boast, without fear of contradiction, of having temporarily succeeded in making the literature of the kitchen the favourite reading of the Drawing Room."⁴

El comentario de Rae sugiere una diversidad de problemáticas literarias y sociales que hacen del estudio de la obra de Braddon una labor provocativa y de gran riqueza. Su carrera literaria no sólo se prolongó hasta principios del siglo XX, sino que marcó nuevos parámetros en cuanto a hábitos de lectura, estilo y políticas de identidad femenina y socioeconómica. Las novelas de Braddon se popularizaron cuando la librería circulante de Mudie⁵ ya se había convertido en el árbitro de los valores de la clase media, e incluso su obra más escandalosa era distribuida regularmente a dichos hogares, donde tuvo un atractivo especial para los empleados domésticos.

⁴ W. Fraser Rae, citado por Marlene Tromp, *et. al.* (editores), en la introducción del libro *Beyond Sensation: Mary Elizabeth Braddon in Context*, p. xvi

⁵ Durante las primeras décadas del siglo XIX, el precio de los libros era inaccesible no sólo para la clase trabajadora. Por lo general, se publicaba una novela en tres tomos, y su precio total era de una guinea y media, cantidad que superaba en mucho el sueldo semanal promedio de un obrero. Charles Edward Mudie fue uno de los grandes empresarios de la industria editorial en la época Victoriana y modificó radicalmente dichas condiciones. En 1842, a la edad de veinticuatro años, tuvo la idea de hacer llegar la novela al gran público lector por el precio de una guinea al año, con lo cual logró superar dramáticamente la oferta de sus competidores. De esta manera, el lector podía disfrutar de todas las novelas publicadas en el año, pagando tan sólo dos terceras partes del precio de una obra. Además, Mudie era confiable, ya que lo que ofrecía era una "librería selecta". No se aceptaba distribuir nada que pudiera ofender los valores tradicionales de la clase media. Mudie ganó prestigio y un inmenso poder, al punto de que el éxito o el fracaso de una novela dependían por entero de su aprobación, y las editoriales calculaban sus ganancias o pérdidas con este referente. El auge de las vías ferroviarias que se dio entre 1844 y 1847 también contribuyó en gran medida al éxito económico de la librería Mudie. Al añadirse 3,000 millas a las vías ya existentes, era natural que en un viaje largo un lector pudiera terminar un volumen de novela. Cfr. Barbara Dennis, *The Victorian Novel*, p. 63-64

Lady Audley's Secret aparenta ajustarse a la normatividad de los esquemas morales victorianos, pero en realidad en la novela impera una insubordinación que permite que figuras como la temible Lady Audley resista o manipule normas de domesticidad femenina, lo cual invariablemente evoca una autonomía sexual problemática y seductora a la vez.

A pesar de que Braddon es conocida básicamente como una novelista de sensación, la autora procuró capitalizar su reputación para lograr la estabilidad económica y así permitirse la libertad de crear novelas "artísticas" en contraposición a las novelas de sensación con las que inauguró su carrera. Esta preocupación se manifiesta en repetidas ocasiones en la correspondencia que sostuvo con el escritor Edward Bulwer-Lytton, uno de sus mentores más importantes y a quien está dedicada *Lady Audley's Secret*. En sus cartas, Braddon revela sus deseos de complacer a los críticos en lugar de escandalizarlos y de contrarrestar los ataques de aquellos que la han acusado de ser una escritora puramente sensacionalista. El 13 de abril de 1863, Braddon le escribió una carta a Bulwer-Lytton informándole que había vendido dos novelas, *Eleanor's Victory* y *John Marchmont's Legacy*. "for the highest rate to be screwed out of a publisher for the class of book I can write", añadiendo : "if I live to complete these two I shall have earned enough to keep me and my mother for the rest of our lives, and I will then try and write for Fame and do something more worthy to be laid upon your altar."⁶ Durante la época en la que escribió esta carta, Braddon desarrollaba cuidadosamente una estrategia, misma que siguió durante algunos años, de escribir un par de novelas al mismo tiempo, una de ellas con fines comerciales y la otra con aspiraciones artísticas. Sin embargo, a diferencia

⁶ Esta carta, escrita por Braddon, aparece publicada en la introducción de la novela *The Doctor's Wife*, editada por Lyn Pykett, p. viii

de Dickens, Braddon no logró resolver la problemática de unir una inmensa popularidad con elevados alcances artísticos.

El desarrollo de la reputación de Braddon como una autora extraordinariamente exitosa ilustra la manera en que se establecían nuevos límites entre la literatura "seria" y "ligeras", entre el arte puro y la cultura popular durante la década de 1860, a la vez que sugiere que estas divisiones eran determinadas, en gran medida, por el género. La diversidad discursiva que aparece a través de tantas áreas de significados en la obra de Braddon invita a su análisis desde múltiples perspectivas. Los críticos literarios y culturales, así como los historiadores de la actualidad, interesados en temas como la economía, la sexualidad, la locura, el arte, la identidad, el imperialismo, las políticas sociales, la canonización, la historia editorial, el teatro y las leyes, han encontrado en Braddon una fuente de enorme riqueza que confirma la complejidad de su obra y la importancia que ésta tiene en el estudio de la época victoriana.

CAPÍTULO I

El surgimiento de un género sensacional

El origen de la novela de sensación comúnmente aceptado es la publicación serializada de *The Woman in White* de Wilkie Collins, en la revista *All the Year Round*, del 26 de noviembre de 1859 al 25 de agosto de 1860.⁷ El editor y fundador de la revista, Charles Dickens, le escribió a su colega y amigo palabras de aliento: "There cannot be a doubt that it is a very great advance on all your former writing [...] In character it is excellent [...] I know that this is an admirable book, and that it grips the difficulty of the weekly portion and throws them (*sic*) in a masterly style. No one else could do it half as well."⁸ *The Woman in White* fue recibida por sus lectores como una novela diferente. El príncipe Alberto, el ministro Gladstone y el escritor W. M. Thackeray expresaron públicamente su entusiasmo.⁹ Años más tarde, incluso Henry James, uno de los principales teóricos de la novela en lengua inglesa¹⁰ admitió:

To Mr. Collins belongs the credit of having introduced into fiction those most mysterious of mysteries, the mysteries which are at our own doors. This innovation gave a new impetus to the literature of horrors. It was fatal to the authority of Mrs. Radcliffe and her everlasting castle in the Apennines. What are the Apennines to us, or we to the Apennines? Instead of the terrors of "Udolpho", we are treated to the terrors of the cheerful country house, or the

⁷ John Sutherland, *Victorian Fiction: Writers, Publishers, Readers*, p. 28

⁸ Andrew Gasson, *Wilkie Collins: An Illustrated Guide*, p. 52

⁹ *Ibid.*, p. 158

¹⁰ Dorothy Hale, *Social Formalism: The Novel in Theory from Henry James to the Present*, p. 4

London lodgings. And there is no doubt that these are infinitely the more terrible.¹¹

The Woman in White fue tan popular que se incluyó como tema en la moda femenina, en la marca de perfumes y otros productos de tocador y en el nombre de canciones y bailes. Hasta la fecha, la primera novela de sensación nunca ha dejado de ser publicada. En el siglo XX se realizaron numerosas adaptaciones teatrales, películas y series de televisión, e incluso existe una versión en historieta.¹²

La característica principal que distingue a *The Woman in White* de otras novelas victorianas consiste en que se aparta de estructuras tradicionales, como el uso del narrador omnisciente o la narración en primera persona, adoptando en cambio una técnica narrativa que muestra distintos testimonios o evidencias en forma de diarios, cartas u otros documentos de los participantes de la historia. El uso de narrativas múltiples revela la formación que tuvo Collins como abogado, y en el prólogo de la novela, el autor comenta al respecto: "The story here presented will be told by more than one pen, as the story of an offence against the laws is told in Court by more than one witness."¹³ La narrativa de Collins tiene un carácter semidocumental y una cronología realista que juega con la noción de lo ficticio. Los lectores victorianos no estaban habituados a esta forma narrativa y evidentemente se sintieron fascinados con ella, como también lo estuvieron por el uso de personajes hiperbólicos, de eventos sórdidos y grandiosos, de relaciones encubiertas e identidades disfrazadas, de raptos y seducciones, de venenos de efecto retardado, de sociedades secretas y misteriosos vínculos familiares, así como por otros elementos del repertorio melodramático.

¹¹ Henry James, citado por Nicholas Rance en *Wilkie Collins and Other Sensation Novelists*, p. 83

¹² Andrew Gasson, *op. cit.*, p. 158

¹³ Wilkie Collins, *The Woman in White*, p. 33

Por otra parte, entre 1861 y 1863 se publicaron dos novelas de la actriz inglesa convertida en escritora Braddon, *Lady Audley's Secret* y *Aurora Floyd*. Ambas obras tienen como protagonista a una hermosa y fascinante bígama que manipula a todos a su alrededor con tal de conseguir sus propósitos. El éxito de ambas obras estableció inmediatamente el poder de Braddon en el mercado editorial y la colocó a la misma altura de Collins como creadora de la novela de sensación. Estas novelas evidentemente subversivas y las docenas que les siguieron causaron alarma entre los críticos, y más aun por el hecho de que fueron escritas, en su mayoría, por mujeres que satisfacían exitosamente la demanda voraz del público, mayormente femenino, de este tipo de ficción. Mrs. Henry Wood (*East Lynne*), Florence Wilford (*Nigel Bartram's Ideal*), Rhoda Broughton (*Come up as a Flower*) y Elizabeth Caroline Grey (*Passages in the Life of a Fast Young Lady*) son algunas de las autoras más reconocidas. Incluso los escritores sensacionalistas Wilkie Collins y Charles Reade se centraron en el punto de vista femenino, teniendo como protagonistas a mujeres misteriosas, sofisticadas y sensuales.

Las heroínas (o villanas, según sea la perspectiva) de estas novelas desafían las premisas ideológicas que obligan a las mujeres a ser puras, inocentes y relativamente pasivas, y sugieren en cambio que esos deseos pueden ser dirigidos hacia otros canales diferentes de las instituciones familiares. De esta manera las lectoras, entre las que se contaban damas aristocráticas, mujeres de clase media y sus empleadas domésticas por igual, podían cuestionar el lugar de las mujeres en una sociedad patriarcal. Muchos críticos repudiaban este género narrativo que resultaba amenazante para la estructura social. Winifred Hughes señala este aspecto subversivo de la novela de sensación: "Here,

for the first time in an age of increasing literacy, was an undisputed example of democratic art, not only being read by all classes of society but having its origins in the less than respectable quarters of lower class literature."¹⁴

Características de la novela de sensación

Winifred Hughes define la novela de sensación en estos términos:

What distinguishes the true sensation genre, as it appears in its prime during the 1860s, is the violent yoking of romance and realism, traditionally the two contradictory modes of literary perception [...] The subject matter of the sensationists is at once outrageous and carefully documented, wild yet domestic, extraordinary in intensity and yet confined to the experience of ordinary people operating in familiar settings [...] The aim of all this, similarly paradoxical, appears to have been a kind of civilized melodrama, modernized and domesticated -not only an everyday gothic, minus the supernatural and aristocratic trappings, but also a middle-class Newgate, featuring spectacular crime unconnected with the usual criminal classes. The chosen territory of the sensation novelists lies somewhere between.¹⁵

Charles Dickens, el modelo a seguir para muchos autores de novela de sensación, estableció una paradoja en el prefacio de *Bleak House* (1853), una novela cuyos elementos de crimen y misterio en la vida cotidiana anticipan dicho género: "I have purposely dwelt upon the romantic side of familiar things."¹⁶ Al igual que Dickens, los escritores de novelas de sensación introdujeron dichos elementos en las vidas de los personajes más comunes y respetables de la clase media y recurrieron sin ningún pudor a

¹⁴ Winifred Hughes, *op.cit.*, p. 6

¹⁵ Winifred Hughes, *op. cit.*, p. 16

¹⁶ Charles Dickens, *Bleak House*, p. 43

los estereotipos más comunes del melodrama, en particular el de la confrontación de la heroína con el villano para mantener su castidad intacta. Pero a diferencia de Dickens, los escritores de novelas de sensación se alejaron de la certeza moral reemplazándola con una ambigüedad moral y abordando abiertamente temas de carácter sexual que resultan ajenos en la obra de Dickens. Un ejemplo muy claro de esta diferencia ocurre precisamente en *Bleak House*, la cual aborda temas similares a los que abordaría después la novela de sensación, pero de una manera radicalmente diferente. Esther Summerson, protagonista de la novela, es la hija ilegítima de Lady Dedlock. Dickens sigue estrictamente las reglas del melodrama al hacer que la madre pecadora muera para pagar su falta, a pesar de que su aristocrático marido le perdona su oscuro pasado. En una novela de sensación, Lady Dedlock no sólo hubiera sido el personaje central, sino que posiblemente sería una impenitente bigama, o en el mejor de los casos, se habría convertido en una villana que de manera similar a Lady Audley, se deshace de su primer marido y del sujeto que la chantajea para no revelar su secreto, mientras resuelve sus problemas con el esposo que la ha elevado de posición social.

Wilkie Collins enfatizó en la introducción de su segunda novela *Basil* (1852) - para algunos críticos, la primera novela de sensación que antecede el fenómeno literario por ocho años¹⁷- la relación ambigua entre lo ideal y lo real, observando:

My idea was that the more of the Actual I could garner up as a text to speak from, the more certain I might feel of the genuineness of the Ideal which was sure to spring out of it. Fancy and Imagination, Grace and Beauty, all those qualities which are to the work of Art what scent and colour are to the flower, can only grow towards heaven by taking root in earth.¹⁸

¹⁷ Catherine Peters, *The King of Inventors. The Life of Wilkie Collins*, p. 118

¹⁸ Wilkie Collins. Introducción a *Basil*, pp. xxxv-xxxvi

A pesar de que Collins admite en la misma introducción de *Basil*: "Is it not the noblest poetry of prose fiction the poetry of every-day truth?"¹⁹, a la vez propone extender el alcance de lo que es verdadero en el arte, más allá de los límites impuestos por la predecible experiencia: "I have not thought it either politic or necessary, while adhering to realities, to adhere to every-day realities only [...] Those extraordinary accidents and events which happen to few men, seemed to me to be as legitimate materials for fiction to work with as the ordinary accidents and events which may, and do, happen to us all."²⁰ Una de las fortalezas en la obra de Collins es precisamente esta paradójica combinación entre lo real y lo ideal, desplegada en intrincados argumentos que siguen cautivando a los lectores de hoy en día.

