



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

18

18
24

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA*



EL DESEO TRIANGULAR EN VILLETTE



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Jefatura de la División del
Sistema Universidad Abierta

TESINA QUE PRESENTA:
ROSA ELIZABETH REYES RIVERO

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LIC. EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

262962



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.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I EL MUNDO FEMENINO	6
Capítulo II EL ESQUEMA TRIANGULAR DE LOS DESEOS EN <i>VILLETTE</i>	21
CONCLUSIÓN	40
BIBLIOGRAFÍA	44

INTRODUCCIÓN

Charlotte Brontë, mejor conocida en su época bajo el seudónimo masculino de Currer Bell, forma parte de esa generación de escritoras y escritores victorianos que restringieron sus novelas a la vida doméstica, presentando la visión personal del narrador o de la narradora y de ese mundo que nos describe, a partir de sus más turbulentos e íntimos pensamientos. Este último hecho es el que ha favorecido que esta escritora sea considerada por varios críticos como precursora del "*stream of consciousness*". Entre ellos se encuentra David Cecil, quien señala en su libro *Early Victorian Novelists* que Charlotte Brontë es la primera escritora subjetiva de todo ese grupo de historiadores del consciente privado, antecediendo a Proust y a James Joyce¹.

En sus novelas de tipo autobiográfico, Charlotte Brontë siempre nos muestra de manera introspectiva, además de las experiencias de la narradora, sus pensamientos, sus opiniones, sus temores, sus deseos y también con ellos, su crítica a la sociedad victoriana.

En *Villette* encontramos que Lucy Snowe, su personaje principal, reconstruye y rememora su lucha de sobrevivencia en una sociedad aparentemente distinta a la victoriana. En esa comunidad labassecuriana, Lucy Snowe no sólo muestra las vicisitudes que como mujer sola y soltera

¹ David Cecil, *Early Victorian Novelists*, Londres, Constable and Company Ltd., 1935, p.111.

tiene que enfrentar para salir adelante, sino también despliega en su narración el mundillo femenino de la época. Costumbres y tradiciones; moral y religión; educación y trabajo; amores y deseos son tópicos que se encuentran a lo largo de esta novela.

Lucy Snowe puede considerarse como una metáfora de la fragmentación cuyos intrincados pensamientos obligan al lector a recurrir a otros personajes de *Villette*. Tal como si fuera constituida por las pequeñas piezas de un rompecabezas que tienen que ser correctamente unidas para obtener una imagen completa, su personalidad es presentada a través de porciones de otros rostros, de otras voces, de otros pensamientos, de otras vidas.

Conformada de múltiples imágenes que son reflejadas en fracciones de un mismo espejo, es así que Charlotte Brontë le da vida y la dota de tal riqueza y complejidad, a través de una caótica imagen a la que le han sido conferidas diversas facetas femeninas, inmersas siempre en el universo doméstico.

Lucy Snowe posee una personalidad que en sí misma lucha por liberarse de sus propias pasiones y represiones, y en donde la razón trata de eliminar siempre a la imaginación. Una dualidad que siempre presenta en diversos niveles a la realidad y al pensamiento: "I seemed to hold two lives - the life of thought, and that of reality".²

² Charlotte Brontë, *Villette*, Nueva York, Bantam Classic Edition, 1986, Capítulo VIII, p.71 (Todas las citas de esta novela serán de esta edición indicando en futuras referencias únicamente número de capítulo y página).

Charlotte Brontë desarrolla este personaje como un ente completamente aislado. Lucy no tiene familiares, tampoco dinero, ni posición y, posteriormente establecida en Villette, carece –además de lo anterior– de la lengua, de la cultura y de la religión que le marque nexos con ese lugar. Este personaje se mantiene siempre en absoluta soledad y aislamiento, no hay indicio alguno de que puedan emerger condiciones propicias que la decidan a formalizar ciertos lazos con otros, pues en cuanto surge la ligera posibilidad de lograr cierta dependencia con otro ser, ella y 'Fate' se encargan de romperlos.

La naturaleza y los actos de Lucy, siempre marcados por una relación "defectuosa" con su entorno y con la gente, podrían interpretarse como los propios de una personalidad esquizoide cuyas características son definidas por R.D. Laing en su libro "*The Divided Self*" de la siguiente manera:

La palabra esquizoide designa a un individuo en el que la totalidad de su experiencia está dividida de dos maneras principales: en primer lugar, hay una brecha en su relación con su mundo y, en segundo lugar, hay una rotura en su relación consigo mismo. Tal persona no es capaz de experimentarse a sí misma "junto con" otras o "como en su casa" en el mundo, sino que, por el contrario, se experimenta a sí misma en una desesperante soledad y completo aislamiento; además no se experimenta a sí misma como una persona completa sino más bien como si estuviese "dividida" de varias maneras, quizá como una mente más o menos tenuemente ligada a un cuerpo, como dos o más yos, y así sucesivamente.³

R. D. Laing establece que un individuo que presenta una condición esquizoide forma un mundo propio –un microcosmos dentro de sí

³ R. D. Laing, *El yo dividido*, Francisco González Aramburo trad., México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 13

mismo— a modo de una manifestación defensiva que le permite encerrarse en su propio ser, evadiendo una relación creativa con otros, a fin de que a través del aislamiento, sea capaz de "salvaguardar" el verdadero yo y por medio de la autosuficiencia y dominio de sí mismo "obtenido" logre alcanzar su libertad.⁴

Lucy lleva una existencia dentro de sí misma y dualmente se relaciona con el mundo, ya que por un lado aparenta repeler una vida "exterior" y por el otro, se siente resguardada y omnipotente con su existencia "interna", pero siempre con cierta nostalgia de no formar parte de esa vida "exterior". Laing describe esta actitud, al señalar que en la condición esquizoide, el individuo que "se ha sentido predominantemente "fuera" de la vida a la que simula despreciar por vulgar y adocenada, comparada con la riqueza que tiene dentro de sí, suspira por meterse de nuevo *dentro* de la vida, y lograr que la vida se meta *dentro* de sí mismo, pues así de terrible es su sentimiento de estar muerto por dentro."⁵

Lucy Snowe es un personaje que logra desaparecer en lo más profundo de sí mismo con la ayuda de múltiples máscaras que la encubren en las sombras, permitiéndole mostrar apenas una imperceptible parte de su yo interior. Existen en ella otras figuras o personalidades que, en ocasiones, son las que en realidad toman las decisiones en su vida como "Fate", "Reason" y "Will". En las dualidades que presenta este personaje siempre aparece una pugna entre los polos antagónicos que rigen su pensamiento tal como entre la pasión y la razón, entre la fantasía y la realidad, entre el arte y la naturaleza. Es así, como se percibe que su mundo —incluyendo el doméstico— está saturado de dualidades y de triangulaciones, las cuales no

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Ibid.*, p. 71

sólo se transmiten al sistema completo de personajes de *Villette* sino también a sus más íntimos deseos. La ambigüedad e indefinición de su personalidad, que raya en lo esquizoide, le otorgan a Lucy Snowe un sentido de dualidad –ser o no ser– y, a la vez, la colocan en drásticas posiciones antagónicas en las que se exteriorizan su inseguridad, su vanidad y sus deseos.

Son precisamente estos últimos los que son objeto de estudio y motivo principal de este trabajo, en el que se examinará el esquema triangular del deseo que se manifiesta repetidamente en las relaciones de Lucy Snowe y los otros personajes. Este análisis se llevará a cabo basándose en las teorías desarrolladas por René Girard quien las fundamenta a partir de la relación existente entre el sujeto y el objeto del deseo. Girard establece que el esquema triangular del deseo se origina cuando, renunciando a la prerrogativa fundamental del individuo, el sujeto ya no elige los objetos de su anhelo, sino que desarrolla un vínculo con un tercero que propiamente es el que se los designa. Muchos de los deseos que muestran los personajes de *Villette* en realidad no son propios, sino por el contrario, réplicas de las aspiraciones de un tercero. En *Villette* se percibe de manera recurrente este esquema triangular del deseo en el que los anhelos de un tercero, es decir del *mediador*, son invariablemente “duplicados” por alguno de los personajes, afectándose la relación existente entre ellos en la medida en que hacen suyos los deseos de su *mediador*.

Sin embargo, antes de examinar los deseos de Lucy Snowe y de otros personajes de esta obra, será necesario analizar la condición social de la mujer en la época victoriana, la cual, como se comentará más adelante, se convierte en un factor más que favorece y resalta la recurrencia del esquema triangular del deseo en *Villette*.

