



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Realidad y lenguaje: una sutil ironía en *Robinson*

Crusoe

TESINA

Que para obtener el título de
Licenciada en Lenguas y Literaturas Modernas
(Letras Inglesas)

PRESENTA

Etzel Ayahana Hinojosa Palomino

ASESORA

Dra. Nair María Anaya Ferreira

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Hinojosa, 2

Para mamá

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mi asesora Nair por sus consejos, paciencia y apoyo.

A mis sinodales, la Mtra. Argentina Rodríguez, Dra. Ana Elena González, Dra. Gabriela Villanueva por sus valiosos comentarios.

Agradezco especialmente a la Dra. Anaclara Castro, cuyo apoyo y conocimientos me han acompañado desde el inicio de la carrera.

A Alethia, Karina, Lucía y Valeria por su amistad y sus consejos.

A mis amigos Jorge, Guštav, Luis, Shakti y Yuli por todas las reuniones de ayer y de mañana.

A Sinuhé, Edahí, Zamná y Carcacha.

A mi mamá, cuyo esfuerzo, cariño y apoyo incondicional hicieron posible esta tesina.

Contenido

Introducción.....	5
Locke y Defoe: lenguaje y realidad	13
Análisis textual de la ironía en <i>Robinson Crusoe</i>	26
La imaginación y la manipulación del lenguaje	38
Conclusiones.....	47
Bibliografía.....	49

Introducción

Cuando se trata el tema de la ironía en el siglo XVIII, la obra de Daniel Defoe no es de las primeras en ser aludidas y cuando lo es, generalmente se menciona el fracaso del autor como ironista. Aunque análisis recientes¹ pretenden defender el uso de esta figura en *The Shortest Way with the Dissenters*. Éste, uno de sus panfletos más conocidos, suele ser considerado todavía como una obra mal lograda ya que pocos lectores logran captar su doble significado. En este sentido, en lo que respecta a su obra novelística, el uso de la ironía suele ser todavía más complicado, lo que ha dado origen a una amplia variedad de opiniones. Por un lado, hay quienes sostienen que la ironía en las novelas de Defoe es resultado de la interpretación de los lectores y no una figura articulada conscientemente en el texto. Por el otro, hay quienes afirman que la ironía del texto es innegable y muestra del genio artístico de Defoe. Sin pasar por alto la discrepancia en las opiniones de los críticos, mi hipótesis parte de afirmar que en su primera novela, *Robinson Crusoe*, sí existe la ironía y que ésta se origina a partir de la discrepancia que hay entre la necesidad de este texto por convencer al lector de que lo que está leyendo es un reporte auténtico de la realidad y la verdadera estructura que evidencia la imposibilidad de lograr este cometido. Para poder defender mi hipótesis, es necesario tomar en cuenta lo que se ha discutido sobre la ironía de Defoe. Esto al mismo tiempo me servirá como punto de partida para delimitar la definición de ironía que trabajaré a lo largo de esta tesina.

Para comenzar con dicha discusión, cabe señalar que *Moll Flanders* ha tenido un lugar importante en este debate, pues ha sido el principal objeto de estudio para entender la ironía en la obra novelística de Defoe. Por un lado, para críticos como Ian Watt, la falta de seriedad con la que la protagonista predica su discurso moral es resultado de la falta de control artístico de Defoe (125-126). Esta inconsistencia no podría sentar una base adecuada para defender *Moll Flanders* como una obra irónica. Por otro lado, para el crítico

¹ Ashley Marshall ofrece un recuento muy oportuno del debate que se ha originado en torno a *The Shortest Way to the Dissenters*. "The Generic Context of Defoe's *The Shortest-Way with the Dissenters* and the Problem of Irony." *The Review of English Studies* 4 Aug. 2009: 234-258.

Howard Koonce, la dudosa moral de Moll es lo que constituye la ironía en el texto sin lugar a dudas. Considero que para tratar el tema de ironía en *Robinson Crusoe* es importante tener en cuenta a estos dos críticos debido a que sus aportaciones han guiado análisis posteriores respecto a este tema; de la misma manera, ambos plantean observaciones en la estructura de *Moll Flanders* que son válidas para *Robinson Crusoe*. Por tanto, encuentro pertinente ahondar lo hasta aquí planteado con el objetivo de contextualizar la hipótesis que este trabajo analizará.

En primer lugar, Ian Watt se mantiene escéptico al tratar el tema de la ironía en la obra de Defoe, pues cree que ésta no parte de la intención artística de su autor, sino que se origina en la interpretación de los lectores. En su libro *The Rise of the Novel*, Watt entiende la ironía como: "...a deep awareness of the contradictions and incongruities that beset man in this vale of tears, an awareness which is manifested in the text's purposeful susceptibility to contradictory interpretations..." (126). A partir de esta cita, puede deducirse que la cosmovisión de cualquier escritor es clave para la articulación efectiva de la ironía, por lo que Watt apunta que esta figura depende entonces de la intención del autor. Sin embargo, la obra de Defoe presenta tantas incongruencias que es difícil creer que haya logrado mantener la coherencia de una obra irónica. Hay que mencionar que, aunque Watt reconoce que hay momentos irónicos en *Moll Flanders*, éstos son insuficientes para consolidar una mayor estructura irónica, por lo que no es posible sustentar la idea de que Defoe viera a su personaje protagónico o al tema de su novela de forma irónica (121).

Robinson Crusoe no es un caso diferente, pues Watt observa que hay una evidente falta de unidad temática en la novela:

...a skeptic may notice that Defoe claims a little too easily that [Crusoe] is praying for the first time. [Crusoe] does not seem to recall how before the wreck, "we committed our souls to God in the most earnest manner"; nor does he consider that when he landed on the island, he "began to look up and thank God that my life was saved". We do not necessarily question Crusoe's belief; but we must surely wonder how deeply and thoroughly Defoe had incorporated his own religious thinking throughout the text. Defoe was certainly not much given to the process of revision... We can reasonably conclude that Defoe worked somewhat exaggerated statements, which are sometimes, presumably unconsciously, undercut by other statements or actions (*The Myth of the Individual* 160).

Si ni siquiera la unidad temática principal se mantiene uniforme, la idea de que Defoe tratara a la novela de manera irónica parece incongruente. Por lo tanto, si la ironía depende en mayor medida del control que el autor tiene sobre su texto, considerar *Moll Flanders* o *Robinson Crusoe* como una obra irónica sería atribuirle a Defoe un control artístico mayor del que Watt está dispuesto a defender.

Estas observaciones sugieren un importante cuestionamiento a mi hipótesis que vale la pena considerar. Si Defoe nunca se dio a la tarea de revisar los borradores de sus novelas, hasta qué punto podría defenderse que la ironía en *Robinson Crusoe* es parte integral del texto y no es un mero “accidente” al que el lector busca encontrarle sentido. A mi parecer, las omisiones de Defoe se manifiestan en errores que no tienen que ver con el aspecto estructural de sus textos. Al preparar la edición de Norton de *Robinson Crusoe*, el editor Michael Shinagel concluyó, al igual que Watt, que Defoe no se molestaba en pulir sus escritos (Preface vii). Sin embargo, sus observaciones refieren únicamente a que dicho descuido ocasionó una infinidad de errores ortotipográficos en las primeras ediciones de la novela (A Note on the Text 222). En este sentido concuerdo con Howard Koonce quien, a diferencia de Watt, sostiene que en *Moll Flanders* la ironía es innegable. A continuación haré un recuento de sus observaciones con el fin de defender la idea de la existencia de ironía en este texto. Dicho análisis provee un punto de partida para estudiar la forma en la que opera la ironía en *Robinson Crusoe*.

Aunque Koonce reconoce la valiosa aportación del análisis de Watt, considera que su punto de vista es simple y superficial (378). En esta novela, la ironía se articula principalmente en lo que Koonce denomina como “Moll's muddle” y que nace del contraste que hay entre el aparente rechazo que la protagonista dice tener sobre su pasado y el placer que experimenta al narrar sus delitos; entre la experiencia tradicional cristiana con que Moll enmarca su relato y su verdadera fascinación por los actos delictivos cometidos (380):

...all except a very few of the episodes in *Moll Flanders* are built on a basic pattern which combines a tale of criminal ingenuity -or at least illegal or reprehensible ingenuity- with moralizing commentary. But what emerges from this combination in Defoe is not at all a self-conscious *exemplum*... Instead, in very nearly the same breath she uses to vividly portray the

culpable act, Moll accuses herself of wrongdoing. Then, she wanders into her characteristic, often preposterously heightened moral muddle in which the deed is rendered harmless. And in the process, by means of one or more of the following methods, her guilt is acknowledged only to be diverted so that the unacknowledged spring of her destiny is allowed room for another movement (382).

Koonce parte de la definición de ironía que utiliza el novelista inglés John Peale Bishop. En su ensayo "Moll Flanders' Way", Bishop explica que ésta radica en la contraposición de lo que se quiere decir y lo que en realidad se logra: "The basic contradiction of its structure, the apparent movement from complicity to sin to repentance belied by the static theme and variations on resourcefulness, is the basic contradiction within a narrator unaware of it" (390). Así, la ironía en *Moll Flanders* es construida a partir del contraste entre lo que se pretende decir; esto es, una historia de reivindicación cristiana, y lo que en realidad se logra, una simultánea justificación de los actos delictivos de Moll. Koonce concluye que esto permite a Defoe representar a un personaje convincente y no sólo la ilustración absurda de un aberrante código moral (392-3).

A partir de la exposición anterior, considero que hay claros indicios de la ironía en el texto. En este sentido, coincido con Koonce cuando afirma que ésta sólo podría leerse como involuntaria a costa de ver a Defoe como un escritor obtuso (390). Sin embargo, y a pesar de su gran determinación por afirmar que en *Moll Flanders* sí hay ironía, Koonce no está seguro de hasta qué punto *Moll Flanders* puede considerarse "an accomplished work of irony" (391):

It is... by trying to understand Defoe's ultimate attitude towards the values caught in the thematic muddle of Moll and so to reach our own, that we realize the sharp limitations of the work.

Perhaps the most important, certainly the most available, way a fully accomplished ironist has to controlling his material -given first-person presentation- is through the incongruous reactions of other characters... but most of them actually yield to the logical prowess of her moral assumptions with astonishing regularity.

And even those characters who do not yield to that prowess fail to reveal the added contrast which would assure us that Defoe was in full command of the moral implications of their conflicts (391).

Por falta de contraste, pareciera que la ironía no se elabora lo suficiente y así ésta permanece en el texto como una figura limitada. En este sentido, me parece que esta observación recae en el mismo punto que Koonce criticó de Watt: de la misma manera como este último cree que Daniel Defoe no logró imponer correctamente una unidad temática que sostuviera la existencia de ironía en la obra, el primero no cree que Defoe haya logrado trabajar la ironía en su totalidad. Ambos críticos parecen dudar entonces de la capacidad artística de Defoe: "Whatever disagreement there may be about particular instance it is surely certain that there is no consistently ironical attitude present in *Moll Flanders*" (Watt, *The Rise of the Novel* 125-6).

En mi opinión, la inseguridad de Koonce y el escepticismo de Watt respecto a la existencia de ironía en la obra de Defoe tienen que ver con la manera en la que ambos críticos definen el término ironía. En este trabajo, sostendré la idea de que en la obra de Defoe, particularmente en *Robinson Crusoe*, sí puede hablarse con toda certeza de ironía siempre y cuando esta figura se ajuste a una definición más acorde a la manera en la que el mismo Defoe podría haberla entendido. Considero necesario entonces ahondar en una definición más pertinente, para lo cual retomaré el estudio que Claire Colebrook hace en su libro *Irony*.

Según la autora, para el siglo XVIII la ironía era vista como una figura mucho más sencilla: "before the explicit and extended theorisation of irony in the nineteenth century, irony was a recognised but minor and subordinate figure of speech" (5-6). Según la autora, los orígenes de la ironía pueden remontarse a la época clásica griega con el uso que hace Platón de la figura de Sócrates en sus diálogos. A través de esta figura, Sócrates fingía ignorancia y pedía esclarecer ciertos términos que aquellos que se hacían pasar por sabios daban por sentado, con lo que ponía en evidencia su verdadera complejidad (2). Esta forma complicada de emplear la ironía cayó en desuso en siglos posteriores. Para la Edad Media, textos como los de Sócrates quedaron relegados a fuentes de segunda mano y la ironía perdió parte de su complejidad, pues ésta funcionaba únicamente como una técnica limitada, parte de un método para expresarse de forma efectiva (7). De las fuentes que definían ironía más utilizadas en esta época, sobresalen las obras de los gramáticos Aelius Donatus (siglo 4 d.C) e Isidoro de Sevilla (c. 570-636): "[b]oth these sources continue the

idea of irony as saying the opposite or contrary of what is meant and make no reference to a broader irony that would characterise an entire personality or an entire text" (8). Este tipo de definición fue la base sobre la cual se fundamentaron las teorías de la ironía de la época de Defoe. Así, observa Colebrook, Samuel Johnson define en su diccionario a la ironía como: "a mode of speech in which meaning is clearly contrary to words" (citado en Colebrook, 17).

