

2
2eg.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

“LAS CONVENCIONES LITERARIAS DE HISTORIA Y ROMANCE EN TOM JONES DE HENRY FIELDING”

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS INGLESAS
P R E S E N T A :
ANGELICA BARRETO AVILA



MEXICO, D. F.

1998

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

2013



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.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi asesora, la Dr. Nair Anaya, la paciencia y empeño que tuvo para con mi trabajo, así como su amistad.

Por sus comentarios y recomendaciones agradezco a los miembros del sínodo

A Noé, por su apoyo y cariño.

A mis compañeras de la carrera, quienes son mis mejores amigas.

A mi alma mater, la UNAM

INDICE

INTRODUCCION	1
I.EL CONTEXTO GENERAL DE LAS CONVENCIONES DE HISTORIA Y ROMANCE, Y SU EXPRESION EN <u>TOM JONES</u>	10
II SUBVERSION DE LAS CONVENCIONES HISTORICISTAS Y EN CONTRA DEL ROMANCE	20
CONCLUSIONES	40
BIBLIOGRAFIA	43

1
INTRODUCCION

Tom Jones es considerada la mejor novela de Henry Fielding y una de las fundadoras de este género literario. Publicada en 1749, pertenece todavía a la época augusta, pero deja ver ya el final de la misma al articular las convenciones e ideales literarios de su tiempo para subvertirlos. Que esta obra en particular y su autor en general pertenecen a la tradición augusta es evidente en el interés de Fielding por formas literarias claramente definidas, su conocimiento de las reglas del decoro literario¹, y la importancia que le da a clasificar y etiquetar qué es lo él está haciendo de acuerdo con los géneros y formas de su tiempo. Incluso su voz narrativa, omnisciente e intrusiva, nos remite al ideal del siglo XVIII, el hombre educado, ingenioso, seguro de sí mismo y conocedor de los clásicos: un perfecto caballero.

Sin embargo, Tom Jones fluye dentro de la contracorriente. Para empezar, el narrador declara muy firmemente que su obra es un nuevo tipo de escritura que él intenta por vez primera, desafiando así la doctrina de los tipos y la preferencia por los géneros puros. Además, subvierte el concepto de 'historia' al insistir que su obra pertenece a este género. Tampoco su tema, su estilo ni sus personajes encajan perfectamente dentro del ideal augusto. De hecho, a cada momento encontramos choques de valores, ya sea morales o literarios. No sólo hay incongruencias entre asunto y estilo, la premisa básica del épico burlesco, sino también cuestionamientos más profundos acerca de las nociones de verdad, historicidad, ficción e imaginación creativa.

Así, Tom Jones reúne nuevos y viejos valores literarios, un narrador que se dirige al lector a cada momento, todo tipo de convenciones imitadas, recreadas y parodiadas, en fin, una

¹ En el Oxford English Dictionary se define *decorum* como "in dramatic, literary or artistic composition: That which is proper to a personage, place, time, or subject in question, or to the nature, unity, or harmony of the composition, fitness, congruity, keeping..." Un ejemplo de este uso aparece en la obra de HEARNE Duct. Hist.

multitud de niveles discursivos, de referencias a otros textos y lenguajes, de tonos narrativos, de posiciones morales y literarias, que se oponen y se subvierten de forma simultánea. Es precisamente esta riqueza lo que ha motivado esta tesina y al mismo tiempo lo que la ha limitado. De entre la variedad y la multiplicidad de elementos que dan vida a Tom Jones, analizo sólo dos aspectos: las convenciones del romance y de la historia. El objetivo de esta tesina es mostrar cómo en esta obra se articula y se subvierte a la vez una convención básica del pensamiento augusto: la oposición entre "historia" y "romance".

Encuentro en esta obra de Henry Fielding que la oposición historia-romance, que en un principio parece articular un proceso típico de la época como es el choque de valores, es llevada hasta sus últimas consecuencias, al reflexionar sobre estas convenciones para subvertirlas y redefinirlas, yendo más allá de su época. Estos procesos de articulación y subversión se dan en forma simultánea, entrelazadas en la trama y en los ensayos críticos preliminares a cada tomo. Sólo la cambiante voz narrativa nos guía a través de este juego de apariencias y profundidades, de verdades y mentiras, y de convenciones e innovaciones. En esta tesina exploro estas aparentes contradicciones siguiendo de cerca la voz narrativa y sus diferentes matices. Esta voz es a veces irónica, siempre intrusiva y nunca confiable del todo. Además, no sólo explora la dualidad historia - romance, sino que también presenta en forma poco convencional cuestiones morales y estilísticas. Esto explica en parte las controversias y opiniones encontradas que Tom Jones siempre ha suscitado.

Esta obra recibió muy buena acogida por el público lector, Antes de su publicación oficial ya había vendido más de 2500 copias, lo que era un hecho sin precedentes para la

(1714) I. 132: "Neither is a just Decorum always observ'd, for he sometimes makes Blockheads and Barbarians talk like Philosophers." en The Oxford English Dictionary, volumen IV, p 348.

época² Por otro lado, uno de los primeros análisis de la novela acusaba a Fielding de corromper a la juventud y en la correspondencia de aquella época se describía a Tom Jones como "this history of bastardism, fornication and adultery, highly prejudicial to the cause of religion..."³ Después, Samuel Johnson comparó desfavorablemente a Fielding con su eterno rival Samuel Richardson, al argumentar que el autor de Clarissa creaba "... characters of nature, where a man must dive into the recesses of the human heart. ." mientras que Fielding era superficial y solo mostraba: "Characters of manners.. very entertaining...", diciendo que la diferencia entre ellos era la de "a man who knew how a watch is made, and a man who could tell the hour by looking on the dial-plate"⁴. Sin embargo en el siglo pasado Sir Walter Scott consideró a Fielding el padre de la novela y a Tom Jones la primera novela inglesa verdadera y su obra maestra⁵, y William Hazlitt, Lord Byron y William Makepeace Thackeray se contaban entre sus defensores⁶.

Por otra parte los estudios sobre Fielding en este siglo se han enfocado desde muy diferentes perspectivas, tanto temáticas y morales como formales y genéricas. Ian Watt, quien sostiene que el surgimiento de la novela obedece principalmente a fenómenos sociales y económicos de la época, reconoce que el tipo de novela que Fielding propone no tiene sus raíces en los cambios sociales sino en la tradición neoclásica y que "Fielding's celebrated formula of the comic epic in prose undoubtedly lends some authority to the view that far from

² "Joseph Spence. From a letter to W.B. Massingberg, 1749", " 'Orbilus' from An exam of the History of Tom Jones, a Foundling, 1750" en Henry Fielding, editado. por Claude Rawson, p. 103.

³ ibid. " 'Aretine' from a letter to Selim Slim, 1749", p. 110 y p. 104.

⁴ ibid., p. 174.

⁵ Sir Walter Scott, "Prefatory Memoir to Fielding", ibid. pp 230-233

⁶ "Vulgarity... does not depend upon low themes, or even low language, for Fielding revels in both; but is he even vulgar? No. You see the man of education, the gentleman, and the scholar, sporting with this' subject- - its master, not its slave" Lord Byron. "Observations upon Observations" ibid., p. 238.

being the unique literary expression of modern society, the novel is essentially a continuation of a very old and honoured tradition"⁷.

Creo que estas divergencias y opiniones encontradas ilustran no sólo que Fielding articula el concepto de choque de valores en toda su extensión formal, temática y moral, sino también que al llevar hasta su última consecuencia el espíritu y de hecho la actitud augusta básica, Fielding termina por sobrepasar sus ideales. Es decir, la forma en que Fielding articula el choque entre historia y romance, a veces irónica, a veces exagerando la distancia entre verdad y ficción o la posición privilegiada de la historia en contraste con la del vituperado romance, termina por borrar no sólo los límites entre estas convenciones sino incluso su oposición

Para entender mejor el contexto cultural en el que Tom Jones nace, es necesario revisar algunas nociones fundamentales propias de su época. Pat Rogers, quien presenta un panorama muy amplio del contexto cultural y filosófico que vió nacer a Tom Jones, considera que el reunir los ideales literarios de su época para subvertirlos define a esta obra:

Tom Jones constitutes a rhetoric of fiction on its own. It draws in all the accredited literary forms of the day (epic, satire, stage comedy, criticism; pastoral; mock heroic; romance) and blends them with materials drawn from rogue's tales and popular entertainments. There is an obvious allusion to fairy tale tradition in the story of the foundling who rediscovers his inheritance and his identity. There is farce and there is bawdiness; sentiment and sermonizing, burlesque and buffonery Tom Jones is an *omnium gatherum* of contemporary literary properties⁸.

Así, mientras que los augustos buscaban forzar dos sistemas diferentes de valores a cohabitar dentro de un espacio restringido⁹, en Tom Jones Fielding sobrepasa esta empresa al mezclar no dos sino multitud de valores literarios y morales diferentes. Desde esta perspectiva resulta más

⁷ Ian Watt The Rise of the Novel, p. 249

⁸ Pat Rogers The Augustan Age, p. 281

⁹ ibid., p. 18.

inteligible la famosa definición que Fielding hizo de su obra como "this heroic, historical, prosaic poem"¹⁰, o "prosai – comi – epic poem". (V, 1, p.175).

Rogers apunta que el concepto de "decoro" está continuamente presente en la estética de la época. La búsqueda de la elegancia, la decencia y la proporción implicaba la idea, central para la cultura del siglo XVIII, de que lo externo puede poco a poco modificar lo interno, y se aplicaba tanto al comportamiento en sociedad como al arte en sí. Es decir, que si en un poema épico, por ejemplo, se cuidaban los aspectos formales, y se observaba estrictamente el decoro, su contenido sería superior. De igual forma, para ser un caballero, había que vestirse, comportarse y hablar como tal.

