

40424
78



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ARAGON"

AREA DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES
COMUNICACION Y PERIODISMO

INTERPRETACION HERMENEUTICA EN:
ORGULLO Y PREJUICIO, EMMA Y MANSFIELD PARK
DE JANE AUSTEN.

TESIS QUE PRESENTA

MARIA DE LOURDES RIVERA ORTIZ
PARA RECIBIR EL TITULO DE
LICENCIADA EN COMUNICACION Y PERIODISMO

ASESOR DE TESIS: MTR. HUGO LUIS SANCHEZ GUDINO

MEXICO, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2003

1



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

**Gracias Dios por hacerte
tangible a través del
AMOR que me rodea.**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

.....

Dedico y agradezco este trabajo.

A mis padres, por ser el AMOR más importante que ha delineado mi vida.

A mi abue y tía, por el AMOR con mayúsculas y la infinita bondad de su corazón.

A los ángeles, Moisés, Juan Luis e Iván.

**A mis tíos, porque su AMOR me ha hecho quererlos como a mis padres:
Isauro y Mary, Fernando, José y Rosa.**

A Viridiana, mi única y verdadera hermana.

A Eduardo, porque el cielo es azul.

A mis amigos, por estar conmigo y sobre todo por no dejarme ir: Ana y Eduardo J., Felipe, Guadalupe, Carlos Aguilar, Claudia, Luis Silva.

**A los profesores quienes ahora son parte de todo esto: mi asesor Hugo Luis,
Moisés Chávez, Joel Paredes y Edgar Lara.**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Índice

Introducción	II
Capítulo 1 Literatura	1
1.1 Imagen, idea, imaginación.	14
1.2 Ficción.	17
1.3 Creación, reflejo, revelación.	19
1.4 Novela.	24
Capítulo 2 Hermenéutica	31
2.1 Lenguaje.	34
2.2 Modelo antropológico.	36
2.3 Comprender, interpretar, aplicar.	37
2.4 Texto e interpretación.	41
Capítulo 3 Jane Austen	45
3.1 "Orgullo y prejuicio"	56
3.2 "Emma"	65
3.3 "Mansfield Park"	77
Conclusiones.	88
Fuentes de información	100

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Introducción

Literatura es comunicar y manifestar pensamientos, impresiones y emociones que están directamente engendrados por las condiciones sociales en donde los creadores viven y actúan. Es el camino que nos lleva a descubrir y percibir los sentimientos de los seres humanos.

La literatura es una creación del hombre; creación a través de un lenguaje. Los textos literarios son el acervo de obras que el hombre ha creado con la característica de la belleza de la palabra en la expresión, con base en la facultad que fue desarrollando a través de un largo proceso de cambio que se fue operando en su espíritu, en la forma de concebir al mundo y a sí mismo, además lo hizo capaz de reflejar al mundo en el arte y sublimar sus instintos primitivos entrando a una esfera totalmente humana.

Estas manifestaciones con categoría de arte literario se dieron en un principio sólo oralmente y más adelante se concentraron en la escritura.

Ahora bien, cada época histórica produce determinadas obras de arte, así podemos suponer que una obra de literatura es producto de un tiempo y un espacio determinado, independientemente de la crítica y del análisis que se hagan posteriormente de ella. Debe su categoría "literaria" a lo sublime de las expresiones que forman su contexto y que la hacen ser apreciada por sus contemporáneos, trascender su momento histórico y a la moda de una determinada época, para seguir siendo valorada.

El objetivo de esta tesis es demostrar que la esencia de la literatura es artística y humana; tomando como referencia la obra de Jane Austen, y resaltar su incomparable creación en el medio literario bajo el método hermenéutico. Para comprobar que los temas expuestos por Austen no son triviales, ya que ponen en evidencia los principios básicos de la conducta humana.

Introducción

Jane Austen es ocasionalmente criticada por no reflejar la sociedad política de su tiempo. "Pero el novelista no es un historiador, ni un profeta: es un explorador de la existencia humana."¹ Además, las obras literarias son el medio más transparente del pensamiento humano. En las creaciones de esta autora británica, brotan las fuentes de la vida social que nutren su innovador estilo en la novela inglesa. Que me lleva a proponer a Jane Austen como creadora pura y no como simple cronista.

Historiadores ingleses de la novela manifiestan dos fuertes complejos, uno ante la poesía de su país y el otro ante la novela europea de la gran época. En Inglaterra se lamentan por no contar con un Leon Tolstói y carecer de una Madame Bovary. El argumento que más emplean para señalar la falta de méritos de los narradores ingleses con relación a los rusos o a los franceses es su carácter insular y radical provisionalismo que les impide ver una experiencia espiritual de representación universal o crear panoramas sociales que equivalgan a la historia de los hombres en un momento determinado.²

En el capítulo uno se propone a la literatura como algo inherente al individuo, algo que parte esencialmente de él y requiere un inalienable fondo de vista.

Y, puesto que hecha abajo cualquier intento de objetividad pura, establece la dialogicidad como única posibilidad de aproximación real a la verdad que no puede, de modo alguno, confundirse con el objetivo. "El diálogo del lector con el texto del autor, que puede ser un diálogo diferente según va avanzando la existencia de ese lector y que, paradójicamente, el texto mismo va siendo otro para él."³

Por lo que, la comprensión del proceso de comunicación necesita de una praxis hermenéutica que vincule la interpretación surgida del diálogo con la significación social y la interpretación, productora de sentido, de textos cuyos contenidos tengan que ver con la teoría y práctica de la comunicación. Así, en el capítulo dos se exponen algunos de los conceptos de hermenéutica que involucran esta práctica.

¹ Kundera, Milan *El arte de la novela*. Tusquets Editores Barcelona, pág. 56

² Cfr. Prieto, Francisco *Cultura y Comunicación*. Ediciones Coyoacán, México, pág. 1

³ Ver, Pitol Sergio *Siete escritores ingleses de Jane Austen a Virginia Woolf*. Diana, México, 1982

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Introducción

La experiencia hermenéutica acontece como una dialéctica de pregunta y respuesta ya que la conversación es el núcleo fundamental de la argumentación hermenéutica. La cual representa el verdadero hecho comunicativo, el diálogo más auténtico; por la conversación los participantes en la misma, buscan un acuerdo sobre el objeto o cosa de que tratan; cuenta la opinión, los argumentos, las razones que cada participante individual manifiesta. "Comprender lo que alguien dice es ponerse de acuerdo en la cosa."⁴

Para llegar a un acuerdo tenemos que recurrir a un medio: "El lenguaje es el medio en el que se realizara el acuerdo de los interlocutores y el consenso sobre las cosas."⁵ Lo que Gadamer llama *fusión de horizontes*.

Ponerse a disposición de un lenguaje común, sopesar y analizar las razones del otro y, a la vez, considerar las propias.

El lenguaje en hermenéutica se presenta como el medio universal en el que se realiza la comprensión misma. Y, en nuestra re-interpretación sólo es posible participar de todo comprender por medio de la comunicación, puesto que el lenguaje es medio que expresa y presenta al ser del hombre y de las cosas.

La tradición lingüística sobre la cual se sostiene la experiencia hermenéutica fundamentalmente radica en la escritura. Lo que para hermenéutica tiene dos características importantes: en la escritura se pone en expresión el sentido de la cosa tratada como algo más allá de su autor y los momentos psicológicos que guiaron a la misma realización de su obra; la escritura supera el paso del tiempo duraderamente. La escritura permite acceder al sentido perdurable de la tradición y la cultura. "No es una tradición que ha quedado sino algo que se nos trasmite. . . cuyos signos están destinados inmediatamente para cualquier lector que esté en condiciones de leerlos."⁶

⁴ Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método* I. Salamanca, Sígueme. 1991 pág. 461

⁵ *Ibid.* pág. 462

⁶ *Ibid.* pág. 468

El escritor, al igual que el participante en el diálogo, intenta comunicar lo que piensa y esto implica la atención al otro, con el que comparte ciertos presupuestos y con cuya comprensión cuenta. El otro se atiene al significado de lo dicho, es decir, lo entiende.

Una particular comunicación expresada en la conversación hermenéutica lleva a efecto en toda comprensión. Donde "... la conversación hermenéutica tendrá que elaborar un lenguaje común, igual que la conversación real... y al igual que ésta, se confundirá con la realización misma del comprender y llegar a un acuerdo." Lo que sirve y se manifiesta como una concepción general de comunicación. En este sentido, se tiene como condición para la cristalización de la comunicación la verdadera implicación de los participantes en el proceso comunicativo; dejar que nos modifiquen, toquen nuestra sensibilidad. Entonces sobreviene el acuerdo o desacuerdo.

Lo dicho nunca posee su verdad en sí mismo, sino que remite, hacia atrás y hacia delante, a lo no dicho. "Toda declaración está motivada: es decir, cuando se dice algo, es razonable preguntar, "¿por qué lo dices?" y sólo si se entiende eso, lo no dicho, justamente con lo dicho es inteligible un enunciado. Esto lo sabemos sobre todo por el fenómeno de la pregunta. Una pregunta cuyo motivo ignoremos no puede encontrar respuesta. Porque sólo la historia de la motivación abre el ámbito desde el cual se puede obtener y dar una respuesta."⁸

El capítulo tres se desarrolla con el principio de la aplicación, donde se entiende a la hermenéutica literaria como la tarea de interpretar la relación de tensión existente entre texto y presente, como un proceso, en el que el diálogo entre autor y lector, que analiza la distancia temporal, mediante el movimiento de ida y vuelta de pregunta-respuesta, caracteriza el sentido siempre de una manera diferente para dar lugar a un encuentro, donde el trabajo reflexivo de la vida y obra de Jane Austen es central. Así, la investigación como una práctica teórica, en la cual el sentido de los textos hace brotar lo significativo de los hechos al preguntar por ellos, y los hechos hacen consultar libros especializados para hacernos más comprensibles.

⁷ Ibid. pág. 58

⁸ Cfr. Ibid. pág. 151

Introducción

A través del hilo conductor del lenguaje, ya que toda interpretación comprensiva y su experiencia hermenéutica muestra una esencial estructura lingüística, Jane Austen lleva a su más alta manifestación formal el género de la novela, refina, asimismo, los procedimientos críticos que le son inherentes.

Porque la novela nació como una forma democrática de la crítica frente a los privilegios aristocráticos, como un arma que, frente a la estructura cerrada de las expresiones artísticas de la nobleza, abría el campo de la expresión y otorgaba dignidad intelectual a la masa llena de ocupaciones y preocupaciones, penas, castigos, anhelos y grandezas.

Si en el caso de Jane Austen la crítica se encuentra diluida por el humor doméstico, la penetración con que, en tan limitado espacio, la ejerce es la manera más sutil (femenina) y efectiva de hacer esa crítica: la ironía, el instrumento de todo exceso en las posturas, el humor como salvación de lo humano en cualquier problema y por supuesto el refinamiento y delicadeza, sin olvidar lo puntual como adorno imprescindible.

Cuando la creación literaria alcanza plenitud en lo estético y legitimidad en lo humano, se convierte en un lugar de atemporal encuentro de dos almas sensibles. "La literatura es vehículo sinfrónico que borra las distancias y las edades al conjuro de la emoción."²

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

² Cfr. Castagnino, Raúl. ¿Qué es Literatura? Nova. Buenos Aires. 1977. pág. 90

Capítulo 1
Literatura

Literatura significa sin equívocos escritura¹; aunque se mencione también a la literatura oral, pero es la escrita el sello de los expertos y que da lugar a la clasificación de popular y culta. Aunque, lo propio de ésta, en palabras de Mario Monteforte, es "hacemos ver, hacemos percibir, hacer sentir algo que alude a la realidad."²

En sus inicios el arte verbal³ estuvo ligado estrechamente a la danza y a la música, en el marco de un rito primitivo. Es entonces cuando al agregar la palabra a esta ceremonia ritual nace la poesía. El gesto y la voz, el sonido de los instrumentos musicales preceden a la aparición de la palabra y, de inmediato la acompañan "...la danza representa la conducta usual del animal – tótem, en tanto que el canto glorifica a los ancestros totémicos."⁴ En su forma original, el canto no consiste a veces más que en una o dos palabras (por ejemplo, el nombre del espíritu).

"La palabra cantada en la poesía arcaica ritual desempeña un papel mágico y simbólico; se asocia y se refiere a las representaciones mitológicas, expresa emociones colectivas y no en un modo alguno producto de impresiones fortuitas. Plegarias y encantamientos mágicos y sagrados son las primeras fuentes de la frase poética. La magia de la palabra engendra la repetición y la métrica de algunas palabras desemboca en el empleo de variaciones sinonímicas y de expresiones metafóricas (en los aborígenes de Australia y en África así como en los textos grabados en las pirámides del antiguo Egipto.)"⁵

Los acontecimientos de la historia griega se transmitieron por medio del canto según afirma Aristóteles, tanto que Platón considero el canto como necesario al hombre político.

Los ditirambos, cantados por los antiguos griegos en las fiestas dionisiacas, eran himnos en honor de Baco o Dionisios; se cantaba y bailaba al son de instrumentos musicales. Los danzantes ejecutaban movimientos rápidos y desordenados, propios de fiestas en que eran frecuentes las libaciones.

¹ Angenot, Marc *Teoría literaria*. Editorial Siglo xxi. Madrid. 1993. Ensayo titulado *Sociedades, culturas y hecho literario* por Eleazar Meletinsky, pág. 17

² Monteforte, Mario *Literatura, ideología y lenguaje*. Grijalbo México, D.F. 1976 pág. 239

³ Que surgió después que la música y las artes plásticas porque tiene como materia prima la palabra que requiere de un desarrollo complejo de la lengua en sus formas sintéticas y de comunicación.

⁴ Angenot, Marc *Op. Cit.*, pág. 19

⁵ *Ibidem*.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A través de los momentos clásicos de la perceptiva e historia literaria, tales como la *Poética* de Aristóteles, hallamos que éste, al *dividir* la poesía en diversos géneros, señala la epopeya, la tragedia, la comedia y la *ditirámica*.⁶

Por lo tanto, la calidad estilística del arte verbal primitivo está vinculada al rito mágico, mientras que la poesía depende del saber mítico y sagrado. Por ello la poesía ritual lírico-épica es cantada y después versificada y se caracteriza por un estilo específico, mientras que el planteamiento del mito en prosa, en el marco del rito y fuera de él, es neutro desde un punto de vista estilístico.

La poesía épica conquista progresivamente una belleza en el estilo que, en las canciones heroicas o en los cuentos fantásticos, supera la de la poesía puramente ritual. Hay que tomar en cuenta que las formulas iniciales y sobre todo finales del cuento acentúan la inverosimilitud, es decir, destacan el derecho a la invención, a la ficción.

A principios del siglo XIX, los románticos alemanes observaron la relación entre mito y literatura. La poesía mitológica es inseparable de la esfera emocional y motora, y del hecho de que el hombre primitivo no se distingue de la naturaleza que lo rodea. Esto implica una personificación universal.⁷ La difusión y la influencia de la mentalidad mitológica se caracterizan asimismo por una diferenciación incierta de los datos siguientes: sensual, concreto y abstracto; sujeto y objeto; objeto y signo; criatura y nombre, cosa y atributos; tiempo y espacio; causalidad y contigüidad; esencia y origen.

La oralidad, surgimiento de la escritura. Tratándose del origen de la literatura no hay que olvidar que ante todo ha sido un arte oral y que, aún después de la invención de la escritura y el surgimiento de la literatura escrita propiamente dicha, la oralidad siguió ejerciendo una influencia y permanece como uno de los principales elementos de la "creación folklórica".

⁶ Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada* 2do tomo: Espasa Madrid 1978 pág. 626.

⁷ Después de un periodo de desmitologización consciente - siglo de las luces, periodo de realismo en el siglo XIX -, el modernismo del siglo xx vuelve al mito, en el que ve no sólo un motivo de ornamentación, sino también un medio de estructurar la obra y de interpretar lo imaginario (T. Mann, Joyce, Kafka, Faulkner, García Márquez, y múltiples autores de América Latina y África.)

⁸ Puesto que su naturaleza, su papel y su función varían en el tiempo y en el espacio.

⁹ Alcalá, Antonio: *La comunicación humana y la literatura*. Universidades Unidas, México 1973 pág. 23

PAGINACION

DISCONTINUA

© 2015 Elsevier B.V. All rights reserved. This is an open access article under the CC BY-NC-ND 4.0 International license.

Literatura

Las inscripciones, cuya función no podía ser satisfecha plenamente por la oralidad, marcan los inicios de la literatura escrita más antigua. La escritura facilitó la resistencia a las variaciones que son contrarias a la esencia de los textos sagrados. Así que, la propia escritura estuvo aureolada en primer lugar por una gloria mágica. Luego, el saber folklórico se transforma en literatura didáctica. Las bellas letras surgen más tarde.

El grado de alfabetización marca una nueva óptica de la lectura y escritura. Como consecuencia el contenido de las obras pierde su carácter sagrado y se formaliza, en especial en el Siglo de las Luces. Con el romanticismo, la estética filosófica sustituye a la poesía normativa. Los teóricos románticos se consagran a la ficción y dirigen su atención a la estructura de lo imaginario. Los realistas se interesan por las cosas y por los hechos.

Ya en la época en que Gyorgy Lukács era una autoridad indiscutible en el campo de la reflexión literaria y ponían en primer plano las estructuras formales del lenguaje, o la intensidad de la expresión, todos sabían más o menos lo que representaba "la literatura". Ya que si bien no tenía una definición precisa, por lo menos sí un objeto particular.⁹ métodos de acercamiento, una función en la formación cultural y en la memoria colectiva y del imaginario de la sociedad.

La literatura era ante todo las letras, los clásicos, "... las grandes obras maestras, un conjunto de escritas, en prosa o verso, que tiene ante todo un carácter creativo, es decir poético, artístico."⁹ Y es preciso destacar que la literatura es una creación humana "un artefacto" que se construye de imágenes que van del mundo imaginario al real a través de la ficción y libre invención.

Las obras literarias son por lo general la expresión particularmente clara y precisa del pensamiento en imágenes del escritor.¹⁰ Las obras literarias son el medio más transparente del pensamiento humano y sobre todo creador, en el cual brotan las fuentes de la vida social que nutren innovadores estilos.

La literatura es para Kundera la forma idónea de reflexionar filosóficamente sobre el acontecer humano. La literatura será un fin en sí misma, en la medida en que aun tiempo se convierta en el medio más

⁹ Goldman, Lucien. *Sociología de la creación literaria*. Ediciones nueva visión. Buenos Aires, 1980, pág. 79

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Literatura

adecuado, y quizás el más hermoso, de reflexión sobre "la condición humana".*

Así, aparecen plásticamente "... los universos irreales creados por el escritor que jamás podremos ver en la realidad, su mundo ficticio, imaginado que arrebató la parte irracionalista de nuestro ser como nunca podrá serlo la racionalista."¹¹ Sin embargo, al manifestar pensamientos, impresiones y emociones se proyectan las condiciones sociales donde los creadores viven y actúan.

A través de estas definiciones argumento que la esencia universal de la literatura es artística y humana. Porque la literatura es una creación que nos lleva a descubrir y entender los sentimientos de los seres humanos.

Lenguaje literario. La literatura es un arte del lenguaje. La literatura viene pues detrás de las otras artes figurativas (pintura, escultura, pantomima) en lo que atañe a la directa perceptibilidad del objeto representado, y a la vez a la zaga de las artes expresivas (música, danza) en lo que incumbe a la expresión directa de las emociones.

La literatura se encuentra a la cabeza de todas las artes por la polivalencia y la riqueza de su objeto, ya que el lenguaje humano se caracteriza por la universalidad de las significaciones, de las palabras que lo componen y por su dinamismo sonoro.

Las otras artes se dividen en dos categorías: figurativas, que comprende la pintura, la escultura y la pantomima, y expresiva, a las cuales pertenece la música y la danza y la arquitectura. Pero la literatura es un arte figurativo (en la epopeya) y a la vez expresivo (en la poesía lírica). En otros términos, la literatura se distingue de las demás artes sobre todo por la unión de su objeto; ya que puede expresar la multiplicidad de las vivencias humanas y, por tanto, toda la multiplicidad de la naturaleza. Naturaleza que no es mentira pero sí ficción. Las demás artes no pueden producir más que algunos aspectos de este objeto global.

"En la ciencia lo que impresiona son los contenidos, mientras que en el arte son las formas, la obra científica es finita, mientras que la artística es infinita, una es abierta y la otra cerrada, una es un fin y la otra un medio." ¹²

* Ver, Kundera, Milan **El arte de la novela**. Tusquets editores. Barcelona. 1986

¹¹ Alcalá, Antonio Ob. Cit. pág. 28

¹² Lukacs, Cit. por Sefchovich, Sara. **La teoría de la literatura de Lukacs**. UNAM, México, 1979. pág. 66

Literatura

Las obras de arte literarias tienen, pues, un valor estético y otro intelectual, en palabras de Antonio Alcalá:

"La literatura se siente y se entiende, en una sola operación que tiene mucho de intuitiva y, ante todo, de recreativa, y por tanto de recreativa. La literatura es un arte del tiempo y del espacio, tiene una duración, (tiempo distinto del que se emplea en leerla, tiempo interior en el que sucede; espacio distinto al que ocupa el impreso, espacio en que se configura mentalmente). La intuición nos da el deleite de lo plástico, de lo estético de la obra literaria ya que la estética es la lógica de la sensibilidad, es la unión del arte."¹³

Benedetto Croce, identifica intuición con "expresión imposible de traducir", porque aunque la transferencia se hiciera artísticamente, sólo se lograría hacer una nueva obra de arte, una "variante". Los vocablos se vuelven insustituibles, irreparables.*

"Cuando el lector se halla sintonizado, se da la auténtica realización verbal de la literatura, se forma, ésa y no otra, original, peculiar verdadera."¹⁴

Mario Monteforte sostiene que el lenguaje transforma e investiga a la obra de arte; ya que "Como arte la literatura transforma lo real y es un modo de conocerlo. Las formas literarias funcionan en consonancia con el lenguaje, del cual se sirven para confirmar el estatuto oficial que a ambos rige en cada época."¹⁵ Formas literarias y lenguaje no son sistemas independientes, paralelos: mutuamente se informan, se nutren y se condicionan.

El arte es un producto del hombre porque está constituido por trabajo y por libertad y al mismo tiempo le sirve para informarse de sí mismo mediante el reflejo de su mundo exterior y de su entorno, y en ese sentido, le ayuda a llegar a la "autoconciencia." El arte es pues, un principio ordenador de vida; organiza lo que en el mundo está desorganizado, sirve de conciencia, educa, refleja la realidad y resuelve la totalidad de un mundo fragmentado y alienado. "El hombre llega a ser realmente él mismo cuando crea un mundo reflejado por él y se lo apropia, el arte implica un conocimiento de sí que es un conocimiento del mundo en movimiento

¹³ Alcalá, Ob. Cit. pág. 23

* Cfr. Croce, Benedetto, *Breviario de estética*, Col. Austral núm. 237. Buenos Aires. 1947

¹⁴ Alcalá, Ob. Cit. pág. 37

¹⁵ Monteforte, Ob. Cit. pág. 245

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Literatura

.....

circular, y toda obra de arte hace vivo el aquí y el ahora históricos del momento reflejado."¹⁶

Pero, el arte no puede proponerse reflejar la totalidad extensiva de la vida sino que la reproduce con un proceso de aproximación siempre creciente. La verdad del arte y de la literatura menciona Monteforte es "La autoconciencia de la especie humana, es revelar todos sus recursos virtuales."¹⁷

Antonio Gramsci dice que la historicidad de una forma literaria conduce a determinado lenguaje y la historicidad del contenido conduce a determinado modo de pensar.¹⁸

Tomando en cuenta al lenguaje como medio Edward Sapir enseña que las lenguas son más que meros sistemas de transmisión, "las vestiduras invisibles que en vuelven nuestro espíritu y que dan forma predeterminada a sus expresiones simbólicas".¹⁹

Ahora bien, el lenguaje habrá de ser considerado literatura cuando:

"Su expresión sea de extraordinaria significación, por medio de sus aspectos o valores rítmicos, fónicos simbólicos, morfológicos, sintácticos, es decir, cuando el idioma esté cargado de significado hasta sus máximas posibilidades."²⁰

El lenguaje, así, es capaz de captar la poesía, que está ahí en la belleza del mundo.

La lírica en verso o en prosa, la división entre poesía y prosa y la distinción de los géneros son sólo convencionalismos adoptados para clasificar y estructurar²¹. La literatura con su poder de fantasía, reúne las posibilidades de plasmación de todas las artes, es el arte por excelencia. Así, "el único criterio para valorar como extraordinariamente significativo un lenguaje, es decir como literario, es la valoración estética que conlleva

¹⁶ Sefchovich, Ob. Cit. pág. 68

¹⁷ Monteforte, Ob. Cit. pág. 249

¹⁸ Gramsci, Antonio. *Cultura y literatura*. Ediciones península. Barcelona. 1977. pág. 266

¹⁹ Cit. por Alcalá, Antonio. Ob. Cit. pág. 29

²⁰ *Ibid* pág. 30

²¹ La prosaica abarca dos conceptos relacionados pero distintos. Primero en oposición a la "poética". la prosaica designa una teoría de la literatura que privilegia la prosa en general y la novela en particular sobre los géneros poéticos. La prosaica en su segunda acepción es mucho más amplia que la teoría literaria: es una forma de pensar que supone la importancia de lo cotidiano, lo ordinario, lo "prosaico."

Literatura

y soporta una valoración intelectual de tipo general, en otros términos ese criterio es la valoración del cómo y de qué concretos de la expresión."²²

Toda lectura de textos literarios debe dominar el uso que se hace de las palabras en literatura (y hacemos nuestro el idioma que dominamos). Porque la palabra usada con fines literarios – dice Amado Alonso – expresa, no sólo enuncia o describe significado; es indicio de la intencionalidad del escritor, el cual quiere con-mover, persuadir, contagiar estados de ánimo. En la palabra literaria no sólo debemos atender al significado, sino hacer hincapié en el signo mismo, en la imagen acústica del lenguaje; ya que el escritor explota los recursos estructurales históricos (culturales, ideológicos, sentimentales) del habla con toda deliberación.

El filósofo del lenguaje Marshall Urban señala "Todas las cosas del lenguaje de la poesía contienen elementos dramáticos porque representan la acción del hombre, y de la naturaleza, y de las divinidades, etc., ponen la vida en operación".²³ El existencialismo afirma que el lenguaje de la obra de arte ayuda al hombre, como "ser de lenguaje" que es, al lograr la perfección al aspecto más esencial de la naturaleza. "La poética es mi voz, mi otra voz, mi verdadera voz", dice Octavio Paz.

La poesía es la encargada, según Hegel, de revelar a la conciencia el dominio entero de las ideas, de los actos, de los destinos humanos, todo el acontecer de este mundo y el gobierno divino del universo. En otros términos, dice Benedetto Croce que "el poeta hace hablar a la naturaleza"

En el lenguaje científico, en el coloquial, las palabras son aproximaciones, no se le toma la palabra del todo a la palabra. En el lenguaje intraducible u otro lenguaje que es la poesía, la percepción es tanto intelectual como vivencial, es *institución*. Señala John Stuart Mill en *Poetry and its varieties*: "El objeto verdadero de la poesía es pintar con verdad el alma humana." En este sentido estableció Croce la autonomía de los lenguajes institutivos del arte.

Semiótica. La comunicación es un proceso por el cual las personas asignan significados a hechos producidos, entre ellos, y muy especialmente al comportamiento de otros seres o personas. El estudio de los signos siempre ha estado relacionado con el concepto de comunicación, así como el de pensamiento. No hay pensamiento sin signos y no hay signos sin

²² Alcalá, Ob. Cit. pág. 31

²³ Ibidem.

comunicación. En estricta lógica podemos decir que: no hay pensamiento sin comunicación.