Dicho lo anterior, es importante destacar que en uno de sus artículos, Defoe emplea una cita muy similar a la de Johnson. En ésta, afirma que la ironía es la manera en la que "we speak in one way but our meaning bears no relation to what we literally say" (citado en Novak, 200). Por tanto, es bastante sugerente la idea de que Defoe emplee la ironía como la técnica limitada que se describe en las gramáticas medievales. El "Moll's muddle" de Koonce cumple con la premisa de decir una cosa mientras se pretende decir otra, pero cuando el crítico afirma que "though Defoe perceived Moll's attitude towards her conflicting sets of values ironically, his conception of the conflict she is caught in was only partially worked out. The book fails to sustain the ironic mode in its possibilities" (392), Koonce espera que la ironía sea más compleja de lo que en realidad es y por tanto no puede ver *Moll Flanders* como una obra irónica consumada. Argumentaré que no es que Defoe no tuviera control artístico sobre su obra, sino que la ironía en este caso es una herramienta mucho más simple. De manera similar, Maximillian E. Novak afirma que Defoe estaba totalmente consciente de la ironía, pues ésta no era una figura ajena a su obra, y es gracias a ella que logra representar en sus novelas una actitud más sofisticada sobre la naturaleza paradójica del ser humano (203):

Defoe was not being quite honest in calling that *The Shortest Way* was an "irony not unusual." It was very unusual, and his usual method is much more blatant. More typical of his irony are the blame by praise techniques employed in his *A Letter to Mr. Bisset* (1709); the fallacious arguments of *Reason against the Succession of the House of Hanover* (1713); and the suspension of moral judgements in *The Life of Jonathan Wild* (1725). He used the same techniques that appear in *The Shortest Way* in a work he must have written at the same time, *King William's Affection to the Church of England Examined* (1703), but he broke the illusion of his ironic mask, a fictional opponent of King William, before the end (199).

Con lo dicho hasta aquí, afirmaré que la ironía puede encontrarse desde la primera novela de Defoe cuando se le define como una figura retórica menor que expresa lo

contrario de lo que se está diciendo (Colebrook 7). La manera en que se crea en *Robinson Crusoe* es similar a como se crea en *Moll Flanders*. Mientras que en esta última novela la estructura que Moll quiere dar a su narración no concuerda con su forma verdadera, en *Robinson Crusoe*, aunque Crusoe presenta su narración como verdadera, la estructura de la novela pone en duda dicha característica. De manera más específica, Crusoe hace uso de diversas estrategias narrativas para crear la ilusión de realidad en el texto; sin embargo, al narrar en tres ocasiones diferentes la manera en la que Crusoe llega a la isla, el texto hace evidente su condición ficticia. La hipótesis que sostengo es que esta novela hace uso de la ironía para articular la problemática entre el lenguaje y la realidad y así validarse a sí misma frente al lector.

El primer capítulo de esta tesina comenzará con un breve estudio sobre el tercer libro de *An Essay Concerning Human Understanding* de John Locke. Entre otras cosas no menos importantes, este texto reflexiona sobre la relación que el lenguaje tiene con la realidad y cómo dicha relación influye en el entendimiento humano. Estos puntos del ensayo me permitirán establecer un punto de partida para analizar cómo es que en *Robinson Crusoe* se plantea la problemática entre lo que existe en el mundo real y lo que se representa en la obra narrativa. En la siguiente parte del capítulo, esbozaré los detalles más importantes que, según los críticos, caracterizan el estilo de Defoe, con el fin de entender su técnica narrativa. Como conclusión a esta parte, haré énfasis en los puntos en los que ambos autores coinciden y en los que difieren.

En el segundo capítulo haré un análisis textual más detallado sobre cómo *Robinson Crusoe* problematiza la posibilidad de representar fielmente la realidad en el texto. Comenzaré por explorar las estrategias narrativas que *Robinson Crusoe* emplea para defender que el texto sí corresponde a la realidad. A partir de esto, y para hacer notar la ironía, analizaré cómo es que estas mismas estrategias comienzan a poner en duda dicha posibilidad. En la siguiente parte de mi trabajo, proseguiré a examinar tres versiones diferentes de un mismo hecho en la novela con el fin de demostrar que sus inconsistencias ponen en evidencia la alteración deliberada de la narración. Lo anterior me permitirá concluir que el texto acepta no poder representar los hechos con fidelidad, con lo que enfatiza la importancia de la percepción subjetiva.

En el tercer y último capítulo, exploraré cómo la imaginación juega un papel importante en el desarrollo espiritual, tanto del personaje principal de *Robinson Crusoe*, como del lector. Para esto, primero analizaré la relación que puede establecerse entre ésta y el lenguaje. Atender a estos dos elementos me permitirá esbozar el proceso que Crusoe atraviesa para alcanzar la madurez espiritual. Este último capítulo me llevará a concluir que la ironía de la novela pone en evidencia el papel que tiene el individuo para interpretar y reinterpretar su percepción de la realidad a través del lenguaje. Esta misma lógica justifica la manipulación del texto por parte del escritor.

Locke y Defoe: lenguaje y realidad

Para analizar la estructura de una novela de Inglaterra del siglo XVIII, es importante tener en consideración que lo que nosotros, lectores del siglo XXI, entendemos como novela es producto de la larga gestación de un género a lo largo de los siglos, mientras que “the novel”, para los lectores de aquella época, abarca una amplia gama de narraciones en prosa. Esta observación es evidente y necesaria para el análisis de *Robinson Crusoe*, ya que dicho estudio debe tomar en cuenta que esta obra forma parte de una transformación en la novela en tanto género naciente, que parte de la problemática ontológica de su propia naturaleza ficticia pero que buscamos comprender a partir de lo que actualmente entendemos como convenciones novelísticas. Por tal motivo, me parece pertinente hacer un breve esbozo de la situación de la novela en la época de Defoe con el fin de contextualizar la obra que analizaré.

En este sentido, una de las principales problemáticas que se presentan en esta época respecto a estas narraciones es la poca claridad con la que se separan los límites entre el hecho ordinario ocurrido en la vida real y lo ficticio, que es producto de la imaginación del autor y alejada por tanto de la verdad histórica (Eden, 407). En este sentido, Richetti observa:

Indeed, the novel, the narrative institution that emerges eventually out of this rich confusion is an outgrowth of the norms of that intellectual development we call the Enlightenment, since with its strict establishment of a categorical and absolute difference between the fictional and the factual, the new novel is a mode of regulation or realignment of those perhaps naturally interpreting spheres (1-2).

Como parte de este problema entre lo real y lo ficticio que comenta el crítico, una de las ideas más discutidas en la filosofía y el arte de la época sostenía que las palabras no podían sustituir a los objetos de la realidad. Así pues, los textos que sentarían las bases de lo que ahora conocemos como novela permitieron que esta dualidad se explorara en diferentes niveles. A partir de lo anterior, planteo que en *Robinson Crusoe* se articula esta problemática entre lo que existe en el mundo real y lo que se representa en la obra narrativa, lo cual sentará las bases de lo que ahora entendemos por novela. En este sentido, el tercer libro de *An Essay Concerning Human Understanding* de John Locke ofrece un

marco que me permitirá analizar dicha relación entre la realidad y las palabras en *Robinson Crusoe*.

Esta obra de Locke ha sido un documento relevante para analizar la novela del siglo XVIII (Walker, 11) debido a la influencia directa que su obra tuvo en escritores contemporáneos. Como resultado, leer a Defoe a la luz de este filósofo no es fortuito. Por un lado, Watt sostiene que la relación entre la filosofía de Locke y la prosa de Defoe se debe más a un desarrollo paralelo que obedece a intereses similares en la época. Por otro lado, Maximillian Novak observa un vínculo más estrecho entre el filósofo y Defoe. Para él, Defoe es un claro discípulo de Locke (662), pues las ideas del segundo son causa fundamental del estilo en la narración del primero:

[Defoe] had read the *Essay Concerning Human Understanding* at least as early as 1705 when discussions of Locke's ideas appeared in *The Consolidator* and *Review*². Locke gave him support... for the skeptical vision of reality which underlies much of *Serious Reflections of Robinson Crusoe*. Even Defoe's belief in the shaping influence of environment on character, which pervades his fiction, may be partially credited to Locke (661-2).

Si se toma en cuenta la falta de una teoría narrativa en esta época, como podría entenderla un lector del siglo XXI, no es difícil suponer que Defoe retomara lo planteado por Locke para el nuevo tipo de discurso que desarrollaría a lo largo de sus novelas. A través de esta observación de Novak y mi lectura de *Robinson Crusoe*, en el presente capítulo, argumento que en la obra de Defoe pueden percibirse claros ecos de las ideas planteadas por el filósofo en cuanto a la relación que las palabras guardan con el mundo real a través del sujeto y cómo el lenguaje le permite al hombre adquirir conocimiento. Dicha comparación me permitirá analizar la relación que la técnica narrativa de Defoe busca establecer con los hechos de la realidad y explorar cómo también esta técnica representa al sujeto. A continuación, procederé a destacar las ideas de Locke que utilizaré para mi análisis de *Robinson Crusoe*.

² *The Consolidator or Memoirs of Sundry Transactions from the World in the Moon* (1705) es una sátira que combina temas sociales y políticos con elementos fantásticos propios, por ejemplo, de la ciencia ficción. *Review* es el nombre de la revista que Defoe editó entre 1704 y 1713, y que trataba sobre diversos temas de su interés.

Según apunta Locke en el tercer libro de *An Essay Concerning Human Understanding*, las palabras guardan un vínculo más estrecho con nuestras ideas que con los objetos de la realidad: “words can properly and immediately signify nothing but ideas in the mind” (Locke, 147). A lo largo del libro, hace una diferenciación entre la esencia nominal (*nominal essence*) y la esencia real (*real essence*) de un objeto. Mientras que la primera hace referencia a la idea que se tiene de cierto objeto por la manera en la que éste es percibido por un sujeto; la segunda se refiere a todas las cualidades que constituyen la naturaleza física del objeto, la cual no puede conocerse del todo, pero es el punto de partida de la esencia nominal. La esencia real es inaccesible para el sujeto, en tanto que la esencia nominal guarda mayor relación con las ideas del individuo que con la naturaleza neta del objeto en cuestión. De esta manera, Locke presta atención al sujeto y su percepción ya que nuestras ideas respecto a la realidad nacen sólo de lo que nuestras facultades nos permiten percibir (165).

Con lo dicho en el párrafo anterior, es posible observar que Locke sostiene que el lenguaje y los objetos del mundo real no pueden ser intercambiables y que hay una estrecha relación entre el lenguaje y nuestras ideas, pues es a través del lenguaje que podemos relacionarnos con el mundo real. Esta relación explica entonces la manera en la que el lenguaje se relaciona con el conocimiento, en donde el primero funciona como intermediario entre nuestro entendimiento y los objetos del mundo real. Así lo afirma Locke, quien, al mismo tiempo, encuentra en esta relación una problemática:

Knowledge has constantly to do with propositions; and though it is ultimately about *things*, it gets to the things so much by the intervention of words that they seemed hardly separable from our general knowledge. At least words interpose themselves so much between our understanding and the truth that it's trying to think about and grasp that their obscurity and disorder often cast a mist before our eyes (like fogged glass), and intrude on our understandings (182).

De lo anterior, puede inferirse que el conocimiento queda a merced de cómo el individuo traduce el mundo real en palabras. A partir de esto, Locke deduce que el objetivo primordial del lenguaje en la comunicación es transmitir pensamientos o ideas de manera eficaz, por lo que se hace mal uso del lenguaje cuando no se alcanzan dichos objetivos (187).

Locke puntualiza varias maneras en las que se abusa del lenguaje, de las cuales haré mención únicamente de dos que son las más pertinentes para mi argumento. En primer lugar, cuando las ideas no corresponden correctamente a la realidad de los objetos, el conocimiento no puede ser transmitido y el lenguaje resulta, por tanto, engañoso. En segundo lugar, el lenguaje es defectuoso cuando se utiliza para representar cosas que nunca han existido:

Someone who imagines to himself substances such as never have existed, and fills his head with ideas that don't correspond to the real nature of things, and gives these ideas settled and defined names, may fill his discourse and perhaps his hearer's head with the fantastical imaginations of his own brain, but he'll be far from advancing a step in real and true knowledge (188).