Sin embargo, los escritores de la época supieron utilizar estos conceptos para cosas opuestas, originando los principios del choque de valores. Pat Rogers explica como los escritores de la época ejercitaban su ingenio e imaginación ampliamente, haciéndolos pasar por formas de buen juicio. Las extravagantes ficciones de Gulliver son presentadas como el relato de un serio viajero, las audaces analogías sociales de The Beggar's Opera, escrita por John Gay, se disfrazaban de ópera cómica; las energías subversivas de Moll Flanders, de Daniel Defoe, se esconden tras una fachada de reportaje. La imaginación artística seguía floreciendo, pero, después de John Locke prefería ser subterránea. La escritura creativa trabajaba de incógnito: "illicit wit leavened respectable judgement"¹¹

De acuerdo con el pensamiento augusto el arte debía decir la verdad acerca de la experiencia, y para hacerlo debía evitar lo extraño o excéntrico. Por esta razón el romance era rechazado por los críticos, "Romance is a world of fantasy, and romantic writing is full of

¹⁰ Henry Fielding, Tom Jones, p. 126. De aquí en adelante todas las notas se refirirán a esta edición y se señalará el libro, capítulo y página. Por ejemplo: (IV, 1, p 126)

¹¹ ibid., p. 27.

excrescences”¹². Se sostenía que la verdadera literatura era simple y con una forma determinada porque la naturaleza lo es también. La capacidad del arte para trascender la naturaleza presuponía una copia fiel de la realidad. Según los augustos, el arte podía ser creativo sólo si antes era de verdad mimético.¹³ En consecuencia, una cultura que consideraba al arte como mimético de la naturaleza daría un valor relativamente bajo a la fantasía pura y simple. Como mostraré más adelante, el concepto de "verdad" es fundamental en la distinción augusta entre "historia" y "romance".

Rogers también apunta que la experiencia estaba estratificada. Era una época de clasificación, codificación, abstracción. Las repercusiones artísticas de esta forma de pensar eran muy profundas: "the Augustans wrote dense, agglomerative books because they were aware of living in a dense, agglomerative world"¹⁴. La experiencia ocurría en canales paralelos pero diferentes, y se construían ficciones como Tom Jones, que dependen para su estructura de una elaborada serie de líneas correspondientes de acción.

Así, por un lado encontramos las líneas de argumento que giran alrededor del protagonista: su historia de amor llena de enredos con Sophia; la historia del bastardo que descubre sus orígenes nobles; la del muchacho ingenuo e imprudente que madura. Por el otro, la infinidad de historias secundarias que apoyan a las principales: la historia de los Allworthy y de los malvados Blifil; de Sophia y de su extraordinaria parentela, Squire Western, Mrs Western y Lady Bellaston; la de Partridge, la de Molly, etc

¹² ibid. p. 180.

¹³ "In his Poetics, Aristotle defines poetry as an imitation (in Greek *mimesis*) of human actions. By imitation he means something like representation, in its root sense: the poem imitates by taking an instance of human action and re-presenting it in a new "medium", or material – that of words. Ancient rhetoricians and critics often recommended that a poet should "imitate" the established models in a particular literary genre...through the eighteenth century; all the major critics, however, also insisted that mere copying was not enough – that a good literary work must imitate the form and spirit rather than the detail of the classic models." M H Abrams. A Glossary of Literary Terms, p 89

¹⁴ ibid. p. 180.

A cada uno de los dieciocho libros los precede un capítulo introductorio de naturaleza crítica, donde se presentan cuestiones morales y literarias, entre ellas su famosa descripción de "this heroic, historical, prosaic poem" (IV, 1, p.126), que subvierte la doctrina de los tipos, la idea de que existe una serie de formas literarias graduadas, cada una con una tarea propia y un campo de interés particular. Los personajes de una comedia doméstica debían ser diferentes a los de una tragedia heroica; su lenguaje, tanto verbal como dramático y también su forma de dirigirse a la audiencia. Este gusto por los géneros puros significaba que la tragicomedia, por ejemplo, era rechazada por los teóricos. Lo mismo sucedía con las convenciones del romance y la historia. Cada género debía expresarse en forma acorde a su naturaleza, pero en Tom Jones se subvierten estas reglas, ya que no encaja ni en el género histórico ni en el de los romances. El narrador, irónico, omnisciente y omnipotente, no corresponde con la imagen de un historiador "puro", confiable, serio y sobre todo veraz. Por otro lado el héroe y la heroína, que rompen toda clase de convenciones sociales y morales, tampoco corresponden a los estereotipos del romance.

Considero que Tom Jones es una reflexión sobre la nueva forma, hoy llamada "novela"; de hecho, una de las primeras reflexiones críticas sobre este género híbrido, sobre sus fuentes y modelos y también sobre sus contradicciones y paradojas. En su época existían, junto con la teoría de los tipos y del decoro literario, las divisiones verdad/ficción, historia/romance, épica/comedia, prosa/poesía, vida/arte, con un valor más alto puesto en los primeros conceptos. Incluso reunir dos formas diferentes, contrastantes, hasta opuestas, para crear algo nuevo, como sucede en Tom Jones, era una tendencia que ya existía en el siglo XVIII, con el choque de valores y las teorías de los tipos, de manera especial el épico burlesco. Fielding renueva la teoría de los tipos, las tendencias historicistas, los argumentos del romance, las técnicas

dramáticas. Explora las cuestiones de historicidad, ficción, verosimilitud, retórica, defendiendo todas ellas, pero a la vez subvirtiéndolas.

Su actitud misma expresa el espíritu del choque de valores cuando reconoce las convenciones literarias y morales de su tiempo y, sin embargo, declara que quiere fundar "a new province of writing". Otro aspecto en el que se manifiesta el choque de valores es en el hecho de que sus modelos, a veces estilísticos, a veces temáticos, pretenden responder a las expectativas de la literatura "elevada" anterior: la épica, los romances heroicos, etc., mientras mantiene la acción en el nivel de eventos cotidianos de la literatura moderna. Un ejemplo de este choque de valores es la escena de una pelea marital entre Partridge y su esposa, donde es evidente el contraste entre lo cotidiano del evento y el estilo "épico" en que se narra:

As fair Grimalkin, when a little mouse[. . .] escapes from her clutches for a while, frets, scolds, growls, swears; but if the trunk or box behind which the mouse lay his be again removed, she flies like lightening on her prey, and with envenomed wrath bites, scratches, mumbles, and tears the little animal [...] Not with less fury did Mrs. Partridge fly on the poor pedagogue[...]and from his face descended five streams of blood denoting the number of claws with which Nature had unhappily armed the enemy. (II, 4, p.74)

Es típico de Fielding llevar el choque de valores hasta sus últimas consecuencias. En este pasaje no se conforma con narrar la pelea de dos gentes vulgares como si fueran personajes homéricos, además, para acentuar el contraste, los compara con gatos y ratones en una batalla de dimensiones épicas.

Esta tesina tiene como propósito explorar el choque de valores en sus distintas manifestaciones, no sólo entre los conceptos "ideales" de romance e historia, sino también en la tensión entre teoría y práctica, entre lo que se anuncia teóricamente como características de la obra, y lo que resulta a nivel de la trama.

Así, en la primera parte de la tesina muestro el contexto filosófico y literario de las convenciones históricas y del romance y cómo se articulan en la obra, principalmente por medio de declaraciones explícitas del autor. Después analizo la posición un tanto *sui generis* de Fielding y Tom Jones con respecto a las convenciones de su tiempo. Estas características crean un campo propicio para la coexistencia no sólo de dos convenciones opuestas como la historia y el romance, sino también para la subversión de esta oposición. Finalmente, muestro como, en la práctica, hay un acercamiento a ciertas convenciones del romance, subvirtiendo la posición original que articulaba las convenciones antirromance de la época. De igual manera se subvierte la categoría de historia al manipularla a conveniencia.

I. EL CONTEXTO GENERAL DE LAS CONVENCIONES DE HISTORIA Y ROMANCE, Y SU EXPRESION EN TOM JONES.

Es evidente que en la época de Fielding, como hoy en día, los conceptos de romance e historia no estaban claramente definidos. La palabra 'history', por ejemplo, es usada no sólo por Fielding para titular su obra, sino incluso por sus mismos detractores, cuando la describen como "this history of bastardism" (véase nota 3). Sin embargo, los usos de la palabra en aquella época eran muy diversos, como lo muestra el Oxford English Dictionary¹⁵: Shadwell, en 1688, se queja: "How can there be a true History, when we see no Man living is able to write truly the History of the last week.", apuntando como condición básica de la historia que sea verdadera, mientras que Bolingbroke en 1735, dice que "history is philosophy teaching by examples"

Para esta tesina es necesaria una definición básica, cercana a la acepción contemporánea más común de historia, a partir de la cuál se pueda partir:

A brand of knowledge dealing with past events. Primarily concerned with direct exposition, history is considered literature only in the hands of such skilled craftsman. "The perfect historian is he in whose work the character and spirit of an age is exhibited in miniature. He relates no fact, he attributes no expression to his characters, which is not authenticated by sufficient testimony."¹⁶

De igual forma, podemos partir de un concepto simple del romance, aunque su significado, al igual que el de historia, se ha transformado a través del tiempo, como se explicará más adelante. Las características esenciales de romance son:

Chivalric Romance (or medieval romance) is a narrative form which developed in twelfth-century France, spread to the literatures of other countries, and displaced the various epic and heroic forms of narrative [. . .] Its standard plot is that of a quest undertaken by a single knight in order to gain a lady's favor; frequently its central interest is courtly

¹⁵ Op.cit. véase 'History', volumen XI, p. 261

¹⁶ Véase 'History' en Harry Shaw, Dictionary of Literary Terms, p. 184

love, together with tournaments fought and dragons and monsters slain for the damsel's sake; it stresses the chivalric ideals of courage, loyalty, honor, mercifulness to an opponent, and exquisite and elaborate manners; and it delights in wonders and marvels. Supernatural events in the epic had their causes in the will and actions of the gods; romance shifts the supernatural to this world, and makes much of the mysterious effect of magic, spells and enchantments.¹⁷

Antes de seguir con las convenciones de historia y romance, es necesario destacar una de las características más sobresalientes de Tom Jones: su narrador, que acompaña al lector a lo largo de la novela, tanto en los ensayos teórico - críticos previos a cada libro como en el desarrollo de la trama misma. Este rasgo de la estructura narrativa es especialmente pertinente para mi tema, pues es en las diferentes modalidades del narrador donde podemos encontrar los matices que ayudan a subvertir las nociones de historia y romance.