Capítulo I

EL MUNDO FEMENINO

And since a Novel has this correspondence to real life, its values are to some extent those of real life. But it is obvious that the values of woman differ very often from the values which have been made by the other sex; naturally, this is so. Yet it is the masculine values that prevail. Speaking crudely, football and sport are "important"; the worship of fashion, the buying of clothes "trivial". And these values are inevitably transferred from life to fiction.

(Virginia Woolf en *A Room of One's Own*)¹

Tal como se comentó previamente, es importante precisar el papel que la mujer representaba dentro del contexto social del siglo XIX a fin de interiorizar en las particularidades de los deseos de Lucy Snowe y de los otros personajes de *Villette*.

La época victoriana no sólo fue un momento de gran importancia histórica, sino también uno de notable conciencia cultural. Los años del reinado de Victoria (1837-1901) fueron de drásticos cambios en todas las esferas: en la política social, gracias a los efectos de la Ley de Reforma de 1832 que fue fundamental en el proceso de mayor democratización en la Gran Bretaña; en las relaciones económicas locales e internacionales; en la ciencia y en la filosofía; en las comunicaciones y los transportes; incluso en el hecho mismo de reconocer que se vivían tiempos cambiantes y también en la diversidad de condiciones de vida en la Gran Bretaña victoriana. Más allá

¹ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, San Diego, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1989, p. 73-74.

de los obvios contrastes de lo urbano y lo rural, del hombre y la mujer, del patrón y el empleado, de los ricos y los pobres, existían igualmente entre aquellos que se encontraban etiquetados dentro del mismo grupo social, enormes disparidades en ingresos, geografía y educación, así como en intereses, oportunidades y formas de vida. En la clase media victoriana existían grandes contrastes en la concepción del mundo y una enorme brecha se abría entre los que se encontraban en la parte alta y baja de esta categoría.

Estos fueron los tiempos que Charlotte Brontë vivió y en donde a la mujer se le tenía prácticamente vedado el acceso al poder económico o político, contando con pocos derechos legales sobre ella misma, su propiedad, o sus hijos. Era también la época en que el comportamiento sexual emergió como una norma común que permitía identificar y evaluar a los individuos de todos los rangos sociales. Fue en ese momento histórico cuando la gente comenzó a asimilar que las relaciones sociales fueran en los términos de las clases sociales modernas y también cuando las afiliaciones políticas fueron comprendidas, ya no en base a la lealtad que las clases inferiores debían guardar a los de las clases altas como parte de una cadena de dependencia económica, sino en relación con aquellas que debían existir entre los que tenían fuentes similares de trabajo tales como el campo, el comercio, los servicios o el capital.

En ese mundo donde la mujer no tenía mayores expectativas que su confinamiento en la vida doméstica es que Charlotte Brontë logra emerger como autora, precisamente creando personajes que viven por definición ese modelo de vida. Es importante destacar que Charlotte logra acentuar aún

más el papel de la escritora al desarrollar en sus obras, tales como *Jayne Eyre* o *Villette*, a personajes femeninos que, además de ser las heroínas de la novela, adquieren el poder de ser las propias narradoras de la historia y dirigirse al lector. Virginia Woolf resalta la trascendencia de este hecho al referir que a finales del siglo XVIII la mujer de la clase media empieza a escribir como parte de un proceso para adjudicarse el derecho propio a expresarse, agregando:

all the literary training that a woman had in the early nineteenth century was training in the observation of character, in the analysis of emotion. Her sensibility had been educated for centuries by the influences of common sitting-room. People's feelings were impressed on her; personal relations were always before her eyes."²

Lucy Snowe forma parte de estas narradoras de la época victoriana que a lo largo de su crítica social lograban atrapar con mayor efectividad al lector o lectora de ese tiempo, ya que por condición de su género, en raras ocasiones su opinión se identificaba con los propósitos netamente masculinos de competencia o de obtención del poder político y/o económico.

Para la obsesiva naturaleza victoriana era imprescindible categorizar todo, incluso el aspecto sexual, lo que consecuentemente condujo a la sociedad de esa época a clasificar en divisiones independientes las actividades y funciones para cada sexo. Las características de cada género fueron determinadas en los análisis de diversos filósofos y científicos, tal como Charles Darwin, quien en 1871 determinó que los instintos de competencia que permitieron la supervivencia de la raza humana eran

² *Ibid.*, p. 67.

exclusivos del género masculino y, al carecer el femenino de ellos, se hacía necesario que la mujer se subordinara completamente al hombre, a fin de lograr la conservación de la especie. Darwin expuso que no eran éstas las únicas diferencias entre los sexos, sino también las intelectuales, señalando que:

La distinción esencial en las facultades intelectuales de los dos sexos se patentiza en el hecho de que el hombre, en cualquier intento que acomete, alcanza mayor grado de elevación que la mujer, ya requiera hondo pensar, raciocinio justo, imaginación, o solamente se sirva de los sentidos y de las manos. Si formáramos dos listas, con los nombres de los hombres y de las mujeres más eminentes en poesía, pintura, escultura, música — tanto composición como interpretación—, historia, ciencia y filosofía, con media docena de nombres en cada una de esas ramas del saber, no sostendrían comparación las dos listas.³

De esta forma, el individuo fue diferenciado básicamente por su género, delimitando a la mujer exclusivamente a la vida doméstica y excluyéndola completamente de aquellas funciones que por sus características competitivas eran del dominio masculino:

los hombres adultos tienen que defender [a] sus esposas, y con ellas [a] la familia, de los enemigos de todas clases, y procurarse la subsistencia propia y de cuantos se hallan a su cuidado. Pero el hecho de evitar al enemigo o de atacarlo con éxito, de cazar animales salvajes, de inventar armas, precisa la ayuda de facultades mentales superiores, es decir, observación, raciocinio, inventiva, imaginación. Estas diversas facultades han sido constantemente puestas a prueba y escogidas, seleccionadas, durante la virilidad; han sido también reforzadas, fortalecidas, por el uso en ese mismo período. Consiguientemente, y de acuerdo con el principio a que tantas veces he aludido, se transmitieron principalmente, por lo menos tendieron a transmitirse, a la progenie masculina en el correspondiente período de virilidad.⁴

³ Charles Darwin, *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*, vol. II, M.J. Barroso-Bonzón trad., 2a. ed., Madrid, Ediciones Ibéricas, 1966, p. 332.

⁴ *Ibid.*, p. 333.

En este contexto cultural, la importancia que adquieren las obras de escritoras tales como Jane Austen, Emily y Charlotte Brontë, o George Eliot, radica en la forma en cómo retratan esa vida doméstica. En *Desire and Domestic Fiction*, Nancy Armstrong señala que los factores que determinaron que estas novelas fueran exitosas es que "[they] offered their reader a way of indulging with a kind of impunity, in fantasies of political power that were the more acceptable because they played out within a domestic framework where legitimate monogamy – and thus subordination of female to male – would ultimately be affirmed."⁵

Así, el ámbito doméstico y el papel que la mujer desempeña en él pueden ser reproducidos, siendo presentados como un universo aparentemente dominado por la mujer, regulado por ella y cuya autoridad se disemina en cada uno de los objetos que lo conforman. De este modo, lo que se podría denominar como *ficción doméstica*, se desarrolla de manera totalmente independiente de ese mundo público gobernado por el hombre.

En *Villette* se puede percibir cómo la autoridad femenina que tiene jurisdicción sobre el ámbito doméstico extiende su dominio no sólo sobre el hogar, sino también abarca aspectos como el cortejo, los pasatiempos y las relaciones con amistades. Tal como lo expone Lawrence Stone en su obra *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra 1500-1800*, la mujer permite que el hombre tome las riendas del control político a fin de conseguir la autoridad total sobre la vida doméstica, las emociones, el buen gusto y la moralidad. En lo que Stone denomina *matrimonio de compañerismo*, idealmente se esperaba que la figura femenina fuera la de "una mujer bien informada y

⁵ Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, Nueva York, Oxford University Press, 1987, p. 29.

motivada para la educación y el deseo interno de dedicar su vida en parte a complacer a su esposo y proporcionarle amistad y compañía inteligente y en parte a la supervisión eficaz de los sirvientes y los asuntos domésticos; y en parte para educar a sus hijos en forma apropiada para su futuro.⁶ Este aspecto ha sido recreado en *Villette* a través de John y Paulina quienes además de lograr su unión de manera voluntaria establecen lazos basados en su amor y no en su posición y riqueza:

Graham Bretton and Paulina de Bassompierre were married, and such an agent did Dr. Bretton prove. He did not with time degenerate; his faults decayed, his virtues ripened; he rose in intellectual refinement, he won in moral profit: all dregs filtered away, the clear wine settled bright and tranquil. Bright, too, was the destiny of his sweet wife. She kept her husband's love, she aided in his progress —of his happiness she was the corner stone.⁷

Este prototipo ideal de mujer es también producto de un estrato social en el que la mujer encuentra las ventajas de una vida carente de un arduo trabajo físico y con el respaldo económico de un hombre indulgente. Es por ello que ese modelo de vida e ideal de mujer propicia que muchas mujeres pongan en juego todas sus habilidades para lograrlo. En busca de esposos con dinero y clase, era durante el cortejo de este nuevo *matrimonio por compañerismo* donde se decidía qué virtudes femeninas eran las más ventajosas para una mujer que aspiraba a una vida sin problemas, dando como resultado que atributos tales como la belleza, la castidad, el ingenio, la imaginación, el sentido práctico, el deber, las buenas costumbres, la generosidad y la gentileza fueran puestos como armas de competencia entre

⁶ Lawrence Stone, *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra 1500-1800*, Ma. Guadalupe Ramírez trad., México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 190.