Comprender un lenguaje significa aprehender sus signos en conexión, en un contexto de experiencia. La capacidad de conectar y de interpretar depende de la capacidad de reconocer lo significativo de los signos empleados. Estos tienen una significación relativamente fija que permite comprenderlos como algo referente a algo definido en toda ocasión.

Los signos están compuestos por tres partes fundamentales: **significante**, **significado** y **significación**. Respecto al significado, Barthes nos dice que no es una cosa, sino una representación síquica de la cosa. Por otro lado, el **significante** es un mediador cuya definición no puede ser separada de la del significado. Al **significante** le es necesaria la materia o sustancia, es decir, el **significado** sería precisamente la imagen acústica.²⁴

Ferdinand de Saussure, cuya actitud es de lingüista, no de filósofo, y que necesita la semiología para inscribir en ella la lingüística, enuncia:

"La lengua es un sistema de signos que expresan ideas y, por lo tanto, comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. Es posible concebir así una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social."²⁵

Por signo vamos a entender al elemento del que se compone el orden de la semiótico. Este orden como lo estableció Saussure respecto al valor lingüístico, es de carácter diferencial y convencional. Este carácter diferencial puede ser entendido como "dialógico" respecto a otros signos – como el enunciado con otros enunciados – y que es producto de una situación social.

El signo no une una cosa y un nombre solamente, sino un concepto y una imagen, que se evocan mutuamente. Sartre señala, que las palabras no imitan o representan fragmentos preestablecidos de la realidad, sino que los establecen conceptual y sensiblemente.

Mientras el signo tiene un valor que se establece en relación dialógica a otros signos y en función del contexto, los símbolos en cambio, "mantienen huellas materiales y energéticas" el orden de lo simbólico se ocupará, por

²⁴ Cfr. TOUSSAINT, Florence *Crítica de la información masiva*. Trillas, México pág. 59

²⁵ Paoli, Antonio *Comunicación e información*. Trillas, México. pág. 77

tanto, del análisis de estas cargas que, para el sujeto estético (capaz de percepción sensible), le dan valor y sentido a los objetos. Mandoki explica: "El valor de uso de las relaciones estéticas es simbólico, está en la energética, en el tiempo, en la materia y el esfuerzo del que están cargadas. Este valor produce su sentido desde el orden de lo simbólico".²⁶

Por otra parte, signos y símbolos aquí mencionados son parte de la comunicación estética "Porque una bandera, una corona, la cruz del cristianismo, la coca cola son elementos con los que el sujeto se relaciona en forma sensible: se conmueve, se impresiona, se identifica, atribuye un valor y una carga."²⁷ En el símbolo además, se intercambian o se transforman la energía, el tiempo y la materia.

A partir de la facultad de la sensibilidad significamos y simbolizamos a estas formas: la sensibilidad compara, relaciona, adora o rechaza a través de formas concretas.

Jan Mukarovsky, uno de los miembros del círculo de Praga, declara:

"El estudio de las artes debe convertirse en una de las partes de la semiótica e intente definir la especificidad del signo estético: es un signo autónomo que adquiere importancia en sí mismo y no como mediador de significación. Pero junto a esta función estética, común a todas las artes, existe otra, que poseen las artes "con tema" (literatura, pintura, escultura) y que es la del lenguaje verbal: Es la función comunicativa."²⁸

Estética. Entonces tenemos que, toda caracterización del modo de ser de la literatura desemboca en el reino del arte, es decir en una estética. Que se define como "disciplina que se ocupa del análisis y la investigación de las relaciones que establece el hombre con su contexto social, conceptual y objetual en términos de su facultad de sensibilidad"²⁹; y se constituye en dos campos: el de la poética o estudio de la sensibilidad artística, y el de la prosaica o estudio de la sensibilidad cotidiana, pero no de lo trivial.

La estética nos ayuda a entender las razones y cualidades comunes que poseen las experiencias estéticas. "La experiencia estética consiste en encontrar qué percepciones o imágenes sensibles significan emoción,

²⁶ Mandoki, Ob. Cit. pág. 100

²⁷ Ibid. pág. 103

²⁸ Paoli, Ob. Cit. pág. 79

²⁹ Mandoki, Katia. *Prosaica, Introducción a la estética de lo cotidiano*. Grijalbo. México, D.F., pág. 89

expresiones de ella, cómo las palabras transmiten pensamientos o las sonrisas efectos."³⁰

La sensibilidad se materializa a través de lenguajes en actos de comunicación; cuando hablamos articulamos experiencias surgidas desde el mundo sensible y emotivo, así que podemos significar conceptos como podemos significar experiencias y sentimientos. Pero, la experiencia articulada por contextos de significación sensible produce efectos que tocan o conmueven al sujeto de tal experiencia. Y, no hay que olvidar, que como menciona Katia Mandoki:

"Hay una vena de sensibilidad que iriga el conocimiento ya que si un problema no nos conmueve o un hecho no nos asombra carecemos de interés para conocerlo. Sin intuición y sin sensibilidad no es posible el entendimiento."³¹

La estética es una forma de conocimiento, como la ciencia, excepto que el conocimiento científico es de carácter racional, mientras que el conocimiento estético es sensible.³²

La sensibilidad es una facultad del sujeto en su condición de estar en relación con el mundo, la sensación es estar presente, estar vivo; la sensibilidad es estar en relación con alguien o algo. La facultad de la sensibilidad es la condición de posibilidad del gusto, de los juicios de lo bello y del arte, de lo grotesco y de lo grandioso, etcétera. "La sensación es ciega; la sensibilidad siempre mira", señala Katia Mandoki. Y, es que la sensibilidad se comparte y se comunica, comunicación es comunión, aunque haya desacuerdos.

"Son formas de comunicación estética los gestos, los artefactos, los rituales, los sonidos y las palabras cuyo fin es producir y compartir sentidos y significación desde la sensibilidad de los sujetos involucrados"³³ La cual se manifiesta y conecta a partir de sus posibilidades sociales pero sobre todo emotivas. El sujeto de la estética, sostiene Mandoki, está histórica y socialmente constituido. Si bien, la percepción es una facultad humana en general, cada experiencia estética es un acontecimiento particular determinado por una relación de un sujeto específico con un objeto específico.³⁴ "Son los sujetos los que se expresan a través del arte y hablan a través de las palabras en relación con otros sujetos que interpretan y

³⁰ Carriti, E. F. *Introducción a la estética*. Fondo de cultura económica México, 4ta edición 1974, pág. 165

³¹ Mandoki, Katia Ob. Cit. pág. 72

³² Ibid. pág. 64

³³ Ibid. pág. 96

³⁴ Para que la experiencia estética sea posible es necesario la vitalidad emotiva del sujeto

responden a la expresión por medio del arte y las palabras".³⁵ La sensibilidad es una facultad del sujeto nunca del objeto. Es el sujeto el que se deja seducir por sus percepciones o se hace seducir, es el que registra las huellas emotivas del autor en una obra y las suyas propias.

Significante estético. El significante estético se refiere a todas aquellas formas perceptibles. "El significante estético es siempre para un sujeto determinado en una situación dada, y no un significante en general y objetivo."³⁶ Aunque este también puede ser nulo.

Significante estético, por tanto, abrevia sujeto-significante productor de efectos sensibles. Mandoki sostiene "Ni los textos dicen, ni las palabras significan; son los sujetos los que hacen decir a los textos y significar a las palabras." Y continúa, "el orden de lo semiótico es un instrumental de la estética que aborda a los significantes como productores de significación sensible. No son los significantes los que serían esencialmente estéticos sino en función a una relación sensible que el sujeto establece desde éstos."³⁷

Significado estético. Frei, Saussure y Hjelmslev consideran que los significados forman parte de los signos, y por tanto, la estética tendrá que ocuparse no sólo de la forma, sino de su función social que Katia Mandoki propone como "producción sensible", de sus efectos y de sus significados. Barthes plantea a la significación como un proceso o acto que une el significante y el significado y cuyo producto es un signo pero "el producto de este proceso de significación no es el signo, sino el sujeto, el significante y el significado".³⁸

Producir significantes estéticos es producir significados sensibles. Los contextos de significación definen los efectos de significado del significante desde convenciones de interpretación; por ello es una relación convencional.

Retórica. El lenguaje no sólo expresa al sujeto, lo produce; y la retórica como lenguaje puede ser tanto expresión de la de enunciación en la producción de efectos sensibles.

La retórica es un conjunto de técnicas que permiten describir y reconstruir la producción de discursos y textos; implica una preferencia por la concepción comunicativa de la palabra. "No hay análisis retórico más que si aceptamos contemplar cada discurso y cada texto como parte de

³⁵ Mandoki, Katia. Ob. Cit., pág. 69

³⁶ Mandoki, Ob. Cit. pág. 113

³⁷ Ibid pág. 114

³⁸ Ibid pág. 118

un acto de comunicación, con – desde Aristóteles y hasta Bühler y Jakobson – un emisor, un receptor y un mensaje.³⁹ Y, es que ningún texto funciona fuera de una situación comunicativa,

Aron Kibédi, considera que ningún autor compone un texto sin una intencionalidad fija y precisa. La retórica es casi el único instrumento del que disponemos para describir la manera en que se construye un texto. El punto de partida tiene que:

“Ser el texto acabado, un documento cierto; el intérprete tendría que recorrer el camino del autor en sentido inverso pasar por ejemplo, de las figuras a las emociones, a la intención primera. El análisis retórico es una interpretación que se inspira en las intenciones del autor.”⁴⁰

Por lo tanto, la persuasión apunta a la sensibilidad. La lógica es persuasiva de su objetividad, racionalidad y neutralidad.

La conciencia retórica se manifiesta en el momento de la recepción y de la interpretación. El mensaje es un conjunto complejo y siempre variable de figuras la que sostiene una emoción y es también una red de emociones interactivas la que porta y revela.

El análisis retórico de un texto narrativo se vuelve más difícil cuando hace falta un mensaje más explícito: acentuado con tanta frecuencia en La Fontaine, es un criterio de verificación de los procedimientos del mensaje a partir del sentido que se postula.

Toda estrategia tiene a la vez una sintaxis propia, un orden a través del cual sus elementos adquieren significación desde modelos semióticos y es asimismo interpretada por los paradigmas de lo simbólico desde los que se establecen valores.

Hay relatos muy complejos, de carácter ético o novelesco a los que es imposible conferir un sentido único y que no parece que hayan sido concebidos para transmitir un mensaje más o menos práctico, más bien, hay un placer del relato que es de orden psíquico y que no concierne directamente al comportamiento moral.⁴¹

³⁹ Angenot, Ob. Cit. del ensayo “Retórica y producción del texto” por Aron Kibédi Varga, pág. 252

⁴⁰ Ibid. pág. 262

⁴¹ Ibid. pág. 267

Literatura

Para Sartre, toda literatura es un compromiso con la credulidad del lector, con el mundo que con el sólo hecho de nombrar enjuicia; de la misma manera es un pacto de generosidad entre autor y lector: "La libertad del escritor al manifestarse revela la libertad del lector".⁴²

T. S. Eliot nos recuerda que - aunque nada en este mundo es sustitutivo de nada en la práctica la literatura es un modo de experiencia - "los pueblos hayan la expresión más conciente de sus sentimientos más profundos en la poesía de su propia lengua antes que en cualquier otro arte; ella hace que las gentes sepan mejor lo que ya sienten pues les enseña algo sobre así mismos."⁴³

"El poeta descubre nuevas variaciones de la sensibilidad de las cuales los demás pueden apropiarse, y al expresarlos el poeta desarrolla y enriquece la lengua que emplea". continúa Eliot, sin olvidar que "en un poema lo que importa no es nunca lo que dice sino lo que es."

El poema es una forma de la comunidad. Así que, el poema que es "existencia", y solo en este sentido cuando existimos y nos encontramos en el poema, la literatura cumple su verdadero compromiso.

Para Lukács el arte tiene la misión fundamental no sólo de causar placer estético sino "de despertar nuestra conciencia y mantenerla despierta."

Al respecto Carlos Fuentes:

"El desplazamiento es la acción de la literatura. Abandonamos nuestra aldea y salimos a descubrir el mundo. Abandonamos a los muertos y sus mitos, abandonamos el mundo de los dioses, salimos a viajar y luchar y crear los mitos del hombre. La literatura es el navío, el cabo, del viaje interno del que, como señala Freud, la labor de la vida se convierte en el trabajo de los sueños y las sustituciones entre lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos, tiene lugar ..."⁴⁴

⁴² Sartre, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?* Editorial Losada. Buenos Aires, Argentina. 7ma. edición. 1981

⁴³ Eliot, T. S., *Sobre la poesía y los poetas.* (Versión de Ma. Raquel Bengolca) Editorial Sur, Buenos Aires, 1957.

⁴⁴ Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela.* FCE, México, pág. 142

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.1 Imagen, Idea, Imaginación

Literatura es asociación de imágenes, es decir metaforización, encuentro de sus correspondencias ocultas. El escritor Charles Baudelaire (1821-1867), manifiesta que "Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y de signos a los cuales la imaginación debe digerir y transformar".

No hay que dejar de lado que estas "visiones" se dan cuando un escritor se topa, en el transcurso de una ficción, con sus propias condiciones de existencia y con las de los demás; explorando, desde dentro, los conflictos y las contradicciones inherentes a la propia experiencia y, sobre todo, el trastorno de la sensibilidad que implica: los cambios de percepción, las nuevas formas de relacionarse con el tiempo y con el espacio, así como con el cuerpo material y todas sus sensaciones.

El sentido del lenguaje poético y lo que tiene de significación expresiva de vivencias, se dan en un plano de intuición de la imagen plástica, siempre en acción cambiante, que el poeta quiere comunicar. "La imagen se eleva por sobre los conceptos y la intuición por sobre la comprensión."⁴⁵

Ya que todas estas ideas de imágenes concretas producen una realidad. Este golpe de vista crea todo un cuadro, puede ser que sólo sean instantes nada más, pero esos instantes crean experiencia y sobresaltos sensibles. Impresiones personales y directas que producen paradigmas.

El poder de conjeturar lo desconocido a partir de lo conocido, de rastrear las implicaciones de las cosas, de juzgar el conjunto por el puro diseño, la condición de sentir la vida en general tan plenamente que esté en condiciones óptimas para conocer cualquier sector concreto de ella; se puede decir que todo esto es un conjunto de dotes mucho más rico que cualquier otro accidente de residencia o de lugar en la escala social; claro que como puede uno mejor hablar es con base en el propio gusto James Henry señala que: "la impresión de la realidad es la virtud suprema de la novela."

⁴⁵ Pfeiffer, Johannes. *La poesía. Hacia una comprensión de lo poético*. FCE, México, 1959.

Sartre menciona:

"El ser humano no puede ni ver siquiera una situación sin cambiarla, pues su mirada coagula, destruye, esculpe o, como hace la eternidad, cambia el objeto en sí mismo. Es en el amor, en el odio en el cólera, en el miedo, en la alegría, en la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación como el hombre y el mundo se revela en su verdad."⁴⁶

Herman Hesse dice en *Narciso y Goldmundo*: "Mucho antes que una obra de arte se haga visible y cobre realidad, existe ya como imagen en el alma del artista. Esta imagen, ese modo prístino (primero) es justamente lo que los filósofos llaman lo ideal"

La forma o primer término es la materialización sensible de la idea; a este fenómeno de manifestación lo llamó Platón belleza⁴⁷ y desde Hegel el mundo contemporáneo retomó esta consideración metafísica para representar las fuerzas expresivas de las palabras.

En la poesía, el lenguaje precede y hasta cierto punto predetermina la idea que se supone él expresa. "En lugar de elegir una expresión adecuada para una idea preexistente, ajustamos la idea a un esquema lingüístico vagamente preexistente."⁴⁸

Los artistas transforman la vida y la representan bajo una forma aguda y expresiva, a fin de ofrecer sus aspectos sociales una interpretación afectiva lo más eficaz y acabada posible. Seguro no lo hacen por cálculo intelectual, ni con una intención consiente y preconcebida, sino directa y espontáneamente. Claro que el talento es evidentemente indispensable para interpretar esta concepción en imágenes agudas y expresivas creadas por la imaginación; sin él, el arte no existiría. Pero, el talento no sería suficiente sin la experimentación en lo más profundo del ser en ciertas necesidades y aspiraciones, para expresartas luego con los medios apropiados. "El talento siempre cuaja en la ejecución de un proyecto".

Impresiones, pensamientos y emociones están directamente engendrados por las condiciones sociales en que estos personajes viven y

⁴⁶ Sartre, *Ob. Cit.*, pág. 57

⁴⁷ Su teoría supone que las cosas son imágenes imperfectas, copias de Ideas o Formas perfectas concebibles; aplicado a abstracciones como la belleza que es "la apreciación sensible de la Idea" es decir, la cosa misma en su apariencia sensible.

⁴⁸ Alcalá *Ob. Cit.*, pág. 38

actúan. Esto genera directamente en su conciencia una "visión del mundo" que comprende y organiza toda su psicología y su actividad intelectual.

De lo anterior se deduce que la creación del artista es social, aun cuando los propios artistas no tengan conciencia de esto. Por lo cual, es importante buscar y contextualizar las particularidades del fondo y de la forma de ciertas obras. Ya que la experiencia vivida por los artistas de cierto país y cierta época, pintan el ser social cabal de sus personajes, así como los acontecimientos, los hechos y el medio en que aquel se pone de manifiesto.

El genio requerido para las grandes obras artísticas se llama generalmente imaginación. Y cierto grado de esta capacidad, que difícilmente puede faltar del todo en un ser humano, es necesario para apreciar, crear y recrear el arte y la naturaleza.

Para Carritt la imaginación es una facultad, presente en todos los hombres, pero en grados diversos, de evocar imágenes más o menos vivas de objetos sensibles o de estados internos, imágenes que son recuerdos o combinaciones de los mismos. Y al mismo tiempo recalca que todo lo que se imagina, crea, imputa, contempla y expresa debe ser pasión, y lo que se comunica debe ser expresión de pasión.

La pura intensidad de la facultad de producir imágenes tiene es claro, una debida parte subordinada en la producción del artista, y lo mismo puede decirse de la técnica de comunicación.⁴⁹

Pero es también importante reconocer y recuperar nuestras emociones – amor, esperanza, indignación – ya que no podemos expresar ni captar emociones de las cuales no tenemos experiencias. Carritt, señala que el éxito de un novelista depende de la simpatía imaginativa que tenga con las emociones de sus semejantes, "poniéndose en el lugar de otros, y de otros muchos más." La experiencia estética no parece ser la crítica de la vida, ni su teoría, ni su promoción, sino la contemplación simpática de sus delicias y de sus tragedias.⁵⁰

Cuando la mente es imaginativa – y aún más cuando se trata de la mente de un hombre genial – capta los más tenuous rasgos de vida,

⁴⁹ Carritt, Ob. Cit. pág. 120

⁵⁰ Ibid. pág. 168

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Literatura

"...convierte en revelaciones las pulsaciones mismas del aire. Y es que la experiencia nunca es limitada ni completa: es una inmensa sensibilidad, una especie de gigantesca tela de araña compuesta de finísimos hilos de seda y suspendida en la habitación de la conciencia, que atrapa en su tejido toda partícula suspendida en el aire."⁵¹

El elemento de la literatura no es el pensamiento abstracto, como ocurre con la ciencia o la filosofía, sino una forma especial de imaginación: "la imaginación crea imágenes que trasfiguran la vida con arreglo a un modo específico y expresivo en las relaciones de su ser social."⁵²

El autor imagina ciertos detalles, en primer lugar, para reproducir de una manera lo más fiel y completa posible ciertos rasgos generales y fundamentales de la vida social, cierto ser social, y, en segundo lugar, para expresar a través de todos esos detalles su propia interpretación ideológica y afectiva del ser social. De esa "visión ideológica" resulta el propósito de la obra.

"La imaginación liberada del control de la razón, de la preocupación por lo verosímil, penetra en paisajes inaccesibles a la reflexión racional." Expresa Milan Kundera.

Para Carlos Fuentes:

"El escritor y el artista no saben imaginar. Su aventura consiste en decir lo que ignoran. La imaginación es el nombre del conocimiento en literatura y en arte. Quien sólo acumula datos veristas, jamás podrá mostrarnos, como Cervantes o como Kafka, la realidad no visible y sin embargo tan real como el árbol, la máquina o el cuerpo."⁵³

1.2 Ficción

Las obras importantes se reconocen por la agitación que suscitan en las mentes y ello porque "lo que exponen no es la trasgresión explícita, obscena, de las prohibiciones y de los tabúes, sino un cambio de percepción, un vuelco de la sensibilidad; porque se empeñan oscuramente en buscar, como escribe Rushdie, "ángulos nuevos para

⁵¹ James, Henry. *El arte de la novela*. Ediciones Coyoacán. México, D.F. 1973, pág. 18

⁵² Goldman, Ob. Cit. pág. 84

⁵³ Fuentes, Ob. Cit. pág. 18

penetrar la realidad", y luchan por una nueva jerarquía de los sentidos, por unos nuevos modos de percepción, por una nueva subjetividad."⁵⁴

La ficción, esboza otros universos, otras formas de vida, otros tipos de relación entre los hombres.

Y es que, desde siempre, desde que escribir ha dejado de justificarse por el hecho de contar lo que es digno de ser narrado y que la ficción no reconoce más derechos que los de la "experiencia posible". La instauración de otro orden en el lenguaje, la plausibilidad de otro espacio, donde la frontera entre la literatura y los testimonios, la realidad y la ficción, la historia y su relato, se torna móvil, porosa, indiscernible: es el espacio de la ficción.⁵⁵ Aquí lo esencial es misterioso y lo será siempre, sólo puede sentirse no comprenderse.

La verdad se manifiesta poniéndonos en evidencia, engañando a nuestros sistemas de defensa, poniendo en jaque nuestros deseos. La verdad no se conquista ni se descubre nunca; nos traiciona, nos asombra; ha de vencernos antes de convencernos.⁵⁶ El auge de la obra, que no responde a ningún plano preestablecido y que recusa toda intencionalidad, es prueba e indicio de la autenticidad de todo el propósito.

Carlos Fuentes señala que la ficción es una manifestación de la diversidad cultural, personal y espiritual de la humanidad. No se puede manifestar esta diversidad si sólo manifiesta una verdad. Es un anuncio del mundo multipolar y multicultural que se avecina. En el no habrá filosofía única o fe única que pueda sacrificar la riqueza extrema de las culturas humanas. Nuestro futuro depende de la creciente libertad de lo multiracial y lo policultural para manifestarse en un mundo cuyos centros de poder decaen, se transforman y emergen en nuevas constelaciones.⁵⁷

Pero solamente expresables si previo hemos comprendido que, en literatura, la verdad es sólo la búsqueda de la verdad, y el conocimiento es sólo lo que ambos, escritor y lector, son capaces de imaginar.

Es importante resaltar lo que James Henry opina al respecto: "La humanidad es inmensa, y la realidad tiene mil formas; lo más que podemos afirmar es que algunas de las flores de la ficción tienen aroma de realidad

⁵⁴ Salmon, Cristian. *Tumba de la ficción*. Anagrama, Barcelona, 2001, pág. 16

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 23

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 113

⁵⁷ Fuentes, Ob. Cit. pág. 161

.....
y otras no; en cuanto a indicar de antemano cómo se debe arreglar el ramillete ese es otro asunto.⁵⁸

1.3 Creación, Reflejo, Revelación

Todo el acontecer humano no es más que materia que espera su forma, y sólo la descripción de las formas más bellas contribuyen a la verdadera historia del hombre.

En chino, la palabra *zuozhe*, que significa escritor, está relacionado etimológicamente con la raíz "hacer". Los poetas árabes y los trovadores provenzales comparan el trabajo del poeta con los oficios de forja, dorado, iluminado, etc. Se reconoce al poeta por la calidad de su expresión, aun cuando el cuento inspirado por los dioses y los tropos poéticos ponen de manifiesto la tradición.⁵⁹

La frontera entre "creador" e "intérprete", entre "autor" y "actor", "escritor" y "copista", durante mucho tiempo fue muy vaga. Las primeras grandes obras llevan un nombre, pero este nombre no remite al autor, sino a una autoridad cultural que garantiza la autenticidad del texto, y de ahí títulos como *Parábolas de Salomón*, *Salmos de David*, *Fábulas de Esopo*...

En la antigüedad grecorromana y en parte de la Edad Media, los nombres de autores simbolizan muchas veces el estilo y el género, pero no la obra. El nombre del autor adquiere una importancia capital en la época romántica y es entonces cuando nace la teoría de los "genios" y el estilo individual prevalece sobre el estilo tradicional.

La evolución de la noción de autor está vinculada al surgimiento y a la evolución de la noción de valor artístico. Esto suscitó una teoría del valor artístico que no se refiere al contenido sino exclusivamente a la "forma", a la calidad de la expresión. Las formas artísticas concien en primer lugar a los factores rítmicos y métricos, a las repeticiones de todo tipo, a la estructura, fórmulas y a las prácticas retóricas.

El escritor, señala James Henry (hablando de su propia experiencia), compite con su hermano el pintor en su intento por entregar una visión de las cosas, la visión que revela su sentido íntimo, por captar el color, el relieve, la expresión, la superficie, la sustancia del espectáculo humano. La vida entero lo reclama, y el "reproducir" aun la superficie más simple, el

⁵⁸ Henry, Ob. Cit. pág. 17

⁵⁹ Angenot, Ob. Cit. del ensayo "*Sociedades, culturas y hecho literario*", por Elcazar Meletunsky, pág. 26

producir la ilusión más momentánea, es un asunto muy complicado. Uno escribe la novela o pinta el cuadro de su propio tiempo y con su propio lenguaje, y la tarea no es más fácil etiquetando estilos. Debemos respetar al artista su tema, su idea, su original, nuestra crítica se aplica tan sólo a lo que haga con esto y si no nos resulta agradable sólo hay que dejarlo en paz.⁶⁰

Si pretendemos respetar al artista, tenemos que permitirle su libertad de elección, a riesgo, en ciertos casos, de que esa elección no sea favorable. Aunque algunos de los experimentos más interesantes de lo que es capaz están escondidos en el seno de las cosas más triviales.

El arte es esencialmente selección, pero una selección cuya preocupación principal es la de ser típica, ser inclusiva. La selección se cuidará sola, ya que está respaldada por un motivo constante. Ese motivo es, sencillamente la experiencia. De la misma manera que la gente siente la vida, sentirá el arte que más estrechamente se relaciona con ella.

En la medida que la obra logra su objetivo, la idea la traspasa y penetra, la informa y anima, de tal forma que cada signo de puntuación contribuye directamente a la expresión, en la misma medida perderemos la sensación de que ese argumento es una hoja que se puede sacar más o menos de su vaina.⁶¹

La intensidad de la experiencia no hay que buscarla en la aceleración o en la acumulación de experiencias memorables, sino en la selección de experiencias más sencillas, en apariencia más banales.⁶²

Henry James tiene la impresión de que nadie ha hecho nunca un intento artístico serio sin haber sentido, al mismo tiempo, la clara conciencia de un inmenso crecimiento - una especie de revelación - de la libertad. Uno percibe en ese momento, que el dominio del arte es toda la vida, todo sentimiento, toda observación, toda visión.⁶³ Por lo tanto, señala que lo primero es la capacidad para recibir impresiones directas.