La novela de sensación planteó a los críticos y lectores victorianos inquietantes preguntas no sólo por su contenido erótico, subversivo y violento, sino también porque la mayoría de las veces existía un misterio aparentemente elevado y romántico que se desenvolvía en una esfera doméstica y próxima al lector, "those most mysterious of mysteries, the mysteries which are at our own doors" a lo que aludió James en referencia a la obra de Collins. Por su parte, Braddon argumenta a través de su protagonista detective de *Lady Audley's Secret* que detrás de una fachada respetable y ordinaria, puede esconderse el crimen más horrendo:

What do we know about the mysteries that hang about the houses we enter? [...] Foul deeds have been done under the most hospitable roofs, terrible crimes have been committed amid the fairest scenes, and have left no trace upon the spot where they were done. I do not believe in mandrake, or in

¹⁹ *Ibid.*, p. xxxvi
²⁰ *Ibid.*, p. xxxviii

blood stains that no time can efface. I believe rather that we may walk unconsciously in an atmosphere of crime and breathe none the less freely. I believe that we may look into the smiling face of a murderer and admire its tranquil beauty.²¹

Henry James, en su nota crítica sobre esta popular novela, comenta al respecto:

"The novelty lay in the heroine being, not a picturesque Italian of the fourteenth century, but an English gentlewoman of the current year, familiar with the use of the railway and the telegraph. The intense probability of the story is constantly reiterated. Modern England -the England of to-day's newspaper- crops up at every step."²² Es esa proximidad lo que la hace más amenazante, como bien señaló un crítico de la revista victoriana *Quarterly*: "It is necessary to be near a mine to be blown up by its explosion; and a tale which aims at electrifying the nerves of the reader is never thoroughly effective unless the scene be laid in our own days and among the people we are in the habit of meeting."²³ Por un lado, la novela de sensación infunde elementos románticos al realismo y por el otro convierte el romanticismo en un asunto tan trivial que encaja perfectamente en un contexto realista.

El misterio es el elemento que debe regir la novela de sensación en su forma más pura, como afirma Winifred Hughes:

... all genuine sensationalists [...] place their highest value on plot, on what will happen next if not what has happened already. On the largest scale, this preference leads to elaborate construction, which in its extreme form leads to mystery; the purest type of the sensation genre is the

²¹ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, p. 140

²² Henry James, citado por Kate Flint en *The Woman Reader 1837-1914*, p. 277

²³ Citado por Lyn Pykett, *The Sensation Novel: From The Woman in White to The Moonstone*, p. 4

"novel-with-a-secret," or more likely, a secret within a secret.²⁴

Para construir dicho misterio, los autores recurren frecuentemente a elaboradas tramas que giran en torno a identidades perdidas o equivocadas, causadas por crímenes, accidentes, ilegitimidad o suplantaciones deliberadas. Personajes inocentes pueden parecerse físicamente (*The Woman in White*) o bien tener el mismo nombre (*Armada*, de Collins), mientras que los villanos asumen nombres falsos para llevar a cabo sus fechorías (*Lady Audley's Secret*). La bigamia, puesta tan de moda por *Lady Audley's Secret*, ocupa un lugar preponderante en estas tramas, como también el regreso a casa de un personaje que se suponía que estaba muerto (*Desperate Remedies*, de Thomas Hardy). Winifred Hughes explica estas peculiaridades en los siguientes términos:

The plot devices of the sensation novel, however bizarre and multiform they may at first appear, can actually be reduced to the generic principle of doubling; in essence they are all "double edged," as Temple Bar says of bigamy and *le mort vivant* [cuando un personaje aparentemente muerto reaparece en escena], two of the most prominent among them. The favorite expedient, universal in Victorian melodrama, is mistaken identity.²⁵

Esta obsesión por la doble identidad refleja las ansiedades del lector común del siglo XIX, preocupado más que nunca por la vulnerabilidad característica de la burguesía victoriana, ante los repentinos cambios económicos y sociales que trajo consigo la Revolución Industrial. Los temores comunes reflejados en la novela de sensación son provocados por individuos que no pertenecen al estrecho círculo familiar o a la misma comunidad, y por este motivo una institutriz, un sirviente e incluso un cónyuge no

²⁴ Winifred Hughes, *op. cit.*, p.20

²⁵ *Loc. cit.*

siempre pueden resultar confiables. Sin embargo, también existe el miedo de quedar excluido de ese estrecho círculo sucumbiendo a la seducción o contrayendo matrimonio con individuos provenientes de otras esferas sociales.

Por lo general, en la novela de sensación los personajes quedan supeditados a los excesos de la trama, un aspecto lamentable para muchos críticos victorianos como Henry Mansel: "A sensation novel, as a matter of course, abounds in incident. Indeed, as a general rule, it consists of nothing else [...] The human actors in the piece are, for the most part, but so many lay-figures on which to exhibit a drapery of incident."²⁶ Y es que para los autores de este tipo de novela, la trama y el diálogo constituían el motor de la acción, y eso los obligaba a crear personajes cuyo aspecto físico, su manera de vestir, sus modales y demás hábitos le dieran al lector suficientes indicios para descubrir fácilmente su naturaleza interior. Sin embargo, T. S. Eliot, un gran admirador de la obra de Collins, admite que sus personajes "are fabricated, with consummate skill, before our eyes,"²⁷ tal y como lo demuestra esta descripción de Marian Halcombe en *The Woman in White*:

I looked from the table to the window farthest from me, and saw a lady standing at it, with her back turned towards me. The instant my eyes rested on her, I was struck by the rare beauty of her form, and by the unaffected grace of her attitude. Her figure was tall, yet not too tall; comely and well developed, yet not fat; her head set on her shoulders, with an easy, pliant firmness; her waist, perfection in the eyes of a man [...] She had not heard my entrance into the room; and I allowed myself the luxury of admiring her for a few moments [...] She turned towards me immediately. The easy elegance of every movement of her limbs and body as soon as she began to advance from the far end of the room, set me in a flutter of expectation to see her face clearly. She left the window - and I said to myself, The lady is dark. She moved forward a few steps - and I said to myself, The lady

²⁶ Winifred Hughes, *op. cit.*, p. 23

²⁷ T. S. Eliot, "Wilkie Collins and Dickens" en *Selected Essays*, p. 462

is young. She approached nearer-and I said to myself (with a sense of surprise which words fail me to express), The lady is ugly!²⁸

A su vez, Henry James también hace ciertas concesiones en el caso de *Lady Audley's Secret*, al describir a su protagonista como "a non-entity, without a heart, a soul, a reason. But what we may call the small change for these facts -her eyes, her hair, her mouth, her dresses, her bedroom furniture, her little words and deeds- are so lavishly bestowed that she successfully maintains a kind of half illusion."²⁹

Así como los personajes experimentan una identidad duplicada, de la misma manera los argumentos sensacionalistas están estructurados en base a situaciones idénticas que en ocasiones se manifiestan como sueños o presagios. Los secretos y el descuido tienen como consecuencia todo tipo de complicaciones, y a veces surgen con acciones tan simples como el hecho de que alguien ha olvidado escribir o enviar una carta, o que el periódico publicó erróneamente cierta información. Siempre hay un motivo secreto debajo de la superficie. El universo de la novela de sensación se rige más por las coincidencias que por la lógica, y para justificar la arbitrariedad de dichas coincidencias, emerge la mano sobrenatural del Destino, que trasciende cualquier posibilidad o duda.³⁰

Por otra parte, es importante señalar que la aparente desintegración de la autoridad narrativa, originada por la inclusión de un misterio como el ingrediente principal del argumento, es especialmente significativa, ya que implica una modificación, muchas veces radical, del papel omnisciente del narrador como guía, tutor y amigo del lector. Sin

²⁸ Wilkie Collins, *The Woman in White*, p. 58

²⁹ Henry James, citado por Winifred Hughes, *op. cit.* p. 26

³⁰ Cfr. Winifred Hughes, *op. cit.*, pp. 18-22

su ayuda, y con la falta de todos los hechos relativos al caso, el lector queda en la posición de hacer juicios de manera provisional, en la medida en que la narrativa se va desarrollando, estableciéndose así una ambigüedad moral. En la novela de sensación, el autor como árbitro moral había desaparecido.

De hecho, la “problematización” de las categorías morales en la sociedad victoriana brindó a la novela de sensación su material más sensacionalista, que consistió en incorporar, dentro de una narrativa moralmente ambigua, personajes que ejemplificaban figuras notorias del discurso contemporáneo que había producido al “loco,” el “delincuente” y más recientemente, el “perverso”. Michel Foucault escribe acerca de la relación entre estas tres categorías, producidas por varios discursos en los siglos XVIII y XIX, en sus libros *Madness and Civilization*, *Discipline and Punish* y *The History of Sexuality*. Foucault señala que hasta finales del siglo XVIII no existía una demarcación clara entre las transgresiones de las reglas del matrimonio y las desviaciones en las prácticas eróticas:

[The] different codes did not make a clear distinction between violations of the rules of marriage and deviations with respect to genitality. Breaking the rules of marriage or seeking strange pleasures brought an equal measure of condemnation. On the list of grave sins, and separated only by their relative importance, there appeared debauchery (extra-marital relations), adultery, rape, spiritual or carnal incest, but also sodomy, or the mutual “caress.” As to the courts, they would condemn homosexuality as well as infidelity, marriage without parental consent, or bestiality. What was taken into account in the civil and religious jurisdictions alike was a general unlawfulness.³¹

³¹ Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume I*, pp. 37-38.

En la época de la novela de sensación, ya se estaba estableciendo una división entre diversos tipos de transgresión, aunque quedaban fuertes rasgos característicos del siglo XVIII de considerar cualquier desviación de la norma como una aberración. Todavía seguía siendo un escándalo que los novelistas de sensación escribieran sobre el adulterio, la bigamia, el rapto y las relaciones sexuales premaritales, los cuales eran vistos por muchos como insultos a la sensibilidad de los lectores victorianos. Sin embargo, algo había cambiado. Como señala Foucault, durante la época que condujo a la novela de sensación, el discurso sobre la sexualidad había experimentado algo similar a lo ocurrido con los discursos de la locura y la delincuencia:

around and apropos of sex, one sees a veritable discursive explosion. [...] Without question, new rules of propriety screened out some words: there was a policing of statements. A control over enunciations as well: where and when it was not possible to talk about such things became more strictly defined; in which circumstances, among which speakers, and within what social relationships. [...] At the level of discourses and their domains, however, practically the opposite phenomenon occurred. There was a steady proliferation of discourses concerned with sex [...] an institutional incitement to speak about it, and to do so more and more; a determination on the part of the agencies of power to hear it spoken about, and to cause *it* to speak through explicit articulation and endlessly accumulated detail.³²

De esta manera, existía un creciente imperativo cultural de escribir sobre las figuras del “loco,” del “delincuente” y del “perverso,” un imperativo que se manifestó en la novela después de muchas décadas de resistencia: la novela de sensación fue el brote inevitable dentro del dominio *literario* de los prolijos discursos contemporáneos sobre la locura. la

³² *Ibid.*, pp. 17-18.

criminalidad y las transgresiones de la sexualidad de la familia. Fue la primera vez que la locura, la criminalidad y la perversión fueron forzados a expresarse, casi desnudos y con mucho detalle, ante los lectores victorianos "decentes."

Antecedentes de la novela de sensación

En la década de 1860, los términos *sensation* y *sensational* fueron aplicados, muchas veces con sarcasmo, a artefactos y acontecimientos excitantes y no sólo a novelas. Fue la época en que la publicidad, los avances científicos y tecnológicos, los periódicos, los crímenes, los sermones, las nuevas cortes de divorcio y algunos asuntos privados como la violencia doméstica y la bigamia se convirtieron en un espectáculo público. Cuando la novela de sensación irrumpió en la escena literaria a principios de la década de 1860, creando una bonanza editorial, en realidad estaba formando parte de un fenómeno mucho más amplio: el auge del sensacionalismo en la nueva cultura de masas surgida con la Revolución Industrial.

Resulta fundamental analizar la dinámica del melodrama para el estudio del origen de la novela de sensación. El melodrama era la base de la mayor parte de los espectáculos teatrales en la época victoriana, los cuales estaban dirigidos casi exclusivamente a la clase trabajadora. Su sencilla fórmula, firmemente establecida poco después de la Revolución Francesa³³, reflejaba fielmente la visión de un mundo de

³³ Jean Marie Thomasseau, en su libro *El melodrama*, afirma que en términos generales, se entiende por melodrama una obra con o sin música, en donde el énfasis se da en el espectáculo. Su argumento es romántico y su objetivo es estimular las emociones del público, sin hacer énfasis en el desarrollo psicológico de los personajes: "La lenta metamorfosis que afectó durante todo el siglo XVIII a los géneros tradicionales, y en particular al teatro, unida al surgimiento de la Revolución Francesa, de un público que incluía los sectores populares, sensibilizado al máximo por años de peripecias agitadas y cruentas, contribuyó al nacimiento de lo que conviene denominar con toda propiedad una estética melodramática. El

certezas y términos morales absolutos. El bien y el mal se enfrentaban rudimentariamente a través de un héroe y un villano y al final prevalecía la justicia. Eso era lo que un público masivo pedía y lo obtuvo a lo largo de casi todo el siglo.³⁴

En su conferencia "On the Future of Tragedy", Albert Camus ofrece esta definición de melodrama: "Tragedy is ambiguous and melodrama single minded. In the former, each force is at the same time both good and bad. In the latter, one is good and the other evil."³⁵ El gran atractivo del melodrama es que presenta de manera esquemática la dicotomía entre el bien y el mal, así como un sentido de integridad plena, real o ilusoria, que resulta cuando no hay un conflicto interno. Los poderes contrarios siempre se encuentran en el exterior y se presentan en la forma de villanos, de desastres naturales y de relaciones de poder entre las clases sociales y los sexos, las cuales resultan imposibles de romper.³⁶

edicto liberador de 1791, que estipulaba que cualquier ciudadano podía construir un teatro público y hacer representar obras de todos los géneros, provocó un gusto desmesurado por el teatro, lugar privilegiado que transforma en mitos y maravillas las situaciones de violencia que la calle y las asambleas reproducían hasta el cansancio" p. 11. Por su parte, Peter Brooks coincide con esta perspectiva en el libro *The Melodramatic Imagination*. Balzac, Henry James. *Melodrama and The Mode of Excess*, al afirmar que el melodrama es uno de los códigos predominantes del siglo XIX y es particularmente prominente en épocas de cambios sociales radicales y de crisis ideológicas. En esos períodos puede funcionar como crítica subversiva o entretenimiento escapista.

³⁴ Winifred Hughes afirma que a lo largo del siglo XIX, y en especial durante los primeros cincuenta años, el melodrama ocupa un lugar único en el teatro inglés ya que por primera vez desde la Edad Media, el público al que iba dirigido no era la aristocracia ni la clase media. El melodrama tuvo su auge debido a que en 1737 las autoridades limitaron la producción de dramas legítimos a Drury Lane y Covent Garden. Mientras la tragedia literaria languidecía en los rígidos escenarios aristocráticos, el melodrama, dirigido a las clases trabajadoras, se caracterizaba por su vitalidad y desenfado. La inestabilidad económica también tuvo que ver con estos hechos. Ningún escritor de talento genuino o educado podía subsistir en un medio donde los sueldos eran bajos, donde las fechas de entrega de nuevos trabajos y ensayos eran extenuantes y en donde no existían leyes que protegieran los derechos de autor, todo lo cual contribuía al plagio, a la adaptación de obras extranjeras, o al abuso de las fórmulas ya establecidas. Cfr. *op. cit.*, p. 10

³⁵ Albert Camus citado por Winifred Hughes, *op. cit.* pp. 11-12

³⁶ Peter Brook, en *The Melodramatic Imagination*, afirma que debido a nuestra sofisticación posmoderna, hemos ignorado el melodrama en el mejor de los casos, y en el peor, lo hemos considerado en términos despectivos. Sin embargo, el melodrama nos sigue fascinando como espectadores a tal punto que se ha convertido en un aspecto central de nuestra cultura moderna. Quizá su importancia radica en que el melodrama, a pesar de que se origina en la cotidianidad, se rehúsa a la represión de los deseos y esto adquiere una enorme relevancia en la sociedad victoriana, ya que representó una liberación, un medio de acceso al misterio y a los elementos imponderables de la existencia humana.