⁷ XXXVII, p. 419.

amigas y aun entre hermanas.

La prosperidad que surgió a mediados del siglo XIX en Inglaterra gracias a los efectos de la Revolución Industrial y de los movimientos políticos y económicos, favoreció que emergieran grupos sociales en ascenso y que consecuentemente se asentara el predominio de la clase media. Estos grupos sociales que tenían ya tiempo en estarse conformando y que reunían una diversidad de intereses, de profesiones y de afiliaciones:

[. . .] were distinguished at the top from the gentry and nobility not so much by lower incomes as by the necessity of earning their living and at the bottom from the labouring poor not so much by higher incomes as by the property, however small, represented by stock in trade, livestock, tools, or the educational investment of skill or expertise.⁸

La clase media buscaba mejores horizontes para sus descendientes, preparando a sus jóvenes hijas con valores que las hicieran atractivas a los ojos y al sentir de los hombres de clases sociales y económicas superiores, a fin de asegurar matrimonios ventajosos que les permitieran una mejor vida. El personaje de Ginevra Fanshawe es en *Villette* una muestra de esta contienda femenina por conseguir, a través de un esposo, una posición y riqueza que por sí sola la mujer no podía obtener:

I have five sisters and three brothers. By-and-by we are to marry rather elderly gentlemen, I suppose, with cash: papa and mama manage that. My sister Augusta is married now to a man much older-looking than papa.⁹

⁸ Williams Perkins, *The Origins of Modern English Society 1780-1880*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969, p. 23.

⁹ VI, p. 51.

Esta situación fomentó que se incrementara el volumen de libros editados para instruir a las hijas de estos grupos en el tipo de conducta que debían observar, así como en la definición del perfil apropiado que estas jóvenes debían poseer. Dentro de este currículum sobresalía el hecho de que se requería una mujer con una mejor educación.

La educación de las mujeres cubría ahora una amplia gama de materias, incluyendo historia, geografía, literatura y temas de actualidad, y algunas mujeres alardeaban, con razón, de la positiva superioridad de su educación frente a la limitada educación de lenguas clásicas de sus hermanos [. . .] El cambio en la conciencia de las mujeres que pasó de un sentido humillante de su inferioridad educativa en 1700 a un reclamo orgulloso de superioridad educativa en 1810 es un poco menos que revolucionario.¹⁰

El ideal femenino, en otras palabras, el ideal doméstico que emerge de las clases medias, evoluciona en una multifacética identidad que persigue el mismo fin, pero con la voluntad de diversos intereses. El amplio espectro de profesiones, ocupaciones y preferencias que engloba a la clase media, ocasiona que ese ideal sea percibido de maneras distintas, de acuerdo a la esfera o sector a la que la familia del candidato a esposo perteneciera. Es decir, que el modelo femenino podía cambiar y automáticamente adecuarse a la posición del candidato, ya sea que éste fuera del medio rural o citadino, o bien, si era rico, pudiente o pobre. Sin embargo, y a pesar de estas variantes, el paradigma femenino debía poseer como cualidades indispensables la modestia, la humildad, la honestidad, la discreción, y la capacidad para administrar el hogar.

¹⁰ L. Stone, *op. cit.*, p.190.

Charlotte Brontë nos muestra en los personajes de *Villette*, diferentes tipos de identidad femenina que retratan la forma en que las mujeres podían adaptar su mundo doméstico de acuerdo a los intereses sociales. En este contexto, la mujer de esa época se veía obligada a desear a través de terceros, es decir, que su propia situación social la forzaba a transferir sus anhelos y aspiraciones a la figura de un digno consorte. Esta adopción de deseos ajenos se preparaba prácticamente desde la infancia, por medio de la instrucción que padres, tutores y maestros daban a la joven. Así, de manera automática, ésta se encontraba “deseando” un hombre acorde a los parámetros que la sociedad y su familia dictaban, como un único medio de acceder a una mejor clase social y de lograr una vida sin preocupaciones económicas. Posteriormente, ya subordinada a su esposo, la mujer transfería completamente a su persona esos deseos ajenos, convirtiendo en suyos los anhelos de su esposo. De esta manera estaba establecido que su acceso a una vida tranquila y económicamente estable siempre dependía de otros. El deseo lineal, es decir, el deseo directo por el objeto en sí estaba vedado para ella. Su posición en la sociedad victoriana propiciaba y de hecho la forzaba a triangular sus deseos.

Por lo anterior, es interesante notar cómo en *Villette* parece transformarse este universo que siempre estaba en tensión ante el hecho de que la identidad real femenina era anulada por los intereses de una clase que daba mayor importancia a los beneficios materiales que se obtenían a través de la imagen idealizada de la mujer. A lo largo de la obra notamos cómo el mundo masculino se va tornando paulatinamente más difuso, y en algunos casos, llega hasta a desaparecer por completo y el hombre, parece

subordinarse a ese ámbito regido por la mujer.

Charlotte Brontë representa mundos domésticos donde la presencia del hombre es accidental. De hecho, el mundo de *Villette* es un cosmos de viudas, solteras y algunas casadas, siendo justamente esta particular visión, exenta de la autoridad masculina, la que nos permite adentrarnos aún más en ese territorio esencialmente femenino que era el universo doméstico de la época victoriana. Una prueba de ello, es que a través de Lucy Snowe podemos apreciar otra realidad social que era la de aquellas mujeres que tenían que enfrentarse a la vida por su cuenta y que como lo asienta W.R. Greg: “[They] have to earn their own living, instead of spending and husbanding the earning of men; [and] not having the natural duties and labours of wives and mothers, have to carve out artificial and painfully sought occupations for themselves; [and] in place of completing, sweetening, and embellishing the existence of others, are compelled to lead an independent and incomplete existence of their own.”¹¹

Lucy Snowe es de esta manera el retrato de ese número creciente de mujeres solteras que durante el siglo XIX tuvieron que encarar, además de los estrictos códigos de conducta y el culto a la domesticidad, el hecho de carecer del apoyo de un esposo. Esta sola circunstancia las forzaba a tratar de encontrar, dentro de los cánones victorianos, una forma de subsistencia que fuera decorosa y que no las denigrara, pero que, a su vez, les permitiera su permanencia dentro de ese complejo universo doméstico femenino.

¹¹ W.R. Greg. “Why are Women Redundant?”, *National Review* 15 (1862): 436; citado en Rebecca Fraser, *The Brontës, Charlotte Bronte and her Family*, Fawcett Columbine, New York, 1990, p. 147.

En su ensayo "The Role of Women: From Self-sacrifice to Self-awareness", Carol Dyhouse resalta el hecho de que al ser educada como un ser totalmente dependiente, la mujer victoriana se veía forzada a encarar condiciones adversas, cuando de manera sorpresiva se hallaba sin respaldo y teniendo que buscar alternativas para sostenerse económicamente. Se sabe que un gran número de mujeres padecieron esta situación y que al tratar de encontrar oportunidades de trabajo, éstas no estaban abiertas para ellas.¹² En gran parte, esta circunstancia se debía a que en la época victoriana, la mujer que trabajaba fuera del hogar y que percibía ingresos por esa labor, irremediabilmente era identificada con una imagen cercana a la de la prostituta.¹³ A pesar de esto, había empleos que eran considerados como parte del ámbito doméstico debido al tipo de funciones que realizaban dentro del marco hogareño.¹⁴

En el caso de la institutriz, ya fuera que hubiese sido alguna joven de la alta sociedad caída en desgracia económica, o bien de una clase inferior buscando, a través de la educación obtenida, colocarse con una buena familia, su trabajo era reconocido como parte de la esfera doméstica. Empero, esta labor tenía toda clase de inconvenientes, como los que Stone señala al indicar que la ambigüedad de su nivel social las privaba de toda compañía o de sentido de pertenencia, ya que la institutriz no podía asociarse con los sirvientes y mucho menos ser tratada como igual por sus patronos y sus visitantes. Por tanto, al no formar parte de la familia, ni ser huésped, ni una sirvienta, el nivel social de la institutriz quedaba en un

¹² Carol Dyhouse, "The Role of Women: From Self-sacrifice to Self-awareness", en Laurence Lerner ed., *The Victorians*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1978, p. 176.