La función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente. No se es escritor por haber decidido decir ciertas cosas, sino por haber decidido decirlos de cierta manera, y el estilo desde luego, representa el valor de la prosa. La belleza no es aquí más que una fuerza dulce e imperceptible. En

⁶⁰ Henry, Ob. Cit. pág. 20

⁶¹ Ibid. pág. 27

⁶² Salmon, Ob. Cit. pág. 133

⁶³ Henry, Ob. Cit. pág. 26

un cuadro se manifiesta en seguida, pero en un libro se oculta, actúa por persuasión, como el encanto de una voz o un rostro, no presiona. En la prosa el placer estético es puro únicamente cuando viene de añadidura.⁶⁴

El escritor es calificado por James Henry como un hablador que señala, demuestra, ordena, niega, interpela, suplica, insulta, persuade, insinúa. El arte de la prosa se ejerce sobre el discurso y su materia es naturalmente significativa; es decir, las palabras no son objetos sino sus designaciones e indican cierta cosa del mundo o cierta noción.⁶⁵ La palabra del poeta despierta en el lector la participación sentimental y emotiva.

Y para Sartre el escritor no prevé ni conjetura: proyecta. Sabe que el porvenir no está labrado, que es él mismo quien debe encargarse de ello; el futuro es una página en blanco, mientras que el futuro de lector son docientas páginas llenas de palabras que lo separan del fin.

Así, el escritor va hasta los límites de lo subjetivo, pero no los franquea: aprecia el efecto de un rasgo, de una máxima, de un adjetivo bien colocado, pero se trata del efecto sobre los demás; puede estimarlo pero no volverlo a sentir.

El escritor tiene ideas originales y una voz inimitable. Puede servirse de cualquier forma (incluida la novela) y todo lo que escriba, al estar macado por su pensamiento, transmitido por su voz, forma parte de su obra. El escritor se inscribe en el mapa espiritual de su tiempo, de su nación, en el de la historia de las ideas.⁶⁶

No es verdad, pues, que se escriba para sí mismo: sería el mayor de los fracasos; al proyectar las emociones sobre el papel. Apenas se lograría procurarle una lánguida prolongación. El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra. La operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos.

Es un hecho que la creación artística solo descubre su propia finalidad, cuando así acontece, en los resultados que logra. Entonces, para la producción de lo que se llama "una obra de arte" parecen necesarias dos cualidades muy diferentes pero que, con toda probabilidad, coinciden por lo general: la imaginación o inspiración y el oficio o técnica, distinción que a veces se confunde con la oposición entre genio y gusto.

⁶⁴ Sartre, Ob. Cit. pág. 58

⁶⁵ Henry, Ob. Cit. pág. 54

⁶⁶ Kundera, Ob. Cit. pág. 159

Jean Paül Sartre, estima que "un sentimiento es siempre la expresión de cierto modo de vida y cierta concepción del mundo que son comunes a toda una clase o toda una época" y la evolución de este sentimiento es debido a factores históricos y sociales. Porque el hombre se manifiesta siempre como está situado en relación con el mundo.

"El que habla está situado en el lenguaje, cercado por las palabras; estas son las prolongaciones de sus sentidos, sus pinzas, sus antenas, sus lentes, ese hombre las maneja desde dentro, las siente como siente su cuerpo, está rodeado de un cuerpo verbal del que apenas tiene conciencia y que extiende su acción por el mundo. Todo el lenguaje para él es el espejo del mundo."⁶⁷

La forma se debe considerar, o admirar después de la realidad, hecha la elección por parte del autor, aquí queda indicado su propio patrón, luego entonces, podemos apreciar la calidad y aplicar la prueba de ejecución. Pero esta, pertenece exclusivamente al autor; es el aspecto más personal, y lo vamos a medir (al autor) por este rango. La ventaja, el lujo, así como el tormento y la responsabilidad del escritor/novelistas están precisamente en que no hay ningún límite para sus posibles experimentos, esfuerzos, descubrimientos o éxitos. Aquí es especialmente donde trabaja, paso a paso. "Su estilo es su secreto, no necesariamente un estilo egoísta. Aunque quisiera, no podría revelarlo como algo general; se vería en grandes dificultades para enseñarlo a otros. Es cuestión de grado de delicadeza."⁶⁸

En la base del proceso creador y de la selección artística para la plasmación; que es el producto de una clase, de una situación histórica, económica y social determinada. Lukács coloca a la perspectiva, que es aquella que permite a un autor escoger lo importante y esencial de la realidad, y esto constituye un principio fundamental del arte. La forma que enfoca los problemas, depende de muchos factores, desde los innatos como el talento y las aptitudes, hasta las relaciones que sostiene con el medio ambiente y que determinan la manera como se desarrollan o se truncan sus facultades personales.

"En el reflejo estético el fin que se debe alcanzar no es el de comprender conceptualmente las leyes sino (como en la ciencia) representar por imágenes sensibles en particular."⁶⁹ El reflejo científico es,

⁶⁷ Sartre, Ob. Cit. pág. 50

⁶⁸ Henry, Ob. Cit. pág. 15

⁶⁹ Lukács, *Prolegómenos a una estética marxista*, en Obras completas, Barcelona, Grijalbo, 1969, t. IX

Literatura

para Lukács, aquel que separa al hombre y a la realidad, "los desantropomorfiza", mientras que el reflejo estético, los acerca, "los antropomorfiza". En este sentido, "el arte parece más cercano a la vida que la ciencia".

El estatuto de privilegio que Lukács concede al reflejo estético se debe a que sólo él "comprende y reproduce con sus medios específicos la totalidad de la riqueza desplegada de contenido y forma". Pero, ninguna historia de la literatura estaría completa si no tuviera en cuenta al destinatario del texto, es decir, la lectura, los lectores, los públicos, la recepción (enfoque hermenéutico, estética de la recepción, trabajos sociológicos sobre la lectura. . .)

Los textos literarios no pueden existir más que en sus interpretaciones, que son los resultados de una interrelación entre un lenguaje interpretado y un lenguaje que interpreta.⁷⁰

La comprensión – que consiste en enterarse y en olvidar– sólo puede tener lugar por medio del lenguaje, medio de comunicación en el que el pasado y el presente, lo familiar y lo no familiar, se encuentran en estado de diálogo incesante.

Por lo que: "La lectura, en efecto, parece la síntesis de la percepción y la creación. El lector tiene conciencia de revelar y crear a la vez, de revelar creando, de crear por revelación." Y si el lector está en las mejores condiciones y con disposición, proyectará más allá de las palabras; luego entonces el sentido no estará contenido en las palabras, al contrario, el sentido permitirá comprender el significado de las palabras.

"El objeto literario, aunque se realice a través del lenguaje, no se halla jamás en el lenguaje; es al contrario, por naturaleza, silencio e impugnación de la palabra. El sentido no es la suma de las palabras, sino la totalidad orgánica de las mismas."⁷¹

La lectura es creación dirigida. Las palabras están ahí como "trampas" para suscitar nuestros sentimientos y reflejarlos sobre nosotros; cada palabra es un camino de trascendencia, fundamenta nuestros afectos, los nombra, los atribuye a un personaje imaginario que se encarga de vivirlos por nosotros y que no tiene otra sustancia que esas pasiones prestadas; les proporciona objetos, perspectivas, un horizonte. Así, para el lector, todo

⁷⁰ Angenot, Ob. Cit. del ensayo *El texto como estructura y construcción* por Mihály Szegedy, pág. 212

⁷¹ Sartre, Ob. Cit. pág. 71

está por hacer y todo está hecho; la obra existe únicamente en el nivel exacto de sus capacidades; mientras lee y crea; sabe que podrá ir siempre más lejos en su lectura, crear más profundamente, y, de este modo, la obra le parece inagotable y opaca como las cosas.

La creación no puede realizarse sin la lectura, ya que el artista debe confiar a otro el cuidado de terminar lo comenzado, ya que un autor puede percibirse esencial a su obra únicamente a través de la conciencia del lector, toda obra literaria es un llamamiento. El escritor recurre a la libertad del lector para que ella colabore en la producción de la obra.⁷²

Escribir es, pues, a la vez, revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector. Pero, por otra parte:

"El mundo real sólo se revela en la acción, como no cabe sentirse en él sino pasándolo para cambiarlo, el universo del novelista carecería de espesor, si no se lo descubriera en un movimiento para trascenderlo. Es necesario que la revelación- creación por la que el lector descubre este mundo sea también alistamiento imaginario en la acción; dicho de otro modo, cuanto más gusto se tenga en cambiarlo, tanto más vivo será."⁷³

Y todo el arte del autor es para obligarme a crear lo que él revela y, por tanto, para comprometerme. Entre los dos asumimos la responsabilidad del universo. "El autor a tratado por mi mediación de integrarlo en lo humano a través del esfuerzo conjunto de nuestras libertades. El universo del escritor se revelará en toda su profundidad únicamente con el examen, la admiración y la indignación del lector.

1.4 Novela

La novela, y esta a través de quien la escribe y la vive como James Henry en su definición más amplia, "es una impresión personal y directa de la vida; esto, de partida, constituye su valor, que será mayor o menor según la intensidad de la impresión. Pero no habrá ninguna intensidad y, por lo tanto, ningún valor a menos que exista libertad para sentir y expresarse."⁷⁴

La diferencia con la épica ha sido subrayada por Bajtin y Ortega: La épica trata de mundos concluidos, la novela de mundos que se están

⁷² Ibid. pág. 73

⁷³ Ibid. pág. 84

⁷⁴ Henry, Ob. Cit. pág. 15

Literatura

.....
haciendo o por hacerse. La novela es la voz de un nuevo mundo en proceso de crearse. "La novela nos dice que aun no somos. Estamos siendo."⁷⁵

Para Milan Kundera "una novela no es una confesión, sino una investigación sobre lo que es la vida humana dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo."⁷⁶

"La novela es un arte reciente. Es un género literario poco codificado que se nutre de todas las irregularidades formales y admite enfoques de todo tipo. Su propia exuberancia (su capacidad de interrogación, su asombrosa plasticidad) la vuelve vulnerable, la expone a los ataques de todos los pretendientes a la totalidad. Y, responsable, licenciosa, la novela es un arte valioso, pero frágil; es por antonomasia el género de la duda, de la relatividad de los saberes, de las creencias, de las experiencias. El ácido de la duda que la constituye la corroe secreto, y su afán por relativizarlo todo se vuelve contra ella. Toda la historia de la novela no es más que una búsqueda de legitimidad."⁷⁷

Búsqueda de la segunda historia, del otro lenguaje, del conocimiento mediante la imaginación; búsqueda, en fin, del lector y de la lectura.

Para Carlos Fuentes las sociedades humanas no han inventado mejor instrumento o más completo de crítica global, creativa, interna y externa, objetiva y subjetiva, individual y colectiva, que el arte de la novela. Pues, "la novela es el arte que gana el derecho de criticar al mundo sólo si primero se critica a sí misma. Y lo hace con la más vulgar, gastada, común y corriente de las monedas: La verbalidad, que es de todos o no es de nadie."⁷⁸

El espíritu de la novela se sustenta en la crítica, la duda constante y la comprensión exenta de maniqueísmos. Por ello afirma Kundera, la relatividad y ambigüedad de las cosas desmienten la validez de una verdad absoluta que pretende imponerse mediante la ideología o el poder característico del universo totalitario. Todo es relativo, y la novela proclama la universalidad de lo posible. Y es que "la novela exagera: añade, extiende, dura y a veces perdura."

⁷⁵ Fuentes, Ob Cit pág 27

⁷⁶ Kundera, Ob Cit, pág. 37

⁷⁷ Salmon, Ob Cit pág 83

⁷⁸ Fuentes, Ob Cit pág 31

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

No existe por ello una verdad absoluta, más bien se puede decir que la realidad está conformada por un haz de verdades relativas que, aun entrando en mutua contradicción, conservan sin embargo su razón de existencia.⁷⁹

"La novela no está amenazada por el agotamiento-dice Kundera- sino por el estado ideológico del mundo contemporáneo. Nada hay más opuesto al espíritu de la novela profundamente ligada al descubrimiento de la relatividad del mundo, que la mentalidad totalitaria dedicada a la implantación de una verdad única." El punto donde la novela concilia sus funciones estéticas y sociales se encuentra en el descubrimiento de lo invisible, de lo no dicho, de lo olvidado, de lo marginado, de lo perseguido..."⁸⁰

La novela a diferencia de las ideologías. No emite juicios morales: no pontifica sobre quien representa el bien y quién al mal. En otras palabras, la novela no hace juicios apodícticos ni dogmáticos. Al respecto el escritor checo dice que "fuera de la novela, nos encontramos en el terreno de las afirmaciones: todos están seguros de lo que dicen: el político, el filósofo, el portero. En el terreno de la novela no se afirma: es el terreno del juego y de la hipótesis."⁸¹

El espíritu esencialmente crítico del arte novelístico contradice las pretensiones estéticas de la literatura "comprometida", la cual, al someterse a los dogmas ideológicos de un programa político, pierde su capacidad creadora y su autonomía frente a los poderes establecidos. Y lo manifiesta en el siguiente pasaje: "un poeta que le sirve a cualquier verdad que no sea la verdad que está por descubrirse es un falso poeta."

Incluso respecto de la s ciencias humanas, la novela se muestra más flexible y abierta en lo que concierne al conocimiento profundo del alma humana. Por ello, en algunos de sus textos Kundera advertía que muy pocos sabríamos del amor, los celos, el miedo, el placer, los sueños, etc., sin la existencia iluminadora de la novela.

Para Broch el propósito de la novela consistía en hacer a un tiempo que el mundo fuera visible e inteligible: su misión ética consistía en sacar de la oscuridad retazos nuevos de la realidad, en descubrir nuevos dispositivos de visibilidad: resumiendo, en inventar un acto pictórico de narrar.⁸²

⁷⁹ Kundera, Ob Cit pág 17

⁸⁰ Fuentes, Ob Cit pág 21

⁸¹ Kundera, Ob Cit pág; 24

⁸² Salmon, Ob Cit pág 153

Kundera plantea que "la novela conoce el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, practica la fenomenología, antes que los fenomenólogos. ¡Que fabulosas descripciones fenomenológicas las de Proust, quien no conoció a fenomenólogo alguno!"⁸³ Como lo aduce Milan, la novela cumple un papel esencial en el desarrollo del pensamiento crítico y en la formación de la autoconciencia de los sujetos sociales.

La novela no únicamente contribuye a escudriñar la vida concreta del hombre, sino que también se convierte en un precioso instrumento para proteger a la humanidad contra "el olvido del ser".⁸⁴ Y, es por medio de la escritura es posible mantener "el mundo de la vida" bajo una iluminación perpetua.

La continuidad de la novela depende en gran medida, como lo ha indicado Hans Robert Jaus, de su receptividad, y ésta, también en gran medida, es obra de las interpretaciones que sufre, de la influencia que ejerce y del movimiento que genera y al que se sujeta. Pero lo es, sobre todo, de su apertura simultánea hacia el futuro y el pasado a través de la imaginación verbal.⁸⁵ Y, como se pregunta Carlos Fuentes ¿no es la historia de toda novela una evocación de la historia más que una correspondencia con la historia?

La advertencia de las novelas delimita claramente los límites entre la realidad y la ficción, la novela no sólo se protege contra posibles acusaciones, hace gala de su ética y de su modo, es auténtica.⁸⁶

La novela pone de manifiesto la toma de conciencia de todas sus posibilidades, de la libertad de exposición y de análisis; por primera vez la ilusión novelesca ya no se aplica a comportamientos heroicos o a personajes excepcionales, sino al ámbito de la vida cotidiana. La ilusión novelesca no es más que la ilusión producida por la novela de una comunicación constante, íntima, inmediata entre lo real y lo ficticio, entre el sueño y la vida.

La novela considerada el último avatar de la gran literatura épica, se presenta como el producto de nuevos "datos histórico-filosóficos. Epopeya de un mundo sin dioses. Es preciso que en esta forma "se incorporen todas

⁸³ Proust quería escapar de la novela a través de la poesía o de la filosofía, pero le fue concedido escribir una ficción basada en el odio a la inteligencia, una novela antifilosófica, en la que la pintura de los errores se convierte en la última palabra de la investigación novelesca de la verdad.

⁸⁴ Fuentes, Ob. Cit. pág. 14

⁸⁵ Ibid pág. 28

⁸⁶ Salmon, Ob. Cit. pág. 87

las fallas y todos los abismos que implica la situación histórica y que no pueden ni han de estar recubiertos por artificios de composición. Así pues, el espíritu fundamental de la novela aquel que determina la forma de ésta, se objetiva como psicología de los protagonistas novelescos: sus héroes están siempre en búsqueda. Lukács acaba definiendo a estos protagonistas como individuos problemáticos, es decir, personajes dominados por ideas planteadas como inaccesibles, "irreales a partir de que se han transformado en ideales". Así la novela supone a la vez y de manera contradictoria una adecuación del individuo al mundo.⁸⁷

La novela, en tanto refiguración estética de la ambigüedad del mundo, avanza a través de la creación de "egos imaginarios" (llamados personajes), mediante los cuales se recrea ese fascinante espacio imaginario "en donde nadie es poseedor de la verdad y donde cada uno tiene el derecho de ser comprendido".⁸⁸

Los personajes y las situaciones que nos impacten como reales serán aquellos que más nos muevan e interesen, pero la medida de realidad es muy difícil de fijar.

Las opiniones y creencias (incluso las herejías) del autor no tiene cabida en las novelas, ni falta que le hacen; está no dimana de la expresión del propio ser, sino que, por el contrario, significa la derrota de toda expresividad. Flaubert sentenció: "¡Seamos expositivos antes que expresivos!"⁸⁹

El novelista adquiere, de acuerdo con la concepción de Kundera, una nueva y más profunda dimensión: no en tanto que historiador o profeta sino como "explorador de la existencia". De esta forma, el escritor asume su papel crítico reflexionando acerca de la realidad humano-social, a la cual concibe como mundo contradictorio donde impera la ambigüedad y la relatividad.

La tarea del novelista no se circunscribe a la observación, debido, debido a que, como lo postula el autor checo, ella constituye sobre todo un ejercicio de la imaginación.

⁸⁷ Angenot, Ob. Cit. del ensayo "Sociología de la literatura" por Edmond Cros, pág. 152

⁸⁸ Kundera, Ob. Cit. pág. 17

⁸⁹ Salmon, Ob. Cit. pág. 35

Literatura

La novela, considerada en, toda su complejidad, presupone la presencia de otras dos cualidades que son inherentes a su "dimensión estética": la utilización de la ironía (el espíritu humorístico) como forma de cuestionamiento de la verdad absoluta, y la exploración del papel que lo irracional desempeña en nuestras decisiones, en nuestra vida".

El novelista puede rebasar la conciencia estrecha de sus héroes, aunque esa trascendencia sea también degradada. Esto es posible gracias a la ironía. La ironía es el movimiento por el cual se reconoce y se anula la subjetividad. Como la forma novelesca implica una ironía del autor respecto a la obra, porque conoce el carácter vano de la búsqueda del héroe y el carácter convencional de la conversión final, la ironía se constituye en "la libertad más alta que es posible en un mundo sin Dios"⁹⁰ y es esta la objetividad de la novela.

La literatura se caracteriza también por sus géneros de contenido, los temas o formas propios de ellos y sobre todo por los rasgos particulares de su problemática y de su inspiración. Los géneros literarios se suceden en el curso de la historia. Y siempre hay, por supuesto, hombres que, poseyendo los dones requeridos, puedan hallar en todo esto con que alimentar y estimular su inspiración y elevar su visión ideológica a un nivel superior, a fin de integrarla en obras de arte.

En la segunda parte de "La teoría de la novela," G. Lukács esbozaba una tipología de la forma novela que se puede considerar clásica. Según está, todas las novelas se mueven en tres límites.⁹¹

- 1) La novela del idealismo abstracto, que se caracteriza por un personaje demoníaco por ejemplo Don Quijote, cuyo protagonista, cuya conciencia es demasiado estrecha, tropieza continuamente con la complejidad del mundo exterior;
- 2) La novela psicológica, cuyo protagonista, por el contrario, tiene una conciencia demasiado amplia para adaptarse al mundo. En esta novela se pierde toda simbología épica, y la forma tanto como la trama, se disuelven en una serie de estados del alma análisis psicológicos que conducen al pesimismo y a la impotencia (*L'education sentimentale* de Flaubert);

⁹⁰ Lukács *Teoría de la novela*, Grijalbo, México, D.F., pág. 103

⁹¹ Capítulos I, II y III, cada uno de los cuales se refiere a uno de los tipos

- 3) La novela educativa, que es aquella que no es ni de resignación ni de desesperación sino de renuncia conciente, porque reconcilia al hombre problemático con la realidad concreta y social, de manera que su destino ya no es el de un individuo solitario sino el de un representante de destinos comunes por ejemplo, *Wilhelm Meister de Goethe*), considerada un intento de síntesis entre las dos precedentes.

La obra, cuando introduce elementos nuevos y ejerce una fuerte influencia, puede actuar en la formación de un subsistema genérico y ampliar las posibilidades del mismo. Un género dado determina ciertas propiedades de la obra estudiada – forma un marco teórico-. Y, aunque el género indica lo que las obras tienen en común, la interpretación trata de deducir lo que la obra tiene de único.

La hermenéutica apareció, pues, como aquella ciencia universal que analiza la problemática de la interpretación (del mundo) como tal.

Habermas y Gadamer, contribuyeron conjuntamente, a la revalorización de la lingüística de la experiencia humana del mundo, dando carta de naturaleza a la comunicación, entendida como condición de la comprensión del sentido.

“El sentido, constituido (ergon) en y por el signo (signación), se constituye (energeia) en y por el lenguaje humano en cuanto sistema de comunicación comunitaria (el querer decir) y no de mera dicción (signación). Por lo que la interpretación hermenéutica se autodefine como liberación del sentido.”⁹² Esta realización se produce en el medio del lenguaje, por lo que la hermenéutica entiende la comprensión del lenguaje como condición última de la interpretación.

⁹² Ortiz-Oses, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica*. Anthropos editorial. Barcelona. pág. 77

Capítulo 2 Hermenéutica

Hermes era el enviado divino que llevaba los mensajes de los dioses a los hombres; en los pasajes homéricos suele ejecutar verbalmente el mensaje que se le ha confiado. "Pero es frecuente, sobre todo en el uso profano, que el cometido del *hermeneus* consista en traducir lo manifestado de modo extraño o inteligible al lenguaje inteligible por todos".¹

En el himno homérico a Hermes, se ensalza a este dios como el acompañante de las almas al infierno y como dios de los poetas y los ladrones. Este himno lo describe como un embaucador genial; ya en la cuna roba los bueyes sagrados de Apolo, pero contesta tan astutamente al interrogatorio, que Apolo admite en su círculo al "astro cambiante" y entabla con él una estrecha amistad.

Hijo de Zeus y Maya, Hermes, tiene muchos semblantes. Era también el dios del mago, que con su báculo regalaba fortuna y enviaba sueños, era el dios taimado del ganado y el fraude, del comercio lucrativo, el mediador entre el mundo inferior y el superior. En él está encarnada toda ambigüedad benéfica y en él se realiza la unión de la poesía y los misterios de ultratumba.²

En la hermenéutica contemporánea Hermes es el dios del sentido, "por cuanto pone en comunicación y correlación los diferentes niveles de una realidad abierta por su halado verbo"³

La labor de la hermenéutica es siempre esa transferencia desde un mundo a otro, desde el mundo de los dioses a de los humanos, desde el mundo de la lengua extraña al mundo de la lengua propia.⁴ La tarea de la traducción goza siempre de una cierta "libertad". Presupone la plena comprensión de la lengua extranjera, pero aún más la comprensión del

¹ Gadamer, Hans George *Verdad y método II* Salamanca, 1991, pág. 95

² Muschg, Walter. "*Historia trágica de la literatura*", FCE, México, 1965, pág. 292

³ Ortiz-Oses, Andrés. *La interpretación de los símbolos. Hermes y el sentido*. Anthropos editorial. Barcelona pág. 164

⁴ Gadamer, Ob. Cit. pág. 95

⁵ Ibidem

⁶ Ibid. pág. 96

Hermenéutica

sentido auténtico manifestado. El que quiere hacerse entender como intérprete debe traducir el **sentido expresado**.⁵

En sentido teológico la hermenéutica significa el arte de la correcta exposición de la sagrada Escritura que aplicó una metodología desde muy antiguo.⁶ Sin duda la hermenéutica como arte sigue connotando aún la antigua procedencia de la esfera sacral: es el único arte cuyo oráculo debe considerarse decisivo o se acoge con admiración porque puede aprender y exponer algo que está reservado: un discurso extraño o incluso la opinión no expresada de otro. Es pues un ars, como la oratoria o el arte de escribir o la aritmética: más una destreza práctica que una ciencia.

En la hermenéutica teológica, como también en la hermenéutica de la edad moderna, se busca la correcta interpretación de aquellos textos que contienen lo decisivo, lo que es preciso recuperar. En este sentido la motivación de la labor hermenéutica no es tanto, como más tarde en Schleiermacher, la dificultad de entender una tradición y los malentendidos a que da lugar, sino el deseo de búsqueda de una nueva comprensión, rompiendo o transformando una tradición establecida mediante el descubrimiento de sus orígenes olvidados. Se trata de rescatar y renovar su sentido originario encubierto o desfigurado. La hermenéutica intenta alcanzar una nueva comprensión volviendo a las fuentes originales, algo que estaba corrompido por distorsión, desplazamiento, o abuso.

La motivación objetiva de la hermenéutica al comienzo de la época moderna, no sólo de comprender más rectamente, sino de poner de relieve lo ejemplar, ya se trate del anuncio de un mensaje divino, de la interpretación de un oráculo o de una ley preceptiva; motivo también una conciencia metodológica de la nueva ciencia, que utilizó sobre todo el lenguaje de la matemática, dio paso a una teoría general de la interpretación de los lenguajes simbólicos.⁷

Schleiermacher resalta el papel del lenguaje, en una forma que superó radicalmente la restricción docta a lo escrito.⁸ La fundamentación del comprender, según Schleiermacher, en la conversación y en el consenso interhumano significó una profundización en los fundamentos de la hermenéutica, pero permitiendo la creación de un sistema científico orientado a una base hermenéutica. La hermenéutica pasó a ser el fundamento de todas las ciencias históricas y no sólo de la teología.⁹

⁷ Ibid. pág. 98

⁸ Al respecto, G. Vattimo, *Schleiermacher filósofo de la interpretación*, Milano 1968

⁹ Gadamer, *Ob. Cit.* pág. 101

Se alcanzó, entonces, un punto en el que el sentido de los métodos instrumentales del fenómeno hermenéutico debía girar hacia lo ontológico. Comprender no significa ya un comportamiento del pensamiento humano entre otros que se pueda disciplinar metodológicamente y conformar en un método científico, sino que constituye el movimiento básico de la existencia humana. Cuando Heidegger caracteriza y acentúa la comprensión considerándola como el movimiento básico de la existencia, desemboca en el concepto de interpretación, que Nietzsche había desarrollado especialmente en su significado teórico.¹⁰

De ese modo la estructura aplicativa del comprender que se revela al análisis filosófico no significa un recorte de la disposición "imparcial" a entender lo que en un texto dice y permite en absoluto privar al texto de su propio sentido para utilizarlo con intenciones preconcebidas. La reflexión descubre únicamente las condiciones que prescinden la comprensión y que se aplican ya – como "precomprensión" nuestra- cuando indagamos el contenido de un texto.

Una hermenéutica filosófica llegará al resultado de que la comprensión sólo es posible de forma que el sujeto ponga en juego sus propios presupuestos. El aporte productivo del intérprete forma parte inexorable del sentido de la comprensión. Esto no legitima lo privado y arbitrario de los prejuicios subjetivos ya que el tema en cuestión – el texto que se quiere entender- es el único criterio que se hace valer. Pero la inevitable y necesaria distancia de los tiempos, las culturas, las clases sociales y las razas –o las personas - es un momento suprasubjetivo que da tensión y vida a la comprensión. Se puede describir también este fenómeno diciendo que el intérprete y el texto tienen su propio "horizonte" y la comprensión supone una fusión de estos horizontes.

