



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

LA IRÓNICA FELICIDAD DEL MATRIMONIO: UN ANÁLISIS DE LOS FINALES EN

TRES NOVELAS DE JANE AUSTEN

TESINA QUE PRESENTA

ANTONIO PUENTE MÉNDEZ

PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS

(LETRAS INGLÉSAS)

DIRECCIÓN: DRA. NATTIE GOLUBOV FIGUEROA

MÉXICO, D.F., 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Este trabajo es el resultado de cuatro años de continuo aprendizaje, tanto en el ámbito profesional como en el personal. Quiero agradecer a las siguientes personas porque sin su ayuda no hubiera llegado hasta aquí.

Aunque siempre he tenido un particular interés en el papel de las mujeres dentro de la literatura, fue hasta que conocí a la Dra. Nattie Golubov que esta inquietud adquirió forma. Ella me enseñó a leer de nuevo no sólo porque me proporcionó las herramientas teóricas que utilizo cada vez que analizo un texto, sino porque modificó mi manera de entender la literatura. Agradezco la paciencia, la dedicación y el cariño con que me guió a lo largo de estos años, y que culminó con este trabajo. Sin su apoyo incondicional nada de esto habría sido posible. Todas las buenas ideas que este texto contiene son resultado de su enseñanza. Gracias por todo.

Quiero agradecer a la Mtra. Charlotte Broad y a la Mtra. Claudia Lucotti por el conocimiento que compartieron conmigo dentro y fuera de los salones de clases, así como por su lectura cuidadosa de este trabajo. Aprecio cada uno de sus comentarios. De igual forma, agradezco a la Dra. Aurora Piñeiro y a la Mtra. Julia Constantino porque, aunque no me conocían previamente, leyeron este trabajo con dedicación y me dieron correcciones y sugerencias siempre valiosas.

Agradezco a mi familia por quererme, soportarme y apoyarme incondicionalmente: a mi hermana por su cariño y por las bromas; a mi papá por alentarme a seguir adelante y por despertarme temprano “aunque me enoje”; y a mi mamá por enseñarme a leer, a decir lo que pienso y por siempre impulsarme a dar lo mejor de mí.

Agradezco a Ángela, a Angie y, muy particularmente, a Lorena por su amistad y cariño durante toda la carrera. Incluso cuando el trabajo parecía ser demasiado, su compañía siempre me ayudó a disfrutar todas las clases y horas libres. No puedo pensar en mejores amigas para desvelarme escribiendo ensayos finales.

If a young woman have beauty, birth, breeding, wit, sense, manners, modesty, and all these to an extreme, yet if she have not money, she's nobody, she had as good want them all for nothing but money now recommends a woman.

DANIEL DEFOE, *Moll Flanders*.

She had been forced into prudence in her youth, she learned romance as she grew older: the natural sequel to an unnatural beginning.

JANE AUSTEN, *Persuasion*.

Marriage was the thing, or rather, a wedding was, with its formal neatness of virtue rewarded, the thrill of its pageantry and banqueting, and dizzy promise of lifelong union. A good wedding was an unacknowledged representation of the as yet unthinkable—sexual bliss. In the aisles of country churches and grand city cathedrals, witnessed by a whole society of approving family and friends, her heroines and heroes reached their innocent climaxes and needed to go no further.

IAN MCEWAN, *Atonement*.

ÍNDICE

Introducción	1
1. La importancia de los finales en la narrativa	22
2. <i>Mansfield Park</i>	29
3. <i>Emma</i>	40
4. <i>Pride and Prejudice</i>	59
Conclusiones	80
Bibliografía	84

INTRODUCCIÓN

There seems to be a mixture of respect and contempt, both for her calling and for her sex.

ALICE MUNRO, “Meneseung”.

El lugar que Jane Austen (1775-1817) ha ocupado en el canon de la literatura inglesa ha sido particularmente interesante. Durante la mayor parte del siglo XX, y sobre todo en la primera mitad, la academia literaria se centró principalmente en la obra de escritores hombres. Aun así, Jane Austen fue una de las pocas mujeres consideradas, desde que se institucionalizó el estudio de la literatura inglesa en los años treinta, lo suficientemente importante para ser analizada formalmente. Sin embargo, las restricciones interpretativas que los académicos impusieron a su obra la mantuvieron supeditada al valor que otros autores —todos ellos hombres— le concedían, pues la calidad de sus novelas se medía de acuerdo con qué tanto se adaptaban al estilo e ideología de éstos.

Ian Watt establece en *The Rise of the Novel* que la importancia tanto de Fanny Burney como de Austen se encuentra en la capacidad que ambas tienen para unificar “the divergent directions which the geniuses of Richardson and Fielding had imposed upon the novel” (296). Por un lado, dice Watt, son capaces de retratar a detalle, como Richardson, la vida diaria de su época; pero además, logran el tono distante que les permite evaluar su material narrativo con un punto de vista cómico y objetivo (296). Podría parecer que lo que busca Watt es encontrar la tradición literaria que hay detrás de las novelas de Austen. Curiosamente, cuando habla de sus novelas de manera particular, explica que *Emma* es “a novel which combines Fielding's characteristic strength in conveying the sense of society as a whole, with something of Henry James's capacity for locating the essential structural continuity of his novels in the reader's

growing awareness of the full complexity of the personality and situation of the character through whom the story is mainly told” (297), en realidad lo que hace es explicar el estilo narrativo de Austen a través de los textos de hombres aunque éstos sean, como James, posteriores a ella.

F.R. Leavis, en contraste, determina que “Jane Austen [...] is the inaugurator of the great tradition of the English novel — and by ‘great tradition’ I mean the tradition to which what is great in English fiction belongs” (16). En vez de mirar hacia Defoe, Fielding o Richardson para encontrar la base de la tradición narrativa en Inglaterra, Leavis establece que es a partir de la obra de Austen que se fundamenta la manera en que los novelistas posteriores trabajaron la forma. Para él, los escritores anteriores a Austen tienen importancia de acuerdo con el nivel de influencia que tuvieron en ella. Por eso es que de Richardson dice: “his immediately relevant historical importance is plain: he too is a major fact in the background of Jane Austen” (13). Jane Austen, dice Leavis, perfecciona la forma de la novela y por eso se vuelve el punto alrededor de cual giran los escritores anteriores a ella y los que vienen después: “she provides an exceptionally illuminating study of the nature of originality, and she exemplifies beautifully the relations of ‘the individual talent’ to tradition. [...] She not only makes Tradition for those coming after, [...] her work, like the work of all the great creative writers, gives meaning to the past” (13-14).

Parecería que, contrario a Watt, Leavis proporciona a Austen un valor que la coloca en un sitio superior a algunos de los considerados pilares de la literatura inglesa y hasta cierto punto así es, pero de una forma muy peculiar. Si bien la vuelve el paradigma de novelista en cuanto a forma se refiere, es en la carga ideológica donde realmente deposita la importancia de su obra. Para él, “without her intense moral preoccupation she wouldn’t have been a great novelist” (16). Curiosamente, nunca especifica cuál es esa “intensa preocupación moral”. Si se toma el momento histórico en que se situaba y que ejemplifica su argumento en *Emma* puede inferirse que se refiere a la aceptación del rol social que la mujer debía desempeñar a principios del siglo XIX en

Inglaterra y que, de acuerdo con estos críticos, es por lo que aboga Austen en esta novela.¹ Lo que realmente implica Leavis en su “apreciación” de la genialidad de la autora es que sus novelas refuerzan la subordinación social que las mujeres padecían con respecto a los hombres y no necesariamente —o únicamente— su valor artístico.

De manera similar, Lionel Trilling en su ensayo sobre *Mansfield Park* primero se posiciona a favor de la obra de Austen por retratar “a fictional world in which women seem to be at the center of interest and power, [and] in which the masculine principle, although represented as admirable and necessary, is prescribed and controlled by a female mind” (423), para después concluir que la novela aboga por el deseo que, secretamente, *todos* tenemos “[for] being able to remain unconscious of the demands of personality (it is a bliss which is a kind of virtue, for one way of being solid, simple, and sincere is to be a vegetable)” (433). Lo primero que resalta de las afirmaciones de Trilling es que, si bien aplaude la intención de Austen de concentrarse en la vida de mujeres, hace énfasis en que esto ocurre —y así debe permanecer— en un “mundo ficticio”. Mientras sólo se trate de narrativa, la trascendencia del papel femenino sobre el masculino es aceptable porque, incluso ahí, el hombre es “necesario”. Sin embargo, es la conclusión que da sobre la novela la que más llama la atención. Su idealización de la personalidad pasiva de Lady Bertram, aunque la llame “our secret inexpressible hopes” (434), está dirigida *sólo* hacia los personajes femeninos de la novela. Su forma de “reivindicar” a Fanny Price es explicando que ella, al contrario de Mary Crawford o las hermanas Bertram, es una mujer virtuosa porque trata de seguir los pasos de su tía y ser “mindless and moveless, concerned with nothing but the

¹ Arnold Kettle, por sólo dar un ejemplo, sugiere que “*Emma* is about marriage [:] It begins with one marriage [...], ends with three more and considers two others by the way” (89). De acuerdo con su forma de leer la novela, la “engaging, dear, delicious, idiotic heroine moving in a place of laughter and nonsense”, que Lord David Cecil describió, encuentra equilibrio emocional gracias a la presencia de Mr. Knightley y por eso acepta su papel como esposa a pesar de su renuencia al principio de la novela.

indulgence of her mild, inexorable wants” (433) por lo que al final es recompensada con el hombre que ama.

Se instauró una imagen de Austen que la presentaba como una escritora que abogaba por la subordinación —social e intelectual— de la mujer ante el hombre. Sus novelas fueron consideradas educativas, una especie de manuales en los que se mostraba un ideal de femineidad que, de ser aceptado, llevaría a un final feliz: el matrimonio. Las interpretaciones admitidas por la academia fueron aquellas que defendían la idea de que “[they] in fact dramatize the process whereby feminine and adolescent values are painfully educated in the norms of the mature, rational and educated male world” (Watt, 1968: 218), disfrazando su ideología patriarcal con la preocupación que Austen supuestamente sentía por los conflictos morales de su época.

La noción de una Austen religiosa y preocupada por conservar las buenas costumbres está fundamentada en las dos principales fuentes biográficas directas que se tienen de ella: la “Biographical Notice of the Author” escrita por su hermano Henry Austen y publicada como introducción al volumen que contenía *Northanger Abbey* y *Persuasion* en 1817 —unos meses después de su muerte—; y *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections*, biografía escrita por su sobrino James Edward Austen-Leigh en la que, a través de los recuerdos de sus hermanas y su tío —el mismo Henry Austen de la “Biographical Notice”— y *algunas* cartas, recreó la vida de la autora. Ambas biografías construyeron una imagen de Austen que la establecía, en todos los aspectos sociales y morales, como una mujer ejemplar para su época, a pesar de que nunca se casó. No intento rebatir las opiniones que ambos familiares presentan —por el simple hecho de que no existen evidencias que las contradigan²—, sin embargo, me

² Además, hay que tomar en cuenta que, como explica Virginia Woolf, “when Miss Cassandra Austen grew old, and the growth of her sister's fame made her suspect that a time might come when strangers would pry and scholars speculate, she burnt, at great cost to herself, every letter that could gratify their curiosity, and spared only what she judged too trivial to be of interest” (2010).

parece que resumir su vida a “a life of usefulness, literature, and religion, was not by any means a life of event” (*Northanger Abbey* 3) no lleva a una lectura más profunda de su obra pero sí a un prejuicio inútil que sólo nubla el enfoque del lector.³

Así pues, la mezcla de las únicas dos biografías con información “auténtica” sobre su vida y su situación “as one of the happy authors who have no history” (Sampson 668), fue ideal para la creación de un instrumento ideológico muy útil, ya que al fin había una escritora lo suficientemente buena y respetable como para estar a la altura del canon literario constituido en su mayoría por autores hombres⁴ que, además, apoyaba los valores de la sociedad patriarcal.⁵ Ya no eran escritores masculinos los que exaltaban la dependencia de las mujeres. Era una mujer la que lo hacía y esa era muestra irrefutable de que entonces estaba bien. Aunque de calidad, su narrativa estaba conscientemente regida por las normas de la literatura masculina. De acuerdo con George Sampson, “no one understood better than [Austen] the limits she must not pass” (668) ya que “[her] poise and self-control, her perfect fitting of the quiet utterance to her quiet purpose, are as clearly marks of creative genius as the exuberance and expansiveness of the more heroic creators” (671).

Se hubiera esperado que con el desarrollo de la crítica literaria feminista durante los años sesenta se reconsiderara la perspectiva que Austen mostraba con respecto a la sociedad patriarcal

³ He decidido utilizar “lector” a lo largo de mi trabajo porque es la forma neutral de este sustantivo en español, aunque estoy consciente de que el género de quien lee tiene serias repercusiones en el acto de lectura y que es común que el masculino se utilice como neutro, como si abarcara a hombres y mujeres, para invisibilizarlas.

⁴ No obstante, incluso en los últimos veinte años, se han producido textos por críticos que sienten la necesidad de justificar la inclusión de Austen en el canon literario. En su libro *The Western Canon*, por ejemplo, cuando Harold Bloom compara la obra de Austen con la de William Wordsworth comienza diciendo que “[she] may seem an odd choice to share a chapter with [him]” (240) para después explicar —justo de la misma manera que cuarenta años antes Watt o Leavis hicieron— que “there are concerns that Austen’s later novels [...] share with Wordsworth” (240), aunque el mismo Bloom acepta que no existe evidencia de que Austen haya leído la poesía de Wordsworth para poder trazar una relación directa entre ellos.

⁵ Por patriarcado me refiero al sistema en el que el orden político, social y cultural gira alrededor de los hombres, pues se fundamenta en la noción de que éstos son superiores a las mujeres. La subordinación de éstas se logra a partir de la imposición de un papel estático, “por siempre igual, y por lo tanto fuera de un devenir histórico” (Guerra 11) que se refuerza con instrumentos ideológicos como la religión, la política, la medicina, las artes y, por tanto, la literatura.

de su época pero no ocurrió así. Al contrario, como explica Julia Prewitt Brown, “the widespread impact of feminist criticism has led to a subtle depreciation of Austen” (1990: 303) debido principalmente a dos factores. En primer lugar, se dio prioridad a la obra de escritoras ignoradas por el canon oficial masculino con la finalidad de crear una nueva tradición literaria de mujeres, lo que significó una pérdida de atención hacia la obra de Austen por ser ya parte de la norma. Y en segundo, se consideró que el hecho de que todas sus novelas terminaran con el matrimonio de la protagonista sólo podía significar una cosa: “[Austen was] affirming her allegiance to what is called the established order” (305). Por eso se mantuvo la misma percepción de su obra, pero ahora no se vio como algo digno de aplaudir, sino como su principal falla.

La más radical de estas lecturas fue la hecha por Sandra Gilbert y Susan Gubar en su libro *The Madwoman in the Attic*. Para ellas, en vez de intentar subvertir los roles sociales preestablecidos, Austen aceptó la superioridad masculina y además alentó —de manera consciente— “the economic, social, and political power of men [since] she dramatizes how and why female survival depends on gaining male approval and protection” (154). Por eso mostraba “the taming not just of any woman but specifically of a rebellious, imaginative girl who is amorously mastered by a sensible man” (154). Sin embargo, en vez de justificar su manera de pensar con la preocupación moral que los críticos anteriores le habían atribuido, Gilbert y Gubar establecen que el tratamiento en sus novelas fue la forma que Austen utilizó para sublimar el conflicto de ser mujer y escritora, dos posiciones prácticamente antagónicas en la época. Por un lado, disfrutaba el poder creativo, la posibilidad de expresarse que el escribir le brindaba; pero, al mismo tiempo sentía culpabilidad porque la escritura debía ser una actividad exclusivamente masculina (155). Así pues, la única manera que encontró para reconciliar ambos papeles fue apoyar la ideología patriarcal a través de su escritura. De esa forma podía ganar la aceptación de los hombres y al mismo tiempo continuar escribiendo.

De ahí que, al analizar la imagen que Virginia Woolf presentó de Austen en *A Room of One's Own*⁶, no se pregunten, como Woolf, si el hecho de tener que interrumpir su escritura constantemente pudo haber tenido repercusiones negativas en su obra. Lo que encuentran es la muestra clara de la contradicción en la que Austen vivía: la ejecución de una actividad implícitamente rebelde —la escritura— y la necesidad de cubrirla con un objeto explícitamente decoroso —el respeto por las responsabilidades morales y sociales de las labores domésticas de quien escribe representado por el papel secante— (Gilbert y Gubar 153). Por eso, en las novelas de Austen siempre se muestran dos personajes femeninos con temperamentos profundamente opuestos: la mujer rebelde que desafía las normas —la protagonista, de acuerdo con su lectura— y su contraparte pasiva que sigue el orden social. Tanto en las hermanas Elinor y Marianne Dashwood de *Sense and Sensibility*, como en Jane y Elizabeth Bennet de *Pride and Prejudice* y en Fanny Price y Mary Crawford de *Mansfield Park*, Gilbert y Gubar identifican las dos posturas incompatibles que creían Austen vivió.

De acuerdo con ellas, el ejemplo más claro se encuentra en *Emma*, ya que la protagonista es “an avatar of Austen the artist. [...] If Emma is an artist who manipulates people as if they were characters in her own stories, Austen emphasizes not only the immorality of this activity, but its cause or motivation: [...] Given her intelligence and imagination, [Emma's] impatient attempts to transform a mundane reality are completely understandable” (158). En contraste, Jane Fairfax representa a una verdadera mujer virtuosa que sigue las reglas sociales y morales de su entorno. Por eso es que, durante toda la novela, Jane le provoca tanto desagrado a Emma —aunque está fundado en el secreto deseo que tiene de ser como ella— hasta que, al final,

⁶ “She had no separate study to repair to, and most of the work must have been done in the general sitting-room, subject to all kinds of casual interruptions. She was careful that her occupation should not be suspected by servants or visitors or any persons beyond her own family party. [She] hid her manuscripts or covered them with a piece of blotting-paper.” (Woolf, 2006: 2127)

cuando es sometida por Mr. Knightley, se logra una amistad ya que las dos entienden que comparten un rasgo en común —“[the] vulnerability as a female” (159)—, lo que cumple con la misión moralizadora de la autora.

En contraste, en su libro *Proper Lady and the Woman Writer* Mary Poovey sugiere que la obra de Austen carece de un posicionamiento ideológico sobre la situación que vivían las mujeres de su época —ya sea a favor o en contra— por la simple razón de que “[she] did not choose to write about politics, nature, or metaphysics” (172). Si bien es cierto que sus novelas se centran en el proceso de crecimiento de mujeres jóvenes, esto se debe a que su finalidad es analizar “the complex relationship between a woman’s desires and the imperatives of propriety” (172). Es decir, al enfocarse en la esfera “femenina” de su entorno, Austen quería no discutir políticas de género sino la manera en que las mujeres podían dominar satisfactoriamente su naturaleza inherentemente amoral y así poder adecuarla a las reglas dictadas por la sociedad (190).

Por eso es que para Poovey la calidad de las novelas de Austen se encuentra en la armonía que logra construir entre dos niveles aparentemente contradictorios ya que “[her novels] satisfy both the individual reader’s desire for emotional gratification and the program of education prescribed by traditional moral aestheticians” (182). Como en el texto de Gilbert y Gubar, nuevamente se reconoce una doble función en su narrativa; sin embargo, en vez de atribuírsela a la culpa que le generaba escribir, Poovey apunta que la clase social a la que pertenecía fue lo que marcó la ideología de su obra. Su visión del mundo estaba fundamentada en los valores que operaban en la clase media⁷ y, al nunca apartarse de la esfera social a la que pertenecía, fue incapaz de percibir las restricciones que la sociedad imponía a las mujeres de su época (172-173).

⁷ “Austen’s fundamental ideological position was conservative; her political sympathies were generally Tory, and her religion was officially Anglican; overall, she was a ‘conservative Christian moralist,’ supportive of Evangelical ethical rigor even before she explicitly admitted admiring the Evangelicals themselves” (181).

Por eso es que, en sus novelas, Austen *inconscientemente* apoya al sistema patriarcal operante: porque fue el sistema que aprendió toda su vida y conoció como único y legítimo.

El verdadero conflicto que debe leerse en la obra de Austen, dice Poovey, es la crisis de valores que la aparición de una nueva burguesía formada por comerciantes desató en la ya vieja aristocracia terrateniente⁸ (181). Las viejas tradiciones perdieron la importancia que tenían antes en la vida de las personas y se pasó de un legítimo apego a la virtud a la apariencia de tenerlo. La incapacidad que la esfera dominante tuvo para proporcionar un nuevo modelo ético a seguir fue lo que llevó a Austen a escribir textos “that could simultaneously gratify the cravings of the imagination and provide moral instruction” (182) y que se enfocaran específicamente en los problemas de las mujeres ya que “even in this patriarchal society there [were] simply no men strong enough either to engage or resist [women’s] irresistible energy” (177). Así pues, en sus novelas Austen realiza un análisis de la naturaleza femenina —específicamente de mujeres de clase media—, la contrapone a las reglas éticas que están caducando en su sociedad —porque ya no es necesario llevarlas a cabo sino aparentar que se siguen— y traza una nueva forma de llevar una vida políticamente correcta que será recompensada con “the sons of landed families” (181-182).

En *Pride and Prejudice*, Poovey encuentra el ejemplo más claro de este problema ya que se encuentra depositado en la protagonista. Elizabeth Bennet desafía a lo largo de la novela tanto el orden social como el moral porque se guía únicamente por lo que sus deseos personales le dictan (194). La razón por la que no es castigada es que el entorno en que vive carece de cualquier tipo de estándares morales y todos —incluyendo a las hermanas Bingley que deberían ser un ejemplo a seguir pues pertenecen a la vieja aristocracia terrateniente— se preocupan únicamente por fingir un comportamiento ético, pero nunca lo llevan a cabo. Además, de acuerdo

⁸ *Landed gentry*.

con Poovey, el comportamiento de Elizabeth no es más que “a psychological defense against the vulnerability to which her situation as a dependent woman exposes her” (196); es decir, únicamente se trata de un mecanismo de defensa, no de una postura ideológica que desafía las normas patriarcales. De ahí que en el cierre de la novela, cuando Elizabeth finalmente aprende a controlar sus impulsos naturales negativos, “[she] is handsomely rewarded: she marries the richest man in all of Jane Austen’s novels and is established as mistress of Pemberley, one of those great country estates that superintend and stabilize patriarchal society” (194). Es decir, no sólo consiguió a un hombre que la protegiera, sino que además se volvió parte de la hegemonía, de la clase que dicta las reglas de comportamiento de los demás.