No es difícil relacionar esta cita con la acusación platónica hacia los poetas quienes, según se afirma en la *República*, eran incapaces de transmitir la verdad a través de sus imitaciones (595a-608b). En este sentido, la problemática que presentaban textos como *Robinson Crusoe* se hace evidente. Las obras de *ficción*, es decir, obras basadas en situaciones hipotéticas sin un referente claro en el mundo real (Villanueva, 188), eran incapaces de representar al verdadero conocimiento al carecer de un vínculo entre las palabras y el mundo real.

Locke reconoce entonces que el lenguaje figurado se ubica dentro de la categoría de la alteración del lenguaje, pues éste entorpece la transmisión de conocimiento. No obstante, reconoce que este lenguaje es mucho mejor recibido por los lectores³:

Wit and imagination get a better welcome in the world than dry truth and real knowledge; so people will hardly think that the use of *figurative language and literary allusion* constitutes an imperfection or misuse of language. In contexts where we seek pleasures and delight rather than information and improvement, such ornaments are indeed not faults. But if we want to speak of things as they are, we must allow that all the art of rhetoric (except for order and clearness) –all the artificial and figurative application of words that eloquence has

³ En esta parte, por *lector* me refiero a la definición que da Pimentel sobre el lector implícito, es decir, al “perfil de ese lector [que] orienta al autor en todos los niveles de la escritura del texto; desde la cantidad de información descriptiva y narrativa que ha de ofrecerse (o negarle), hasta las referencias a códigos culturales que el autor supone ‘compartidos’”. Considero pertinente utilizar la definición de este tipo de lector ya que me permitirá desarrollar análisis sobre la base de las estructuras narrativas del texto (*El relato en perspectiva*, 174-5).

invented- serve only to insinuate wrong ideas, move passions, and thereby mislead the judgment; and so they are perfect cheats (189).

Como esta cita demuestra, afirmar que el texto tratará de describir la realidad tal cual es mientras incurre en una manipulación del lenguaje resulta en una mayor ofensa porque va en contra del papel didáctico que el escritor desempeñaba durante el siglo XVIII. Si las palabras están más ligadas a las ideas del sujeto que a la realidad cabe entonces la posibilidad de que éstas transmitan conocimiento falso si no se adhieren a la realidad y son sólo producto de la imaginación. Aunque dicho lenguaje sea mejor recibido, sólo sirve para insinuar ideas erróneas, provocar pasiones y dirigir erróneamente a la razón (Locke, 189). En este sentido, comenta el crítico Nicholas Hudson, para escritores contemporáneos a Defoe, como Rapin, Dryden, Addison o Du Bos, el lenguaje figurado o el juego de palabras, aunque útiles para embellecer el texto, resultan una manera innecesaria de oscurecer el mensaje que se quiere transmitir, además de evidenciar el “false Wit” del autor (Hudson, 337).

Una vez expuesto lo anterior, explicaré cómo la técnica narrativa presente en *Robinson Crusoe* puede relacionarse con lo propuesto por Locke. En primer lugar, la atención que esta novela presta a los objetos obedece a la necesidad de plasmar la realidad en el texto y así vincularlo con el mundo real que percibe el lector. En este sentido, es fácil notar la problemática que plantea un texto que afirma estar basado en la realidad pero que narra situaciones imaginarias pues, con esto, se parte de premisas falsas que no podrán transmitir conocimiento verdadero. En segundo lugar, Defoe no deja de reconocer el papel que juega el lenguaje en la percepción de nuestro entorno. Si bien Defoe parece concordar con Locke, difiere en cuanto al uso que se le pueda dar al mismo. Mientras que el filósofo sostiene que el lenguaje debe ser plano y sencillo para facilitar la transmisión de conocimiento y que es necesario evitar utilizar un lenguaje que sólo busque transmitir placer al lector, *Robinson Crusoe* sugiere que el autor puede darse la libertad de manipular el lenguaje con el fin de mantener la atención de su lector y asegurar la oportunidad de poder educarlo. Por tanto, afirmo que a través de ciertas estrategias narrativas, esta novela busca crear la ilusión de realidad con el objetivo de validarse a sí misma frente al lector como un texto lo suficientemente verosímil para ser tomada en serio. Sin embargo, la novela aún tiene que justificar la representación de hechos ficticios. En este sentido, su

misma estructura reconoce la imposibilidad de poder representar de manera fiel la realidad y acepta por lo tanto que los hechos narrados son ficticios, creados a partir de la imaginación del autor. De esta forma, a través de estos elementos que buscan satisfacer el interés del lector, la verosimilitud es confrontada con la intención del texto de demostrar su nivel ficticio. La ironía es resultado de este juego entre ambos puntos opuestos que convierte el mero elemento ficticio en lo que hoy entendemos por ficción. Para proseguir con mi análisis, en los párrafos siguientes discutiré lo que se ha afirmado sobre la verosimilitud en *Robinson Crusoe*.

Una de las características principales que la crítica ha señalado en la técnica narrativa de Defoe es su capacidad para conferir la sensación de realidad a través de sus textos. Así, el dramaturgo inglés Theophilus Cibber (1703-1758) describe a *Robinson Crusoe* como una novela “written in so a natural manner, and with so many probable incidents, that, for some time after its publication, it was judged by most to be a true story” (261-2). De la misma opinión es Virginia Woolf, quien afirma “Reality, fact, substance is going to dominate all that follows” (284). Como varios críticos han señalado, el origen de este realismo se debe principalmente a la atención particular que la narración de Defoe presta a los objetos y a los detalles geográficos y temporales que permiten relacionar el mundo narrativo con el mundo real del lector, lo cual otorga a la novela su cualidad de verosímil. Ian Watt denomina a este tipo de realismo como realismo formal. El realismo formal parte de la premisa de que la novela es un auténtico reporte de la experiencia humana y está, por tanto, bajo la obligación de satisfacer al lector con tantos detalles sobre los hechos acontecidos y los individuos involucrados como sean necesarios a través de un vasto lenguaje referencial (*The Rise of the Novel*, 32). Este tipo de detalles han hecho a Defoe acreedor del título de “the great master of descriptive prose” (Woolf, 287). En mi opinión, la atención al objeto obedece a esta necesidad por plasmar la realidad en el texto; en un nivel narrativo, las palabras pretenden evocar los objetos con el fin de crear un efecto de verosimilitud: presentar al lector con lo más cercano a lo material. Dicho de otra manera, la tendencia de la narración a lo concreto, articulada por las estrategias narrativas del realismo formal, tiene el fin de mostrar verosimilitud, es decir, representar la realidad, cumplir con la función de las palabras que es mediar el conocimiento entre el objeto y el

individuo y, con esto, crear un pacto narrativo entre éste y el lector para validar la lectura como didáctica.

Si bien queda claro que lecturas como las de Woolf y Watt son válidas en el sentido de que el texto busca aparentar realidad, considero que sus argumentos dan por sentado que la narración queda subordinada a la necesidad de proveer datos que sustenten su verosimilitud, lo que limita en cierta medida sus lecturas. En primer lugar, según Watt, el realismo de la novela no reside en el tipo de eventos que narra, sino en cómo los presenta (11); de ahí que lo denomine como “formal” pues hace referencia a la estructura misma del texto (32). Sin embargo, dicho realismo no es propicio para transmitir el significado moral que Defoe pretende dar a la novela, en otras palabras, esta misma estructura no permite transmitir un mensaje moral efectivo sin sacrificar la verosimilitud del texto:

Formal realism is only a mode of presentation, and it is therefore ethically neutral: all Defoe’s novels are also ethically neutral because they make formal realism an end rather than a means of subordinating any coherent ulterior significance to the illusion that the text presents the authentic lucubrations of an historical person (117).

En segundo lugar, Woolf cree que la manera en la que Defoe trata temas como la divinidad (Dios), la naturaleza, la muerte o la naturaleza del hombre mismo en *Robinson Crusoe* es simple, ya que éstos terminan subordinados a la necesidad de representar la realidad en el texto:

We must hastily alter our proportions throughout; Nature must furl her splendid purples; she is only the giver of drought and water; man must be reduced to a struggling, life-preserving animal; and God shrivel into a magistrate whose seat, substantial and somewhat hard, is only a little way above the horizon. Each sortie of ours in pursuit of information upon these cardinal points of perspective –God, man, Nature- is snubbed back with ruthless commonsense (284).

Ambos puntos de vista concluyen que la narración “realista” de *Robinson Crusoe* limita los alcances de la novela. A pesar de las afirmaciones de Watt y Woolf, considero que, como cualquier gran obra literaria, *Robinson Crusoe* puede ofrecer lecturas más complejas.

Según la opinión de otros críticos, Defoe reconocía que el lenguaje no sólo permitía la posibilidad de representar la naturaleza real de las cosas, sino que también servía como una herramienta para crear o modificar ideas específicas en la mente del lector. En un texto

publicado en *Review*, Defoe considera la posibilidad de curar a sus lectores de ciertas perversiones por medio de las palabras:

For my part, I can't pretend to the Cure... but I may talk a little to you about the Disease, and draw the Picture of the Thing for you. Perhaps if we could but artfully enough describe the Ugliness and Deformity of the Thing it self, we might stamp some Aversions in Mens Minds to it –By the Doctrine of Idea's it is allow'd, That to Describe a Thing, Ugly, Horrid and Deform'd, is the best way to get Abhorrence in the Minds of People... and even our Saviour himself took this Method of Introducing the Knowledge of himself into the World, (*viz.*) by Parables and Similitudes (citado en Novak, 660-1).

Esta cita afirma que el lenguaje permite crear una imagen particular en la mente del lector para provocar una actitud determinada hacia algo; asimismo, el escritor acepta que la selección de palabras que usará para describir al objeto es deliberada. En este sentido la aproximación que Defoe tiene respecto al lenguaje difiere de lo que Locke defiende, pero guarda una mayor relación con lo afirmado por el crítico y filósofo Mikhail Bakhtin:

The way in which the Word conceptualizes its object is a complex act –all objects, open to dispute and overlain as they are with qualifications, are from one side highlighted while from the other side dimmed... And into this complex play of light and shadow the Word enters –it becomes saturated with this play, and must determine within it the boundaries of its own semantic and stylistic contours. The way in which the word conceives its objects is complicated by dialogic interaction within the object between various aspects of its socio-verbal intelligibility (277).

Aquí, Bakhtin no parece interesado en describir al objeto tal cual es, sino que admira la posibilidad que tiene el lenguaje de describir las cosas bajo diferentes luces. Esta cita, por tanto, confiere mayor independencia a la palabra. La palabra no representa al objeto tal cual es, sino que destaca sólo ciertas características. En este sentido, la manera manipulada en la que Defoe representa la realidad tiene como objetivo educar a su lector al provocar cierta reacción de su parte. Así, esta “distorsión” en la narración aporta algún tipo de enseñanza al lector, con lo que se cumple con la premisa de que la función del lenguaje es transmitir conocimiento. Sin embargo, Defoe comete una falta en cuanto a la manera en la que el lenguaje debe ser utilizado para ser eficaz, pues su narración está poblada de “diverting elements” cuyo único propósito es entretener al lector (Novak, 653). Si por un lado para

Locke estos elementos son ociosos, pues entorpecen la transmisión de conocimiento, para Defoe son más bien una manera de asegurar que el mensaje llegue al lector,

had the common way of writing a man's private history been taken, and I had given you the conduct or life of a man you knew... all I could have said would have yielded no diversion, and perhaps scarce have obtained a Reading, or at best no attention... as there is no instructing you, without pleasing you, and no pleasing you, but in your own way, we must go on in that way; the understanding must be refined by allegory and enigma (citado en Novak, 655-656).

Esta cita da cuenta de la conciencia del autor por tener al lector como eje central para la estructura de la novela. En un tono de negociación, Defoe acepta adaptar la estructura de su narración con el fin de entretener al lector. Varios textos escritos a lo largo de su carrera dan cuenta del proceso de Defoe para encontrar un balance entre los elementos destinados solo a la diversión del lector y los elementos que aportaran alguna moraleja.

Lo anterior es resultado de una transición en el discurso del autor. Si bien en el prefacio de *The Storm* (1704) rechazaba la alteración de la historia sin una adecuada advertencia al lector⁴, años después –y luego de una carrera exitosa como novelista–, en *A New Family Instructor* (1732), Defoe defendería la posibilidad de presentar hechos ficticios siempre y cuando se justificaran con una moral. Aunque en esta obra se representa un diálogo entre un padre y su hijo en el que se describe al *romance* como un fraude, “the corrupt Usage of the Age... to cheat the Readers, in the Shape of Appearance of Historical Truth”, el hijo aboga por este género cuando:

the Moral of the Tale is duly annex'd and the End directed right... the enforcing sound truths; making just and solid Impressions on the Mind; recommending great and good Actions, raising Sentiments of Virtue of all Kinds... and in such Cases, Fables feigned Histories, invented Tales, and even such as we call *Romances*, have been allowed as the most pungent Way of Writing or speaking; the most apt to make Impressions upon the Mind, and open the Door to the just Inferences and Improvement which was to be made of them (citado en Novak, 653-4).