Wayne Booth, en su ágil libro The Rhetoric of Fiction distingue entre varios "narradores" en una misma obra: el autor, el autor implícito o segundo yo y el narrador propiamente dicho. Así, el autor, al escribir, crea una versión implícita de sí mismo que puede también llamarse "escriba oficial" o "segundo yo"¹⁸. Es decir, al momento de escribir el novelista puede descubrirse o recrearse. Además, el autor "real" crea varias versiones "oficiales" de sí mismo, pues sus diferentes obras implican diferentes perspectivas o posiciones. Tal como las cartas personales presentan diferentes versiones de uno mismo, dependiendo de las relaciones con los destinatarios y los distintos propósitos de cada carta, así el escritor se proyecta de diferente forma dependiendo de las necesidades de obras particulares.

Esto resulta más claro en el caso de Fielding. Al leer Jonathan Wild por ejemplo, muestra imagen del autor podría ser la de un hombre comprometido con ideales políticos y sociales, opuestos a la ideología reinante en ese momento, que dirige su ironía contra la

¹⁷ Véase 'Romance' en H. M. op. cit. p. 25.

¹⁸ Véase, Wayne Booth. The Rhetoric of Fiction, p. 71.

"grandeza" de personajes como Horace Walpole, el primer ministro¹⁹. Por otro lado, su última novela, Amelia, refleja a un Fielding muy diferente, sobrio, pesimista, tal vez amargado. Se podría decir que en el curso de los años Fielding, el autor real, cambió drásticamente. Sin embargo, ¿cómo se explica la imagen tan diferente que obtenemos de Fielding en su obra maestra, Tom Jones a la de "An Inquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers", un texto político - social, en el que Fielding muestra su capacidad de investigación y análisis en su papel como magistrado, escrito tan sólo un año después (aunque publicado en 1751)? Generalmente esto se explica diferenciando entre autor y narrador, pero como Booth apunta, cuando el narrador se dramatiza, es decir, cuando casi se le convierte en otro personaje, con personalidad y características propias, o incluso cuando es un narrador-personaje, que participa en la acción, en tales casos el narrador, ya sea observador o agente, es radicalmente diferente al autor implícito que lo crea²⁰.

Un rasgo esencial de Tom Jones, que difiere de los géneros pseudo-históricos anteriores, son las voces narrativas que nos aseguran que lo que leemos es verdadero. La diferencia estriba en el hecho de que ni el narrador ni el autor implícito de los ensayos críticos participan en la historia, ni como personajes ni como testigos. Y sin embargo, la fuerza y la presencia constante del narrador y del autor implícito nos avalan que su historia es real, como si de alguna manera, no ser participe directo de la acción que relatan le confiriera mayor objetividad: "the author stands as obtrusively as possible between his readers and history,... his authority validates the truth of his account."²¹

Ahora bien, al presentar su obra como una "historia", "CONTAINING AS MUCH OF THE BIRTH OF THE FOUNDLING AS IS NECESSARY OR PROPER TO ACQUAINT

¹⁹ Aurélien Digeon, "Jonathan Wild" en Fielding, editado por Ronald Paulson, pp. 72-73.

²⁰ Wayne Booth, op. cit. p. 152.

THE READER WITH THE BEGINNING OF THIS HISTORY" (I, 1, p. 27) el autor hace evidente que el título The History of Tom Jones. A Foundling, es más que sólo eso, de hecho, implica una toma de posición y una perspectiva muy definida. De igual forma al presentar el tema o materia de su historia, "Human Nature", el autor implícito advierte que no se le debe menospreciar:

An objection may perhaps be apprehended from the more delicate that this dish is too common and vulgar; for what else is the subject of all the romances, novels, plays, and poems with which the stalls abound?[...]In reality, true nature is as difficult to be met with in authors as the Bayonne ham or Bologna sausage is to be found in shops (I, 1, p. 28).

Al comparar su historia con otros géneros de su misma época que trataban del mismo tema, la diferencia, según el autor implícito, estriba en que su historia trata no de "human nature" simplemente, sino de "true nature", y por lo tanto es superior.

Este afán por decir "la verdad" tiene sus raíces en una revolución epistemológica muy profunda. Las ideas de John Locke moldean el pensamiento de la época augusta. Es a partir de él que se rechaza el ideal de lo "universal", herencia de las épocas clásica y medievales. La verdad, para Locke, era algo diferente de la concepción clásica, y sólo se podía llegar a ella mediante los sentidos, mediante su experimentación renovada constantemente por cada individuo, libre de prejuicios y creencias tradicionales "Truth can be discovered by the individual through his senses, the external world is real and our senses give us a true report of it..."²². Según Watt, su método daba particular importancia al problema de la naturaleza de la correspondencia entre las palabras y las cosas. Por otro lado, Descartes determina que no se puede dar nada por sentado, y así como las formas literarias previas consideraban que seguir las

²¹ I. Ehrenpreis. Fielding, Tom Jones. p 7.

²² Véase John Locke en Ian Watt. op cit. p. 12

prácticas tradicionales (el "decoro" de los modelos aceptados de cada género) constituía en sí mismo la mayor prueba de "verdad", de la misma forma el nuevo tipo de escritura debía "su verdad" a la fidelidad con que recreaba la experiencia individual.²³

Por otro lado, el género mismo de la historia había sufrido cambios.²⁴ Desde finales del siglo XVII nació un estudio de la historia más objetivo y por lo tanto un sentido más profundo de la diferencia entre pasado y presente. Watt examina la influencia decisiva en este proceso de Isaac Newton y John Locke, al presentar un nuevo análisis del proceso temporal.²⁵ Según Locke, la identidad temporal se define como "an identity of consciousness through duration in time"²⁶. Al llevar este principio al ámbito literario, los personajes sólo pueden ser individualizados si se ubican en un lugar y tiempo particulares. Otra consecuencia de esta identidad temporal es el rompimiento con la tradición literaria anterior, la cual usaba obras atemporales para reflejar las verdades morales inmutables. En el caso de la novela en general, la trama se distingue de la mayoría de la ficción anterior por su uso de experiencias pasadas como la causa de las acciones presentes.²⁷ En Tom Jones, las relaciones causa-efecto en el espacio temporal ayudan a conformar la compleja estructura de su trama. Cada evento y cada personaje tienen una razón estructural. Una acción dada en un momento determinado tiene su consecuencia lógica en sí misma y es a la vez necesaria para el desarrollo del argumento. Así, el autor implícito advierte "not to hastily to condemn any of the incidents in this our history as

²³ ibid. p. 1.

²⁴ Uno de los factores de cambio fue la imprenta "Print contributes to and reinforces an "objective" standard of truth which is also, especially in narrative, a "historical" standard of truth, of historicity: Did it happen and how did it happen? And the verifying potential of print is so powerful that the historicity of the act of publication itself could seem to supplant, and to affirm, the historicity of that information." Michael McKeon. The Origins of the English Novel. p. 46.

²⁵ Ian Watt. op.cit. p. 24

²⁶ ibid. p. 21

²⁷ ibid. pp. 22-23

impertinent and foreign to our main design because thou dost not immediately conceive in what manner such incident may conduce to that design".(X, 1, p.440).

Por todo esto, la presentación de Tom Jones por el autor implícito como "a true history" no es sorprendente si se considera que en esa época, en gran parte como consecuencia de la revolución epistemológica, la historia era el género dominante en la narrativa. Pat Rogers apunta que existía toda una industria - compilación de datos, teoría y metodología acerca del oficio - relacionada con la historia y que todo novelista sabía bien que la historia era la fuerza dominante entre los géneros en prosa. De hecho, Daniel Defoe y Tobias Smollet contribuyeron al flujo de escritos históricos, y según Rogers es un accidente el que en nuestra época la historia haya sido separada del campo "creativo".²⁸

Así, antes de escribir "The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner Written by himself", Defoe hizo importantes aportaciones de carácter histórico²⁹. También el popular Samuel Richardson escribía supuestas biografías en forma epistolar, cambiando los verdaderos nombres para proteger las identidades, donde la pretensión de historicidad y la búsqueda de la verosimilitud están igualmente presentes. Los lugares, las fechas, incluso las horas son minuciosamente anotadas, así como todos los detalles.

La popularidad de los géneros históricos llevó a muchos otros escritores de "ficción" de la época de Fielding a adoptar características de este tipo, como la pretensión de historicidad, el interés en la verosimilitud, e incluso algunos elementos estilísticos. Este interés y cuidado en la verosimilitud constituye una novedad ya que aun cuando escritores en épocas anteriores habían profesado un fin realista, no lo perseguían en serio, ni dejaban de ser convenciones superficiales

²⁸ Pat Rogers op. cit. p. 23.