Aunque durante el desarrollo de la segunda ola del feminismo predominaron las lecturas despreciativas de la obra de Austen, también hubo algunas críticas que percibieron elementos que podían equipararse a esta ideología. En su artículo “Womanhood in Jane Austen’s Novels”, la feminista esencialista Sylvia H. Myers utilizó la definición de femeneidad establecida por el terapeuta alemán Erik Erikson⁹ para explicar por qué Austen se enfocó únicamente en la esfera privada de la sociedad y por qué terminó todas sus novelas con el matrimonio de la protagonista. De acuerdo con su lectura, la elección de retratar la vida privada en vez de la pública no se debe ni a la falta de experiencia de Austen —como apunta Mary Poovey— ni a su sumisión ante la sociedad patriarcal —como sugieren Gilbert y Gubar—, sino a la inclinación natural que las mujeres tienen por narrativas de la vida privada.¹⁰ Lo interesante es que Austen “shows her

⁹ “A woman is not a defective entity sublimating the loss of an external organ. She is a biologically sound individual, endowed with and aware of her inner structure and capacity to produce and nurture a child” (Myers, 227).

¹⁰ Myers toma como punto de partida un estudio que Erikson realizó con niñas y niños de diez a doce años en el que les pidió que crearan historias con una serie de juguetes que él les proporcionó. De acuerdo con sus resultados, las niñas escenificaron escenas dentro de hogares y los niños escenas exteriores (Myers 226-227). Sin embargo, es importante señalar que ni Erikson ni Myers consideraron que para cuando un niño tiene ocho años, éste ya ha aprendido los patrones de conducta establecidos por la sociedad; por eso, no puede hablarse de una “inclinación natural” hacia un tipo de narrativa cuando durante lo que lleva de vida se le ha enseñado a seguir un comportamiento específico.

heroine responding to the interior in terms of its life and vitality and its bearing on her own future possibilities” (227); es decir, los utilizó como metáforas del estado emocional de las protagonistas y como representaciones de las opciones que tienen para desarrollarse como mujeres.

Sobre los finales de las novelas, Myers dice que el desarrollo personal que experimentan las protagonistas y que las lleva a elegir casarse no es una forma de sumisión ante la sociedad patriarcal, sino la aceptación de un llamado natural: la maternidad. Para Myers, Austen traza una manera en que sus protagonistas son capaces de satisfacer sus necesidades somáticas —el deseo de ser madre— y a la vez mantener su valor como individuos “by expanding her degree of self-knowledge, reaffirming her integrity, or demonstrating her capacity for independent thought and action” (228) durante una época en la que, debido a las restricciones sociales que tenía el rol de mujer, muy difícilmente podía lograrse algo así. Las dos generaciones de mujeres que se muestran en las novelas —la de las protagonistas y la de sus madres— trazan una oposición de lo que significaba ser mujer y cómo esto puede cambiar. Las madres funcionan, en general, como un recordatorio de las posibles consecuencias que una mala elección puede traer a las heroínas y, por esto, se ven obligadas a encontrar una nueva forma de ejercer su femineidad.

Por eso es que, para Myers, *Mansfield Park* es la novela que traza la manera en que Fanny Price encuentra “a place where she can be herself and where her worth will be recognized” (229). La dificultad que encuentra para integrarse tanto a Mansfield Park como a la casa de sus padres en Portsmouth es una señal de que probablemente “her inner potencial will never be fulfilled” (229). Esto se debe a que, por un lado, carece de una figura materna positiva¹¹ que le sirva como ejemplo y, por el otro, que se “enfrente” a Mary Crawford, una mujer que, al menos en

¹¹ Para Myers la figura materna no debe ser necesariamente la madre biológica. Por ejemplo, en *Pride and Prejudice* marca la existencia de dos madres, una negativa —Mrs. Bennet— y una positiva —Mrs. Gardiner, tía de las hermanas Bennet—.

apariciencia, es mucho más atractiva —tanto física como intelectualmente— que la protagonista. Sin embargo, cuando Fanny “florece”, Edmund es capaz de transformar su amor fraternal en amor de pareja ya que, de acuerdo con Myers, Austen es revolucionaria también al apuntar que el matrimonio “should be based on the kind of intimate knowledge and friendship which one might find between people who had grown up rather closely together” (231).

Valerie Shaw, por su parte, opina que la verdadera propuesta subversiva de Austen se encuentra, en principio, en la forma. En vez de hablar sobre la influencia que Richardson y Fielding tuvieron en su narrativa, Shaw sugiere que si bien “[Austen] partly repeats[,] she largely modifies the literary models she inherited” (281), por lo que el verdadero valor de su obra se encuentra no en la aplicación de una convención narrativa ya establecida —como sostenía Ian Watt—, sino en su alteración por medio de la ironía. Aunque durante mucho tiempo se consideró que Austen utilizó la ironía sólo como una manera cómica de exponer la hipocresía de su época, Shaw propone que, a través de ésta, Austen es capaz de explorar “more complicated emotions than pure pain and pleasure, more blurred moral categories than straight sense and sensibility” (282) ya que los personajes arquetípicos “buenos” y “malos” de antes ahora son cuestionados. Como resultado, Austen critica no sólo las convenciones literarias que está subvirtiendo, sino además las convenciones sociales.

En *Mansfield Park* y *Persuasion*, las novelas que llama “sombrias”, Shaw encuentra los ejemplos más claros de este doble cuestionamiento ya que, al no usar el tono optimista de los otros textos, se hace más evidente la dificultad que las mujeres en general tenían para satisfacer incluso sus necesidades más básicas y la facilidad con que podían ser aisladas de su entorno (290-291). Tanto Fanny Price como Anne Elliot funcionan como observadoras y no partícipes de los eventos que las rodean porque el entorno hostil en el que viven las ha excluido. No obstante, también se debe a que en ambas hay un deseo de comportarse de acuerdo con lo que la sociedad

dicta. Esa necesidad de “hacer lo correcto” ocasiona que, en vez de hacerlas más importantes —como se supone debería ocurrir a partir de lo que dictaba la tradición literaria de la época—, las vuelva invisibles para los hombres que aman. Parecería que Austen intenta mostrar cómo “social convention can separate people who are suited to one another” (289); sin embargo, para Shaw el hecho de que al final ambos personajes consigan casarse con el hombre que aman es, al igual que para Gilbert y Gubar y Mary Poovey, la aceptación del modelo patriarcal. Desde su punto de vista, ambas heroínas “bestow more moral value on society than they receive from it” (302) y, por eso, aunque son capaces de cuestionarlo, nunca se alejan de la “conventional social wisdom” (303).

Trazar una tendencia sobre la manera en que los críticos se han acercado a la obra de Jane Austen durante los últimos veinte años resulta particularmente difícil, pues, además de la relativa pérdida de interés por parte del feminismo hacia su obra, han nacido nuevas teorías literarias que no necesariamente pueden aplicarse con facilidad a sus novelas. Sin embargo, dos de estos acercamientos teóricos pueden destacarse: la teoría *queer* y el poscolonialismo.

Dentro de la teoría *queer*, sobresale el famoso artículo de Eve Kosofsky Sedgwick, “Jane Austen and the Masturbating Girl”. En él, Sedgwick sugiere que no debe tomarse como evidente el patrón heteronormativo con el que se analizan las novelas de Austen, pues, aunque hablar de identidades sexuales puede resultar anacrónico debido a que “[it] was a process not supposed to have been perfected for another half- or three-quarters-century after Austen” (823), existen en sus novelas otras posibles lecturas que no necesariamente dependen de la inclusión de un elemento patriarcal para hacerlas funcionar. En su lectura señala que los vínculos mujer-mujer pueden llegar a ser más benéficos para las protagonistas que los matrimonios. Por eso se centra en la relación de las hermanas Dashwood en *Sense and Sensibility* para ejemplificar las alternativas que Austen plantea al modelo heterosexual. El problema que encuentro con esta lectura es que da

una interpretación sexual a todo lo que ocurre en la novela. El núcleo de su argumento, de hecho, atribuye al comportamiento disperso e inquieto de Marianne la represión que tiene en relación con una necesidad patológica por masturbarse, “the masturbating girl” del título del artículo. Por sólo dar un ejemplo, Sedgwick sugiere que la negativa de Elinor al caballo que Willoughby regala a Marianne se debe a que el caballo representa una fuente de autoerotismo (829), pero deja a un lado las implicaciones que tenía un regalo costoso en la época. Su lectura se vuelve parcial y se desarrolla alrededor de un tema que no es mencionado explícitamente una sola vez en el texto literario.

En la teoría poscolonial debe destacarse la postura que tiene Edward Said, pues encuentra en el matrimonio de las protagonistas la consolidación de “continuity, hierarchy, authority, both domestic and international” (85) que debe tener un futuro imperio. Desde su punto de vista, aunque Jane Austen haya escrito antes de 1857 —fecha que Said señala como el momento en que se estableció formalmente el gobierno británico en la India y en la que comienza “[the] explicit, programmatic colonial expansion” de Inglaterra (81)—, en su obra puede encontrarse la reproducción de aquellas “positive ideas of home, of a nation and its language, of proper order, good behavior, moral values” (81) que dieron como resultado la sed colonizadora de su país. Por eso toma *Mansfield Park* como ejemplo, ya que, además de que es la única novela que hace referencia a un país dominado por los ingleses —Sir Thomas Bertram, el patriarca de Mansfield Park es dueño de plantaciones en Antigua—, encuentra en el crecimiento de Fanny una metáfora de lo que se debía sufrir para conseguir dinero, ya que “to earn the right to Mansfield Park [with the promise of future wealth, Fanny] must first leave home as a kind of indentured servant or, to put the case in extreme terms, as a kind of transported commodity” (88-89). Sin embargo, la verdadera crítica que hace a esta novela es que, aunque está consciente de las colonias que Inglaterra tiene, no se atreve a ahondar en el tema y sólo asume “the importance of an empire to

the situation at home” (89). Para Said el valor de *Mansfield Park* radica, entonces, en la capacidad con que Austen trata el tema de las colonias inglesas a pesar de mencionarlas brevemente y centrarse casi únicamente en el modo de vida de Inglaterra, pues, aun así, logra acentuar “the interdependence scarcely mentioned on its brilliant pages” (96).

Finalmente, me gustaría señalar que en los últimos diez años se ha dado un retroceso ideológico por un nuevo grupo de teóricas autonombradas feministas que, si bien ya no ven como algo negativo los matrimonios de las protagonistas al final de las novelas, tampoco han replanteado su significación dentro de la narrativa de Austen. Su postura se basa en la creencia de que el matrimonio de sus protagonistas es la consumación del acto amoroso a pesar de las restricciones sociales operantes de la época. Por ejemplo, en su libro *Romancing Jane Austen*, Ashley Tauchert sugiere que el gran valor de la obra de Jane Austen se encuentra en “the sheer imaginative possibility of a happy ending, in spite of a careful documentation of the determinants of tragedy” (158). Por eso se dedica a explicar cómo es que se encuentra el “verdadero amor” en diferentes contextos problemáticos, ya sea por problemas económicos, de clase, etc. Por su parte, Sarah Emsley sugiere que Jane Austen “is conservative, yet flexible” (2). Aunque Emsley acepta que la función principal de sus novelas es instruir con base en los preceptos morales operantes en su época, sugiere que su posicionamiento es equiparable al de un filósofo pues no sólo reproduce, sino también analiza y cuestiona los valores clásicos y teológicos, “and recognizes both the value of tradition and authority, and the necessity of independent critical judgement” (5).

Desde mi punto de vista, el principal problema que existe en la crítica literaria sobre la obra de Jane Austen es que se parte del supuesto de que las seis novelas que componen su canon¹² son, en esencia, iguales. Si bien, como he descrito, se ha modificado el acercamiento

¹² En orden de publicación: *Sense and Sensibility* (1812), *Pride and Prejudice* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1816), *Northanger Abbey* y *Persuasion* (1817).

teórico que se utiliza para analizarlas y se ha dado predilección a un texto sobre otro, siempre se llega a una misma conclusión —ya sea positiva o negativa— que se aplica a todas las novelas. Es innegable que Austen utilizó patrones narrativos ya existentes en su escritura y que en su obra es posible distinguir la influencia de Henry Fielding, Samuel Richardson y Fanny Burney. También es indudable que en las seis novelas hay elementos temáticos y narrativos que se repiten: las protagonistas siempre son mujeres, las acciones ocurren en el ámbito privado de la sociedad, al final la protagonista siempre se casa, etc. No obstante, dentro de esos esquemas preestablecidos existen significativas modificaciones que dan un sentido particular a las novelas no sólo en términos estilísticos, como sugiere Valerie Shaw, sino también en la manera en que se relacionan con la hegemonía patriarcal de su entorno.

Sin embargo, para poder redefinir la intención ideológica de su obra, también es necesario modificar la imagen que se tiene de la autora. Debe dejarse atrás la necesidad de dar sentido a su obra a partir de su vida, de la imagen que se construyó a partir de la biografía que escribió James Edward Austen-Leigh o de las pocas cartas que quedan de ella. Como mencioné anteriormente, un acercamiento a sus textos basado en esta información sólo nubla la mirada crítica del lector ya que se trata de acomodar lo narrado a la información biográfica que se tiene. En cambio, si se distingue entre la autora empírica —que bien pudo ser tal cual es descrita por Austen-Leigh, pero que carece de relevancia en un análisis literario— y la autora implícita que se construye únicamente a través de su obra, se abren las posibilidades de lectura. Para empezar se debe reconsiderar el supuesto conflicto que le provocaba ser mujer escritora.

En su primera novela pretendida para publicación, *Northanger Abbey*, ya puede encontrarse la problematización del lugar que la literatura escrita por mujeres ocupaba en ese momento histórico. En una conversación que Catherine Morland entabla con Mr. Thorpe, éste señala que “novels are all so full of nonsense and stuff; there has not been a tolerably decent one

come out since *Tom Jones*, except *The Monk*; [...] but as for all the others, they are the stupidest things in creation” (47). El comentario de Mr. Thorpe no es gratuito. En una época en la que la poesía era considerada el género literario por excelencia —y cuyos exponentes eran, al menos en público, sólo hombres— y la narrativa era considerada un género menor por ser practicado principalmente por mujeres, las dos elecciones que hace no son arbitrarias ya que ambas novelas eran famosas y tenían prestigio entre los lectores de la época.¹³ Sin embargo, cuando Mr. Thorpe se confunde al no saber que *The Mysteries of Udolpho* fue escrito por Anne Radcliffe, a pesar de declarar que “her novels are amusing enough; they are worth reading; some fun and nature in them” (47), le resta fuerza a su juicio sobre la narrativa. En cambio, al ser cuestionado por Catherine sobre el mismo tema, Mr. Tilney sentencia que “the person, be it gentleman or lady, who has not pleasure in a good novel, must be intolerably stupid” (102), sin hacer excepciones ante el género de quien escribe. Ambas opiniones se contradicen, pero, si se toma en cuenta que Mr. Thorpe resulta ser un personaje que carece de moral y, en cambio, Mr. Tilney es el “héroe” de la novela, el juicio de este último debe tomarse como cierto. Por eso, *Northanger Abbey* funciona no sólo como una parodia del género gótico, que es la descripción que siempre se hace de ésta, sino también como un análisis de la función de la novela en la sociedad y, debido a las referencias metaliterarias con que está plagada, de la narrativa como tal. Austen no sólo escribe una novela sino que además se atreve a cuestionar las estructuras preestablecidas por escritores hombres famosos con conocimiento de causa porque, como ella misma demuestra al principio de la novela, conoce e incluso puede citar a escritores como Alexander Pope, Thomas Gray, James Thomson y al mismo William Shakespeare —tanto en su obra poética como en su obra

¹³ En *Persuasion*, su última novela terminada, existe una escena muy parecida en la que Anne Elliot sugiere al capitán James Benwick, “a young man of considerable taste in reading, though principally in poetry” (93), que lea más narrativa porque “it was the misfortune of poetry to be seldom safely enjoyed by those who enjoyed it completely; and that the strong feelings which alone could estimate it truly were the very feelings which ought to taste it but sparingly” (94).

dramática— (*Northanger Abbey* 17-18). Desde esta primera novela hay ya una conciencia y aceptación del poder que representa escribir y no la culpa que críticos le atribuyen.

Si se parte del supuesto de que Austen no sentía culpabilidad al escribir, “the notorious instability of her novelistic irony [and her] confusing (if delightful) ambiguity” (Poovey 173) deja de ser tan enigmática. Ya no es tan sorprendente que Mr. Collins, a pesar de ser un clérigo, sea plasmado con tanta mordacidad o que Mary Crawford, con toda su educación, buenos modales y personalidad cordial, sea una mujer vanidosa y superficial. Al contrario, se hace evidente que Austen no sólo buscaba modificar un modelo literario sino que también estaba cuestionando el orden social de su época y particularmente las limitaciones que tenían las mujeres. Por eso no puede generalizarse la representación que Jane Austen hace de las mujeres en sus novelas, particularmente con sus protagonistas.

Se tiene la idea de que todas son mujeres jóvenes, de clase media, alegres, seguras e inteligentes pero impulsivas que son “painfully educated in the norms of the mature, rational and educated male world” (Watt, 1968: 218). Esta descripción se origina a partir de sus dos novelas más famosas —*Pride and Prejudice* y *Emma*— y parecería que, al menos en términos generales, engloban las características de Elizabeth Bennet y Emma Woodhouse. Sin embargo, al tratar de utilizar la misma descripción para las otras cuatro heroínas se hace evidente que no todas comparten las mismas características. El rango de edad entre sus protagonistas es de más de una década y Austen hace uso de estas particularidades para mostrar la trascendencia que este aspecto tenía en la vida de las mujeres de su época.¹⁴ El nivel económico al que pertenece la familia de

¹⁴ Mientras que en *Northanger Abbey* Catherine Morland tiene dieciséis años durante toda la novela —lo que significa que aún no ha sido presentada ante la sociedad y por ende su círculo social es muy limitado—, en *Persuasion* Anne Elliot tiene ya veintisiete —lo que la convierte, para los criterios de su época, en una solterona—.

cada una de las protagonistas también es muy diferente de una novela a otra,¹⁵ pero cabe subrayar que Austen muestra cómo incluso dentro de una misma situación económica hay factores que modifican la manera en que los demás se dirigen hacia ellas.¹⁶ Finalmente, aunque todas son inteligentes no todas lo demuestran por diferentes motivos.¹⁷

Esos matices en la construcción de sus protagonistas son determinantes no sólo en el desarrollo de las novelas sino también en los finales. Es cierto que todas terminan con el matrimonio de las protagonistas en el nivel de la acción; sin embargo, las particularidades que he descrito someramente en el párrafo anterior modifican su valor de manera particular. Si en algo hace énfasis Austen es en que el matrimonio no viene acompañado de felicidad. En *Pride and Prejudice*, Charlotte Lucas sentencia que “happiness in marriage is entirely a matter of chance” (16) y Austen parece estar de acuerdo, al menos en principio, con esta opinión. En sus novelas se presentan diferentes maneras en las que una mujer puede conseguir esposo, pero no la felicidad. Si el dinero del protagonista fuera el factor que determinara el nivel de felicidad en el final, el matrimonio de Maria Bertram con Mr. Rushworth en *Mansfield Park* debería ser visto por encima del de Elizabeth Bennet y Mr. Darcy en *Pride and Prejudice*, pues el ingreso anual del primero es más elevado que el del segundo,¹⁸ pero no es así porque Maria decide huir con Mr.

¹⁵ Al comparar la situación de los Bennet en *Pride and Prejudice* y la de los Woodhouse en *Emma* se hace evidente que no todas las protagonistas tienen el mismo nivel socioeconómico y por ende, sus oportunidades dentro de su entorno son diferentes —mientras que Elizabeth, a pesar de tener razón, tiene que moderar las críticas que hace a las acciones de otros personajes, Emma tiene la libertad de decir lo que quiera porque está en el más alto estrato de su pueblo—.

¹⁶ Tanto en *Mansfield Park* como en *Sense and Sensibility* las protagonistas carecen de ingresos y viven como invitadas en casas de otras familias; sin embargo, el hecho de que, en la primera, Fanny sea hija de “a lieutenant of marines, without education, fortune, or connexions” (5) y, en la segunda, las hermanas Dashwood pertenezcan a una vieja familia que “had lived in so respectable a manner as to engage the general good opinion of their surrounding acquaintance” (5), modifica el trato que reciben en sus nuevos hogares.

¹⁷ Mientras que el silencio de Fanny Price en *Mansfield Park* no se debe a su falta de entendimiento sino a la posición que ocupa dentro de la familia Bertram —como indica Valerie Shaw—, el silencio de Catherine Morland se relaciona más con la timidez de su corta edad.

¹⁸ Mr. Rushworth recibe doce mil libras al año mientras que Mr. Darcy diez mil.

Crawford. El verdadero factor que puede determinar la felicidad de la protagonista es el hombre con el que se casa.

Se ha mantenido la idea de que los protagonistas masculinos de las novelas cumplen, aun con pequeñas modificaciones, la función del héroe arquetípico de las novelas de romance¹⁹ del siglo dieciocho, pero no es así. Al mismo tiempo que Austen desarrolló protagonistas femeninas mucho más complejas que las heroínas arquetípicas que la novela de romance y de la literatura gótica, también dio profundidad a los personajes masculinos. Para empezar, hizo a un lado la contraposición de lo masculino/positivo y femenino/negativo que predominaba en la literatura de la época y volvió más compleja la relación de los protagonistas hombres y mujeres. Las mujeres ya no son los personajes que deben ser educadas por los hombres ya que éstos también tienen fallas que deben corregir. El aprendizaje es mutuo y, en consecuencia, se crea una nueva idea de relación.

Sin embargo, esto no ocurre en las seis novelas. Austen hace hincapié en que el interés en el matrimonio no parte de un sentimiento como es el amor. El matrimonio ante todo es una institución social que, en ese momento histórico, era obligatoria para todas las personas y en particular para las mujeres, ya que dependían de una figura masculina que las protegiera. Por eso es que en las novelas todas las mujeres se preocupan por este tema —incluso Emma Woodhouse que, en teoría, no necesita casarse—, no porque Austen haya escrito “of the life she knew, and never tried to write of the life she did not know” (550), como sugiere George Sampson con desdén, sino porque era de vital importancia para las mujeres conseguir a alguien que las cuidara tanto física como moral y económicamente. De igual forma, los hombres tenían que cumplir con casarse porque una mujer era la única forma en que podrían conseguir herederos y porque, como

¹⁹ Decidí utilizar “novela de romance” como traducción de *romance novel* porque, aunque puede confundirse con los romances medievales, el único otro concepto que podría equipararse en español es el de “novela rosa”, pero usarlo para referirme a narrativa anterior a textos del siglo veinte me parece anacrónico.

ocurre con Henry Tilney, Mr. Collins y Edmund Bertram, ciertas profesiones *requieren* la representación de una familia bien construida para demostrar una buena moral.