⁴ “And indeed, I cannot but own it is just, that if I tell a story in print for a truth which proves otherwise, unless I, at the same time, give proper caution to the reader, by owning the uncertainty of my knowledge in the matter of fact, it is I impose upon the world; my relator is innocent, and the lie is my own.” (Preface)

Defoe da especial atención al ejercicio mental que la novela promueve en el lector con lo que justifica el lenguaje manipulado de forma responsable. Al ser el texto capaz de producir un mayor efecto en la mente, este lenguaje permite crear las ideas y aversiones necesarias para educar. Así, un romance se define como una narración irrelevante cargada de eventos ficticios (sin referente en el mundo real) sin ningún otro propósito que el de divertir, pero que podría justificarse si se aporta algún tipo de conocimiento al lector. Una narración cargada de detalles que aparenten veracidad será irrelevante si no hay algún propósito didáctico, así como también será aburrida y difícilmente tendrá algún lector si no contiene suficiente entretenimiento. En mi opinión, este proceso en la obra de Defoe por encontrar un balance entre la aportación de conocimiento y la dosis adecuada de entretenimiento es lo que ha dificultado a muchos críticos hallar una definición estable que englobe la manera en la que Defoe maneja los términos realidad y ficción. Dicho lo anterior, cabe mencionar que, en medio de este proceso entre *The Storm* y *A New Family Instructor*, media su carrera novelística, iniciada en 1719 con su primera novela, *Robinson Crusoe*.

A partir de lo anterior, considero que, al atender al entretenimiento del lector y aceptar que su experiencia parte de las ideas que éste trabaja en la mente, Defoe reconoce la importancia que tiene el sujeto como intermediario entre el mundo real y el conocimiento. Esto obedece a una idea importante que representaba al hombre moderno de la época y a la que Locke prestó igual atención: que el sujeto, su entendimiento y su identidad son resultado de sus propias experiencias y no de la voluntad de Dios (Jackson). Como he mencionado antes, por mucho tiempo se trató a *Robinson Crusoe* como una novela cuyo objetivo era la representación de la verdad mediante las palabras; sin embargo, la crítica más reciente sugiere analizar la manera en la que el sujeto se relaciona con su experiencia en la novela.

En este sentido, el crítico John Richetti también nota una excesiva atención al objeto (125); sin embargo, a diferencia de Watt o Woolf, no cree que el realismo represente al ser humano como un “self-preserving animal”, sino que éste permite la evocación vívida con la que el protagonista explora su situación como individuo moderno en una sociedad y momento histórico determinados:

Defoe's realism as a novelist comes in his vivid evocation of individuals as they examine the conditions of their existence... They reveal how they adapted to their circumstances, how they modified actuality as they encountered it and constructed personal visions of "reality"... So one should speak not of "reality" in some stable sense in Defoe's fiction but of shifting and multiple realities (121).

En este caso, el realismo va más allá de una serie de estrategias que buscan representar verosimilitud en el texto; más bien, se refiere a la representación subjetiva del individuo en un contexto determinado, en donde "*constructed* personal visions of reality" sugiere un "proceso" activo en el desarrollo de los personajes por el cual los protagonistas de las novelas de Defoe tienen que pasar y que se acentúa a través de la narración en primera persona. Tanto el realismo formal que sugiere Watt como la representación de la experiencia subjetiva del individuo que observa Richetti son consecuencia de la filosofía empírica de la época. Por un lado, el primer tipo de realismo busca proveer al lector de tanta información como sea necesaria para validar la narración, por el otro, en el segundo, la novela parte de que la verdad se origina en la percepción a través de los sentidos. Por los motivos antes mencionados, considero que limitar la definición de realismo en *Robinson Crusoe* únicamente a las interpretaciones de Watt y Woolf privaría al lector de la complejidad que el texto puede llegar a representar, pues *Robinson Crusoe* no sólo representa la realidad a través de las palabras, sino que también explora el papel del sujeto que se desarrolla como individuo en esa realidad. En este sentido, la imaginación, de la que depende la ficción, juega un papel elemental en dicho desarrollo.

En su artículo, "The Souls Imaginings: Daniel Defoe, William Cowper", Patricia Spacks afirma que es la imaginación la que permite a Crusoe relacionarse con su entorno. En este sentido, la imaginación es la capacidad de crear imágenes en la mente aunque no posean un claro referente a la realidad pero que permiten al individuo desarrollarse a nivel espiritual "accounts of the soul's development written during the eighteenth century frequently emphasize, directly or indirectly, imagination's contribution to spiritual growth" (420). En otras palabras, la imaginación conlleva un ejercicio mental en el que las ideas pueden ser procesadas en la mente. Spacks argumenta que, en *Robinson Crusoe*, el protagonista pasa por un proceso por el cual debe aprender a disciplinar su imaginación para beneficiarse de ella. Si bien en un principio ésta lo lleva a tomar malas decisiones –

como aventurarse a la mar o dedicar mucho tiempo a construir una canoa que después no podrá transportar al mar-, conforme aprende a utilizar su imaginación, ésta le permite analizar y contar su situación desde diversos ángulos con el fin de aprender de sus experiencias y así crecer a nivel espiritual.

En mi opinión, de la misma manera como Crusoe es capaz de crear conocimiento a partir de imágenes sin un claro referente en la realidad, el lector no necesita de una narración totalmente ligada a la realidad para poder aprender. Si la imaginación puede distorsionar nuestra percepción de la realidad –al igual que el lenguaje- es importante, por tanto, para personajes como Crusoe, el contarse una y otra vez su historia desde ángulos diferentes para poder comprender el verdadero conocimiento y construirse a sí mismos como individuos. Si bien tanto Locke como Defoe aceptan que el individuo adquiere conocimiento a través del lenguaje, Locke cree que la responsabilidad de un buen escritor estriba en la capacidad de describir la naturaleza real de las cosas de la forma más directa posible; mientras que, por su parte, Defoe pretende hacer notar sólo ciertos detalles del objeto. Esta manipulación deliberada permite una representación más creíble de la naturaleza del hombre. Como puede apreciarse, lo anterior no significa que la visión de Defoe, aunque distinta hasta cierto punto, contraste totalmente con la de Locke.

Para resumir la relación que puede establecerse entre ambos escritores, tanto Defoe como Locke reconocen la importancia que tiene el lenguaje en la percepción de nuestro entorno y en el desarrollo de nuestro entendimiento. No obstante, Defoe difiere en el uso que se le pueda dar a las palabras. Mientras que el filósofo sostiene que lenguaje debe ser plano, sencillo y directo para poder transmitir el conocimiento de manera efectiva, Defoe cree que un escritor puede darse la libertad de manipular el lenguaje con el fin de educar a su lector. Así, aunque Defoe y Locke tengan el mismo objetivo, el de educar, defienden metodologías diferentes. Hasta aquí podría desarrollar una comparación minuciosa entre *Robinson Crusoe* y la filosofía de Locke; sin embargo, considero que puntos de vista como los de Richetti y Spacks ofrecen otro nivel interpretativo que además de respaldar mi hipótesis, enriquecen la lectura. En primer lugar, Richetti me permite justificar una mayor atención al desarrollo del sujeto en la narración; en segundo lugar, el análisis de Spacks demuestra la manera en la que la estructura del texto representa la relación del protagonista

(como sujeto) con su entorno. Así, la atención que *Robinson Crusoe* presta a los objetos obedece a la necesidad de plasmar la realidad en el texto y validarlo así como didáctico. Sin embargo, como la narración parte del punto de vista subjetivo del personaje, se crean inconsistencias a nivel diegético que ponen en evidencia la imposibilidad de lograr este cometido. Además, al ser la percepción un intermedio entre la realidad y el desarrollo del conocimiento, Crusoe tiene que usar su imaginación para contarse una y otra vez su experiencia y poder llegar así a entender la verdad. Es gracias a esta distancia que existe entre la palabra y la realidad, a los matices con los que la primera puede representar a la segunda, que *Robinson Crusoe* no sólo crea su valor didáctico, sino que también logra representar a Crusoe como el sujeto moderno del siglo XVIII. A través de este análisis, podré explorar la complejidad de *Robinson Crusoe* y entender mejor su papel en el desarrollo de la novela.

Con esto, a partir de la ironía que lo real y lo ficticio crean, la verosimilitud se pone en duda por el mismo texto. Por un lado, el texto afirma y busca sostener que se encuentra ligado a hechos de la realidad; por el otro, acepta que la narración está estrechamente ligada al sujeto que percibe y por tanto predispuesta a ser alterada. Así, la ironía de la novela se crea entre los elementos que buscan ligar al texto con la realidad y los elementos que ponen en evidencia su condición ficticia. *Robinson Crusoe* se presenta como un texto tanto real como ficticio. A partir de esta problemática entre ambas esferas, la novela poco a poco va definiéndose como un nuevo género que parte del artificio y se encamina a lo que ahora entendemos como ficticio. En el siguiente capítulo, procederé a hacer un análisis textual más detallado de cómo *Robinson Crusoe* hace uso de dichas estrategias tanto para representar la realidad como para demostrar su naturaleza ficticia al ser una narración hecha a través de un sujeto que examina su propia existencia.

Análisis textual de la ironía en *Robinson Crusoe*

El objetivo de este capítulo es estudiar la manera en la que se articulan los dos elementos contradictorios que generan la ironía en el texto: lo que se afirma como real y lo que se acepta como ficticio. Asimismo, analizaré cómo es que ambos hacen notar la intermedialidad del sujeto entre la realidad y lo que se narra. Para lograr esto, primero exploraré la manera en la que el texto acerca la palabra al objeto a través del realismo formal y del uso de imágenes concretas. Explicaré cómo es que estos elementos justifican la validez del texto al mismo tiempo que exploran los propios límites del lenguaje para representar la realidad. A partir de lo anterior, argumentaré que *Robinson Crusoe* acepta que la validez de las enseñanzas morales no depende de que la historia sea real o no, aun cuando la misma novela utilice varios referentes de la realidad para validarlas. Procederé entonces a analizar cómo lo real y lo ficticio se articulan a través de tres versiones diferentes que Crusoe proporciona para dar cuenta del día de su naufragio en la isla. El análisis de estas tres versiones me permitirá observar cómo evoluciona la narración en cada una, desde una versión primitiva, hasta una narración más compleja que proporciona información completa con mayor valor didáctico para el lector. Este análisis me permitirá concluir que la novela termina por incluir tanto lo real como lo ficticio características y articular así lo que hoy entendemos como ficción.

Como mencioné en el capítulo anterior, Daniel Defoe logra transmitir una sensación convincente de realidad en sus textos gracias a la atención particular que la narrativa presta a los objetos y a los detalles geográficos y temporales, pues estos permiten relacionar el texto con el mundo tangible del lector. Por ejemplo, Crusoe especifica la ubicación de la isla con alto detalle cartográfico: “9 Degrees 22 North of the Line” (*Robinson Crusoe*, 48). Detalles tan precisos como éstos no son raros en la novela; sin embargo, es posible notar cierta inclinación en *Robinson Crusoe* por crear imágenes concretas. En los siguientes párrafos procederé a explorar esta idea.

En primer lugar, la narración utiliza una gran cantidad de sustantivos en las descripciones: “...and now I began to see Terror and Amazement in the Faces even of the

Seamen...” (*Robinson Crusoe*, 9); “It is imposible to express the Astonishment and Confusion of my Thoughts on this Ocassion” (58); “I was fill’d with Indignation...” (113); “I spent my Days now in great Perplexity, and Anxiety of Mind...” (133). Los adjetivos, normales en este tipo de descripciones, son escasos; en su lugar, son los sustantivos lo que construyen la atmósfera de la novela o describen las situaciones y los sentimientos de los personajes. En segundo lugar, en ocasiones, los objetos adquieren la capacidad de realizar acciones a través de la personificación: “...I saw the Sea come after me as high as a Hill, and as furious as an Enemy which I had no Means or Strength to contend with...” (RC, 34); e incluso los sentimientos parecen tener voluntad propia: “as to going Home, Shame opposed the best Motions that Offered to my Thoughts...” (13). Como resultado, esta autonomía no sólo crea imágenes más concretas, sino que también relega la voluntad del sujeto y minimiza su presencia.