¹³ Nancy Armstrong, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴ *Ibid.*, p. 78

limbo. Su posición en la casa, a la vez que la protegía de cualquier intento de seducción por parte del patrón, la alejaba de cualquier posibilidad de oferta matrimonial, así que prácticamente la sociedad le trataba como un ser asexual.¹⁵

En una de las cartas que Charlotte Brontë dirige a su amiga Ellen Nussey, expone la ambigua situación de la institutriz al tener que encarar: “the living in other people’s houses – the estrangement from one’s real character – the adoption of a cold frigid apathetic exterior that is painful”.¹⁶ Es así que la propia indefinición de su sitio en la casa, la asexualidad que adquiere, la carencia de un sentido de pertenencia, la sensación de desarraigo o extraterritorialidad se convierten en aspectos característicos de la institutriz, los cuales son totalmente aprovechados por Charlotte Brontë para dotar de una manera particular al personaje de Lucy Snowe de una total ambivalencia e indefinición

Lucy Snowe “rehusa” convertirse en una institutriz o una dama de compañía y mejores horizontes se le presentan gracias a la oportunidad que otra mujer le brinda. En la figura de Madame Beck Lucy descubre a su “paradigma femenino” y, tal como se discutirá más adelante, es Beck en sí la gran *mediadora* de sus deseos triangulados.

Es el aislamiento en el que Charlotte Brontë coloca a Lucy Snowe lo que permite que, al igual que otros personajes femeninos, actúe de manera independiente. Es característica de los personajes femeninos de *Villette* el ser dueñas y señoras de su vida y cuyas decisiones, a final de cuentas, son

¹⁵ Carol Dyhouse, *op. cit.*, p. 200.

¹⁶ Rebecca Fraser, *The Brontës, Charlotte Brontë and Her Family*, Nueva York, Fawcett Columbine, 1990, p. 143

tomadas por determinación propia. Se puede concluir que en el mundo doméstico de estos personajes sí existe el apoyo masculino, mas no con la total opresión que pudiera darse en sus actos y pensamientos al depender completamente de un hombre. Ellas, en otras palabras, son prototipos de una deseada independencia femenina.

Esta visión es muy interesante ya que al recurrir a prototipos femeninos independientes, Charlotte Brontë nos muestra una cara peculiar de la época. Carol Dyhouse indica que el autosacrificio es una de las virtudes de la mujer en la época victoriana. La mujer debía ser educada básicamente para la autorenuncia y la abnegación, mas no para su desarrollo personal. Dyhouse agrega que "If self-denial was extolled as a virtue of both male and female conduct, it was almost invariably prescribed for women in conjunction with the passive virtues of patience, resignation and silent suffering".¹⁷ De acuerdo con esta visión de la mujer, se puede afirmar que casi todos los personajes femeninos de *Villette* muestran en sus actos un conato de rebeldía; en algunos de ellos, una búsqueda del propio ser; y en Lucy Snowe se ven multiplicados estos deseos, al tratar siempre de abatir los pesares económicos y sociales que enfrenta.

Pero aun a pesar de esos arrebatos de rebeldía, se observa que *Villette* es una obra en la que las privaciones, la subordinación, la represión y el confinamiento, son ciertamente los aspectos que caracterizan a la protagonista y que muestran el conflicto interno entre el querer y el poder. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la referencia que hace Lucy al iniciar sus visitas a las exposiciones de arte en las galerías de Villette:

¹⁷ Carol Dyhouse, *op. cit.*, p. 175-176.

In the commencement of these visits, there was some misunderstanding and consequent struggle between Will and Power. The former faculty exacted approbation of that which it was considered orthodox to admire; the latter groaned forth its utter inability to pay the tax; it was then self-sneered at, spurred up, goaded on to refine its taste, and whet its zest.¹⁸

Es lo ortodoxo lo que Lucy rechaza y esta lucha interna es todavía más difícil en las condiciones en las que se encuentra, pues ella es una mujer de la época victoriana, sin familia, sin apoyo y sin soporte económico, buscando ganarse un sueldo con qué vivir y siendo excluida de ese sector femenino –del cual Ginevra Fanshawe forma parte– que ha sido educado para poder competir en el mercado matrimonial muy común de la época.

Lucy tiene una particular perspectiva de la mujer y, durante esa visita a la galería de arte, su opinión sobre ésta y su papel en la sociedad victoriana es externada a partir de su descripción sobre las pinturas exhibidas.

Con "*Cleopatra*", Lucy muestra su pericia para evadir los peligros de la pasión y de la sexualidad, al transformar su percepción de esa representación erótica y transferirla a la esfera doméstica, entregando finalmente al lector una descripción de los atributos carnales de la modelo completamente desprovistos de toda naturaleza sensual. Con ello, Lucy demuestra su sistemática negación a la pasión, a la sensualidad y a la sexualidad, utilizando todos sus recursos para constreñirse a lo que la sociedad dicta.

¹⁸ XIX, p. 190.

Sin embargo, en otros aspectos Lucy no se ciñe a las pautas de la sociedad tan fácilmente y cuando observa la obra "*La Vie d'une Femme*" expresa su crítica a los modelos femeninos de la época.

All these four "Angeles" were grim and gray as burglars, and cold and vapid as ghosts. What women to live with! insincere, ill-humored, bloodless, brainless nonentities! As bad in their way as the indolent gipsy-giantess, the Cleopatra, in hers.¹⁹

En estas pinturas donde se representa a la virgen, la novia, la madre y la viuda, se manifiestan los retratos de vida que presentan los diferentes personajes femeninos de *Villette*. Esta sutil crítica del rol femenino es en gran parte generada por su relación con los mundos domésticos labassecuriano e inglés, los cuales forman parte también de los antagonismos que enfrenta Lucy Snowe ya que en los personajes femeninos que la rodean, es posible encontrar por un lado la visión inglesa-protestante y, por el otro, la labassecouriana-católica.

Lucy se presenta siempre en el centro de puntos antagónicos, y al ser colocada en medio de ellos se percibe simultáneamente indefinida y multifacética, pero sobre todo, triangulada en las más extrañas relaciones. Es a partir de su relación con los demás donde se puede advertir el esquema triangular de los deseos que emergen tanto de ella como de los otros personajes, y es este aspecto sobre el que se concentrará el siguiente capítulo.

¹⁹ XIX, p. 193.

Capítulo II

EL ESQUEMA TRIANGULAR DE LOS DESEOS EN VILLETTE

*Stone walls do not a prison make,
Nor iron bars – a cage.*

*So peril, loneliness, an uncertain future, are not oppressive evils,
so long as the frame is healthy and the faculties are employed; so
long, especially, as Liberty lends us her wings, and Hope guides
us by her star.¹*

Al haber examinado la situación social de la mujer en el siglo XIX, queda claro que una de las principales preocupaciones que Charlotte Brontë evidencia, a través de *Villette* y de cada uno de sus personajes femeninos, es precisamente la inquietud de la mujer por mejorar o, al menos, mantener su condición socioeconómica. Un modo para lograrlo podía ser a través de un matrimonio afortunado. Desear seguridad, posición y tranquilidad, eran expectativas que toda mujer tenía y que, sólo por la intervención de un tercero, podían alcanzarse.

La situación privilegiada de algunos de estos personajes femeninos las aleja un poco de esta inquietud, ya que finalmente el tener un hombre a su lado era una forma de garantizar un apoyo ante la sociedad. El matrimonio es pues, uno de los tópicos que con mayor frecuencia encontrará el lector en *Villette*.

¹ VI, p. 51.

A través del cortejo, el coqueteo y la desilusión, se aprecia el deseo de lograr un matrimonio si no ventajoso, al menos adecuado. Esta unión garantizaría a la mujer su estabilidad social y económica y al hombre, el placer de disfrutar de la compañía femenina, acompañado de la virtud, la delicadeza y de todas las cualidades inherentes al sexo opuesto. Aspirar a esto propiciaba que se generara la contienda entre individuos del mismo sexo: hombres y mujeres compitiendo en una sociedad que facilitaba el surgimiento de los deseos triangulados.