El propósito de este trabajo es, entonces, hacer a un lado la idea general que se tiene de Austen como escritora de novelas de romance debido a la concepción del capítulo final como fuente de sentido al texto y, en cambio, señalar todos aquellos guiños que la autora introduce y que modifican la concepción del matrimonio como final feliz. Me enfocaré en la construcción que Jane Austen hace de sus personajes, la manera en que cada uno de los hilos narrativos se desarrolla y termina, y la ironía con que adopta las normas sociales que le impiden escribir un final diferente para sus textos. Lo que trataré de lograr es presentar a Jane Austen como una escritora crítica de su sociedad y capaz de transgredir de manera sutil un tema considerado “serio” como es el matrimonio al usarlo y maquillarlo como final feliz.

Las tres novelas que utilizaré para este fin son las que se encuentran en el centro de su obra y que actualmente se leen más: *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1816) y *Pride and Prejudice* (1813). En vez de seguir el orden cronológico de publicación, como generalmente se acostumbra, he decidido utilizar esta secuencia ya que, desde mi punto de vista, en *Mansfield Park* la ironía es más evidente porque Austen no la disfraza con el humor de las otras dos novelas, sino que crea una discrepancia entre lo que ocurre en el nivel diegético y la manera en que la voz narrativa lo presenta. Seguiré con *Emma* porque, aunque durante toda la novela se mantiene un tono alegre e ingenioso, en el final hay un giro que lo modifica para mal. Finalmente, analizaré *Pride and Prejudice* porque es la novela en la que la pareja protagónica realmente representa un matrimonio feliz, pero no basado en la concepción tradicional de éste, sino a través de una nueva postura igualitaria entre los protagonistas. Sin embargo, antes de comenzar este análisis, me parece prudente detenerme primero en por qué son tan importantes los finales en la narrativa.

1. LA IMPORTANCIA DEL FINAL EN LA NARRATIVA

Aristóteles establece en su poética que “es necesario [...] que los buenos compositores de tramas o argumentos no comiencen por donde sea y terminen en donde quieran” (113). De acuerdo con su teoría, al ser la tragedia una acción completa en sí misma, se debe seguir un orden narrativo específico para que se logre el efecto deseado en el espectador —la catarsis—. Por eso es que introduce lo que considera las tres partes fundamentales de todo argumento para que éste se desarrolle de manera armónica: principio, desarrollo y final (113). El simple hecho de que el protagonista sea un hombre no da unidad al argumento; el secreto de una buena obra, dice Aristóteles, se encuentra en la manera con que el autor logra que el texto “por ser reproducción imitativa de una acción [sea una] acción [única] e íntegra” (115).

Debido a la idolatría que la cultura occidental siente por los antiguos griegos, a lo largo de los siglos la fórmula aristotélica dejó de ser aplicada únicamente a las tragedias y se generalizó en toda la narrativa. Se volvió ley que, desde un cuento hasta una novela, todo texto narrativo contenga un principio, un desarrollo y un final tal y como Aristóteles los concebía: el principio como exposición del problema que dará vida a las acciones que componen el texto, el desarrollo como la sucesión de los hechos desatados por el problema y el final como la conclusión última al problema planteado en el principio.

El inconveniente de tomar como única la concepción que Aristóteles tiene del argumento radica en que, al analizar narrativa, ésta se convierte en una serie de causas-consecuencias que da como resultado la esterilidad del texto o lo que Roland Barthes denomina “obra”. Es decir, un objeto cerrado que no permite más que una sola lectura literal que se queda en la superficie, en lo explícito del texto, y no trata de ir más allá de lo contenido en el papel (74-75). El principio se vuelve entonces únicamente el arranque de la historia, el desarrollo la serie de peripecias que el

protagonista trata de resolver y el final se vuelve el cierre del texto, la resolución de los problemas que da sentido a todo lo ocurrido desde la primera a la última palabra impresa en el libro.

Por eso es que tantos lectores dan demasiada importancia al final de las novelas. Lo que quieren encontrar en el último capítulo de éstas son respuestas a todos aquellos elementos que fueron desarrollándose a lo largo de la narración. Buscan “the stationary axle around which the wheel of the novel turns” (Girard 57), ese momento casi epifánico en que se les revele el sentido último del texto, en el que se dé cierre definitivo a la narración. Sin embargo, como explica H. Porter Abbott, “closure does not have to come at the end of narrative; in fact, it does not have to come at all” (52), debe hacerse una diferenciación entre final —*ending*— y cierre —*closure*—. El final tiene una relación mucho más directa con la división aristotélica del argumento. Es básicamente lo último que se narra en un texto, y está formado de las últimas acciones de las que, como lectores, tenemos conocimiento sin importar si éstas dan o no sentido al texto completo. El cierre es, en cambio, el momento en que se nos dan las respuestas que hemos estado buscando a largo de la narración. En el cierre se nos presenta la resolución del conflicto que originó, en primera instancia, la narración —trama— así como la de todos aquellos hechos que fueron dándose conforme se desarrolló la historia y que se volvieron parte importante de ésta —subtramas—.

Sin embargo, al tener ya establecida la diferencia entre final y cierre, surgen nuevas preguntas. ¿De dónde nace la necesidad de obtener respuestas a lo ocurrido en el texto? ¿Qué es lo que nos impulsa a querer, como lectores, entender y dar significado a los eventos leídos? ¿No se supone que, como muchos sugieren, los finales “abiertos” son más interesantes que los “cerrados”? Si para los formalistas rusos la narrativa no era más que un pretexto de los autores

para experimentar con el lenguaje, ¿qué nos hace necesitar con tanta persistencia el cierre del texto?

Frank Kermode, en su libro *El sentido de un final*, propone que esta predisposición general de los lectores a llegar a un cierre en el texto tiene que ver con la manera en que concebimos el mundo. Más allá de la literatura, él propone que, al estar todos *nosotros* inmersos en una cultura fundamentada en la ideología judeocristiana —claro que su “nosotros” se refiere a Europa, pero podemos tomarlo como Occidente—, al tener tan presente la idea de la muerte —el fin de nuestras vidas—, tendemos a buscar los finales —la muerte metafórica del texto— de todo lo que se nos pone enfrente. Según Kermode, el libro del que aprendemos todo como seres humanos, y como lectores, es *La Biblia*. Las lecturas ingenuas, como él las llama, que se hicieron al principio del cristianismo, en las que todo giraba alrededor del Día Final “implicaban la estricta concordancia entre principio, medio y final” (37). Es por eso que al leer intentamos encontrar el momento que dé sentido a la obra, la literatura se convierte en una metáfora de nuestra vida y en ella buscamos encontrar consuelo al inevitable fin que tendremos algún día. Existe la posibilidad de que inconscientemente eso sea lo que pase cuando tomamos un libro y lo leemos. Sin embargo, sería muy difícil analizar un texto tomando como base el inminente Apocalipsis al que estamos predestinados. Por eso, es necesario encontrar otras herramientas para lograr entender por qué “traditional narrative theory has unnecessarily constructed endings as the embedded and fully coherent essence of the narrative act” (Reising 8).

De acuerdo con H. Porter Abbott, incluso antes de leer un texto, el lector entra en el nivel de expectativa —*level of expectations*—. Esto es, ya sea basándonos en lo que sabemos del argumento del texto, del género literario al que creemos pertenece o simplemente a nuestra configuración como lectores, creamos una serie de expectativas que esperamos que se cumplan (54). Por ejemplo, si tomamos una novela de romance, sabemos de antemano que al final, no

importa lo que pase, la pareja protagónica terminará junta y, en muchos casos, casándose. Abbott explica que, para que el texto funcione, el autor debe encontrar un equilibrio entre la satisfacción de nuestras expectativas y la frustración de éstas (55). En teoría, un buen autor debe complacer nuestros deseos pero al mismo tiempo debe agregar “sorpresas” que modifiquen un argumento que, de otro modo, terminaría en una fórmula literaria —un grupo de convenciones que, con pequeñas variaciones casi imperceptibles se hacen llamar trabajos “originales”—. Es decir, “the great novelistic conclusions are banal but they are not conventional” (Girard 58). Por eso se ha considerado la obra de Jane Austen como novelas de romance, porque termina sus novelas con el matrimonio de los personajes principales de sus historias; sin embargo, no siguen una fórmula ya que “her deliberate emphasis on the artifices and the transparent inevitability of her ‘happy’ endings, together with the suspension of related moral judgments” (Brown, 1984: 1582) rompe con la convención, y abre así la posibilidad de una serie de lecturas muy diferentes sobre el final que da a sus textos. En ese sentido, en el nivel del argumento los finales de Austen cumplen con las expectativas del lector, pero en el nivel del tratamiento hay una “sorpresa”, ya que uno nunca espera que en un “final feliz” haya un tono tan cargadamente irónico.

Además del nivel de expectativa, Abbott también reconoce un nivel de preguntas —*level of questions*— (56) que se forma de acuerdo con la manera en que las acciones se desarrollan dentro del texto. Esto es, además de la motivación inicial de la narrativa —el problema que la causa—, conforme se avanza en ésta, surgen nuevas incógnitas —¿por qué eligió este camino en vez del otro? ¿Quién es el asesino? ¿Realmente es su amigo o va a traicionarlo?— que, aunque el lector no había considerado antes de comenzar a leer el texto, atraen su atención y lo hacen desear que al final se dé a todas ellas una respuesta satisfactoria. Así pues, la mezcla del nivel de expectativa y del nivel de preguntas es la razón de que el lector siempre esté mirando hacia delante en espera del momento en que la narrativa, y todas las dudas con que ésta se construye,

llegue a una solución. Una lectura ideal sería, entonces, aquella en la que no se espera nada, sólo el placer de la lectura por sí mismo. El problema radica en que el simple hecho de conocer el título nos lleva a producir una idea de “lo que puede tratar el texto”; es decir, la acción de tomar un libro implica crear expectativas; y, además, “without expectations [...] we could not appreciate the variations” (Abbott 56).

Por eso necesitamos estar preparados para todo, viendo el final del texto no como el punto en el que se da el cierre de la narrativa, sino como un elemento que abre nuevas preguntas ya que, como explica Russell Reising, “the moments of stoppage with which [the narrative worlds] conclude paradoxically function to exacerbate, to reopen, the very tension they are meant (or are to appear to mean) to *conclude*” (Reising 3). Los finales eran para Aristóteles el punto en el que no se podían desarrollar más acciones porque, como muchos críticos olvidan considerar, él estaba analizando tragedias y, generalmente en ellas, al final el protagonista *muere*, es decir, se elimina la posibilidad de que la acción continúe. En cambio en la narrativa siempre existe la posibilidad de ir más adelante, por lo que el corte es artificial.

Barbara Herrnstein Smith dice que los escritores terminan sus textos cuando llegan al punto en que ya nada puede continuar o cuando todo lo que sigue es predecible (citado en Reising 6). Para ejemplificar ambos casos utiliza, en el primero, la muerte del protagonista. Sin embargo, un momento en el que “everything that could follow is predictable”, de acuerdo con ella, es cuando los protagonistas se casan. Es cierto que muchas novelas de romance terminan en matrimonio, pero eso es, a mi parecer, porque el motor de la narrativa es ese, que los dos protagonistas se casen. El hecho de que la mayor parte de los autores no decidan seguir sus textos después de que los protagonistas se casan no hace que el matrimonio se vuelva algo predecible. *Madame Bovary*, por ejemplo, es una novela en la que la protagonista se casa pero no por eso la narración termina ahí. La intención de Flaubert es mostrar lo que ocurre después de que Emma se

casa y lo que sufre por no conseguir el final feliz que se supone que el matrimonio asegura. Es decir, el final no llega cuando la narrativa alcanza una acción específica como puede ser el matrimonio. El momento en que el texto termina se da por dos posibles causas: una interna y una externa.

La causa “interna” a la que hago referencia es la que, a mi parecer, se presenta en las novelas convencionales²⁰ y se da cuando el detonante de la narrativa llega a una conclusión sea ésta satisfactoria o no para el lector. En las novelas de Sherlock Holmes, por ejemplo, el móvil de la narrativa es un misterio a resolver. En el caso de *El signo de los cuatro*, el motivo de la narración es encontrar a los culpables de un asesinato y las razones por las que cometieron dicho acto. Así pues, el cierre se dará cuando el misterio se resuelva. Sin embargo, está el caso de *When We Were Orphans* de Kazuo Ishiguro, novela que también es de detectives pero en la que el misterio se resuelve no de la manera que el lector esperaría de un texto de este género. De todos modos en la novela de Ishiguro el móvil de las acciones llega a una conclusión al final del texto.

La causa “externa” tiene que ver con el medio social en el que se encuentra inmerso el autor porque no podemos hacer a un lado el hecho de que el texto literario tiene inevitablemente la carga social del momento histórico en el que fue concebido. Esto es relevante en la manera en que terminan los textos, porque hay casos en que el autor se ve en la necesidad de cerrarlos de una manera determinada para no sufrir el señalamiento o censura social. Girard explica sobre los finales de *Don Quijote de La Mancha* y las novelas de Dostoyevsky que:

The conclusion of *Don Quixote* is almost as unappreciated as Dostoyevsky's conclusions, and strangely enough the same faults are found in it. It is considered artificial, conventional, and superimposed on the novel. [...] Dostoyevsky is considered of self-

²⁰ Por “novela convencional” me refiero a novelas que cumplen de manera general las consideradas “características universales” de la narrativa, es decir, la narración en tercera persona con voz retrospectiva —“el narrador se sitúa en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados y su elección gramatical se ubica en los tiempos perfectos (pasado, imperfecto y pluscuamperfecto)” (Pimentel 280) —, la exposición de los hechos de manera cronológica sin uso de analepsis ni de prolepsis y cuyo personaje principal siempre está definido desde el comienzo del texto.

imposed censure [whereas] the critics [of his time were] convinced that *Don Quixote* is a book of chivalry. Cervantes therefore was obliged to write a “conformist” conclusion which would allay ecclesiastical suspicion. (47)

Es decir, debido a las reglas morales operantes en su época estos autores tuvieron que modificar su discurso para poder evadir posibles represalias. El final entonces queda impregnado de “a massive residue of sociohistorical reference, usually generated by the *sociohistorical pressures on the cultural moment* of a text’s genesis and encoded within these narratives by elaborate systems of transtextual gesturing” (Reising, 12, mis itálicas).

Lo interesante radica en el hecho de que un final escrito bajo las reglas sociales de una época no necesariamente implica, como propone Girard, que éste se vuelva banal, y que “quite literally, repeat[s] the same thing” (57). Por el contrario, esto permite y obliga al autor a disfrazar el verdadero significado de su trabajo, dando como resultado la imposibilidad de leerlo como algo literal. Precisamente eso es lo que ocurre en las novelas de Jane Austen. Los matrimonios en los finales aparecen porque no había una opción diferente —ni literaria ni social— para terminar narrativas cuyas protagonistas eran mujeres. Sin embargo, fue capaz de, al aceptar la norma, criticarla desde adentro. Por eso comenzaré mi análisis con la novela en la que los elementos que ponen en conflicto la convención del matrimonio como final feliz en la literatura son más evidentes: *Mansfield Park*.

2. *MANSFIELD PARK*

El último capítulo de *Mansfield Park* comienza con la ruptura de la, hasta entonces, omnipresencia de la voz narrativa ya que se manifiesta, por primera vez en el texto, como un “yo” que decide dejar a “other pens [to] dwell on guilt and misery” porque “I quit such odious subjects as soon as I can, impatient to restore everybody, not greatly in fault themselves, to tolerable comfort, and to have done with all the rest” (312). El desarrollo cronológico de los hechos, que hasta entonces había predominado en el texto, se interrumpe para dar cierre a las líneas narrativas a través de un resumen en el que sólo la voz narrativa participa de manera activa, pues los personajes son mencionados únicamente, pero permanecen en silencio. Bajo este nuevo esquema se lleva a cabo la restauración del orden para aquellos que, como la misma voz narrativa estipula, no hayan cometido fallas. Curiosamente, y a pesar de que ésta asegura que a partir de ese punto se erradicarán la culpa y miseria del texto, es precisamente en ese capítulo donde explica las consecuencias de la fuga de las dos hermanas Bertram, la deshonra que causa a la familia Bertram, el exilio que se autoimpone Mrs. Norris para cuidar de su ahora indigna sobrina favorita y la desilusión de Edmund ante Mary Crawford. La única que alcanza algún tipo de felicidad “in spite of everything” (312) es Fanny Price, la protagonista de la novela, pues no sólo es apreciada por los Bertram una vez que regresa a Mansfield Park, después de su estancia en Portsmouth, sino que, además, consigue casarse con Edmund, el hombre al que amó en silencio durante toda la novela. El final sería entonces el momento en que los personajes son juzgados a partir de las reglas morales de la época y, de acuerdo con su comportamiento, son recompensados o castigados.

Mucho se ha escrito sobre el problema que *Mansfield Park* representa para los lectores de la obra de Jane Austen; aunque se ha hecho particular énfasis en la calidad estilística del texto, la

prioridad que se da a un discurso moralizador “at the cost of comedy and vigour” (Todd 76) ha hecho de ésta la menos atractiva de sus novelas en la actualidad. En vez de cuestionar las convenciones sociales con el habitual humor ingenioso de la autora, parecería que *Mansfield Park* es una apología de la virtud, ya que muestra cómo ésta es, invariablemente, recompensada. Sin embargo, más allá de la supuesta intención didáctica del texto, el gran inconveniente que lectores y críticos señalan por igual es la inactividad de Fanny Price, que no únicamente se comporta de acuerdo con las normas de conducta preestablecidas sino que, también, mantiene una actitud pasiva durante la mayor parte de la novela.

Contrario a lo que se esperaría de cualquier protagonista, Fanny no es el personaje a partir del cual se construye la narración ya que funciona, durante la mayor parte de la novela, exclusivamente como observadora de lo que ocurre a su alrededor. Mientras que los personajes secundarios se apoderan del texto, ella permanece en silencio, siempre presente pero sin ningún tipo de participación activa en el desarrollo de la trama. Es sólo cuando los otros personajes se dirigen explícitamente a ella que ésta interviene y sólo para señalar los errores morales que los demás cometen. La única función visible dentro de su entorno es establecer los parámetros morales que deben seguirse; no obstante, falla en su cometido porque sus opiniones nunca son tomadas en cuenta o son tergiversadas para que se ajusten a los deseos de los otros personajes. De ahí que resulte casi imposible sentir empatía —no se diga agrado— por una protagonista con tan poco atractivo y tan planamente construida, porque más allá de ser un personaje con quien el lector pueda identificarse es, al menos en apariencia, la representación de los ideales éticos y morales de su época (Auerbach 446). Aun así, resulta extraño que un personaje que debería estar diseñado como un ejemplo a seguir carezca de la fuerza necesaria para modificar las dinámicas en las que está inmerso en el texto y para aleccionar al lector, a través de la simpatía, sobre qué es

lo que debería conseguir.²¹ Si no critica ni impulsa de manera satisfactoria el orden social establecido, ¿cuál es, entonces, la intención detrás de la caracterización de Fanny Price y, en consecuencia, de la novela?

De acuerdo con Lionel Trilling, en *Mansfield Park*, Austen defiende la necesidad de las mujeres “to find security, to establish, in fixity and enclosure, a refuge from the dangers of openness and chance” (“*Mansfield Park*” 424). Es decir, en vez de sugerir, como en *Pride and Prejudice*, que a través de “spiritedness, vivacity, celerity, and lightness” (425) puede alcanzarse la felicidad, en *Mansfield Park*, Austen propone que la verdadera virtud es la que se demuestra a través de la pasividad de la mujer. Las hermanas Bertram son mujeres moralmente reprobables y son castigadas al final por tratar de sobresalir dentro de su grupo social y no por fugarse con hombres. En cambio, Fanny es premiada por actuar correctamente al estar en silencio todo el tiempo y de ahí que se case con Edmund, una vez que éste se da cuenta de que fue un error estar enamorado de Mary Crawford por su personalidad vivaz y agradable.

La lectura de Trilling, además de estar claramente fundamentada en una ideología patriarcal que busca la sumisión de la mujer ante el hombre, sólo se enfoca en lo que ocurre en el nivel diegético del texto. Su análisis crea una relación de causa-consecuencia en el desarrollo de la trama como si en la novela se describieran acciones y nada más. Asimismo, se basa en una caracterización con base en opuestos, es decir, en la construcción de protagonistas que representan un ideal cultural que se determina a partir del contraste que tiene con los otros personajes de la novela (Golubov 33-34). Lo que Trilling hace es ajustar *Mansfield Park* al modelo de las novelas de romance del siglo dieciocho para así darle coherencia y significado. Sin

²¹ Jane Austen llevó un registro de los comentarios que sus amistades hacían sobre *Mansfield Park* y, aunque en general se aplaudió “the pure morality with which [the text] abounds” porque lo vuelve “a most desirable as well as useful work [since it] reflects the highest honour” (Johnson, 1998: 376-378), se señaló la falta de personajes “more striking & interesting to the generality of Readers” (Johnson, 1998: 378) y, particularmente, lo poco atractivo de la protagonista. Por eso puede sugerirse que Fanny no agradó incluso a los lectores de su época.

embargo, no toma en cuenta que, si bien es cierto que la historia o trama²² —“[the] sequence of actions or events, conceived as independent of their manifestation in discourse” (Culler, 2002: 169-170)— sigue el esquema narrativo de este género, la voz narrativa modifica su intención.

En *Mansfield Park*, la voz narrativa no sirve sólo para transmitir al lector lo que sucede en el nivel diegético como ocurre de manera general en las novelas de este tipo. El propósito de usar este modelo es cuestionar, e incluso contradecir, la aparentemente natural sucesión de hechos en la trama y, por ende, la finalidad del texto. La distancia que la voz narrativa mantiene durante casi toda la novela con respecto a la trama añade un nuevo nivel de significación, ya que permite la inclusión de varias voces que exponen diferentes ideologías en vez de imponerse como la única voz que transmite una verdad absoluta e incontrovertible. Sin embargo, para que esta polifonía pueda cumplirse satisfactoriamente se construyen personajes que parecen “gente real” y no figuras estilizadas “which expand into psychological archetypes” (Frye 304). Así pues, al crear personajes complejos e introducirlos en la trama característica de las novelas de romance, la voz narrativa muestra lo artificial de este modelo literario. Por eso, si en vez de analizar *Mansfield Park* como una novela de romance se toma como una parodia de este género²³, ya no se encuentra la “Christian heroine” que Trilling describe (1998: 427), ni la novela que demuestra que la virtud triunfa ante cualquier adversidad (Edward Jr. 51), sino todo lo contrario.