Como respuesta a la lógica predominante en la época, en la que se sostenía que el conocimiento partía de lo perceptible de la realidad, *Robinson Crusoe* crea la sensación de verosimilitud a través de referencias espacio-temporales del mundo del lector, del uso de imágenes más concretas, así como de la aparente ausencia del punto de vista subjetivo. De esta manera, la atención al objeto parece resolver la problemática sobre el abuso del lenguaje que Locke planteaba en el que el conocimiento no puede tener validez si el texto parte de algo que nunca ha existido. En palabras de Defoe: “We can Form no Idea of any Thing that we know not and have not seen, but in the Form of something that we have seen” (citado en McKeon, 74). Tanto Locke como Defoe podrían asegurar que el mensaje didáctico que ofrece la novela se justifica gracias a su capacidad por representar un mundo ligado a una realidad perceptible. En este sentido, a partir de esta relación de dependencia, considero pertinente preguntar hasta qué punto es válido afirmar que estrategias como las del realismo formal no puedan defender ningún mensaje moral ya que éstas son “éticamente neutras” (Watt, 177), es decir, el valor didáctico se justifica gracias a los elementos que marcan la estrecha relación entre el texto y la realidad.

Este tipo de estrategias narrativas, que buscan corroborar la relación de los hechos narrados con la realidad, son normales en textos de los siglos XVII y XVIII. Al respecto,

Lennard Davis comenta que dicha práctica podría haber levantado sospechas en los lectores de la época; sin embargo, justifica que es posible que los autores continuaran con esto a fin de evadir la sanción puritana de textos que no ofrecieran ningún tipo de aportación didáctica (120). Dicha práctica abogaba entonces por un pacto narrativo con el lector para que el texto pudiera justificarse a sí mismo. Por otro lado, Michael McKeon observa en este hábito algo más complejo que tiene que ver con la manera en la que la novela comenzaba a gestarse como género:

By claiming its own historicity, the new genre of the novel incorporates, but also tests, the emergent dominance of the empirical, with the result that over the long term, a new standard of artistic veracity, that of realism or the aesthetic, comes to be separated out from both the empirical and the spiritual species of truth... In this respect, the origins of the novel entail a search for an epistemology that mediates between science and religion and that is peculiarly suited to the kind of judgment we bring to the experience of fiction (McKeon, xxii).

La aparente separación que observa Watt entre la representación de la realidad tangible a través del realismo formal y la moral es resultado de este conflicto entre la representación de la verdad empírica y la verdad espiritual. Esta cita me permite justificar que, si bien las estrategias narrativas utilizadas en *Robinson Crusoe* sirven para legitimar la historia y validar su aportación didáctica, también cuestionan la viabilidad de poder representar la verdad a través de palabras. Dicho de manera más específica, estos mismos detalles que incorporan la lógica empírica en la novela, al mismo tiempo ponen a prueba sus propios límites. Por un lado, ponen en duda la posibilidad de omitir el sujeto en la narración; por el otro, muestran cómo el lenguaje es insuficiente para describir ciertas situaciones. En los siguientes párrafos ahondaré en estas ideas que me permitirán explicar la manera en la que funciona la ironía.

En primer lugar, como ya expliqué al principio del capítulo, la sensación de realidad que confiere el texto se debe en parte a la relativa omisión del punto de vista subjetivo de quien narra, por lo que el objeto parece llegar al lector sin ninguna intermediación. No obstante, según da cuenta el filósofo Jean Baudrillard en su libro *The System of Objects*, los objetos guardan una estrecha relación con el sujeto, por lo que es imposible separar a uno del otro:

We are beginning to see what the new model of the home-dweller looks like: “man the interior designer” is neither an owner nor a mere user –rather, he is an active engineer of atmosphere. Space is at his disposal like a kind of distributed system, and by controlling this space he holds sway over all possible reciprocal relations between the objects therein and hence over all the roles they are capable of assuming. (It follows that he must also be ‘funcional’ himself: he and the space in question must be homogeneous if his messages of design are to leave him and return to him successfully)... Instead of consuming objects, he [the modern-dweller] dominates, controls and orders them. He discovers himself in the manipulation and tactical equilibration of a system (25).

Según Baudrillard, es posible establecer una analogía estrecha entre el sujeto y su diseño del espacio, de manera que los objetos adquieran un significado específico de acuerdo a la manera en la que el sujeto los manipula. Cabe destacar que para Locke, la mente es un espacio vacío que el sujeto amuebla (*furnish*) con ideas. Esta analogía entre el espacio y la mente puede verse en *Robinson Crusoe* cuando se sugiere una relación de reciprocidad entre el orden físico del diseño de su nuevo hogar y la estabilidad mental que Crusoe necesita para poder expresarse de manera escrita en su diario:

So that my Cave been to be seen, it look'd like a general Magazine of all Necessary things, and I had everything so ready at my Hand, that it was a great Pleasure to me to see all my Goods in such Order, and especially to find my Stock of all Necessaries so great.

And now it was when I began to keep a Journal of every Day's Employment for indeed at first I was in too much Hurry, and not only Hurry as to Labour, but in too much Discomposure of Mind, and my Journal would ha' been full of many dull things (51)

Se establece así una correlación entre la representación mental del sujeto que escribe y la escritura. Como narrador, Crusoe es la voz a través de la cual el lector accede al mundo narrativo, por lo que, de cierta manera, Crusoe es el diseñador de ese mundo narrativo. De tal forma, al controlar su espacio, el personaje expone su actitud pragmática aun cuando los objetos parezcan tomar un papel protagónico en su narración. Esta construcción del personaje se debe en parte al amplio detalle con el que Crusoe cuenta sobre sus tareas diarias en la isla, que le permitirán no sólo sobrevivir, sino también llevar una vida lo más cómoda posible. Así, por ejemplo, Crusoe escribe: “In the middle of this Work, I finish'd my fourth Year in this Place...” (*Robinson Crusoe*, 93). De nueva cuenta, esta cita muestra más imágenes concretas al convertir al tiempo en objeto directo del verbo “finish” que, a su

vez, hace eco de una tarea manual. Al mismo tiempo, sin embargo, se enfatiza el grado de manipulación que Crusoe tiene sobre su entorno. Por tanto, por más que la narración quiera minimizar la intermedialidad del sujeto, la manera en la que se representan los objetos no deja de ser reflejo de la personalidad de Crusoe.

En segundo lugar, a pesar de la precisión espacio-temporal de la narración, el lenguaje es insuficiente para expresarse en algunas ocasiones: "...and these added to the Terror of the Storm, put me in such a Condition, that I can by no Words describe it" (10); "Nothing can describe the Confusion of Thought which I felt..." (34); "It is impossible to express the Astonishment and Confusion of my Thoughts on this Occasion" (58); "his Countenance was most inexpressibly dreadful impossible for Words to describe..." (64). En estas citas se puede observar el continuo uso de sustantivos para crear imágenes concretas; sin embargo, según estos ejemplos, el lenguaje es incapaz de describir sentimientos. Estas faltas dan a entender que el texto evita mostrar las emociones del sujeto al mismo tiempo que ponen en evidencia las limitaciones del lenguaje al ser este último incapaz de poder describirlo todo, es decir, el lenguaje se vuelve insuficiente.

Como expliqué al principio, *Robinson Crusoe* hace uso de diversas estrategias para dar la sensación de realidad y así validar la narración. Sin embargo, a través de los dos puntos anteriores, la fragilidad de esta verosimilitud comienza a hacerse visible. Esta relación complicada entre lo que quiere lograrse (representar fielmente la realidad) con lo que se logra (notar la inherente intermediación del sujeto y la inexactitud del lenguaje) articula la ironía del texto. Ian Watt, convencido de que la ironía es una interpretación del lector más que algo presente en el texto, podría argumentar que dicha contradicción es sutil y puede notarse solo a través de una interpretación determinada por medio de la lectura; no obstante, esta misma problemática es reconocida y enunciada desde el prefacio de *Robinson Crusoe*:

The Editor believes to be a just History of Fact, neither is there any Appearance of Fiction in it: And whoever thinks, because all such things are dispatc'd, that the Improvement of it, as well to the Diversion, as to the Instruction of the Reader, will be the same; and as such, he thinks, without farther Compliment to the World, he does them a great Service in the Publication (Defoe, 3).

Como muestra esta cita, en un principio, si partimos de que la voz es de Defoe, éste desconoce la autoría del texto al presentarse como editor al mismo tiempo que asevera que la historia no presenta ficción alguna. Sin embargo, en esa misma oración, pone en duda la viabilidad de esta afirmación pues el editor solo “cree” que lo que presenta es una historia basada en hechos. A partir de lo anterior, no puede asegurarse con total certeza que el texto esté basado por completo en la realidad o que sea solo producto de la imaginación de quien lo escribe. A pesar de lo anterior, el editor asevera después que la modificación del texto no rebaja su valor. Así observa Michael Shinagel en una nota a este prefacio: “The first and second editions read ‘dispatc’d’, subsequent editions read ‘disputed’. The meaning is that such Works are read curiously, and therefore, it matters little to the entertainment or instruction of the reader if the story be truth or fiction” (3). De acuerdo con el editor, el texto funciona tanto para la diversión como para la instrucción del lector, con lo que se justifica la publicación del mismo.

Lo anterior asegura que la poca factualidad de la historia no afecta su capacidad de enseñar y entretener. Esta falta de dependencia entre la fidelidad de lo que se cuenta y el mensaje moral que se comunica contrasta con el objetivo del realismo formal y del lenguaje referencial que consiste en validar el conocimiento a partir de referentes de la realidad. Con esto quiero reafirmar que la ironía en *Robinson Crusoe* se crea cuando el texto enfatiza la factualidad de los hechos que narra al mismo tiempo que defiende la alteración de la historia. Si bien la ironía es articulada a través de lo que se presenta como real y lo que se acepta como ficticio, la validez del mensaje didáctico se mantiene al margen de esta problemática. A partir de lo anterior, analizo a continuación tres versiones que la novela maneja sobre el naufragio de Crusoe en la isla: una versión hipotética, una versión que Crusoe presenta en su diario y otra que es parte de la narración principal. Comparar estas tres versiones me permitirá notar la alteración evidente entre cada una como resultado de la adaptación de la historia a un mensaje moral.

La primera versión, la hipotética, muestra cómo pudo haber sido narrada esta historia de haber sido escrita tan pronto como se dieron los hechos; la segunda es la primera entrada del diario que Crusoe escribió mientras estaba en la isla. La tercera, la del resto de

la narración, forma parte de la línea temporal principal de la novela y fue escrita años después por un Crusoe maduro que, podemos suponer, se encuentra de regreso en Inglaterra⁵. Aunque las tres versiones den cuenta del mismo hecho, cada una es narrada de manera diferente. Como mencioné antes, esta transformación es resultado de la adaptación de la historia a un mensaje moral. Así lo podría justificar Crusoe más tarde en el prefacio del tercer volumen de su historia⁶: “The Fable is always made for the Moral, not the Moral for the Fable” (*Robinson Crusoe*, 240). De acuerdo con mi lectura, analizar las tres versiones me permitirá notar la evolución de los hechos con respecto al mensaje moral, así como el desarrollo de la madurez del personaje. Por este motivo, analizaré cada versión en el supuesto orden en el que fue escrita, con el fin de notar dicha evolución.

Para comenzar, en la primera versión, la hipotética, Crusoe nos presenta lo que pudo haber sido la primera entrada del diario de haberla escrito tan pronto se dieron los hechos, por lo que escribe:

And now it was when I began to keep a Journal of every Day's Employment, for indeed at first I was in too much Hurry, and not only Hurry as to Labour, but in too much Discomposure of Mind, and my Journal would ha' been full of many dull things: For Example, I must have said thus, *Sept.* the 30th. After I got to Shore and had escap'd drowning, instead of being thankful to God for my Deliverance, having first vomited with the great Quantity of salt Water which has gotten into my Stomach, and recovering my self a little, I ran about the Shore, wringing my Hands and beating my Head and Face, exclaiming at my Misery, and crying out, I was undone, undone, till tyr'd and faint I was for'd to lye down on the Ground and repose, but durst not sleep for fear of being devour'd (51).

Debido a la inmediatez temporal que tendría respecto a los hechos narrados, esta entrada ofrece una versión más fiel de lo que experimentó Crusoe. Respecto a esto, Spacks comenta que al estar tan cercana a los hechos, esta narración ofrece detalles vívidos que permiten al

⁵ En este sentido, haré una distinción entre el Crusoe narrador y el Crusoe personaje. El primero es el yo narrativo de la novela y quien cuenta su propia historia en una narración homodiegética, mientras que el segundo, el que acaba de llegar a la isla, forma parte del mundo diegético que el Crusoe narrador crea.

⁶ La tercera parte de la novela, *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, fue publicada en 1720, un año después del primer volumen, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*.

lector sentir más empatía por Crusoe (“Soul’s Imaginings”, 421). Sin embargo, Crusoe narrador la descalifica como “*full of dull things*”, pues, como puede observarse, la narración se centra en un personaje conmocionado que el narrador juzga por no agradecer a Dios de haber sido salvado de ahogarse junto con sus compañeros. Por estas razones, Crusoe narrador establece un juicio de valor sobre la versión hipotética en la que reprueba tanto su distanciamiento de Dios como su percepción subjetiva, fútil y alterada.