La realidad fundamental para salvar tales distancias es el lenguaje que permite al intérprete (o al traductor) actualizar lo comprendido.¹¹

El mundo conocido comunicativamente se nos trasmite, *traditur*, siempre como una totalidad abierta. Eso no es sino experiencial. Se da siempre que hay un conocimiento del mundo y se supera el extrañamiento siempre que se produce una iluminación, intuición y asimilación; y en definitiva la tarea más importante de la hermenéutica en cuanto teoría filosófica consiste en mostrar

¹⁰ Ibid. pág. 105

¹¹ Ibid. pág. 111

que sólo cabe llamar "experiencia" a la integración de todos los conocimientos de la ciencia en el saber personal del individuo.¹²

La reflexión hermenéutica implica que en toda comprensión de algo o de alguien se produce una autocrítica. El comprende, no adopta una posición de superioridad, sino que reconoce la necesidad de someter a examen la supuesta verdad propia. Esto va implicado en todo acto comprensivo y por eso el comprender contribuye siempre a perfeccionar la conciencia histórico-efectual.¹³

Los complejos métodos de la investigación científica del arte y de la literatura que se han desarrollado han de acreditar a la postre su fecundidad ayudando a la experiencia de la obra de arte a alcanzar una mayor claridad y adecuación; por eso necesitan intrínsecamente de la integración hermenéutica.

2.1 Lenguaje

Traer al lenguaje como tal al lenguaje humano es responder de él y a él. Apalabrar su esencia como nuestra condición (condicionalidad como condicionalidad). El lenguaje, en el efecto, nos refiere y relaciona o relata ya en nuestro propio hablar. Lo esencial del lenguaje es la "dicción" en cuanto "mostración".¹⁴

Dicho en otra terminología como la dicción que el lenguaje dice esencialmente instituye la condición (con-dicción) fundamental de todo quehacer típicamente humano - quehacer que se especifica como "traductor" (entendedor y, en consecuencia, transformador de la realidad)-. El lenguaje constituye pues el principio hermenéutico de toda interpretación, la con- dicción radical de toda dicción y la traducción (mostración) de la realidad omnímoda. Pero todo ello a su vez sólo tiene sentido si el lenguaje, como quiere Heidegger, ignagura con su dicción radical la tradición, una dicción trascendente o trasdicción que se nos trasmite y en cuya transmisión- en pro y en contra de ella- se nos abre el sentido y sin sentido de la realidad y, últimamente, su propia sensatez o insensatez como destino impositivo y diámon decisivo.¹⁵

¹² Ibid. pág. 114

¹³ Ibid. pág. 117

¹⁴ Ortiz - Osés, Ob. Cit. pág. 84

¹⁵ Ibid. pág. 85

El Ser y su Dicción (lenguaje) han de pensarse ahora a partir del Acontecimiento (*Erignis*) o, dicho de otro modo, *el Ser acontecer en el Lenguaje* – dicción mostradora de lo presente y de lo ausente-, en cuanto el Lenguaje es "el modo en que el acontecimiento habla".¹⁶

De Saussure la define de varias maneras en *Curso de lingüística general*: la lengua "es el conjunto de hábitos lingüísticos que permiten a un sujeto comprender y hacerse comprender". Es "a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos". Es "producto social depositado en el cerebro de cada uno". Es "la parte social del lenguaje exterior al individuo, que por sí sólo no puede ni crearse ni modificarse, no existe más que en virtud de una especie de contacto establecido entre los miembros de una comunidad".¹⁷

El lenguaje al que la hermenéutica se atiene es un lenguaje simbólico. El lenguaje simbólico representa en cifras, es decir, como una relación y a modo de "relato", nuestra realidad humanada.

Es el carácter simbólico del lenguaje el que lleva a cabo propiamente, según Gadamer, la relacionabilidad, conformación y conjugación de realidad y entrenamiento, de ser y comprensión; es una palabra: de hombre y realidad todo lo que sabemos a de pasar por su validez por la configuración medial de lenguaje – o mejor dicho, todo lo que sabemos lo sabemos por mediación de lenguaje.-¹⁸

Cada vez que intentamos entender procuramos entendernos y encontrar la palabra justa. Toda comprensión se desenvuelve en el ámbito de la lengua, y su modo de ser es el discurso.¹⁹

La invitación a la experiencia hermenéutica es la invitación a un experimento lingüístico. Comprender algo es ahora entender un lenguaje y entre un lenguaje es comprender un mensaje (significado) mediado por un código (lengua) en el horizonte de mi propia circunstancia espiritual (aplicación).²⁰

La hermenéutica trata de comunicarnos no lo que dice un texto, contexto o lenguaje en cuestión, sino lo que *quiere decir*. Interpretar es entonces aprender- aprender a vivir-. La hermenéutica se constituye así últimamente

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Alcalá, Antonio *La comunicación humana y la literatura*. México, 1973, pág. 15

¹⁸ Ortiz-Oses, Ob. Cit. pág. 55

¹⁹ Gadamer, Hans-George *El problema de la desmitización*. Archivo de filosofía. pág. 78

²⁰ Ortiz-Oses, Ob. Cit. pág. 57

en la asignatura de la vida. Y por ello por que la hermenéutica es últimamente una hermenéutica antropológica.²¹

2.2 Modelo antropológico

La interpretación del sentido común es una interpretación antropológica. Sentido común dice ahora comprensión típicamente humana de las realidades en su ser (=sentido). Con el "querer-decir" como condicionalidad general de la comunicación lingüística estamos haciendo referencia a la estructura antropológica del sentido, por sobre el significado fenomenológico y la significación estructural. Por ello la hermenéutica, en cuanto a interpretación del sentido, se ha de fundar para su validez en un modelo antropológico de la interpretación.²²

La hermenéutica, teoría generalizada de la interpretación, desemboca así ineludiblemente en una teoría del *sentido*, por cuanto toda interpretación lo es últimamente del sentido. En cuanto *teoría antropológica del sentido* entra en contacto tanto con la teoría (lingüística) de la *comunicación* como con la teoría (semiológica) de la *significación*, de cuyos modelos específicos se vale incardinandolos a su vez en un ámbito filosófico universal o generalizado.

Por ello, el símbolo mediador o tipo ideal de una teoría hermenéutica es el *lenguaje* (logos humano) y no meramente un lenguaje, lengua o signo o sistema de signos parcial o particular. No en vano el lenguaje humano es el médium de comunicación universal.²³

Es fundamental señalar que: "la hermenéutica no interpreta objetos sino "relaciones" relatadas en y por el lenguaje."²⁴

De acuerdo con el concepto de interpretación aquí implicado aparece pues la metodología clásica de la comprensión interpretativa. Tal metodología distingue tres pasos o momentos sucesivos y coordinados en toda interpretación totalizadora: 1) *la subtilitas intellegendi* 2) *la subtilitas explicandi* 3) *La subtilitas applicandi*. Comprensión o intelección, interpretación y aplicación conforman así los tres pasos metodológicos fundamentales de la interpretación.²⁵

²¹ Ibid pág. 58

²² Ibid pág. 74

²³ Ibid pág. 73

²⁴ Ibid pág. 35

²⁵ Ibid. pag. 71

2. 3 *Comprender, interpretar, aplicar.*

Para Gadamer *comprender* no puede ser considerado como "un modo de conocer" sino, en todo caso, como "un conocimiento que comporta un modo o manera de ser, una forma de vivir". *La comprensión no es uno de los modos de comportamiento del sujeto, sino el modo de ser del propio ser-ahí.*²⁶

Cuando se comprende una situación: texto, mensaje, fenómeno, realidad, el interprete adquiere una experiencia ya que toda comprensión es un acontecer y por esto dota de experiencia a quien la lleva a efecto. El concepto de experiencia es primordial debido a su estrecha relación con la actuación del individuo en su mundo vital; con las relaciones que entablan con otros individuos en la sociedad y con su peculiar situación desde la cual comprende y actúa.

"La verdad de la experiencia contiene siempre la referencia a nuevas experiencias. En este sentido la persona a la que llamamos experimentada no es sólo alguien que se ha hecho el que es a través de experiencias, sino también alguien que está abierto a nuevas experiencias."²⁷

El comprender un texto, mensaje o fenómeno, presenta un preguntar sobre ellos y para dicho preguntar hay también una serie de contestaciones o respuestas, abiertas como un abanico; el horizonte hermenéutico es así un **horizonte de preguntar**. Toda obra a interpretar abre el horizonte a una pregunta, cuya respuesta, en principio, se encuentra en la otra misma. La pregunta para la experiencia hermenéutica es la peculiaridad más importante que incluso, la respuesta.

La hermenéutica está centrada en la comprensión del cambio y la transformación de horizontes. Acontece como dialéctica de pregunta y respuesta. El comprender implica preguntar por lo que se comprende.

Toda comprensión inicia con una interpretación. Esto es, el individuo intérprete se encuentra en situación ante la tradición de comprender, está en ella y es interpelado por la misma. Interroga y llama la atención hacia sí del intérprete, lo induce a preguntarle. Toda interpretación, entonces se

²⁶ Gadamer, Ob. Cit pag 328

²⁷ Gadamer, Hans George: *La ciencia como instrumento de la Ilustración*. Editorial península, pag 89

encuentra situada. La situación que guarda el que comprende determina la comprensión de forma fundamental.

"La interpretación no es un acto complementario y posterior al de la comprensión sino que comprender es siempre interpretar, y en consecuencia la interpretación es la forma explícita de la comprensión."²⁸ Lo mismo vale para la aplicación toda aplicación es en la hermenéutica comprensión e interpretación; el aplicar no es el último momento de la comprensión sino su inicio.

Interpretar es comprender el sentido (verdad) de un texto, mensaje o fenómeno en cuestión. Para decirlo con Gadamer: "La interpretación se hace necesaria allí donde el sentido de un texto no se comprende inmediatamente, allí donde no se requiere confiar en lo que un fenómeno representa inmediatamente."²⁹ Por eso interpretar consiste en ir más allá de lo dado superar, en lo posible las precomprensiones y prejuicios que se tienen sobre las cosas; es decir: elegir correctamente aquello que antecede cada interpretación para la obtención de un horizonte guía. El objeto de la interpretación es la mediación entre el texto y el lector.

El intérprete debe superar el elemento extraño que impide la inteligibilidad de un texto. Hace de mediador cuando el texto (el discurso) no puede realizar su misión de ser escuchado y comprendido. El discurso del intérprete no es un texto sino que sirve a un texto; esto no significa que el intérprete desaparezca en un sentido negativo, sino que hace su entrada en la comunicación, resolviendo así la tensión entre el horizonte del texto y el horizonte del lector, lo que Gadamer ha denominado *fusión de horizontes*.

La interpretación no parte de cero, es una característica esencial de la interpretación el que se interprete desde cierto proyecto y expectativas, donde los prejuicios y las precomprensiones son importantes. Gadamer a este respecto señala:

"La interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser restituidos progresivamente por otros más adecuados. Y es todo este constante re proyectar, en el cual consiste el movimiento de sentido del comprender e interpretar."³⁰

Los juicios de valor están presentes en todos los aspectos de la interpretación, desde la selección del texto hasta el final de la lectura y por lo tanto a todo lo largo de la redacción de la interpretación.

²⁸ Ibidem

²⁹ Gadamer, *Verdad y método II*, ed. Crt., pág. 409

³⁰ Ibid. pág. 333

La interpretación denota la operación base de la explicación y de la comprensión. La explicación consiste en quitar todo lo extraño al objeto que se examina de tal modo que se vuelva más familiar; de tal manera que tenga una función inmediata en el contexto del "crítico - interprete".

Imprimir un texto consiste en apropiarse aquí y ahora de la intencionalidad de un texto, **para mí**. Explicar, consiste en poner de manifiesto la estructura del texto, en comentar su organización interna. Interpretar un texto, es seguir vía abierta por el texto y comunicar esta experiencia.³¹

Claro que, el producto de la interpretación de un texto sólo es posible dentro de una comunidad de locutores, auditores y comentarista de este texto y/o de otros análogos. Ya que sin una fuente común y arbitraje la interpretación se convertiría en la complacencia de gustos personales, que de vez en cuando la lectura nos impone.

En resumen, la interpretación, consiste en la expresión reflexionada de la comprensión del intérprete, mediatizada por el conjunto de vías explicativas que la precede y que la acompañan en el comentario crítico. "La dialéctica de la explicación y de la comprensión constituye el poderoso revelador de la interpretación."³²

La aplicación no constituye la parte última y eventual como tampoco meramente pragmática de la comprensión sino que está presente desde el principio y hasta su complementariedad en la densidad comprensiva. Para reafirmar esto, citamos a Gadamer:

"La aplicación no quiere decir aplicación ulterior de una generalidad dada, comprendida primero en sí misma, aun caso concreto; ella es más bien la primera verdadera comprensión de la generalidad que cada texto dado viene a ser para nosotros. La comprensión es una forma de efecto, y se sabe así misma como efectual".³³

La aplicación es así nuestro primer contacto pregunta e impulso con lo comprendido. Desde su planeamiento en cuanto comprensión es ya una aplicación al y de sentido, donde entran en juego nuestras expectativas y prejuicio que guían la comprensión. La aplicación comienza, entonces, con

³¹ Cfr. Angenot, Marc **Teoría Literaria**. Del ensayo: *De la interpretación* por Mario Valdez. Editorial Siglo XXI Madrid, pág. 321

³² Angenot, Ob. Cit pág. 329

³³ *Ibid.*, pág. 414

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

la pregunta que se nos formula conjuntamente desde nuestro interés y el texto, mensaje o fenómeno en cuestión. Iniciar el proceso de comprensión dice así aplicar la generalidad brindada por lo comprendido a la interpretación: aplicar, interpretar y comprender son momentos de lo mismo: el proceso de interpretación crítica o *hermeneusis*. Teoría y práctica de la comprensión.

"Es significativo que los tres (momentos) reciban el nombre de *subtilitas*, esto es que se entienda (comprenda) menos como un método disponible que como un saber hacer que requiere una particular finura de espíritu."³⁴

La *subtilitas* remite a un saber hacer, es decir, a una teoría y praxis como anteriormente ha sido explicada; el saber (teoría) íntimamente unido al hacer (praxis), de tal forma que se aleja y rebasa el poder hacer del método operativo.

Los lectores de los textos se convierten en críticos intérpretes de los textos cuando satisfacen las exigencias del texto y completan su sentido para ellos mismos y para los demás que comparten el texto.

Paul Ricoeur, en su *Teoría de la interpretación*, hace la síntesis de una hermenéutica fenomenológica (en términos del yo):

"La interpretación de un texto culmina en la comprensión de sí mismo de un sujeto que en lo sucesivo se comprende mejor, se comprende de manera diferente o simplemente se empieza a comprender verdaderamente."

Así que, la única función defendible del crítico intérprete consiste en tomar un texto completo en sí y en consecuencia inlegible para los lectores de la comunidad lingüística en cuestión y extraer de él su significación humana, no para establecer un sentido determinado del mismo, sino para abrirle el camino a otros sentidos. Y nunca para actuar como un sacerdote o sacerdotisa de lo oculto.

³⁴ Gadamer. *La ciencia como instrumento*. ed. cit. pág. 378

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.4 Texto e interpretación

El texto es algo más que el título de un campo objetual de investigación literaria. La interpretación es algo más que la técnica de la exposición científica de los textos.

Lo que caracteriza al texto es que sólo se presenta a la comprensión en el contexto de la interpretación y aparece a su luz como una realidad dada. El intérprete indaga de un texto lo que hay propiamente en él. Esta indagación podrá tener siempre una respuesta no exenta de prejuicios y parcialidades, pues el que pregunta busca una confirmación directa de su hipótesis. Pero en esa remisión hay lo que hay en el texto, éste aparece como el punto de referencia frente a la cuestionabilidad, arbitrariedad o al menos pluralidad de posibilidades interpretativas que apuntan a él.³⁵

La estrecha correlación entre texto e interpretación resulta evidente teniendo en cuenta que ni siquiera un texto tradicional es siempre una realidad dada previamente a la interpretación. Es frecuente que sea la interpretación la que conduzca a la creación crítica del texto. El esclarecimiento de esta relación interna entre interpretación y texto constituye un avance metodológico.

El avance metodológico resultante de estas observaciones hechas sobre el lenguaje consiste en que el "texto" debe entenderse aquí como un concepto hermenéutico. Ya que desde esta perspectiva —que es la perspectiva de cada lector— el texto es un mero producto intermedio, una fase en el proceso de comprensión que encierra sin duda como tal una cierta abstracción: "el aislamiento y fijación de esa misma fase."³⁶ La dirección que contempla el lingüista es aclarar el funcionamiento del lenguaje al margen de lo que pueda decir el texto. "Su tema no es lo que el texto comunica, sino la posibilidad de comunicarlo, los recursos semióticos para producir esta comunicación."³⁷

La óptica hermenéutica, en cambio, la comprensión de lo que el texto dice es lo único que le interesa. El funcionamiento del lenguaje es una simple condición previa. El primer presupuesto es que una manifestación sea audible o que una fijación escrita se pueda descifrar para que sea posible la comprensión de lo dicho o de lo escrito. El texto debe ser legible.

³⁵ Gadamer, *Verdad y método II*, ed. cit. pág. 329

³⁶ *Ibidem*

³⁷ *Ibidem*

Ahora bien, el uso lingüístico nos ofrece de nuevo una valiosa indicación en esta línea. Hablamos también en un sentido más exigente de "legibilidad" de un texto cuando queremos expresar un mínimo de calidad a la hora de enjuiciar un estilo o de valorar una traducción.

Un texto literario no es tan sólo una fijación de un discurso hablado. Nos remite a una palabra ya pronunciada. Esto tiene sus consecuencias hermenéuticas.

"La interpretación no es ya aquí un mero recurso para la retransmisión de un enunciado original. El texto literario es justamente un texto en un grado especial porque no remite a un acto lingüístico originario, sino que prescribe por su parte todas las repeticiones y actos lingüísticos; ningún lenguaje hablado puede cumplir totalmente la norma que un texto representa. Este ejerce una función normaliva que no hace referencia ni a un discurso originario ni a la intención del hablante, sino que surge en él mismo."³⁸

No en vano la palabra "literatura" ha adquirido un sentido prestigioso, de forma que la pertenencia a ella constituye un toque de distinción.

"Un texto de este género no significa la mera fijación de un discurso, sino que posee su propia autenticidad. Si el carácter del discurso, consiste en que el oyente lo escucha de pasada y centra su atención en lo que el discurso le comunica, este hecho pone de manifiesto lo que es el lenguaje mismo."³⁹

Un texto literario exige que se haga presente en su figura lingüística y no sólo que cumpla su función comunicativa. No basta con leerlo, es preciso oírlo desde nuestro interior.

"El entramado de las referencias de sentido nunca se agota del todo en las relaciones que existen entre los significados principales de las palabras. Justamente las relaciones anexas que no van ligadas a la teología de sentido confieren su magnitud a la frase literaria."⁴⁰

Las obras literarias nos transmiten la imaginación artística y la ideología de quien las escribió así como su percepción del mundo; no obstante, el autor suele estar supeditado a condicionantes que, en algunas ocasiones, hasta llegan a distorsionar sus principios estéticos e ideológicos. Por supuesto, la

³⁸ Ibid. pág. 339

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

presión más fácil de percibir es la que ejerce el público o destinatario, sea uno o múltiple, pues el escritor en ningún caso pretende frustrar sus expectativas y, en definitiva, no suele arriesgarse a perderlo.

La relación entre el autor, la obra y su público es diversa y nos transmite una ideología en la que destacan los conflictos de clases, grupos o estamentos; la defensa de nacionalismos, de determinadas dinastías o linajes; en último término, la escritura se revela como un instrumento perfecto para la preservación de una religión o una ley así como para la constitución de castas religiosas. Existen formas de escritura para el gran público (o literatura de masas), manifestaciones populares o folklóricas (transmitidas por cauces orales) y textos nacidos para alcanzar a un puñado de destinatarios (que pretenden complacer a la persona a quien van dedicadas y no circularon posteriormente) o a un grupo selecto de iniciados (como la lírica de la segunda mitad del siglo XX, restringida a un puñado de creadores y lectores avezados).

Los autores de cualquier época cuentan con una serie de modelos o patrones heredados que les brinda la tradición y que son sometidos a una transformación paulatina, con aciertos y errores, con avances y retrocesos, lo que en definitiva marca los derroteros de la literatura a lo largo de los siglos. Esos modelos de creación (desde la perspectiva del escritor) o pistas para una recepción adecuada (desde el punto de vista del público) son los géneros literarios, que se sirven de la prosa, del verso o de otras formas de escritura híbridas, como el prosímelo, la prosa rimada o el *cursor*.

Los géneros llamados naturales son los que se engloban en la lírica, la épica y el teatro; con todo, hoy hay otro mucho más pujante a pesar de su ausencia de la vieja preceptiva, la novela, junto a otros que, como la sátira muestran su vigor en un determinado momento histórico o a lo largo de los siglos. El estudio de las características del arte de cada momento hace posible la periodización literaria, con la delimitación de grupos o de generaciones, atendiendo a criterios comunes a todas las artes o específicos de la literatura.⁴¹

⁴¹ Asociación Juvenil Orquesta Clásica Béla Bartok. Mosaicoarte. Concepto de literatura. Géneros literarios. Movimientos literarios. recursos estilísticos. ... www.geocities.com/mosaicoarte_literatura/mlit.htm 11 de junio de 2002

Hermenéutica

Aunque como señala Gadamer.

"En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que le pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos."⁴²

El propósito de la hermenéutica es que la historia debe escribirse de nuevo desde cada presente.

⁴² Gadamer. Ob. Cit. pag. 344

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo 3



J. Austen

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN.

La Revolución Industrial se origina en Inglaterra, durante la primera mitad del reinado de Jorge III (1760-1820). Newton ha conquistado la libertad de la investigación científica; la limitación del poder monárquico deja frente a frente a las dos fuerzas rivales; la burguesía, ambiciosa y activa, y la aristocracia, reconfortada en la creencia de la estabilidad de sus privilegios.

La provincia de Inglaterra era un lugar tranquilo; la aristocracia era dueña de la tierra y de los granjeros que trabajaban en ella y que durante los años bélicos (toda la vida de Jane Austen) aumentaron significativamente.

"Los sirvientes y su trabajo eran barato, lo que suscitó una mayor riqueza para algunas familias. Todo esto dio como resultado un gran contraste en la sociedad. Elegancia por un lado, sostenida con las mayores comodidades del mundo, los mejores muebles, la más fina platería, lo más moderno en carruajes; y, por el otro lado, una gran desigualdad en la estructura social, donde una tercera parte de la población se enfrentaba diariamente al arduo trabajo para sobrevivir. En la primera parte del siglo XVIII el maravilloso estilo inglés en las construcciones y al interior de éstas llegaba gracias al mercado mundial, que se encargaba de llenarlos con muebles franceses, pinturas italianas, esculturas griegas y del oriente. El lujo de algunas familias y el país simbolizaba la jerarquía natural de la sociedad inglesa de aquel tiempo."¹

Desde la monarquía hasta el más humilde campesino había una escala de patrones y dueños de la tierra. En 1803 la base de la pirámide, era de trabajadores pobres, vagabundos, campesinos, incluso soldados y marinos, que vivían en un nivel de precariedad.

También durante este periodo, la aristocracia inglesa gozo de una improcedente época de placer y libertad. Los problemas internacionales, particularmente en Francia, llevo a un gran flujo internacional de europeos. Además el Reino Unido ganó la carrera del mercado internacional, a través de la innovación técnica en el negocio de la manufactura.

"La concentración de la maquinaria promovió la concentración urbana; la concentración de la tierra a partir del reinado de Ana sacrificó a la pequeña propiedad y asentó la miseria campesina: la vida aldeana.

¹ Cfr. Wilks, Brian. Jane Austen. Galley Press Great Britain. 1978. pag. 10 (Trad. mía)

el apego a la tierra, las fiestas y tradiciones, fueron desplazadas por la vida urbana y sus barrios atestados."²

Podrían distinguirse tres momentos del espíritu inglés, por lo que a respuesta social se refiere, en el siglo XVIII. Primer momento: crítica al orden establecido por parte de Swift, y el nuevo periodismo llevado a cabo por Adisson y Steele. El segundo momento se caracterizó por conformidad y apoyo al régimen; Richardson y su obra lo represento. El tercer momento fue de rechazo y confusión del nuevo orden, crítica encamada en los poetas: Blake, Coleridge, Wordsworth y, más tarde en la gran herética de la novela inglesa, Emily Bronte.

"La novela inglesa significo la manera de convertir las formulas intelectuales de la aristocracia en manifestación del espíritu burgués. Los dos famosos periódicos del siglo XVIII, *The Tatler* y *The Spectator* (por Adisson y Steele) ejercen la crítica a través del diálogo en ambientes burgueses donde el refinamiento es sinónimo del afán de prestigio. La conversión del drama en novela y del ambiente cortesano y sus virtudes en el medio burgués es redondeado por Henry Fielding. Pero había sido Samuel Richardson quien, en *Clarissa Harlowe* y *Pamela* le dio la tónica exacta; un código de costumbres, el ambiente aristocrático es sustituido por la convención burguesa. Fanny Burney convierte la novela picaresca en la de costumbres y el teatro de Sheridan crea el diálogo exacto y convincente de los caracteres y de las situaciones de la nueva clase."³ (Ver esquema 1)

"Es la clase media alta de Inglaterra a la que Jane Austen se refiere bajo el reinado de Jorge III mostrando a la aristocracia y evadiendo a la clase desafortunada Jane escribía de la gente a la cual se vio ligado en ciertos momentos. Pero sobre todo de la clase media la cual conocía perfectamente. A través de su gran talento retrato las características de la clase que ella podía examinar la base del comportamiento humano y su motivación. Su familiaridad con estas características la llevan a penetrar en las relaciones sociales que mantenemos con cualquier otro individuo."⁴

Ella pudo explorar los modales y la educación de la gente bien avenida, situando de manera admirable los círculos, uno después de otro de la vida social en una perfecta cohesión y eficacia.

² Cfr. Fuentes, Carlos. Introducción del libro *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen UNAM, Nuestros clásicos México, 1959, pág. 11

³ Cfr. *Ibid.* pág. 12

⁴ Wilks, Brian Ob. Cit. pág. 13 (Trad. mía)

Jane Austen nació el 16 de diciembre de 1775, en Hampshire, al sur de Inglaterra, en la parroquia Steventon. Sus padres son George Austen, clérigo anglicano e hijo de una antigua familia de Kent y Cassandra Leigh, de un estrato social algo más elevado que el de su marido (entre sus antepasados figura Sir Thomas Leigh, alcalde de Londres, bajo Isabel I). Jane Austen, fue alentada a leer y escribir por su padre que además de atender la parroquia, preparaba a jóvenes estudiantes ricos a ingresar a la Universidad de Oxford.

"George y Cassandra Austen eran miembros de un estrato menor que, en el curso del siglo XVIII, habían alcanzado, como la mayoría de la clase media de provincia, el término deseado de riqueza, seguridad y estimación social."⁵

Jane era la sexta hija de siete hermanos, el mayor, James nació en 1765; en la edad adulta gozaba de una gran popularidad, en Oxford, debido a sus habilidades y conocimientos en letras inglesas. Fue sucesor de su padre en la iglesia. El vigilaba y supervisaba la lectura de sus hermanas y las guiaba en los campos literarios.