La voz narrativa hace particular énfasis en que la incuestionable virtud de Fanny no es innata, es autoimpuesta; aunque siempre actúa de acuerdo con las reglas morales de su época, hay una división entre lo que piensa y lo que hace. A lo largo de la novela se muestra lo problemático que es para ella, en su papel de observadora, reprimir las verdaderas opiniones que tiene de los

²² *Story* en el original.

²³ Utilizo el concepto de “parodia” que Jonathan Culler describe como el método de naturalización por el cual se capta “parte del espíritu del original [y se imitan] sus recursos formales [para] producir mediante una variación —habitualmente de elementos léxicos— una distancia entre la *vraisemblance* del original y la suya propia” (1978: 217).

otros personajes y que tanto se alejan de la debilidad con la que se le relaciona. Esta percepción que se tiene de Fanny se debe a la primera descripción que se hace de ella como una niña “[who] was small of her age, with no glow of complexion, nor any other striking beauty; exceedingly timid and shy, and shrinking from notice” (11) y el constante énfasis que los otros personajes hacen en su poca fortaleza física a lo largo de la novela.²⁴

Si Fanny es débil físicamente, intelectualmente está lejos de serlo. Las primeras impresiones que tiene de las acciones de los demás son severas, sin ningún tipo de reserva; incluso si se trata de Edmund, es capaz de juzgarlo sin temor. Por ejemplo, cuando éste acepta participar en la representación de *Lovers' Vows* de Elizabeth Inchbald, después de negarse primero porque, desde su posición como futuro clérigo, consideraba que “it would be very wrong, [...] it would be highly injudicious, and more than injudicious to attempt anything of the kind” (89), Fanny no sólo se asombra “after all that she had heard him say, and seen him look, and known him to be feeling” (110) sino que lo critica por ser “so inconsistent” (110). Su juicio es tajante, lo que demuestra seguridad en sus convicciones, aunque no la manifiesta abiertamente a los otros personajes porque, justo después del primer impulso crítico, ella misma se censura al concluir que “it was all Miss Crawford's doing. She had seen her influence in every speech, and was miserable”(110). Fanny es capaz de distinguir su verdadera naturaleza pero se autoengaña porque, al menos en teoría, Edmund es el personaje que debe marcar los parámetros morales, ya que está a punto de ordenarse y por eso termina no diciendo —ni haciendo— nada.

Una de las razones más aceptadas para explicar la actitud pasiva de Fanny es su condición de intrusa (Shaw 291-292). A pesar de todos los años que vive en Mansfield Park nunca deja de

²⁴ Debe tomarse en cuenta que, en ese momento histórico, el ideal de femineidad estaba ligado a la fragilidad física. Como explica Mary Wollstonecraft, incluso a las mujeres que tenían buena salud se les sugería disimularla y “give the lie to her feelings, and not dance with spirit, when gaiety of heart would make her feet eloquent, without making her gestures immodest” (23). Por eso es que, desde mi punto de vista, la debilidad de Fanny es sólo la percepción que los demás tienen de ella pues desaparece repentinamente cuando Mr. Crawford se enamora de ella.

ser la sobrina pobre de Portsmouth que fue llevada a vivir con los Bertram por caridad y por eso siempre es considerada como una extraña, nunca como parte de la familia. Sin embargo, la misma novela presenta personajes que, pese a sus cortas apariciones, tienen más peso en la convivencia de la casa que la misma protagonista. El ejemplo más claro es la visita de Mr. Yates, que desencadena la subtrama de la representación de *Lovers' Vows*; no obstante, puede argumentarse que su condición de huésped es muy diferente a la de Fanny, pues él, al igual que los Bertram, también forma parte de la aristocracia terrateniente. Aun así, y como explicaré a detalle más adelante, la hermana de Fanny, Susan Price, se vuelve vital para la dinámica de la casa al poco tiempo de su arribo.

La verdadera causa de su pasividad es la obediencia a las reglas de conducta que se le imponen. Fanny es crítica de su entorno y está consciente de las pocas oportunidades que tiene por pertenecer a la clase baja. Por eso se reprime y, en vez de desafiar estas normas, las acata; porque, al menos en teoría, la virtud en una mujer es más importante que cualquier otra cualidad. Sin embargo, lo único que esto provoca es su nulificación, puesto que las restricciones son demasiadas y, aun así, la voz narrativa hace énfasis en que Fanny es capaz de hacerse oír si así lo desea. En la visita que los habitantes de Mansfield Park hacen a Sotherton —la propiedad de Mr. Rushworth—, Fanny es dejada en el bosque durante más de una hora por Edmund y Miss Crawford, justificando su abandono con su fragilidad. No es hasta que “Fanny's thoughts were now all engrossed by the two who had left her so long ago, and getting quite impatient, she resolved to go in search of them” que los encuentra, ya que ellos “had been spending their time pleasantly, and were not aware of the length of their absence” (73-74). En este pequeño fragmento se muestra cómo lo único que debe hacer para cambiar su situación es actuar. No obstante, y aunque está consciente de que “her motives had often been misunderstood, her feelings disregarded, and her comprehension undervalued; [and] she had known the pains of

tyranny, of ridicule, and neglect” (106), Fanny resiste porque está convencida de que será recompensada y así ocurre, al menos en apariencia.

El rompimiento que se hace en la voz narrativa al comenzar el capítulo final no se debe exclusivamente a su necesidad de cambiar el tono de la novela ya que, como expliqué antes, lo primero que hace es describir con detenimiento el daño que la fuga de las hermanas Bertram provoca en la sociedad de Mansfield Park. Parecería que lo hace para contrastar el castigo que reciben los personajes que obraron mal con la felicidad que llega a Fanny como resultado de su buen, e inactivo, comportamiento. Sin embargo, cada supuesta recompensa que recibe es contradicha por la voz narrativa. La ironía que durante toda la novela se construyó a través de matices en el lenguaje se hace evidente en el final pues, al hacerse explícita la voz narrativa, se acentúa la discrepancia que hay entre la trama y el discurso. La felicidad de Fanny no es consecuencia directa del dolor de los demás, como sugiere Nina Auerbach (452), sino todo lo contrario. Su felicidad es en gran medida una farsa que se sostiene sólo por la relación que se mantiene con la estructura de las novelas de romance.

De ahí que la voz narrativa comience por señalar que el matrimonio de Fanny con Edmund se lleva a cabo por razones muy lejanas al amor. Fanny nunca conquista al hombre que ama. Cuando, en el penúltimo capítulo de la novela, Edmund se da cuenta de “la verdadera personalidad” de Miss Crawford, de su falta de moralidad al no preocuparse por el escape de sus hermanos y Fanny habla de la crueldad de ésta, él responde:

Cruelty, do you call it? We differ there. No, hers is not a cruel nature. I do not consider her as meaning to wound my feelings [...] She was speaking only as she had been used to hear others speak, as she imagined everybody else would speak. Hers are not faults of temper. She would not voluntarily give unnecessary pain to any one. (309)

Edmund sigue queriéndola a pesar de todo y por eso la disculpa. El engaño en el que ha vivido continúa a pesar de haberse enfrentado a la verdadera personalidad de Miss Crawford. Lo único

que cambia es que se da cuenta de que ella no es la mujer que necesita, como futuro clérigo, porque no sigue las reglas morales que él debe ejemplificar. Como explica Jo Alyson Parker, “Mary’s weaknesses rather than Fanny’s virtues lead him to transfer his affections to his gentle cousin” (154). Edmund la escoge porque ella sí cumple con el perfil que requiere su esposa. Aunque está consciente de que “whether Fanny herself [was] not growing as dear, as important to him in all her smiles and all her ways, as Mary Crawford had ever been”, él considera que “her warm and sisterly regard for him would be foundation enough for wedded love” (319).

Por eso no sorprende la falta de una escena en la que los protagonistas declaren su mutuo amor y se haga la propuesta de matrimonio. En vez de la particular atención que se confiere en las otras novelas de Austen a este momento, en *Mansfield Park* la voz narrativa maneja el asunto con poca precisión y prefiere que el lector construya su propia idea de lo que ocurrió, porque ésta sólo “entreats everybody *to believe* that exactly at the time when it was quite natural that it should be so [...] Edmund did cease to care about Miss Crawford, and became as anxious to marry Fanny as Fanny herself could desire” (319, mis itálicas). La eliminación de este momento no se debe a que “Edmund’s and Fanny’s betrothal simply announces the mutual consent of their hearts” (Lundeen 69), sino a la imposibilidad de crear con suficiente verosimilitud una escena en la que dos personajes declaren su amor cuando uno de ellos no lo siente.

Por el contrario, en el mismo último capítulo de la novela se explica que, si Mr. Crawford no hubiera escapado con Maria Bertram y hubiera continuado cortejando a Fanny, hubiera conseguido “his reward, and a reward very voluntarily bestowed” (317), pues ella se hubiera enamorado de él. Su matrimonio con Mr. Crawford hubiera funcionado, en la novela, como un final feliz, así no sólo habría redimido a un personaje moralmente censurable —como hace Pamela con Mr. B en la novela de Samuel Richardson, por sólo dar un ejemplo— sino que hubiera subido de clase social y económica. Al no hacerlo, Fanny se integra a la aristocracia

terratiente, pero no obtiene ningún beneficio económico, pues, como siempre señaló Miss Crawford, “[a clergyman] is very sincere in preferring an income ready made, to the trouble of working for one” (78) y el dinero con el que cuenta Edmund al ser el segundo hijo es tan poco que debe establecerse no en Thornton Lacey como él deseaba, sino en la casa parroquial de Mansfield Park una vez que Dr. Grant muere.

Con la inserción de Fanny como miembro “oficial” de la familia Bertram al casarse con Edmund se demuestra la falta de relevancia que tuvo para su entorno durante todo el texto. La voz narrativa explica que, después de la boda, Fanny se vuelve una mujer importante de la familia a la que pertenecía desde hace casi diez años, exactamente por las mismas cualidades que siempre tuvo, pero que hasta ahora se vuelven visibles para los demás. Sir Thomas se da cuenta de que ella “was indeed the daughter that he wanted” (320), pero en vez de pensar que fue incapaz de notar las virtudes de Fanny con anterioridad, irónicamente se congratula por ser él tan bueno, ya que por eso ha sido finalmente recompensado con una buena hija, como si Fanny acabara de llegar a Mansfield Park. Es decir, fue necesario que las hermanas Bertram cometieran tan grave falta para que la virtud de Fanny fuera tomada en cuenta por el patriarca de la casa.

Por su parte, Lady Bertram, que es probablemente el único personaje que apreciaba a Fanny, ya que era su única compañía, se olvida de ella. A pesar de que hacia el final de la novela desarrolló un muy particular cariño por Fanny y, en principio, resintió su ausencia de Mansfield Park para ir a vivir con Edmund, termina por olvidarse de ella al tener a Susan —la hermana menor de Fanny—. Esto se debe a que:

[Susan's] more fearless disposition and happier nerves made everything easy to [Lady Bertram] there. With quickness in understanding the tempers of those she had to deal with, and no natural timidity to restrain any consequent wishes, she was soon welcome and useful to all; and [...] succeeded so naturally to her influence over the hourly comfort of her aunt, as gradually to become, perhaps, the most beloved of the two (320-321).

Curiosamente, la descripción de Susan Price es muy similar a la de Fanny, excepto porque es una mujer vivaz y nunca se reprime. No importa si no tiene la elegancia natural o la inteligencia de su hermana, Susan logra en poco tiempo lo que Fanny no logró en diez años: volverse un miembro importante de la familia Bertram.

Si a partir del cierre, con su clara división entre la trama y el discurso, se trata de leer de manera no literal *Mansfield Park*, se podrá reconsiderar la intención que el texto tiene y no se aplaudirá únicamente la manera en que Jane Austen fue capaz de convertir un texto tan vacío en alta literatura (Perkins 2). En vez de encontrar razones para que el texto no encaje con el resto de su obra, se logrará entender la muy cercana relación que existe entre las novelas, no sólo por los elementos temáticos recurrentes, sino por el fuerte cuestionamiento que hacen del orden patriarcal de principios del siglo diecinueve. El ideal de virtud que tanto se aplaudió en su época, y que tanto se critica en la actualidad, no es enaltecido, más bien es presentado como un paradigma caduco que va en contra de la naturaleza de las mujeres, obligándolas a permanecer en silencio incluso si son, como en el caso de Fanny, mucho más inteligentes que los hombres que las rodean. *Mansfield Park*, en vez de mostrar cómo las convenciones sociales “can separate people who are suited to one another” (Shaw 289), expone cómo estas reglas nulifican a las mujeres.

Fanny Price no es ni el monstruo que construye su felicidad a partir del dolor que causa a los demás (Auerbach 452) ni la virtual dueña de una máquina imperialista (Said 84-85)²⁵. En *Mansfield Park* se muestran las pocas o casi nulas posibilidades que mujeres como ella tenían para formar parte de la sociedad y los sacrificios que deben hacer. Desde mi punto de vista, Fanny es una especie de heroína trágica, pues no encuentra una imagen femenina sana que no

²⁵ Cabe señalar que en su lectura, Edward Said no toma en cuenta el hecho que Fanny se casa con el segundo hijo de los Bertram y, de acuerdo con las costumbres de la época, no hereda ninguna propiedad —mucho menos se vuelve el dueño de las propiedades que los Bertram tienen en Antigua—.

requiera su silencio, ya que la sociedad no la ofrece. Aun así, parecería que es única entre las otras protagonistas de las novelas de Austen. Sin embargo, considero que tiene más en común con ellas de lo que los críticos parecen notar. En el siguiente capítulo trazaré cómo Emma Woodhouse, considerada por muchos la más enérgica y perspicaz heroína de todas, en realidad sufre el mismo destino que Fanny sólo que, en vez de asumirlo desde el principio, lo hace en el “final feliz” de *Emma*.

3. *EMMA*

En el párrafo final de *Emma*, la voz narrativa se centra en los esposos Elton mientras discuten la boda de los protagonistas —Emma Woodhouse y Mr. George Knightly— para llegar a la conclusión de que “it [was] all extremely shabby, and very inferior to [their] own” porque hubo “very little white satin, very few lace veils” (319). Esta pequeña escena, que carece de relevancia en el cierre de la trama, parecería estar incluida como un último toque de ingenio en la novela que, de acuerdo con Marvin Mudrick, sólo busca “to embody and direct our laughter” (104), ya que carece de un verdadero problema a resolver además del autoengaño en que vive la protagonista, pero que se solucionará cuando un hombre la haga entrar en razón, “and we are relaxed because we know that she will” (105). Para Mudrick, *Emma* es básicamente “the story of a spoiled rich girl who is corrected by defeat and love, and who lives happily ever after” (124); sin embargo, advierte que no deben pasarse por alto “the infinite delights and subtleties of [the novel’s] workmanship” que se presentan, “without intrusion of derivativeness or fatigue or morality” (125), en los pequeños pasajes “irónicos”²⁶ que condimentan el texto —como ese párrafo final—, puesto que en ellos está su verdadero valor literario.

La descripción de Mudrick engloba algunas de las nociones más arraigadas que la crítica tiene de *Emma*. La más importante es su categorización como una comedia,²⁷ pues, como expliqué anteriormente, al crearse un vínculo entre un texto y un género literario particular se determina la manera en que éste se analiza, dándole sentido a partir de las normas preescritas por

²⁶ Mudrick, como muchos otros críticos, relacionan la ironía en las novelas de Austen no con la contradicción entre la trama y el discurso que definí en el capítulo anterior, sino como un sinónimo de humor o ingenio.

²⁷ Aunque inevitablemente el momento histórico del lector altera la manera en que recibe un texto, debe mencionarse que, durante el siglo diecinueve, nunca se consideró a *Emma* como una comedia, sino como una novela que presentaba con veracidad el estilo de vida de las personas de la época (Lodge 15). Sólo por dar un ejemplo, Charlotte Brönte criticó con ahínco la manera en que la novela mostraba, “[with] a Chinese fidelity, [...] the surface of the lives of genteel English people curiously well” (Lodge 50).

el género (Culler, 1978: 206-207). Curiosamente, sólo se aplica el término en su acepción más simple; es decir, para describir un texto compuesto de “humorously, confusing, sometimes ridiculous situations in which the ending is, nevertheless, happy” (Greenblatt A85) en vez de analizar la forma en que *Emma* sigue —y altera— el modelo narrativo de la comedia. De acuerdo con Northrop Frye, la estructura básica de una comedia se compone de “a young man [who] wants a young woman, [but] his desire is resisted by some opposition, usually paternal, and [...] near the end of the [text] some twist in the plot enables the hero to have his will” (163). Evidentemente, la primera modificación que la novela hace a esta descripción es la utilización de una mujer como protagonista en vez de un hombre. Sin embargo, este cambio no es únicamente de focalización, ya que la función que Emma Woodhouse cumple dentro de la trama es, al menos en apariencia, opuesta al rol tradicional de una heroína.

En una comedia típica, mientras el héroe es “the chief dark figure, abusing his power and spreading disorder and misery in all directions because he is unable to see straight and whole”, la heroína “[remains] faithful and unshakeable, standing at the heart of the story for true love and for seeing things straight and whole” (Booker 129). En cambio, podría argumentarse que la función de los protagonistas está invertida porque Emma abusa del poder que tiene en su entorno, provocando los problemas que sufren los demás, y Mr. Knightley mantiene una postura correcta de principio a fin. Por eso, durante mucho tiempo se ha personificado de manera negativa a Emma como “[an] engaging, dear, delicious, idiotic heroine moving in a place of laughter and nonsense” (Shannon Jr. 130), a pesar de que en la novela es descrita, desde la primera línea, como “handsome, clever and rich, with a comfortable home and happy disposition” (1). Arnold Kettle incluso se niega a llamarla “heroína” y sólo la toma como el personaje a través del cual se desarrolla la narración porque es “spoilt and selfish, [...] snobbish and proud, and her snobbery leads her to inflict suffering that might ruin happiness” (94), y sugiere que Jane Fairfax sería una

protagonista más apropiada para la novela puesto que personifica adecuadamente los valores de una “verdadera” heroína.

La imagen negativa que se tiene de Emma se encuentra fundamentada en su nivel social, pues la dota de un poder prácticamente ilimitado dentro de la sociedad de Highbury; al formar parte del nivel más alto de su entorno, tiene la capacidad —al menos en apariencia— no sólo de criticar abiertamente la conducta de los otros personajes, sino también de dictar las reglas de comportamiento que éstos deben seguir. La construcción de Emma como una *snob* no sirve únicamente para situarla “thoroughly in the wrong” (Trilling, 1969: 155), también tiene una función social. Emma se encarga de señalar la diferencia que existe entre clase y rango. La clase “would be measured in terms above all of productivity and income, locating individuals in socio-economic positions attained through material success”; el rango se basa en el linaje, “implying that social status was more or less inalienably conferred by birth and descent” (Keyman 387).

Es cierto que sus juicios son tajantes e incluso groseros pero debe tomarse en cuenta que, contrario a lo que ocurre en las otras novelas de Austen,²⁸ la protagonista de *Emma* no tiene restricciones económicas o de origen y, por eso, puede expresar sus opiniones abiertamente. Además, si bien existen personajes que podrían —o deberían— actuar como autoridades en la vida de Emma, la voz narrativa hace constante énfasis en que nunca ejercen dicha función. Su padre nunca la critica porque, “having been a valetudinarian all his life, without activity of mind or body, he was a much older man in ways than in years” (2), por lo que prefiere permanecer en reposo todo el tiempo. De igual forma, su antigua institutriz, Mrs. Weston —Miss Taylor cuando era soltera—, no podía castigarla porque “the mildness of her temper had hardly allowed her to

²⁸ Emma Woodhouse es la única protagonista con un nivel social y económico privilegiado. Aunque las hermanas Dashwood en *Sense and Sensibility* y Anne Elliot en *Persuasion* pertenecen también a familias de renombre, su situación económica es precaria, lo que modifica las áreas de oportunidad que tienen.

impose any restraint” y, en cambio, “they had been living together as friend and friend very mutually attached” (1). Finalmente, Mr. Knightley tampoco le pone límites y, aunque la critica por ser “spoiled by being the cleverest of her family” (23) cuando está con otros personajes, disfraza sus opiniones con sugerencias pasivas que, al final, no sirven de nada.

La negativa de Emma a casarse, entonces, no resulta tan sorprendente como podría parecer. Cuando sentencia que “I have none of the usual inducements of women to marry” (55) no lo hace porque está en un error; por el contrario, al explicar que “fortune I do not want; employment I do not want; consequence I do not want: I believe few married women are half as much mistress of their husband's house as I am of Hartfield” (55) en realidad está presentando dos posturas vitales para el desarrollo de la novela. Por un lado, expresa que está consciente de su situación social, es decir, que actúa de manera deliberada y no por “an innocent vanity and an innocent arrogance which, when frustrated and exposed, do not make her bitter but only ashamed” (Trilling, 1969: 159); por el otro, señala que el matrimonio está lejos de ser una institución que perpetúa el amor de dos personas como se supone, pues es la única posibilidad que las mujeres, particularmente las de bajo nivel socioeconómico, tienen para asegurar un futuro cómodo debido a las restricciones impuestas por la sociedad de la época.

Arnold Kettle dice que “*Emma* is about marriage” porque “it begins with one [...], ends with three more and considers two others by the way” (89) y, hasta cierto punto, tiene razón. Uno de los problemas centrales de la novela es la búsqueda de un buen partido para casarse. Si bien Emma está convencida de que nunca lo hará ya que no necesita un esposo, tanto su decisión de encontrar uno para su amiga pobre, Harriet Smith, como sus continuas visitas a los habitantes de Highbury permiten que se presenten diferentes tipos de enlaces. Sin embargo, la novela no es una forma en que la autora muestra historias particulares sobre el matrimonio para que el lector aprenda de ellas y pueda aplicarlas —o evitarlas— en su vida diaria, como sugiere Kettle (90). La

exposición de las diferentes parejas casadas en la novela en realidad enfatiza lo que Emma ya ha expresado: el matrimonio de dos personas está supeditado, en gran medida, a dos factores vitales para la sociedad de su época, la clase y el rango. Por eso, el tema central de la novela es no el matrimonio en abstracto, sino la búsqueda de un partido conveniente de acuerdo con la clase socioeconómica de cada uno de los personajes, tanto femeninos como masculinos. Cabe destacar que, al no haber una relación directa entre las posibilidades económicas y la categoría que se tiene dentro de la sociedad, también los hombres tienen que buscar mujeres que se ajusten a sus necesidades. Como explica Mr. Knightley cuando Emma sugiere que Mr. Elton quiere casarse con Harriet, “[he] is a very good sort of man, and a very respectable vicar of Highbury, but not at all likely to make an imprudent match. He knows the value of a good income as well as any body. Elton may talk sentimentally, but he will act rationally” (42). Los hombres también están conscientes de las posibles ventajas que un buen matrimonio puede brindarles. La diferencia entre ambos radica en que ellas dependen de la decisión que éstos tomen pues son ellos quienes, al final, tienen el poder de elegir con quién casarse.