La segunda versión pertenece a un diario que Crusoe escribió mientras estaba en la isla, sobre el cual expresa: “...while the Ink lasted, I kept things very exact” (*Robinson Crusoe*, 48). Como sucede con la versión hipotética, la inmediatez temporal que el diario tiene con los hechos narrados confirma la exactitud que guarda ésta con los hechos. En definitiva, tanto por el formato en el que esta versión está escrita así como por la inmediatez que tiene la narración respecto al momento en el que se dieron los hechos, esta versión funciona como una versión verosímil de la narración en *Robinson Crusoe*. Hecha esta salvedad, prosigo con el análisis del texto:

September 30, 1659. I poor miserable Robinson Crusoe, being shipwreck’d, during a dreadful Storm, in the offing, came on Shore on this dismal unfortunat Island, which I call’d the Island of Despair, all the rest of the Ship’s Company being drown’d, and my self almost dead.

All the rest of the Day I spent in afflicting my self at the dismal Circumstances I was brought to, viz. I had neither Food, House, Clothes, Weapon, or Place to fly to, and in Despair of any Relief, saw nothing but Death before me (52).

Para expresar las emociones, esta versión utiliza un gran número de adjetivos, a diferencia del resto de la novela en la que abundan los sustantivos como observé al principio del capítulo. A pesar de que parece calmado a la hora de escribir esta entrada, Crusoe aún se percibe afectado a nivel emocional. Así, esta parte de la novela termina en un punto medio entre presentar los hechos de manera certera y mostrar una narración centrada en el sujeto. Respecto al tema religioso, cabe destacar que en esta versión no hay ninguna mención de Dios ni tampoco reproche alguno por haberlo omitido. Dicha omisión puede explicarse por la falta de madurez religiosa que Crusoe personaje tiene al momento de escribir su diario.

La tercera versión pertenece a la línea temporal principal que la novela lleva desde el inicio. De las tres versiones, ésta es la más larga y detallada a pesar de la distancia temporal que hay entre su redacción y los acontecimientos. Asimismo, la atención al objeto es más notoria y los sentimientos del sujeto quedan relegados a breves oraciones:

I walk'd about on the Shore, lifting up my Hands, and my whole Being, as I may say, wrapt up in the Contemplation of my Deliverance, making a Thousand Gestures and Motions which I cannot describe, reflecting upon all my Comrades that were drown'd, and that there should not be one Soul sav'd but my self... After I had solac'd my Mind with the comfortable Part of my Condition, I began to look round me to see what kind of Place I was in... (35)

Como puede observarse en esta cita, el uso de adjetivos es menor y los sentimientos del sujeto van más allá de lo que puede describir con el lenguaje. Asimismo, palabras o expresiones como “*reflect*”, “*solac'd my Mind*”, “*wrapt up in the Contemplation of my Deliverance*” muestran a un personaje mucho más contemplativo que en las otras versiones. El narrador utiliza un lenguaje con imágenes mucho más concretas y lo utiliza para reflejar un estado mental mucho más calmado que en las primeras versiones. A pesar de relegar la percepción subjetiva, todos estos detalles no dejan de mostrar a Crusoe como un personaje ingenioso, capaz de hacerse cargo de su situación.

Las reflexiones de índole moral que interrumpen la narrativa son otro detalle importante que hay que notar en esta versión:

I was now landed, and safe on Shore, and began to look up and thank God that my Life was sav'd in a Case wherein there was some Minutes before scarce any room to hope. I believe it is impossible to express to the Life what the Extasies and Transports of the Soul are, when it is so sav'd, as I may say, out of the very Grave; and I do not wonder now at that Custom, viz. That when a Malefactor who has the Halter about his Neck, is tyed up, and just going to be turn'd off, and has a Reprieve brought to him: I say, I do not wonder that they bring a Surgeon with it, to let him Blood that very Moment they tell him of it, that the Surprise may not drive the Animal Spirits form the Heart, and overwhelm him:

For sudden Joys, like Griefs, confound at first (35).

Contraria a las anteriores, esta versión da cuenta de la gratitud que sintió Crusoe hacia Dios al haber sido salvado de ahogarse en el mar. El mensaje moral es expresado en

un discurso doxal⁷ ajeno al mundo diegético. Con esto, quiero decir que el mensaje moral no es expresado por el personaje Crusoe que atraviesa esa situación, sino por el narrador, un Crusoe más maduro. Este último Crusoe hace notar su presencia cuando expresa en tiempo presente “*I believe*” con lo que la aparición de su yo narrativo hace notar que dicha reflexión fue añadida por el narrador y no fue parte de los pensamientos del personaje. Este discurso doxal sirve tanto para ilustrar al lector como para justificar las omisiones en las versiones anteriores. Esto último se observa en la alusión al hombre condenado. Salvado en el último momento, la reacción del hombre coincide con la reacción violenta e irracional que tuvo Crusoe al tocar tierra. A través de esta comparación, Crusoe maduro justifica su reacción en las primeras versiones al mismo tiempo que reconoce haber alterado la historia; por lo tanto, puedo afirmar que el texto es consciente tanto de la disparidad en las tres versiones como de su consecuente alteración.

Con lo discutido hasta ahora, procederé a resumir lo analizado en estas tres versiones. Como puede observarse, la representación de la verosimilitud, la atención a los sentimientos del sujeto, así como el mensaje moral cambian en cada una. En primer lugar, mientras que la verosimilitud es representada en las dos primeras versiones por su inmediatez respecto a los hechos ocurridos, en la tercera, ésta depende de la representación de imágenes concretas. En este sentido, la tercera versión busca mantener al lenguaje ligado con la realidad, que es lo que Locke podría esperar de un texto bien escrito. En segundo lugar, los sentimientos de Crusoe son mejor representados en las primeras dos versiones. El dejar de lado la percepción del sujeto en la tercera obedece al interés que tiene la narración por representar la realidad tal cual es, sin su intermediación. En tercer lugar, el mensaje moral sólo se encuentra en la tercera versión. Como puede observarse, éste cambia a lo largo de cada una de las versiones. En la primera, la versión hipotética, Crusoe narrador se reprocha no haber mostrado gratitud al haber sido salvado; en la segunda, la del diario, este detalle es omitido por completo. Sin embargo, en la versión de la narración, se afirma cómo

⁷ Según explica Luz Aurora Pimentel, el discurso doxal está formado por aquellos “juicios de valor expresados por el narrador que ya no son parte de un discurso narrativo sino de opinión” (*Constelaciones*, 24). En este caso, incluso la diferencia en la tipografía enfatiza la disociación entre este discurso y el narrativo.

Crusoe se sintió agradecido a Dios al mismo tiempo que justifica porqué omitió este detalle en las dos anteriores.

A partir de estas observaciones, concluyo que el texto es consciente de dos cosas: de la intermediación inevitable de un sujeto que percibe la realidad y de la alteración de la historia para añadir el mensaje moral. Respecto al primer punto, a través de las tres versiones, la novela acepta que la narración dependerá siempre de lo que quiera expresar el narrador. Gracias a esta cualidad, el lector puede notar un cambio en Crusoe: de ser un personaje controlado por sus sentimientos –en una narración cargada de adjetivos–, se transforma en otro capaz de estar en control de su situación –en una narración focalizada en imágenes más concretas–; de ser un sujeto incapaz de producir una narración que merezca ser leída, cambiará a otro que podrá adaptar su historia para proveer al lector de una enseñanza moral. Por tal motivo, cuando Crusoe califica como “*dull*” a la versión hipotética, nota que el punto de vista perturbado del sujeto demerita el valor útil de la historia. Es así como el texto reconoce un sujeto que narra y cuya narración pierde su utilidad si no es capaz de mantener una mente fría para contar los hechos. Esto permite notar que tanto Crusoe como el texto son conscientes de que entre la narración (palabra) y el hecho (objeto) media un narrador (sujeto) que podrá alterar la historia que cuenta.

Respecto al segundo punto, así como hay un cambio en el personaje, hay también una clara evolución en el mensaje moral de las narraciones: desde una narración cargada de “*dull things*”, a una útil enfocada en comunicar un mensaje moral al lector. Lo anterior coincide con lo expresado en el prefacio de *Serious Reflections*, en donde Crusoe confirma que la historia se adapta a la moral, mas no la moral a la historia (240). Así, por un lado, no es casual que la representación de un Crusoe reflexivo y la inclusión de un mensaje moral coincidan en la misma versión, pues éste puede representar mejor la realidad en su narración que un narrador alterado y justifica así la validez de su mensaje. Sin embargo, por el otro, este mismo mensaje moral pone en evidencia la calidad ficticia del texto. A pesar de todos los elementos que acercan el texto a lo concreto y validan la historia como veraz, la discrepancia en el agradecimiento de Crusoe a Dios y la referencia a la reacción del hombre

condenado para justificar la ingratitud inicial de Crusoe muestran que la novela termina por aceptar y adoptar su condición ficticia.

Lo anterior da cuenta de la ironía que se crea cuando lo que se dice es contrario a lo que se hace; dicho en otras palabras, cuando *Robinson Crusoe* se presenta como texto veraz, al mismo tiempo que hace notar y acepta su calidad ficticia. Ahora bien, es pertinente preguntar si la ironía crea algún tipo de problemática que articule una filosofía compleja sobre la naturaleza de la ficción de manera consciente. La separación que hay entre la palabra y el objeto se presenta, se acepta y se adapta a la misma narrativa sin mayores problemas. Es gracias a esta separación, a la libertad que tienen las palabras para referirse al objeto, que Crusoe puede crecer a nivel moral, modificar su destino y poder compartir su experiencia en una narración de la cual un lector puede beneficiarse. Como he mencionado antes, y para retomar las palabras de McKeon, la novela en el siglo XVIII se encuentra en un estira y afloja entre la verdad empírica y la espiritual. Es en este punto de negociación en el que *Robinson Crusoe* defiende su propia “veracidad artística”, toma lo ficticio y lo transforma a lo que hoy valoramos como ficcional. El siguiente capítulo abordará este tema con más detalle.

La imaginación y la manipulación del lenguaje

A continuación exploraré la manera en la que la naturaleza ambivalente del lenguaje permite a Crusoe madurar, ser responsable de su destino y compartir su experiencia para beneficio del lector. Para explorar esta hipótesis, considero conveniente relacionar al lenguaje, como lo he trabajado hasta ahora, con la imaginación, según se entendía en la época de Defoe. En primer lugar, definiré este concepto para después resaltar las similitudes que hay entre la imaginación y el lenguaje. En segundo lugar, a partir de esta comparación, analizaré la evolución de Crusoe como personaje, desde un individuo que se imagina a sí mismo como víctima de sus circunstancias, hasta uno que es consciente de la manera que emplea el lenguaje para hacerse responsable de su destino. En tercer lugar, explicaré cómo es que el lenguaje permite esta evolución en el personaje y también justifica la aportación didáctica que el texto ofrece al lector. Por último, y a manera de conclusión, retomaré todo lo discutido en este capítulo para recalcar el tipo de ironía que se presenta en el texto.

En el artículo “The Soul’s Imaginings”, Patricia Meyer Spacks afirma que en los textos del siglo XVIII es muy común notar que la imaginación se representa como un medio para acercarse a Dios. En este sentido, la imaginación se define como la capacidad de crear imágenes en la mente ricas en implicaciones psicológicas y teológicas que contribuyen al crecimiento espiritual (420). Esta idea puede verse ejemplificada en *Robinson Crusoe*:

There are some secret moving Springs in the Affections, which when they are set a going by some Object in view; or be it some Object, though not in view; yet rendered present to the Mind by the Power of Imagination, that Motion carries out the Soul by its Impetuousity to such violent eager embracing of the Object, that the Absence of it is insupportable (*Robinson Crusoe*, 136).

En este momento de la historia, antes de conocer a Friday, Crusoe imagina poder tener a alguien que le haga compañía en la isla. Como puede notarse, el personaje reconoce que el poder de la imaginación es capaz de originar una reacción determinada en la mente.

De esto se puede inferir que el texto acepta que una imagen no depende de una conexión directa con la realidad para causar una reacción válida en la mente del sujeto.

La importancia que tiene la imaginación en *Robinson Crusoe* no depende de que ésta se origine o no a partir de un referente de la realidad, sino de que casi siempre conlleva una acción por parte del sujeto. Por tal motivo, prosigue Spacks, la falta de disciplina que tiene Crusoe para manejar su imaginación es lo que lo orilla a tomar decisiones –y por consiguiente acciones– incorrectas:

Crusoe dwells in false images which lead him to mistaken assessments of his own position and which incidentally remind the reader how much interpretation can alter facts... the *habit* of imaginative transformation becomes a source of sin because it obviates rational action... (420)

Dicho en otras palabras, la imaginación implica un proceso mental en el que las ideas pueden ser reconsideradas. A través de este ejercicio, el individuo puede reinterpretar su propia situación y crecer espiritualmente. Sin embargo, si se hace este ejercicio sin apearse a la razón, la imaginación puede distorsionar la percepción de la realidad y conducir al individuo a errar. Es justo esta falta la primera que comete Crusoe cuando decide desobedecer a su padre y aventurarse a la mar.