Edward fue el segundo hijo, nació en 1768, pero a la temprana edad dejó el círculo familiar al ser adoptado por un primo rico de su padre, Thomas Knight, quién era dueño de Godmersham Park, Kent, y Chawton en Hampshire. Edward recibió la herencia de su tío ya que se caso con su prima segunda; y en 1812 cambió su apellido a Knight. Esta adopción no fue solo afortunada para él sino para toda la familia, ya que algunos años después, a la muerte de su padre, dio a su madre y hermanas una casa en Chawton. Y fue especialmente amable al ayudar a su hermana Jane.

El tercer anito a la familia fue Henry Thomas, nació en 1771. Era brillante, gracioso y entusiasta, estuvo en el ejército, se hizo banquero pero perdió toda su fortuna. Sorpresivamente se caso con su prima viuda Eliza quién era diez años mayor que él, vivieron en Londres donde Jane pasaba algunos días con ellos. Henry, ayudo y alentó a su hermana a publicar sus libros, y después que estos salieron a la venta él no se cansaba de decirle a todo el mundo que la autora de tales libros era su querida hermana.

La más querida y única hermana de Jane Austen fue Cassandra, tres años mayor que ella, con quién compartía una maravillosa amistad; y es que dos niñas, casi de la misma edad y con cinco hermanos eran naturalmente una alianza hacia el resto de la descendencia. Además de compartir obsequios y alegrías eran mutuas confidentes. Jane le escribía

⁵ Fuentes, Carlos Ob Cit pag 8

cartas a Cassandra donde le narra los acontecimientos más importantes que le sucedían, gracias a las cuales se puede obtener valiosa información biográfica y de su carrera literaria. Jane murió en brazos de Cassandra quien tembloramente sufrió la pérdida de su querida hermana.⁶

Este es el fragmento de una carta que fue enviada a Fanny Knigh, donde Cassandra relata los últimos momentos de vida de Jane Austen.

"... han pasado dos horas, desde que dejo de respirar, recién llevo al limbo. . . Yo me quede cerca de ella, sosteniendo la almohada donde yacía su cabeza; por seis horas. La fatiga me hizo darle el lugar a mi madre, dos horas tarde en regresar y, aproximadamente, una hora después, ella respiró por última vez. Pude cerrar sus ojos, lo cual fue una enorme gratificación para mí, rendirte este último servicio."

El quinto hijo fue Francis, nació en 1773. Quien en contraste con la serena y tranquila vida de sus hermanos, vivió en medio de mucha acción. El sirvió a la marina de Inglaterra en el más glorioso periodo de la guerra naval. Mientras que para el resto de la familia la guerra no era relevante. Francis era un hombre muy religioso por lo que nunca se le oía hacer un juramento. Sus largos años en la marina le valieron muchos éxitos y el rango de Almirante en la flota.

El más joven de la familia Charles, nació en 1778, él estuvo muy cercano a Jane y tenía un carácter muy amable, también entro a la marina y sobrevivió en todas sus misiones, pero murió de cólera en 1852.⁸

Cassandra y Jane fueron juntas a la escuela en Oxford, Southampton y a un grupo de lectura. Pero, cuando los Austen no pudieron sostener sus estudios ellas regresaron a su hogar en donde leían exhaustivamente y aprendieron de su familia francés, italiano y a interpretar melodías en el piano. Ellas nunca se casaron. La gente que se encontraba cercanas a ellas, decían que eran bonitas y disfrutaban de las pequeñas pero interesantes fiestas del vecindario; como las que Jane Austen describe en sus novelas. Por sus cartas descubrimos que más aún que escribir le gustaba bailar, pasión que comparte con todas sus heroínas. Se han encontrado comentarios escritos por personas que la conocieron: "En una carta de una tía suya encontramos: Jane, como siempre, extravagante y presuntuosa"⁹

⁶ Cfr. <http://www.austen.com/offaust.htm> y <http://pemberly.com/janeinfo/janelife.htm> (Trad. mia)

⁷ Wilks, Brian. *Jane Austen*. Galley Press, Great Britain, 1978, pág. 140 (Trad. mia)

⁸ Cfr. <http://www.austen.com/offaust.htm> y <http://pemberly.com/janeinfo/janelife.htm> (Trad. mia)

⁹ Pitol, Sergio. *Siete escritoras inglesas: de Jane Austen a Virginia Woolf*. SEP Diana, Mexico 1982, pág.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Cuando Jane Austen tenía veinte años conoció a Tom Lefroy, un joven y atractivo irlandés, cuando éste visitaba a su tío en Hampshire. Pero la familia Lefroy se dio cuenta que está pareja estaba a punto de comprometerse por lo que obligaron a Tom a regresar a su casa, ya que él no podía casarse con la humilde hija de un clérigo por la carencia de fortuna del propio Lefroy. La segunda ocasión que Jane estuvo a punto de casarse fue cuando ella tenía veintisiete y estaba de visita con su hermana en Bath. Harris Big-Wither de veintiuno, le propuso matrimonio y ella aceptó, pero a la mañana siguiente se arrepintió y regresó muy afligida de su viaje por la decepción que le causó a Harris; pero aún con la seguridad económica que él le ofrecía, Jane huyó por que no lo amaba.¹⁰ Para Jane el amor y la razón eran elementos importantes. Así lo expresa en una de sus cartas a su sobrina:

Hay cosas en el mundo mi querida Fanny, una entre mil, como el ser que tú y yo consideramos perfecto; donde la gracia y el espíritu se unen, los modales son iguales al corazón y al entendimiento. Pero, quizá no cruce tu camino y si lo hace, tal vez no sea el hijo de un hombre de fortuna, el amigo de tu hermano o sea de tu mismo condado. Pero cualquier cosa es preferible a casarse sin amor.¹¹

Sin embargo, ella siempre enfatiza el cortejo y el matrimonio en sus novelas, demostrando el impacto que este tiene en la experiencia de enamorarse y vivir.

Estos son algunos fragmentos de las cartas de Jane a su hermana Cassandra:

1796 (desde Steventon)

Anoche tuvimos un baile por todos conceptos extraordinario. Me da casi temor contarte como nos comportamos mi amigo irlandés y yo. ¡Imagínate el escándalo: bailamos y estuvimos sentados todo el tiempo juntos! Puedo exponerme solo una vez más, ya que partiré inmediatamente después del próximo viernes; ese día sin embargo, vamos a tener un baile en casa de los Ashe.

¹⁰ Cfr. "Jane Austen", Randall Wright BBC, Londres, Inglaterra 1995 50min.

¹¹ Ibidem.

1798 (desde Steventon)

*Hubo veinte danzas y las baile todas sin sentir la menor fatiga. Me sentí feliz al saberme capaz de bailar tanto. . . Pero resulta que con este frío me da lo mismo bailar una semana entera que media hora. Mi capota negra fue abiertamente admirada por la señora Letroy y, secretamente, me imagino, por todo el salón.*¹²

"La vida social de Jane Austen dependía hasta cierto punto de su tía la Sra. Leigh Perot. Y la señora Austen con sus dos hijas tenían que ver a esas damas que le parecían juiciosas y aburridas. Escribe a su hermana:

*No puedo seguir encontrando a la gente amena. Respeto a la señora Chambertaine, porque se peina bien, pero no siento nada más tierno. La señorita Langley, es como cualquier chica, tiene nariz ancha y boca grande, usa vestido de moda con pecho expuesto. El almirante Stanhope, es como un caballero, tiene piernas cortas, pero una cola larga.*¹³

El Hermano mayor de Jane, Edward, se movía en los altos círculos de la sociedad al este de Kent. A través de su esposa, así como de sus benefactores fue conectado a la aristocracia local y barones: por lo que Jane pudo conocer a muchas de estas familias por ser la compañía de la señora Knigh "quien además de cuando en cuando le proporcionaba pequeñas cantidades de dinero."¹⁴

De la misma manera pudo ser introducida a la clase alta de banqueros y hombres profesionales gracias a su hermano Henry y su cuñada Eliza, la cual logro establecer relaciones con algunos editores para publicar los libros de Jane. Por lo que pudo relacionarse con las clases altas. La extraordinaria solidaridad familiar y la ayuda mutua logro cubrir los esperados efectos de su humilde condición social.

Al respecto su sobrina Fanny Knight escribió:

"Sí es cierto que, debido a diversas circunstancias, la tía Jane no era tan refinada como su talento hubiese hecho esperar, y de haber vivido cincuenta años más tarde, en muchos aspectos hubiese sido más aceptable a nuestros gustos refinados. No eran ricos, y las

¹² Pitot, Ob. Cit. pag. 13

¹³ Cfr. "Jane Austen", Randall Wrigh. BBC, Londres, Inglaterra. 1995. 50min

¹⁴ Macdonal, Oliver pag.50 (Trad. ma)

personas con las cuales se mezclaban principalmente no eran todas de buena educación . . . Ambas tías fueron criadas en la más absoluta ignorancia del mundo y sus costumbres (me refiero a la moda, etc.) sino fuera por mi papá (Edward) y su matrimonio gracias al cual han permanecido en Kent y gratamente recibidas por la amabilidad de mi madre al compartir unos días con ellas, no habrían sido tan listas y agradables; y si permanecerían muy por debajo de la buena sociedad y sus costumbres.”¹⁵

De hecho Jane pensaba que "el mundo entero era una conspiración para enriquecer sólo a una parte de la familia a expensas de la otra."¹⁶

En 1800, el reverendo Austen, decidió retirarse y mudarse con la familia a Bath. Dejar la casa que Jane quería tanto fue un golpe muy fuerte para ella; (una de las cartas a Cassandra relatando esto, dice que ella se desmayó al recibir la noticia) porque se vendió su piano y casi todos sus libros, desde entonces, estuvieron viviendo en varias casas hasta 1809, cuando el reverendo murió. Durante un período de nueve años Jane no escribió, tampoco hay cartas. La señora Austen, Jane y Cassandra se mudaron a Chawton donde Edward les acondicionó una casa. Fue entonces cuando Jane empezó a reescribir sus novelas.

Novelas. Jane Austen empezó desde niña a escribir novelas para su familia. Algunos de sus primeros trabajos, escritos desde 1790, se publicaron en el libro *Amor y amistad*, y otras obras de gran contenido satírico (1922). Las seis novelas completas que escribió hay que clasificarlas en dos periodos diferentes.

Las del primero (1796-1798) tardaron más de 15 años en encontrar un editor. Durante este tiempo escribió *Sensatez y sentimiento* (1811)¹⁷, historia de dos hermanas y sus asuntos amorosos; *Orgullo y prejuicio* (1813), su novela más famosa, relata las relaciones de las cinco hermanas Bennett y su búsqueda de un marido adecuado, y *La abadía de Northanger* (1818), una sátira sobre las novelas góticas populares a finales del siglo XVIII.

La segunda etapa creadora de Austen empezó en 1811 después de la publicación de *Sensatez y sentimiento*. Tras doce años decepcionantes e improductivos, escribió rápida y sucesivamente sus tres últimas novelas: *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1816) y *Persuasión* (1818). Con argumentos casi etéreos y mucho más analítica respecto a la situación humana.

¹⁵ Ibid. pág. 42 (Trad. mía)

¹⁶ Ibid. pág. 71 (Trad. mía)

¹⁷ La fecha entre parentesis corresponde al año de publicación.

Mucho tiempo después de su muerte se publicaron varias novelas incompletas. **Los Watson** (1923), **Fragmento de una novela** (1925), **Plan para una novela** (1926) y **Sanditon**. También se ha publicado su correspondencia **Cartas** (1932).¹⁸

Las obras de Jane Austen fueron muy bien acogidas desde su publicación y son de un estilo muy diferente al romanticismo vigente de su época. Llenas de incisiva observación y detalles meticulosos; ella se propuso presentar pequeños grupos de personas en un espacio limitado y moldear los acontecimientos, aparentemente triviales, de su vida cotidiana en una comedia costumbrista.

Uno de sus más grandes logros es retratar las ilusiones y experiencias de este grupo de gente afortunada, de algún modo, por su aislamiento del mundo. Cada vecindario es una especie de microcosmos, el centro de un pequeño universo. Sus personajes son de clase media y provincianos, cuya máxima preocupación es conseguir un buen sustento económico y su mayor ambición es el matrimonio. La depresión y la miseria de la gente común, fue un tema que ella nunca trató directamente. "Su arte narrativo es un arte de la evasión, de la elusión, de la ambigüedad."¹⁹

Los defectos de las personas que aparecen en sus novelas se corrigen aprendiendo la lección de las tribulaciones. Narrado con múltiples virtudes: capacidad satírica, agudo poder de observación, un sentido muy vivo de diálogo. Hasta el más secundario personaje es vívidamente interiorizado con un estilo ingenioso.

El mundo de la joven Jane es esencialmente femenino. "Mark Twain decía que sus novelas le inspiraban una "repugnancia animal"; era la revulsión masculina hacia un universo donde la mujer es el centro y el hombre cumple un papel secundario",²⁰ o como un bonito cuadro en la pared. Sin embargo, no parece que Jane odie a los hombres. Ya que no formula juicios severos sobre las relaciones del mundo de los hombres respecto al de las mujeres.

¹⁸ Cfr. <http://www.austen.com/novels.htm> (Trad. mía)

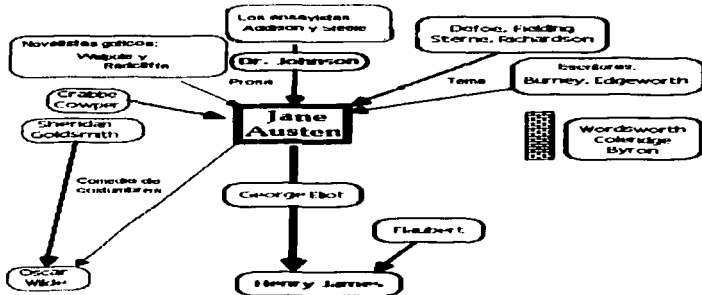
¹⁹ Pirol, Ob. Cit. pág. 15

²⁰ Ibid. Cfr. pág. 19

Influencia literaria.

Jane Austen leía y disfrutaba a escritores como Fanny Burney, Maria Edgeworth, Radcliffe, Defoe, Fielding, Sterne, Richardson (que en su novela apoya al nuevo orden burgués triunfante) y los ensayistas del nuevo periodismo Addison y Steele. Los poetas Cowper y Crabbe, su favorito. Es también relevante notar como ningún poeta romántico contemporáneo es nombrado. Cuando Wordsworth, Coleridge y Byron son realmente importantes en aquella época, pero en las novelas de Jane no encontramos ningún héroe romántico.²¹

Sin embargo, ella si ejerce una enorme influencia en los novelistas ingleses de la llamada "época victoriana."



En el tiempo en el que ella daba vida a sus novelas, el romanticismo estaba en su apogeo, pero ella rechazaba todas sus influencias. Los románticos exaltaban los sentimientos, para Jane Austen la razón era la facultad suprema. El romanticismo convocaba al abandono de las normas, ella las exponía con una creencia en el orden y la disciplina. Los románticos veían en la naturaleza un poder trascendental que ejercía el orden de las cosas. Austen sostenía los valores tradicionales y las normas establecidas, en la condición humana veían un espíritu cómico. Los románticos enardecían los detalles de la belleza en la naturaleza. La

²¹ Cody, David. <http://landow.stg.brown.edu/SSPCLuster/literature.html>. (Trad. mia.)

Jane Austen

técnica narrativa de Jane rara vez detallaba los elementos de la naturaleza. Lo cual llegó a ser una gran cualidad: Virginia Woolf alguna vez señaló que Jane Austen era capaz de descubrir una hermosa noche sin mencionar jamás la luna.

En cuanto al contexto histórico, el avance tecnológico que trajo consigo la Revolución Industrial no se alcanza a sentir inmediatamente, y menos aún en la clase media rural, tanto como en la clase que empezaba a gestarse urbana. Las reformas que trajo consigo este cambio se empezaron a vivir hasta más tarde.

Jane Austen murió el 17 de julio de 1817, a los 42 años, en Winchester - ya que el doctor local de Chawton no podía ayudarla- por los síntomas. Se cree que padeció del mal de Addison; una enfermedad ermativa desencadenada por sus preocupaciones familiares y por -en palabras de José María Valverde- "la sensación de haber tocado el límite de su propio desarrollo creativo". Reposó en la catedral de Steventon.

Después de su muerte en el siglo XIX del período Romántico, Jane Austen fue estudiada con admiración, aunque las características de sus novelas no correspondían exactamente con este período. Sin embargo, al final de ese siglo la reputación de Austen se incrementó considerablemente, y gradualmente fue ganando un entusiasta grupo de admiradores denominados "Janeites". En América, Austen era poco conocida a principios del siglo XX pero a mediados de este ella recibió más atención de la crítica que en Inglaterra. En las últimas décadas del siglo pasado, Jane Austen y su trabajo ha recibido atención especial del público en general.

En Inglaterra existe una asociación que lleva su nombre. se han escrito al menos cien biografías y analizado sus obras a través de diferentes métodos y corrientes. Se ha llevado al cine seis de sus nueve novelas completas, en las universidades inglesas y anglosajonas se imparten cursos completos para el estudio de su obra.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.1 *Orgullo y prejuicio* (*Pride and prejudice*)

Orgullo y prejuicio es probablemente la obra completa más famosa de Jane Austen y, de hecho, la primera en ser escrita. La versión original, *Primeras impresiones*, fue terminada en 1797, pero fue rechazada por las editoriales (la copia del original no ha sobrevivido). La novela fue revisada alrededor de 1812 y publicada en 1813.

Síntesis. *Orgullo y prejuicio* es la historia del matrimonio Bennet, de clase media, sus cinco hijas y sus aventuras amorosas en Hertfordshire un lugar que pertenece a Longbourn. Las características del señor y la señora Bennet son muy contrastantes ya que por un lado él es un hombre inteligente e ingenioso, mientras que la señora esta aferrada a casar a sus hijas a cualquier costo. El motivo de esta obsesión se debe a que perderán su propiedad a la muerte del señor Bennet, y ésta pasara a manos de su primo, el señor Collins, un hombre tonto, ridículo y presuntuoso. Quien propondrá matrimonio a Elizabeth Bennet personaje central y favorito de la escritora. La narración se establece a partir de la llegada del joven, guapo y rico Charles Bingley y su amigo Fitzwilliam Darcy. En la novela hay varios cortejos amorosos, compromisos de matrimonio y tempestuosas relaciones que son provocados por orgullo y prejuicios.

Lo que ha llevado a la popularidad a este trabajo, no solo han sido sus memorables personajes y lo atractivo de la historia en general, sino la habilidad en la narración. En *Orgullo y prejuicio*, Jane Austen (a sus veintiún años) maneja admirablemente la ironía, el diálogo, el desarrollo de las experiencias de los personajes y la intensidad de estas a través de la historia.

Con la primera aseveración de la historia, se establece definitivamente el argumento y tema del libro: "Es una verdad universal saber que un hombre en posesión de una buena fortuna, tiene que necesitar de una esposa."²² Esta frase presenta el tópico del libro, y que es el acontecimiento o fin del de la novela y también introduce el tono de ironía, el cual usará tanto verbal como estructuralmente.

²² Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Oxford word's classics. Printed in Great Britain, pág. 1 (Trad. mia)

Para apreciar completamente el humor artístico de Jane Austen, hay que entender que es la ironía y como se usa en literatura. En el sentido más básico la ironía es utilizada para dar un sentido contrario, no literal. Por ejemplo, si la primera sentencia de la novela es leída literalmente, su significado sería "Todo el mundo sabe que un hombre soltero y rico está buscando una esposa". Sin embargo leer irónicamente tiene otro sentido literario "Todo el mundo sabe que un hombre soltero y rico será persuadido por una mujer para ser su esposa." Austen también utiliza la ironía en la estructura de la historia, llevando a sus personajes a situaciones que parecen significar algo, y más tarde revelar una contradicción.

El diálogo juega un papel muy importante en *Orgullo y prejuicio*. La novela empieza con una conversación entre el señor y la señora Bennet: "Mi querido señor Bennet, le dije su esposa un día, ¿Ha escuchado decir que Netherfield al fin a sido rentada?. Tú me lo quieres decir, y a mi no me importa escucharlo, contestó su esposo."²³ Nos damos cuenta a través de las primeras líneas de la gran preocupación de la señora Bennet, el ver a sus hijas contraer matrimonio. Y de la actitud sarcástica e irónica del señor Bennet hacia su esposa.

La emoción que siente la señora Bennet por la llegada de los Bingley es compartida por el resto del vecindario, que da idea al lector de la sociedad media y su simbolismo "universal", que considera al joven Bingley como propiedad de alguna de sus hijas. El rumor de los nuevos habitantes y los comentarios suscitados son descritos por Jane Austen.

La escena que se desarrolla al presentarse las Bennet con los Bingley a través del diálogo describe las características de las chicas y sus actitudes. Al menos ocho mujeres son delineadas por la escritora. Siendo las chicas Bennet las más relevantes y que encabezan el grupo.

También hay un tono intenso en la descripción de los modales y costumbres, así como el gusto en la decoración de las casas en el siglo XIX británico. Se observa que el comportamiento, características y comentarios de los personajes están relacionados de acuerdo a su posición social. Por ejemplo, los miembros de la aristocracia como Darcy o Lady Catherine de Bourgh, son percibidos como orgullosos y engreídos por su lugar en la sociedad. Las hermanas Bingley que aspiran a pertenecer a este grupo son también orgullosas y cuidan sus modales para distinguirse de las hermanas Bennet y su medio.

²³ Ibidem. (Trad. ma)

La conducta de Jane Bennet, la hermana mayor, y Elizabeth es aceptable, mientras que la madre de ellas y el resto de sus hijas, Mary, Kitty y Lydia, hablan y actúan sin propiedad, por lo que son ridiculizadas. El contraste de las hermanas Bennet podría ser el resultado de la diferencia que muestra el ambiente de sus padres. Las hijas mayores han estado más cerca de su padre, un hombre sensato y dueño de la tierra, mientras que el resto de las jóvenes emulan a su madre, la hija de un abogado.

La introducción de la familia Gardiner presenta un contraste con el resto de la familia Bennet. Aunque, la señora Phillips y Bennet son hermanas de la señora Gardiner esta muestra finos modales y prudencia. La diferencia es importante, no solo porque demuestra que Elizabeth tiene más familia, aparte de su hermana Jane, de la cual puede sentirse orgullosa, lo que también indica que una familia clase media puede ser refinada y bien avenida como los miembros de una clase superior.

El sentido de ironía que Jane Austen imprime a través de toda la novela y que ejerce respecto de las costumbres tradicionales de la sociedad respecto a su rango, son satirizadas, al describir a la gente que se excede en sus presunciones, que da como resultado el ridículo.

La parte del diálogo es la fuente más viva y consistente de la obra. Esto corresponde a la costumbre de la época, en donde las novelas eran leídas en voz alta. Nos damos cuenta que los sucesos e ideas más importantes se dan en las conversaciones. Aún en la intensa y famosa reflexión de Elizabeth Bennet, al darse cuenta de sus mal encausados prejuicios hacia Darcy, (Que despreciable he actuado, yo que siempre me he sentido orgullosa de mi habilidad al juzgar a la gente. . .)²⁴ es narrado como un diálogo en sí misma.

La plática de los personajes son individualmente apropiados y revelan sus características: Elizabeth habla directamente y es brillante, su padre es sarcástico, la charla del señor Collins es tediosa y tonta, Lydia Bennet, la hermana menor, no puede mantener una conversación sin una sola palabra de frivolidad.

El ingenio de Elizabeth al conversar es evidente, cuando debate con Charlotte, las condiciones para llegar al matrimonio o cuando discute acerca de los atributos que las mujeres deben tener, con Darcy. Todo esto le da una personalidad dinámica y decidida con opiniones propias y comportamiento independiente en sus acciones. A través de la novela, Elizabeth muestra el gusto por la actividad física, especialmente caminar, y

²⁴ Ibid pág 185 (Trad. mia)

es fácil darse cuenta de esto cuando recorre tres millas de Longbourn a Netherfield para ver a su hermana enferma. Esta acción da lugar al comentario despectivo de las hermanas Bingley, ya que piensan que es un comportamiento impropio para una dama.

Elizabeth siempre muestra interés por escuchar y siempre está lista para reír de la tontería y el ridículo. Por su excepcional poder de observación entiende la diferencia entre el exceso y lo que es propio; en la mayoría de los casos - y a pesar de su error al prejuizar a Darcy y Wickman - acierta al apreciar la conducta de la gente. Fácilmente identifica al señor Collins como un tonto y a Lady Catherine como déspota.

La primera vez que Darcy mira el rostro de Elizabeth, se da cuenta de su "singular inteligencia por la expresión de sus ojos oscuros"²⁵. Al escuchar la conversación de Elizabeth, nota su habilidad para expresarse con gran determinación hacia sus interlocutores. Darcy también describe su figura como "liger, atractiva y de finos modales. Cuando ella llega a Netherfield, Darcy siente admiración por su complejión como resultado de su condición física.

Austen refuerza la habilidad de Elizabeth al conversar con Darcy. Previo a encontrarse en Netherfield, ellos dos no pueden estar juntos en una habitación sin estar debatiendo. Aún cuando se sabe que el coronel Fitzwilliam también sostiene diálogos con ella, éstos no son escritas en el libro, pero cuando Darcy entre en la conversación las líneas si aparece en la narración, así como la inteligencia, ingenio y habilidad de Elizabeth motivadas por la presencia de Darcy. Lo que manifiesta la química existente entre ellos.

Sin embargo, cuando Darcy le propone matrimonio, él se enfoca en los aspectos negativos que Elizabeth posee, como la mala situación económica y social de su familia, más no enfatiza su amor hacia ella. Y aunque esta propuesta realmente la sorprende, Elizabeth se ha cegado en cualquier afecto hacia él, por todos los comentarios que ha escuchado acerca de su comportamiento.

Hay que darse cuenta que a lo largo de esta escena, Darcy culpa a Elizabeth de orgullo, mientras que ella de prejuicio -una irónica contradicción en la manera de describir a los personajes- en contra de Wickham, Jane Bennet y en contra de todas las cosas que no encajan en su mundo social. Darcy le recrimina no ser humilde "no ha lastimado tu

²⁵ Ibid. pág. 19 (Trad. mía)

orgullo mi honesta confesión". Lo que enfatiza el orgullo y prejuicio de ambos.

La carta que Darcy dirige a Elizabeth más tarde es muy importante por tres razones. Uno, aclara el argumento primero ante su posición respecto a Bingley acerca de casarse y lo hipócrita que en realidad es Wickham. Segundo, la carta muestra la personalidad e ideas verdaderas de Darcy, lo que nunca se había descrito en la novela. Pero lo más importante es el impacto y reacción que tiene en Elizabeth. Que da como resultado un proceso de auto-descubrimiento de sí misma y su comportamiento.

Después de leer la carta los sentimientos de Elizabeth hacia Darcy empiezan a cambiar; más aun cuando ella visita la propiedad de él en Pemberly; en donde él se siente obviamente mucho más cómodo y desinhibido. En este lugar, la gente lo tiene en un muy alto rango de amabilidad y sencillez. Ella también nota la admiración y gratitud de sus empleados y lo mucho que ama y cuida a su hermana Georgina, según sus dependientes. Con todo esto Elizabeth finalmente se da cuenta que Darcy es un hombre con muchas cualidades y un gran sentido de responsabilidad.

Cuando todas reflexiones pasan por su mente, sorpresivamente se encuentra con Darcy, quien muestra un cambio en su comportamiento; es excesivamente amistoso con los Gardiner y la propia Elizabeth, lo que delata que él también fue afectado fuertemente por lo sucedido.

De hecho también hay un cambio en los diálogos entre Elizabeth y Darcy; ya que en sus encuentros, casi no se hablan. El resultado de esta técnica por parte de Austen es una intensa identificación entre ellos, en su mutua frustración y sobre todo genera mucha expectación en el lector.