El defecto de la protagonista sería entonces, no su comportamiento envidioso y malcriado, sino el ejercicio de la capacidad que tiene para controlar a los otros personajes de la novela a pesar de ser mujer. El problema que existe con su rol activo y dominante dentro de la novela está directamente relacionado, como explica Claudia L. Johnson, con una postura crítica basada en la hegemonía patriarcal y misógina, “supposedly endorsed by the author herself” (402), que considera natural el rol pasivo y sumiso de las mujeres y, por ende, censura cualquier demostración de fuerza por parte de ellas puesto que no están preparadas para ejercerlo.²⁹ Si se

²⁹ Cabe destacar que no sólo teóricos de este tipo consideraron negativa la libertad de Emma. Como mencioné en la introducción de este estudio, Sandra Gilbert y Susan Gubar en su clásico feminista *The Madwoman in the Attic* critican la función de Emma, la equiparan con la de un escritor y concluyen que es castigada —y humillada— por formar parte de “the immorality of this activity” (158).

parte de la división entre “the orderly, patriarchal, rational, masculine, and, above all, right” y “the disorderly, subjectivist, imaginative, feminine, and self-evidently wrong” (402), Emma no acepta el rol que le corresponde porque no se da cuenta de que vive en un error y, por eso, seguirá ejerciendo su poder “incorrectamente” hasta que un hombre la someta.

La línea narrativa que generalmente se presenta para ejemplificar “the grossest fault that arises from Emma’s self-love” (Trilling, 1969: 157) —porque, en realidad, es al único personaje que intenta “controlar”— se encuentra en los constantes intentos de Emma por conseguir un esposo de alto rango para Harriet a pesar de que ésta pertenece al nivel más bajo de Highbury por ser “the natural daughter of nobody knows whom, with probably no settled provision at all, and certainly no respectable relations” (38-39). Mucho se ha escrito sobre la manera en que Emma se divierte al sugerir erróneamente posibles prospectos de los que Harriet se enamora para después ser rechazada por su dudoso origen; sin embargo, no es así. Desde mi punto de vista, Emma alienta a Harriet porque cree que las virtudes que posee son suficientes para conseguir un buen esposo. Como explica Ruth Perry, “Emma imagines that Harriet, with her blond beauty and a sweet temper, might aspire—like the heroine of some sentimental novel—to a match far above her station” (187). Emma se deja llevar por las convenciones plasmadas en la literatura de la época e idealiza la situación de su amiga. Cuando Harriet anuncia por primera vez que Robert Martin le propuso matrimonio, Emma exclama que “how the young man could have the assurance to ask it” (34) no porque lo considere un hombre sin ningún valor, sino porque para ella, Harriet puede aspirar a más: la protagonista de una novela de romance sencillamente no puede casarse con un granjero y vivir “confined to the society of the illiterate and vulgar” (34). La posición económica de Robert Martin es superior a la de Harriet pero no cumple con el rango “necesario” para ser un partido apropiado de acuerdo con la visión de Emma. En cambio, Mr.

Elton, a pesar de no tener tanto dinero —por eso es que busca a una mujer que lo tenga—, es un partido más adecuado.

El verdadero problema que Emma tiene es, en primer lugar, creer que las reglas establecidas en su entorno con respecto al nivel socioeconómico son fijas e inmutables. Si bien durante la mayor parte del siglo dieciocho así fue, al final de éste tuvo lugar una serie de eventos³⁰ que modificaron radicalmente las dinámicas sociales y, por ende, la manera en que se medía el valor de las personas. El rango dejó de tener la misma relevancia y, en cambio, el poder económico se volvió determinante en el prestigio de las familias. Por eso es que Emma sigue considerando superior a Mr. Elton por ser el clérigo de Highbury sobre Robert Martin que, para ella, es un simple granjero; aunque, de acuerdo con el nuevo orden social, este último es “a respectable, intelligent *gentleman-farmer*” (39, mis itálicas), como aclara Mr. Knightley sobre la posición de su amigo. Aunque podría parecer contradictorio que busque un esposo de alto rango para Harriet debido a que sigue creyendo en la inmutabilidad social, como señalé anteriormente, Emma sabe que existe una excepción a esta regla porque así lo marca la literatura de romance. De la misma manera en que la protagonista de *The Female Quixote* (1752), de Charlotte Lennox, y Catherine Morland en *Northanger Abbey*, confunden su vida con la trama de una novela, Emma cree que existe una correlación entre la literatura y su realidad. Por un lado, no se da cuenta de que es sólo una ficción, y por el otro, no advierte que, si bien hay novelas en las que se dan saltos de nivel social, es el héroe quien decide modificar la regla, nunca la heroína. Al vivir en una sociedad patriarcal, las reglas, ya sean estáticas o cambiantes, las determinan los hombres y no las mujeres. Por eso es que, aunque se encuentre en el nivel más alto de la sociedad de Highbury, el poder de Emma es, en realidad, limitado, casi inexistente.

³⁰ “An expanding commercial sector, a rapidly developing consumer culture, an economy tied to the ups and downs of foreign wars, high taxes, scarce capital, inadequate banking and credit systems and large sums of money to be made and spent by those who never had it before” (Copeland 377).

La única prerrogativa que tiene es dar su opinión abiertamente sobre la situación y, particularmente, las carencias de los otros personajes. Por ejemplo, ella es la primera en advertir que Mrs. Elton carece de refinamiento en su comportamiento y que, “setting aside the 10,000 l., [...] she brought no name, no blood, no alliance” (118). Curiosamente, aunque su impresión es correcta y después se demuestra que “Mrs. Elton was a vain woman, extremely well satisfied with herself, and thinking much of her own importance; that she meant to shine and be very superior, but with manners which had been formed in a bad school, pert and familiar” (176), se sigue criticando “her capacity for unkindness” (Trilling, 1969: 157) a pesar de que los personajes masculinos, y particularmente Mr. Knightley, también hacen juicios de valor basados en prejuicios. Por dar sólo un ejemplo, cuando Frank Churchill suspende por primera vez su viaje a Highbury, Emma sugiere que “he wishes exceedingly to come; but his uncle and aunt will not spare him” (94) y, en cambio, Mr. Knightley “cannot believe that he has not the power of coming, if he made a point of it. It is too unlikely, for me to believe it without proof” (94). Al menos en principio, él tiene la razón —nuevamente se crea la división entre lo masculino/correcto y lo femenino/incorrecto—, pues, cuando Frank Churchill llega a Highbury, aparenta tener control total de su vida y ser el hombre vanidoso y despreocupado que Mr. Knightley sospechaba.³¹ Sin embargo, hacia el final de la novela³² se descubre que, tal como pensaba Emma, sus tíos realmente tenían control sobre él al grado de no poder hacer público su compromiso con Jane Fairfax hasta que Mrs. Churchill muere. Una vez más, Emma adopta una

³¹ “No, Emma, your amiable young man can be amiable only in French, not in English. He may be very 'aimable,' have very good manners, and be very agreeable; but he can have no English delicacy towards the feelings of other people: nothing really amiable about him” (97).

³² Asimismo, cabe mencionar que la voz narrativa —que contrario a lo que ocurre en *Mansfield Park*, mantiene su omnipresencia y raramente hace juicios de valor sobre los personajes— en ese mismo capítulo da la razón a Emma al sentenciar que “to take a dislike to a young man, only because he appeared to be of a different disposition from himself, was unworthy the real liberality of mind which [Emma] was always used to acknowledge in him; for with all the high opinion of himself, which she had often laid to his charge, she had never before for a moment supposed it could make him unjust to the merit of another” (98).

función “masculina” al juzgar el comportamiento de los demás y, aunque esté en lo correcto, *debe* ser castigada.

Se ha determinado que el clímax de la novela —que, cabe destacar, se da justo a la mitad del tercer volumen del texto— ocurre durante el viaje que los personajes hacen a Box Hill, ya que es ahí donde Emma comete la falta que provoca el primer regaño directo de Mr. Knightley y que tiene como consecuencia su supuesto cambio de actitud. Esta ofensa, “which makes one of the most memorable scenes in the whole range of English fiction” (Trilling, 1969: 158), se da después de que Frank Churchill sugiere que todos deben decir “one thing very clever, be it prose or verse, original or repeated—or two things moderately clever—or three things very dull indeed” (242). Miss Bates responde bromeando “I shall be sure to say three dull things as soon as ever I open my mouth, shan't I?” (242) y Emma, sin poder contenerse —como subraya la voz narrativa—, contesta: “ma'am, but there may be a difficulty. Pardon me—but you will be limited as to number—only three at once” (243). Debe notarse que después de este momento, aunque Miss Bates señala que “I must make myself very disagreeable, or she would not have said such a thing to an old friend” (243), la reunión continúa sin problemas y Emma mantiene su actitud despreocupada durante el resto del viaje. Su desconcierto llega sólo cuando Mr. Knightley, al final del paseo, la reprende por haber sido “so insolent in your wit to a woman of her character, age, and situation” (245). Aun así, la voz narrativa explica que su confusión se debe principalmente a no haber respondido nada, “for having taken no leave, making no acknowledgment, parting in apparent sullenness” (246); al ser la primera vez que es reprendida en la novela, Emma no puede responder nada y esto la altera porque hasta ese momento había tenido control total de sus emociones. No obstante, acepta que cometió un error pero, además, que “[she] exposed herself to such ill opinion in any one she valued” (246); es decir, lo que

realmente le inquieta es haber actuado de manera indebida frente a los demás, no haber insultado a Miss Bates.

La consecuencia directa de este incidente no es la aceptación de su destino que es ser dominada por un hombre (Gilbert y Gubar 162). Antes de que se dé cuenta de que necesita un esposo, Emma entiende que su rol en la sociedad de Highbury no es tan importante como ella creía. La reprimenda de Mr. Knightley es sólo la primera muestra de que ya no es el centro de atención pero, sobre todo, de que está siendo aislada por los otros personajes. Si bien Emma pide disculpas a Miss Bates por haber actuado de esa manera, Jane Fairfax trata de evitarla al fingir que está enferma. Parecería que esto se debe al hecho de que Emma se burló de su tía, la misma Emma así lo cree. Sin embargo, como señala Ruth Perry, “there is another insult, unwritten and unheralded in the submerged novel, which only dawns on us upon a second reading or on second thoughts” (195): el coqueteo entre Emma y Frank Churchill frente a Jane —a pesar de que está comprometida secretamente con él— durante el viaje. Lo que realmente altera a Jane no es el insulto hacia su tía, es saber que puede perder al hombre que la salvaría de la vida de soltera que Miss Bates representa. Por eso es que, al darse cuenta de su vulnerabilidad, rompe su compromiso con Frank Churchill, acepta el puesto de institutriz en Smallridge para asegurar un futuro digno y castiga a Emma por esto. No importa si ella no sabía de su relación, Jane la culpa porque “[the] social pressure effectively divides women from one another even if they are not in direct competition for economic subsistence—for it directs women to find their comfort in submission to a benevolent husband rather than in equal intercourse with others of their own sex” (Perry 196).

De manera similar, Mr. Knightley se aleja de Emma no por su comportamiento hacia Miss Bates, sino precisamente por el coqueteo entre Frank Churchill y ella. Como él mismo confiesa después, el regaño fue sólo su manera de disfrazar los celos que sentía por creer que Emma se

estaba enamorando de Frank Churchill (284). Mr. Knightley no es el héroe de ética inquebrantable, “the middleman, moderate and sound, balanced and human, neither an egotist nor a gadabout” (Schorer 182) que cuestiona a Emma para que deje de ser la joven caprichosa que supuestamente es. Como la voz narrativa indica a lo largo de toda la novela, él también es egoísta, la diferencia radica en que sabe ocultar este defecto al utilizar las normas sociales para disimular sus opiniones. Los comentarios más duros sobre la posición social de los otros personajes los hace él, pero como está “corrigiendo” a Emma, no son vistos de manera negativa. Él es el primero en señalar las nulas posibilidades que Harriet tiene de ascender de estrato y, cuando defiende a Miss Bates, él articula que “she is poor; she has sunk from the comforts she was born to; and, if she live to old age, must probably sink more” (246). Sus juicios son igualmente ofensivos pero a su favor tiene, como Emma, la clase y el rango más alto en Highbury, pero además, la edad³³ y la ventaja de ser hombre. Aun así, no es capaz de soportar los celos que siente al saber que Emma puede haber elegido a otro hombre y, por eso, decide viajar a Londres para visitar a su hermano y tratar de olvidarla. Físicamente se aleja de Emma, sin embargo, lo que realmente le pesa es saber que, si Mr. Knightley se casa con Harriet, éste no la visitará tanto como antes.

Precisamente es sólo hasta que Harriet anuncia que está enamorada de él y cree que le corresponde que Emma se da cuenta de que “Mr. Knightley must marry no one but herself” (268). Su amor por él no está fundamentado en su amistad de años ni en el señalamiento de su comportamiento indebido en Box Hill, sino en la posibilidad de perderlo ante una mujer indigna como lo es Harriet. En ese momento su amistad se rompe y Emma decide que “there would be no

³³ Emma tiene veintiún años a lo largo de la novela y Mr. Knightley tiene entre treinta y siete y treinta y ocho. La diferencia de edades de los protagonistas ha sido uno de los rasgos que críticos como Ian Watt o Valerie Shaw han utilizado para respaldar la lectura que equipara a Mr. Knightley con la razón ética por ser mayor y a Emma como la mujer que vive en un continuo error pero que debe ser disculpada —pero también “educada”— por ser tan joven.

need of *compassion* to the girl who believed herself loved by Mr. Knightley" (268). De la misma forma que ocurrió con Jane, la competencia entre mujeres por conseguir esposo es un obstáculo para que el vínculo amistoso que existía entre ellas continúe, sólo que esta vez es Emma quien pide "kindly, but decisively, [...] that [Harriet] would not, at present, come to Hartfield; acknowledging it to be her conviction, that all farther confidential discussion of one topic had better be avoided" (273), pues Harriet es un posible obstáculo para que pueda casarse con Mr. Knightley. Es hasta que se da cuenta de que puede perder al único hombre en Highbury digno de ella que reconoce "how much of her happiness depended on being *first* with Mr. Knightley, first in interest and affection" (272). Aunque sigue consciente de que no tiene problemas económicos que el matrimonio pueda resolver, Emma se da cuenta de que aun así necesita un marido porque, en la sociedad en la que vive, una mujer soltera no puede ser feliz, siempre dependerá de la buena voluntad de los otros.

Cuando Emma anuncia por primera vez en la novela que nunca se casará, Harriet sugiere que podría tener el mismo "terrible" final que Miss Bates al ser una solterona, ésta argumenta que "I shall not be a poor old maid; and it is poverty only which makes celibacy contemptible to a generous public! A single woman, with a very narrow income, must be a ridiculous, disagreeable old maid! [...] but a single woman, of good fortune, is always respectable, and may be as sensible and pleasant as any body else" (55-56). Su visión estaba basada únicamente en el aspecto económico pues creía que el valor de una persona estaba medido únicamente por él y que, por eso, los otros personajes hacían lo que ella quería. Sin embargo, a partir de que es confrontada abiertamente por primera vez, pierde la confianza que antes tenía en su posición y entiende que, si no se casa, quedará indefensa al igual que Miss Bates sin importar el dinero y será, como ésta lo fue para Emma en Box Hills, "the proper sport of boys and girls" (56). Tan pronto los demás se casen y continúen con sus vidas, Emma comenzará a quedarse sola pues dejará de ser

importante para ellos. Por sólo dar un ejemplo, como ella misma señala, si bien su relación con Mrs. Weston sobrevivió a pesar de que se casó y dejó de vivir en Hartfield, “the child to be born at Randalls must be a tie there even dearer than herself; and Mrs. Weston's heart and time would be occupied by it” (277).

No obstante, su temor a que Mr. Knightley quiera casarse con Harriet resulta infundado. Cuando éste regresa, tras haberse enterado del compromiso entre Frank Churchill y Jane Fairfax, y se encuentra casualmente con Emma, después de un malentendido en el que ella le pide que le hable “openly to me as a friend” (282) al creer que está a punto de confesar su amor por Harriet, él declara que la mujer a la que ama es ella, Emma. De esta escena de propuesta de matrimonio se debe hacer particular énfasis en dos elementos que modifican de manera substancial su sentido. En primer lugar, Mr. Knightley nunca articula la pregunta que quiere hacer; lo único que dice es: “my dearest Emma, [...] for dearest you will always be, [...] my dearest, most beloved Emma—tell me at once. Say 'No,' if it is to be said” (282). Su evasión podría ser considerada una señal de nerviosismo e, incluso, de fragilidad; no obstante, al hacer referencia a la manera en que “I have blamed you, and lectured you, and you have borne it as no other woman in England would have borne it” (282), está reconociendo su incesante empeño en subyugarla. Por eso es que la inseguridad de su discurso no es más que un recurso retórico para convencer a Emma de aceptar su propuesta. En segundo lugar debe tomarse en cuenta que, como señala Kathleen Lundeen, contrario a la fuerza verbal que Emma demuestra durante toda la novela, en este preciso momento no se articula de manera directa su respuesta (70). Es sólo a través de la voz narrativa que el lector sabe que “her way was clear, though not quite smooth.—She spoke then, on being so entreated.—What did she say?—Just what she ought, of course. A lady always does.—She said enough to shew there need not be despair—and to invite him to say more himself” (283). Sin embargo, contrario a lo que indica Lundeen, desde mi punto de vista el silencio de Emma no es la

prueba “[of] the depth of her feelings” (70), sino la marca de que finalmente ha sido sometida por la sociedad patriarcal a la que pertenece y que, dentro de la atmósfera de la novela, encabeza Mr. Knightley.

Si existe una similitud entre *Emma* y la estructura que el género de comedia había adquirido hasta ese momento, ésta se encuentra en el silencio que se le impone a la protagonista una vez que accede a casarse con el héroe. De manera similar a lo que ocurre en *Twelfth Night* (1602) de William Shakespeare,³⁴ Emma es silenciada justo en el momento en que acepta ser esposa de Mr. Knightley. Si bien en la novela la voz de Emma sigue escuchándose hasta el final, a partir de ese momento no vuelve a emitir un juicio crítico de los demás ni a expresar su opinión con la libertad que lo había hecho hasta ese punto. Desde ese momento sólo habla para darle la razón a su futuro esposo. Por eso es que, cuando éste le anuncia, con temor a su reacción, que Robert Martin le propuso matrimonio nuevamente a Harriet y ella aceptó, después de inconscientemente responder que “this is imposible” (309), Emma inmediatamente se corrige y asegura que está de acuerdo con su matrimonio a pesar de su anterior desagrado por la unión de estos personajes. Entonces, resulta lógico pensar que *Emma*, de la misma manera que obras similares a *Twelfth Night*, sugiere que una mujer, sin importar qué tan inteligente sea, debe aprender a mantenerse en silencio y sólo hablar para respaldar la opinión de un hombre. Sin embargo, el hecho de que en la novela se haga tanto énfasis en el conflicto interno que la protagonista enfrenta al saber que debe renunciar a su naturaleza crítica para encajar en el ideal de femineidad que la sociedad tiene o de lo contrario será exiliada de ésta, apunta más hacia una crítica de esta imposición que a su aprobación. No es en vano que Emma deba repetir una y otra

³⁴ En *Twelfth Night*, una vez que Viola —personaje que, al igual que Emma, se caracteriza por su capacidad de articulación— acepta casarse con Orsino y volverse “[his] master’s mistress” (5.1.323) no vuelve a hablar en lo que resta de la obra a pesar de que permanece en escena hasta que ésta termina —casi cien líneas después de su última intervención.

vez que el matrimonio de Harriet con Robert Martin “does not make me unhappy” (310) todas las veces que Mr. Knightley señala que sus facciones dicen lo contrario. Aunque no admita su contrariedad, ésta se ve aún reflejada en su rostro pero, poco a poco, aprende a controlarse y, “having now brought herself not to smile too broadly” (311), es capaz de continuar la conversación con alegría pues acepta que, como su futuro esposo le había dicho, “*her connexions may be worse than his*” (311).

Al final, Mr. Knightley consigue su objetivo: dominar a Emma. Cuando, tras el agradecimiento de ella por haberla hecho “una mujer de bien”, responde que “I do not believe I did you any good. The good was all to myself, by making you an object of the tenderest affection to me” (304), Mr. Knightley está admitiendo que su preocupación por el “cambio” de Emma no era desinteresada, sino todo lo contrario. Al haber estado enamorado de ella desde que tenía trece años pero considerarla desagradable por ser malcriada y grosera, tuvo que educarla para que se convirtiera en una esposa adecuada para él. Inevitablemente, es Mr. Knightley y no Emma quien decide quién será su pareja. Lo que él tuvo que hacer fue hacerla perder confianza en sí misma y en su capacidad para vivir sola como ella tenía planeado para que aceptara el rol que tanto desagrado le causaba cuando lo veía cumplido en su hermana Isabella³⁵, que curiosamente estaba casada con el hermano mayor de Mr. Knightley, y que para él representa “too much domestic happiness” (284). En el instante en que se enamora, Emma deja de ser independiente, se subordina a los deseos del hombre al que ama y acepta cambiar para convertirse en el *objeto*, como él mismo dice, de su afecto.

³⁵ “Emma did not find herself equal to give [Mr. John Knightley’s] pleased assent, which no doubt he was in the habit of receiving, to emulate the ‘Very true, my love,’ which must have been usually administered by his travelling companion; but she had resolution enough to refrain from making any answer at all. [Isabella] could not be complying, she dreaded being quarrelsome; *her heroism reached only to silence*. She allowed him to talk, and arranged the glasses, and wrapped herself up, without opening her lips” (74, mis itálicas).