Desear es una acción recurrente entre los personajes de *Villette*; en muchas ocasiones se aprecian deseos escondidos, otras apenas develados, pero las más de las veces se presenta el patrón triangular, descrito a detalle por René Girard en su obra *Mentira romántica y verdad novelesca*.

Girard establece que el esquema del deseo triangular surge cuando un sujeto hace suyos los anhelos de otro, ya sean éstos reales o aparentes. De esta manera, el sujeto copia o imita el interés que este otro, denominado *mediador*, tiene hacia un objeto determinado, y tal como lo explica el autor, “sacan del *Otro* sus deseos, en un movimiento tan fundamental y tan original que lo confunden perfectamente con la voluntad de ser *Uno Mismo*.”²

Así es como se percibe la conducta de Lucy Snowe, ya que desea tantas cosas sin reconocerlo y muchos de sus actos parecen ser, a veces, una confirmación, otras, un reto a la opinión de otros personajes. Podría afirmarse que vencer los retos que se le presentan es para Lucy una forma de

² René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1985, pp. 9-11.

contrarrestar su frágil posición en una sociedad que le ha enseñado y que constantemente le repite, que debido a su género y condición, sus perspectivas de “vida” son limitadas: “A strong, vague persuasion, that it was better to go forward than backward, and that I *could* go forward — that a way, however narrow and difficult, would in time open, predominated over other feelings.”³

Un ejemplo de ello se aprecia cuando Lucy se encuentra explorando las calles de Londres:

Descending, I went wandering whither chance might lead, in a still ecstasy of freedom and enjoyment; and I got — I know not how — I got into the heart of city life. I saw and felt London at last: I got into the Strand; I went up Cornhill; I mixed with the life passing along; I dared the perils of crossings. **To do this, and to do it utterly alone, gave me, perhaps an irrational, but a real pleasure.** ⁴

El gozo que le brinda este acto pudiera parecer, tal como lo afirma Lucy, irracional; sin embargo, detrás de sus palabras pueden todavía escucharse los ecos de la afirmación del señor Home: “it is only great, strong people that should travel”.⁵ Lucy ha ido en contra de la opinión masculina, respecto a que las mujeres no deben viajar solas, y el hecho de contravenir esa indicación devela la realidad de su “ilógica” satisfacción, confirmándose pues, que el comportamiento de Lucy parece funcionar a partir de romper las pautas que se le imponen.

³ V, p. 42.

⁴ VI, p. 44. (Las negrillas en la cita son mías)

⁵ III, p. 19.

Sin nada que perder, ni familia, ni bienes que la aten a su tierra, Lucy Snowe emprende su viaje a otro país donde encontrará condiciones diferentes de vida, de tradición, de lenguaje y de religión. En ese lugar encuentra también a su *paradigma femenino*. Lucy empieza a desear un futuro y una forma de vida en la que no necesariamente se requiere la presencia del hombre para lograrlo. Sus deseos imitan, pues, a los de Madame Beck y a pesar de que, tal como se discutirá más adelante, existen múltiples *mediadores* para los deseos de Lucy, es este personaje quien se revela como el mayor de ellos. Ningún otro personaje presenta tal fuerza en la opinión de Lucy:

I say again, madame was a very great and a very capable woman. That school offered for her powers too limited a sphere; she ought to have swayed a nation; she should have been the leader of a turbulent legislative assembly. Nobody could have brow-beaten her, none irritated her nerves, exhausted her patience, or over-reached her astuteness. In her own single person, she could have comprised the duties of a first minister and a superintendent of police. Wise, firm, faithless; secret, crafty, passionless; watchful and inscrutable; acute and insensate—withal perfectly decorous—**what more could be desired?**⁶

Efectivamente, ¿qué más puede desear Lucy Snowe sino llegar a ser un reflejo o un émulo de Modeste Marie Beck? A lo largo de la obra y en innumerables ocasiones, se puede apreciar la gran admiración que Lucy siente hacia Madame Beck e igualmente la forma en que ésta propicia que emerjan en Lucy deseos diversos que, de manera intuitiva, trata de esconder en lo más profundo de su inconsciente.

⁶ VIII, p. 69. (Las negrillas en la cita son mías)

René Girard menciona que en muchas ocasiones el esquema triangular del deseo surge debido a la simple vanidad del sujeto. El vanidoso transforma en elementos de una competencia, tanto al objeto del deseo como al mediador. Para el vanidoso, el deseo se convierte en reto y el *objeto* cobra una enorme importancia si considera que el *mediador* goza de un mayor renombre. En este caso, el mediador es transformado en rival ya que desea o posee el objeto de los anhelos de su *discípulo*.⁷

De acuerdo a lo anterior, de manera espontánea se puede determinar que Lucy Snowe es una mujer vanidosa que esconde sus inseguridades a través de su ostracismo. Su vanidad es la que favorece que Madame Beck se transforme de modelo en rival y que la relación entre ellas siempre se vea triangulada por los deseos de la mediadora. Es por ello que a lo largo de la obra, se puede observar no sólo cómo en Lucy se manifiestan varios *objetos del deseo*, sino también la forma en que transforma a éstos en preciosos trofeos de batalla.

El primero se puede percibir inmediatamente a partir de la admiración que Lucy le prodiga a la Beck. El *objeto* es propiamente el modelo de vida que ésta lleva, en donde además de contar con el reconocimiento de la sociedad burguesa labassecuriana, disfruta también de una envidiable independencia tanto económica como moral y social, sin necesidad de estar bajo la potestad masculina.

⁷ Girard, *op. cit.*, p. 14.

Madame Beck's commencement was —as I have often heard her say— from no higher starting-point, and where is she now? All these premises and this garden are hers, bought with her money; she has a competency already secured for old age, and a flourishing establishment under her direction, which will furnish a career for her children.

“Courage, Lucy Snowe! With self-denial and economy now, and steady exertion by-and-by, and object in life need not fail you. Venture not to complain that such an object is too selfish, too limited, and lacks interest; be content to labour for independence until you have proved, by winning that prize, your right to look higher.⁸

Se podría afirmar que su aspiración está dentro de los parámetros que Girard establece para la *mediación externa*, en donde el sujeto reconoce clara y abiertamente la genuina esencia de su deseo al admirar de manera espontánea a su modelo.⁹

Sin embargo, en los amores de Lucy se aprecia una *mediación interna* que, de acuerdo con René Girard, es la que origina los celos, la envidia y el odio al desear un objeto que es poseído por el *mediador* y en donde el sujeto, lejos de vanagloriarse, encubre escrupulosamente el proyecto de imitación, es decir, disimula su anhelo de poseer el mismo objeto del deseo del mediador.¹⁰

En el caso del doctor John, se observa una transfiguración poco radical, ya que se puede afirmar que el deseo por él ya existía. Primero, como deseo lineal, es decir, como un deseo genuino por el *objeto* mismo, y posteriormente como deseo triangulado al ser aguijoneado, tanto por el interés mostrado por Madame Beck como por las insinuaciones de Ginevra Fanshawe, la cual puede considerarse como una mediadora más.

⁸ XXXI, p. 346.

⁹ Girard, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 16-18.

La transformación del doctor John, sigue un curso lento que inicia desde la primera percepción que Lucy Snowe tiene de él: “he was a young, distinguished, and handsome man; he might be a lord, for anything I knew: nature had made him good enough for a prince, I thought”.¹¹

Lucy ha descubierto el interés de Madame Beck hacia John y también ha escuchado las confidencias de Ginevra respecto al “jugueteo” que ésta mantiene con él. Aun a pesar de que éste es en sí el objeto del deseo de dos mediadoras, ante los ojos de Lucy la imagen del doctor no se ve afectada:

He carried his hat in his hand; his uncovered head, his face and fine brow were most handsome and manly. His features were not delicate, not slight like those of a woman, nor were they cold, frivolous, and feeble; though well cut, they were not so chiselled, so frittered away, as to lose in power and significance what they gained in unmeaning symmetry. Much feeling spoke in them at times, and more sat silent in his eye. Such at least were my thoughts of him: to me he seemed all this.¹²

La llama del deseo sigue viva en Lucy, pese a ello su decisión aparentemente declina en cuanto su mediadora principal suprime este *objeto* de sus deseos. Sin embargo, es la reaparición de Paulina en escena la que establece con toda certeza cuál es el real interés del doctor John y la seguridad de que Lucy sólo puede ser una amiga: “he was the kind of person with whom I was likely ever to remain the neutral, passive thing he thought me.”¹³ El reto no existe más y Lucy concede que otra se lleve el trofeo: “I knew it the first day I saw you together at La Terrasse. In all that mutually concerns you and Graham there seems to me promise, plan, harmony”.¹⁴

11 VII, p. 57.

12 XIV, p. 141.

13 XI, p. 97.

14 XXXII, p. 362.

Es importante señalar que las relaciones triangulares que surgen gracias a la transformación de John como objeto del deseo son múltiples e interesantes, pero en todas ellas destaca la manifestación del carácter vanidoso de los personajes femeninos al enfilarse hacia una competencia para ganar el trofeo. Además de la relación triangular de Lucy (*sujeto*) - John (*objeto*) - Mme. Beck (*mediadora*), se observan también las de Lucy-John-Ginevra, Lucy-John-Paulina, Paulina-John-Ginevra¹⁵. Las actitudes de los personajes femeninos en estas relaciones trianguladas son derivadas de la respuesta que obtienen del *objeto*, y de si las condiciones de competencia son propicias o no.