La novela de sensación comparte con el melodrama teatral la emotividad exagerada, la polarización y esquematización, los estados extremos, la expresión extravagante y las tramas elaboradas. Asimismo, la novela de sensación mantiene intacta la forma del melodrama teatral, con la confrontación del héroe y el villano, pero subvierte su claridad moralista al desplegar un discurso ambiguo e inquietante que atenta contra las premisas ideológicas que regulan a la sociedad victoriana. Si bien en los populares escenarios del melodrama el hogar es representado como el único refugio ante los inquietantes cambios sociales, en la novela de sensación la familia es representada, en el mejor de los casos, como un santuario ilusorio, ya que con frecuencia constituye el origen mismo de la amenaza.

Es posible que el término *sensation drama*, con sus argumentos supeditados a una elaborada mecánica teatral haya precedido al término *sensation novel* por dos décadas aproximadamente.³⁷ Frecuentemente los dos géneros coincidieron. Charles Dickens marcó la pauta con su singular entusiasmo por todo lo que tuviera que ver con el teatro e incluso declaró: "Every writer of fiction writes, in effect, for the stage."³⁸ La mayoría de los escritores que cultivaron la novela de sensación escribieron melodramas para los escenarios teatrales, y novelas como *East Lynne* de Wood y *Lady Audley's Secret* fueron rápidamente adaptadas al teatro. Por otra parte, la novela *The New Magdalen* de Wilkie Collins fue escrita en principio como obra teatral, en tanto que *No Thoroughfare*, un relato navideño escrito en conjunto por Dickens y Collins, está dividido en una obertura y en cuatro actos, con títulos como "The Curtain Rises," "Enter the Housekeeper" y "New Characters on the Scene."

³⁷ Winifred Hughes, *op. cit.*, p. 14

³⁸ Patrick Brantlinger, "What is 'Sensational' about the 'Sensation Novel'?" en *Wilkie Collins: Contemporary Critical Essays*, p. 33

La analogía entre los dos medios se convirtió en un lugar común para defender en términos teóricos los métodos y el contenido sensacionalista. En el prefacio de la novela *Basil*, Collins afirmó: "Believing that the Novel and the Play are twin-sisters in the family of fiction; that the one is a drama narrated, as the other is a drama acted; and that all the strong and deep emotions which the Play-writer is privileged to excite also, I have not thought it either politic or necessary, while adhering to realities, to adhere to every-day realities only."³⁹ En su análisis de la novela de sensación para la revista victoriana *Spectator*, Richard Holt Hutton estableció lo que literalmente es verdad en muchos casos: "The melodrama of the cheap theatres is an acted sensational novel."⁴⁰ Sin embargo, T. S. Eliot reconoció en su ensayo "Wilkie Collins y Dickens," "that melodrama is perennial and that the craving for it is perennial and must be satisfied."⁴¹

La novela de sensación comparte elementos de las novelas góticas del siglo XVIII de autores como Ann Radcliffe y Matthew Gregory Lewis⁴², los romances históricos de Sir Walter Scott y el orientalismo de Lord Byron. Lo que estas diversas tradiciones literarias tienen en común, además de su interés por lo extraordinario, es un escenario lejano y exótico que satisfacía el escapismo de los lectores, pero que no atentaba contra su sensación de seguridad o su confianza en una sociedad con valores patriarcales, a pesar de que comenzaba a sugerirse en estas obras cierto terror por lo familiar. Asimismo, Winifred Hughes establece dos novelas como antecesoras directas de la novela de

³⁹ Wilkie Collins, *Basil*, p. xxxvii

⁴⁰ Patrick Brantlinger, *op. cit.*, p. 33

⁴¹ T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 460

⁴² De hecho, algunos críticos han detectado elementos "sensacionalistas" en obras anteriores a las novelas de sensación de la década de 1860, como en el caso del teórico ruso Mijail Bajtin con los escritores Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe y Horace Walpole. En su ensayo "Discourse in the Novel," publicado en el libro *The Dialogic Imagination*, observa: "Dostoevsky was linked to the Baroque novel by four strands: the English 'sensational novel' (Monk Lewis, Radcliffe, Walpole and others), the French socio-adventure novel exploring low life (Eugene Sue), Balzac's novels of trial and finally the German Romantics (primarily Hoffman)", p. 392

sensación: *Eugene Aram* (1832) de Bulwer-Lytton y *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë. *Eugene Aram* es una novela Newgate, género que tuvo su apogeo en la década de 1830 y que se basaba en casos criminales verdaderos de la prisión del mismo nombre, incluidos en recopilaciones publicadas a manera de calendario desde 1773. En *Eugene Aram*, Bulwer-Lytton presenta como protagonista a un criminal de clase media, que ha cometido un asesinato premeditado con el fin de huir de la pobreza, y dedicarse a hacer obras de caridad. Esta aparente respetabilidad, lograda a través de mantener el secreto de su pasado, es un elemento fundamental de la novela de sensación.

Por su parte, en *Jane Eyre* se encuentran elementos románticos y sexuales que llegarían a ser comunes en la novela de sensación. La conservadora novelista y crítica victoriana Margaret Oliphant fue la primera en culpar a Charlotte Brontë de iniciar el fenómeno de la novela de sensación. Más que ningún otro crítico de su tiempo, Oliphant observó la manera en que Brontë había subvertido los estereotipos tradicionales de la novela en donde la heroína tenía sentimientos y actitudes "decentes". De esta manera, Oliphant señaló que la representación rebelde de la mujer en su obra tuvo una influencia determinante en escritores de la siguiente generación. En efecto, no solamente Braddon y otras escritoras de la década de 1860 y 1870 como Broughton, George Eliot, Helen Mathers, Ouida, y Elizabeth Gaskell, sino también escritores como Trollope, Reade, Collins y George Meredith se rebelaron contra la norma impuesta por Dickens y Thackeray de representar a la mujer tradicional victoriana sin atributos sexuales y que únicamente piensa y actúa para el bienestar de los demás.⁴³

La crítica feminista Nancy Armstrong no sólo coincide con esta perspectiva, sino que incluye a Emily y a Anne Brontë en el origen de la novela de sensación y afirma que

⁴³ P. D. Edwards, en su introducción a *Aurora Floyd* de Mary Elizabeth Braddon, p. xvii

el sensacionalismo que ellas introdujeron se convirtió en un componente clave en el desarrollo de la novela doméstica, la cual define como la novela que se centra en la esfera doméstica de poder de la mujer:

Domestic novels had once aspired to respectability, like Richardson's *Pamela* herself, by remaining free of any taint of erotic desire. With the Brontës, however, the history of the novel took a contrary turn. In their hands, domestic fiction began playing out a fierce struggle to socialize desires whose origin and vicissitudes comprised one's true identity as well as his or her possibilities for growth. This event in the writing of desire achieved its most extreme form in the sensation novels of the 1860s and in the poetics of sexuality that grew up around such controversial fiction as a way of domesticating it.⁴⁴

Una de las razones del éxito masivo de la novela de sensación se debe a que presenta una realidad exacerbada en términos melodramáticos, a la vez de que, paradójicamente, amplía los límites del "realismo formal", definido por Ian Watt como "a full and authentic report of human experience,"⁴⁵ al representar elementos sórdidos de la sociedad victoriana anteriormente excluidos de la literatura tradicionalmente aceptada por la burguesía. En términos generales, puede decirse que esta literatura "aceptable" había dominado a la novela inglesa desde sus inicios, en el siglo XVIII. Según Nancy Armstrong, la ficción doméstica constituía un discurso paralelo a los manuales de comportamiento tan populares durante el siglo XVIII y XIX, que explicaban los códigos de feminidad y conducta burguesa de las damas del Imperio Británico. La novela de sensación reaccionó precisamente contra esta tradición literaria.

⁴⁴ Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, p. 198

⁴⁵ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, p. 32

La obra de Dickens también tuvo una influencia determinante en el surgimiento de la novela de sensación y en especial en las primeras novelas de Collins, que trabajó como su aprendiz años antes de publicar *The Woman in White*. Dickens corrigió muchos de los textos de Collins, lo asesoró en asuntos editoriales y le transmitió su interés por el melodrama teatral y la novela criminal Newgate.⁴⁶ Curiosamente, las críticas que recibió Dickens en el sentido de que su obra elevaba el crimen a una estatura romántica, fueron las mismas que se utilizaron para atacar la obra de los autores de sensación. De hecho, varias de las grandes obras de Dickens abordan, aunque sea de manera tangencial, el crimen y su detección, y muchos otros elementos de la novela de sensación están presentes en algunas de sus novelas como *Bleak House* (1853), *Great Expectations* (1860-1861), *Our Mutual Friend* (1864-1865) y la inacabada *The Mystery of Edwin Drood* (1870).

Por último, cabe señalar que la novela de sensación también tuvo sus orígenes en un nuevo periodismo sensacionalista que explotaba de una manera cada vez más gráfica casos criminales de proporciones brutales, tales como envenenamientos de cónyuges (como el famoso caso Palmer, que obsesionó a Dickens y a Collins⁴⁷), asesinatos de niños, violaciones, incesto y bestialismo.⁴⁸ El reporte de estos crímenes, que reforzó la noción popular de la naturaleza bestial del ser humano, en combinación con la

⁴⁶ Cfr. Peter Ackroyd, *Dickens*, pp. 756-762

⁴⁷ El caso del asesino múltiple William Palmer conmocionó a la opinión pública en 1856. Collins aseguró que el haber asistido a su juicio lo inspiró para escribir *The Woman in White*: "It came to me then [...] that a series of events in a novel would lend themselves well to an exposition like this [...] one could impart to the reader that acceptance, that sense of belief, which was produced here by a succession of testimonies [...] The more I thought of it, the more an effort of this kind struck me as bound to succeed. Consequently when the case was over I went home determined to make the effort." Cfr. John Sutherland en el ensayo "Wilkie Collins and the Origins of the Sensation Novel", en el libro *Wilkie Collins to the Forefront*, pp. 75-80.

⁴⁸ P. D. Edwards afirma: "After the abolition of the stamp duty on paper in 1855 the circulation of newspapers grew exponentially, and they became cheap enough to be afforded by many working-class people, who were thus enabled to read circumstantial accounts of the misdeeds of their social betters, and magnify their iniquities, with the same freedom as the middle classes had always enjoyed in reading about theirs." *Op. cit.*, pp. viii-ix

aseveración revolucionaria de Charles Darwin sobre el origen del hombre, produjo un profundo impacto en la imaginación victoriana.⁴⁹ Thomas Boyle afirma al respecto:

The mass media treatment of crime which was inspired by the Palmer case in turn inspired a reaction in many ways comparable to the 'convulsions of the national mind' brought on three years later by the publication of Darwin's *Origin of Species* [...] Each was a landmark [...] bringing into focus [...] certain realizations. Chief among these was the rediscovery of an old truth that mankind, to paraphrase Tennyson in *In Memoriam*, had not yet worked out the beast.⁵⁰

El hecho de que el auge del periodismo sensacionalista y la publicación de *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859) tuvieran lugar poco antes de la publicación de *The Woman in White* y *Lady Audley's Secret*, sugiere la posibilidad de una relación de ambos sucesos con el surgimiento de este género.

Para sus detractores, la novela de sensación fue uno de los grandes males de la época y la incomodidad fue tan grande, que incluso hubo críticos que atribuyeron su origen en Francia, la nación erótica por excelencia:

It comes to us from France, and it can only be imported in a mutilated condition. Without entering on the relative morality or immorality of French and English novelists, one may say generally that, with us, novels turn upon the vicissitudes of legitimate love and decorous affection, while in France they are based upon the working of those loves and passions which are not in accordance with our rules of respectability.⁵¹

⁴⁹ Kimberly Reynolds, *op. cit.*, pp. 103-104

⁵⁰ Thomas Boyle, *Black Swine in the Sewers of Hampstead: Beneath the Surface of Victorian Sensation*, p. 76

⁵¹ Patrick Brantlinger, *op. cit.*, pp.34-35

En este punto cabe mencionar el juicio sensacionalista del que fue objeto Gustave Flaubert por la publicación de *Madame Bovary*, en 1857, una novela que Braddon no sólo leyó, sino que adaptó con múltiples cambios en su proyecto más ambicioso, *The Doctor's Wife* (1864). Es muy posible que este escándalo literario fascinara y tuviera un impacto notable en los autores sensacionalistas.⁵² La autora, al igual que otros autores sensacionalistas, evitaron el tema del adulterio, debido quizás a una excesiva timidez por tratar abiertamente temas de índole sexual, además de que las novelas con este tema habrían sido censuradas⁵³. Decidieron en cambio centrarse en el tema de la bigamia. Un crítico contemporáneo de Braddon observa este punto en una crítica que hizo a propósito de su novela *The Lady's Mile* (1866), en la revista *Christian Remembrancer*: "In comparing themselves with French novelists, our writers must feel at a cruel disadvantage, and must often be ashamed of the clumsy expedients they are driven to by punctilio, the necessities of the publisher, or whoever else feels the pulse of popular morality."⁵⁴

El desarrollo de la novela de sensación marca una crisis en la historia del realismo literario. Mientras que por un lado George Eliot aportaba a la novela una nueva dimensión filosófica, por el otro los escritores sensacionalistas subvertían las estáticas convenciones de la ficción realista y revelaban nuevas posibilidades que permitieron que emergieran el decadentismo, el modernismo y otras formas narrativas populares como los

⁵² Wilkie Collins viajaba con frecuencia a París en compañía de Dickens. Fue ahí donde encontró una copia de una recopilación de famosos casos judiciales en Francia titulado *Recueil des causes célèbres* de Maurice Mejan (1808). De hecho, *The Woman in White* está basado en un crimen sucedido en Francia a finales del siglo XVIII en el que estuvo involucrada Madame Douhault, una mujer acaudalada que fue víctima de un complot para internarla en un manicomio. Cfr. John Sutherland, *op. cit.*, p. 80

⁵³ La censura editorial imperó en Inglaterra hasta bien entrado el siglo XX. Un ejemplo de ello es el caso de *Lady Chatterley's Lover* de D. H. Lawrence. Esta novela fue publicada privadamente en Florencia en 1928. Cuatro años más tarde se publicó en Londres una versión censurada, y finalmente en 1960, se publicó el texto original de Lawrence.

⁵⁴ Citado por Lyn Pykett, en la introducción a *The Doctor's Wife* de Mary Elizabeth Braddon, p. xvii

géneros de ficción detectivesca y el “thriller.” A pesar de que el apelativo de sensacional no puede tomarse muy seriamente, la palabra misma sugiere emoción inmediata, impulso, sorpresa y una exageración de la realidad que a la vez expone elementos prohibidos y peligrosos de la realidad victoriana.

La novela de sensación no tuvo un desarrollo gradual: sus grandes triunfos fueron precisamente sus primeras obras. Apareció de sorpresa, de manera casi simultánea, en las novelas serializadas de Collins, Braddon y Wood. Después aparecieron las obras menores, como pálidas imitaciones, a veces escritas por sus mismos pioneros.