Sin embargo, a pesar de que Emma es sometida por Mr. Knightley, aún debe resolverse el problema que representa la negativa de Mr. Woodhouse a que su hija se case, no porque tenga un problema con Mr. Knightley específicamente, sino porque no quiere quedarse solo. Aunque durante toda la novela se hace énfasis en la pasividad de Mr. Woodhouse, debe tomarse en cuenta que la única orden que da como patriarca de Hartfield, justo al principio de la novela, es que Emma nunca se case, pues “matrimony, as the origin of change, was always disagreeable; and he was by no means yet reconciled to his own daughter's marrying” (3), y ésta es seguida sin cuestionamiento hasta el final de la novela. De la misma forma en que su amor por Mr. Knightley fue resultado de un largo proceso de sometimiento, la decisión de no casarse porque en apariencia no necesitaba hacerlo era, en realidad, el cumplimiento de la voluntad de otro hombre, su padre. De ahí que, cuando se da cuenta de que está enamorada de Mr. Knightley, Emma tiene que decirse que “marriage, in fact, would not do for her. It would be incompatible with what she owed to her father, and with what she felt for him. Nothing should separate her from her father. She would not marry, even if she were asked by Mr. Knightley” (273) porque prometió que nunca dejaría solo a su padre. Incluso después de la confesión de amor, Emma pide que guarden su compromiso en secreto para que su padre no se entere y sufra por la posible pérdida de su hija que el matrimonio representaría. Incluso la sugerencia que Mr. Knightley hace para que la pareja viva en Hartfield en vez de Donwell es recibida con desagrado³⁶ a pesar de que Emma, Mrs. Weston e Isabella intentan convencerlo de las ventajas de tener un hombre joven en la casa. La única posible solución que Emma encuentra al problema es esperar a que Mr. Woodhouse muera para poder casarse con Mr. Knightley. Sin embargo, este hecho oscurecería la felicidad de la pareja ya que el enlace sería consecuencia directa de la muerte de su padre.

³⁶ “It was at first a considerable shock to him, and he tried earnestly to dissuade her from it. She was reminded, more than once, of having always said she would never marry, and assured that it would be a great deal better for her to remain single; and told of poor Isabella, and poor Miss Taylor” (306).

Es sólo en el último capítulo, que cabe mencionar es el más corto de la novela, donde puede encontrarse de manera clara en la trama, la secuencia de acciones que, como describí al principio de este capítulo, Northrop Frye traza para el género de comedia —aunque con la evidente inversión de roles en los protagonistas. Emma quiere casarse con Mr. Knightley pero la oposición de su propio padre impide que el matrimonio se lleve a cabo. Sin embargo, el final “feliz” que parecía imposible de llevarse a cabo se logra por un golpe de fortuna injustificado. La pareja consigue su objetivo sin que Mr. Woodhouse muera porque, en un giro completamente arbitrario de la voz narrativa, éste se da cuenta de que necesitan a un hombre joven que defienda Hartfield de la serie de robos que hay en Highbury, lo que vuelve ideal que Mr. Knightley se case con Emma y vaya a vivir con ellos. Al mismo tiempo que se cumple satisfactoriamente con el requisito del matrimonio de la protagonista al final de la novela que marcaban las normas sociales y literarias de la época, también se muestra cómo es que Mr. Woodhouse permite la entrada de un nuevo hombre que tome su lugar sólo hasta que un agente externo hace evidente ya no funciona como la figura masculina dominante de su casa. Nuevamente, las decisiones son tomadas por los hombres de la novela sin considerar a Emma a pesar de que, hasta hace poco, había funcionado como ama de Hartfield.

Al final, Emma no se vuelve una “mejor persona” ni aprende “to respect other people, to tolerate differences, and to be charitable to others” (Emsley 129); si hay un cambio en ella, éste es que no vuelve a criticar a alguien abiertamente — aunque sigue pensando de la misma forma que al principio de la novela. Como se señala en el último capítulo, una vez que Harriet regresa de Londres ya comprometida con Robert Martin, Emma sigue temerosa de que ésta continúe enamorada de Mr. Knightley pero, al saber que no es así, felicita a Harriet por su compromiso aunque “[Harriet’s happiness] must ever be unintelligible to [her]” (317), pues sigue considerando de bajo rango a Robert Martin. De igual forma, una vez que se descubre que Harriet

no es hija de un noble, sino de un comerciante, Emma siente alivio al saber que sus intentos por casarla con hombres de mejor rango fueron fallidos, ya que “the stain of illegitimacy, unbleached by nobility or wealth, would have been a stain indeed” (317) —incluso siente empatía por Mr. Elton a pesar de considerarlo un hombre desagradable— y se alegra al darse cuenta de que, una vez que Harriet se casa, “the intimacy between [them] must sink; their friendship must change into a calmer sort of goodwill; and, fortunately, what ought to be, and must be, seemed already beginning, and in the most gradual, natural manner” (317-318). Es decir, aunque Emma sigue basando sus opiniones en los mismos parámetros que antes, ya no los enuncia porque dentro de la sociedad en la que vive sólo los hombres pueden juzgar a los demás, nunca una mujer.

Así pues, ese párrafo en el que se muestra a los esposos Elton criticando la boda de Emma y Mr. Knightley con el que cierra la novela no es un último momento cómico sin sentido, sino la manifestación de los dos ejes temáticos de la novela: la importancia de la clase y rango al que se pertenece representada en la crítica de los Elton —y que el lector considera negativa sólo por la manera en que es articulada—, y cómo es que se vuelve imperativo para una mujer casarse para seguir formando parte de la sociedad. “The wishes, the hopes, the confidence, the predictions of the small band of true friends who witnessed the ceremony” (319) son la renovación de la importancia que Emma tiene en su entorno pero que, de haberse quedado soltera, nunca se hubiera llevado a cabo.

Julia Prewitt Brown sugiere que en la unión de los protagonistas se presenta un nuevo tipo de matrimonio pues, al basarse en “[the] lively dialogue between them, [...] Mr. Knightley sees Emma as a partner with whom he collaborates in decisions” (71). La posición que ambos personajes tienen en la sociedad de Highbury parecería ponerlos en el mismo nivel, lo que permitió ese diálogo que señala Prewitt Brown durante toda la novela. Sin embargo, como he presentado en este capítulo, todo intercambio de opiniones entre ambos personajes se termina en

el momento en que Emma se da cuenta de las desventajas que representa el simple hecho de ser mujer y de la importancia que un esposo tiene en su sociedad. De la misma forma que Fanny Price en *Mansfield Park*, Emma se da cuenta de que la única manera de conseguir esposo es manteniéndose en silencio. La diferencia entre ambas novelas radica en el momento en que las heroínas asumen este inevitable destino: mientras que Fanny lo hace al principio de la novela, en *Emma* se presenta el conflicto que la protagonista debe vivir para aprender a no dar su opinión. En ambos casos las dos continúan juzgando a los personajes; no obstante, dejan de articular su manera de pensar.

Podría pensarse que el mismo cambio ocurre en *Pride and Prejudice*, pues, como Sarah Emsley sugiere, “Emma acts confidently but has to learn to think about the consequences of her actions; she thus resembles Elizabeth Bennet” (Emsley 279), ya que comete un grave error al prejuzgar a Mr. Darcy sin conocerlo realmente y por eso corre el riesgo de quedarse sola. Desde mi punto de vista no es así. Como explicaré en el siguiente capítulo, a pesar de la diferencia de rango, clase y edad, Elizabeth Bennet y Mr. Darcy forman un nuevo tipo de matrimonio más igualitario porque en él se modifica no sólo el papel que la mujer debe cumplir, sino también el del hombre.

4. *PRIDE AND PREJUDICE*

De manera similar a lo que ocurre en *Mansfield Park*, el capítulo final de *Pride and Prejudice* comienza con la modificación de la función de la voz narrativa ya que, al dejar de ser omnipresente y convertirse en una primera persona, pasa de relatar cronológicamente los eventos que componen el texto a resumir, en una especie de epílogo, lo que ocurrió una vez que los protagonistas se casaron. Para empezar, se explica la felicidad que Mrs. Bennet siente al haberse deshecho “of her two most deserving daughters” (251) y poder, por un lado, visitar a la nueva Mrs. Bingley y, por el otro, hablar de la nueva Mrs. Darcy. De igual forma, se establece la ventaja que el ascenso social de las dos hermanas mayores de la familia Bennet trae a sus hermanas pues, por un lado, Kitty, “in society so superior to what she had generally known, [...] became, by proper attention and management, less irritable, less ignorant, and less insipid” (252); y, por el otro, Mary, al ser la única Bennet que sigue viviendo en Longbourn, “was no longer mortified by comparisons between her sisters' beauty and her own” (252). Finalmente, se menciona el apoyo económico que tanto Jane como Elizabeth dan periódicamente a los esposos Wickham, pues, a pesar de que “they were always moving from place to place in quest of a cheap situation, [they were] always spending more than they ought”(253).

Parecería que el propósito de este resumen es hacer énfasis en las ventajas que un buen matrimonio puede brindar no sólo a la mujer involucrada, sino también a su familia. En vez de dedicarse únicamente a explicar las dinámicas de pareja que ambos matrimonios formaron una vez que se casaron, la voz narrativa no menciona de manera explícita la felicidad de las nuevas parejas y sólo detalla los beneficios económicos y sociales obtenidos como si fueran lo único que realmente importara — aunque, como he señalado a lo largo de este trabajo, a principios del siglo diecinueve, en gran medida así era. Por eso, no es en vano que Juliet McMaster resalte la pareja

de Elizabeth y Mr. Darcy como “the greatest ‘match’ in [Jane Austen’s] novels” (117), pues, desde su punto de vista, en ella se cumple de manera clara “the Cinderella plot”; es decir, la tendencia de Jane Austen a hacer “a happy ending out of marrying her heroine to a man notably above her in income and social prestige” (117). Si se analiza la novela a partir de esta correspondencia entre felicidad en el matrimonio y ascenso en el nivel socioeconómico no sólo adquiere sentido el tono que la voz narrativa adopta en el último capítulo, sino también pierde fuerza el argumento que coloca a *Pride and Prejudice* como “the most classic love story of all [Jane Austen’s] novels” (Ruderman 86).

El gran valor que durante mucho tiempo se le ha dado a *Pride and Prejudice* es demostrar que la única razón verdaderamente importante para elegir una pareja es el amor, pues “[it] is what makes playing by the rules of marriage bearable” (87). Sin embargo, tratar de dar sentido al texto partiendo de este concepto presenta dos problemas. El primero es que este sentimiento considerado universal no lo es, ya que, aunque se constituye entre dos personas, también es un fenómeno colectivo (Alberoni 9-10) y, por ende, no es ahistórico, sino un constructo sociocultural cuya noción es diferente entre un periodo histórico y otro. El segundo es que la idea de matrimonio por amor es relativamente nueva,³⁷ puesto que anteriormente había otro tipo de motivos que debían ser prioritarios al momento de elegir pareja (Coontz 16) y, en consecuencia, su función social no era unir para siempre la vida de dos personajes que se aman como, al menos en principio, se considera actualmente (23), sino perpetuar un sistema económico y de clases ya establecido. No obstante, aunque se consideren las diferencias históricas e ideológicas que existen entre el concepto de amor que tienen los lectores contemporáneos y el operante a principios del siglo diecinueve, o se analice la novela a partir de la premisa utilitarista de

³⁷ Joan Perkin sugiere que esta noción se gesta en el período victoriano, ya que, “royal spouses set the tone for the marriage à la mode” y si “Queen Victoria never knew such happiness existed as was hers and Prince Albert’s, might there not be hope for all eager young brides?” (5).

McMaster, se llega a la misma conclusión: *Pride and Prejudice* es una novela “straightforwardly about marriage” (Ruderman 86).

La famosa primera línea de la novela, “it is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife” (3), parecería introducir, con su estructura y fuerza epigramática, el tema principal de la novela, es decir, la búsqueda de un partido para casarse.³⁸ Sin embargo, lo que muchos lectores y críticos parecen olvidar es que esta línea se encuentra aislada del resto del texto —pues compone el primer “párrafo” de la novela— y que en el siguiente párrafo se puntualiza lo artificial —y erróneo— de la máxima inicial, pues la voz narrativa señala que “this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families” que se olvidan de “the feelings or views of such a man” (3). Es decir, inmediatamente se cuestiona la veracidad de esa primera frase y, por lo tanto, el supuesto tema de la novela. Desde mi punto de vista, la novela no trata sobre la manera en que un hombre soltero con dinero consigue una esposa, sino precisamente sobre los “sin embargos” que esta trama contiene y, particularmente, sobre los diferentes motivos que llevan al matrimonio. De ahí que no sea gratuito que en *Pride and Prejudice* las líneas narrativas que giran en torno a mujeres que se casan sean más numerosas y se desarrollen con mayor profundidad que en las otras novelas de Austen, pues no son sólo subtramas que ocurren a la par de la trama principal, sino preparativos de ésta. Además de la línea principal que se centra en Elizabeth Bennet, también se hace énfasis en dos de sus cuatro hermanas, Jane y Lydia, y en su mejor amiga, Charlotte Lucas —y, por momentos, en el tipo de relación que llevan los esposos Bennet—. Las cuatro, para el final de la novela, ya están casadas. Lo interesante es que, a pesar de que todas ellas pertenecen a la misma

³⁸ Por sólo dar un ejemplo, Richard McKeon dice que esta primera línea es “the statement of the law of nature and of human nature, and the description of the actions and reactions which forms the body of the book [...] that is, its meaning and direction” (515).

clase social —lo que las pondría, al menos en principio, en el mismo punto de partida—, la manera en que cada una consigue esposo es muy diferente.

La primera en casarse es, curiosamente, aquella que menos probabilidades tenía de lograrlo: Charlotte Lucas. A pesar de ser una mujer inteligente y sensata, su poca belleza, una posición económica estable pero sin el dinero suficiente para ser considerada económicamente atractiva y su edad —al principio de la novela está cerca de los veintisiete años que, para la época, en una mujer significaba que ya no era casadera— la vuelven un partido poco atrayente. La “gran ventaja” que tiene es que está consciente de su situación y por eso “[she] accepted [Mr. Collins] solely from the pure and disinterested desire of an establishment” (83). A pesar de todo lo negativo que pueda haber en Mr. Collins, que es el personaje ridiculizado frecuentemente no sólo por los otros personajes sino también por la voz narrativa, ella acepta su propuesta de matrimonio ya que sabe que, probablemente, sea la única oportunidad que tendrá de casarse. Al principio de la novela ella afirma que “happiness in marriage is entirely a matter of chance” (16), y por eso, aunque está consciente de que es poco probable que sea feliz junto a su esposo, asume esta vida para obtener lo único que desea: “a comfortable home” (85).

Por su lado, lo único que Mr. Collins busca es una mujer a su lado porque, de acuerdo con su patrocinadora Lady Catherine de Bourgh, su profesión como clérigo exige que tenga una esposa. Desde su arribo a Longbourn queda claro que sólo quiere cumplir con lo socialmente establecido. Por eso es que, a pesar de interesarse en un principio por Jane debido a su belleza física, al saber que ésta se encuentra, de acuerdo con Mrs. Bennet, “comprometida” con Mr. Bingley, “[he] had only to change from Jane to Elizabeth—and it was soon done” (48). Lo mismo ocurre tras el rechazo que esta última hace a su propuesta de matrimonio. Inmediatamente después de la negativa de Elizabeth, Mr. Collins dice que “I am resigned [...] for I have often observed that resignation is never so perfect as when the blessing denied begins to lose somewhat

of its value in our estimation” (78), sugiriendo que, al igual que Edmund Bertram en *Mansfield Park*, su elección de esposa no requiere de un vínculo afectivo sino de la propiedad y las cualidades de la elegida. Así pues, la elección de Charlotte como la candidata ideal se vuelve obvia porque es la única que difícilmente rechazaría su propuesta. Es decir, la pareja formada por Charlotte y Mr. Collins representa “[the] complete abandonment of personal claims in favor of social claims” (Marcus 276). Los Collins están conscientes de la razón por la que se casaron y no tratan de disfrazarla. Como Mr. Collins señala durante la visita que Elizabeth hace a Rosings, “[Charlotte and I] seem to have been designed for each other” (142), jugando con el cliché de las almas gemelas tan característico de las novelas de romance y, al mismo tiempo, aceptando que la necesidad de ambos por conseguir pareja para formar parte de la sociedad fue lo que los unió. Por eso no son como Lydia y Mr. Wickham, pues el matrimonio de estos últimos se forma a partir del rompimiento de estas normas, no de su aceptación.

A pesar de ser la más joven —y la menos afable³⁹— de las hermanas Bennet, Lydia es el siguiente personaje que consigue esposo. Desde el principio de la novela se hace énfasis en su interés en los hombres y el esfuerzo que hace por llamar su atención —aunque también se establece que no necesariamente busca un marido. Al enterarse del “recent arrival of a militia regiment in the neighbourhood” y que “it was to remain the whole winter, and Meryton was the headquarters” (20), ella es la más feliz de las Bennets porque sabe que es un lugar perfecto para conseguir pretendientes sin tomar en cuenta las implicaciones y consecuencias que su comportamiento y acciones pueden tener para sí misma y su familia. Precisamente es ahí donde conoce a Mr. Wickham, su futuro esposo.

³⁹ Aunque es descrita positivamente por la voz narrativa como “a stout, well-grown girl of fifteen, with a fine complexion and good-humoured countenance; a favourite with her mother, whose affection had brought her into public at an early age” (31), a través de su comportamiento invariablemente molesto y trivial se muestra que en realidad es una mujer desagradable.

La primera descripción de este personaje, con los exagerados elogios de sus rasgos físicos, recuerda mucho aquellas hechas en las novelas de romance cuando se presenta por primera vez al protagonista: “This was exactly as it should be; for the young man wanted only regimentals to make him completely charming. His appearance was greatly in his favour; he had all the best part of beauty, a fine countenance, a good figure, and very pleasing address” (49). Sin embargo, el hecho de que se señale la falta del uniforme del regimiento “to make him completely charming” es la primera señal de que este personaje no es lo que parece, ya que se está advirtiendo al lector que algo le falta para ser, de acuerdo con los cánones literarios de la época, perfecto. Aun así, durante gran parte de la novela, Wickham funciona como la contraparte “agradable” de Mr. Darcy que es, al final, el verdadero héroe de la historia — aunque, como explicaré más adelante, también Darcy está lejos de ser perfecto; y, como Elizabeth, sufre una transformación a lo largo de la novela.

Lydia se siente atraída hacia Wickham por su físico y éste se siente atraído hacia ella por su extroversión. Sin embargo, aunque durante toda la novela existe un continuo coqueteo entre ambos personajes, lo cierto es que nunca conocemos las circunstancias que desembocan en su fuga, sólo las consecuencias que tiene para su familia. En una reunión en casa de los Phillips, por ejemplo, aunque “Mr. Wickham was the happy man towards whom almost every female eye was turned, Elizabeth was the happy woman by whom he finally seated himself” (52). Al mismo tiempo, aunque Lydia se sienta junto a Wickham porque quería hablar con él, “being [...] extremely fond of lottery tickets, she soon grew too much interested in the game, too eager in making bets and exclaiming after prizes to have attention for anyone in particular” (52). Es decir, la atracción que siente por él es tan pasajera que fácilmente se ve desviada, incluso, por un simple juego de lotería.

Es hasta que Jane escribe a Elizabeth para explicarle que Lydia “was gone off to Scotland with one of [Colonel Forster’s] officers; to own the truth, with Wickham” (177) durante la visita que esta última hace a la propiedad de los Forsters cuando la pareja entre Lydia y Wickham finalmente se vuelve explícita. Curiosamente, a pesar de que no existía evidencia concreta de que esto iba a ocurrir, Mr. Bennet ya había predicho que Lydia se convertiría en:

the most determined flirt that ever made herself or her family ridiculous; a flirt, too, in the worst and meanest degree of flirtation; without any attraction beyond youth and a tolerable person; and, from the ignorance and emptiness of her mind, wholly unable to ward off any portion of that universal contempt which her rage for admiration will excite. (151)

Es decir, Lydia siente atracción por Wickham como la encarnación de una idea y aspiración y no por el individuo, pues lo único que ve en éste es la posibilidad de experimentar una aventura como aquellas que las heroínas de las novelas de romance estaban acostumbradas a vivir. En ese sentido, Lydia representaría a la mujer que es demasiado inmadura para conocer las consecuencias de sus actos y justifica que “por amor” decide escapar con su amado para poder vivir juntos sin importarle la opinión de la sociedad. Sin embargo, como se hace saber por medio del testimonio de Mr. Denny, un compañero de Wickham, este último nunca había considerado casarse con Lydia (177-178), pues lo que busca en una esposa no es belleza, ni juventud, ni felicidad, sino una mujer con dinero — de ahí que con anterioridad haya tratado de conquistar a Georgiana Darcy para casarse con ella y quedarse con su patrimonio. Es por eso que el matrimonio entre estos dos personajes sólo se da hasta que Mr. Darcy, al pagar una costosa dote, logra mejorar el valor monetario que significaría para Wickham casarse con Lydia, ya que, como Mr. Bennet explica, “no man in his senses would marry Lydia on so slight a temptation as one hundred a year during my life, and fifty after I am gone” (197). De esa forma, Lydia obtiene un

marido siendo aún muy joven —todavía no tiene dieciséis años— y Mr. Wickham, además de la dote que Mr. Darcy paga, también consigue un trabajo en el ejército.

Su unión representa, al contrario de los Collins, “capitulation to personal claims” (Marcus 275); es decir, su matrimonio es consecuencia de su rendición a deseos personales —aunque fueran de diferente naturaleza— sin tomar en cuenta las normas sociales. A pesar de que son implícitos los beneficios que cada uno obtuvo al casarse, no existe ningún momento en el que articulen —como los Collins— que su matrimonio está basado en intereses particulares y, en cambio, prefieren mostrarse como una pareja felizmente enamorada. En la visita que hacen ambos personajes, ya casados, a Longbourn, Lydia dice que “I am sure my sisters must all envy me” por el “charming man” que consiguió de esposo y les desea que “they may have half my good luck” (206) como si su unión hubiera sido apropiada. De igual forma, cuando Elizabeth se casa con Darcy, Lydia envía una carta para felicitarla y en ella escribe que: “if you love Mr. Darcy half as well as I do my dear Wickham, you must be very happy” (252). Lydia y Wickham llevan el juego social más allá de Charlotte y Mr. Collins porque no sólo se presentan como un matrimonio armónico sino también feliz, aunque, como la voz narrativa explica al final de la novela, no es así.