En la relación Lucy-John-Mme.Beck, es John el que marca en este triángulo la pauta de conducta, al no dar respuesta a ninguna de estas contendientes. Madame Beck desconfía de Lucy al sospechar que existe una relación secreta entre ellos y ésta última disfruta al percatarse de la desconfianza de su mediadora. En todo caso, el proyecto de imitación no puede seguir un curso, debido principalmente a la indiferencia que muestra el *objeto* a la *mediadora*:

In the full summer daylight, her face, though it still had the colour, could plainly be seen to have lost the texture of youth; and then, where were youth's contours? Ah, madame! Wise as you were, even *you* knew weakness. Never had I pitied madame before, but my heart softened towards her, when she turned darkly from the glass. A calamity had come upon her. That hag disappointment was greeting her with a grisly "all hail!" and her soul rejected the intimacy.¹⁶

15 En todas estas conexiones se está indicando la relación triangulada en el siguiente orden: *sujeto-deseo-mediador*. En menciones subsecuentes de relaciones trianguladas, ésta será la alineación utilizada.

16 XI, p. 98.

La desilusión de Madame Beck a partir de la indiferencia del doctor no propicia en ella obsesión alguna y, en cierta forma, también ubica a Lucy en lo incierto y complicado que resultaría este proyecto de imitación, incluso al tratar de lograr un mínimo acercamiento entre John y ella.

Still, I could not help forming half a wish that the said doctor were my brother; or at least that he had a sister or a mother who would kindly sermonize him. I say *half* a wish; I broke it and flung it away before it became a whole one, discovering in good time its exquisite folly.¹⁷

A partir de ese momento Lucy lucha contra varias fuerzas, entre ellas la carencia de una *gran mediadora*, ya que a pesar de que Ginevra y Paulina funcionan en algunos momentos como mediadoras, no son a su parecer sujetos de mayor prestigio, renombre o fuerza. Sin embargo, la lucha principal es en contra de la lejanía física y metafísica del objeto del deseo, el cual ha perdido gran parte de su energía ante la falta de un mediador de importancia. No obstante, el que Madame Beck venza la pasión de su deseo y elimine al doctor de sus pensamientos es lo que contradictoriamente propicia que en Lucy queden aún remanentes del reto. Es precisamente el hecho de que su gran mediadora no haya logrado acaparar la atención del doctor lo que incrementa la importancia del objeto y surge así una pequeña expectativa de que ella tal vez pudiera poseerlo, gracias al reencuentro entre ellos en La Terrasse y a través de la correspondencia que de esta estancia se deriva.

¹⁷ *Ibid.*

Sin embargo, a la larga los acontecimientos y la conducta de John confirman en Lucy la convicción de que la posesión de este *objeto* en especial no provocará en ella metamorfosis alguna, pues es precisamente la opinión que John guarda de ella la que se le manifiesta como obstáculo principal:

But I learned in time that this benignity, this cordiality, this music, belonged in no shape to me: it was part of himself; it was the honey of his temper; it was the balm of his mellow mood; he imparted it, as the ripe fruit rewards with sweetness the rifling bee; he diffused it about him, as sweet plants shed their perfume. Does the nectarine love either the bee or bird it feeds? Is the sweet-briar enamoured of the air?

“Good-night, Dr John; you are good, you are beautiful; but you are not mine. Good-night, and God bless you!”¹⁸

A lo largo de su reencuentro con John, Lucy no manifiesta celos, envidia u odio por alguna de las mediadoras. Por el contrario, se muestra imperturbable y hasta cierto punto comprensiva con la conducta de todas ellas. Ginevra logra exasperarla; Madame Beck, conmovérla y Paulina, impresionarla; pese a todo, Lucy mantiene en todo momento su aislamiento.

For a long time the fear of seeming singular scared me away; but by degrees [. . .] people became accustomed to me and my habits, and to such shades of peculiarity as were engrained in my nature –shades, certainly not striking enough to interest, and perhaps not prominent enough to offend, but born in and with me, and no more to be parted with than my identity – ¹⁹

De acuerdo con René Girard, es esta condición de aislamiento, la que encubre realmente una preocupación enfermiza por el Otro,²⁰ y es por ello que a través de sus amores se puede advertir una gran disposición a

¹⁸ XXXI, pp. 347-348.

¹⁹ XII, p. 101.

²⁰ Girard, *op. cit.*, p. 20.

duplicar los deseos de su mediador y a transformar el objeto a partir de ese deseo.

Madame Beck es la generadora de los deseos de Lucy al ser su *gran mediadora*. No obstante, en el triángulo Lucy (*sujeto*) -Paul (*objeto*) - Mme.Beck (*mediadora*) se observa que las funciones de ambos personajes femeninos se superponen dentro del triángulo, provocando que existan un mediador-sujeto y un sujeto-mediador. Girard denomina este fenómeno como *mediación doble o recíproca* e indica que en este tipo de vínculo las relaciones entre mediador-sujeto y sujeto-mediador son simétricas, generando que ambos logren una común metamorfosis del objeto.²¹

Tal como lo explica Girard, la mediación doble o recíproca genera que el deseo se reduplique y que surja la transposición de dos triángulos idénticos y de sentido inverso, misma en la que el deseo circula con mayor rapidez cada vez entre los dos sujetos *rivales*, aumentando de intensidad en cada vaivén. De esta manera se presenta el carácter recíproco de la imitación, en donde al culpar cada cual al *Otro* de la infelicidad que lo agobia, se muestra que el sufrimiento por poseer el objeto del deseo *es igual* para ambos miembros de la pareja²² y que, tal como Girard lo puntualiza: “todo deseo según el Otro, por noble e inofensivo que nos parezca en sus comienzos, arrastra poco a poco a su víctima hasta las regiones infernales”.²³ Lucy alcanza ese punto cuando en esta relación triangulada se convierte en mediadora sin percatarse de ello.

21 *Ibid.*, p. 95.

22 *Ibid.*, p. 93.

23 *Ibid.*, p. 97.

I might have said "Yes," and gone back to nursery obscurity, and there, perhaps, mouldered for the rest of my life; but looking up at madame, I saw in her countenance a something that made me think twice ere I decided. At that instant, she did not wear a woman's aspect, but rather a man's. Power of particular kind strongly limned itself in all her traits, and that power was not *my* kind of power: neither sympathy, nor congeniality, nor submission, were the emotions it awakened. I stood —not soothed, nor won, nor overwhelmed. It seemed as if a challenge of strength between opposing gifts was given and I suddenly felt all the dishonour of my diffidence —all the pusillanimity of my slackness to aspire.²⁴

La función dual de Lucy como sujeto-mediador es reforzada por el *objeto*, es decir por Paul, quien tiene una opinión completamente diferente de Lucy a la que tenía John. De las sombras y el color gris, surge una Lucy vivaz, audaz y rojiza que es capaz de lograr que emerja un segundo triángulo donde ella es la mediadora. Así, además de *discípula* se convierte en *modelo*.

Madame Beck tiene cierta admiración por las inglesas y Lucy incrementa esta opinión con su temperamento reservado. El hecho de que la madame, en sus múltiples revisiones, no encuentre a través de los objetos personales de Lucy fallas o vicios, intensifica la imagen misteriosa y reservada de la inglesa.

"Il y a," said she, "quelque chose de bien remarquable dans le caractère Anglais."

"How, Madame?"

She gave a little laugh, repeating the word "how" in English.