La recepción crítica de la novela de sensación

Como era de esperarse, a la mayoría de los críticos victorianos les resultaba inquietante el conocimiento público de las escandalosas vidas privadas de varios de los autores de novelas de sensación. Asimismo, el hecho de que las mujeres escribieran con gran familiaridad sobre temas que no correspondían a los conocimientos de una dama contribuyó a que los críticos tuvieran aun más objeciones hacia su trabajo.⁵⁵ Henry James, un admirador un tanto reticente de la obra de Braddon, señaló esta falta de delicadeza femenina en un artículo publicado en 1865:

She deals familiarly with gamblers, and betting men, and flashy reprobates of every description. She knows much that ladies are not accustomed to know, but that they are

⁵⁵ Wilkie Collins era adicto al opio y vivía con su amante, Caroline Graves, a quien conoció una noche en una oscura calle mientras ella escapaba de sus misteriosos agresores. Graves tenía una hija y estaba casada con otro hombre, y Collins a su vez sostuvo un romance simultáneo con otra mujer, Martha Rudd, con quien tuvo tres hijos ilegítimos, pero nunca vivió con ella ni tuvo intenciones de casarse. Por su parte, Charles Reade, en su trabajo como profesor universitario, tuvo como requerimiento respetar el celibato, pero vivió en unión libre con la actriz casada Mrs. Seymour durante más de veinte años. En el Capítulo II veremos que la vida de Braddon también parece el argumento de una novela de sensación.

apparently very glad to learn. The names of drinks, the technicalities of the faro-table, the lingo of the turf, the talk natural to a crowd of fast men at supper, when there are no ladies present but Miss Braddon, the way one gentleman knocks another down -all these things- the exact local colouring of Bohemia -our sisters and daughters may learn from these works.⁵⁶

Por su parte, Oliphant lamentó que se abordaran temas de franca índole sexual en un artículo publicado en la revista *Blackwood* en 1867:

Now it is no knight of romance riding down the forest glades, ready for the defense and succour of all the oppressed, for whom the dream of the maiden waits. She waits now for flesh and muscles, for strong arms that seize her, and warm breath that thrills her through, and a host of other physical attractions, which she indicates to the world with charming frankness [...] The peculiarity of it in England is [...] it is women who describe those sensuous raptures - that this intense appreciation of flesh and blood, this eagerness of physical sensation, is represented as the natural sentiment of English girls, and is offered to them not only as the portrait of their own state of mind, but as their amusement and mental food.⁵⁷

Anticipando reacciones similares por parte de la crítica, los autores sensacionalistas inventaron soluciones ingeniosas para enfrentar la censura victoriana. La bigamia, por ejemplo, uno de los crímenes favoritos de la novela de sensación, permitía el castigo de una ofensa o vicio sexual, al tiempo que reafirmaba la institución matrimonial. Oliphant escribió al respecto con ironía:

Braddon has brought in the reign of bigamy as an interesting and fashionable crime, which no doubt shows a certain deference to the British relish for law and order. It goes against the seventh commandment, no doubt, but does

⁵⁶ Citado por Kate Flint, *op. cit.*, p. 275

⁵⁷ Margaret Oliphant, citada por Winifred Hughes, *op. cit.*, p. 30

it in a legitimate sort of way, and is an invention which could only have been possible to an Englishwoman knowing the attraction of impropriety, and yet loving the shelter of the law.⁵⁸

De hecho, la bigamia, el adulterio y las nuevas cortes de divorcio, creadas a partir del Acta de Causas Matrimoniales de 1857, estaban muy presentes en la mente de los victorianos en la década de 1860. El famoso caso Yelverton de bigamia que se inició en 1857, puso en evidencia el estado caótico de la institución matrimonial al tiempo que proveyó de invaluable material a numerosos autores de novelas de sensación. Incluso en las novelas de este género que no trataban el tema de la bigamia, se mostraban otras irregularidades sexuales como el adulterio y el matrimonio forzado o formado falsamente.⁵⁹

En términos literarios se le culpaba de atentar contra la santidad de la novela doméstica, en una época en la que la novela todavía era vista como una manifestación menor del arte y en la que se seguía debatiendo cuáles serían sus temas apropiados desde el punto de vista moral y estético.⁶⁰ Por otra parte, se acusaba a la novela de sensación de romper las reglas del realismo, pero también las de la moral. Un crítico de la revista *Temple Bar*, se quejaba de que "they represent life neither as it is nor as it ought to be," además de que resultaban repulsivas por atacar los valores del hogar:

It is on our domestic hearths that we are taught to look for the incredible. A mystery sleeps in our cradles; fearful horrors lurk in our nuptial couches; fiends sit down with us at table; our innocent-looking garden walks hold the secret

⁵⁸ *Ibid.*, p. 31

⁵⁹ Lyn Pykett, *op. cit.*, p. 2

⁶⁰ Winifred Hughes, *op. cit.*, p. 28

of treacherous murders; and our servants take a year from us for the sake of having us at their mercy⁶¹

Incluso el Arzobispo de York entró en el debate, predicando un sermón en el que condenaba las novelas de sensación en estos términos: "Sensational stories were tales which aimed at this effect simply- of exciting in the mind some deep feeling of overwrought interest by the means of some terrible passion or crime. They want to persuade people that in almost every one of the well-ordered houses of their neighbors there is a skeleton shut up in some cupboard."⁶² Un crítico de *Fraser's Magazine* llegó a una inquietante conclusión en el momento de mayor auge de la novela de sensación: "A book without a murder, a divorce, a seduction, or a bigamy, is not apparently considered worth either writing or reading; and a mystery and a secret are the chief qualifications of the modern novel."⁶³ Por su parte, Henry James atribuyó el éxito de Braddon a ingeniosos trucos narrativos: "clever [...] and audacious literary tricks that their author has managed to bring off by applying a 'thoroughgoing realism' to the 'romance' of 'vice'."⁶⁴

A pesar de la violenta recepción de los críticos conservadores, la novela de sensación llegó a ser admirada por grandes escritores como Dickens, Trollope, James, Thomas Hardy y Robert Louis Stevenson, quien incluso le escribió una carta a Braddon donde le expresaba su admiración: "I remember reading *Lady Audley's Secret* when I was fifteen, and I wish my days to be bound each to each by Miss Braddon's novels."⁶⁵ Años más tarde, T. S. Eliot se refirió a la novela de sensación en su elogio sobre Collins y Dickens y afirmó categóricamente: "We cannot afford to forget that the first -and not one

⁶¹ Kate Flint, *op. cit.*, p. 276

⁶² Nicholas Rance, *op. cit.*, p. 35

⁶³ Citado por Winifred Hughes, *op. cit.*, pp. 4-5

⁶⁴ Henry James, citado por Patrick Brantlinger, *op. cit.*, p. 34

⁶⁵ David Skilton, en la introducción a *Lady Audley's Secret*, p. xxiii

of the least difficult- requirements of either prose or verse is that it should be interesting."⁶⁶ Después de protagonizar este acalorado debate, la novela de sensación permaneció prácticamente en el olvido hasta finales del siglo XX, cuando fue revalorada especialmente por la crítica feminista.

⁶⁶ T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 470

CAPÍTULO II

Mary Elizabeth Braddon

Mary Elizabeth Braddon fue una de las escritoras más populares y prolíficas de la época victoriana. Su segunda novela, *Lady Audley's Secret* (1862) se convirtió en un fenómeno del mercado editorial y se sigue considerando como una de las dos novelas de sensación más importantes.

Algunos críticos sugieren que la marginalización histórica de la que fue objeto Braddon durante décadas obedece precisamente a su asombrosa productividad. Para muchos críticos, Braddon sencillamente escribió demasiadas novelas dignas de serias consideraciones académicas.⁶⁷ Otra de las críticas más frecuentes es que algunas de las obras de Braddon resultan convencionales. Sin embargo, se podría argumentar que a pesar de que muchas de sus novelas aparentan apearse a los patrones de conducta impuestos por la moral victoriana, lo que en realidad impera es una resistencia subversiva que permite que sus personajes femeninos confundan al lector y que cuestionen el sistema patriarcal y el orden doméstico. Durante su larga vida profesional, Braddon pudo constatar el apetito voraz del público por su obra, lo cual resulta evidente en las incontables ediciones piratas de sus novelas y en las consiguientes adaptaciones teatrales. Asimismo, la obra de Braddon ha sido discutida por décadas fuera de los círculos académicos, pero en años recientes el entusiasmo que ha despertado en historiadores y

⁶⁷ Joseph O'Mealy, citado por Marlene Tromp, *et. al.* (editores), *op. cit.*, argumenta al respecto: "Steeped as we are in the late-twentieth century belief that less is more, and conditioned by the modernistic examples of lapidary and or slowly gestated novels, voluminous publication not only discourages the modern reader but probably gives rise to a mild contempt for the author of such excess." p. xvi

críticos culturales ha hecho necesaria la investigación sistemática de su obra. Los lectores académicos de la obra de Braddon se han dividido en dos grupos: las feministas como Elaine Showalter que se mantienen en la búsqueda de una tradición literaria femenina, y a quien se debe en gran parte el redescubrimiento de Braddon, y aquellos interesados en la novela de sensación como género literario, ahora que se han revalorado los "géneros menores".

Pero, ¿quién fue esta mujer, que se ganó el odio de la crítica conservadora de su tiempo, pero que al mismo tiempo fue apoyada afectuosamente por escritores como James, Dickens, Thackeray y Stevenson? La vida de Braddon parece un argumento extraído de una de sus novelas. Hughes afirma al respecto: "It was her own experience, and not some magical gift of creative imagination which seems so like the record of reality, that gave her novels their characteristic flavor of worldliness, or what Henry James would call the 'exact coloring of Bohemia'."⁶⁸ Braddon nació el 4 de octubre de 1835 en Londres, siendo la menor de los hijos de un abogado fracasado de buena familia y una madre protestante. Desde muy temprana edad, Braddon aprendió a cuestionar la institución matrimonial y el dominio social y económico de los hombres: su padre abandonó a la familia por otra mujer y la futura escritora se vio en la necesidad de trabajar como actriz para mantener el hogar. Esta experiencia teatral, en donde trabajó con el nombre artístico de "Mary Seyton", sería eventualmente de gran utilidad para su obra literaria. El tema de la representación y la noción de que la identidad está construida sobre la base de un complejo juego de máscaras caracteriza su obra, en tanto que su propia experiencia en el mundo del teatro tiene una resonancia particular con la relación entre la novela de sensación y el teatro de mediados del siglo XIX.

⁶⁸ Winifred Hughes, *op. cit.*, p. 121

A la edad de veinticinco años Braddon cambió los escenarios por la pluma para ganarse la vida. Su primera novela, *Three Times Dead, or the Secret of the Heath* apareció en 1860. Poco tiempo después fue publicada con algunas modificaciones y sin ningún éxito, bajo el título de *The Trail of the Serpent*. Su segunda novela, *Lady Audley's Secret*, llegó a convertirse en una de las novelas más vendidas del siglo XIX. Simultáneamente, Braddon publicó *Aurora Floyd*, que se convirtió en otro suceso editorial.

En 1861 conoció al editor John Maxwell, cuya esposa estaba internada en un manicomio. A pesar de ello, Braddon vivió con él trece años sin estar casada y se hizo cargo de los cinco hijos de Maxwell y además tuvo cinco hijos más. Ello no impidió que trabajara intensamente: en 1866 se convirtió en la editora de la revista *Belgravia* y dos años más tarde completó su vigésima novela. Su vida "irregular", al igual que la de George Eliot, era criticada cada vez que se publicaba la reseña de un nuevo libro. La presión bajo la que trabajó queda expresada en esta carta dirigida a su amigo y mentor Bulwer Lytton: "I know that my writing teems with errors, absurdities, contradictions, and inconsistencies; but I have never written a line that has not been written against time -sometimes with the printer waiting outside the door."⁶⁹ De este periodo destaca *The Doctor's Wife* (1864), uno de sus proyectos más ambiciosos, ya que se trata de una singular adaptación de *Madame Bovary*. Sin embargo, la novela de Braddon difiere en mucho en la naturaleza y en las consecuencias del romance de la protagonista, Isabel Gilbert. Varios críticos coinciden en afirmar que a Braddon le corresponde el crédito de

⁶⁹ Carta dirigida a Bulwer Lytton, citada por Winifred Hughes, *op. cit.*, pp. 120-121

haber reconocido antes que nadie en Inglaterra el genio de Gustave Flaubert y de tratar de promoverlo.⁷⁰

En 1874, tras la muerte de la esposa de Maxwell, el editor y Braddon finalmente se casaron. Esta fue una década de transición en la obra de Braddon, ya que se alejó del género de sensación para escribir novelas más realistas en el sentido tradicional. Su biógrafo Robert Wolff afirma "from the early sixties to the early nineties the trajectory of her writing was generally upward", y asegura que sus mejores novelas fueron *Joshua Haggard's Daughter* (1876) e *Ishmael* (1884),⁷¹ las cuales aún no han sido reimpresas en años recientes. A pesar del escándalo que provocaron sus libros, de su largo romance adúltero con Maxwell, y de sus humildes orígenes como actriz de teatro, en su edad madura Braddon comenzó a ser considerada como una gran dama de las letras victorianas. Su casa se convirtió en el centro de reunión de numerosos escritores e intelectuales como Robert Browning, Oscar Wilde, James Whistler y Bram Stoker. Ford Maddox Ford comparó a Braddon con la Reina Victoria al recordar una visita que le hizo a la escritora cuando ella tenía ochenta años: "The good sea-coal fire shone on the gleaming steel and gilt accoutrements. So there you had the clean fire, the clear earth, and the vigor of the Victorian game."⁷² Maxwell falleció en 1895, finalizando así una fructífera relación de treinta y cuatro años, pero Braddon continuó escribiendo hasta el final de su vida. Esta formidable figura femenina de la era victoriana atravesó el umbral del siglo XX: se compró un automóvil, pudo observar un aeroplano e incluso fue la feliz espectadora de una adaptación cinematográfica de su novela *Aurora Floyd*. Su última novela, *Mary*, fue publicada póstumamente en 1916.

⁷⁰ David Skilton, *op. cit.*: p. xii.

⁷¹ Marlene Tromp, *et. al.* (editores), *Beyond Sensation: Mary Elizabeth Braddon in Context*, p. xxiii

⁷² *Ibid.*, p. xxiv

La obra novelística de Braddon es diversa. Recurrió a una gran variedad de temas y participó activamente en las diferentes modas y estilos literarios de su tiempo. Cuando la novela francesa pudo ser finalmente admirada en Inglaterra por su excelencia técnica y sus temas arriesgados, Braddon fue reconocida como una gran visionaria que estudió minuciosamente las obras de Honoré de Balzac y Émile Zola, que reconoció y difundió el genio de Flaubert y que mantuvo un interés insaciable por las novelas francesas. Henry James le escribió una carta el 2 de agosto de 1911, después de haberla conocido personalmente:

It was delightful to me, at the end of so much time, to have the occasion to make you a small definite sign of respect to all the fond beguilement of other days that your gallant literary name calls up for me the memory of. I used to follow you ardently, and track you close, taking from four hands deep draughts of the happiest of anodynes.⁷³

Pocos meses más tarde, al enterarse de que Braddon escribía una nueva novela, James le agradeció con un elaborado elogio "being again and for the hundredth time a magnificent benefactress to the literary state."⁷⁴ Para James, parte de la labor benéfica de la autora de *Lady Audley's Secret* consistió precisamente en rendir homenaje, al igual que él mismo, a los maestros franceses de la prosa.