Tratar de definir la manera en que el matrimonio entre Jane Bennet y Charles Bingley se consolida no es una tarea sencilla porque, como explica Mordecai Marcus, “immobility, not capitulation or progressive adjustment, characterizes them until they are united by outside forces” (275). Estos dos personajes, contrario a lo que ocurre con las otras parejas que se forman a lo largo de la novela, no construyen su propio destino debido a intereses personales o sociales. En un principio podría decirse que en ellos se muestra la idea del “amor verdadero” de las novelas sentimentales del siglo dieciocho debido a que desde el primer momento en que se ven se enamoran perdidamente el uno del otro y al final terminan casándose. Sin embargo, al analizar

con mayor profundidad el desenvolvimiento de su línea narrativa, se vuelve imposible acomodar a esta pareja dentro de los estándares de este género debido a la actitud pasiva de ambos personajes. Y es que, si bien es cierto que “[women’s] passivity is at the heart of the romance-novel experience”, se supone que el protagonista masculino “sets all events into action [since] he is the only character with the initiative to be active for the sole reason that he is male” (Golubov 2), lo que no ocurre con Mr. Bingley — aunque curiosamente Jane sí intenta reconciliarse con él al buscarlo en Londres después de que éste deja Netherfield Park.

Aunque Jane es considerada la más atractiva de las hermanas Bennet⁴⁰, su gran problema es la inhabilidad que tiene para demostrar sus emociones — inhabilidad que está fundada, al igual que en el caso de Fanny Price, en el recato exigido a las mujeres de la época. Estas características le impiden demostrar el afecto que sinceramente siente por Bingley. Como señala Charlotte Lucas, “Bingley likes [Jane] undoubtedly; but he may never do more than like her, if she does not help him on” (15) y, aunque intenta convencer a Elizabeth de que hable con Jane para que ésta deje de ser tan reservada, Elizabeth rechaza la sugerencia ya que, como la sociedad de la época dictaminaba, “if a woman is partial to a man, and does not endeavour to conceal it, he must find it out” (15). Así pues, Jane se vuelve el objeto pasivo que espera que el hombre tome la iniciativa de la relación.

Sin embargo, esto no ocurre ya que Bingley, a pesar de ser descrito en un principio como “good-looking and gentlemanlike; [with] a pleasant countenance, and easy, unaffected manners” (7) —nuevamente una descripción típica de héroe de novela sentimental—, resulta ser también fácilmente manejable por sus seres queridos. De ahí que, aunque realmente ame a Jane, decida dejar Netherfield cuando Darcy lo convence de que Jane no le conviene ya que, además, ella no

⁴⁰ Sobre Jane, el mismo Mr. Darcy admite durante el primer baile al que asiste en Hertfordshire que “[Bingley is] dancing with the only handsome girl in the room” (8).

pertenece al mismo nivel social que él, “her look and manners were open, cheerful, and engaging as ever, but without any symptom of peculiar regard, and [...] though she received [Bingley’s] attentions with pleasure, she did not invite them by any participation of sentiment” (130). Es decir, precisamente el recato tan altamente apreciado por la sociedad que Jane demostraba frente a Bingley es precisamente lo que la aleja de él. Su moderación en vez de acercarla al hombre que ama —como se supone que debería de ser—, se vuelve el gran impedimento para que esta relación se consolide.

Lo interesante es que, como mencioné anteriormente, Jane asume un rol activo en la relación al ir a Londres con la intención de encontrar a Mr. Bingley y saber el motivo de su desaparición. Sin embargo, como se sabe hacia el final de la novela, Mr. Darcy se encarga de que éste no se entere de la presencia de Jane en la ciudad. Así pues, el intento de Jane termina siendo inútil ya que no es así como se aclaran las cosas entre ella y Mr. Bingley. No es hasta que Darcy confiesa a su amigo todo lo que ha hecho para alejarlo de su amada —después de asegurarse que Jane seguía enamorada de él— que éste se atreve a buscarla nuevamente. Como Elizabeth comenta al enterarse de que Darcy sabe que Jane y Bingley finalmente están comprometidos, “you had given your permission” (242). Así es como la relación entre estos dos personajes se consolida por medio del impulso que otros personajes ejercen sobre ellos —por un lado, el reclamo que Elizabeth hace a Darcy cuando se entera de que fue culpa de éste que se hayan separado y, por el otro, la confesión de Darcy a Bingley—, nunca por iniciativa propia o, más exactamente, por decisión de Bingley — como se supone debería de ser.

Elizabeth Bennet es la única protagonista en las novelas de Jane Austen cuya opinión coincide constantemente con la de la voz narrativa. Aunque no es presentada directamente como la protagonista de la novela desde el principio —como ocurre en *Northanger Abbey* o *Emma*—, en el primer capítulo se determina que “[she] has something more of quickness than her sisters”,

pues éstas son “all silly and ignorant like other girls” (4). Curiosamente, esta delineación es hecha por su padre, Mr. Bennet, y no por la voz narrativa que, si bien describe detalladamente a los otros personajes de la novela, nunca lo hace con su protagonista. La personalidad de Elizabeth se construye a través del contraste de las opiniones que tienen los personajes sobre ella con el comportamiento que demuestra a lo largo de la novela. De esa manera, el lector tiene la sensación de que la voz narrativa se mantiene imparcial frente a todos los personajes y no tiene una predilección particular por ella — si bien, evidentemente, al ser intermediaria de lo que ocurre en el nivel diegético, siempre existe una “selección y restricción de la información narrada” (Pimentel 95). No obstante, la crítica ha creado una imagen de Elizabeth que la define como una mujer “witty, self-confident, with [...] dancing eyes, and not quite beautiful face”⁴¹ (Morgan 54), pero también impertinente, pues actúa únicamente de acuerdo con “her own logic” (54) hasta que alcanza “ a more fluid interpretation of knowing and of intelligence in terms of the backgrounds, contexts, and particulars which inform truth [...] by her marriage to Mr. Darcy” (54).

Como señalé al final del capítulo anterior, se ha equiparado el comportamiento de Emma Woodhouse al de Elizabeth pues se parte de la idea de que ambas, aunque son inteligentes, viven equivocadas al no seguir las convenciones preestablecidas para las mujeres. La diferencia parecería radicar en que Elizabeth, al no tener el mismo nivel socioeconómico que Emma, no puede ser tan directa y, al tener que moderar sus comentarios, no ha provocado tantas molestias entre los críticos como ocurre con Emma. Aun así, se ha marcado como negativa la postura crítica con la que confronta las reglas de comportamiento que la sociedad de su época exigía cumplir y se ha establecido que es sólo cuando es “dominada” por un hombre —su esposo— que su comportamiento puede ser considerado como correcto, ya que, al casarse, Elizabeth está

⁴¹ Me parece importante mencionar que si bien puede trazarse una descripción general de su personalidad, sus aspectos físicos son más complicados puesto que las descripciones que los personajes hacen de ella son muy discordantes la una de la otra.

aceptando el rol que la sociedad impone a las mujeres y que la vuelve “[a] hidden person, sunk into and merged with the personality of her husband” (Perkin 2). No obstante, incluso para que pueda alcanzar la “redención” que el matrimonio parecería brindar, primero tiene que darse cuenta de que ha juzgado de manera errónea a Mr. Darcy. Es decir, además de aprender a controlar sus opiniones, Elizabeth debe aprender que ha cometido otro error de juicio incluso más grave porque, al no darse cuenta del valor que él tiene, “[she is] separated from [her] future [husband], and so faced with the prospect of not increasing [her] social consequence by marriage” (Shaw 290).

Como otros críticos antes que ella, Marilyn Butler señala que el tema de la novela “is what the title indicates: the sin of pride, obnoxious to the Christian, which takes the form of a complacency about the self and a correspondingly lower opinion, or prejudice, about others” (324).⁴² La diferencia es que para Butler, no sólo Elizabeth es víctima de estos “pecados”,⁴³ sino también Mr. Darcy. El problema con su lectura es que, si bien hace partícipes a ambos personajes del mismo error, sigue dando cierta ventaja moral a Mr. Darcy, pues determina que su orgullo “is humbled mid-way through the novel, when he proposes to Elizabeth and to his astonishment is rejected”, mientras que “Elizabeth's corresponding sin is more subtle and her enlightenment requires the space of the whole book” (324). Además, si se analiza el cambio de actitud de estos personajes de manera independiente —como se implica en la lectura de Butler—, deja de

⁴² Algunos críticos consideran importante señalar que la primera versión de la novela, escrita entre 1796 y 1797, se titulaba *First Impressions* y, a partir de este dato, tratan de dar un nuevo sentido al texto. Sin embargo, al no existir copias de esta primera versión, me parece muy arriesgado intentar explicar ese primer título con base en este texto, puesto que es imposible determinar hasta qué punto varían ambas versiones — y puede que en esas diferencias se encuentre la razón por la que Austen haya decidido dar un nuevo título a la versión que actualmente conocemos de la novela.

⁴³ Anteriormente, se consideraba que Mr. Darcy actuaba correctamente durante toda la novela, pues él representaba la hegemonía patriarcal. Por sólo dar un ejemplo, Mary Poovey señala que, aunque “[Elizabeth’s] quick wit and powerful feelings” pueden ser atractivos para el lector, también son “unreliable moral guides” (196) pues relativizan la importancia de los valores sociales preestablecidos que son representados por Mr. Darcy. Por eso la novela termina sólo hasta que Elizabeth acepta el valor de las normas y es recompensada porque “Darcy cancels all the gloomy forecasts about Elizabeth’s future” (201).

distinguirse la dinámica que, desde mi punto de vista, modifica el sentido del matrimonio de estos personajes, ya que, en vez de representar el sometimiento inevitable de la protagonista a su esposo, la relación de Elizabeth y Mr. Darcy se fundamenta en un aprendizaje mutuo, lo que permite una relación igualitaria.

Por eso es que esta pareja se construye poco a poco durante toda la novela. Su relación no se basa en el amor a primera vista de Mr. Bingley y Jane, ni en el encaprichamiento de Lydia y Mr. Wickham ni tampoco el interés utilitario de Charlotte y Mr. Collins.⁴⁴ Es a través de un trato continuo, del conocimiento del otro, que se fundamenta el amor entre estos dos personajes. Cuando Elizabeth conoce a Mr. Darcy lo encuentra interesante por ser “[a] fine, tall person [with] handsome features, noble mien; and [because of] the report which was in general circulation [...] of his having ten thousand a year” (7-8). Sin embargo, la voz narrativa señala que

his manners gave a disgust which turned the tide of his popularity; for he was discovered to be proud; to be above his company, and above being pleased; and not all his large estate in Derbyshire could then save him from having a most forbidding, disagreeable countenance, and being unworthy to be compared with [Mr. Bingley]. (8)

En cambio, Mr. Darcy al conocerla sentencia que “she is tolerable, but not handsome enough to tempt *me*” (9). Es hasta que escucha este comentario que Elizabeth comienza a sentir desagrado por él. Curiosamente, y a pesar de un juicio —o más bien, un prejuicio— aparentemente inalterable, él es quien se enamora primero.

Mientras que durante gran parte de la novela Elizabeth mantiene una postura firme ante Mr. Darcy, en la segunda ocasión en que se encuentran, él se da cuenta de que “no sooner had he

⁴⁴ Aunque en su artículo “Can This Marriage Be Saved: Jane Austen Makes Sense of an Ending”, Karen Newman argumenta que, de manera similar a lo que ocurre entre Charlotte y Collins, la pareja Darcy/Elizabeth está fundamentada en el interés económico que está adquiriendo por el dinero de Darcy cuando visita Pemberley, desde mi punto de vista, no es así. Es cierto que ese es el momento en que el enamoramiento ocurre. Elizabeth misma lo dice —“It has been coming on so gradually, that I hardly know when it began. But I believe I must date it from my first seeing his beautiful grounds at Pemberley” (244)—, sin embargo, como explicaré más adelante, las razones de que sea en Pemberley donde se enamora de él tiene más que ver con el hecho de que conoce a profundidad a Darcy y no al valor de lo que ahí encuentra.

made it clear to himself [...] that she had hardly a good feature in her face, than he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark eyes” (16). Lo que llama la atención de esta descripción es que relaciona la belleza de sus ojos con la inteligencia que aparenta tener y que, de hecho, sí tiene. Es decir, el verdadero atributo que atrae a Darcy no es la belleza física de Elizabeth —que, si bien no se compara con la de Jane, sí puede considerarse notable—, sino su personalidad. Cuando, hacia el final de la novela, Elizabeth quiere saber qué fue lo que llamó su atención, Mr. Darcy responde, contrario a lo que se esperaría del héroe de una novela supuestamente de romance durante el siglo diecinueve, “the liveliness of your mind” (248).

El enamoramiento de Elizabeth, en cambio, tarda más. Esto se debe en un principio a que se siente directamente atacada por él —“I could easily forgive *his* pride, if he had not mortified *mine*” (14)— y por eso, considera que es un hombre desagradable. Su percepción se ve alimentada por la historia que inventa Wickham —que, como mencioné anteriormente, representa para Elizabeth la contraparte “buena” de Mr. Darcy— sobre el origen de su rivalidad con Darcy. Además, el hecho de que él sea quien separa a Jane del hombre al que ama, únicamente corrobora la imagen negativa que Elizabeth tiene de él. Por eso no resulta extraño que, cuando Mr. Darcy le propone matrimonio por primera vez, Elizabeth lo rechace diciendo que “I have every reason in the world to think ill of you” (126) para después dar paso a la enumeración de todos los males que éste ha hecho a la gente que ella aprecia y que, hasta cierto punto, son ciertos si bien él puede justificar su manera de actuar.

Podría pensarse entonces que Elizabeth cambia su percepción de Mr. Darcy cuando recibe la carta en la que éste explica los motivos que tuvo para separar a Jane de Mr. Bingley⁴⁵ y la

⁴⁵ Su primera objeción es que, al darse cuenta de que Mr. Bingley estaba verdaderamente enamorado de Jane, se dedicó a examinar el comportamiento de ella y llegó a la conclusión de que, “though she received his attentions with

verdadera razón de la disputa entre él y Mr. Wickham.⁴⁶ Sin embargo, no es así porque “he expressed no regret for what he had done [...]; his style was not penitent, but haughty. It was all pride and insolence” (198). Así que no hay, al menos en principio, modificación alguna en su apreciación de Mr. Darcy. No obstante, debe subrayarse que es en esta carta cuando se muestra por primera vez el profundo amor que éste siente por su hermana Georgiana y que es la primera señal que Elizabeth encuentra de su verdadera personalidad.

Es sólo hasta que Elizabeth visita Pemberley y finalmente logra verlo en su verdadero ambiente que su percepción de Mr. Darcy cambia, ya que, como explican Franco Moretti y Albert Sbragia, “on seeing Pemberley, she thinks of Darcy as a posible husband: not because of ambition or avarice, but because Pemberley reveals that the everyday — domestic — life of a man like Darcy can precisely be something very beautiful” (37). La primera señal en este viaje es el aprecio que su ama de llaves profesa por él. Cuando Elizabeth no puede evitar decir que Darcy no se ha casado por su culpa, el ama de llaves responde que “I have never known a cross word from him in my life, and I have known him ever since he was four years old” (161). A pesar de que podría pensarse que su visión es parcial pues Mr. Darcy es su amo y por eso habla bien de él, lo cierto es que Elizabeth no puede evitar darse cuenta de que “this was praise, of all others most extraordinary, most opposite to her ideas” (161). Por primera vez se cuestiona si lo había juzgado mal y, aunque “that he was not a good-tempered man had been her firmest opinion, [...] her keenest attention was awakened” (161). Así pues, es durante su visita por Pemberley que no sólo se despierta su atención, sino también lo que realmente siente por él, ya que al verlo por primera

pleasure, she did not invite them by any participation of sentiment” (130). Sin embargo, su mayor argumento en contra fue que “the situation of your mother’s family, though objectionable, was nothing in comparison to that total want of propriety so frequently, so almost uniformly betrayed by herself, by your three younger sisters, and occasionally even by your father” (130).

⁴⁶ Cuando el padre de Mr. Darcy murió, dejó dinero suficiente para que Mr. Wickham pudiera ordenarse como clérigo; sin embargo, éste lo gastó todo y, al encontrarse sin recursos, fracasó en su intento por seducir a Georgiana Darcy para que ésta escapara con él y así tuvieran que casarse por lo que él obtendría su fortuna que es de treinta mil libras (132-133).

vez junto a su hermana, se da cuenta de que en realidad Darcy no es el hombre que ella creía. A partir de este momento, Elizabeth se replantea la imagen que ha tenido de él.

No obstante, es hasta que se entera de que fue Mr. Darcy quien encontró a Lydia y a Mr. Wickham cuando éstos se escaparon, y además pagó la dote necesaria para que éste accediera a casarse con ella y así salvar —un poco— su reputación, que Elizabeth acepta lo que siente. Es en ese momento cuando se da cuenta de todo lo que él hizo por corregir los errores que cometió y acepta que ella también lo ama. Por eso no es en vano que el capítulo en que finalmente se comprometen en matrimonio comienza con el agradecimiento que Elizabeth hace a Darcy por haber salvado a su hermana de la humillación que estaba destinada a vivir. Y es que, aunque ella agradece “again and again, in the name of all my family, for that generous compassion which induced you to take so much trouble, and bear so many mortifications, for the sake of discovering [Lydia and Wickham]” (238), Darcy acepta que sólo lo hizo por ella, por “the wish of giving happiness to you. [That is why] your *family* owe me nothing. Much as I respect them, I believe I thought only of *you*” (238-239).

Contrario a lo que ocurre tradicionalmente en las novelas de romance —e incluso en las otras novelas de Austen—, en *Pride and Prejudice* es el hombre, y no la mujer, quien debe hacer enmiendas en su comportamiento para conseguir una pareja. Elizabeth tiene el poder para decidir con qué hombre quiere casarse. No importa que, como explica Lady Catherine a Elizabeth, la unión entre ella y Mr. Darcy sea socialmente reprobable “because honour, decorum, prudence, nay, interest, forbid it. [...] For do not expect to be noticed by his family or friends, if you wilfully act against the inclinations of all. You will be censured, slighted, and despised, by everyone connected with him. Your alliance will be a disgrace; your name will never even be mentioned by any of us” (232). El simple hecho de que Lady Catherine se dirija a Elizabeth y no a Darcy para pedirle su palabra de que nunca se casará con él es la prueba de que, finalmente,

recae en una mujer de clase media la decisión de aceptar o no por esposo a alguien sin importar el nivel socioeconómico que éste tenga. Asimismo, Mr. Darcy está consciente del poder que Elizabeth ejerce sobre él. Cuando le propone matrimonio por segunda vez en la novela, afirma que “*my affections and wishes are unchanged, but one word from you will silence me on this subject for ever*” (239) está aceptando que su felicidad se encuentra en manos de Elizabeth. Por eso cuando ella confiesa que su amor es correspondido, “*the happiness which this reply produced, was such as he had probably never felt before; and he expressed himself on the occasion as sensibly and as warmly as a man violently in love can be supposed to do*” (239).

El hecho de que la declaración de amor —que también funciona como clímax— suceda cuando aún faltan cuatro capítulos para que termine el texto también es otra alteración de la forma tradicional en las novelas de Austen que debe tomarse en cuenta.⁴⁷ En vez de presentar este momento en el penúltimo o último capítulo para con él dar cierre a la narrativa, en *Pride and Prejudice* es colocado antes para permitir que se muestre a profundidad la interacción armónica de estos personajes —hasta este punto siempre que convivían había algún tipo de tensión ya sea por su problema interno o por algún factor externo— y, sobre todo, para presentar la racionalización que hacen de por qué se enamoraron el uno del otro. Estos capítulos forman una especie de argumentación por parte de la voz narrativa en la que se justifica la razón para contradecir a la hegemonía patriarcal y crear una relación igualitaria entre un hombre y una mujer sin que ella necesite cambiar su forma de ser, pues, como resalta la voz narrativa, una vez que se compromete en matrimonio, Elizabeth continúa con la actitud alegre y traviesa que la caracteriza a lo largo del texto (248). Así pues, es aquí cuando sabemos que Darcy se enamoró de Elizabeth por su inteligencia, pero sobre todo, porque no seguía las normas de conducta. Como ella misma

⁴⁷ Aunque en *Emma* la declaración de amor también se da a mitad del último volumen de la novela, no considero que sea el clímax puesto que aún queda por resolver el problema de la boda entre Emma y Mr. Knightley. En cambio, después de este acontecimiento, en *Pride and Prejudice* no existe obstáculos para que su unión se lleve a cabo.

señala, “you were disgusted with the women who were always speaking, and looking, and thinking for *your* approbation alone. I roused, and interested you, because I was so unlike *them*” (248) y, por su parte, Mr. Darcy la conquista porque, “in spite of the pains you took to disguise yourself, your feelings were always noble and just; and in your heart, you thoroughly despised the persons who so assiduously courted you” (248).

Como señalé anteriormente, el último capítulo, al no necesitar giros arbitrarios en la trama para resolver los conflictos rápidamente, funciona como un epílogo en el que se reseñan, al menos en principio, los beneficios que toda la familia Bennet obtuvo con el matrimonio de Elizabeth y Mr. Darcy. Sin embargo, la voz narrativa al mismo tiempo que narra la felicidad exterior de los personajes, también señala que un matrimonio ventajoso no es equivalente a felicidad absoluta —como en las novelas de romance— pues hay problemas que no se resuelven tan fácilmente. Para empezar, se explica que, aunque lo ideal sería que los matrimonios beneficiosos de sus hijas sirvieran a Mrs. Bennet para ser “a sensible, amiable, well-informed woman for the rest of her life” (251), no hay cambio en su conducta y sigue comportándose “nervous and invariably silly” (251). De igual forma, se señala que Mr. Bennet “missed his second daughter exceedingly” (252) y que las hermanas Bennet no volvieron a tener libertad para viajar por temor a que les ocurriera lo mismo que a Lydia. Finalmente, se detalla cómo es que la felicidad que tanto presumían Lydia y Mr. Wickham era una farsa, pues si bien en la carta que envía a Elizabeth para felicitarla, aún animada por la idea del matrimonio, sigue hablando de lo mucho que ama a Mr. Wickham, la voz narrativa nos dice que “[Wickham’s] affection for [Lydia] soon sunk into indifference; hers lasted a little longer” (253). No sólo Lydia queda marcada por la manera en que se casó,⁴⁸ tiene problemas económicos porque “such an income as

⁴⁸ Algunos críticos afirman que al casarse con Wickham Lydia queda completamente redimida y por eso Austen presenta un final feliz ya que ni los personajes “malos” son castigados, pero en el capítulo final la narradora

theirs, under the direction of two persons so extravagant in their wants, and heedless of the future, must be very insufficient to their support” (253), sino que, al final, se da cuenta de que nunca amó a su esposo; es decir, la voz narrativa enfatiza que, al tener las bases incorrectas en su relación, Lydia y Mr. Wickham no pudieron fundar una verdadera familia y por eso terminan sin ningún tipo de beneficio.