A partir de estas observaciones y de lo discutido en capítulos anteriores, no es difícil establecer una comparación entre la imaginación y el lenguaje. En primer lugar, como afirmé en el párrafo anterior, la imaginación puede ser útil al permitir el desarrollo espiritual, y pernicioso al distorsionar la percepción de la realidad. De la misma manera, el lenguaje puede ser preciso y útil para transmitir conocimiento, como también puede representar cosas que no existen y malinterpretar la realidad. Por un lado, al no representar la realidad, mover pasiones e insinuar ideas erróneas, las imaginaciones fantásticas (“fantastical imaginations”) que menciona Locke se interponen en la transmisión de conocimiento; por el otro, las imágenes falsas (“false images”) a las que alude Spacks son resultado de una imaginación irracional y, debido a ellas, el individuo toma decisiones que lo perjudican. A partir de esta similitud entre imaginación y lenguaje, deduzco que abusar de la imaginación en *Robinson Crusoe*, como la entiende Spacks, es tan dañino como hacer mal uso del lenguaje para transmitir conocimiento falso, como lo argumentaría Locke. En segundo lugar, la imaginación no depende de una conexión directa con la realidad para

poder tener un efecto en la mente por lo que el individuo tiene que ser responsable de su propio entendimiento. Las aseveraciones anteriores justifican las partes alteradas de la historia pues, así como la imaginación, la novela no necesita de un vínculo con la realidad para producir una impresión efectiva en el lector. De esta manera, queda claro que, en cuanto a su naturaleza, tanto el lenguaje como la imaginación mantienen características similares.

A partir de la comparación anterior, sugiero que la madurez que desarrolla Crusoe a lo largo de la novela tiene que ver no sólo con su capacidad para controlar su imaginación, como lo asegura Spacks, sino también con la conciencia que Crusoe gana respecto al uso del lenguaje. Así, ser responsable de su imaginación implica ser consciente del tipo de imágenes que las palabras pueden evocar y cómo éstas afectan el entendimiento. Lo anterior permite a Crusoe entender que es él el responsable de interpretar su propia experiencia. Así, el lenguaje controlado que refiere a imágenes más concretas se vuelve un reflejo del racionalismo de Crusoe, por lo que uso de estrategias como las del realismo formal no hace más que reflejar su madurez. Expresado lo anterior, procederé a analizar ciertos extractos importantes de *Robinson Crusoe* que me permitirán explorar esta evolución del personaje a través de la imaginación y el lenguaje. En primer lugar, analizaré cómo, al inicio de la novela, Crusoe se representa a sí mismo como víctima de su destino. Luego, examinaré cómo, a través del lenguaje, Crusoe aprende a manipular su percepción de las cosas para descubrir la verdad. Así, concluiré que la separación que existe entre lenguaje y objeto le permitirá a Crusoe entender que es su responsabilidad llegar a la verdad para lograr su salvación y ser capaz de ofrecer una historia útil para el lector.

Al principio de la novela, luego de la terrible experiencia que tuvo en su primer viaje por mar, Crusoe expresa:

The evil Influence which carried me first away from my Father's House, that hurried me into the wild and indigested Notion of raising my Fortune; and that imprest those Conceits so forcibly upon me, as to make me deaf to all good Advice... presented the most unfortunate of all Enterprises to my View; and I went on board a Vessel bound to the Coast of *Africa*...
(*Robinson Crusoe*, 13).

En este momento, Crusoe justifica sus acciones al representarse como víctima de una fuerza mayor que lo orilla a tomar las decisiones que toma. Como puede verse en esta cita, cuando

escribe “*carried me*”, “*hurried me*”, “*imprest those Conceits so focibly upon me*”, Crusoe se representa como una víctima que no puede ser responsable de sus propias acciones. Este tipo de representaciones poblarán buena parte del inicio de la novela: “But I was hurried on, and obey’d blindly the Dictates of my Fancy rather than my Reason” (*Robinson Crusoe*, 31). La imaginación (*Fancy*)⁸ y la razón funcionan en este momento como dos fuerzas opuestas. Como Spacks observó, éste es el motivo por el cual Crusoe toma malas decisiones. Crusoe necesita darse cuenta de la influencia que tiene el lenguaje para crear imágenes, pues éstas le permiten excusarse de las consecuencias de sus actos. Por esta razón, al no entender esta relación, Crusoe supone que es el destino el responsable de sus desgracias, por lo que da las cosas por sentado y no procura ninguna reflexión respecto a su situación, como puede verse en las citas anteriores.

Parte de la conversión de Crusoe radica entonces en poder manipular el lenguaje para crear imágenes diferentes y más acordes con la realidad:

Now I began to construe the Words mentioned above, *Call on me, and I will deliver you*, in a different Sense from what I had ever done before; for then I had no Notion of any thing being call’d Deliverance, but my being deliver’d from the Captivity I was in; for tho’ I was indeed at large in the Place, yet the Island was certainly Prison to me, and that in the worst Sense in the World; but now I learn’d to take it in another Sense: Now I look’d back upon my past Life with such Horrour, and my Sins appear’d so dreadful, that my Soul sought nothing of God, but Deliverance from the Load of Guilt that bore down all my Comfort... (*Robinson Crusoe*, 71)

Aquí puede notarse el proceso de descubrimiento por el que Crusoe pasa. En un principio, nota: “I had no Notion of anything call’d Deliverance” “yet the Island was certainly a Prison to me, and that in the worst Sense of the World”. Crusoe designa su situación con imágenes negativas. Estas imágenes, como mencioné antes, son dadas de antemano sin que haya una seria reflexión de su parte al respecto. Sin embargo, pronto cambia de parecer “but now I learn’d to take it in another Sense”. El objeto (“*Deliverance*”) es el mismo, pero

⁸ Ambos términos han sido continuamente asociados a lo largo de los siglos. En ocasiones se les trata como términos intercambiables, como en la Edad Media, o bien, se subordina el término *fancy* a la imaginación, como lo hace Dryden (Engell, 402). En (el caso específico de este ejemplo), *fancy* es representada como una fuerza interior capaz de hacer actuar a Crusoe de manera determinada. Este sentido corresponde a la definición de imaginación que di al principio del capítulo, por tanto, considero que en este caso específico, ambos términos pueden ser intercambiables.

cambia el significado que Crusoe le da, lo que le permite reconsiderar su vida pasada de una manera diferente a como lo había hecho hasta el momento. Así, prosigue, “Now I began to *construe* the Words mentioned above... in a different Sense”. Aquí, la palabra *construe* significa entender el significado de una palabra, frase u oración; sin embargo, no puede dejarse de lado la similitud que guarda con la palabra “construir”⁹ y lo que implica el involucrar al individuo en esta “construcción”. Hay una clara transformación del significado que Crusoe decide dar a su situación. La inexactitud que hay entre el objeto y las palabras permite a Crusoe errar en la interpretación de su situación y tener la libertad de poderla reinterpretar. Parte de la conversión por la que tiene que pasar Crusoe consiste en darse cuenta de que él como individuo es responsable del significado que se le da a la realidad.

Dicho reajuste en el significado me permite recalcar la relación que hay entre el uso de las palabras para entender la realidad y la construcción de conocimiento en *Robinson Crusoe*, pues gracias a la transformación de las primeras (las palabras), lo segundo puede refinarse. Para el personaje principal de la novela, esta transformación se convertirá en el medio de su salvación:

This was the first time that I could say, in the true Sense of the Words, that I pray'd in all my Life; for now I pray'd with a Sense of my Condition, and with a true Scripture View of Hope founded on the Encouragement of the Word of God; and from this Time, I may say, I began to have Hope that God would hear me (71).

Como ya he mencionado antes, el lenguaje es ambivalente en tanto que le permite al hombre relacionarse con su entorno como, en palabras de Locke: “cast a mist before our eyes... and intrude on our understandings” (182). A partir de la cita anterior, puede verse que el error de Crusoe fue haber malinterpretado el sentido de las palabras y creado imágenes incorrectas, por lo que al reajustar su significado puede sentirse seguro de que sus plegarias serán tomadas en serio.

⁹ En este sentido, el diccionario etimológico define: “late 14c., from Late Latin *construere* ‘to relate grammatically,’ in classical Latin ‘to build up, pile together’ (Harper, Douglas. “Construe”, *Online Etymology Dictionary*. Web. 6 de noviembre. 2015. <<http://www.etymonline.com/index.php?term=construe>>.”

Por esta razón, la madurez que poco a poco adquiere Crusoe va de la mano con su capacidad de reajustar el significado de las palabras. Así, de referirse a la isla como “this horrid Island” (47), aprende a verla como su reino: “When I turned to my Castle, for so I think I call’d it ever after this...” (112); de la misma manera, ya no excusará sus decisiones al imaginarse a sí mismo como “*an unfortunate Dog, and born to be always miserable*”, sino que utilizará la razón y el uso de su conciencia para entender que él es único responsable de sus actos:

Conscience that had slept so long, begun to awake, and I began to reproach my self with my past Life, in which I had so evidently, by uncommon Wickedness, provok’d the Justice of God to lay me under uncommon Strokes, and to deal with me in so vindictive Manner (66).

Así, el lenguaje refleja este proceso de desarrollo espiritual, en tanto que Crusoe aprende a manipular su imaginación y las percepciones que tiene de la realidad. De verse a sí mismo como víctima del destino, aprende que fue él el causante de la justicia Divina. De esta manera, al ser responsable de usar la razón para entender su entorno a través del lenguaje, el texto rechaza la idea de que el destino del individuo esté predeterminado. Con esto, al comprender la situación en la que se encuentra y entender qué es lo que hace mal, Crusoe logra traducir sus pensamientos en acciones que lo encaminarán a la redención.

Siguiendo la idea de reinterpretación, Spacks sostiene que la escritura es crucial para que Crusoe pueda controlar su imaginación –y por tanto su lenguaje– y así beneficiarse de ella:

“In Locke’s psychology,” Ernest Tuveson points out, “the visual imagination is... the very medium of all thought.” Such seems to be the case of Crusoe, whose mental rehearsal of his history and keeping of written records both involve the recovery or creation of expressive images to render reality (421).

El lenguaje escrito juega un papel importante en las reflexiones de Crusoe al permitirle crear y recuperar imágenes para reconsiderar su situación. En consecuencia, es fácil justificar que existan tres versiones diferentes de cómo Crusoe llegó a la isla. Lo que este proceso de resignificación permite observar entre cada una de las versiones es el desarrollo del yo y la consecuente responsabilidad que tiene el individuo para entender su pasado y manejar su destino. En este sentido, según noté en el primer capítulo, este desarrollo

concuerta con la definición que Richetti da para el realismo de las novelas de Defoe: “Defoe’s realism as a novelist comes in his vivid evocation of individuals as they examine the conditions of their existence” (121). Así, a través de la reescritura de la narración de Crusoe, se representa la libertad del individuo y su uso de la razón desde el nivel del lenguaje. Pese a la afirmación contundente sobre la factualidad de la narración, el valor didáctico de la novela depende de la alteración de los hechos narrados que permite el lenguaje.

Aunado a lo anterior, cabe señalar que la manipulación deliberada de la narración no sólo permite a Crusoe evolucionar como personaje en la novela, sino que también permite a Defoe, como autor, transmitir su mensaje al público al que él escribe. En primer lugar, como ya he señalado, lo anterior le permite crear una imagen específica en la mente del lector que, aunque no del todo cierta, guarda un mensaje moral válido. En segundo lugar, esto le permite asegurar que el mensaje que Defoe quiere transmitir sea recibido por el lector, como lo afirma él mismo:

Had the common Way of Writing a Mans private History been taken, and I had given you the Conduct or Life of a Man you knew... all I could have said would have yielded no Diversion, and perhaps scarce have obtained a Reading, or best no Attention... Facts that are form’d to touch the Mind must be done a great Way off, and by somebody never heard of... There even remains the Question, whether the Instruction of these Things will take place, when you are supposing the Scene, which is placed so far off, had its Original so near Home.” (III, 242-3)

Esta cita pertenece al prefacio que antecede a *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, tercer volumen de la historia de Crusoe. En ésta, los “*diverting elements*” hacen alusión a todos aquellos sucesos extraordinarios en la narración cuyo objetivo es entretener al lector. Como puede observarse, para retomar la definición que Spacks da a la imaginación, la función de estos elementos es crear imágenes ricas en implicaciones psicológicas en la mente del lector que contribuyan a su crecimiento espiritual. Así, en este prefacio, el autor reconoce y justifica estos elementos ficticios, pues gracias a ellos asegura la transmisión del mensaje moral al lector.