A pesar de las circunstancias en las que escribió, Braddon mantuvo siempre una actitud entusiasta hacia su trabajo, y resulta notable el sentido del humor con el que ella misma vió su propia obra. Braddon escribió estas palabras a su editor de la revista *Temple Bar*: "The Balzac-morbid anatomy school is my especial delight, but it seems you want the right-down sensational; floppings at the end of chapters, and bits of paper hidden in

⁷³ Henry James, citado por David Skilton, *op. cit.*, p. xiii

⁷⁴ *Loc. cit.*

secret drawers (...) I will give the kaleidoscope another turn, and will give my very best with the old bits of glass and pins and rubbish..."⁷⁵

Braddon obviamente disfrutó referirse a su propia obra con ironía: en *The Doctor's Wife*, uno de los personajes secundarios es Sigismund Smith, un escritor de novelas de sensación que disfruta plenamente su trabajo y que bien podría ser el alter ego de la autora. Los pronunciamientos de Smith con relación a la novela de sensación funcionan a manera de desafío y apología de la obra de Braddon escrita hasta entonces y son un medio para atacar a sus críticos. Asimismo, constituyen un medio práctico para distanciarse del género al referirse a él desde una perspectiva diferente. Otro aspecto importante es que Smith revela, de manera humorística, la práctica común de Braddon de adaptar historias de otros autores. Smith le confiesa a su divertido amigo George: "The next best thing you can do if you haven't got ideas of your own is to steal other people's ideas in an impartial manner. Don't empty one man's pocket, but take a little bit all around."⁷⁶ El resultado es lo que Smith denomina a "combination story", un útil término para designar ese híbrido de géneros que los críticos modernos han visto como "pastiche", una de las características que distinguen a la novela de sensación. Sin embargo Smith, al igual que su creadora Braddon, comparten un mismo sueño: "He had his ambition, which was to write a great novel; and the archetype of this magnum opus was the dream which he... fondly nursed by night and day. In the mean time he wrote for his public, which was a public that bought its literature in the same manner as its pudding- in penny slices and was contented."⁷⁷

⁷⁵ Citada por W. Hughes, *op. cit.*, pp. 121-122

⁷⁶ Mary Elizabeth Braddon, *The Doctor's Wife*, p. 45

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 11-12

En sus mejores obras, Braddon desafió los preceptos de que la bondad va de la mano de la respetabilidad y de que la virtud no puede existir en un entorno que no sea doméstico. La normatividad femenina de la sociedad victoriana, tal y como Braddon la representa, es potencialmente traicionera, tanto para las mujeres que tratan de amoldarse a ella como para los hombres que idolatran a estas mujeres. Las cualidades típicamente femeninas características de dicha época: el infantilismo, la autorrepresión y el talento para complacer a los demás, pueden eventualmente convertirse en armas peligrosas en las heroínas redefinidas por Braddon. La autora no abandona las convenciones populares: las subvierte para investir las de ironía, cuestionando así a la novela como el pilar de la instrucción moral en que se había convertido a mediados del siglo XIX y redefiniendo el papel idealizado de la heroína victoriana.

Lady Audley's Secret

If she had been faultless she could not have been the heroine of the story; for has not some wise old man of old remarked, that the perfect women are those who leave no histories behind?

Aurora Floyd

Las novelas de sensación más conocidas de Braddon se estructuran en torno a mujeres que tienen un secreto que ocultar, haciendo de su vida una ficción, de una manera no muy diferente de Emma Bovary. Por lo general, sus protagonistas no son lo

que aparentan. De esta manera, Braddon crea ficciones de mujeres que a su vez crean ficciones sobre ellas mismas para ocultar un misterio. Estos secretos pueden estar relacionados con la irresponsabilidad de la figura paterna (como es el caso de *The Doctor's Wife*), o bien se derivan del pasado criminal de la protagonista y de sus aspiraciones más oscuras, como es el caso de Olivia Arundel en *John Marchmont's Legacy*, las *femmes fatales* titulares de *Aurora Floyd* y *Lady Audley's Secret*. Lady Audley es un nuevo tipo de villana: es una mujer aniñada, hermosa y aparentemente frágil, pero con el poder de abandonar a su hijo, de cometer bigamia y hasta de matar si es necesario para acceder a una clase social más alta y mantener este lugar privilegiado.

Lady Audley's Secret cuenta la historia de una hermosa institutriz, Lucy Graham, que tiene la suerte de casarse con el millonario aristócrata y viudo Sir Michael Audley, un hombre cuarenta años mayor que ella. Lucy vive en Audley Court con su anciano marido y con la hija de éste, Alicia, producto de su primer matrimonio, ejerciendo una fascinación en todos los que la rodean, con su encanto infantil y angelical. Sin embargo, su actitud no logra engañar a Alicia, que expresa abiertamente un desprecio por el infantilismo y frivolidad de su madrastra, apenas unos años mayor que ella. Pronto nos enteramos que Alicia tiene buenas razones para desconfiar de Lady Audley, cuya aparente inocencia oculta en realidad una cruel naturaleza. Después de que Robert Audley, el primo de Alicia, visita Audley Court con su amigo George Talboys, un joven militar viudo y retirado del ejército, George desaparece y se descubre que la última vez que se le vió con vida fue en Audley Court, preguntando por Lady Audley. Robert asume entonces el papel de detective amateur y descubre que la hermosa mujer de su tío es de hecho una bigama. Robert encuentra otras evidencias que identifican a Lady Audley

como Helen Talboys, la esposa de su amigo George, que la abandonó temporalmente a ella y al hijo de ambos para buscar fortuna en Australia. Helen es la hija única de un oficial de marina de mala reputación, y él es quien cuida al pequeño niño mientras Helen asume la identidad de Lady Audley.

Al enterarse del inminente regreso de George a Inglaterra, Helen Talboys falsifica su propia muerte y la hace pública a través de un obituario en el periódico, intentando así desvincularse por completo de su marido. George la descubre cuando visita Audley Court y la confronta, amenazándola con revelar su secreto. Lady Audley responde con un intento de homicidio, arrojando a su marido en un pozo profundo en el que él se ha recargado durante la discusión. Lady Audley piensa que George Talboys ha muerto, aunque milagrosamente se salva escalando el pozo y abandona Inglaterra secretamente para irse a vivir a América. Por este motivo, Lady Audley se deja chantajear por Luke Marks, el prometido de su doncella Phoebe, que ha presenciado la escena en el pozo. Después de que Lady Audley ha intentado asesinar a Robert Audley y a Luke Marks incendiando la posada en la que ambos se alojan, Robert la obliga a confesar sus crímenes. En el proceso, Lady Audley confiesa su secreto más oculto, la locura que ha heredado de su madre. Para proteger la reputación de la familia, Robert Audley lleva a Lady Audley a un manicomio de Bélgica, en lugar de enviarla a las autoridades y permitir la celebración de un juicio. La novela termina poco después del regreso a Inglaterra de George Talboys, y de la celebración de dos matrimonios, el de Robert con Clara, la hermana de George, y el de Alicia Audley con un joven aristócrata, Sir Henry Towers.

Lady Audley's Secret fue considerada por muchos críticos victorianos como "one of the most noxious books of modern times" por presentar a una hermosa joven, Lady

Audley, "who was at once the heroine and the monstrosity of the novel ... (Braddon) should have known that a woman cannot fill such a part."⁷⁸ Esta indignación seguramente fue similar en Francia cuando se publicó *Madame Bovary*. Para otros críticos, Lady Audley era "A Lady Macbeth in the shape of the feminine ideal."⁷⁹ El aspecto más peligroso de *Lady Audley's Secret* era que hasta entonces, de acuerdo a las convenciones literarias de la época, las protagonistas debían fungir como modelos de conducta para las jóvenes lectoras.⁸⁰ Sin embargo, la novela tuvo sus defensores: Eneas Sweetland Dallas, uno de los pocos críticos contemporáneos de Braddon que simpatizaba con la novela de sensación, escribió en su reseña para *The Times*:

This is an age of lady novelists, and lady novelists naturally give the first place to the heroine. But, if the heroines have the first place, it will scarcely do to represent them as passive and quite angelic, or insipid -which heroines usually are. They have to be high-strung women, full of passion, purpose, and movement, very liable to error. Now, the most interesting side of a woman's character is her relation to the other sex, and the errors of women that are most interesting spring out of this relation.⁸¹

Lady Audley's Secret puede ser vista como una reescritura feminista de *The Woman in White*. Braddon admitió su deuda con Wilkie Collins en una entrevista en la que confesó: "I always say that I owe *Lady Audley's Secret* to *The Woman in White*. Wilkie Collins is assuredly my literary father. My admiration for *The Woman in White* inspired me with the idea of *Lady Audley's Secret* as a novel of construction and

⁷⁸ W. F. Rae en *The North British Review*, citado por David Skilton, *op. cit.*, p. xviii

⁷⁹ Lyn Pykett, *op. cit.*, p. 53

⁸⁰ Crf. Kate Flint, *op. cit.*, pp. 274-293

⁸¹ E. S. Dallas, citado por Skilton, *op. cit.*, p. xvii

character."⁸² Una enumeración exhaustiva de las semejanzas entre *The Woman in White* y *Lady Audley's Secret* resultaría tediosa, pero puede decirse que Braddon invierte la situación al presentar como la figura criminal de la novela a una mujer y no a un hombre. Asimismo, mientras que en *The Woman in White* el protagonista-detective, Walter Hartright, rescata del manicomio a Laura Fairlie, una mujer victimizada por dos hombres, en la novela de Braddon el protagonista-detective Robert Audley recluye en un manicomio a una mujer victimizadora de hombres con el fin de que no revele los secretos familiares que pondrían en peligro la estabilidad de la sociedad patriarcal.

Sin embargo, Braddon no sólo imitaba sagazmente a Collins, sino que subvertía su novedosa fórmula de una manera feminista. Lady Audley es un personaje que funge como protesta contra las figuras pasivas, insípidas y angelicales que imperaban en la época, uno de cuyos ejemplos es precisamente Laura Fairlie. Si bien Collins optó por no defraudar las expectativas tradicionales de sus lectores, al hacer que su protagonista Walter Hartright prefiriera a Laura en lugar de Marian Halcombe, Braddon tiene como protagonista a una mujer con la misma apariencia angelical de Laura, pero que es comparada con las históricas villanas Lucrecia Borgia y Catalina de Medici. Laura carece del carácter necesario para negarse a obedecer las ordenes patriarcales y se casa con Sir Percival, aun sabiendo que es un hombre en el que no se puede confiar. Tampoco puede resistirse a ser internada en un manicomio cuando los villanos de la novela intentan confundir su identidad con la dama de blanco, una enferma mental idéntica a ella que resulta ser su hermana. En *The Woman in White*, dos mujeres victimizadas por hombres son forzadas a compartir el mismo nombre. Por el contrario, en *Lady Audley's Secret*, una

⁸² Mary Elizabeth Braddon, citada por Toru Sasaki y Norman Page en la introducción a *John Marchmont's Legacy*, p. xlii

mujer se opone ferozmente a perder su libertad en un mundo hostil dominado por un sistema patriarcal y se reinventa subversivamente a través de un doble, creando para sí misma otra identidad y otro nombre. En este sentido puede decirse que Braddon se aparta por completo de la figura de Emma Bovary, una insignificante provinciana que se deja arrastrar por sus fantasías románticas.

Al igual que en la novela de Collins, en *Lady Audley's Secret* una mujer usurpa el papel detectivesco principal como instigador de la acción. Clara Talboys es la hermana del primer marido de Lady Audley, y aunque no participa activamente en la investigación, su determinación es la que finalmente convence a Robert, el sobrino de Sir Michael Audley y el detective de la novela, de confirmar sus sospechas. Clara lo obliga a actuar bajo estos términos:

I myself will follow up the clue to this mystery; I will find this woman – yes, though you refuse to tell me in what part of England my brother disappeared. I will travel from one end of the world to the other to find the secret of his fate, if you refuse to find it for me. I am of age; my own mistress, rich, for I have money left me by one of my aunts; I shall be able to employ those who will help me in my search [...] Choose between the two alternatives, Mr. Audley. Shall you or I find my brother's murderer?⁸³

Robert Audley es un detective masculino típico de la novela de sensación. Cuando se inicia la novela, Robert, al igual que Walter Hartright (*The Woman in White*) y Franklin Blake (*The Moonstone*), es una figura “feminizada” que vive al margen de la sociedad patriarcal, ya que carece de una identidad masculina y de una vocación profesional. “Indolent, handsome, and indifferent, the young barrister took life as

⁸³ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, p. 199

altogether too absurd a mistake for any one event in its foolish course to be for a moment considered seriously by a sensible man.”⁸⁴ Es un abogado, pero pasa la mayor parte del tiempo leyendo novelas francesas, un hábito peligroso en la literatura victoriana y que paradójicamente, también comparte Lady Audley. De hecho, Robert Audley colecciona “all Michel Lévy’s publications”,⁸⁵ los famosos libros franceses del célebre primer editor de *Madame Bovary*. Ello sugiere que Robert podría ser el primer protagonista en la ficción inglesa de poseer una copia de este libro, que fue publicado en 1857, un año antes de que transcurra la acción en *Lady Audley’s Secret*.⁸⁶

Al igual que en las novelas de Collins, la ruta del protagonista para encontrar la masculinidad es a través de develar el misterio de los secretos familiares: durante este proceso, descubre su vocación y una ética de trabajo. Al final de la novela, Robert se convierte en un digno representante de la justicia, y además cumple con las condiciones necesarias para revitalizar su decadente linaje.

Con el fin de resolver el misterio de la “desaparecida” esposa de su amigo George Talboys, Robert desarrolla aquellas habilidades legales que anteriormente consideraba tediosas. La fuerza que motiva a Robert en su trayecto para alcanzar la masculinidad propiamente burguesa es su relación con dos mujeres: la fascinante bigama Lady Audley, que aparenta ser el ideal femenino, y Clara Talboys, la hermana de George, que resulta ser, en efecto, el ideal feminista para Braddon, ya que no teme actuar abiertamente en un mundo patriarcal. El encuentro de Robert con Clara inicia un proceso en el que el joven abogado se deslinda de su identidad feminizada, reprime la atracción que siente por la peligrosa femineidad de su tía, Lady Audley, y al final de la novela, protege el honor y el

⁸⁴ *Ibid.*, p. 61

⁸⁵ *Ibid.*, p. 437

⁸⁶ David Skilton, *op. cit.*, p. xii

futuro de su linaje expulsando a esta bella criminal de la familia, sin revelar el escándalo al público.⁸⁷ Paradójicamente, Lady Audley se convierte en el secreto de Robert Audley.

Lady Audley y Robert mantienen una relación simbiótica: sus intereses e identidades son diametralmente opuestas, aunque éstas se reflejan mutuamente. Ella se convierte en el objeto de estudio y él es el sujeto que la investiga. *Lady Audley's Secret* se centra tanto en la inestabilidad y sutileza de la conciencia detectivesca masculina como en su contraparte, la amenazante feminidad que es investigada y a la que se intenta disciplinar y controlar.