Cuando Darcy se entera de la fuga de Lydia con Wickham, no hace evidente la "desgracia" de su hermana, sino que demuestra compasión y ternura hacia Elizabeth. Por lo que en el fondo se aprecia una similitud de preocupación por la familia por parte de ambos.

El matrimonio entre Lydia y Wickham da a Jane Austen la oportunidad para hablar del matrimonio a través de la novela. Hay que recordar que la boda entre Charlotte y el señor Collins fue desaprobada por Elizabeth, debido a que esta unión se llevaría a cabo sólo por el interés económico de Charlotte. Pero, después de visitar su hogar en Hunsford, y a pesar de la falta de amor y respeto hacia su esposo, ella se muestra feliz y segura en su propiedad. La idea aquí, es que el matrimonio por conveniencia no es el

mejor, pero hay que esforzarse y tener una actitud optimista para tener éxito.

Sin embargo, la relación entre Lydia y Wickham no se establece siquiera por interés y mucho menos por amor, sino por pasión, lujuria y capricho. Lydia creía que estaba enamorada, aunque la autora enfatiza que este sentimiento no existía hasta después de ir a Brighton, lejos de su casa y familia. Wickham, mientras tanto se vio obligado a huir por deudas de juego y aprovechó la insensatez de Lydia para tener algo de compañía.

Cuando Elizabeth contempla el futuro de ambos se pregunta: "Cuánto puede durar la felicidad a una pareja que está unida sólo por la fuerza de la pasión pero no de la virtud."²⁶ En la perspectiva del tipo de matrimonio de Lydia, se comprende que la gratificación sexual pronto se termina en el corto camino de la lujuria.

Para entender el significado de la acción de Lydia, hay que tomar en cuenta la importancia que tenía para la sociedad inglesa de principios del siglo XIX, el que una mujer fuera virgen. Como Lydia y Wickham vivieron juntos dos semanas antes de casarse, la comunidad asume que mantuvieron relaciones sexuales, lo que daña la reputación de Lydia por no llegar virgen al matrimonio; pero esto no solo la afecta a ella sino a toda la familia.

Por ejemplo, el señor Collins escribe una carta para negar la relación entre su familia y los Bennet, aunque esto suene absurdo, resultaba común para la sociedad querer salvar a los miembros de los parentescos cercanos.

Como resultado, los Bennet (excepto la señora) desaprobaban la conducta de Lydia y Wickham, y solo se sintieron aliviados cuando supieron que él aceptaba casarse con ella. No sólo la reputación de Lydia fue enmendada, también la aceptación de la familia entera ante la sociedad.

"Todos los impulsos del sentimiento deberían ser guiados por la razón", dice la ridícula sabelotodo Mary Bennet. Pero, puesta en su boca, la frase más que la afirmación de un principio resulta una mofa a la razón. Sin embargo, al eliminar todo extremo de pasión inicia la transformación del amor en un sentimiento manejable, intenso, sí, pero cuyos efectos pueden superarse. La libre voluntad, el deseo, están supeditados por entero a las exigencias sociales de la época.

²⁶ Ibid. pág. 213 (Trad. mía)

El tema del matrimonio había sido tratado con cierta tristeza y sólo se vuelve más positivo hasta el compromiso de Jane Bennet y Bingley. Finalmente los lectores somos testigos del amor y uno de los pocos matrimonios felices en la novela. Porque su relación está basada en genuino amor, atracción, comprensión y similitud de perspectivas. Lo que contrasta fuertemente con los Bennet, Collins y Wickham, los cuales carecen de cualquier tipo de compatibilidad.

Al inicio de la novela, Jane y Elizabeth Bennet recalcan su deseo de casarse por amor; y por la indiscutible felicidad que causa el compromiso de la hermana mayor, entendemos que esta perspectiva del matrimonio es ampliamente aceptada por Austen. Porque el matrimonio naturalmente entaza la vida de la pareja, pero también enriquece la vida de sus familias, amigos y futuros hijos.

Pero no deja de hacer bromas al respecto cuando declara que que empezó a amar a Darcy "tan gradualmente que difícilmente se cuando sucedió. Pero creo que debió haber sido la vez que vi sus hermosas propiedades en Pemberly".

La simetría estructural es evidente al concluir la novela, con el compromiso de Elizabeth y Darcy y la visión de pasar el resto de sus vidas juntos. Al principio de la historia, Austen presenta la desdicha del matrimonio Bennet y el desventurado fin que tendrían las hijas Bennet sino llegan a casarse para obtener un hogar y seguridad económica, lo que las condenaría a vivir solas y dependientes de la caridad del resto de la familia. También presenta la desdicha de casarse obligadamente con alguien a quien no aman o siquiera conocen.

Jane Bennet encuentra a su hombre ideal casi inmediatamente de la historia pero las circunstancias los mantienen alejados casi hasta el final de la novela. Elizabeth también conoce a quien será su esposo, pero los dos necesitan un proceso de auto descubrimiento antes de poder entenderse mutuamente y tener un matrimonio feliz.

Austen concluye con la alegría que el matrimonio brinda, no sólo por el amor, también por la seguridad (Charlotte), la pasión (Lydia), la perfecta armonía (Jane) y el honesto auto reconocimiento de los defectos y virtudes que todas las personas tenemos; para poder encontrar y valorar las cualidades de los otros (Elizabeth).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La importancia del matrimonio para la vida de Elizabeth Bennet y sus hermanas puede ser difícil de entender para los lectores modernos. Las mujeres de nuestro tiempo tienen una gran variedad de opciones que abren paso a un futuro exitoso. Por supuesto está el matrimonio, pero también podemos ir a la Universidad y obtener grados superiores y vivir de nuestra libre profesión, para lograr nuestra independencia y propiedades como cualquier hombre.

Sin embargo, las mujeres de la época de Jane Austen no tenían estas ventajas. Aunque las mujeres de la clase media y alta eran enviadas a las escuelas, su educación consistía en llegar a ser "accomplished", que significa ser una mujer con talento para expresarse delicadamente, tocar el piano, cantar, bailar y comportarse apropiadamente. Pero no para adquirir conocimiento académico. Además, las mujeres de principio del siglo XIX no contaban con altos grados de educación; por lo que, tutores privados, institutrices y escuelas privadas era la extensión de su estructura educativa.

Naturalmente, una mujer joven como Elizabeth Bennet, lista y de mente inquisitiva pudo haber obtenido y desarrollado su educación a través de la lectura. En la novela, ella manifiesta a Lady Catherine: "A mis hermanas y a mí siempre se nos alentó a leer y siempre tuvimos a los maestros que necesitamos; y quien se decidió por el ocio, así lo hizo"²⁷

En una conversación acerca de los atributos de las mujeres, Darcy también comenta que algo realmente admirable en una mujer es "su actitud para ampliar sus conocimientos a través de la lectura."

La educación formal para las mujeres era limitada porque las oportunidades de trabajo también lo eran y viceversa. La sociedad no podía concebir a una mujer en una profesión como medicina o leyes por lo tanto no tenían la oportunidad de hacerlo. De hecho las mujeres de clase media y alta, tenían pocas oportunidades para asegurarse un futuro decoroso. Una mujer soltera, dependía de sus familiares, recibiendo pequeñas pensiones de sus padres, hermanos u otras relaciones que pudieran mantenerlas.

En el caso de Elizabeth, ella dependía de su padre mientras éste viviera y ella fuera soltera, pero el hecho de no tener hermanos, volvería su situación desesperada al morir su padre. Ella y su madre se verían forzadas a vivir de la caridad de sus parientes como el señor y señora Phillips.

²⁷ Ibid pág 147 (Trad mia)

Gardiner e incluso el señor Collins; lo cual las hubiera colocado en una situación humillante y desagradable.

Otra opción disponible para las mujeres jóvenes que tenían la necesidad de mantenerse, era colocarse como institutrices o damas de compañía. Con ambos trabajos podían ganarse la vida sin poner en riesgo su posición ante la comunidad. Sin embargo, las condiciones de estos empleos eran generalmente rigurosas y degradantes, ya que eran tratadas como el resto de la servidumbre. Pero cualquier otra labor era mal vista por toda la sociedad.

Una mujer soltera también podía ser humillada y despreciada por vivir sola, fuera del círculo e influencia familiar. Si una mujer que nunca había estado casada y no vivía con su familia tenía que ser acompañada al menos por un chaperon. En consecuencia, cuando las hermanas Bennett viajaban tenían que estar acompañadas por algún familiar o una respetable mujer casada. Todo esto es ilustrado y ejemplificado a lo largo de la novela.

Cuando Lydia se fuga con Wickham, su reputación es dañada por vivir sola con un hombre sin estar casada. Por lo que Darcy hace todo lo posible para encontrarlos, pagar a Wickham la dote de Lydia y así salvar la imagen no solo de ella sino de toda la familia Bennet.

Las cosas que suceden en *Orgullo y prejuicio*, son cercanas a los lectores, el bochorno ante el ridículo y exceso de los familiares, la incertidumbre de los sentimientos al sentirse enamorado y la aflicción al darnos cuenta de un error. El realismo psicológico de los personajes nos da la llave para descubrir como se sienten.

Es natural para Elizabeth y Darcy sentirse ofendidos después de ser rechazados, y desde luego un poco arrepentidos después del altercado y gradualmente cambiar de opinión con el paso del tiempo. Cada paso en el progreso de acercamiento mutuo, es narrado con la prudencia que exige el comportamiento y los sentimientos del común de la gente. En la delicada y bella descripción de autorreflexión de Elizabeth se muestra la inteligencia de las personas al cambiar de opinión.

Extrema pasión es usualmente evitada en el estilo de escribir de Jane Austen, y esto llega a ser notable cuando, por ejemplo, ella toma una voz muy impersonal y abstracta cuando Elizabeth acepta a Darcy; Elizabeth, "inmediatamente pensó de manera no muy elocuente, dándole a

entender que sus sentimientos habían experimentado cambios. . . . como hacerle recibir con gratitud y placer sus palabras de matrimonio." ²⁸

La gente que no gusta de las obras de Jane Austen, frecuentemente argumentan la falta de extrema emoción como con sus más importantes razonamientos. Sin embargo, nadie puede negar su habilidad para crear personajes inolvidables, argumentos bien estructurados, o entregar con una aguda visión y humor los valores de la sociedad. Las novelas de Jane Austen con sus historias y temas poseen la cualidad de trascender en el tiempo, tan relevantes hoy como hace doscientos años.

3.2 *Emma*

Jane Austen comenzó a escribir *Emma* en 1814 aunque fue publicada en 1816, bajo el anonimato, como el resto de sus novelas debido a los prejuicios de su época.

Síntesis. "Emma Woodhouse, bella, inteligente y rica, con un hogar agradable y un temperamento feliz, parecía reunir muchas de las mejores bendiciones de la vida; llevaba viviendo cerca de veintidós años en este mundo, sin nada que la agitara o la molestara. Era la menor de las dos hijas de un padre cariñoso y tolerante, y, a consecuencia del matrimonio de su hermano, llevaba mucho tiempo como señora de la casa de su padre. La madre había muerto también hacía demasiado tiempo como para que ella conservara más que un confuso recuerdo de sus caricias: su lugar había sido ocupado por una institutriz, mujer excelente. Entre ellas había la intimidad de unas hermanas. Aún antes de que la señorita Taylor dejara de ejercer el cargo de institutriz, la bondad de su carácter apenas le consentía imponer ninguna restricción; y ahora que su sombra de autoridad había acabado hacía mucho, vivían juntas como amigas muy unidas, haciendo Emma lo que se le antojaba, con una elevada estimación del juicio de la señorita Taylor, pero guiándose principalmente por el suyo."²⁹ Emma intenta ayudar Harriet, una nueva, pobre y joven amiga, para quedarse con un hombre bueno y rico. Por lo que le impide a Harriet casarse con Robert Martin que a pesar de ser un granjero joven, que de alguna manera iguala la posición social de Harriet, es juzgado por Emma de no estar a la altura de Harriet.

²⁸ Ibid., pág. 233 (Trad. mía)

²⁹ Austen, Jane. *Emma* London Published by Addison Longman and Pinguin Books, 1998. pág. 1 (Trad. mía)

Jane Austen

La autora presenta a Emma enfatizando su buena fortuna: hermosa, lista y rica, con un confortable hogar, y posición despreocupada; con muy poca aflicción o enfado. Pero, Austen nos advierte: "Emma posee el poder de compasión por los demás, pero ¿no estará ella perdiendo la oportunidad de ser feliz?"³⁰

Emma, es independiente e impone su voluntad ante sus amigos, pero su corazón es fundamentalmente bueno. Su hermana, Isabella, está completamente consagrada a su familia, dependiente, y no es muy especial. Porque la novela prefiere la independencia de Emma y su destreza implícita en su conducta, aunque nos enfrentamos con la paradoja de que, aunque Emma es inteligente, ella casi siempre se equivoca.

Isabella es la única madre que se encuentra en la historia, y su descripción sugiere que la vida de una madre le ofrece un pequeño uso al intelecto de una mujer. Los enfoques del matrimonio ofrecen una oportunidad a las mujeres para ejercer su poder, y determina sus propios destinos sin adoptar las labores o esfuerzos de la clase obrera. Participar en los rituales de cortejo y aceptar o rechazar propuestas son quizás el papel más activo que se permiten a las mujeres en el mundo de Emma.

La historia está estructurada alrededor de varios matrimonios consumados o por llevarse a cabo, y, en cada caso, se resalta y solidifica la posición social del participante. Ya que en el tiempo de Austen, el estatus social era determinado por una combinación de contexto familiar, reputación, y riqueza; entonces el matrimonio era una de las maneras principales que podía elevar el estado social de las personas. Este método de avance social era especialmente crucial en las mujeres que no contaban con una familia rica o con la posibilidad de mejorar su fortuna a través de trabajo duro o el logro personal.

Hay al menos dos interesantes diferencias entre Emma y el resto de las novelas de Jane Austen. La primera es que hay menor actividad o menor diálogo entre los personajes. De hecho sólo dieciséis de las diecinueve personas que aparecen en el libro hablan directamente y dos de estas contribuyen con frases ordinarias para dar continuidad a la escena; en el tercer caso, el relato más extenso de la señora Cole es acerca del piano de Jane Fairfax.

³⁰ Ibid. pág. 2 (Trad. mia)

En esta novela la manera práctica de manejar los diálogos es dividirlos en trece partes completas; que por cierto no aparecen de manera inmediata. Todo esto se debe a que la autora hace uso de los rumores y de los discursos indirectos. Al menos treinta y cinco de los personajes que no aparecen en la novela son descritos por la docena de que si participa.

La novela usa un discurso indirecto y muy inteligente en tercera persona, Austen relaciona y describe a menudo cosas que nosotros podríamos imaginar en palabras de Emma. Este estilo de narración crea una mezcla compleja de simpatía con el personaje y el juicio irónico en su conducta. No siempre está claro cuando nosotros debemos compartir las percepciones de Emma y cuando nosotros podemos ver a través de ellos. Aunque esto crea problemas de interpretación para el lector, esta estrategia de la narrativa crea una historia multidimensionalmente rica.

La separación admirable, frecuentemente irónica del narrador nos permite ver muchas de los errores de los personajes antes de cometerlos, junto con los aspectos cómicos de su conducta. Y, la historia toma fuerza por una serie de auto reconocimientos que permiten a cada personaje hacer juicios más completos y objetivos.

Se nota que el propósito de esta técnica es elevar el sentido de la narración sin caer en la confusión de las incesantes relaciones y encuentros sociales que se establecen y son relevantes en el momento de interactuar.

Además mucho del diálogo en Emma tiene doble o incluso triple significado, ya que los comentarios de los personajes son interpretados de diferente manera. Por ejemplo, cuando el señor Elton se refiere al retrato que Emma hizo de Harriet, "yo no puedo mantener alejado mis ojos de él," quiere hacer un cumplido a Emma, pero ella piensa que él está admirado por la belleza de Harriet. Por lo que, una de nuestras tareas principales al ir leyendo la novela, es descifrar todos los subtextos que están debajo de las interacciones aparentemente casuales.

La segunda peculiaridad de Emma en contradicción con el resto de sus obras, es que toda la trama esta confinada prácticamente en un solo lugar. La gente no deja de caminar de un lado a otro debido a la cercanía de los lugares en Hardfield, propiedad de Emma y su padre. Todos los escenarios donde cobran vida las acciones y movimientos suceden dentro de la provincia de Highbury; que arroja como resultado el relato de una vida insular.

Los acontecimientos que suceden fuera de este lugar son narrados por terceras personas, como el romance de Frank Churchiellen en Weymouth, el reencuentro de Harriet y Robert Martin en Londres. La mitad de los personajes nunca dejan Highbury durante los doce meses que recorre la historia. Y cuando alguno de estos se aleja de la provincia no se tiene conocimiento directo de sus acciones.

Además, todos los lugares resultan aburridos y tontos a comparación de Highbury, Londres más que otros. "En Londres siempre hay el mismo deprimente clima", dice el señor Woodhouse. Debido al establecimiento del señor John (cuñado de Emma) en Brunswick Square, se le señala con prejuicios por parte de la gente que lo vio crecer en Highbury; aunque Londres se encuentre sólo a dieciséis millas de ahí. O cuando el señor Nightly, hermano de John, está enojado, se retira a Londres "para aprender a ser indiferente", solo Frank Churchill, quien desde muy joven dejó la provincia al ser adoptado, no se refiere a la capital con ideas desagradables. Y para el reverendo Elton, con el retrato de Harriet bajo el brazo, "Londres es el destino de los tontos".

Así, Emma responde notablemente a la famosa receta doméstica de la novela por parte de Jane Austen quien durante el periodo de composición de esta novela escribe a su sobrina Anna, en septiembre 9 de 1814: "tres o cuatro familias en el pueblo son la misma cosa para trabajar."³¹

La localidad de Emma es un pueblo grande, casi una ciudad, se puede suponer una población de mil personas muy cerca de Londres, en la extremidad del norte de Surrey. Una pequeña descripción transmite precisamente el ambiente que se percibe:

"No se puede despertar demasiado interés social, aún de los lugares más ocupados de Highbury; el señor Pery camina rápidamente, lo caballos del carruaje del señor Cole regresan después del ejercicio, una mujer hacendosa regresa de la tienda con su cesto repleto, dos perros pelean por un sucio hueso, una fila de niños rodean al panadero con su pan de jengibre; no hay nada de lo que se pueda esperar para presumir pero se da cuenta (Emma) que tampoco hay nada de que quejarse."³²

En Highbury se encuentra de todo: un hacendado, un párroco, un abogado, un bolicario, un posadero, un panadero, una propietaria de la escuela y maestros, un colono cómodo, un aprendiz de mecánico, un

³¹ Le Faye, Dairde. *Jane Austen's letters* Oxford University press. Third edition. 1995 Great Britain. (Trad. mía)

³² Austen, Ob. Cit pág 233 (Trad mía)

dependiente parroquial, un mayordomo, tres sirvientes superiores (Serte, el cocinero, James, el cochero y la señora Hodges, la ama de llaves) y cuatro sirvientes menores (Hannah, Harry, Patty y Tom). Todos son nombrados y delineados.

También posee, aunque no están especificados, los inevitables y pobre jornaleros, hacia quién Emma es particularmente compasiva "Ella entiende sus costumbres, podía permitir su ignorancia y sus tentaciones, pero no podría tener expectativas románticas en virtud extraordinaria de ellos, para quienes la educación era poca; ayudaba y atendía sus problemas con mucha inteligencia y buena voluntad."³³

Lo que quizá separa a Highbury de los pueblos grandes y pequeños del sur de Inglaterra son las familias que en el primer caso viven de sus rentas, los Woodhouse por ejemplo, establecidos en Healdfield, representan la más reciente generación de una antigua familia. También se encuentran a los Weston y los Cole. Pero estos últimos habían hecho su fortuna recientemente a través del comercio en Londres. El señor Weston todavía mantiene interés financiero en Londres, aunque no para exigirle dejar Highbury más de una vez al año. Sin embargo, ellos no eran tan ricos, según Jane Austen, respecto a los Woodhouse quienes habían comprado un feudo y una parroquia.

Por supuesto el orden social se establece de manera jerárquica. El dueño de la tierra es el predominante, aún sin contar con demasiado dinero, en el caso de los Woodhouse, pero la antigüedad de la familia los coloca en un rango alto. En segundo lugar se encuentran el vicario y los hombres que comercian con la cosecha del campo, Weston y Cole. Quienes, conjuntamente con el señor Knightley, constituían el buen nombre del lugar.

El reverendo Elton toma su rango de su oficio clerical; de lo que dependo no sólo su lugar en el círculo social sino también la superficialidad de un caballero, ya que no cuenta con ninguna relación familiar de prestigio, ni dinero. Y, bajo el ejemplo de su esposa el pronto volverá a su innata vulgaridad y bajo nivel.

Pero esto no le cuesta su lugar social como la pobreza intensa de la viuda e hija Bate. Los nativos Weston, han ido firmemente abriéndose paso en las recientes décadas. Pero es una fortuna hecha del comercio en Londres, después de ser un oficial de la milicia, lo que también posibilita al señor Weston establecerse con dignidad en Highbury. Los Cole van

³³ Ibid pág #6 (Trad ma)

cobrando vida a través de la historia y es que muy recientemente han logrado adquirir una importante fortuna, por lo que empiezan a organizar reuniones, fiestas y bailes para ser parte círculo social de Highbury; además, los Woodhouse se vieron irónicamente necesitados de ser invitados por ellos, ya que parecían demasiados superiores para poder ser solicitados. Lo cual no representaba un problema para Emma convivir con "la irrepachable y propia familia rural."³⁴

El tercer rango no es claramente delineado; la novela no se concentra en ellos. Pero ciertamente considera al abogado y al boticario - el primer superior, a pesar del hecho que, ante los ojos de Emma, la mayoría de chicas vulgares de Highbury estén sin excepción en los Coxs.

La señora Goddard y sus maestras subordinadas con la familia agrícola Martin probablemente forman parte de la misma categoría social. Debajo de estos estarían los empleados domésticos, curiosamente, todas mujeres. Quienes sutilmente, y nunca en detalle, forman un fondo vivo apenas esbozado. Sin embargo todos ellos forman un contexto alegre que también son parte de la sociedad. Cuando la esposa del pastelero es invitada por la señorita Bate, comenta: "Había escuchado por algunos que la señora Wallis puede ser mal educada y grosera, pero nunca encontramos algo parecido, pero la mejor atención"³⁵

Los sucesos principales toman lugar durante las visitas que los personajes realizan mutuamente. La frecuencia y tiempo de visitas entre ellos indican el nivel de intimidad. Las visitas frecuentes de Frank a Hartfield muestran su relación cercana con Emma, aunque en percepción retrospectiva nosotros reconocemos también que Frank inventa excusas para visitar a Jane Fairfax. La presencia constante de Knightley a Hartfield indica su afecto y consideración para Emma, quien limita a Harriet las visitas con la familia Martin y sugiere sólo quince minutos, porque, lo contrario indica claramente cualquier tipo de interés.

Más formal que las visita, las fiestas son organizadas por convenciones y no por motivos de cercanía. Cada ocasión mantiene la oportunidad de la intriga social y equivocaciones, para satisfacer vanidades y formar conexiones. Las fiestas también dan la oportunidad a los personajes para observar las interacciones de las otras personas. Knightley observa la conducta de Emma hacia Frank y la conducta de Frank hacia Jane Fairfax. Las fiestas son microcosmos de las interacciones sociales que constituyen la novela en conjunto.

³⁴ Ibid. pág. 214 (Trad. mia)

³⁵ Ibid. pág. 236 (Trad. mia)

"Un artista no puede ser desorganizado. -escribe Jane Austen una vez a su hermana-. Se necesita describir a la gente de Highbury y estos ubicados dentro del acomodamiento jerárquico de sociedad. No requieren más comentarios o ilustración."³⁶

Sin embargo existe una cierta discordancia entre la idea y la realidad de organización social en Highbury. El señor Knightley es un granjero activo como también un hacendado, él vende sus manzanas en el pueblo y es siempre invitado a todas las reuniones. La señora Weston pensó que él se casaría con la humilde Jane Fairfax -condenada a ser una institutriz- aunque Emma una vez pensó que estaba "lejos, muy lejos, de lo imposible" más bien creía que él podría casarse con Harriet antes de ser revelada como la hija ilegítima de un mercader.

El propio señor Woodhouse depende grandemente de la compañía de las maestras de escuela y la anciana señora Bates. De manera similar Harriet, sin lugar definido en la sociedad, aspira casarse, primero con un granjero, después con el clérigo y, finalmente, con el señor Knightley; y si todo esto fallará, puede predecirse que se quedará con el hijo de un maestro. De hecho Harriet puede ser tomada como un símbolo de volatilidad en la colocación social.

Los Cole eran inferiores, debido a su origen, y "sólo moderadamente educados",³⁷ ellos habían esperado diez años calladamente en Highbury antes de su escandalosa fortuna que los alienta a entrar a los círculos elevados. Sin embargo, la familia entera no puede compartir la mesa con los Woodhouse, excepto el señor Cole, de hecho tampoco lo pueden hacer las Bates, Jane Fairfax, ni "la propia familia rural", sólo los pueden acompañar después del postre. También está claro que los Pery no han alcanzado compartir la mesa con los Wooshouse a pesar de haber comprado los caballos del carruaje que habría representado un adelanto significativo.

Graham Hough, quizás el comentarista más agudo en la pregunta difícil en cuanto a "la cuestión de clase" en el trabajo de Jane Austen, rechaza la terminología usada como "demasiado general" bajo la categorización de "gentry". Que él define negativamente, como el grupo debajo de la aristocracia y sobre la burguesía comercial. Ya que incluso esta distinción cuidadosa parece insuficiente, para todos los propósitos.

³⁶ Le Fayet, Ob. Cit. pág. 30 (Trad. mia)

³⁷ Austen, Ob. Cit. pág. 207 (Trad. mia)

"Ciertamente, la nobleza, señorío y comerciantes eran discernibles como órdenes y son indispensables como categorías generales. Pero también están las profesiones que a su vez variaron ampliamente en el lugar de las ocupaciones particulares y los orígenes sociales de los practicantes. Además, en términos de personas reales, los miembros de todas las categorías formaron un continuo lugar de una serie de grupos agudamente separados."¹⁸

De igual manera es imposible, en Highbury, evitar a cualquiera solamente porque uno los detesta. Emma se ve obligada a invitar a cenar a la odiosa esposa del vicario en Hartfield. "Ellos no deben ser menos que otros, o ella (la señora Elton) puede sospecharse odiosa, y ser capaz de resentimiento lastimoso" piensa Emma. Y, cuando la señora Elton organiza una fiesta en los campos de fresas en Donwell, toda la élite de Highbury tiene que ser invitada. Cuando esta excursión se lleva a cabo, la misma compañía produce un efecto desagradable. Porque esto suscita el alejamiento de Jane Fairfax y la burla de la señorita Bates, debido al desastroso juego que a Frank y a Emma se les ocurrió llevar a cabo para unir al grupo de invitados. Es decir, en tan comprimida sociedad, la preferencia personal no puede complacerse.

Highbury forma una sociedad substancialmente independiente y homogénea. No sólo está eficazmente aislada en términos geográficos, sus habitantes también exhiben uniformidades importantes. Parece una inferencia justa decir que el pueblo es exclusivamente Anglicano y casi exclusivamente compuesto de nativos. También parece que todos aceptan y trabajan dentro del orden social tradicional y valores del pequeño pueblo agrícola; y esto significa, a su vez, que Highbury es clasificado internamente -aunque de manera compleja- según el ingreso, la fuente de ingreso, y la longitud de la residencia.