Curiosamente, en la última parte del capítulo se muestra que, si bien su matrimonio con Elizabeth evidentemente no le brindó ninguna ventaja socioeconómica, al final Mr. Darcy fue el que obtuvo beneficios en su vida al casarse con ella. Para empezar, gracias a ella Georgiana Darcy “received knowledge which had never before fallen in her way” (253), pues aprende a través de “[Elizabeth’s] lively, sportive, manner of talking to her brother” (253) que las relaciones entre hombres y mujeres no debe basarse en la dominación de los unos sobre las otras. Asimismo, Mr. Darcy es capaz de “overlook the offence, and seek a reconciliation [with Lady Catherine]” (254) sólo gracias a la buena influencia que Elizabeth ejerce sobre él. Lo que ya había esbozado en *Northanger Abbey*⁴⁹ en *Pride and Prejudice* se desarrolla con más claridad: las buenas relaciones de pareja no se basan en una sensación pasajera, ni en la aceptación de convenciones sociales, sino en el conocimiento del otro.

De cierta forma, *Pride and Prejudice* sí tiene ese final feliz del que tanto se habla. Sin embargo, no se encuentra en el cumplimiento del esquema narrativo de las novelas de romance ni en la vieja diada matrimonio/felicidad que en realidad encierra la sumisión de la mujer ante el hombre. La reestructuración que Austen hace de la personalidad de los protagonistas, tanto de la

especifica que “in spite of her youth and her manners, she retained all the claims to reputation which her marriage had given her” (253) lo que demuestra que no todo salió bien para Lydia ya que nadie olvidó la manera en que consiguió esposo.

⁴⁹ En *Northanger Abbey*, como General Tilney no acepta que su hijo se case con Catherine ya que es una mujer con poco dinero, tiene que pasar un año —en el que Miss Tilney se casa con un duque y puede dar una dote de tres mil libras a Catherine— para que la boda pueda realizarse. La voz narrativa explica que este año en vez de dañar la relación de Henry y Catherine como podría esperarse, en realidad fue “rather conducive to it, by improving their knowledge of each other, and adding strength to their attachment” (276).

heroína como de héroe, es lo que permite que, dentro de este esquema marcadamente machista, exista una verdadera subversión a la hegemonía patriarcal. En vez de conferir de todo el poder socioeconómico a la mujer y mostrar cómo, aún con la aparente independencia que su posición le dota, es sometida por un hombre que así lo desea, como ocurre en *Emma*; en esta novela se presenta un nuevo tipo de femineidad pero también de masculinidad.

Elizabeth no sólo es rebelde, se atreve a criticar las políticas de género de su época y a actuar de manera “poco femenina” —sólo hay que recordar que, cuando Jane se enferma y debe permanecer en Netherfield, Elizabeth “walk[s] alone, crossing field after field at a quick pace, jumping over stiles and springing over puddles with impatient activity” (23), lo que es reprochable pues una verdadera dama no debe hacer demasiado ejercicio—, sino también es inteligente, prudente y decidida. Mr. Darcy, por su parte —y contrario a lo que indica Ian Watt—, no representa “the norms of the mature, rational and educated male world” que educa —y somete— “[the] feminine and adolescent values” de las protagonistas (Watt, 1968: 218). Su postura frente a los roles de género lo acercan, como señala Lloyd W. Brown acertadamente, más a la tradición feminista de Mary Wollstonecraft⁵⁰ que a la hegemonía patriarcal con la que generalmente se le vincula (331-332).

El gran problema de *Pride and Prejudice* es que, al menos en apariencia, sólo tiene un sentido literal, pues no existe ni la discordancia entre la voz narrativa y el nivel diegético como

⁵⁰ Cuando Miss Bingley da su definición de lo que una “accomplished young lady” debe ser, determina que “[she] must have a thorough knowledge of music, singing, drawing, dancing, and the modern languages, to deserve the word; and besides all this, she must possess a certain something in her air and manner of walking, the tone of her voice, her address and expressions” (27). En cambio, Mr. Darcy añade que todas esas virtudes no sirven para nada sino agrega “something more substantial, in the improvement of her mind by extensive reading” (27). Precisamente en *A Vindication of the Rights of Woman*, Mary Wollstonecraft hace la misma observación cuando determina que “the education of women has, of late, been more attended to than formerly; yet they are still reckoned a frivolous sex, and ridiculed or pitied by the writers who endeavour by satire or instruction to improve them. It is acknowledged that they spend many of the first years of their lives in acquiring a smattering of accomplishments: meanwhile, strength of body and mind are sacrificed to libertine notions of beauty” (6) para agregar más adelante que a través de la lectura “the mind must receive a degree of enlargement, and obtain a little strength by a slight exertion of its thinking powers” (116).

ocurre en *Mansfield Park* para enfatizar la ironía que domina al texto, ni la pasividad repentina que asume la heroína y que contrasta con su comportamiento durante el resto de la novela como ocurre en *Emma*. El humor “too light, and bright, and sparkling” (Austen-Leigh 187) de *Pride and Prejudice* que la misma Austen señaló, y tantos críticos citan como la muestra de que ella misma aceptaba la simplicidad de la novela, desde mi punto de vista, esconde una nueva propuesta de lo que un buen matrimonio puede ser, pero al que sólo puede accederse si se toman en cuenta los pequeños matices que lo plantean.

CONCLUSIONES

El propósito de este trabajo fue reconsiderar el problema que los finales de las novelas de Jane Austen han causado en la crítica literaria. Como expliqué anteriormente, las diferentes implicaciones ideológicas que se les han adjudicado se deben precisamente al uso del matrimonio de los protagonistas como cierre de sus textos. No pienso cuestionar el valor que en ese momento histórico la institución del matrimonio tenía dentro de la literatura, pues es innegable que representaba “[the] submission to a masculine narrative imperative that has lotted women love and men the world” (Newman 693). No obstante, la utilización de este convenio social no implica su aceptación. Para empezar, no pueden pasarse por alto las convenciones literarias que operaban en la época y que exigían el matrimonio de las protagonistas al final del texto, pues sólo así se cumplía con las expectativas del lector. Por eso, la industria editorial durante el siglo diecinueve, al ser muy cara, publicaba generalmente libros que podían representar un beneficio económico para el editor.⁵¹ De igual forma, tampoco puede hacerse a un lado el hecho de que la hegemonía patriarcal ha subyugado a la mujer por medio del matrimonio y, para consolidar su poder, ha condenado a aquellas mujeres que no cumplen con estas normas.

Uno de los grandes logros de las novelas de Jane Austen es la capacidad de incluir elementos que modifican drásticamente las estructuras narrativas que parecen seguir al pie de la letra sin que estos sean evidentes. El humor con que adorna la narración, los personajes cómicos o ridículos y los discursos ingeniosos son sólo distractores de un sentido más profundo. Es cierto que las novelas pueden ser leídas como novelas rosas o incluso libros de autoayuda,⁵² sin

⁵¹ Sólo hay que recordar que *Northanger Abbey*, la primera novela que Austen escribió con el fin de publicarla, fue rechazada por un editor debido a que no cumplía de manera satisfactoria el esquema narrativo de la novela gótica.

⁵² En libros como *The Jane Austen Book Club* (2005) de Karen Joy Fowler, *Dating Mr. Darcy: The Smart Girl's Guide to Sensible Romance* (2005) de Sarah Arthur o *Jane Austen's Guide to Dating* (2005) de Laure Henderson se

embargo, es sólo hasta que se hace una lectura cuidadosa de las obras que se pueden percibir los matices que permiten el acceso a la verdadera crítica a las políticas de urbanidad, a la hipocresía operante en su época y, sobre todo, a las políticas de género que ven como un ser inferior a la mujer.

Con la excepción de Mr. Darcy —que, como ya señalé, es construido a partir de una noción muy diferente de lo que es la masculinidad de la época—, la voz narrativa, sin importar que tanto destaque las virtudes de los héroes, siempre mantiene una distancia crítica hacia ellos y rara vez les da la razón cuando su postura difiere del argumento de las heroínas. En cambio, con las protagonistas siempre hay una cercanía, tanto porque son el foco de la narración como porque siente empatía por ellas, que se transmite al lector. Si se toma en cuenta esta diferenciación que hace la voz narrativa, entonces se puede distinguir el cambio de tono que llega con el momento en que la protagonista se da cuenta de que *necesita* casarse con el héroe. Sólo en *Pride and Prejudice* se enuncia que, después de este momento, Elizabeth regresa a su humor habitual. Las otras cinco protagonistas —seis si se considera a Marianne Dashwood— permanecen silenciadas, porque sólo de esa manera pueden ser aceptadas por los hombres con quienes se casaron.

El fenómeno al que me referí en la introducción, en el que se está revalidando hoy en día la percepción de Jane Austen como una escritora que respaldaba y promovía la institución del matrimonio, sólo que esta vez disfrazándola como una forma de perpetuar el amor de una pareja, se desarrolla a la par de un intento por etiquetarla como una escritora de novelas de romance. Y es que debe tomarse en cuenta que la Jane Austen que se conoce en la actualidad no es únicamente la que escribió seis novelas en las primeras décadas del siglo diecinueve.⁵³ Aunque como

presentan las novelas como guías para resolver problemas de pareja o consejos para conseguir esposo en la actualidad.

⁵³ Por sólo dar un ejemplo, Pamela Regis no sólo llama a *Pride and Prejudice* “the best romance novel ever written” (75), sino que además la utiliza para explicar los elementos que deben componer a una buena novela de romance.

menciona Richard Jenkyns, las adaptaciones fílmicas que se ha hecho recientemente de su obra la volvieron conocida para un público más amplio pero “they were essentially the consequence, not the cause of her popularity” (vii), también debe tomarse en cuenta que, para muchos lectores, ésta es la primera forma de acercamiento a sus novelas y, apoyadas de las teóricas autonombradas feministas, se ratifica en el lector una visión distorsionada del contenido de los textos.

Sin embargo, hay un fenómeno paralelo que, desde mi punto de vista, es sintomático de la artificialidad de este juicio: la publicación, cada vez con mayor frecuencia, de novelas en las que se retoma a los personajes originales y se desarrollan los eventos posteriores a su matrimonio, como una forma de intentar probar que el matrimonio realmente los hizo felices. En novelas como *Mr. Darcy Takes a Wife* de Linda Berdoll (2004), *Mr. Darcy's Diary* de Amanda Grange (2007), *In the Arms of Mr. Darcy* de Sharon Lathan (2010) o *Emma & Knightley: Perfect Happiness in Highbury* de Rachel Billington (2008), que siempre son descritas como “written in the style of Jane Austen”, se presentan los matrimonios de los protagonistas y cómo éstos superan obstáculos que tratan de derrumbar, sin éxito, su amor. Con sólo leer los títulos de estas continuaciones se hace evidente que poco guardan del estilo que presumen seguir y se parecen más a las novelas rosas actuales. No obstante, hay dos características en esta lista que no deben pasarse por alto: todas las novelas fueron escritas en esta década y todas fueron escritas por mujeres.⁵⁴

Por eso considero que es momento de que se vuelva a reconsiderar la posición que las novelas de Austen tienen con respecto al matrimonio. Para empezar, debe reflexionarse sobre la importancia que su obra tiene no sólo en el canon académico oficial, sino también dentro de la tradición literaria de mujeres y del feminismo. Mucho se ha discutido si Jane Austen puede ser

⁵⁴ Aunque han existido continuaciones de las novelas de Austen desde los años treinta, es en esta década donde la producción masiva de este tipo de textos se ha dado con mayor éxito.

considerada feminista. El argumento principal es, evidentemente, el anacronismo que esta clasificación puede implicar, pues la acepción que la palabra tiene actualmente comenzó a usarse mucho después de que Jane Austen escribiera, en la última década del siglo diecinueve (Walters 1). Sin embargo, si Mary Wollstonecraft, por sus novelas en las que denunciaba abiertamente los conflictos que la hegemonía patriarcal causaba en las mujeres y en la forma en que a través de negarles el acceso a la lectura las controlaban, ha sido ubicada en un lugar privilegiado dentro del feminismo, Jane Austen, con sus textos en los que muestra la pérdida de individualidad e independencia que el matrimonio significa pero que es necesario para sobrevivir en una sociedad dominada por hombres, también debe serlo. Si se hacen a un lado los prejuicios y las lecturas que dan sentido a sus textos a partir de los datos que biografías parcializadas proporcionan de su vida, podrá apreciarse a una nueva Austen que, en cinco novelas, denunció los males del matrimonio y, en una sexta, propuso una nueva forma en que los hombres y las mujeres pueden relacionarse de manera igualitaria.

BIBLIOGRAFÍA

Abbott, H. Porter. *Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Alberoni, Francesco. *Enamoramiento y amor*. Trad. Juana Bignozzi. Barcelona: Gedisa, 1980.

Aristóteles. *Poética*. Trad. Francisco de P. Samaranch. Madrid: Aguilar, 1972.

Auerbach, Nina. "Jane Austen's Dangerous Charm: Feeling as One Ought about Fanny Price". *Mansfield Park*. Ed. Claudia L. Johnson. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1998.

Austen, Jane. *Emma*. Ed. Stephen M. Parrish. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2000.

_____. *Mansfield Park*. Ed. Claudia L. Johnson. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1998.

_____. *Northanger Abbey*. Harmondsworth: Penguin Classics, 2003.

_____. *Persuasion*. Harmondsworth: Penguin Classics, 2003.

_____. *Pride and Prejudice*. Ed. Donald Gray. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2001.

_____. *Sense and Sensibility*. Harmondsworth: Penguin Classics, 2003.

Austen-Leigh, William y Richard Arthur Austen-Leigh. *Jane Austen: Her Life and Letters*. Teddington: The Echo Library, 2009.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1999.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

Bloom, Harold. Ed. *Jane Austen*. Nueva York: Infobase Publishing, 2009.

Booker, Christopher. *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*. Londres: Continuum, 2010.

Brown, Julia Prewitt. *A Reader's Guide to The Nineteenth-Century English Novel*. Nueva York: Macmillan Publishing Company, 1984.

_____. "The Feminist Depreciation of Austen: A Polemical Reading". *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 23, No. 3 (primavera, 1990), pp. 303-313. <<http://www.jstor.org/stable/1345955>> (09/02/2010)

Brown, Lloyd, W. "Jane Austen and the Feminist Tradition". *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 28, No. 3. (diciembre 1973), pp. 321-338. <<http://www.jstor.org/stable/2933003>> (17/10/2009)

_____. "The Comic Conclusion in Jane Austen's Novels". *PMLA*, Vol. 84, No. 6 (octubre, 1969), pp. 1582-1587. <<http://www.jstor.org/stable/1261504>> (15/10/2008)

Butler, Marilyn. "Jane Austen and the War of Ideas: *Pride and Prejudice*". *Pride and Prejudice*. Ed. Donald Gray. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2001.

Coontz, Stephanie. *Marriage, a History: From Obedience to Intimacy or How Love Conquered Marriage*. Londres: Viking Penguin, 2005.

Copeland, Edward y Juliet McMaster. Ed. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Nueva York: Cambridge University Press, 1997.

Copeland, Edward. "Money". *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Ed. Edward Copeland y Juliet McMaster. Nueva York: Cambridge University Press, 1997.

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Nueva York: Cornell University Press, 2002.

Culler, Jonathan. *La poetica estructuralista: El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1978.

Defoe, Daniel. *Moll Flanders: The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1989.

- Edwards Jr., Thomas R. "The Difficult Beauty of *Mansfield Park*". *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 20, No. 1 (junio, 1965), pp. 51-67 <<http://www.jstor.org/stable/2932492>> (04/09/2009)
- Emsley, Sarah. *Jane Austen's Philosophy of Virtues*. Nueva York: Palgrave MacMillan, 2005.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Nueva Haven: Yale University Press, 1979.
- Girard, René. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Trad. Yvonne Freccero. Londres: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Golubov, Nattie. *The Romance of Real Life: or, Virtue Still Rewarded*. Tesis de Licenciatura en Letras Inglesas. México, D.F.: UNAM, 1990.
- Greenblatt, Stephen et al. Ed. *The Norton Anthology of English Literature, Vol. 2*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2006.
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: PUEG/UNAM, 2007.
- Irvine, Robert P. *Jane Austen*. Londres: Routledge, 2005.
- Jenkyns, Richard. *A Fine Brush of Ivory: An Appreciation of Jane Austen*. Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- Johnson, Claudia L. "Emma: 'Woman, lovely woman reigns alone'". *Emma*. Ed. Stephen M. Parrish. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2000.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final*. Trad. Lucrecia Moreno de Sáenz. Barcelona: Gedisa, 1983.
- Kettle, Arnold. "Emma". *Jane Austen: Emma*. Ed. David Lodge. Londres: Macmillan, 1969.
- Keyman, Thomas. "Rank". *Jane Austen in Context*. Ed. Janet Todd. Nueva York: Cambridge University Press, 2006.

- Leavis, F.R. *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. Londres: Chatto & Windus, 1962.
- Lodge, David. Ed. *Jane Austen: Emma*. Londres: Macmillan, 1969.
- Lundeen, Kathleen. "A Modest Proposal? Paradise Found in Jane Austen's Betrothal Scenes". *The Review of English Studies, New Series, Vol. 41, No. 161* (febrero, 1990), pp. 65-75. <<http://www.jstor.org/stable/516605>> (17/10/2009)
- Marcus, Mordecai. "A Major Thematic Pattern in *Pride and Prejudice*". *Nineteenth-Century Fiction, Vol. 16, No. 3* (diciembre, 1961), pp. 274-279. <<http://www.jstor.org/stable/2932646>> (18/10/2009)
- McEwan, Ian. *Atonement*. Nueva York: Anchor Books, 2002.
- McKeon, Richard. "*Pride and Prejudice*: Thought, Character, Argument, and Plot". *Critical Inquiry, Vol. 5, No. 3* (primavera 1979), pp. 511-527. <<http://www.jstor.org/stable/1342999>> (29/09/2009)
- McMaster, Juliet. "Class" . *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Ed. Edward Copeland y Juliet McMaster. Nueva York: Cambridge University Press, 1997.
- Moretti, Franco y Albert Sbragia. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Nueva York: Verso, 2000.
- Morgan, Susan. "Intelligence in *Pride and Prejudice*". *Modern Philology, Vol. 73, No. 1* (agosto, 1975), pp. 54-68. <<http://www.jstor.org/stable/436104>> (29/09/2009)
- Mudrick, Marvin. "Irony as Form: *Emma*". *Jane Austen: Emma*. Ed. David Lodge. Londres: Macmillan, 1969.
- Munro, Alice. *Friend of My Youth: Stories*. Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 1997.
- Myers, Sylvia H. "Womanhood in Jane Austen's Novels". *NOVEL: A Forum on Fiction, Vol. 3, No. 3* (primavera, 1970), pp. 225-232. <<http://www.jstor.org/stable/1344915>> (17/10/2009)

- Newman, Karen. "Can This Marriage Be Saved: Jane Austen Makes Sense of an Ending". *ELH*, Vol. 50, No. 4 (Winter, 1983), pp. 693-710. <<http://www.jstor.org/stable/2872923>> (06/09/2009)
- Parker, Jo Alyson. "Mansfield Park: Dismantling Pemberley". *Jane Austen*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Infobase Publishing, 2009.
- Perkin, Joan. *Women and Marriage in Nineteenth-Century England*. Londres: Routledge, 2000.
- Perkins, Pam. "A Subdued Gaiety: The Comedy of *Mansfield Park*". *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 48, No. 1 (junio, 1993), pp. 1-25. <<http://www.jstor.org/stable/2933938>> (04/09/2009)
- Perry, Ruth. "Interrupted Friendship in Jane Austen's *Emma*". *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 5, No. 2 (otoño, 1986), pp. 185-202. <<http://www.jstor.org/stable/463994>> (04/05/2009)
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- _____. "Teoría narrativa" en *Aproximaciones: Lecturas del texto*. Ed. Esther Cohen. México, D.F.: UNAM, 1995. pp. 257-287.
- Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- Regis, Pamela. *A Natural History of Romance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- Reising, Russell. *Loose Ends: Closure and Crisis in the American Social Text (New Americanists)*. Durham: Duke University Press, 1997.
- Ruderman, Anne Crippen. *Love and Marriage in the Novels of Jane Austen*. Chicago: University of Chicago, 1990.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. Nueva York: Vintage Books, 1994.

Sampson, George. *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.

Sedgwick, Eve Kosofsky. "Jane Austen and the Masturbating Girl". *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 4 (verano, 1991), pp. 818-837. <<http://www.jstor.org/stable/1343745>> (06/12/2009)

Shakespeare, William. *Twelfth Night*. Ed. J.M. Lothian y T.W. Craik. Londres: The Arden Shakespeare, 2007.

Shannon Jr., Edgar F. "Emma: Character and Construction". *Jane Austen: Emma*. Ed. David Lodge. Londres: Macmillan, 1969.

Shaw, Valerie. "Jane Austen's Subdued Heroines". *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 30, No. 3 (diciembre, 1975), pp. 281-303. <<http://www.jstor.org/stable/2933071>> (06/09/2009)

Tauchert, Ashley. *Romancing Jane Austen*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2005.

Todd, Janet. *The Cambridge Introduction to Jane Austen*. Nueva York: Cambridge University Press, 2006.

_____. Ed. *Jane Austen in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Trilling, Lionel. "Emma and the Legend of Jane Austen". *Jane Austen: Emma*. Ed. David Lodge. Londres: Macmillan, 1969.

_____. "Mansfield Park". *Mansfield Park*. Ed. Claudia L. Johnson. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1998.

Walters, Margaret. *Feminism: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

_____. "Serious Reflections on *The Rise of the Novel*". *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 1, No. 3 (primavera, 1968), pp. 205-218. <<http://www.jstor.org/stable/1345161>> (21/02/2010)

Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. Nueva York: Penguin Books – Great Ideas, 2006.

Woolf, Virginia. “A Room of One’s Own”. *The Norton Anthology of English Literature, Vol. 2*. Ed. Stephen Greenblatt et al. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2006.

_____. *The Common Reader, First Series. The University of Adelaide Library*. South Australia, 2010. <<http://ebooks.adelaide.edu.au/>> Sendero: Authors; Woolf, Virginia; The Common Reader, First Series (19/09/2010)