Al convertirse en detective, Robert se transforma en un nuevo tipo de héroe, que a su vez está rodeado de personajes masculinos, cuya heroicidad es anacrónica y fallida. Su tío, Sir Michael, es un personaje idealizado y excesivamente vulnerable que vive en un sueño falso de amor romántico, similar al de Charles Bovary. El padre de George Talboys es una figura patriarcal represiva y completamente alejada de la realidad. El sueño de conquista colonial de George en Australia y América apenas disfraza su incapacidad como marido y padre en el hogar que comparte con Helen y que lo obliga a abandonarlo. Sin embargo, el difícil heroísmo de Robert también sugiere una profunda ansiedad respecto a la masculinidad y las relaciones masculinas. Una de las manifestaciones de esta angustia es el horror con el que se enfrenta a su labor detectivesca. Su indecisión de proseguir con la investigación sobre el secreto de Lady Audley también refleja su propio temor y deseo de desenmascarar a su tío Sir Michael, quien funge como figura paterna. También es notable el desinterés que expresa por el sexo opuesto al principio de la novela y la rivalidad que siente hacia Lady Audley, una mujer por la que siente atracción y repugnancia a la vez. Más inquietante aún resulta la fuerte atracción hacia su amigo

⁸⁷ Cfr. Lyn Pykett, *op. cit.*, pp. 54-55

George Talboys, la cual es sublimada en la figura de Clara, la hermana que resulta ser su réplica femenina en todos los aspectos y con la que termina casándose. La primera vez que Robert conoce a Clara, el joven detective admira su belleza, similar a la de George y no puede evitar una comparación entre los hermanos Talboys: " he saw that she was very handsome. She had brown eyes, like George's"⁸⁸

Al igual que Marian Halcombe (el personaje femenino que instiga la acción en *The Woman in White*), Clara tiene ciertos rasgos masculinos. Robert primero la admira por su carácter y después se siente atraído por su belleza física. Clara se convierte en el interés romántico de la novela, ya que su valor y fortaleza atraen lo suficientemente a Robert para proponerle matrimonio. Sin embargo, este romance pasa a un segundo término con relación a la investigación que revela el secreto de Lady Audley. De manera similar, el romance entre Walter y Laura resulta menos interesante para el lector que descubrir el misterio de la dama de blanco.

En la novela de sensación, con frecuencia el papel central de la heroína es usurpado por una anti-heroína, una hermosa impostora que se hace pasar por una mujer con valores y actitudes tradicionales, mientras planea eliminar a todo aquel individuo que le represente un obstáculo. En el caso de *Lady Audley's Secret*, lo que resulta más inquietante es la facilidad con la que una mujer de clase social baja puede interpretar el papel de una dama aristocrática, en una época en la que la jerarquía social se basaba exclusivamente en la suerte de provenir de una familia de alcurnia. Al hacer que Lady Audley usurpe con éxito esta posición social, Braddon implica subversivamente que el comportamiento propio de una dama tiene más relación con imitar correctamente las

⁸⁸ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, p. 197

costumbres y los códigos culturales que con haber nacido en el seno de una familia aristocrática.

Braddon sugiere que incluso un hombre de la posición social de Sir Michael Audley es incapaz de garantizar la santidad de su hogar y de prevenir que la locura y el crimen lo tomen por asalto. Las implicaciones de esta amenaza son devastadoras: el caos social y moral se ha diseminado a tal punto que ha infectado el sagrado orden doméstico victoriano. Lady Audley, como la anti-heroína de la novela, representa un poder femenino feroz que se hereda por línea materna. Sin embargo, las exigencias del argumento hacen que sus acciones sean descubiertas retrospectivamente, de manera que Robert Audley, un personaje mucho menos interesante, ocupa el lugar principal como guía del lector.

Braddon describe minuciosamente la belleza de Lady Audley⁸⁹: "The innocence and candor of an infant beamed in Lady Audley's fair face, and shone out of her large and liquid blue eyes. The rosy lips, the delicate nose, the profusion of fair ringlets, all contributed to preserve to her beauty the character of extreme youth and freshness."⁹⁰ Lady Audley sabe que es hermosa, y crea para sí misma una imagen social de acuerdo a los parámetros de la mujer victoriana bondadosa:

Wherever she went she seemed to take joy and brightness with her. In the cottages of the poor her face shone like a sunbeam. She would sit for a quarter of an hour talking to some old woman, and apparently as pleased with the

⁸⁹ La descripción minuciosa de su físico corresponde al auge de la "fisonomía" que surgió entre 1830 y 1870. La fisonomía es la técnica de descubrir el temperamento y carácter a partir de la apariencia externa, especialmente de la cara. En esa época los escritores comenzaron a utilizar descripciones cada vez más detalladas y codificadas en sus personajes. A finales del siglo XVIII y a principios del XIX, las descripciones físicas de los personajes eran relativamente vagas, a pesar de la complejidad de su caracterización psicológica, tal y como se observa en las novelas de Jane Austen, Sir Walter Scott y Maria Edgeworth. Cfr. Kimberly Reynolds, *op cit*, p 51 y 52

⁹⁰ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, p. 52

admiration of a toothless crone as if she had been listening to the compliments of a marquis [... She] was blest with that magic power of fascination by which a woman can charm with a word or intoxicate with a smile.⁹¹

Su recompensa es que "Everyone loved, admired, and praised her...her employer; his visitors; her pupils; the servants; everybody, high and low, united in declaring that Lady Audley was the sweetest girl that ever lived."⁹² A cambio de esta aparente virtud, Lady Audley logra su meta, casarse con un rico aristócrata. En su matrimonio con Sir Michael, Lady Audley cumple a la perfección con todas las obligaciones de una esposa de su elevada posición social: "with the beautiful blue eyes watching Sir Michael's slumbers; the soft, white hands tending on his waking moments; the low musical voice soothing his loneliness, cheering and consoling his declining years." Sin embargo, el hecho de que Lady Audley no es quien aparenta ser se sugiere sutilmente por la manera en que se describe con detalle su inmenso placer por los vestidos costosos, las pieles y las joyas, y hasta por la manera en que es retratada en una pintura prerrafaelita: "...for my lady, in his portrait of her, had something of the aspect of a beautiful fiend."⁹³ De esta manera, Braddon prepara al lector para recibir una sorpresa desconcertante al descubrir que Lady Audley es en realidad una mujer loca, una delincuente y además un cierto tipo de perversa.

Braddon se refirió a *Lady Audley's Secret* como su primera novela de bigamia (la segunda fue *Aurora Floyd*) y probablemente se inspiró en casos reales de las cortes de

⁹¹ *Ibid.*, pp. 5-6

⁹² *Ibid.*, p. 6

⁹³ *Ibid.*, p. 71. Irónicamente, George Talboys, su primer marido, se da cuenta que Lady Audley es en realidad su esposa "fallecida" al ver este retrato diabólico.

divorcio que eran descritos en los periódicos sensacionalistas de la época.⁹⁴ También es muy probable que hubiera leído la internacionalmente escandalosa *Madame Bovary*. Para evitar la censura, Braddon decidió centrarse en un caso de bigamia asexual, un crimen donde la transgresión es de orden puramente legal. Braddon parece sugerir que para Lady Audley, la recompensa de su bigamia es puramente económica y no sexual, y el lector se pregunta si de hecho, Lady Audley ha compartido alguna vez el lecho conyugal con el anciano Sir Michael. Después de que sus secretos han sido revelados, Lady Audley le confiesa a su marido que hubiera sido feliz cumpliendo fielmente con el papel de esposa tradicional: "I became your wife, Sir Michael, with every resolution to be as good a wife as it was in my nature to be. The common temptations that assail and shipwreck some women had no terror for me. I would have been your true and pure wife to the end of time, though I had been surrounded by a legion of tempters."⁹⁵ Para Lady Audley, al igual que para otras protagonistas de Braddon, es mucho menos importante el placer sexual que la posición social, como bien señala Elaine Showalter: "they were less preoccupied with sexuality than with self-assertion and independence from the tedium and injustice of the feminine role in marriage and the family [...] Braddon's novels had so little overt sexuality in them that they were permitted in the Victorian schoolroom when *Ruth* and *The Mill on the Floss* were excluded."⁹⁶

Sin embargo, según la lectura que hace Foucault de los victorianos, el acto bigámico de Lady Audley tiene connotaciones de "perversión sexual," ya que cualquier

⁹⁴ En 1861, el caso de divorcio "Yelverton" a causa de la bigamia del marido, el capitán Yelverton, causó sensación al público. Después de las revelaciones que surgieron durante el juicio, los ciudadanos británicos estaban demasiado conscientes de la lamentable acumulación de leyes matrimoniales que hacían que la bigamia fuera legalmente posible. De hecho, el Capitán Yelverton salió libre sin ningún castigo serio. Cfr. Patrick Brantlinger, *op. cit.*, p. 34

⁹⁵ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, p. 354

⁹⁶ Citada por P. D. Edwards, *op. cit.*, p. xviii

acto que se apartaba de la norma matrimonial se consideraba desde siglos atrás dentro de la misma categoría ilegal de “grave sins.” Pero Foucault también diría que la novela de Braddon apareció exactamente cuando estas categorías atravesaban un periodo de transición, mientras se establecía una elaborada diferenciación de la categoría del “perverso” en múltiples discursos médicos, psicológicos y disciplinarios:

Although not without delay and equivocation, the natural laws of matrimony and the immanent rules of sexuality began to be recorded on two separate registers. There emerged a world of perversion which partook of that of legal or moral infraction, yet was not simply a variety of the latter. An entire sub-race was born, different—despite certain kinship ties—from the libertines of the past. From the end of the eighteenth century to our own, they circulated through the pores of society; they were always hounded, but not always by laws; were often locked up, but not always in prisons; were sick perhaps, but scandalous, dangerous victims, prey to a strange evil that also bore the name of vice and sometimes crime. They were children wise beyond their years, precocious little girls, ambiguous schoolboys, dubious servants and educators, cruel or maniacal husbands, solitary collectors, ramblers with bizarre impulses; they haunted the houses of correction, the penal colonies, the tribunals, and the asylums; they carried their infamy to the doctors and their sickness to the judges. This was the numberless family of perverts who were on friendly terms with delinquents and akin to madmen. In the course of the century they successively bore the stamp of “moral folly,” “genital neurosis,” “aberration of the genetic instinct,” “degenerescence,” or “physical imbalance.”⁴⁷

El énfasis que hizo Foucault a lo largo de su carrera en las tres figuras transgresoras mencionadas anteriormente—el loco, el delincuente y el perverso—muestra al personaje de Lady Audley como un nexo de los tres grandes discursos desarrollados en los siglos XVIII y XIX para identificar, categorizar y disciplinar a los sujetos “peligrosos” e

⁴⁷ Michel Foucault, *The History of Sexuality, Volume I*, p. 40

“inmorales.” Como loca, asesina y bígama, Lady Audley pertenece, ante el discurso de la época, a las tres “subrazas” identificadas por Foucault—ella representa a los tres monstruos principales de la teratología victoriana. Braddon esconde esta aterradora monstruosidad tras la apariencia del ideal femenino y así la satiriza maliciosamente. Por ello no resulta sorprendente que los lectores victorianos se sintieran fascinados y a la vez asqueados por esta anti-heroína que representaba una triple Némesis cultural. Esta combinación de fascinación y repugnancia, generada por la convergencia de los tres grandes discursos foucauldianos, probablemente explica una parte del éxito editorial de las novelas de sensación en general.

Al trazar el retrato de la subversiva Lady Audley, Braddon satiriza el ideal femenino al exagerar aquellos atributos que forman parte de las fantasías masculinas y que eventualmente pueden resultar extremadamente peligrosos. Lady Audley puede afirmar, con cierta justicia, que ella sólo está haciendo lo que se espera de una dama victoriana. Al igual que Rosamond Vincy en *Middlemarch* y Cynthia Kirkpatrick en *Wives and Daughters*, Lady Audley tiene un talento natural para complacer, y en especial a los hombres. Cuando su hijastra le reclama esta actitud, Lady Audley responde: “I suppose you mean to infer by all that, that I am deceitful. Why, I can’t help smiling at people and speaking prettily to them. I know I am no better than the rest of the world; but I can’t help it if I am pleasanter. It’s constitutional.”⁹⁸ Lady Audley establece el origen de sus crímenes, nuevamente con cierta justicia, a la necesidad universal de encontrar un marido.

La crítica feminista de Braddon sugiere que todas las acciones que emprende Lady Audley tienen como objetivo lograr las metas que se imponen a toda joven

⁹⁸ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, p. 104

victoriana de clase media: acceder a una posición social aceptable, a través del matrimonio con un hombre que le brinde estabilidad económica y mantener, ante todo, las apariencias. La autora también cuestiona la imagen femenina tradicional de su época, ya que detrás de la inocente frivolidad de Lady Audley se esconde la perversión, la delincuencia y la locura. Debido a que la sociedad que la rodea cree firmemente en el mito al que tanto se aproxima, Lady Audley casi sale victoriosa de su engaño.

Como muchas otras protagonistas de novelas victorianas⁹⁹, Lady Audley es una institutriz al principio de la historia. Braddon parodia el arquetipo de la institutriz victoriana¹⁰⁰, *Jane Eyre*, cuando presenta por primera vez al personaje:

She had come into the neighborhood as a governess in the family of a surgeon in the village near Audley Court. No one knew anything of her except that she came in answer to an advertisement which Mr. Dawson, the surgeon, had inserted in *The Times*. She came from London; and the only reference she gave was to a lady at a school at Brompton, where she had once been a teacher. But this reference was so satisfactory that none other was needed, and Miss Lucy Graham was received by the surgeon as the instructress of his daughters.¹⁰¹

Mientras que en *Jane Eyre* somos testigos de la experiencia de una huérfana rechazada por la sociedad, narrada desde su punto de vista, en *Lady Audley's Secret* observamos a

⁹⁹ *Jane Eyre* y *Villette* de Charlotte Bronte, *Agnes Grey* de Anne Bronte, *No Name* de Wilkie Collins, *The Turn of the Screw* de Henry James son algunos ejemplos.

¹⁰⁰ Helena Michie observa al respecto del papel de las institutrices en la literatura victoriana: "Governesses and young ladies are linked in Victorian fiction by the possibility of an alternative narrative; every leisure-class heroine, given the possibility of financial disaster, is a possible governess. The novels of the period are, in fact, filled with heroines on the verge of becoming governesses who are saved at the last minute by marriage. Because the distinctions between governess and young lady are so fuzzy, the fall into governessing so eminently possible, the governess becomes the heroine's shadow-double, the figure in muted grey or brown who follows the gaily dressed heroine back and forth from church visits to the poor and who is always one step behind her in the progress through the novel." Citada por Kimberly Reynolds, *op. cit.*, p. 123

¹⁰¹ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, p. 5

una institutriz que proviene de un lugar desconocido que supera los obstáculos que se le presentan para ocupar la posición social a la que aspira. De hecho, la familia Dawson para la que Lady Audley trabajó como institutriz, no sólo está de acuerdo en que acepte la oferta matrimonial de Sir Michael, sino que "(they) would have thought it something more than madness in a penniless girl to reject such an offer."¹⁰²

La orfandad de la protagonista¹⁰³ es otra convención de la novela victoriana que Braddon mantiene en *Lady Audley's Secret* y que no sólo obedece a una realidad sociológica. La función simbólica de emancipación fue comentada por Florence Nightingale en su novela *Cassandra*: "the secret charm of every romance that ever was written ... is that the heroine has generally no family ties (almost invariably no mother), or, if she has, these do not interfere with her entire independence."¹⁰⁴ Esta independencia es precisamente la que permite una línea narrativa en la que la heroína compensa sus carencias y encuentra a sus padres, conoce a su futuro marido o encuentra amigos que la integran a su círculo familiar. La vulnerabilidad de la huérfana constituyó un tema fascinante para las lectoras y escritoras victorianas, porque en esas circunstancias era legítimo y hasta necesario que la heroína tuviera la libertad de trabajar y de tomar sus propias decisiones, de negociar con el mundo exterior y de explorar áreas prohibidas para cualquier joven de clase media. De esta manera, se cuestionaban las estructuras sociales

¹⁰² *Ibid.*, p. 9.