Por otro lado, este arreglo ideal nunca es emparejado exactamente por el orden social real; o, más correctamente, un orden social fijo sólo existe como una noción abstracta, para ser empleado quizás como un punto de referencia, pero nunca llevado a cabo. Incluso hasta el punto en que las personas no se reconocen como pertenecientes a los grupos particulares, ellos no permanecen dentro de ellos en su comunicación social.

Así nos encontramos en una paradoja. Emma presenta un organismo social de comparación, aunque estático, con principios claramente entendidos de estratificación. Pero, los Woodhouse estaban de alguna

¹⁸ Hough, Graham. *Narrative and dialogue*. London, 1973. pág. 223 (Trad. mia)

manera limitados por su status y estimación. Emma sólo permanecía en Donwell (el hogar del señor Knightley) y en Randall (la casa Weston) que pertenecía a las "las familias regulares y propias". Emma se habría confinado prácticamente a Harfield, en parte por no tener el deseo de ir a otro lugar y en parte por la necesidad de compañía, y también procuraba a su padre su propio espacio.

Por razones similares, Jane Fairfax se ve obliga a aceptar el patrocinio de la señora Elton y la amistosa autoridad de la señora Cole y Perry. Además de la ausencia de acceso a las alternativas, hay el factor extenso de la torpeza que se crearía en ambos casos, no sólo para ellos pero también para sus familias, por el ejercicio desentrenado de saberse aceptado y estimado en la pequeña comunidad.

Para Jane Austen, una personalidad existe sólo interactivamente. O, si nosotros examinamos "la individualidad" desde un punto de vista sociológico, nosotros notamos que "las crisis de identidad" nunca ocurra en su ficción. La pregunta "quién soy" sólo se realiza cuándo la sociedad no la contesta confortablemente antes de que pueda preguntarse. Mientras las sociedades que se pintaron en las novelas de Jane Austen no son tan estáticas como a veces se sugiere, es verdad que ella no hace (cuando nosotros tendemos a) concebir relaciones sociales para estar de manera inherente en crisis.

Es el grupo el que finalmente sostiene a cada individuo y proporciona en cierta medida armonía y orden. Pero el grupo de Jane Austen era de base doméstico, no nacional, regional o económico. Su forma primaria era por supuesto la familia en sentido ordinario. Pero más allá de esto, era lo que nosotros podríamos nombrar, el pueblo pequeño equivalente al condado. Sin exageración, Highbury puede ser considerado como una especie de casa extendida, con un grupo superior, percibidos como "tres o cuatro familias" y exaltado como una congregación casi familiar.

En semejante comunidad, los antagonismos, la preferencia, el estilo y gusto tuvo que ser frenado para lograr un nivel de tolerancia y amistad para subsistir. Y sobre los elementos de estabilidad económica y el aislamiento geográfico, en Emma hay una oferta poderosa de convergencia social.

Paradójicamente la sustancia de la novela es un pequeño grado de perturbación social que da vivacidad en el flujo de relaciones sociales.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Era por supuesto la habilidad especial de Jane Austen grabar tal estructura y dinamismo. Incluso antes de que Scott apuntara al carácter revolucionario de realismo y probabilidad en sus novelas, Annabella Milbanke, más tarde la esposa de Byron, escribe a su madre:

"Recién leí una novela llamada *Orgullo y Prejuicio*; que no depende de cualquiera de los recursos comunes de ninguna conflagración, ni de caballos clandestinos, perros o loros, no hay nobleza, tampoco militares, ni reencuentros ni peleas. Yo realmente pienso que es la más probable ficción que jamás había leído."³⁹

Además, desde el comienzo había unanimidad entre sus críticos sobre la delicadeza y particularidad del arte de Jane Austen. Es como si ella hubiera nacido con visión microscópica; y, para repetir la metáfora empleada por el Arzobispo Whately, cuando repasaba el último trabajo de Austen, "ante los ojos de un hábil naturalista, los insectos sobre una hoja presentan una amplia diferencia como entre el león y el elefante".⁴⁰

Las medidas y evaluaciones de Emma también eran las medidas y evaluaciones de la propia vida de Jane Austen. Aunque, habiendo tenido cuatro casas, en Steventon, Bath, Southampton y Chawton, durante sus cuarenta y dos años de vida sin agregar las estancias prolongadas con sus hermanos en Kent y Londres, y con amigos en Wiltshire, ella era ciertamente menos estacionaria que Emma.

Pero, tomando de forma particular, su situación y ambientes en donde ella vivió cuando escribió Emma, que fue la provincia de Chawton, no obstante más pequeño que Highbury, resultaba favorable para las relaciones sociales. Ya que se encontraba entre Londres, Winchester y los caminos de Gosport, un lugar estratégico para la comunicación familiar Austen; de hecho varios muchachos de la nueva generación Austen asistieron a la escuela en Winchester.

Sin embargo, las grandes fuerzas que llegaron a aislar a Jane Austen eran los viajes difíciles y caros que establecían la comunicación. Porque viajar más de cuarenta millas significaba quedarse por una noche en una posada o con algunos amigos o parientes; y estos arreglos prolongaban aun más la travesía; además las cartas significaban un alto costo porque los paquetes del carruaje eran pequeños.

³⁹ Elwin, M. *Lord Byron's wife*. London, 1962. pág. 159 (Trad. mía)

⁴⁰ Whately, K. *Unsigned review of Northanger Abbey and Persuasion*. Fourth impression 1921. pág. 362 (Trad. mía)

Durante este tiempo, cortos periodos de la vida de Jane Austen en Chawton, se establecen a través de cuatro cartas -que cubre dieciséis días del 24 de enero al 9 de febrero de 1813.- Periodo en el cual, hubo lluvia incesante, frío y ventarrones, Jane estaba diligentemente comprometida en la escritura de Mansfield Park. También se sabe que cenó el señor Papillon, el vicario de Chawton y su hermana soltera. Era una fiesta grande, valor que enumera un primer paso en la red social. En la cena también se encontraban un oficial de la marina, su esposa, la joven hija de un hacendado, un granjero y otros reverendos

Merece la pena mencionar que todas estas personas y familias, con la excepción quizás de dos o tres, pertenecían a la sociedad de Chawton. Lo que resultaba una reunión importante en las relaciones sociales y de comunicación en Chawton, tanto para que raramente parezca que Jane Austen hay sido invitada porque era pobre. Incluso un tiempo solo tuvo la asistencia de un solo sirviente, y una de sus sobrinas, Elizabeth, venía de Faringdon para ayudarla. Pero a partir de esta reunión Austen es requerida en más reuniones.

Con estas descripciones podemos formar una idea social del íntimo y entretejido círculo social estructurado en Chawton. El grupo era tan apretado como el de Emma. Desde el punto de vista de Jane Austen, algunos de los miembros del grupo eran personas discordantes e indudablemente antagónicas. "Pocas son las personas tan tontos o incluso insensibles al no darse cuenta del desprecio amable"⁴¹; le escribió a su hermana.

En la misma carta Austen había escrito irónicamente el esbozo de un sentimiento cortés que era indispensable en esta sociedad (Chawton): "a consecuencia de una afable invitación de la señora Clement, esta mañana, fui con ella y su esposo en su carruaje; yo hubiera preferido caminar y no dudo que ellos también lo hayan deseado"⁴².

Las cartas también ofrecen una pequeña descripción de Chawton y el grupo social que estaba conformado por un racimos de aproximadamente quince personas que ejercían un todo, con características típicas de la época y de las obras de Jane Austen. Que establecen una correspondencia sustancial entre las circunstancias de la comunidad y la conducta que describió en Emma, entre las sociedades y lo imaginario.

⁴¹ Le Fayc, Ob. Cit. pág. 305 (Trad. mia)

⁴² Ibidem. (Trad. mia)

Jane Austen

La unidad básica Chawton (Highbury) era familiar, "3 o 4 familias en un pueblo rural", que se extendieron para incluir a los parientes de la solterona. Pero, encima y anteriormente a esto, el nivel superior de sociedad en Highbury formó casi una familia, con reuniones casi diarias entre varios de sus miembros, con mañanas prolongadas y tratando de corresponder visitas, paseos y comidas frecuentes.

Con el aislamiento y la condensación no podían permitirse el lujo de marcar demasiado la diferencia entre la posesión, falta de carruajes, el tamaño de casa o ingreso, el goce de diez sirvientes o tres; incluso ninguno que ellos podían mencionarlo en lo absoluto en sus tratos sociales.

Por lo que, no escogían a sus compañeros libremente, tampoco podían dar rienda suelta a sus palabras, a sus inclinaciones, y quizá no siempre a sus pensamientos. Así, en Chawton había las mismas tendencias inherentes hacia la convergencia social y la represión personal como en Highbury.

Hay en Emma un capítulo (qué es casi un espejo de su propio tipo de vida) el cual reproduce esencialmente, la organización social y hábitos que ella experimentó en Chawton. Primero, ella proporciona una teoría implícita pero coherente de cómo la sociedad trabajó, en los pueblos pequeños y los pueblos grandes del sudeste de Inglaterra, las batallas napoleónicas. Describe cómo los miembros principales de tales comunidades actuaron recíprocamente entre sí y desarrollan características de grupo en el primer cuarto del siglo diecinueve. De nuevo, y en este sentido la herramienta de un paisaje histórico no se tira a la basura, sino que explora junto con la imaginación para ver su uso y potencial.

Jane Austen ayuda a explicar a la Inglaterra preindustrial con la descripción funcional de los trabajadores (clase media) y la naturaleza de la comunidad mediata entre el pueblo y país; sin que Emma fuera compuesta por historiadores. Y al menos tres escalas de evaluación social se indican delicadamente y se entreteje en un diálogo de treinta palabras. ¿Cuántos de nosotros podría decir tanto con treinta mil?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3.3 Mansfield Park

Es considerado por los seguidores de Jane Austen como una historia de carácter y sensibilidad, en donde confronta el matrimonio y la clase social pero que también actúa como una crítica seria de valores de la regencia inglesa. Austen empezó escribir esta novela en 1811 y se publicó en 1814.

Síntesis. Unos treinta años antes del tiempo de la narrativa, y once años antes de la salida de los eventos que serán recontados, una mujer joven nombre "María Ward se casó con un señor adinerado llamado Thomas Bertram dueño de Mansfield Park. La nueva señora Bertram se volvió el comentario del pueblo por su matrimonio. Porque se vio elevada al rango de baronesa, con todas las comodidades y consecuencias que entraña el disponer de una hermosa casa y una crecida renta. Hasta su propio tío, el abogado, admitió que ella se encontraba en inferioridad por una diferencia de tres mil libras cuando menos, en relación con toda mujer casadera que pudiera justamente aspirar a un partido como aquél. Tenía dos hermanas que bien podrían beneficiarse de su encumbramiento; las señoritas Ward y Frances tan hermosas como María, no tenían reparos en predecirse un casamiento casi tan ventajoso como el suyo. Pero en el mundo no existen ciertamente tantos hombres de gran fortuna como lindas mujeres que los merezcan. La señorita Ward, al cabo de seis años, se vio obligada a casarse con el reverendo Norris, amigo de su cuñado y hombre que apenas si disponía de algunos bienes particulares; y a la señorita Frances le fue todavía peor. Ya que el matrimonio Norris emprendió su carrera de felicidad conyugal con poco menos de mil libras al año. Pero Frances se casó, según lo expresado, para fastidiar a su familia; y al decidirse por un teniente de marina sin educación, fortuna ni relación, lo consiguió plenamente. Difícilmente hubiese podido hacer una elección más desastrosa." ⁴³

Mansfield Park desarrolla diversos temas a diferencia del resto de las obras de Jane Austen, que generalmente pueden simplificarse, incluso en una frase: en *Sensatez* y *Sentimientos* habla acerca de equilibrar emociones y razones, *Orgullo* y *el Prejuicio* de juzgar a otros rápidamente, *Emma* establece el tema de la madurez y tolerancia, y en *Persuasión* se habla de las segundas oportunidades. Por otro lado, *Mansfield Park* no puede describirse en pocas palabras. Porque realiza una alegoría de la encendida forma de gobernar en Inglaterra, también toca el tema de la

⁴³ Austen, Jane *Mansfield Park*. Wordsworth classics 1992, Great Britain pág 3 (Trad mia)

.....

esclavitud, la educación de los niños, la diferencia entre las apariencias y la realidad, la ruptura de la moral y los valores de la sociedad.

El punto que establece una gran diferencia es el personaje principal, Fanny Price, tímida, insegura y físicamente débil. La propia madre de Austen la llamó "insípida". Ella ciertamente no es como Elizabeth Bennet, de *Orgullo y prejuicio*, inteligente e ingeniosa; al contrario, Fanny es una heroína que no se encuentra en la mayor parte de la literatura.

De todas sus novelas *Mansfield Park* es la más sobria. "Ahora intentaré escribir de algo más", Jane Austen declaró en una carta a su hermana Cassandra, "Y será un tema completamente diferente" -la ordenación-. Lo que apunta a una nueva solemnidad de propósito que tiene inequívocamente el colorante religioso. *Mansfield Park* es una novela influenciada claramente por el movimiento Evangélico que en ese momento estaba llamando a una reforma moral y promoviendo una asidua vida religiosa en el país.

La novela se funda en el fuerte y siempre propio señor Thomas Bertram, de buen corazón, que representa un retroceso a los valores conservadores y creencias de orden, principios y distancia de emoción tan prevaleciente en el siglo XVIII. Aunque, él tiene dos hijos y dos hijas (Tom, Edmund, María y Julia) asume la tutoría de la sobrina de su esposa en un acto de caridad, ya que la señora Price tiene una familia grande y es muy pobre. Fanny Price, una muchacha temerosa pero amable, representa los valores del temprano siglo XIX. Como la sensatez, que se consideraba como rasgo intangible pero muy positivo que supuestamente permitía sentirse más que la mayoría. Entre los modales contrastantes del señor Thomas y Fanny se encuentran las costumbres de Henry y Mary Crawford, carentes de valores y capacidad para cuidar el sentido moral y estético.

Nosotros debemos notar particularmente que los problemas espirituales y eclesiásticos de 1813 prefiguraron los grandes debates y esfuerzos de la Iglesia Victoriana. Recíprocamente,

*"Ellos también señalaron los cambios profundos que la Iglesia de Inglaterra había empezado a tener en las décadas finales del siglo XVIII; durante el cual la Iglesia Victoriana había recibido mayor atención histórica que en las décadas intermedias de transición."*⁴⁴

⁴⁴ Ver. Sykes, N. *Church and State in England in the eighteenth century* Cambridge, 1934 (Trad. mia)

Jane Austen

Un rasgo sobresaliente de la vida de Jane Austen es que midió por palmos la era de reformas de la Iglesia incipiente. Los años 1775-1817 eran marcados por cambios profundos en expectativas anglicanas de su clero, y en menor grado en práctica clerical. El Evangelismo era en seguida una causa y un efecto de esta transformación. Pero la transformación trascendió y se interconectó con los movimientos administrativos de reforma política y universitaria, cada uno del los cuales tomó una forma decidida en la década de 1780. Curiosamente, la Iglesia se retrasó un poco detrás del resto. En su caso, el centro de gravedad del cambio, probablemente fue después una a dos décadas.

Aunque podemos conocer poco de la vida espiritual de Jane Austen fuera de su conciencia y creencia fiel.

"Se sabe que su asistencia al servicio divino siempre era regular; ella lo mencionaba en sus cartas, e incluso componía oraciones domésticas y leía sermones consagradamente. Era completamente religiosa y devota; temerosa de darle ofensa a Dios."⁴⁵

Las escrituras interfamiliares dicen poco en su dimensión espiritual. Es más, puede ser discutible que, si en cualquier parte, Jane hubieran sondeado asuntos religiosos en sus cartas a Cassandra, ella tal vez destruyó muchas de estas; ciertamente aquéllas que eran muy íntimas o personales. Por lo que sólo hilos religiosos sobreviven.

Una carta, del 24 octubre de 1808, describe la visita a Southampton de dos de los sobrinos de Jane Austen cuya madre se había muerto después de un parto. Jane, le dijo a Cassandra que "Hasta donde yo puedo juzgar ambos están impresionado por lo que ha pasado". El día anterior, un domingo, ella los había llevado a la iglesia donde: "Yo ví a Edward muy afectado por el sermón que, de hecho, yo podría suponer se dirigió a los afligidos intencionalmente.... Por la tarde nosotros tuvimos los salmos y las lecciones, y un sermón en casa en el que ellos estaban muy atentos a mí".⁴⁶

También podemos encontrar.

"Ellos lo consideran [una guerra americana] como cierto, y como forma de arruinarnos. Los americanos no pueden conquistarse, y nosotros estaremos enseñándoles sólo la habilidad en guerra que ellos pueden querer ahora.... Si nosotros somos dañados, no pueden

⁴⁵ Cfr. R.W. Chapman, *Jane Austen, Facts and Problems*. Oxford, 1948, pág. 95 (Trad. mia)

⁴⁶ Le Faye, *Ob. Cit.* pág. 507 (Trad. mia)

ayudarse, pero yo pongo mi esperanza en cosas mejores, en una demanda a la protección de Cielo, como una Nación Religiosa, una Nación a pesar del mal enmendado en Religión, que yo no puedo creer que los americanos posean."⁴⁷

Algunos años antes (1814) Austen escribió de forma irónica a su sobrina "por ningún medio estoy convencida que nosotros no deberíamos ser del todo Evangelicos".

¿Cuáles son las consecuencias de esta nueva seriedad? El mundo de Mansfield Park no es notablemente diferente de sus otras novelas. El enfoque está de nuevo en una sección pequeña de los acaudalados, sus vecinos, sus visitantes y la textura social de sus vidas. Pero hablar de la textura social de la vida en Mansfield Park es en seguida resaltar la diferencia de la novela de su predecesor inmediato. En lo que Jane Austen está principalmente interesada aquí, no es tanto lo social, pero en la trama de la vida moral. O más bien, ella está preocupada en mostrar que uno es dependiente del otro. Y esta preocupación es claramente figurada en la presentación de varios personajes.

A través de las piezas centrales del libro, la tensión entre Henry y Mary Crawford de un lado y de Edmund y Fanny por el otro. Los Crawfords son ricos, ingeniosos, socialmente aceptados; ellos tienen todo, la gracia que constituye la compañía agradable; están llenos de vida. Fanny y Edmund, por otro lado, no pueden corresponder a ninguno de estos atributos. Cuando Fanny se presenta al iniciar el segundo capítulo, hay muchos aspectos negativos - no mucho en su apariencia para cautivar, nada para disgustar, ninguna luz en su rostro, nada de belleza llamativa, etc., - Si ella estaba angustiada porque *Orgullo* y *prejuicio* debía ser brillante, dinámico y chispeante, en Edmund y Fanny encontró el antidoto.

La distancia que hemos recorrido desde *Orgullo* y *prejuicio* se puede medir en el uso repetido de la palabra *lively* (lleno de vida). Que puede ser la línea con la que está trazada la novela. Cuando se aplicó a Elizabeth Bennet, llevaba toda la aprobación del autor, pero en el caso de Mansfield Park la connotación es totalmente diferente.

"Tu energía difícilmente puede ser seria en asuntos importantes" dice Edmund a la señorita Crawford varias ocasiones, señalando los conflictos entre el dinamismo y la adecuada moral. Lo cual no anticipa una sorpresa hacia el final de la novela, oír que el enlace desastroso de María con Henry Crawford empezó después de que ella había ido a Twickenham con "una

⁴⁷ Ibid pág. 508 (Trad. mia)

familia de modales relajados y probablemente solo para satisfacer deseos". Tener modales agradables no era recomendable en la novela. El centro de Mansfield Park está entre lo socialmente agradable y lo que es moralmente correcto.

Alrededor de los personajes centrales, se manifiesta de alguna forma el pecado en Mansfield Park -preocupación por conveniencias sociales que no contienen ninguna fundación moral-. La señora Bertram, un cuadro de decoro elegante, pero también carente de cualquier clase de existencia moral; la señora Norris, ciertamente la más sucia de las creaciones de Jane Austen que, expresa los sentimientos apropiados para cada ocasión con palabras que no tiene ninguna relación a sus acciones; Julia y María, las hijas de Sir Bertram que han adquirido gracia de manera, pero no de carácter. El propio señor Thomas, en un pasaje importante al término de la novela, finalmente reconoce lo equivocado que ha estado con sus hijas y, por implicación, con su propia dirección en Mansfield Park.

Los hijos Bertram, habían sido instruidos teóricamente en su religión, pero nunca se les exigió traerlo a la práctica diaria. Para ser distinguidos en elegancia y logros - el objeto autorizado de su juventud - no podía tener influencia útil, ningún efecto moral en la mente. Su padre los había querido decir ser bueno, pero sus cuidados se habían dirigido a los modales, no la disposición.

Si los lectores terminan preguntándose que llevo a Jane Austen a Mansfield Park, tal vez fue la posibilidad incómoda cada vez más amplia en el siglo XIX de que el estilo social podría estar crucialmente encabezando las desigualdades con sustancia moral. Se piensa que los Crawford son atractivos, a Fanny y a Edmund les falta chispa. El punto es, se pueden escoger virtud, perdiendo ser atractivo. Uno podría dividir los personajes del libro en aquéllos, la mayoría que es gobernada por sus deseos y, el resto que son gobernados por sus obligaciones. Para Jane Austen hay una ley de hierro de obligación moral que corta, claro, las consideraciones del deseo personal o la gracia social. Una y otra vez el libro manifiesta lo que las personas quieren hacer contra lo que ellos deben hacer y son juzgados según su actuación.

No obstante, Austen, señala males pero está lejos de moralizar. Además, el reino de la reina Victoria todavía estaba a una distancia de más de veinte años, aunque el movimiento Evangélico anunció muchos de los valores que después serían asociados con la época victoriana. Pero Jane Austen solo se preocupa por lo que los personajes quieren decir aquí, en este contexto particular. Lo que representan un esfuerzo por pasear en los límites permisibles de expresión, encontrar una manera de hacer lo que

no se debe o decir lo que está prohibido. La autora nos enfrenta a un adulterio, y al final simplemente asienta "Dejemos que sean otras plumas las que se complazan en el pecado y la miseria. Yo me alejo de temas tan odiosos tan pronto como puedo"⁴⁸ A través de Edmund manifiesta que "la naturaleza humana necesita más lecciones que un sermón semanal."⁴⁹

Tampoco se establece o define alguna creencia en particular; la religión implícita no corresponde a las grandes doctrinas que infunden el pecado, infierno, expiación y redención.

La lección del libro es reforzada por el espíritu inalterado de Mary Crawford. De hecho, ella ahondó y endureció su superficialidad. Su primera carta a Fanny en Portsmouth se regocija en la suerte que el clérigo de Edmund puede seguir siendo atractivo, ahora que el clero usa un traje distintivo. Fanny Price no es presentada como santa. Pero se le otorga un carácter serio, estricto y reforzado en sus principios. La reforma de estructuras nunca se sondea; pero se instan a la rectitud individual.

El énfasis aplastante en Mansfield Park en la estabilidad y orden tiene una importancia que nosotros sólo podemos entender si nosotros colocamos la novela contra su fondo contemporáneo de guerra y revolución en Europa. El contraste entre la pasividad de Fanny y la inquietud de los Crawford gana una nueva dimensión en este contexto.

Las tensiones reflejadas en Mansfield no sólo son los conflictos ideológicos de finales de siglo, ellos son las tensiones sociales de un país que estaba al borde del tremendo cambio. Los Crawford son de Londres y amenazan con sus costumbres de ciudad, su pasión por el movimiento y variedad, son mensajeros de un siglo de cambio, de una edad de pensamiento implacable. Tal vez esto hace a Mansfield Park un libro más admirado que consentido.

Todo esto, a través de la hija de un clérigo rural que posteriormente quedo confinada a la esquina del sudeste de la isla, y cuya vida de adulto se vivió en tiempo de guerra en circunstancias peculiares de demanda agrícola y diezmos flotantes. Pero éste era su mundo familiar, del nacimiento a la muerte; dependiendo solo de las capacidades del observador, y cuya trascendencia en el tiempo la evidencia a ser apreciada.

⁴⁸ Austen, Ob. Cit. pág. 336 (Trad. mia)

⁴⁹ Ibid. pág. 247 (Trad. mia)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Mansfield Park no se escribió para la posteridad. Tampoco estaba muy conectado con las novelas de su tiempo. No era ningún trabajo profético, anticipándose a los temas Victorianos de religión, deber y principios. Habla del actuar dudoso, para hacer posible la realización de los deseos ilícitos.

En 1813, cuando Mansfield Park fue terminado planteó muchas preguntas de disciplina eclesiástica, pluralismo y rituales; de la variación de sustento, fuentes y propiedades de ingreso clerical; de la naturaleza de la parroquia y sus deberes, de la crisis presentada por la urbanización y el proceso industrial; pero también acerca de la religión del corazón.

JANE AUSTEN	Panorama cultural	Acontecimientos políticos
1775	Nacimiento de Jane Austen	Reinado de Jorge III en Inglaterra. Revolución Industrial.
1776	Adam Smith: <i>La riqueza de las naciones</i> .	Revolución de la independencia Norteamericana.
1779	Nacimiento de Charles Austen	
1780	Nacimiento de Ingres.	Agitación pro-reforma parlamentaria en Inglaterra.
1781	Kant: <i>Critica de la razón pura</i> . Schiller: <i>Los bandidos</i>	Triunfo de la revolución de independencia de Norteamérica.
1782		Parlamento autónomo en Irlanda
1783	Nacimiento de Stendhal.	Gobierno de Pitt el joven; jefe del partido Tory.
1786	Robert Burns: <i>Poemas</i> . Beckford: <i>Vathek</i>	
1787	Hamilton, Jay, Madison: <i>El Federalista</i>	Constitución de los Estados Unidos de América.
1789	Blake: <i>Cantos de inocencia</i> . (Juventud).	Revolución francesa. Reunión de los Estados Generales. Toma de la Bastilla
1791	Burke: <i>Reflexiones sobre la Revolución Francesa</i> . Franklin: <i>Autobiografía</i> .	Luis XVI acepta la Constitución Ley: Chapellier: prohibición de la asociación profesional

Esquema 1. Cronología histórica, política y cultural respecto a Jane Austen

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

JANE AUSTEN	Panorama cultural	Acontecimientos Políticos
1793		Ejecución de Luis XVI y María Antonieta. El Comité de Salud Pública. Los Girondinos.
1794	Blake: <i>Cantos de experiencia</i> . Apogeo de la novela "gotica." Mr. Radcliffe: <i>Los misterios de Udolfo</i> ; Lesvis: <i>El monje</i> .	Muerte de Danton. Victorias francesas. Robespierre guillotinado. Asalto al Club de los Jacobinos.
1794		El Directorio. Victorias de los ejércitos republicanos.
1795		Concluye la primera campaña italiana de Bonaparte.
1798	Quedan proyectadas o escritas <i>Orgullo y prejuicio</i> , <i>Sentido y sensibilidad</i> y <i>La abadía de Northanger</i> . La primera es rechazada por el editor.	El romanticismo inglés: Wordsworth y Coleridge: <i>Baladas líricas</i> ; Malthus: <i>Ensayo sobre la población</i> . Nacimiento de Delacroix. Goya: <i>La maja desnuda</i> .
1799	Holderlin: <i>Hiperion</i> . Nacimiento De Balzac.	Napoleón en Egipto.
1800	Novalis: <i>Himnos a la noche</i> . Goya: <i>La familia de Carlos IV</i>	Golpe de Estado del 9 Brumario: Napoleon, Consul. "Comination Acts" de Pitt: el sindicalismo es declarado ilegal. Victoria del primer Cónsul. Bonaparte en Marengo.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

JANE AUSTEN	Panorama cultural	Acontecimientos políticos
1801 La familia Austen se traslada a Bath.		Renuncia de Pitt. Jefferson, Presidente de E.U. A. Alejandro I, Zar de Rusia.
1802	Nacimiento de Victor Hugo.	Estados Unidos adquiere la Luisiana
1804 Venta de <i>La abadía de Northanger</i> por 10 libras.		Promulgación del Código Civil Francés (Código de Napoleón)
1805 Redacción de <i>Lady Susan</i>		Napoleón, Emperador. Bloque continental.
1806		Confederación del Rhin, presidida por Napoleón.
1807 Redacción de <i>Los Watson</i> . Muerte del padre de Jane; la viuda y sus hijas se trasladan a Southampton y, posteriormente a Chawton.	Hegel: <i>Fenomenología de espíritu</i> .	Napoleón destrona a los Braganza.
1808	Goethe: el primer <i>Fausto</i> .	Napoleón en España.
1810	Walter Scott: <i>La dama del lago</i> .	Revoluciones de Independencia en Hispanoamérica.
1811 Primera edición de <i>Sensatez y sentimientos</i>	Goethe: primera parte de <i>Poesía y verdad</i> . Nacimiento de Thackeray.	La regencia en Inglaterra.
1812	Byron: <i>Childe Harold</i> . Nacimiento de Dickens	Napoleón en Rusia.