Si bien Locke sostenía que el papel de un buen escritor era transmitir la verdad de manera clara y directa, Defoe parece inclinarse por creer que los “*diverting elements*” no

quitan validez a la moral que se quiere transmitir: así como Crusoe es capaz de adquirir conocimientos a través de la imaginación, el lector no necesita de una narración totalmente ligada a hechos verídicos para crearse imágenes útiles para su aprendizaje: “we can Form no Ideas of any Thing that we know not and have not seen, but in the Form of something that we have seen. How then can we form an Idea of God or Heaven, in any Form but of something which we have seen or known?” (Defoe citado en McKeon, 74). Como lo afirma esta cita, el conocimiento tiene que partir de lo que puede percibirse, por lo que gracias a la creación de imágenes, el lector tendrá un referente más claro para comprender la realidad. Sin lugar a dudas, Defoe reconoce el valor didáctico de las imágenes y, por tanto, de la capacidad de la imaginación para transmitir las a la mente del lector. Lo discutido en los párrafos anteriores me permite concluir que el proceso de aprendizaje del sujeto es el eje estructural de la novela. Por un lado, la narración representa a Crusoe a lo largo de sus diferentes etapas. Por otro lado, la justificación que la novela misma da a su naturaleza ficticia se centra en la recepción del texto por parte de un lector implícito.

Para dar cohesión a lo discutido hasta ahora y retomar lo planteado al final del capítulo anterior, quiero recalcar que la ironía en *Robinson Crusoe* se crea en el contraste entre la insistencia en asegurar que los hechos narrados están estrechamente basados en la realidad, y el hecho de que el texto acepte que el lenguaje es impreciso, manipulable y que depende inevitablemente de la percepción del sujeto. Sin embargo, esta contradicción en el realismo que la novela misma defiende no busca cuestionar a la realidad como una ilusión, o reflexionar sobre la percepción subjetiva en un universo en esencia contradictorio y caótico, por lo que la figura de la ironía no alcanza la complejidad que alcanzaría, por ejemplo, la ironía romántica¹⁰ del siglo siguiente. Por el contrario, por lo que he analizado a lo largo del capítulo, sostengo que dicha contradicción se acepta como una característica natural del lenguaje que no altera la estabilidad de la realidad y que permite tanto al individuo modificar la percepción que tiene de su entorno, como al escritor tener mucho

¹⁰ Según afirma Anne K. Mellor en su libro *English Romantic Irony*, la ironía romántica se entiende como “a way of looking at the universe and the artistic process that is very different from the perspective embedded in the secularized Judaeo-Christian traditions... it posits a universe founded in chaos and incomprehensibility rather than in a divinely ordained teleology”. (“Preface”. *English Romantic Irony*. Nueva York: Harvard University Press, 1980. Página vii)

más libertad para manipular su texto. Es probable que la falta de este tipo de problemática sea la razón por la cual Koonce entienda a la ironía en la obra de Defoe como una figura incompleta; sin embargo, como he demostrado, lo anterior no anula su existencia. Por otro lado, la ironía es suficientemente compleja para defender la idea de que no es una mera interpretación impuesta por el lector, como afirma Watt, pues es difícil creer que todos estos detalles respecto al realismo, al lenguaje y a las imágenes que éste transmite sean meros accidentes.

En conclusión, la tendencia del texto a lo concreto describe un mundo lo más factible para el lector (Spacks, *Novel's beginnings*, 22) al mismo tiempo que aboga por la parte empírica del conocimiento para validar el texto. Sin embargo, el mismo texto no rechaza el valor didáctico que las imágenes pueden proporcionar, aún cuando éstas no cuentan con un referente directo con la realidad. Así, la parte “real” aboga por un mundo verosímil lo más parecido al mundo del lector, sin ocuparse por demostrar la realidad tal cual es debido a la naturaleza imprecisa del lenguaje. El que el lenguaje, por naturaleza, no esté ligado al objeto permite al individuo tanto malinterpretar como reinterpretar su significado y, con eso, se subraya su capacidad y libertad de decisión. La separación del lenguaje y el objeto, entonces, permite al individuo crear su propio destino y rechazar la idea de que éste esté predeterminado. Al mismo tiempo, el uso de elementos que pretenden entretener al lector, en lugar de alejar al texto de su objetivo, lo auxilia para poder asegurar la transmisión del conocimiento. La ironía se mantiene entonces como una figura relativamente sencilla. Ésta no articula ninguna filosofía sobre la naturaleza de la ficción de manera explícita, pero es una consecuencia de la problemática con la que la novela tenía que lidiar como nuevo género literario: la representación de la realidad empírica a través del lenguaje y la simultánea aceptación de lo ficticio. Es de esta manera como se articula la naturaleza contradictoria de las palabras en una época en la que describir la verdad era primordial pero sin entrar en el conflicto ontológico que este género tendría en los siglos posteriores

Conclusiones

Como nuevo género en el siglo XVIII, la novela tuvo que lidiar con el problema de cómo el mundo narrativo se relacionaba con la realidad y con la poca claridad con la que se separan los hechos reales de los ficticios. El estudio presentado a lo largo de esta tesina me permitió interpretar *Robinson Crusoe* como parte de esta problemática. Para esto, *An Essay Concerning Human Understanding* de Locke fue un excelente punto de partida para analizar la naturaleza de las palabras con respecto a la realidad y para entender cómo la novela concilia su propia relación con los hechos de la realidad y justifica su propia narración. Comparar ambos textos me permitió entender algunas de las ideas que se estaban discutiendo en la época así como la manera en la que éstas contribuyeron al desarrollo literario de la época.

Para comenzar, Locke me permitió explicar la relación de las palabras y el entendimiento que el sujeto tiene de la realidad, pues gracias al lenguaje, el individuo forma ideas en su mente. Sin embargo, si las palabras están más ligadas a las ideas del sujeto que a la realidad, existe la posibilidad de que éstas creen conocimiento falso y sean sólo materia de la imaginación “fantastical imaginations” del sujeto. Un segundo punto que resalta Locke en su obra es que las ideas no son innatas en la mente del hombre, sino que éste las adquiere a través de la experiencia, por lo que Locke le da un papel significativamente activo al sujeto que percibe. Por tal motivo, el sujeto se vuelve resultado de las experiencias propias que adquiere desde el exterior.

A partir del contexto anterior, pude entender cómo *Robinson Crusoe* se justifica a sí mismo al representar hechos ficticios. Por un lado, el análisis presentado a lo largo de este trabajo me permitió ver cómo en esta novela el realismo formal y las imágenes concretas pretenden sortear la problemática entre lenguaje y realidad y validar tanto su narración como el discurso doxal del texto. De esta manera, se establece un pacto narrativo con el lector al representar una narración lo suficientemente creíble para justificar su lectura. Así, a través de estrategias como las del realismo formal, *Robinson Crusoe* busca compensar esa separación entre palabras y realidad.

Por otro lado, a pesar del interés explícito de la novela por mostrar un texto lo más ligado a la realidad, ciertas partes de *Robinson Crusoe* evidencian su naturaleza ficticia. En primer lugar, Defoe acepta que narrar sólo lo que sea verosímil volvería tediosa la lectura, por lo que justifica la inclusión de “diverting elements”. De esta manera, el autor parte del papel activo que el sujeto tiene en su propio aprendizaje. Este rol es representado en *Robinson Crusoe* en dos niveles diferentes: a nivel diegético, a través del personaje principal y narrador de su propia historia que se dedica a analizar su situación como individuo en un contexto determinado; y a un nivel más estructural que toma en consideración al lector. En este sentido, pude explorar cómo la imaginación permite tanto al personaje principal como al lector llevar a cabo un ejercicio mental apegado al uso de la razón en el que las ideas, adquiridas a través de la experiencia (de lectura), son procesadas en la mente. Este análisis de los elementos ficticios me permitió darme cuenta de la representación del individuo como sujeto moderno en la novela quien es capaz de entender las consecuencias de su propia experiencia y del papel activo que tiene en su propio aprendizaje.

La ironía se presenta entonces cuando la novela insiste en asegurar que los hechos están estrechamente ligados a la realidad al mismo tiempo que acepta que el lenguaje es impreciso, manipulable y que depende de la percepción subjetiva. Esta ironía no es tan compleja como lo sería la ironía romántica pues no proporciona, por ejemplo, una opinión explícita sobre la ilusión de realidad. Esta ironía es más bien resultado de la problemática ontológica con la que la novela tenía que lidiar al formarse como nuevo género literario. A partir de las características anteriores, pude entender cómo la novela aboga por el uso de elementos verosímiles y ficticios que sentarán las bases de lo que hoy en día entendemos por ficción. La ironía, por tanto, da cuenta del proceso de un autor tratando de adaptarse a un nuevo género narrativo dentro de los límites ideológicos de su propia época.

Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. Michael Holoquist. Texas: University of Texas Press, 1981.
- Baudrillard, Jean. *The System of Objects*. Traductor James Benedict. Londres: Verso, 2005.
- Cibber, Theophilus. "The Success of *Robinson Crusoe*". *Robinson Crusoe. A Norton Critical Edition*. Michael Shinagel ed. Nueva York: Harvard University, 1994, 261-262.
- Colebrook, Claire. *Irony*. First. New York: Routledge, 2004.
- Davis, Lennard. "A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel." *Literature and Society*. Edward Said ed. Vol. 25. 1973. Páginas 120-148.
- Defoe, Daniel. Preface. *The Storm*. Adelaida, Australia Meridional: The University of Adelaide Library, 2014. Ebook
- , "Preface to Volume III to *Robinson Crusoe*". *Robinson Crusoe. A Norton Critical Edition*. Michael Shinagel ed. Nueva York: Harvard University, 1994. 239-240
- , *Robinson Crusoe. A Norton Critical Edition*. Michael Shinagel ed. Nueva York: Harvard University, 1994.
- , "The Preface". *Robinson Crusoe. A Norton Critical Edition*. Michael Shinagel ed. Nueva York: Harvard University, 1994. 3
- Eden, Kathy. "Fiction as Poetry". *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Alex Preminger, Terry V. F. Brogan, Frank J. Warnke. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Engell, James. "Fancy". *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Alex Preminger, Terry V. F. Brogan, Frank J. Warnke. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Hudson, Nicholas. "Theories of Language". *The Cambridge History of Literary Criticism*. Volume IV The Eighteenth Century. Ed. H. B. Nisbet y Claude Rawson. Nueva York: Cambridge University Press, 2005. 335-348.
- Jackson, Noel. "Eighteenth-Century Literature: Versions of the Self in 18th-C Britain". *MIT OpenCourseware*. Massachusetts Institute of Technology. Spring 2013. 28 de mayo de 2015. Web.

- Koonce, Howard L. "Moll's Muddle: Defoe's Use of Irony in Moll Flanders." *ELH* 30.4 (1963): 377–394.
- Locke, John. *An Essay Concerning Human Understanding. Book III: Words*. Ed. Jonathan Bennett. Web.
- McKeon, Michael. *The Origins of the English Novel 1600-1740*. Maryland: Johns Hopkins University Press, 1987. Print.
- Novak, Maximillian E. "Conscious Irony in Moll Flanders." *National Council of Teachers of English* 26.3 (2014): 198–204.
- "Defoe's Theory of Fiction." *Studies in Philology* 61.4 (1964): 650-668. Print.
- Platón. *La República*. Traducción José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones*. México: Bonilla Artigas, 2012.
- *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 1998.
- Richetti, John. "Defoe as a narrative innovator". *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*. Nueva York: Cambridge University Press, 2008. 121-157.
- "Introduction". *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Novel*. Ed. John Richetti. Nueva York: Cambridge University Press, 2003. 1-8
- Shinagel, Michael. "Preface". *Robinson Crusoe. A Norton Critical Edition*. Por Daniel Defoe. Michael Shinagel ed. Nueva York: Harvard University, 1994. vii-viii
- "A Note on the Text. *A Norton Critical Edition*. Por Daniel Defoe. Michael Shinagel ed. Nueva York: Harvard University, 1994. 221-224
- Spacks, Patricia Meyer. *Novel Beginnings: Experiments in the Eighteenth Century English Fiction*. 2006th ed. New Haven: Yale University Press. Print
- "The Soul's Imaginings: Daniel Defoe, William Cowper". *PMLA* 91.3 (1979): 420-435. Print.
- Villanueva, Darío. *Comentario de los textos narrativos: la novela*. Guijón: Júcar, 1989.
- Walker, William. *Locke, Literary Criticism, and Philosophy*. Nueva York: Cambridge University Press: 1994.

Watt, Ian. *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. New York: Cambridge University Press, 1996.

------. *The Rise of the Novel*. University of California Press, 1957.

Woolf, Virginia. "Robinson Crusoe". *Robinson Crusoe. A Norton Critical Edition*. Michael Shinagel ed. Nueva York: Harvard University, 1994, 283-287.