¹⁰³ La preocupación constante de Charles Dickens por denunciar los abusos contra las mujeres y otras víctimas de la sociedad inspiró a varias escritoras victorianas. Casi todas las novelas de Dickens tienen como protagonista a un huérfano *Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Bleak House*, *Great Expectations*, *Dombey and Son*, *Little Dorrit*, etc. *Jane Eyre*, *Villette*, *Shirley*, *Wuthering Heights*, *Middlemarch*, *No Name*, *The Woman in White*, *Aurora Floyd*, *The Tenant of Wildfell Hall* son algunas de las novelas victorianas más conocidas cuyos protagonistas son huérfanos.

¹⁰⁴ Florence Nightingale, citada por Kimberly Reynolds, *op. cit.*, p. 26

convencionales y se desafiaba el orden patriarcal que permitía la injusticia en contra de las mujeres y de la clase trabajadora, sin atacar radicalmente la institución familiar.¹⁰⁵

Durante su infancia, Lady Audley (cuyo nombre en ese entonces era Helen) creyó ser huérfana de madre, pero años más tarde descubre que en realidad su madre está internada en un manicomio. La naturaleza de la enfermedad de la madre de Lady Audley queda sin especificar, pero en la sociedad victoriana casi cualquier mujer que no se comportara exactamente como el “ángel de la casa”, era necesariamente un monstruo. Cuando Lady Audley visita por primera vez a su madre, se sorprende al constatar que su progenitora conserva su apariencia de belleza y dulzura, a pesar de haber roto con la normatividad de la cultura victoriana:

This visit served at least to dispel the idea which had so often terrified me. I saw no raving, strait-waistcoated maniac, guarded by zealous gaolers; but a golden-haired, blue eyed, girlish creature, who seemed as frivolous as a butterfly, and who skipped towards us with her yellow curls decorated with natural flowers, and saluted us with radiant smiles, and gay, ceaseless chatter. But she didn't know us. She would have spoken in the same manner to any stranger who had entered the gates of the garden about her prison-house.¹⁰⁶

La histeria fue, por definición, una “enfermedad femenina” y en el siglo XIX se creía que era causada por el sistema reproductor femenino, continuando de alguna manera la noción de Aristóteles de que lo femenino era en sí mismo una enfermedad.¹⁰⁷ En *Lady Audley's Secret*, el límite para distinguir entre la maldad o la locura de Lady Audley es deliberadamente confuso. Ella misma interpreta su degeneración moral como

¹⁰⁵ Cfr. Kimberly Reynolds, *op. cit.* pp. 24-32

¹⁰⁶ Mary Elizabeth Braudon, *Lady Audley's Secret*, pp. 349-350

¹⁰⁷ Cfr. Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 53

consecuencia de la enfermedad que ha heredado de su madre y que a su vez surge cuando ella tiene a su hijo: "My baby was born, and the crisis which had been fatal to my mother arose for me. I escaped; but I was more irritable perhaps after my recovery; less inclined to fight the hard battle of the world; more disposed to complain of poverty and neglect."¹⁰⁸ Las acciones de Lady Audley pueden tener múltiples interpretaciones: como producto de la enfermedad mental heredada por su madre, como consecuencia tardía de una fiebre puerperal adquirida después de haber dado a luz, como un síntoma de lo que ahora conocemos como una depresión post-parto o simplemente obedecen a la histeria. Sin embargo, existe otra posibilidad, más inquietante para el lector, expresada por el propio doctor Mosgrave que es quien la atiende en el manicomio y es que Lady Audley no está loca, sino que actúa calculadoramente para sobrevivir y después mejorar su posición social:

There is no evidence of madness in anything that she has done. She ran away from her home, because her home was not a pleasant one, and she left in the hope of finding a better. There is no madness in that. She committed the crime of bigamy, because by that crime she obtained a fortune and position. There is no madness there. When she found herself in a desperate position, she did not grow desperate. She employed intelligent means, and she carried out a conspiracy which required coolness and deliberation in its execution. There is no madness in that.¹⁰⁹

Henry Maudsley, un científico influenciado por Darwin, escribió en *The Physiology and the Pathology of the Mind* (1867) que un síntoma seguro que antecede a la locura "was a constitutional tendency on the part of the afflicted, to act independently as an element in the social system (...) The victims of such vice or defect of nature cannot

¹⁰⁸ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, p. 352

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 377

be fitted for social intercourse (...) In the end they must be sent to an asylum.”¹¹⁰ Braddon muestra que desde la perspectiva tradicional masculina, al ejercer esa independencia, Lady Audley es considerada más como una peligrosa criminal que como una enferma mental. Sir Michael y su sobrino Robert Audley deciden encerrarla en un manicomio, fuera de su país e incluso le asignan una nueva identidad cuando le cambian de nombre arbitrariamente a Madame Taylor (este apellido puede ser interpretado en inglés con el doble sentido de hacerle a la medida una nueva identidad: “ ‘tailor’ a new persona for her”). Todo ello se logra con el aval del doctor Mosgrave que, a pesar de sus dudas, al final acepta internarla, ya que considera que se trata de un caso ambiguo entre la maldad individualista y la locura heredada según los preceptos de Darwin: “The lady is not mad; but she has the hereditary taint in her blood. She has the cunning of madness, with the prudence of intelligence. I will tell you what she is, Mr. Audley. She is dangerous!”¹¹¹ De alguna manera, a través del doctor Mosgrave, Braddon hace eco del discurso científico de Maudsley: “It is not our business, it is not in our power, to explain *psychologically* the origin and nature [of insanity].” Al contrario, “the explanation, when it comes, will come not from the mental, but from the physical side.”¹¹²

Elaine Showalter afirma que “Lady Audley’s secret is that she is *sane*”¹¹³, pero esa percepción es cuestionable. Cuando Lady Audley confiesa sus crímenes ante Sir Michael y Robert, admite que no sólo heredó la belleza dulce, rubia y angelical de su madre, sino también “the taint of madness”, una enfermedad que se hereda por línea materna:

¹¹⁰ Nicholas Rance, *op. cit.*, p. 125

¹¹¹ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley’s Secret*, p. 379

¹¹² Nicholas Rance, *op. cit.*, p. 126

¹¹³ Elaine Showalter, citada por David Skilton, *op. cit.*, p. xvi

[My mother's] madness was an hereditary disease transmitted to her from her mother, who had died mad. She, my mother, had been, or had appeared, sane up to the hour of my birth; but from that hour her intellect had decayed, until she had become what I saw her. I went away with the knowledge of this, and with the knowledge that the only inheritance I had to expect from my mother was—insanity.¹¹⁴

Lady Audley anticipa los problemas que tendrá en el futuro a causa de la enfermedad de su madre y sabe que seguramente aparecerán cuando ella misma de a luz. La suya es una locura exclusivamente femenina, que ningún hombre puede padecer y ni siquiera comprender. Por otra parte, Lady Audley admite que el conocer dicho secreto ha tenido un efecto radical en su vida:

I went away with this knowledge in my mind, and with something more—a secret to keep. I was only a child of ten years old; but I felt all the weight of that burden. I was to keep the secret of my mother's madness; for it was a secret that might affect me injuriously in after-life. I was to remember this.¹¹⁵

Lady Audley intuye desde muy temprana edad que la locura, al igual que la belleza que ha heredado de su madre, también puede convertirse en una poderosa arma para luchar contra la inexorable sociedad patriarcal :

I did remember this [the secret of my mother's madness]; and it was, perhaps, this that made me selfish and heartless; for I suppose I am heartless. As I grew older I was told that I was pretty—beautiful—lovely—bewitching. I heard all these things at first indifferently; but by-and-by I listened to them greedily, and began to think that in spite of the secret of my life I might be more successful in the world's great

¹¹⁴ Mary Elizabeth Braddon, *Lady Audley's Secret*, p. 350

¹¹⁵ *Loc. cit.*

lottery than my companions. I had learnt that which in some indefinite manner or other every schoolgirl learns sooner or later—I learned that my ultimate fate in life depended upon my marriage, and I concluded that if I was indeed prettier than my schoolfellows, I ought to marry better than any of them.¹¹⁶

En este punto, Braddon muestra desde una perspectiva feminista la paradoja en la vida de Lady Audley. Por un lado, tiene que casarse para sobrevivir en una sociedad patriarcal, a pesar de que sabe que al casarse está obligada socialmente a tener hijos. Por el otro, sabe que esa maternidad hará que surja inevitablemente la locura que ha heredado. Lady Audley interpreta el efecto mental que ha experimentado inmediatamente después del parto:

The hereditary taint that was in my blood had never until this time showed itself by any one sign or token; but at this time I became subject to fits of violence and despair. At this time I think my mind first lost its balance, and for the first time I crossed that invisible line which separates reason from madness. I have seen my father's eyes fixed upon me in horror and alarm. I have known him soothe me as only mad people and children are soothed, and I have chafed against his petty devices, I have resented even his indulgence.¹¹⁷

En este momento, Braddon revierte el problema de la enfermedad hereditaria de Lady Audley, y hace que ella domine su locura secreta: la debilidad anterior se convierte entonces en poder inmenso de transgredir las normas de la sociedad victoriana. Esta transformación de conocimiento/poder sobre su propia locura se manifiesta en todas las acciones estratégicas que la conducen a mejorar su posición social, creando una bella ficción de sí misma, y culmina cuando intenta asesinar a su primer marido, con el fin de

¹¹⁶ *Loc. cit.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 353

conservar intacto todo el universo ficticio que ha inventado después de años de representar un papel que ella misma forjó:

He declared that so long as he lived he would never forgive me for the lie that had broken his heart. He told me that I had plucked his heart out of his breast and trampled upon it; and that he had now no heart in which to feel one sentiment of mercy for me. That he would have forgiven me any wrong upon earth, but that one deliberate and passionless wrong that I had done him. He said this and a great deal more, and he told me that no power on earth should turn him from his purpose, which was to take me to the man I had deceived, and make me tell my wicked story. He did not know the hidden taint that I had sucked in with my mother's milk. He did not know that it was possible to drive me mad. [...] He swore that if there was but one witness of my identity, and that witness was removed from Audley Court by the width of the whole earth, he would bring him there to swear to my identity, and to denounce me. It was then that I was mad. It was then that I drew the loose iron spindle from the shrunken wood, and saw my first husband sink with one horrible cry into the black mouth of the well.¹¹⁸

De esta manera, Braddon implica que Lady Audley percibe su locura femenina como un término más para denominar la subversión de la normatividad patriarcal y para poder romper las reglas sociales. Incluso el hecho de ser incapaz de amar a nadie resulta un arma poderosa para dominar a los hombres y de debilitar la estructura de poder que ellos representan. Debido a que esta locura es heredada por línea materna (Braddon la ubica metafóricamente a través de la leche materna), la transgresión que se desprende de ella debe ser dirigida contra los hombres y la opresión que representan. De esta manera, Braddon implementa sutilmente una ideología subversiva en el poder radical de Lady Audley. Su secreto no es su bigamia y ni siquiera su intento de asesinato, sino que ella

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 393

siempre se supo poseedora de un poder específicamente femenino que le permite transgredir la normatividad patriarcal de la sociedad victoriana. El secreto de Lady Audley es el arma violenta de su locura.

El legado de las novelas de sensación de Braddon

En 1871, una década después de la aparición de *Lady Audley's Secret*, Thomas Hardy publicó su primera obra, *Desperate Remedies*, la cual recurre sin ningún pudor al repertorio característico de la novela de sensación: asesinato, bigamia, chantaje, ilegitimidad, etc. Winifred Hughes señala que a pesar de que Hardy menospreció los méritos de esta primera novela, a lo largo de su carrera, el autor nunca abandonó completamente la esencia de la novela de sensación. De este género heredó un tema y un método, surgido de una preocupación constante con la experiencia de la irracionalidad y con la manera de abordar desde el punto de vista estético los excesos a través de la exageración y el énfasis en la intensidad. En 1890, Hardy escribió en su diario: "Art is a disproportioning of realities, to show more clearly the features that matter in those realities, which, if merely copied or reported inventorially, might possibly be observed, but would more probably be overlooked. Hence 'realism' is not art".¹¹⁹

En la práctica, Hardy se rebeló abiertamente contra las restricciones de la novela convencionalmente realista. Su visión de la realidad y su universo narrativo están fundamentados en premisas radicalmente diferentes, mismas que cuestionan las fórmulas del realismo y las hacen irrelevantes. Para Hardy, al igual que para los novelistas de sensación, el melodrama ofrecía una alternativa rica en posibilidades. En su obra, el

¹¹⁹ Winifred Hughes, *op. cit.*, p. 175

melodrama es la base de sus mayores fracasos, pero también da origen a sus mayores triunfos artísticos. En sus manos, el melodrama se convierte en la expresión de un universo arbitrario: "His symbolic use of mischance and coincidence carry us no small distance toward the absurd in our own time".¹²⁰ Asimismo, el crítico Irving Howe señala que "Hardy is trying to say through the workings of chance what later writers will try to say through the vocabulary of the unconscious."¹²¹

Como hemos visto, los novelistas de sensación intentaban tomar esta dirección con sus recreaciones de pasiones incontrolables y arrebatos de locura. Muchos críticos consideran que las caracterizaciones elaboradas de los personajes de las novelas de sensación se sacrificaban para privilegiar un argumento intrincado. Sin embargo, puede decirse que las ideas de la relatividad del carácter y de las normas morales en sí son nuevas.¹²² Esta aproximación indica un cambio sustantivo en las bases de la literatura popular, en donde tradicionalmente se requiere que el individuo se adhiera a las normas de la manera más estricta posible. "He was master of his own destiny, so the message goes: we can control ourselves and master our own feelings and desires if we want to".¹²³

En la década de 1860, con el surgimiento de la novela de sensación, el reconocimiento de la virtud y la diferenciación absoluta entre el bien y el mal, esencial en la perspectiva del melodrama, se había convertido en un problema imposible de resolver. Sin embargo, aún persistía la pesadilla, la ansiedad, la paranoia y la sensación de convertirse en víctima en cualquier momento. El problema al que se enfrentó Hardy es inequívocamente moderno : ¿De qué manera puede comprenderse un mundo en el que

¹²⁰ *Ibid.*, p. 182

¹²¹ *Loc. cit.*

¹²² *Ibid.*, pp. 58-59

¹²³ *Ibid.*, p. 59

abundan los hechos melodramáticos -seducción, traición, asesinato- pero en el que no existen claramente principios de moralidad, ni siquiera una mínima esperanza de que la virtud será recompensada? En la obra de Hardy, ante la ausencia de la divina providencia o justicia divina, los accidentes y las coincidencias, por más grotescas que sean, se convierten en un orden en sí mismo. Hardy, a diferencia de sus sucesores en el siglo XX, aún siente la dolorosa nostalgia de haber perdido un orden ancestral. Angel Clare, en *Tess of the d'Urbervilles*, se lamenta: "God's not in his heaven: all is wrong with the world".