"Je ne saurais vous dire how; mais, enfin, les Anglais ont des idées à eux, en amitié, en amour, en tout. Mais au moins il n'est pas besoin de les surveiller," she added [. . .]²⁵

²⁴ VIII, p. 72.

²⁵ XXVI, p. 281.

Aunque forzado, el arrojo que muestra al decidirse a abandonar sus funciones de niñera por las de maestra acentúan aún más las posibilidades de transformarse en modelo. Su frialdad de trato con los demás, su reserva, su diferencia en creencias y en idioma logran, además de aislarla, crear una imagen de superioridad que es captada –aun a pesar de ella misma– por otros personajes. Así, lo que para algunos es excentricidad y para otros anodino, es interpretado por Madame Beck como algo digno de admirar, de imitar y, por ende, de rivalizar: “Eat your supper, drink your wine, oubliez les anges, les bossues, et surtout, les Professeurs”.²⁶

La muestra de la fuerza de Lucy es captada por Madame Beck en una de sus inspecciones cuando halla las cartas que el doctor John le ha escrito. Lo que dicen esas cartas nunca es revelado al lector, pero lo que sí evidencian es que Lucy logró un mayor acercamiento al trofeo inicial del que pudo tener la madame:

I wondered what she thought of my correspondence. What estimate did she form of Dr. John Bretton's epistolary powers? In what light did the often very pithy thoughts, the generally sound, and sometimes original opinions, set, without pretension, in an easily-flowing, spirited style, appear to her? How did she like that genial, half-humorous vein, which to me gave such delight? What did she think of the few kind words scattered here and there—not tickly, as the diamonds were scattered in the valley of Sinbad, but sparely, as those gems lie in unfabled beds? Oh, Madame Beck! How seemed these things to you?²⁷

Otro factor determinante en la transformación de Lucy es el contar con “nuevas” amistades, “tellement dignes, aimables et respectables”²⁸, que

²⁶ XXIV, p. 380.

²⁷ XXVI, p. 281.

²⁸ XIX, p. 286.

no son más que viejos conocidos que han escalado hacia los altos niveles de la sociedad labassecuriana. Son en sí, amistades reconocidas que conceden a Lucy un poco de color y de fuerza:

I took off my pink dress and lace mantle with happier feelings than I had experienced in putting them on. Not all, perhaps, who had shone brightly arrayed at that concert could say the same; for not all had been satisfied with friendship—with its calm comfort and modest hope.²⁹

Sin embargo, Paul es el que otorga mayor fuerza a la inglesa ya que desde el inicio percibe que Lucy puede sorprender a esa sociedad por ella misma: “Petite chatte, doucerette, coquette! [...] vous avez l’air bien triste, soumise, rêveuse, mais vous ne l’êtes pas; c’est moi qui vous le dis: Sauvage! la flamme à l’âme, l’éclair aux yeux!”³⁰

Una vez más los deseos de Madame Beck y los de Lucy súbitamente convergen en un punto y Paul se convierte en el gran trofeo. Girard comenta que “cuanto más disminuye la distancia entre el mediador y el sujeto, más se reduce la diferencia, se precisa el conocimiento y se intensifica el odio,”³¹ y es lo que sucede con Madame Beck. Lucy se ha mantenido distante de su mediadora, le ha permitido que continúe sosteniendo su imagen de superioridad, la sigue considerando un sujeto de mayor fuerza y renombre, sus acciones siguen siendo dignas de imitarse, le reconoce sus aciertos y comprende sus fallas con indulgencia. Por el contrario, Madame Beck con sus acciones ha logrado disminuir la distancia entre su mediadora y ella.

29 XX, p. 216.

30 XXVII, p. 305.

31 Girard, *op. cit.*, p. 71.

“Oubliez les Professeurs.” So said Madame Beck. Madame Beck was a wise woman, but she should not have uttered those words. To do so was a mistake. That night she should have left me calm—not excited, indifferent, not interested, isolated in my own estimation and that of others—not connected, even in idea, with this second person whom I was to forget.³²

Madame Beck la ha cercado, ha tratado de saber todo acerca de ella, ya sea a través de sus inspecciones o simplemente al observarla y estudiarla cotidianamente; celebra sus fallas y empiezan a dolerle sus aciertos y victorias. El triángulo día a día se hace más pequeño y la rivalidad crece a niveles en los que el respeto al espacio ajeno y al propio albedrío se eliminan. Para Madame Beck su discípula se ha transformado completamente en su rival. En este punto se presenta entonces lo que Girard denomina como mediación doble o recíproca, en donde los vértices opuestos de este metafórico triángulo son semejantes e intercambiables ya que realizan prácticamente las mismas maniobras, en tanto en la contienda, tal como pelota, se aprecia el ir y venir del deseo entre el sujeto-mediador y el mediador-sujeto.³³

En esta lucha por el *objeto*, éste ha sido completamente transformado por Lucy. Del moreno hombrecillo enjuto Paul se convierte, en gran parte gracias a los obstáculos que han sido interpuestos por Madame Beck con la ayuda del Padre Silas, en un superhombre:

They showed me how good he was; they made of my dear little man a stainless little hero. And then they had prated about his manner of loving. What means had I before this day, of being certain whether he could love at all or not?³⁴

32 XXXV, p. 381.

33 Girard, *op. cit.*, p. 96

34 XXXV, p. 381.

A diferencia de la transfiguración de John, se puede apreciar que la metamorfosis que ante los ojos de Lucy sufre Paul es extraordinaria. Cabe destacar que la figura de Paul es inicialmente descrita a partir de sus rasgos físicos y, paulatinamente, éstos van desapareciendo para dar paso a una descripción a partir de la fuerte personalidad y recio temperamento de este personaje. De cuerpo muda a substancia; su pequeñez se torna en grandeza y su antipatía en devoción: "He was my king; royal for me had been that hand's bounty; to offer homage was both a joy and a duty."³⁵

La percepción inicial que se tiene de este personaje difiere diametralmente de la que se advierte al final de la novela. La rivalidad entre Madame Beck y Lucy se permea ante la figura de Paul y es de esta manera que el velo se descorre y la inteligencia del disimulo que debe mantener todo rival se acaba. Tal como lo menciona Girard, "tanto en negocios como en el amor, el secreto del éxito es el disimulo. Hay que disimular el deseo que se siente, hay que simular el deseo que no se siente. Hay que mentir."³⁶ Cuando Madame Beck trasluce su deseo, pierde su arma principal. A partir del momento en que Madame Beck le aconseja a Lucy: "Oubliez les professeurs"³⁷ ésta última puede esperar una batalla abierta y despiadada.

She called him "insupportable;" she railed at him for a "dévot;" she did not love, but she wanted to marry, that she might bind him to her interest. Deep into some of Madame's secrets I had entered—I know not how; by an intuition or an inspiration which came to me—I know not whence. In the course of living with her, too, I had slowly learned, that, unless with an inferior, she must ever be a rival. She was *my* rival, heart and soul, though secretly, under the smoothest bearing, and utterly unknown to all save her and myself.³⁸

35 XLI, p. 467.

36 Girard, *op. cit.*, p. 100.

37 XXXV, p. 381.

38 XXXVIII, p. 429.

El único confrontamiento cara a cara entre estos dos personajes se da precisamente en la escena anterior, donde ambas reconocen en la otra a su rival. No obstante, durante esta contienda se manifiesta otro triángulo en el que sorpresivamente Lucy es el vértice. Inusitadamente, en éste, ella es el objeto del deseo.

El sutil interés que Lucy muestra por John, aunado a las atenciones que éste le brinda, son pautas que Paul interpreta como coquetería de una y devoción del otro. De esta manera se evidencia el surgimiento del triángulo Paul (*sujeto*) - Lucy (*objeto*) - John (*mediador*), el cual se desarrolla de manera simultánea a aquellos dos generados por la *mediación recíproca* y que son: Lucy (*sujeto*)-Paul (*objeto*)-Mme.Beck (*mediador*) / Mme.Beck (*sujeto*) - Paul (*objeto*) - Lucy (*mediador*).

La indiferencia inicial de Lucy hacia Paul y la relación amistosa naciente entre ella y John son aspectos que dan vida a este triángulo. Así, los celos de Paul surgen por considerar al mediador como rival y el objeto se muestra como un trofeo distante y provocador, gracias a la displicencia con que Lucy trata al profesor.

Sin embargo, se puede considerar esa indiferencia como el principal estímulo y detonante para capturar el interés del profesor. René Girard hace notar que la indiferencia de la amada muestra en sí una autonomía de la cual el amante se siente privado y estimulado por conquistar.³⁹ Y esto es lo que sucede con Paul.