²⁹ Por ejemplo, The History of the Wars of his present Majesty Charles XII King of Sweden, Memoirs of the Church of Sweden, Memoirs of the Church of Scotland (1717) y The Life and Death of Count Puktil. Véase Daniel Defoe en The Wordsworth Companion to Literature in English, Editado por Ian Ousby, p. 248.

³⁰. Antes del siglo XVII la búsqueda de verosimilitud no había sido lo suficientemente asimilada para producir el rechazo total a las convenciones no-realistas que prevalecían entonces. Así, por ejemplo, aunque muchos de los romances se proclamaban "verdaderos" e "históricos", su dimensión temporal es vaga y no particularizada. El cambio de percepción temporal se refleja en la atención que los géneros seudo-históricos ponían en los detalles relativos al tiempo. La época y los sucesos históricos ocurridos en ella, los años, las horas, los minutos, todo era minuciosamente anotado

Por ejemplo, en Tom Jones encontramos ciertos rasgos que el autor utiliza para apoyar el carácter de "verdadero". La historia ocurre en 1745, en varios lugares del campo, el camino y la ciudad: Somersetshire, Upton, Bristol, Londres, St. Albans, etc. Sabemos también que Tom Jones intenta unirse a la expedición comandada por el Duque de Cumberland en contra de los rebeldes jacobitas³¹ debido a que, como el narrador asegura: "Jones had some heroic ingredients in his composition, and was a hearty well wisher to the glorious cause of liberty and of the Protestant religion" (VII, 10, p 311)

Otra forma en la que el autor implícito articula el ideal historicista en Tom Jones es su manejo de la palabra "history". Por ejemplo, establece una diferencia entre "history" y "story", cuando critica a Homero y sus "stories of the ancient heathen deities" o a "that memorable story of the ghost of George Villiers" (VIII, 1, pp.335, 337), estableciendo así una oposición entre su historia "verdadera" y otros relatos sobrenaturales.

Sin embargo, para el argumento de la tesina creo que el choque más importante se da entre las convenciones de romance e historia específicamente. Desde la dedicatoria a su

³⁰ "La Calprenede, Richard Head, Grimmelshausen, Bunyan, Aphra Behn, Furetière, to mention only a few, had all asserted that their fictions were literally true, but their prefatory asseverations are no more convincing than the very similar ones to be found in most woks of medieval hagiography". Ian Watt. op cit p. 34

bondadoso protector, el autor implícito declara: "Without your assistance this history had never been completed[...]I do not intend to draw on you the suspicion of being a romance writer." (Dedication, v) Con esta frase asigna a su obra el género histórico, con las connotaciones que ya se vieron de autenticidad y seriedad. Además, introduce la noción de "romance" antitéticamente, al sugerir que ser un escritor de romances podría ser "sospechoso". Así, el autor implícito define "history" como lo opuesto de "romance".

Ahora bien, ¿qué se entendía en esa época por "romance"? El Obispo Huet, en su famosa History of Romance, consideraba "nothing to be properly Romance but Fictions of Love Adventures[...] I call them Fictions, to discriminase them from True Histories; and I add of Love Adventures, because Love ought to be the Principal subject of Romance"³². Lo más interesante de esta descripción es que también se define al romance como lo opuesto a "true history" Huet se refería específicamente a los *romans* que florecieron en el siglo XVII, que los ingleses llamaban simplemente "romances" y los estudiosos modernos "French heroic romance". Sin embargo como se puede ver en el Oxford English Dictionary, aun en la misma época de Fielding, esta palabra tenía acepciones diversas que coexistían. Por ejemplo,

[. .] A tale in verse, embodying the adventures of some hero of chivalry, esp. of those of the great cycles of medieval legend, and belonging both in matter and form to the ages of knighthood; also, in later use, a prose tale of similar character.

[] A fictitious narrative in prose of which the scene and incidentes are very remote from those of ordinary life; esp. One of the class prevalent in the 16th and 17th centuries, in which the history is often overlaid with long disquisitions and digressions.

[...] An extravagant fiction, invention, or story, a wild or wanton exaggeration; a picturesque falsehood...³³

³¹ Los jacobitas eran los seguidores del rey católico James II, exiliado desde 1688, y sus descendientes James III y el príncipe Charles Edward. The New Caxton Encyclopedia, Tomo II, p. 3381.

³² "The History of Romances" publicada en Francia en 1670 y traducida en Inglaterra en 1715, en Michael McKeon. op. cit. p. 54.

Estas acepciones tienen su origen en los diferentes tipos de romances provenientes de varias épocas. Paul Salzman describe varios de ellos. Por ejemplo, una característica del romance medieval en verso es que después de un principio narrativo definido presenta una serie casi infinita de aventuras sin conexión aparente ni precisión cronológica. Otro tipo eran los romances de caballería, especialmente españoles y portugueses, como el Amadís de Gaula.³⁴

En la época isabelina surgió un nuevo tipo de romance en prosa influido por nociones renacentistas de comportamiento cortés la Arcadia de Sidney. Este romance giraba en torno al amor como interés principal y formó parte de la literatura "elevada" en la ficción de la época. En cuanto a estructura narrativa, comienza *in medias res* y presenta una narración retrospectiva. Salzman apunta que es una combinación del romance pastoral, donde los personajes exploran el amor y su propia personalidad, y el "romance griego" como la Aethiopica de Heliodorus con más importancia puesta en la trama y la estructura que en los personajes.

Debido a la gran popularidad de la Arcadia, durante 1580-90 los romances de moda (distintos de los romances populares de caballería influidos por Amadís y sus imitadores) se inspiraban principalmente en tres fuentes: el romance griego, el pastoral, y la Arcadia misma. Otra característica importante de la ficción isabelina es que sus personajes encajan en dos categorías básicas: o bien representan una cualidad única o pierden toda consistencia y son animados solamente por el estilo de su creador.³⁵

Durante el siglo XVII surgió un estilo más simple en numerosos romances.³⁶ Por otro lado un cambio dramático se observó en el surgimiento de los romances político - alegóricos,

³³ The Oxford English Dictionary, Volumen XIV, pp. 61-62

³⁴ En Paul Salzman, English Prose Fiction 1558-1700, pp. 3-5

³⁵ ibid p. 122.

³⁶ ibid, p. 117.

precipitado por los tumultuosos efectos de la guerra civil (1642). En el interreinado los sectores fieles a la realeza usaron la forma del romance como un *roman á clef* para explorar su experiencia en la guerra. La representación de eventos históricos disfrazada en la forma de romance alcanzó prominencia con John Barclay y Argenis (1621)³⁷.

Ahora bien, todos estos distintos tipos de romance tenían en común ser aceptados como expresiones literarias y artísticas. Sin embargo, desde finales del siglo XVII y en gran parte como resultado de la revolución epistemológica que mencioné antes, el romance adquirió connotaciones negativas, especialmente la de falsedad e inverosimilitud. Así, para 1750, el Doctor Johnson, en su revista Rambler, asociaba el romance tradicional con lugares remotos, personajes exaltados y extravagantes aventuras y lo distinguía de las "modern familiar histories" que buscaban en el lector la asociación con el mundo contemporáneo.³⁸

En Tom Jones el autor implícito parece articular la concepción del romance enunciada por Johnson cuando sugiere en la dedicatoria que ser escritor de romances podría ser mal visto. Esta actitud contra el romance no es exclusiva de esta obra. Así como el valor superior que el autor implícito le otorga a la "historia" de Tom Jones se explica en parte por la connotación positiva que lo "verdadero" tenía en su tiempo y la popularidad de los géneros históricos, el menosprecio hacia el romance es parte de toda una tradición y una forma de pensar de la época augusta. Hasta el estilo del romance era visto con malos ojos. Watt explica que algunos de los abusos del lenguaje, como el lenguaje figurado, eran en ese tiempo más comunes en el romance que en la nueva literatura. También destaca que pensadores como Locke consideraban que "eloquence, like the fair sex, involves a pleasurable deceit", y que el fin propio del lenguaje

³⁷ ibid. p. 148

³⁸ Ian McGowan (ed.), The Restoration and Eighteenth Century, p. xxii.

debía ser "to convey the knowledge of things"³⁹. El romance tenía la connotación de falsedad, de fantasía, de dragones y situaciones inverosímiles. Y la gran cantidad de romances, tanto ingleses como extranjeros, era mayor a su calidad.

Esta oposición entre ambos tipos de escritura se refleja en Tom Jones. En uno de los ensayos críticos preliminares a cada libro, el autor implícito llega a oponer categóricamente historia a romance, distinguiéndolos, de nuevo, por el valor de "verdad" que le otorga a su historia "as truth distinguishes our writings from those idle romances [] the productions not of nature but of distempered brains" (IV,I, p.126). Aquí, el valor negativo del romance ya no es sugerencia, es acusación; además de falsos, los romances son "artificiales".

Esta actitud "antirromance" también se expresa en ciertas partes de la trama, como por ejemplo el capítulo irónicamente titulado "A MOST DREADFUL CHAPTER INDEED, AND WHICH FEW READERS OUGHT TO VENTURE UPON IN AN EVENING, ESPECIALY WHEN ALONE" Después de que su protector lo corre, Tom Jones se ofrece como voluntario para marchar comandado por el duque de Cumberland contra los rebeldes. Al estar cenando en una taberna, brinda por su adorada Sophia, pero otro oficial hace bromas vulgares sobre ella, provocando una pelea de la que Tom sale malherido. Cuando en la noche Tom se despierta en un cuarto y decide buscar al que lo hirió para vengar su honor, el guardia que lo custodia lo confunde con un fantasma, recurso muy empleado en los romances de la época, a causa de su apariencia espectral:

It is not easy to conceive a much more tremendous figure than he now exhibited. He had on, as we have said, a light coloured coat covered with streams of blood[...] In the right hand he carried a sword and in the left a candle, so that the bloody Banquo was not worthy to be compared to him[...]

When the sentinel first saw our heroe approach, his hair began gently to lift up his grenadiers cap[...]

³⁹ Ian Watt. op. cit. p. 34

[...] In reality he imagined so many spirits or devils were handling him; for his imagination, being possessed with the horror of an apparition, converted every object he saw or felt into nothing but ghosts and spectres..." (VII, 14, pp. 328-329).

Al analizar las causas del comportamiento del centinela, el narrador insiste en que eran tan solo producto de su imaginación, y pretende mostrar que los hechos aparentemente sobrenaturales tienen una explicación lógica. Sin embargo, va más allá, al mostrar como el guardia distorsiona la verdad, y convierte a la historia en un "romance". Al hacer esto equipara la reacción del guardia con los escritores de romance que el autor implícito tanto criticaba:

"He then imprecated the most heavy curses on himself if he had not seen the volunteer all over blood, vomiting fire out of his mouth and nostrils, pass by him .. and then, seizing the ensign by the throat, fly away with him in a clap of thunder" (VII, 14, p. 330)

A propósito de este pasaje, el autor implícito comenta poco después sobre los límites que la "historia" debe observar: "It is by falling into fiction, therefore, that we generally offend against this rule of deserting probability, which the historian seldom if ever quits till he forsakes his character and commences a writer of romance"(VIII, 1, p. 338). Aquí de nueva cuenta es evidente que la oposición entre romance e historia implica la oposición entre ficción y verdad, entre hechos sobrenaturales, y hechos probables. Se articulan así las convenciones prohistoria y antirromance de la época.

Más adelante, sin embargo, mostraré cómo Fielding juega con esta convención, al acercarse a ciertos aspectos del romance de los siglos anteriores, subvirtiendo al mismo tiempo el ideal historicista

II. SUBVERSIÓN DE LAS CONVENCIONES HISTORICISTAS Y EN CONTRA DEL ROMANCE.

En la primera parte de esta tesina mostré cómo en Tom Jones se articulan las principales convenciones literarias y concepciones filosóficas de la época de Fielding. Sin embargo, considero que este aspecto de la obra no es el más importante. De hecho, creo que Tom Jones es una obra maestra precisamente porque subvierte muchas de estas convenciones. Aun cuando las más relevantes para mi trabajo sean las convenciones a favor de la historia y en contra del romance, la obra de Fielding abarca mucho más, y es necesario mostrar otros aspectos en los que se refleja la tensión entre las formas establecidas y la interpretación muy peculiar que de ellas hace el autor. Es evidente para el lector de hoy en día, como lo fue para el autor implícito, que una nueva forma literaria se estaba gestando, innovadora incluso para los cánones de la época.

El autor implícito mismo declara, sin falsas modestias y con sorprendente clarividencia, quién es él y cuál es su estatus como escritor: "I shall not look on myself as accountable to any court of critical jurisdiction whatever; for as I am, in reality, the founder of a new province of writing, so I am at liberty to make what laws I please therein." (II, 1, p. 65) A partir de esta declaración procede a delimitar 'sus' leyes.

Por ejemplo, al referirse a su "prosaic-comi-epic work", se atreve a defenderlo cuestionando la interpretación que de Aristóteles hacía la tradición neoclásica de su tiempo: "Who ever demanded the reasons of that nice unity of time or place which is now established to be so essential to dramatic poetry? What critic hath been ever asked why a play may not contain two days as well as one?" (V, 1, p. 175).

¿Qué características tenía esta "new province of writing"? ¿Cuál era la propuesta de Fielding? Además de la especial estructura narrativa, es imposible pasar por alto que tanto el narrador como el autor implícito utilizan la ironía, el vehículo principal de la sátira, otra de las formas características de la época de Fielding. Sin embargo, este tipo de ironía está fuera de lugar en la historia e incluso en la mayoría de los romances. La historia, por un lado, no admite equívocos o mensajes ambiguos del narrador. En el romance, aun cuando se narren sucesos fantásticos (o precisamente por eso) el narrador debe mantener un tono de absoluta seriedad para envolver al lector en su relato. En cambio, en Tom Jones a cada momento encontramos ironía en el discurso del narrador; ironía en las contradicciones entre teoría y práctica, ironía en el desarrollo mismo de la trama.

Así, a pesar de que el autor implícito se declara fundador de un nuevo tipo de escritura, al principio de la obra aparentemente sigue la tradición de la crítica neoclásica de su época, que rechazaba las descripciones realistas sin adornos. La hipótesis implícita de los críticos y escritores educados era que la habilidad de un autor se mostraba no en el apego con el que sus palabras correspondían con los objetos, sino en la sensibilidad literaria con la que su estilo reflejaba el decoro lingüístico apropiado a su materia.⁴⁰ Esta convención se refleja cuando el autor implícito cita a Pope y después lo imita:

‘True wit is nature to advantage dressed,
What oft was thought, but ne'er so well expressed.’
[...]In like manner, the excellence of the mental entertainment consists
less in the subject than in the author's skill in well dressing it up (I, 1,
28).

Las frases "well expressed" y "well dressing it up" son referencias a la convención del decoro literario característico de la época. Se pensaba que era más importante la forma de

⁴⁰ Ian Watt, op. cit. p. 29

expresar o describir un objeto que el objeto mismo. De esta forma, estas frases enfatizan el papel del escritor, y si se toma en consideración que aparecen dentro de una supuesta "historia", estas palabras también subvierten la idea de que lo más importante es apearse a los hechos. Así, la convención del decoro entra en tensión con las convenciones de una narración histórica ya que la excesiva manipulación de la supuesta historia, el "well dressing it up", debilita la verosimilitud y el realismo requeridos por los géneros "históricos". Es decir, al escribir siguiendo las reglas del decoro, Fielding transforma su "historia" en literatura.

Las contradicciones presentes en toda la obra nunca crean la impresión de caos y de incompetencia del autor, debido a la forma como interactúan el narrador y el autor implícito, y a la ironía presente en todos los niveles del discurso. Fielding, al articular irónicamente las convenciones del decoro al mismo tiempo que las de la historia, termina por subvertirlas. Un pasaje que ilustra este proceso es cuando, después de haberse declarado en contra de los romances en el capítulo titulada "CONTAINING FIVE PAGES OF PAPER" (IV, I, p. 126), el autor implícito especifica que tampoco está de lado de los historiadores excesivamente serios y tediosos, y que para evitar las comparaciones, ha aprovechado cualquier ocasión "of interspersing through the whole sundry similes, descriptions and other kind of poetical embellishments". Así pareciera que le resta pureza a su "historia", pero reafirma su posición original poco después: "Without interruptions of this kind, the best narrative of plain matter of fact must overpower every reader; for nothing but the everlasting watchfulness which Homer hath ascribed to Jove himself can be proof against a newspaper of many volumes." (IV, I, p. 127)

Resulta entonces que los "poetical embellishments" son meras interrupciones de su historia, que indirectamente equipara con "the best narrative of plain matter of fact" y con "a

newspaper of many volumes". Sin embargo, el autor implícito vuelve a la ambigüedad cuando reconoce que va a aplicar convenciones dramáticas a su historia para presentar a nada menos que "the heroine of this heroic, historical, prosaic poem". Después aclara: "Our intention is to introduce our heroine with the utmost solemnity in our power, with an elevation of style and all other circumstances proper to raise the veneration of our reader" (IIV, 1, p. 127).

Después de esta declaración, el lector espera que la presentación de Sophia sea en verdad sublime, pero cuando finalmente llega, el siguiente capítulo titulado "A SHORT HINT OF WHAT WE CAN DO IN THE SUBLIME AND A DESCRIPTION OF MISS SOPHIA WESTERN", el estilo del narrador es tan exagerado, que cae en la parodia de lo sublime mismo:

Hushed be every ruder breath. May the heathen ruler of the winds confine in iron chains the boisterous limbs of noisy Boreas and the sharp-pointed nose of bitter-biting Eurus. Do thou, swet Zephyrus rising from thy fragrant bed, mount the western sky and lead on those delicious gales, the charms of which call forth the lovely Flora from her chamber... (IV, 2, p. 129).

Desde las primeras palabras el lector comienza a dudar ¿Es el narrador incapaz de crear algo sublime, o lo hace a propósito? Además de ridiculizar las lógicas explicaciones del autor implica, en el capítulo introductorio sobre sus razones para introducir "poetical Embellishments" en su historia, especialmente la "raise the veneration of the reader", el narrador da una versión de *mock-heroic-mock-romance*, con deidades mitológicas incluidas

Más adelante, el narrador busca puntos de comparación para dar una mejor idea de Sophia, y su mejor referencia sorprende por lo oscura y personal: "but most of all she resembles one whose image never can depart from my breast, and whom, if thou dost remember, thou hast then, my friend, an adequate idea of Sophia (IV, 2, p. 130) Si se dirige a

nosotros con el “my friend”, ¿cómo se puede adivinar quién se refiere con “one whose image never can depart from my breast”, y si no se dirige a nosotros, la única posibilidad es que dirija a la misma persona a quien le dedicó el libro. De cualquier forma, existe una tensión entre las reglas del decoro dictadas por el autor implícito y la interpretación que de ellas hace el narrador. En una verdadera historia no es apropiado hacer alusiones personales tan oscuras, que pertenecen en todo caso al género epistolar.

El golpe de gracia es dado en el momento que termina la larguísima preparación y comienza la descripción en sí.

Sophia, then, the only daughter of Mr. Western, was a middle-sized woman, but rather inclining to tall[...] Her hair, which was black, was so luxuriant that it reached her middle before she cut it to comply with the modern fashion, and it was now curled so gracefully in her neck that few would believe it to be her own. If envy could find any part of her face which demanded less commendation than the rest, it might possibly think her forehead might have been higher without prejudice to her. Her eyebrows were full, even, and arched beyond the power of art to imitate[...] Her nose was exactly regular[...] Her chin had certainly its share in forming the beauty of her face, but it was difficult to say it was either large or small, though perhaps it was rather of the former kind (IV, 2, p. 130).

La descripción contrasta notoriamente con la presentación. Pareciera como si de súbito aterrizáramos en lo mundano con la sola referencia a la estatura, al corte de pelo y a las cejas naturalmente arqueadas. Además, aun a pesar de tantos detalles, la belleza de Sophia es descrita como término medio: estatura media, frente demasiado baja, nariz regular, y barbilla medio grande. El cambio de tono y vocabulario es abrupto en sí mismo, pero también las implicaciones del cambio son importantes. El narrador se va a los extremos que podríamos identificar con los estilos del vituperado romance y de la dignificada historia respectivamente

En este pasaje, el narrador es tan insistente en su afán realista de presentar una copia fiel y verdadera de la naturaleza que nos encontramos en el extremo opuesto, con un *mock-history*.

Este pasaje ilustra el choque de valores llevado hasta sus últimas consecuencias. Primero, el autor implícito anuncia que va a seguir las normas dictadas por el decoro concernientes a la importancia del estilo en la presentación de la heroína en una obra. Sin embargo, el narrador subvierte esta convención al llevarla hasta un extremo ridículo, exagerando el estilo grandilocuente para después exagerar los detalles. Al hacer esto, Fielding cuestiona no sólo la convención de la presentación de heroínas, sino también el decoro mismo, la congruencia de estilos, la elegancia .

Son precisamente estas contradicciones irónicas, finalmente choques de valores, las que confundían y confunden a los críticos. Sin embargo, es imposible imaginar la misma novela sin su característica voz narrativa, que casi se convierte en otro personaje ante el cual también reaccionamos. Según Booth, la función de este tipo de narrador es contribuir a la sensación de viajar con una compañía confiable, un autor que lucha sinceramente para hacerle justicia a sus materiales ⁴¹

Este tipo de narrador no era tan poco común en la época de Fielding como en la época contemporánea. De hecho, abundaban las narraciones en primera persona o con narradores intrusivos. En el caso de Tom Jones el autor, como supuesto historiador, tenía derecho de comentar su trabajo. Sin embargo, al articular estas convenciones hasta su última consecuencia, las sobrepasa hasta el punto de convertirlas en una reflexión irónica de sí mismas. Por ejemplo, en el siguiente pasaje parecería que el narrador quiere mostrar que sólo estamos leyendo algo artificialmente creado (artificial en el sentido de artístico) y no una verdadera y simple "historia

⁴¹ Wayne Booth. *op. cit.*. p.214.

THE READER'S NECK BROUGHT INTO DANGER BY A DESCRIPTION: HIS ESCAPE
AND THE GREAT CONDESCENSION OF MISS BRIDGET ALLWORTHY

[...] And now, having sent forth streams of light, which ascended the blue firmament before him as harbingers preceding his pomp, in the full blaze of his majesty rose the sun; than which one object alone in this lower creation could be more glorious, and that Mr. Allworthy himself presented: a human being replete with benevolence, meditating in what manner he might render himself most acceptable to his Creator by doing most good to his creatures.

Reader, take care; I have unadvisedly led thee to the top of as high a hill as Mr. Allworthy's and how to get thee down without breaking my neck I do not well know. However, let us e'en venture to slide down together, for Miss Bridget rings her bell and Mr. Alworthy is summoned to breakfast, where I must attend, and, if you please, shall be glad of your company. (I, 4, p. 35).

El subtítulo articula la convención del decoro lingüístico, de que un autor es como un artesano, capaz de trabajar con el lenguaje de tal forma que logra un efecto muy vívido. Sin embargo, el subtítulo al mismo tiempo subvierte esta convención, ya que no sólo hace referencia al lector, sino que también lo personifica como alguien en peligro físico debido a la descripción "sublime" del narrador, ridiculizando así, al poner en evidencia desde el principio, lo exagerado del estilo. En efecto, el tono, el lenguaje y sobre todo la meditación religiosa de Allworthy, nos llevan "tan alto", son tan elevados, que cuando el narrador intruye bruscamente porque Allworthy tiene que ir a desayunar, se produce un anticlímax repentino, irónico y por supuesto cómico. El narrador cumplió su promesa: la credulidad y la atención del lector si se pusieron en peligro al bajar esa pendiente desde el estilo "sublime" hasta el totalmente mundano y prosaico, donde incluso estamos invitados a desayunar.

Este pasaje ilustra como se articulan y se subvierten a la vez ciertas convenciones literarias. Por un lado, en el primer párrafo el narrador articula el decoro, el "well dressing it up", en el cuidado con el que escoge las palabras para convertir algo en apariencia sencillo y

natural como una caminata matutina, en una descripción "sublime" de la maravilla de la creación. La ironía está presente en la tensión entre el evento que se narra y el estilo en que se narra e incluso en la exagerada bondad de Allworthy. Por otro lado, en el segundo párrafo el narrador lleva hasta las últimas consecuencias esta articulación, al poner en evidencia que para que se cumplan las convenciones del decoro o incluso las del realismo, es necesario manipular el material. Al llevar al extremo la manipulación del lenguaje se pierde verosimilitud, y al llevar a su última consecuencia el papel del narrador-testigo que relata una historia verdadera, se falta a las reglas del decoro, de esta forma subvirtiendo la misma convención que pretendía articular.

Hoy como en su época la posición de Fielding es difícil de precisar, especialmente en cuanto a la cuestión del "realismo". Watt, por ejemplo, asume que el "realismo formal" caracteriza el surgimiento de La novela inglesa, pero Tom Jones difícilmente responde a esta descripción, y esto se ha llegado a considerar casi como un "defecto": "Fielding's stylistic virtues tend to interfere with his technique as a novelist, because a patent selectiveness of vision destroys our belief in the reality of report, or at least diverts our attention from the content of the report to the skill of the reporter"⁴². De esta forma Watt parece asumir que el objetivo de Fielding (y de las novelas en general), es que el lector crea en la realidad de la obra. Hay, por supuesto, elementos que apoyan esta teoría. Ya se ha visto que el pensamiento de aquella época otorgaba un valor muy alto al concepto de "verdad". En Tom Jones aparecen repetidas afirmaciones de verdad e historicidad y Richardson, por ejemplo, para lograr verosimilitud utilizaba todas las técnicas a su alcance, desde el género epistolar con fechas, horas y minutos, hasta la advertencia de que había cambiado los nombres de los protagonistas para proteger sus identidades. Sin embargo, al analizar la forma irónica en que Fielding articula las convenciones de historicidad y verosimilitud, por ejemplo la descripción de Sofía o la que "pone en peligro al

lector", creo que el realismo (del tipo que describe Watt) no era su objetivo y por lo tanto no puede ser el criterio para "calificarlo". Wayne Booth destaca que en sus comentarios sobre Tom Jones, es claro que Watt considera que al sacrificar realismo también sacrifica calidad⁴³, sin embargo, me parece que el realismo formal no es condición para que una obra sea "buena".

Aun cuando no se puede calificar a la obra de realista en el sentido de Watt, no se puede negar su espíritu de innovación. De hecho, Tom Jones constituye una transición de los ideales neoclásicos a los románticos, de los valores "universales" a los individuales, de los personajes y nombres arquetípicos a los antihéroes únicos, de los eventos atemporales a los eventos con tiempo y espacio definidos.

Esta transición no se lleva a cabo simplemente rechazando ciertas convenciones y adoptando otras nuevas. Es más bien una combinación de ellas o mejor dicho un choque entre valores viejos y nuevos, positivos y negativos. Así, en Tom Jones no se deja atrás al romance para suplantarlo con la historia ni viceversa como el narrador y el autor implícito pretenden hacer creer, pues de hecho las connotaciones negativas del romance y las positivas de la historia coexistían en una misma época y se complementaban mutuamente: se otorgaba un valor positivo al concepto de verdad, por lo tanto la historia era dignificada y el romance criticado. Sin embargo, Fielding, aunque aparenta articular estas convenciones, en realidad las subvierte al acercarse a ciertos aspectos del romance y burlarse de otros de la historia.

De la misma forma, una de las características que Watt atribuye a la nueva perspectiva literaria no es exactamente descriptiva de Tom Jones: "the plot had to be acted by particular people in particular circumstances, rather than by general human types against a background

⁴² Ian Watt, *op. cit.* p. 31.

⁴³ Wayne Booth, *op. cit.* p. 41.

primarily determined by the appropriate literary conventions".⁴⁴ Por el contrario, la obra entera revela un constante juego entre estas dos perspectivas. Por un lado, si tenemos a personas particulares en circunstancias particulares, es decir, existe un Tom Jones (que no es un héroe típico, al menos en el campo ético, pues podría considerarse un pecador), viviendo en Somersetshire en 1745, pero, por el otro, el autor implícito considera que su trabajo es histórico porque es la historia de la naturaleza humana, de un concepto "universal" con una dimensión moral, y no la historia de Tom Jones, un hombre único e irrepetible.

El proceso de articular las convenciones de su época, al combinarlas, oponerlas y parodiarlas hasta el punto de subvertirlas, se da a todos los niveles. Hemos visto cómo Fielding está inserto en la tradición neoclásica y exalta los valores de verdad y verosimilitud por sobre los de fantasía y exotismo, cuando se declara a favor de la historia y en contra del romance.

Y sin embargo, aunque en el discurso del autor implícito la oposición entre romance e historia es clara, el narrador subvierte no sólo esta oposición sino el valor correspondiente a cada convención al presentar otra perspectiva. Por ejemplo, las primeras las primeras líneas de la historia muestran la misma pretensión historicista del ensayo crítico introductorio, pero también integran consigo la noción opuesta de romance, de cuento de hadas:

In that part of the western division of this kingdom which is commonly called Somersetshire, there lately lived (and perhaps lives still) a gentleman whose name was Allworthy, and who might well be called the favourite of both Nature and Fortune, for both of these seem to have contended which should bless and enrich him most. (I, 2, p. 29).

Así, por un lado la aclaración entre paréntesis "(and perhaps lives still)" produce la sensación de realidad y agrega verosimilitud aunque choca con el aire de fantasía, y más aún la palabra

⁴⁴ Ian Watt, op.cit., p. 16.

"perhaps", puesto que sugiere una realidad fuera de la obra, un personaje con vida propia, ajena al mundo del escritor, y por tanto desconocida por él.

Por otro lado, las primeras palabras suenan como: "Había una vez un príncipe que vivía en el Reino de...", además, pareciera que Nature y Fortune son las hadas madrinas que le regalan dones especiales, e incluso el nombre de "Allworthy" sugiere la tradición no sólo de los romances sino hasta de las obras teatrales medievales, en las que los personajes eran símbolos abstractos de virtudes y cualidades, como el personaje de "Knowledge" en Everyman. Es importante observar que diferentes personajes en Tom Jones muestran esta característica: Sophia, Square, Thwackum, Lady Bellastone, Lord Fellamar, todos en cierta forma representados por sus nombres.

De hecho, no es solamente en el estilo donde Tom Jones se acerca al romance, sino también en la estructura narrativa. El control del narrador sobre la trama, por ejemplo, se asemeja más a los romances donde el propósito del escritor era presentar el mayor número posible de aventuras, vicisitudes y peligros, para terminar con un final sorpresivamente feliz. Además, su tono de autoridad, sus citas de clásicos en latín, la manera de manipular al lector, sitúa, tanto al autor implícito como al narrador, en un plano superior y establece una jerarquía que recuerda al mundo que vio nacer el romance.

Incluso la biografía del propio Fielding podría sugerir "a sympathy with the social perspectiva not of an emerging middle class but of a nobility particularized as the 'declining gentry'"⁴⁵ A diferencia de Richardson y los otros novelistas de su época, Fielding pertenecía a la nobleza, y este hecho marcó una diferencia en su producción literaria. En Tom Jones, específicamente, el tono de la narración corresponde a la de un caballero, quien no teme comentar los hechos, o recomendar las reacciones a ellos cada vez que le place.

La simpatía de Fielding por las formas y temas del romance también se demuestra en la convención del oculto origen noble del protagonista. Esta convención no sólo permite tener un final feliz y sorprendente, sino que también plantea un choque de valores. Tom Jones, durante casi todo el libro, es el hijo bastardo de una sirvienta y, supuestamente, de un profesor pero sus acciones demuestran nobleza de corazón. Así, aparentemente, la nobleza de sangre y la de sentimientos son valores independientes entre sí. Sin embargo, con el descubrimiento del verdadero origen noble de Tom Jones se revierte esta independencia, sugiriendo que los buenos sentimientos de Tom, su “nobleza”, tienen su explicación en su nacimiento. Así, Fielding se acerca al romance en cuanto a que expresa valores propios de un grupo social, al que él pertenecía, íntimamente relacionado con el surgimiento y temática de este género.

Por otra parte, desde una perspectiva temática, Tom Jones sigue siendo un caballero en busca de aventuras, de combates, dispuesto a pelear con dragones para salvar a su dama. Se han comparado todas las aventuras de Tom con un proceso, una serie de pruebas, para hacer de él un mejor hombre, merecedor de Sophia (que en griego significa sabiduría):

The process of courtship itself also completes Tom's character...When a knight serves a lady, he exercises his valour, studies all the graces and learns self-control; but of course he never marries the lady. The quest for Sophia teaches Tom prudence and constancy[...].special doctrine: the successful courtship of a good woman is at once an education in virtue and the highest test of character.⁴⁵

En este sentido, Tom Jones trata de una historia de amor, al igual que la mayoría de los romances de su tiempo, que ya mencioné en el capítulo anterior. Así, se pone de manifiesto que aun cuando el autor implícito rechaza explícitamente la idea y *ethos* del romance, recurre a muchas de sus convenciones. Al combinar las convenciones de historia y romance, la naturaleza

⁴⁵ Michael McKeon, *op.cit.* p.4.

⁴⁶ Ehrenpreis, I. *o.p. cit.* pp 53-55.

de la obra se vuelve difícil de precisar, en especial si queremos usar el criterio de Watt y su "formal realism": "If we want Fielding, we must dissipate and weaken the explanatory framework [formal realism] by requiring it to accommodate "romance" elements and the anti-individualist tendencies they imply"⁴⁷.

Paradójicamente, el hecho de subvertir la convención de las implicaciones negativas del romance al continuar con algunas de sus tradiciones no es lo que subvierte el ideal historicista, la idea de que Tom Jones es una obra verdaderamente histórica. Es el narrador mismo quien socava la autoridad del autor implícito y la autenticidad y veracidad de la supuesta "history".

Al principio se presenta a Allworthy como una persona real, que todavía vive. Cuando se encuentra un bebé abandonado en su cama, el pueblo murmura que es su bastardo. El narrador se entromete para defenderlo: "We think proper to give him [the reader] a very early intimation that Mr. Allworthy was, and will hereafter appear to be, absolutely innocent of any criminal intention whatever." (I, 9, p. 49) Aunque podría parecer fuera de lugar en una historia defender tan categóricamente a un personaje, todavía cabe la posibilidad de que los hechos que se van a narrar ya sucedieron, y el narrador conoce el final y puede asegurarnos la inocencia de su personaje más querido.

Sin embargo, pocas páginas después se vuelve a presentar una situación similar, y el comentario del narrador acerca de Dr. Blifil, es muy diferente: "Whether his religion was real or consisted only in appearances, I shall not presume to say, as I am not possessed of any touchstone which can distinguish the true from the false." (I, 10, p.52) Aun cuando este comentario parecería más propio de una verdadera "historia", es imposible evitar la comparación con el comentario anterior, de donde resulta evidente que el narrador manipula la

⁴⁷ Michael McKoon, op.cit. p. 3.

convención de historia a su antojo. Además, la oposición entre las intenciones y las apariencias que está presente en toda la obra se manifiesta aquí de una forma especial.

Las apariencias están frecuentemente en contra de Mr. Allworthy (al igual que de Tom Jones), primero, como probable padre del bastardo, después como alguien cruel al despedir a su protegido, e incluso como su perseguidor. A pesar de esto, el narrador nos asegura que sus intenciones nunca fueron, son o serán criminales. Por el contrario, Dr. Blifil aparentemente es intachable, pero sus intenciones (casar a su hermano con Bridget Allworthy para sacar provecho social y económico) sí son criminales y el narrador parece querer advertirlo con su comentario. De esta forma, el narrador establece la oposición entre apariencias e intenciones que rige buena parte de la obra. Es claro que para él lo importante no son los actos externos ni las consecuencias sino las intenciones.

Incluso se podría advertir una crítica a la sociedad que valora más las apariencias que en las intenciones. Utilizando la ironía, un recurso válido en la sátira o en la comedia, aunque no para su "historia", Fielding critica no sólo las convenciones literarias sino incluso las morales.

Así, en la dedicatoria el autor implícito declara cándidamente que ofrecerá:

[...]nothing prejudicial to the cause of religion and virtue, nothing inconsistent with the strictest rules of decency, nor which can offend even the chastest eye in the perusal. On the contrary, I declare that to recommend goodness and innocence hath been my sincere endeavour in this history[...] (Dedication, vii),

pero poco después el narrador no tiene ningún inconveniente en reconocer que su héroe era un ladrón desde niño:

[...]the lad having from his earliest years discovered a propensity to many vices, and especially to one, which hath as direct a tendency as any other to that fate which we have just now observed to have been prophetically denounced against him He had been already convicted of three robberies: viz , of robbing an orchard, of stealing a duck out of a

farmer's yard, and of picking Master Blifil's pocket of a ball. (III, 2, p. 99).

Como siempre en Tom Jones, la contradicción ofrece una rica gama de posibilidades interpretativas: a) el autor implícito no cumple su promesa y Tom Jones era en realidad una mala persona, tal como lo entendieron algunas escandalizadas personalidades de su época, b) el autor implícito ve sólo el corazón, por lo tanto Tom Jones es un verdadero héroe, y robar puede ser ejemplo de bondad virtud e inocencia, c) tanto el autor implícito como el narrador articulan las convenciones literarias y morales opuestas hasta el extremo de subvertirlas como es el caso de las apariencias y las intenciones.

Así, el autor implícito articula una convención al expresar como fin último un afán didáctico y moral para su obra, es decir guiarse por los actos, y lo hace hasta tal punto que es inflexible al aplicar las normas morales. Sin embargo, su misma rigidez resulta irónica y esto subvierte ambas convenciones, tanto la literaria del fin didáctico y moral de la literatura, como la convención moral y social de que se conocerá al hombre por sus actos, no por sus intenciones.

Tom Jones, en parte por malentendidos, en parte por complots, y en parte por sus propias imprudencias, es aparentemente un bastardo libertino, malagradecido, casi asesino y hasta incestuoso. En realidad, según todos los personajes “buenos” es un pobre muchacho víctima de las circunstancias, noble de corazón y de sangre, y siempre fiel (espiritualmente, que es lo que interesa según el mismo Tom) a su adorada Sophia.

De esta forma, el ideal de la “verdad absoluta” también se cuestiona, al condicionarla a los diferentes motivos, circunstancias e incluso puntos de vista, y el narrador es muy claro en este aspecto:

For though the facts themselves may appear, yet so different will be the motives, circumstances, and consequences when a man tells his own story and when the enemy tells it that we scarce can recognize the facts to be one and the same... (VIII, 5, p. 353).

Para el narrador, la Historia no existe, sólo meros relatos, ya que siempre dependerá de quien los reporte. En este proceso de establecer las intenciones por encima de las apariencias, el narrador subvierte el ideal historicista. No es posible que el narrador pueda conocer el corazón y las verdaderas intenciones sólo de sus personajes favoritos y desconocer las de los malvados. Aquí se hace evidente que el afán historicista es solamente una convención desechable si se presenta un fin más importante.

Otra forma de subvertir el ideal historicista es incluir, en forma muy sutil, uno de los elementos más atacados de los romances: los eventos sobrenaturales sin explicación lógica, como el pequeño incidente que el "historiador" considera su deber relatar:

Reader, I am not superstitious nor any great believer in modern miracles. I do not, therefore, deliver the following as a certain truth, for indeed I can scarce credit it myself; but the fidelity of an historian obliges me to relate what hath been confidently asserted. The horse, then, on which the guide rode, is reported to have been so charmed by Sophia's voice that he made a full stop and expressed an unwillingness to proceed any farther. (X, 9, 473).

Nuevamente el narrador se proclama historiador, y además revela algo sobre sus "fuentes". Por un lado, su información es de segunda mano, es decir, alguien le contó lo que vio, y, por el otro, no es muy confiable, pues relata algo sobrenatural.

Si se analiza el contexto de este comentario, se observa que en ese momento sólo estaban Sophia, su doncella y el guía, quienes no son probables informantes. Otra vez es evidente que el autor implícito está subvirtiendo el ideal historicista y que el tono serio y profesional con que se proclama la verdad es sólo una convención. Cuando el narrador va a

relatar un hecho inverosímil, expresa por un lado su desconfianza y, por el otro, reitera con toda seriedad su deber de historiador.

Este tipo de convenciones seudo - historicistas ya aparecen en romances muy anteriores. Las analogías con Geoffrey Chaucer, por ejemplo, en cuanto a las manifestaciones del autor intrusivo son sorprendentes. En *Troilus and Cressida* ya encontramos la pretensión de historicidad en el discurso de un narrador intrusivo, supuestamente historiador imparcial: "But how this town came to its final end/Is not my purpose at this time to tell,/I merely state the facts"⁴⁸.

Otra cosa que tienen en común es su paradójica actitud hacia su obra. Ambos escritores manifiestan el esfuerzo y las penurias que representa el contar una 'historia' cuyo final no los convence. Así, Chaucer advierte que no es tarea fácil relatar la traición de Cressida, pero termina por hacerlo:

She made his lady his true love spurn,
and on her wheel she set up Diomedé;
At which, in truth my heart begins to bleed.
And now my pen, with which I faltering write,
Trembles for fear of what I must endite.⁴⁹

A su vez, Fielding hace gala de su modestia (falsa, cómo se verá después), al reconocerse incapaz de llevar a sus personajes a un final feliz.

But to bring our favourites out of their present anguish and distress,
and to land them at last on the shore of happiness, seems a much
harder task, a task indeed so hard that we do not undertake to execute
it (XVII, 1, p. 753).

Es claro que Fielding va más allá de la débil alusión de Chaucer a su propio arte, al papel que el narrador tiene en la creación de una obra. Mientras que Chaucer sólo expresa su

⁴⁸ Chaucer, *Troilus and Cressida*. Book I Proem.

sufrimiento al escribir algo con lo que él no está de acuerdo como medio para hacer patente su propia importancia como escritor, Fielding se da el lujo de informarnos que el final de su 'historia' está en sus manos, y que de su habilidad como escritor dependen la vida y la felicidad de todos sus personajes. Mientras que en Chaucer todavía existe cierta ambigüedad en la oposición entre la pretensión de historicidad y el deseo de manifestar el poder creativo de un escritor, en Tom Jones Fielding contradice abiertamente sus propias declaraciones con respecto a la veracidad de su 'historia' y, tal vez a su pesar, convence al lector de que es él, y sólo él, quien crea el mundo de Tom Jones.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

¹⁹ Ibid. Book IV. Proem.

CONCLUSIONES

Tom Jones no sólo es la obra maestra de Henry Fielding, sino que también ocupa un lugar privilegiado dentro de la literatura occidental. Aunque al igual que otras obras de su época fluye dentro de la contracorriente, atentando contra las formas respetadas y establecidas, conjuntando valores dispares, Tom Jones es especial porque no sólo critica las convenciones a favor de la historia y en contra del romance, sino que al mismo tiempo subvierte la oposición entre estas, y finalmente la idea misma de convención. Su riqueza, su variedad, y su multiplicidad adquieren un valor independiente de su contexto, intrínseco y atemporal.

A través de las tensiones entre lo que el autor implícito dice y lo que el narrador hace, Fielding subvierte las convenciones tanto a favor de la historia, como en contra del romance. Finalmente, subvierte la oposición entre ambas, al mostrar que, al ser convenciones al fin y al cabo, son manipulables. Además, al llevarlas al extremo se anulan a sí mismas. Es decir, las convenciones historicistas, el cuidado por los detalles, la preocupación por la verosimilitud, las continuas aseveraciones del narrador sobre la veracidad de su texto, pueden llegar a crear el efecto contrario, el de una obra creada por un autor cuidadoso en extremo, quien todo lo sabe y donde todo está bajo control, hasta bordear el romance y su preocupación por lo interior. Sin embargo, la forma en Fielding maneja estas convenciones, hace que se complementen y logren un efecto muy especial. Es decir, no es sólo oponer historia y romance, sino oponerlas de tal forma, con la ironía presente en todos los niveles de discurso, que su obra trasciende toda

convención de su tiempo y se revela como un nuevo tipo de escritura, tal como el mismo autor aseveró.

Para concluir, me parece evidente que Tom Jones no es una historia, en el sentido estricto de la palabra. Fielding juega desde el principio con este concepto, al hacer que el autor implícito declare que lo que va a ofrecer es una historia verdadera y después el narrador muestra que sólo es una convención. De igual manera, es claro que tampoco se inscribe totalmente en la actitud augusta en contra del romance. Sin embargo, la maestría del autor se refleja en el hecho de que, lejos, de convertirse en una parodia de la historia, o un romance más, Tom Jones articula las convenciones y valores básicos de su época de una forma profunda y seria, sin dejar de ser irónica.

De hecho, al articular y subvertir ambas convenciones simultáneamente, Fielding sienta las bases de una nueva forma, que ahora llamamos novela. Él combina las tendencias historicistas de su época con las corrientes antirromance: de esto resulta la dignificación e institucionalización del nuevo género, el cuidado por los detalles espacio - temporales, el rechazo de situaciones y personajes sobrenaturales, atemporales e inverosímiles. Al mismo tiempo rescata ciertos elementos del romance: la importancia del amor, del mundo interior de los personajes, sus motivaciones más profundas, sus ideales, el triunfo del bien sobre el mal. Finalmente, el subvertir el ideal historicista por medio de la ironía y la especial estructura narrativa resulta en uno de los rasgos característicos de la novela contemporánea: la autorreferencia, la autoconciencia, el romper el convenio de creer lo que se lee y recordar

constantemente que solo estamos jugando a vivir en un mundo creado de lenguaje y por el lenguaje.

Esta consciencia plena del acto creativo, en la que tanto el autor como el lector perciben y reconocen lo escrito como una obra literaria, es lo que identifica a la novela e inaugura el concepto de modernidad.

BIBLIOGRAFIA

1. Abrams, M.H., A Glossary of Literary Terms, Cornell University, San Diego, 1992.
2. Booth, Wayne, The Rhetoric of Fiction, University of Chicago Press, Chicago, 1961.
3. Chaucer, Geoffrey, Troilus and Criseyde, tr. por Nevil Coghill, Penguin, Middlesex, 1971.
4. Ehrenpreis, I, Fielding Tom Jones, Edward Arnold, Londres, 1964.
5. Empson, William, "Tom Jones" (1958), en Henry Fielding, editado por Claude Rawson. Penguin, Middlesex, 1973.
6. Fielding, Henry, Tom Jones, Signet Classic, Nueva York, 1979.
7. Frye, Northrop, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1971.
8. McGowan, Ian, (ed.). The Restoration and the Eighteenth Century en "Macmillan Anthologies of English Literature". Macmillan, Londres, 1989, vol. 3.
9. McKeon, Michael, The Origins of the English Novel, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1987.
10. Rogers, Pat, The Augustan Vision, Greenwich, Conn., 1968.
11. Salzman, Paul, English Prose Fiction 1550-1700, Oxford University Press, Oxford, 1985.
12. Shaw, Harry, Dictionary of Literary Terms, Mc-Graw Hill, Nueva York, 1993.
13. Watt, Ian, The Rise of the Novel, Penguin, Middlesex, 1963.
14. Paulson, Ronald, ed. Fielding, Prentice Hall, Nueva Jersey, 1962

15. The New Caxton Encyclopedia, Caxton, Londres, 1967, vol. 11, p. 3381.

16. The Wordsworth Companion to Literature in English, editado por Ian Ousby, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.