Hardy retoma los personajes pasionales elaborados por Braddon en novelas como *Lady Audley's Secret*, *Aurora Floyd*, *John Marchmont's Legacy* y *The Doctor's Wife*, así como algunos de sus argumentos. Cuando Hardy publicó *Tess of the d'Urbervilles* – en donde el estilo y el argumento son muy similares a *Aurora Floyd* - el crítico R.H. Hutton observó que el autor "has indeed drawn pictures of almost unrivalled power, though they evidently proceed from the pantheistic conception that impulse is the law of the universe, and that will, properly so called, is a non-existent fiction."¹²⁴ Esta es, precisamente, la mayor crítica a la que se enfrentaron los novelistas de sensación y en especial Braddon. Hardy desarrolló el potencial que supo apreciar en la novela de sensación, sobre todo en el trabajo de la autora de *Lady Audley's Secret*. Su obra materializa lo que los novelistas de sensación intuyeron. Winifred Hughes afirma categóricamente: "With Hardy and after Hardy, the whole range of passion and motivation included under the single heading of 'impulse' becomes the domain of the modern novel."¹²⁵

¹²⁴ *Ibid.*, p. 186

¹²⁵ *Ibid.*, p. 187

CONCLUSIÓN

El propósito de este trabajo fue estudiar la revalorización de la novela de sensación como un fenómeno cultural de gran importancia en la literatura victoriana y también establecer la potencia de la perspectiva femenina de Braddon en la innovación de este menospreciado género. En el primer capítulo vimos el impactante surgimiento de la novela de sensación en los primeros años de la década de 1860 con la publicación de *The Woman in White* de Collins y de *Lady Audley's Secret* y *Aurora Floyd* de Braddon. Este género, evidentemente subversivo que cuestiona el papel tradicional de la mujer victoriana, fue cultivado, en su mayoría, por mujeres escritoras profesionales teniendo como resultado un impresionante éxito en el mercado editorial. A continuación se definen las características del nuevo género y se subraya de qué manera es producto de la violenta yuxtaposición entre realismo y romanticismo. Estas novelas incorporan elementos de crimen y misterio a la realidad cotidiana, y reemplazan la certeza moral de escritores como Dickens con ambigüedades y cuestionamientos de temas de carácter sexual y de jerarquía social. Vimos la manera en que los discursos acerca de la locura, la delincuencia y la perversión se estaban transformando en esta época y cómo la novela de sensación llegó a ser un sitio en donde convergieron estas formaciones discursivas. Posteriormente se trazaron los orígenes de este nuevo género que desde sus inicios fue considerado como un híbrido. El melodrama, la novela gótica, la novela doméstica, la obra de las hermanas Brontë, la novela *Newgate*, la obra de Dickens, el darwinismo y hasta el periodismo sensacionalista tuvieron una influencia determinante. Para entender

este género en su contexto cultural e histórico, fue necesario examinar su recepción crítica, la cual, como era previsible, fue controvertida y apasionada.

En el segundo capítulo se discutió la vida de Braddon y se definió su posición en la escena literaria victoriana. Su escandalosa vida, al igual que la de otros escritores de sensación como Collins, provee de un útil marco de referencia para entender sus novelas. Para sus lectores contemporáneos, admiradores y críticos por igual, su perspectiva de “mujer caída” le confirió autenticidad a sus personajes femeninos rebeldes. En nuestro análisis de *Lady Audley's Secret*, vimos que lejos de ser una novela carente de interés, es un texto donde coinciden varios de los discursos victorianos más importantes de la época: el poder subversivo de la sexualidad femenina, la controversia del divorcio y la bigamia, la teoría del darwinismo con relación a la herencia genética, los discursos de la locura, la delincuencia y la perversión, y de las estructuras existentes para disciplinarlos, entre muchos más. El análisis de estos discursos hizo evidente que el personaje de Lady Audley alcanza su gran poder sensacionalista al representar tres de los monstruos más temibles de la sociedad victoriana—que son precisamente las tres figuras centrales de la obra genealógica de Foucault—el “loco,” el “delincuente” y el “perverso.” Finalmente, vimos como esta fascinante combinación de discursos sensacionales en un género que tuvo una enorme popularidad masiva, influyó de manera decisiva en el desarrollo de la novela moderna. Esta influencia puede apreciarse no sólo en géneros populares, sino también en la obra de Thomas Hardy, que supo apreciar los hallazgos de Braddon y luego transformarlos en los fundamentos de la novela moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, Peter *Dickens*. Nueva York: Harper Collins, 1990.
- Armstrong, Nancy *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Nueva York: Oxford University Press, 1989.
- Bakhtin, Mikhail *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barret-Ducrocq, Françoise *Love in the Time of Victoria: Sexuality and Desire Among Working-Class Men and Women in Nineteenth Century London*. Trad. John Howe. Nueva York: Penguin Books, 1992.
- Boyle, Thomas *Black Swine in the Sewers of Hampstead: Beneath The Surface of Victorian Sensation*. Londres: Hodder and Stoughton, 1990.
- Braddon, Mary Elizabeth *Aurora Floyd*. Ed. y prolog. P. D. Edwards. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- _____ *The Doctor's Wife*. Ed., prolog. y notas Lyn Pykett. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- _____ *John Marchmont's Legacy*. Ed., prolog. y notas Toru Sasaki y Norman Page. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- _____ *Lady Audley's Secret*. Ed., prolog. y notas David Skilton. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- Brontë, Charlotte *Jane Eyre*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1992.
- Brook, Peter *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess; with a*

- New Preface*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Collins, Wilkie *Armada*. Ed. y prolog. Catherine Peters. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1989.
- _____ *Basil*. Ed. y prolog. Dorothy Goldman. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1990.
- _____ *The Moonstone*. Ed. J.I.M. Stewart. Harmondsworth y Baltimore: Penguin Books, 1989.
- _____ *No Name*. Ed. y prolog. Virginia Blain. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1991.
- _____ *The Woman in White*. Ed., prolog. y notas Julian Symons. Harmondsworth y Baltimore: Penguin Books, 1985.
- Dennis, Barbara *The Victorian Novel*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2000.
- Dickens, Charles *Bleak House*. Ed. Norman Page; Prolog. J. Hillis Miller. Harmondsworth y Baltimore: Penguin Books, 1985.
- Eliot, George *Middlemarch*. Ed. W.J. Harvey. Harmondsworth y Baltimore: Penguin Books, 1985.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber Limited, 1951.
- Flaubert, Gustave *Madame Bovary*. Trad. Juan Paredes. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960. Colección Nuestros Clásicos.
- Flint, Kate *The Woman Reader 1837-1914*. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- Foucault, Michel *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. Nueva York: Vintage Books, 1979.
- _____ *The History of Sexuality. An Introduction. Volume I*. Trad. Robert Hurley. Nueva York: Vintage Books, 1990.

- _____
- Gallaher, Catherine y Greenblatt, Stephen**
- Gaskell, Elizabeth**
- Gasson, Andrew**
- Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan**
- Guerin, Wilfred L., et. al., eds.**
- Hale, Dorothy J.**
- Hardy, Thomas**
- _____
- _____
- Hughes, Winifred**
- Newsome, David**
- Peters, Catherine**
- Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason.* Trad. Richard Howard. Nueva York: Vintage Books, 1990.
- Practicing New Historicism.* Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2000.
- Wives and Daughters.* Ed. y prolog. Pam Morris. Harmondsworth: Penguin Books, 2001.
- Wilkie Collins. An Illustrated Guide.* Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination.* New Haven: Yale University Press, 1984.
- A Handbook of Critical Approaches to Literature.* Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- The Novel in Theory from Henry James to the Present.* Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Desperate Remedies.* Ed., prolog. y notas Mary Rimmer. Harmondsworth: Penguin Books, 1998.
- Jude the Obscure.* Nueva York: Bantam Books, 1981.
- Tess of the D'Urbervilles: A Pure Woman.* Prolog. Carl J. Weber. Nueva York: Modern Library College Editions, 1971.
- The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s.* Princeton: Princeton University Press, 1980.
- The Victorian World Picture: Perceptions and Introspections in an Age of Change.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.
- The King of Inventors: A Life of Wilkie Collins.* Londres: Secker & Warburg, 1992.

- Pykett, Lyn *The Sensation Novel: From The Woman in White to The Moonstone.* Plymouth: Northcote House, 1994.
- Pykett, Lyn, ed. *Wilkie Collins: Contemporary Critical Essays.* Nueva York: St. Martin's Press, 1998.
- Rance, Nicholas *Wilkie Collins and Other Sensation Novelists: Walking the Moral Hospital.* Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1991.
- Reynolds, Kimberley y Humble, Nicola *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth Century Literature and Art.* Nueva York: New York University Press, 1993.
- Smith, Nelson y Terry, R.C., eds. *Wilkie Collins to the Forefront: Some Reassessments.* Nueva York: AMS Press, 1995.
- Strachey, Lytton *Queen Victoria.* San Diego, Nueva York y Londres: Harcourt, Brace & Company, 1998.
- Sutherland, John *Victorian Fiction: Writers, Publishers, Readers.* Houndmills, Basingstoke y Hampshire: Macmillan Press, 1995.
- Thomasseau, Jean Marie *El melodrama.* Trad. Marcos Lara. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1989. Colección Breviarios.
- Tromp, Marlene, Gilbert, Pamela K. y Haynie, Aeron., eds. *Beyond Sensation: Mary Elizabeth Braddon in Context.* Albany: State University of New York Press, 2000.
- Tucker, Herbert F., ed. *A Companion to Victorian Culture and Literature.* Malden: Blackwell Publishers, 1999.
- Watt, Ian *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding.* Harmondsworth: Penguin Books in association with Chatto & Windus, 1983.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, Peter *Dickens*. Nueva York: Harper Collins, 1990.
- Armstrong, Nancy *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Nueva York: Oxford University Press, 1989.
- Bakhtin, Mikhail *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barret-Ducrocq, Françoise *Love in the Time of Victoria: Sexuality and Desire Among Working-Class Men and Women in Nineteenth Century London*. Trad. John Howe. Nueva York: Penguin Books, 1992.
- Boyle, Thomas *Black Swine in the Sewers of Hampstead: Beneath The Surface of Victorian Sensation*. Londres: Hodder and Stoughton, 1990.
- Braddon, Mary Elizabeth *Aurora Floyd*. Ed. y prolog. P. D. Edwards. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- _____ *The Doctor's Wife*. Ed., prolog. y notas Lyn Pykett. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- _____ *John Marchmont's Legacy*. Ed., prolog. y notas Toru Sasaki y Norman Page. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- _____ *Lady Audley's Secret*. Ed., prolog. y notas David Skilton. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- Brontë, Charlotte *Jane Eyre*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1992.
- Brook, Peter *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess; with a New Preface*. Nueva Haven: Yale University Press, 1995.
- Collins, Wilkie *Armada*. Ed. y prolog. Catherine Peters. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1989.
- _____ *Basil*. Ed. y prolog. Dorothy Goldman. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1990.
- _____ *The Moonstone*. Ed. J.I.M. Stewart. Harmondsworth y Baltimore: Penguin Books, 1989.

-
- No Name*. Ed. y prolog. Virginia Blain. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1991
-
- The Woman in White*. Ed., prolog. y notas Julian Symons. Harmondsworth y Baltimore: Penguin Books, 1985.
- Dennis, Barbara *The Victorian Novel*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 2000.
- Dickens, Charles *Bleak House*. Ed. Norman Page; Prolog. J. Hillis Miller. Harmondsworth y Baltimore: Penguin Books, 1985.
- Eliot, George *Middlemarch*. Ed. W.J. Harvey. Harmondsworth y Baltimore: Penguin Books, 1985.
- Eliot, T. S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber Limited, 1951.
- Flaubert, Gustave *Madame Bovary*. Trad. Juan Paredes. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960. Colección Nuestros Clásicos.
- Flint, Kate *The Woman Reader 1837-1914*. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- Foucault, Michel *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. Nueva York: Vintage Books, 1979.
-
- The History of Sexuality. An Introduction. Volume I*. Trad. Robert Hurley. Nueva York: Vintage Books, 1990.
-
- Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. Trad. Richard Howard. Nueva York: Vintage Books, 1990.
- Gallagher, Catherine y Greenblatt, Stephen *Practicing New Historicism*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2000.
- Gaskell, Elizabeth *Wives and Daughters*. Ed. y prolog. Pam Morris. Harmondsworth: Penguin Books, 2001.
- Gasson, Andrew *Wilkie Collins. An Illustrated Guide*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.

- Guerin, Wilfred L., et. al., eds. *A Handbook of Critical Approaches to Literature.* Nueva York: Oxford University Press, 1999.
- Hale, Dorothy J. *The Novel in Theory from Henry James to the Present.* Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Hardy, Thomas *Desperate Remedies.* Ed., prolog. y notas Mary Rimmer. Harmondsworth: Penguin Books, 1998.
- _____ *Jude the Obscure.* Nueva York: Bantam Books, 1981.
- _____ *Tess of the D'Urbervilles: A Pure Woman.* Prolog. Carl J. Weber. Nueva York: Modern Library College Editions, 1971.
- Hughes, Winifred *The Maniac in the Cellar: Sensation Novels of the 1860s.* Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Newsome, David *The Victorian World Picture: Perceptions and Introspections in an Age of Change.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1997.
- Peters, Catherine *The King of Inventors: A Life of Wilkie Collins.* Londres: Secker & Warburg, 1992.
- Pykett, Lyn *The Sensation Novel: From The Woman in White to The Moonstone.* Plymouth: Northcote House, 1994.
- Pykett, Lyn, ed. *Wilkie Collins: Contemporary Critical Essays.* Nueva York: St. Martin's Press, 1998.
- Rance, Nicholas *Wilkie Collins and Other Sensation Novelists: Walking the Moral Hospital.* Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1991.
- Reynolds, Kimberley y Humble, Nicola *Victorian Heroines: Representations of Femininity in Nineteenth Century Literature and Art.* Nueva York: New York University Press, 1993.
- Smith, Nelson y Terry, R.C., eds. *Wilkie Collins to the Forefront: Some Reassessments.* Nueva York: AMS Press, 1995.
- Strachey, Lytton *Queen Victoria.* San Diego. Nueva York y Londres: Harcourt, Brace & Company, 1998.
- Sutherland, John *Victorian Fiction: Writers, Publishers, Readers.* Houndmills, Basingstoke y Hampshire: Macmillan Press, 1995.
- Thomasseau, Jean Marie *El melodrama.* Trad. Marcos Lara. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1989. Colección Breviarios.

Tromp, Marlene,
Gilbert, Pamela K., y
Haynie, Aeron., eds.

*Beyond Sensation: Mary Elizabeth Braddon in
Context.* Albany: State University of New York Press,
2000.

Tucker, Herbert F., ed.

A Companion to Victorian Culture and Literature.
Malden: Blackwell Publishers, 1999.

Watt, Ian

*The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson
and Fielding.* Harmondsworth: Penguin Books in
association with Chatto & Windus, 1983.