³⁹ Girard, *op. cit.*, p. 99.

Al último, todos los triángulos se disuelven, algunos personajes logran sus deseos, otros pierden la contienda. Lucy se muestra simultáneamente entre todos ellos como una ganadora y una perdedora.

En la lucha final –no con ninguna de sus mediadoras, sino con ‘*Fate*’– Lucy fracasa en uno de los encuentros al quedar nuevamente sola, sin Paul. Mas como siempre, se percibe que toma como suyas las máscaras de otros personajes; así, cuando Paul muere, la imagen de Lucy parece recordar la de Miss Marchmont y, ante el dolor de esa pérdida, impone su valentía y su firme carácter, evocando al lector la imagen de Mrs. Bretton.

Sin embargo, no todo es pérdida. Su situación económica se ve completamente resuelta. Al menos ese deseo sí se le ha concedido y, tomando la máscara de Madame Beck, se descubre segura y exitosa ya que, gracias a su pensionado, se le augura un futuro seguro y sin preocupaciones.

En suma, en cuanto a deseos, Lucy es la que vence mayores retos para lograrlos. Para asegurar un futuro, Lucy se enfrenta a una sociedad que le ha impuesto reglas difíciles de vencer y que de cierta manera la ha forzado a triangular sus deseos, para finalmente alcanzar el éxito, lograr su independencia económica y obtener el reconocimiento de sus semejantes. En cuanto al amor, Lucy Snowe reconoce sus limitaciones, evitando obsesionarse con John y, posteriormente se enfrenta a Madame Beck y a sus propios temores, para descubrir en Paul al hombre afectuoso y confiable que toda mujer de su época desearía.

En este juego triangular que se ha presentado entre los personajes de Lucy y Paul, sólo cabría preguntarse si el interés que surge entre ellos al final es real o si esta devoción únicamente está basada en su enorme temor de ver poseído por otro el objeto del deseo. Charlotte Brontë no permite que se resuelva esta duda ya que anticipa el final de este personaje masculino y, al hacerlo, logra además presentar a una heroína que, alejada de toda subordinación masculina, puede por sus medios alcanzar la independencia económica.

CONCLUSIÓN

*But it is not so for all. What then? His will be done, as done it surely will be, whether we humble ourselves to resignation or not. The impulse of creation forwards it; the strength of powers, seen and unseen, has its fulfilment in charge.*¹

Tal como se ha analizado, a lo largo de *Villette* se aprecia la enorme recurrencia del deseo triangular. Se percibe un primer nivel de este esquema en la triangulación de los deseos que se manifiesta en los personajes femeninos, cuyo origen es propiamente el estado de subordinación de la mujer. Su incapacidad social para obtener por sí misma los objetos que desea llevan a ésta a buscar como *mediador* de su seguridad y estabilidad al hombre. John Stuart Mill recalca esta situación en su ensayo "The Subjection of Women":

Meanwhile the wife is the actual bondservant of her husband: no less so, as far as legal obligation goes, than slaves commonly so called. She vows a lifelong obedience to him at the altar, and is held to it all through her life by law [. . .] She can do no act whatever but by his permission, at least tacit. She can acquire no property but for him; the instant it becomes hers, even if by inheritance, it becomes *ipso facto* his. In this respect the wife's position under the common law of England is worse than that of slaves in the laws of many countries.²

¹ XXXVIII, p. 420.

² John Stuart Mill, "The Subjection of Women", en Alan Ryan ed., *Mill*, Nueva York, W.W. Norton & Company Inc., 1996, p. 156.

Dependiendo de la fuerza del deseo, de la vanidad de su carácter e incluso de su misma estupidez, se observa que los personajes de *Villette* llevan a un segundo nivel la triangulación de sus deseos. La duplicación de deseos se manifiesta una y otra vez en los personajes de esta obra ya que continuamente éstos se hallan referidos a los deseos del *Otro*.

En este juego de triangulaciones, duplicidades y antagonismos, es necesario destacar la importancia que la autora le otorga a Lucy Snowe al permitirle romper ciertos esquemas y vencer obstáculos que eran difíciles de enfrentar para una mujer de la época victoriana. No obstante, Charlotte Brontë no le concede la gracia a Lucy de ser una completa ganadora.

De todos los personajes femeninos de *Villette*, Lucy es la que con mayor notoriedad se encuentra en relaciones triangulares. Como mujer inscrita en un entorno que la impulsa a desear a través de otros, es lógico que los deseos que muestra Lucy presenten este esquema, mas este personaje lleva la triangulación de sus actos y sus deseos a un nivel mayúsculo y con mayor recurrencia que los demás personajes femeninos, ya que su contacto con los otros siempre depende de la acción o reacción de un tercero. Su inhabilidad para actuar por sí misma se halla siempre justificada con la presencia de abstracciones personalizadas que, como "*Fate*", dirigen el timón de su vida y consecuentemente resuelven o disuelven sus deseos.

Los deseos que se muestran en esta obra, son deseos que pudieran definirse como netamente femeninos: un futuro asegurado y sin problemas, un hombre que proteja y tome decisiones, un techo dónde vivir y trabajar, el

reconocimiento y aceptación dentro de los círculos sociales. Sin embargo, Charlotte Brontë los transmuta y en un giro completo muestra: un futuro incierto sin bienes ni familia, la lucha por conseguir un techo, las dificultades para ser empleada, las complicaciones para asimilarse a un ambiente totalmente ajeno y además una vida sin el hombre amado.

Posiblemente para Charlotte Brontë, el conceder que Lucy cumpliera *todos* sus deseos, sería una forma de presentar una imagen utópica de la vida y más aún de la mujer. Es así que la autora le cancela a Lucy Snowe la posibilidad de alcanzar la felicidad amorosa; sin embargo, la dota de amigos y del reconocimiento de la sociedad, y más allá de la compensación, le otorga el don de la independencia. Lucy Snowe es una ganadora-perdedora y el hecho de no tener un hombre junto a ella abre posibilidades para que sus actos y sus deseos dejen de triangularse, en sí, de ajustarse a un patrón diferente para ser capaz de dirigir su vida por sí misma.

Se observa que las metas que Lucy Snowe se impone a través de sus mediadoras son extraordinariamente altas para la época en que vive. A mediados del siglo pasado, el ser una mujer de clase media, soltera y sin familia era prácticamente ser catalogada como "nadie", pero si además se le agrega el hecho de ser extranjera y protestante en un círculo prominentemente católico, era asegurar un nivel de completa exclusión. Incluso con todos esos obstáculos, Charlotte Brontë demuestra al lector que dentro de una sociedad de ganadores masculinos, la mujer puede ganar una que otra batalla.

En suma, el esquema triangular del deseo tan reiterado en *Villette* es una afirmación más del patrón de la vida social contemporánea. La competencia, la pugna entre los sexos y la lucha de clases son sólo muestra de esos deseos que son duplicados una y otra vez por la misma sociedad en la que nos encontramos inmersos.

BIBLIOGRAFÍA

ARMSTRONG, Nancy, *Desire and Domestic Fiction*, Nueva York, Oxford University Press, 1987.

BRÖNTE, Charlotte, *Villette*, Nueva York, Bantam Classic Edition, 1986.

CECIL, David, *Early Victorian Novelists*, Londres, Constable and Company Ltd., 1935.

DARWIN, Charles, *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*, vol. II, M.J. Barroso-Bonzón trad., 2a. ed., Madrid, Ediciones Ibéricas, 1966.

DYHOUSE, Carol, "The Role of Women: From Self-sacrifice to Self-awareness", en Laurence Lerner ed., *The Victorians*, Londres, Methuen & Co Ltd, 1978.

FRASER, Rebecca, *The Brontës, Charlotte Brontë and Her Family*, Nueva York, Fawcett Columbine, 1990.

GIRARD, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Editorial Aagrama, 1985.

GREG, W.R. "Why are Women Redundant?", *National Review* 15 (1862): 436; citado en Rebecca Fraser, *The Brontës, Charlotte Bronte and her Family*, Fawcett Columbine, New York, 1990.

LAING, R. D., *El yo dividido*, Francisco González Aramburo trad., México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

MILL, John Stuart, "The Subjection of Women", en Alan Ryan ed., *Mill*, Nueva York, W.W. Norton & Company Inc., 1996, p. 156.

PERKINS, Williams, *The Origins of Modern English Society 1780-1880*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969.

STONE, Lawrence, *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra 1500-1800*, Ma. Guadalupe Ramírez trad., México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

WOOLF, Virginia, *A Room of One's Own*, San Diego, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1989.