JANE AUSTEN	Panorama cultural	Acontecimientos políticos
1813 Primera edición de <i>Orgullo y Prejuicio</i>	Shelley: <i>La reina Mab</i> .	Campaña alemana de Napoleón.
1814 Primera edición de Mansfieldpark	Scott: <i>Waverley</i>	Napoleón abdica. Tratado de Paris. La Restauración: Luis XVIII. Campañas de Simón Bolívar.
1815 Jane Austen en Londres.		Los cien días. Waterloo. Napoleón en Santa Elena. Crisis económica en Inglaterra.
1816	Coleridge: <i>Cristalbel</i> . Fernández de Lizardi: <i>El periquillo sarmiento</i> .	Independencia de Brasil.
1817 Muerte de Jane Austen.	Ricardo: <i>Principios de economía</i> . Saint-Simon y Comte: <i>La industria</i> Owen: <i>Informe sobre los pobres</i> .	
1818 Publicación póstuma de <i>Persuasión y La abadía de Northanger</i>	Keats. <i>Endimión</i> . Fernández de Lizardi: <i>La quijotita y su prima</i> .	Hunt y Cobett; el movimiento Obrero inglés, pro-reforma parlamentaria.

Conclusiones

Conclusiones¹

Con Alfonso Reyes

"La literatura no es una actividad de adorno, sino la expresión más completa del hombre. Todas las demás expresiones se refieren al hombre en cuanto es especialista de alguna actividad singular. Sólo la literatura expresa al hombre en cuanto hombre, sin distinción ni calificación alguna. No hay vía más directa para que los pueblos se entiendan y se conozcan entre sí que esta concepción del mundo manifestada en las letras."²

La literatura con su esencia artística y humana es también una necesidad del hombre, sea cual fuere la condición social, estado, cultura, sexo, edad, etc. Cada circunstancia tiene su expresión literaria. Pues, todos los hombres viven por la verdad y tienen necesidad de expresión. En amor, en arte, en avaricia, en política; en el juego, en el trabajo; estudiamos para poder expresar "nuestros fantasmas." "El hombre es solamente la mitad de sí mismo; la otra mitad es su expresión."³

En sus diversas modalidades, la literatura, y muy especialmente en la novela que refleja la vida a niveles fortuitos pero superiores (pues es intencionada), nos hunde en sus aguas turbias para elevarnos en la plena integración de los opuestos, ahí donde la vida se manifiesta como lucha entre emoción y racionalidad, y ésta como elemento subordinado y necesario. De ahí que Humberto Batis haya escrito:

"La literatura puede ser también comunicador de experiencias, saberes, ideologías; puede ser filosófica, religiosa, política, moral, didáctica, erótica. . . y tener la función de esas materias; y se dice también porque habiendo dado placer expresará, a la vez, algo para lo cual no se habían hallado palabras."⁴

El conocimiento que aporta la novela es, en palabras de Maritain, ése donde el intelecto no opera solo, sino junto a las inclinaciones afectivas y

¹ O a manera de, porque mi intención no es hacer leyes o generalizar.

² Citado por Castagnino, Raúl. *¿Qué es literatura?*. Nova. Buenos Aires. 1977. pág. 197

³ *Ibidem*.

⁴ Citado por Prieto, Francisco. *Cultura y comunicación*. Ediciones Coyoacán México. 1994. pág. 90

Conclusiones

las disposiciones de la voluntad y es guiado y dirigido por éstas. No se trata, pues, de un conocimiento racional, o sea, de un conocimiento a través del ejercicio conceptual, lógico y discursivo de la razón. Pero es real y genuinamente conocimiento, aunque oscuro y, a menudo, incapaz de dar cuenta sí o de ser traducido en palabras.³

La literatura no es una ciencia, es una forma del conocimiento, una forma autónoma del conocimiento que corresponde ni más ni menos que a la vida; a la representación de la vida, que le es necesaria al hombre tanto como su traducción conceptual.

Para interpretar la realidad, ella tiene que acceder al lenguaje; de hecho la realidad conocida o pretendidamente conocida es parte del lenguaje.

El lenguaje es así el verdadero centro del ser humano si se contempla en el ámbito que sólo él llena: el ámbito de la convivencia humana, el ámbito del entendimiento, del consenso siempre mayor que es tan imprescindible para la vida humana como el aire que respiramos. El hombre es realmente, como dijo Aristóteles, "el ser dotado del lenguaje. Todo lo humano debemos hacerlo pasar por el lenguaje."⁴

La palabra participa de la cosa que enuncia y la cosa enunciada es parte de la palabra en la que se presenta y muestra. Por eso, las palabras no solamente comunican, sino al mismo tiempo muestran la cosa enunciada.

Al describirnos en los novelistas más diversos, se nos revela no solamente la posibilidad de la humana convivencia fincada en la dialogicidad fundamental que da sentido a la vida, sino la esencialidad libre y, por ello, dramática de la existencia que anula todo intento de validación de cualquier dogmatismo, especialmente esos que pretenden algo así como la cientificidad absoluta.

El diálogo, núcleo fundamental de la argumentación hermenéutica, también es el modo como los textos del pasado, un conocimiento del pasado o los productos de la capacidad artística de la humanidad llegan a nosotros. Tal experiencia reside en un proceso de comunicación que presenta la estructura fundamental del diálogo. "La misión no consiste en ampliar indefinidamente y arbitrariamente el horizonte del pasado, sino en

³ Ibid. pág. 91

⁴ Citado por: Gadamer, Hans-Georg **Verdad y método II**. Sigueme: Salamanca, 1991 pág. 152

Conclusiones

.....

fomular preguntas y encontrar las respuestas que descubrimos, partiendo de lo que hemos llegado a ser, como posibilidades de nuestro futuro."⁷

El modo de interpretar y valorar la realidad depende del contexto social. La relación de conocimiento que tengo de una cosa no es inmediata; siempre es mi cultura, asimilada por mí, en un contexto social y un medio ambiente determinados, que me permiten conocer el objeto y darle ciertas funciones. Esto no implica que entre los individuos que forman mi grupo no hayan diferencias, sino que es más amplio el campo de los significados comunes evocables en común y más las posibilidades de que les demos un sentido similar.

Precisamente el sentido polifacético de lo dicho – y el sentido es siempre sentido direccional- sólo aparece en el origen del decir y se esfuma en la repetición e imitación. Por lo que ninguna traducción es tan comprensible como el original.⁸ Por eso la misión del traductor debe ser siempre, no precisamente reproducir lo dicho, sino orientarse en dirección de lo dicho, hacia su sentido, para transferir lo que ha de decir a la dirección de su propio decir.

En eso consiste la comprensión, en la apropiación de lo que se nos dice. Y, lo dicho a otros sólo es posible por esa capacidad universal humana de comunicación. La comprensión transforma porque permite la experiencia del encuentro y acuerdo con otros. Conversar es al mismo tiempo comunicación y comprensión. La unidad íntima. El que comunica siempre se ve envuelto en un proceso de interpretación y comprensión. En este punto radica plenamente la implicación o correlato de hermenéutica y comunicación.

La verdadera y mejor lograda comunicación.

"La conversación deja siempre una huella en nosotros. Lo que hace que algo sea una conversación no es el hecho de habernos enseñado algo bueno, sino que hayamos encontrado en el otro algo que no habíamos encontrado aún en nuestra experiencia del mundo. La conversación posee una fuerza transformadora. Cuando una conversación se logra, nos queda algo, y algo queda en nosotros que nos transforma."⁹

⁷ Cfr. *Ibid.*, pág. 142

⁸ Motivo por el cual, a lo largo del tercer capítulo, se hizo apego a la obra original de Jane Austen

⁹ Gadamer. *Ob. Cit.*, pág. 206

Conclusiones

Hay un encuentro entre los participantes. Se comparte algo: lo que en la comunicación no es ya ni de uno ni de otro, sino de los dos, es común.

Un saber en comunicación tiene que partir y concluir en la praxis comunicativa. Situarse en ella. Comprenderla; la comunicación tiene que darse para que, al mismo tiempo, acontezca la comprensión.

La comunicación y la comprensión forman un proceso único y como tal no están terminados y mucho menos superados. Son infinitos ante el ser siempre finito que trata de abarcarlos; y lo más importante. "Cualquiera espera y exige de cualquier otro el respeto a la comunicación general, como si se tratara de un contrato originario dictado por la propia humanidad."¹⁰

La investigación de comunicación, en consecuencia, trata de cómo se puede ser efectivo en la comunicación, cómo ser comprendido, cómo ser claro, cómo usa la gente los medios efectivos de comunicación y cómo pueden entenderse entre sí las naciones.

La admirable aportación de Jane Austen consiste en la crítica con la alegría del espíritu.

"Yo no me podría sentar y escribir seriamente acerca de algún romance, por ningún motivo, al menos que sea para salvar mi vida. Lo que es indispensable para mí es continuar sin dejar de reirme de mí y de la gente, si no fuera así, no podría llegar al fin de un primer capítulo. Tengo que seguir con mi propio estilo y seguir mi propio camino y aunque no tenga éxito; estoy convencida de que sería un total fracaso en otro". Escribió a James Clark bibliotecario de la regencia del príncipe en 1816, cuando este le sugirió algunos temas de moda.¹¹

Seguir mi propio estilo, mi propio camino muestra la deliberada elección que Jane realizaba, era la comedia humana lo que le interesaba y disfrutaba plenamente.

Su fidelidad a la vida real y el conocimiento humano del corazón fueron consolidados por la ausencia de modelos/sentimientos exaltados como común característica, que en teoría, continuaban exigiendo las novelas de su tiempo. De acuerdo con Mary Rusell Mitford (Jane) "solo

¹⁰ Jauss, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus, Madrid. 1986 pág. 28

¹¹ Wilks, Brian. *Jane Austen*. Galley Press Great Britain. 1978 pág. 130 (Trad. mía)

Conclusiones

quería lograr el personaje ideal femenino para ser una perfecta escritora."¹²

Los lectores de principio de siglo XIX solían leer novelas que ofrecieran aventuras excitantes de lugares lejanos que aunque ficción, los atraparán a través de las habilidades de los escritores. Como Jane empezó a escribir para el agrado de su familia no pudo acostumbrarse a lo que no era natural.

Ella representa el triunfo de lo normal. Con verisimilitud acabada nos presenta, no tipos, sino personas comunes, las cuales se manifiestan de modo cabal y congruente en narraciones y conversaciones de rusticidad casi extraordinaria. El dominio de sí misma que muestra a través de su estilo, son señales claras de genio creador, como la exuberancia y la expansividad de otros creadores más heroicos. Lo que comprueba mi proposición de entender a Jane Austen como el prototipo del creador puro al relacionar su contexto con su realización artística.

Las aventuras de Jane se encontraban en los bailes en donde muestra su sensibilidad hacia la danza, que representa su suprema experiencia en el campo de la voluptuosidad, nos lo sugiere también la cualidad rítmica de sus novelas, que se desarrollan a la manera de entrelazamientos hábilmente combinados como en las figuras de un baile de la época.

La imagen evocada de los mismos grupos (sus individuos están siempre en función de una sociedad. No son personajes aislados, pertenecen a un conjunto) familiares, nos ha transmitido el espíritu de esa época, como en los retratos de familia de la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX. Sin embargo, la obra de Jane no se reduce a un cuadro de costumbres, no invita al lector a recorrer sus páginas como quien hojea un catálogo de modas, es el carácter de eficiencia y excelencia lo que distingue sus historias, no menos que a los objetos ubicados a su alrededor: muebles sobrios, pesada platería. Pero, lo que nos llama la atención, ante todo, es la perfecta urbanidad de los modales y conversaciones que relata.

Semejante código de educación, igual insistencia en los matices, supone un ambiente cerrado, tranquilo, una isla en la insular tierra inglesa, un horizonte prudentemente limitado; precisamente, el horizonte de una pieza de conversación de la cual extrae infinitas variaciones.

¹² Citada por Waldron, Mary "Jane Austen and the fiction of her time" Cambridge, University Press. Great Britain 1999 pág. 4 (Trad mía)

Conclusiones

Al principio de sus novelas, prácticamente nos damos cuenta de los detalles cruciales que definen el lugar de un personaje, el esquema de las situaciones. Es una frase la que perfectamente expresa el contorno social del mundo de Jane Austen. Mucha de la crítica dirigida contra ella en años posteriores ha tomado esto como su punto de arranque. Cuando ella escribió a su sobrina que "3 o 4 familias en un pueblo rural son la misma cosa para trabajar", ella resumió el aspecto de sus novelas que se han atacado a menudo. El cargo, es que su mundo es demasiado estrecho, que sus intereses son demasiado pequeños, que toma cuenta demasiado poco de qué está pasando fuera del pueblo rural. Es por supuesto verdad que parece en vano encontrar evidencia de las guerras de Napoleón; porque "en la guerra no hay mujeres, por lo tanto la historia es muy aburrida, tanto que debería escribirse de nuevo", sentencia Austen, a través de Fanny Price en *Mansfield Park*.

Las heroínas que pueblan las páginas se debaten entre distintos dilemas, sostienen conflictos morales, tendrán que vencer opositores familiares, hasta demostrar que son lo suficientemente inteligentes, capaces y enérgicas como para abrirte los ojos a un hombre soltero "en posesión de una buena fortuna" y hacerte sentir la necesidad de una esposa, papel para cuyo desempeño se consideran mejor dotadas que nadie. Entre bailes comidas, visitas a casas de campo, conversaciones ingeniosas, las heroínas van ganando terreno para al fin ceder (en realidad forzar) a los apremios del elegido pretendiente.

Jane Austen nos propone como modelos a mujeres jóvenes que, si bien no están libres de los lazos familiares, tienen la suficiente independencia como para resolver por sí mismas los conflictos que se les plantean y aclarar las situaciones en que voluntaria o involuntariamente se encuentran mezcladas. La autonomía de pensamiento es uno de sus rasgos más sobresalientes. Ellas, por lo general, resultan más inteligentes que la sociedad que las circunda, incluyendo a sus padres. En el mundo de Jane los hombres existen solo como sombras supeditadas a la voluntad de las mujeres, a las que invocan cuando les viene en gana.

Si las guerras napoleónicas, la Revolución francesa, la independencia de América, el papel preponderante de Inglaterra en la escena mundial después de Waterloo, son acontecimientos que no tienen lugar en sus novelas es porque se trata de fenómenos puramente masculinos, y todo aquello en que la mujer no participa deja al instante de interesar a la autora. Hay en sus novelas frecuentes movimientos de tropas; algunos personajes hacen carrera en la marina; hay quienes viajan a las Antillas a custodiar sus intereses, puestos en peligro por los desordenes americanos. Pero se trata apenas de alusiones; los militares y oficiales de marina que

Conclusiones

aparecen son sólo otro elemento decorativo para que los bailes resulten más brillantes y las jóvenes tengan mayores oportunidades de coquetear.

Miss Bingley, su rival en *Orgullo y Prejuicio*, no puede imputarle las faltas de urbanidad que tanto afean a su familia. El cargo más grave que le lanza es el de ser ostentosamente libre, el hacer gala de su "abominable independencia".

Austen escribía con la seguridad de dar un testimonio de la sociedad que la rodeaba; como autor satírico – categoría a la que pertenecía con total conciencia, según lo que revelan sus cartas – aspiraba a ejercer la crítica de las costumbres. "Para mí el arte literario consiste en tomar un trozo de marfil de unas cuantas pulgadas, dos o tres a lo sumo, y empezar a pulir".¹³

Además, estaba por encima del estereotipo de los combates que se hacían llegar por medio de las cartas de sus hermanos, almirantes en la marina pero, "el conmovedor accidente no era asunto suyo" su mundo era un mundo aparte y cómodo en el que al parecer nadie tenía que trabajar para ganarse la vida.

Jane Austen significa el gran intento literario de salvar las virtudes del siglo XVIII y asimilarlas a las ventajas del siglo XIX. Esta intención opera dentro de la realidad de las diferencias entre las clases superiores. Primer grado, la aristocracia tradicional, ya un poco ridícula y anticuada, ajena a las nuevas realidades, pero depositarias de un saber social y una energía de costumbres que la salvan. Segundo, la joven aristocracia que intenta adaptarse a la vida burguesa para sobrevivir, pero que, cuando menos, desea rescatar su orgullo. Tercero, la clase burguesa urbana, que se siente ya a la par de la nobleza y por encima de la burguesía de provincia, que obtiene el lujo de la industria y el comercio y enseguida se consagra al estilo de vida noble. Y, la clase media de provincia depositaria del buen sentido, de la discreción y de todas las virtudes primarias, que hacen el ridículo en cuanto abandonan su estilo peculiar para imitar el de otras clases, pero que siempre se salvarán en el buen humor, en donde Jane hacía uso de perfecta ironía y ambigüedad – esencia de la novela-. Los grados bajos siguientes son totalmente ajenos a esta autora británica.

Las novelas describen las costumbres de un sector social determinado, el de la gente de buena crianza rural -la gentry -, colindante por una parte con la aristocracia y por la otra con la alta clase media. Se trata de un

¹³ Citado por Pitol, Sergio *Siete escritores ingleses de Jane Austen a Virginia Woolf*. Diana México 1982 pág. 15

Conclusiones

grupo de personas por lo general ociosas, a quienes los placeres del intelecto no les están vedados.

Los intereses económicos de las mujeres bajo la mirada de Jane Austen se podría interrelacionar bajo esta proposición: corazón y cabeza, ambos deberían tener el poder de rechazar una relación de matrimonio poco conveniente, aunque no tengan la misma fuerza, porque la razón podría algunas veces no ser eficiente, el corazón nunca. Pero no siempre es fácil estimar correctamente la voluntad de ambas; o tolerar la respuesta de la otra.

El amor no es una categoría concreta universal ni siquiera aparece el apetito sexual, el matrimonio es un medio para la seguridad económica y la respetabilidad social. "El matrimonio es un negocio de maniobras", menciona Fanny Price.

Si Jane Austen no describió besos de amor no lo hizo por puritanismo lo hizo por su deseo de ser veraz, pues nada de lo que nos describe lo había de conocer o de verificar.

Encontramos también un complejo sistema de evaluación acerca del matrimonio y los hombres. Había muchas características que tenía que cumplir una pareja para poder considerar un enlace de matrimonio: economía desahogada, alto rango, la clase de familia a la cual se pertenecía, la localidad del nuevo hogar y la seriedad en los principios religiosos y, además, por supuesto la atracción física. El peor destino de una mujer era un matrimonio no basado en el amor, el cual podría llevar a un futuro de miseria, incluso de degeneración. Pero amor no significa la automática respuesta del mérito, era algo subjetivo.

Razón y prudencia debían ser cónsules, no reyes. El corazón, no siempre aunque bastante frecuente- hablaba imperativamente. Y, aparentemente una moderada medida de afecto era suficiente para encaminar una relación ventajosa que finalmente desencadenaría en matrimonio. Es verdad, no obstante, que las heroínas de Jane se vieron en general comprometidas con el corazón primero y después ante la sociedad.

Sin duda, el punto medio, la reconciliación de lo nuevo y lo pasado de las ideas humanas es lo que distingue y ejerce Jane Austen en sus novelas. El entendimiento final de Elizabeth y Darcy, en *Orgullo y prejuicio*, se dará en el terreno común a ambos: del sentido común, de la cortesía, educación y del refinamiento heredado por la Ilustración y como ejemplo a seguir en contra de la vulgaridad, pero, sensiblería e ingenio imaginativo

Conclusiones

que la nueva clase exalta. Se dice que Jane Austen es la primera escritora moderna, pero también en este aspecto se encuentra en un punto medio ya que antes y después de ella hubo muchos excesos.

Se cubre además, el supuesto de que la clase de problemas sociales de los que Jane Austen estaba tratando de ningún modo son triviales. Ellos tienen que ver con las preguntas vitales por las que nuestras vidas son determinadas. Lejos de ser insignificante, la minucia de conducta social es por la mayor parte, la única evidencia en la que nosotros podemos basar nuestros juicios de otras personas -para vivir-. Si nosotros pudiéramos trazar las complejidades de la vida social cotidiana, entonces seríamos capaces de leer señales; e, *interpretando* las señales correctamente (relacionando), podremos entender a Jane Austen.

Sartre dice que nombrar es intencional; ninguna cosa nombrada puede ser ya totalmente inocente o ajena. Jane Austen, al nombrar las relaciones sociales de su época, las limitaciones y virtudes de sus personajes, al nombrar las cosas que los animan y los hechos que los derrotan, los despojo de la inocencia y los ofrece desnudos a los ojos molestos y soberbios de sus modelos vivos. Pero, esto ha requerido un respeto profundo, y cierta distancia, hacia sus temas y su medio de expresión, ha precisado una integridad intelectual sin la cual la verdad humana no se da en la literatura.

Y, aún en la insuficiencia que pueda llegar a tener como escritora en comparación con un gran novelista; deja en esta limitación una zona abierta a la reflexión, la duda y llama a la conciencia y libertad del lector, para lo cual ella necesitó corresponder a su frescura humana.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La sala de reunión de Clifton, un cuadro de Rosina Sharples.
Jane y su familia habrían tomado parte en muchas escenas así en Bath.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Jane Austen



The Code of Terpsicore, de C. Blasis, donde se muestra los movimientos de danza de la época. La forma de tomarse de las manos.

Jane Austen



Arriba. La casa de Jane Austen en Bath.



La nave de la catedral en Winchester. La tumba de Jane se encuentra en el ala norte.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fuentes de información

- Austen, Jane. **Mansfield Park**. W. Chapman's edition of *The works of Jane Austen*. London.
- Austen, Jane. **Pride and Prejudice**. W. Chapman's edition of *The works of Jane Austen*. London.
- Austen, Jane. **Emma**. W. Chapman's edition of *The works of Jane Austen*. London.
- Austen, Jane. **The Watson**. W. Chapman's edition of *The works of Jane Austen*. London.
- Austen, Jane. **Lady Susan**. W. Chapman's edition of *The works of Jane Austen*. London.
- Austen, Jane. **Sense and Sensibility**. W. Chapman's edition of *The works of Jane Austen*. London.
- Austen, Jane. **Persuasion**. W. Chapman's edition of *The works of Jane Austen*. London.
- Austen, Jane. **Northanger Abbey**. W. Chapman's edition of *The works of Jane Austen*. London.
- Anderson, Enrique. **La crítica literaria y sus métodos**. Alianza editorial. México.
- Asociación Juvenil Orquesta Clásica Béla Bartók. Mosaicoarte**. Concepto de literatura. Géneros literarios. Movimientos literarios. recursos estilísticos. ... www.geocities.com/mosaicoarte_literatura/mlit.htm 11 de junio de 2002
- Bobes Naves, María del Carmen. **La semiótica como teoría lingüística**. Editorial Gredos, Madrid, 1973.
- Caballos, Héctor. **Alegoría de la creación**. Ediciones Coyoacán. México, D.F. 1994
- Carril, E.F. **Introducción a la estética**. Fondo de cultura económica. México. 4ta. Impresión 1973.
- Carotini, Enrico. **Elementos de semiótica general**. Colección punto y línea. Barcelona, 1979.
- Castagnino, Raúl. **¿Qué es literatura?**. Buenos Aires, Nova. 1997
- Collected Reports of de Jane Austen Society**. London 1967.

Fuentes de información

De la Torre, Francisco y Dufóo Silvia. **Taller de lectura y redacción 2**. Ed. Mc Graw Hill. México 1993

Gadamer, Hans George. **Verdad y método II**. Salamanca.

Kundera, Milan. **El arte de la novela**. Tusquets Editores. Barcelona.

Ortiz-Oses, Andrés. **La nueva filosofía hermenéutica**. Anthropodos Editorial. Barcelona.

Pitol, Sergio. **Siete escritores ingleses: de Jane Austen a Virginia Wolf**. SEP Diana. México, 1982.

Sartre, Jean – Paúl. **¿Qué es la literatura?**. Editorial Losada. Buenos Aires, Argentina. 7ma. cd.1981

Sefchovitch, Sara. **La teoría de la literatura de Luckas**. UNAM, México, 1979.

James, Henry. **El arte de la ficción**. Ediciones Coyoacan. México, 1973.

Fuentes, Carlos. **Geografía de la novela**. Fondo de cultura económica. México. 1ra. Reimpresión 1995.

Salmon, Cristian. **Tumba de la ficción**. Anagrama, Barcelona, 2001.

Goldman, Lucien. **Sociología de la creación literaria**. Ediciones nueva visión. Buenos Aires, 1989.

Mandoki, Katia. **Introducción a la estética de lo cotidiano**. Grijalbo editorial. México, 1994.

Monteforte, Mario. **Literatura, ideología y lenguaje**. Grijalbo. México, 1976.

Toril, Moi. **Teoría literaria feminista**. Cátedra, Madrid.

Pool, Daniel. **What Jane Austen and Charles Dickens knew**. Tachstone books, 1994.

Garagalza, Luis. **La interpretación de los símbolos**. Anthropodos editorial. Barcelona, 1990.

Verjat, Alain. **El retorno de Hermes**. Anthropodos editorial. Barcelona.

Nokes, David. **Jane Austen: a life**. Farrar, Straus an Giroux. New York, 1997.

Honan, Park. **Jane Austen: her life**. St. Martin's Press. New York, 1987.

González, Carlos. **Curso de literatura. El jardín de las letras**. Editorial Patria. México, 1982.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Fuentes de información

- Paoli, Antonio. **Comunicación e información**. Trillas. 10ma. reimpresión. México, 1999.
- Toussaint, Florence. **Crítica de la información de masas**. Trillas. México 1990.
- Peirce, Charles. **Orígenes de la semiótica moderna**. Collected papers. Cambridge. 1932.
- Jane Austen's letters to her sister Cassandra and Others**. Ed. R. W. Chapman. London 1954.
- G. H. Treitel. **Jane Austen and the law**. Law Quarterly Review, vol c. 1984
- Jauss, Hans Robert. **Experiencia estética y hermenéutica literaria**. Taurus, Madrid. 1986
- Burrows, J. F. **Jane Austen's Emma: a study of narrative art**. University of London. 1967.
- Hill, C. **Jane Austen: her homes and friends**. London, 1902
- Macdonagh, Oliver. **Jane Austen, real and imagined world**. Yale University Press. Great Britain. 1991
- Praz, Mario. **La literatura inglesa**. Editorial Lozada. Buenos Aires. 1976
- Prieto, Francisco. **Cultura y comunicación**. Ediciones Coyoacán. México, 1994
- Sampson, George. **Compendio de la literatura inglesa**. Editorial nueva España. México. 1947.
- Waldron, Mary. **Jane Austen and the fiction of her time**. Cambridge. University Press. United Kindom. 1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN