

PROGRAMA DE DOCTORADO:

LENGUAS, LITERATURA Y CULTURAS Y SUS
APLICACIONES



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

TÍTULO DE LA TESIS:

ANÁLISIS DEL ESTILO LITERARIO DE JANE AUSTEN

AUTOR:

MIGUEL ÁNGEL JORDÁN ENAMORADO

DIRECTOR:

DR. MIGUEL TERUEL POZAS

MARZO 2017

ÍNDICE

1.	Introducción.....	4
2.	Apunte biográfico	8
3.	Obras.....	10
4.	Contexto histórico	14
5.	Contexto literario.....	16
6.	Jane Austen en España	25
7.	El estilo literario de Jane Austen analizado por los críticos.....	28
7.1.	Introducción.....	28
7.2.	Algunas opiniones de novelistas.	29
7.3.	Características generales.....	40
7.4.	Nivel de la historia.....	48
7.4.1.	Los personajes.	49
	<i>a) Creación de los personajes</i>	<i>49</i>
	<i>b) Presentación de los personajes.....</i>	<i>51</i>
	<i>c) Tipos de personajes.....</i>	<i>53</i>
7.4.2.	El narrador.....	61
7.4.3.	El argumento.....	70
	<i>a) Temáticas.....</i>	<i>70</i>
	<i>b) Estructura.....</i>	<i>82</i>
7.4.4.	El escenario.....	86
7.5.	Nivel del discurso.....	88
7.5.1.	La voz narrativa.....	89
	<i>a) Uso del lenguaje.....</i>	<i>89</i>
	<i>b) El ritmo.....</i>	<i>93</i>
7.5.2.	Los diálogos.....	101
7.5.3.	Las reflexiones.....	104
7.5.4.	Las descripciones.....	106
8.	Análisis del estilo literario de Jane Austen.....	111
8.1.	Nivel de la historia.....	111
8.1.1.	El argumento.....	111
	<i>a) Temática.....</i>	<i>111</i>
	<i>1. El dinero.....</i>	<i>114</i>

2. Trabajos y oficios.....	125
3. Posición de la mujer.....	128
4. Visión del matrimonio.....	131
5. El matrimonio visto por Jane Austen.....	160
6. Normas y estratos sociales.....	168
7. La educación de los jóvenes.....	197
8. Rasgos autobiográficos.....	217
b) Estructura.....	225
1. La línea argumental.....	226
2. Cohesión, coherencia y credibilidad.....	247
3. Evolución y factor sorpresa.....	261
4. Recursos.....	270
8.1.2. El narrador.....	278
1. Visibilidad del narrador.....	279
2. El narrador como juez.....	287
3. El narrador guía y ayuda a los lectores.....	293
8.1.3. Los personajes.....	310
8.1.4. El escenario.....	344
8.2. Nivel del discurso.....	350
8.2.1. La voz narrativa.....	350
a) Uso del lenguaje.....	350
b) El tono.....	372
c) La ironía.....	378
8.2.2. Las descripciones.....	405
1. Descripción de personajes.....	405
a) A través del narrador.....	405
b) A través de los personajes.....	418
2. Descripción de lugares.....	429
3. Descripción de situaciones.....	435
8.2.3. Las reflexiones.....	438
8.2.4. Los diálogos.....	446
9. Conclusiones.....	474
Bibliografía.....	479

1. Introducción

No, I must keep to my own style and go on in my own way; and though I may never succeed again in that, I am convinced that I should totally fail in any other. (Letters: 326)

Con esta declaración, concluyó Jane Austen la carta fechada el 1 de abril de 1816, en la que contestaba a las sugerencias del Reverendo James Stanier Clarke, bibliotecario del príncipe regente. Este clérigo estuvo en contacto con Austen durante algunos meses, le manifestó el agrado del príncipe por sus obras y la animó a dedicarle su siguiente publicación. Sabemos que Austen no era del todo partidaria del futuro monarca y que hubiera preferido evitar este “privilegio”, pero su situación como mujer escritora no parecía recomendar un desplante de este tipo, por lo que la autora accedió y, como consecuencia, *Emma* está dedicada a su “Alteza Real el Príncipe Regente”.

En la correspondencia que mantuvieron, el reverendo Clarke se tomó la libertad de sugerir a Austen algunos posibles temas para futuras novelas. Haciendo gala de su ingenio y sutilidad, la escritora británica rechazó estas proposiciones de manera cortés y con gran diplomacia. Pero estas formas delicadas propiciaron que el clérigo no se diera por vencido y volviera a la carga con nuevas ideas. Por lo que, decidida a zanjar este asunto, Austen le respondió de un modo más tajante, aunque siempre tintado con su humor habitual:

You are very kind in your hints as to the sort of composition which might recommend me at present, and I am fully sensible that an historical romance, founded on the House of Saxe-Cobourg, might be much more to the purpose of profit or popularity than such pictures of domestic life in country villages as I deal in. But I could no more write a romance than an epic poem. I could not sit seriously down to write a serious romance under any other motive than to save my life; and if it were indispensable for me to keep it up and never relax into laughing at myself or at other people, I am sure I should be hung before I had finished the first chapter. (Ibid.)

Concluyendo este razonamiento con las palabras que han servido de inicio a este trabajo y que volvemos a reproducir aquí para remarcar su relevancia:

No, I must keep to my own style and go on in my own way; and though I may never succeed again in that, I am convinced that I should totally fail in any other.

Mantenerse fiel a su estilo y seguir su propio camino. Toda una declaración de intenciones de Jane Austen, manifestada quince meses antes de su muerte. Mantenerse fiel a su estilo y seguir su propio camino, aunque eso tuviera como consecuencia que nunca más volviera a tener éxito. Ya que, según su parecer, precisamente en la búsqueda de ese éxito, encontraría su mayor fracaso.

El presente estudio tiene como finalidad analizar el estilo literario de Jane Austen. Ese estilo al que quiso mantenerse fiel y que, lejos de apartarla del éxito, la ha llevado a la inmortalidad literaria. Casi doscientos años después de su fallecimiento, cuenta con millones de lectores de muy diversas nacionalidades. Sus obras son consideradas clásicos de la literatura universal, y son reeditadas año tras año sin perder su actualidad. Una muestra de su vigencia son las múltiples adaptaciones y versiones para cine y televisión que no cesan de aparecer. En este mundo globalizado, en el que las redes sociales conectan a personas de todo el planeta, no faltan los espacios de diálogo dedicados a Jane Austen.

¿Cuál es la razón de este éxito? ¿Qué tienen las obras de Austen para captar así la atención del público? ¿Qué las hace tan especiales? Esas son algunas de las preguntas a las que trataremos de dar respuesta en las siguientes páginas.

Mantenerse fiel a su estilo fue el afán de esta autora. ¿Cómo podríamos definir su estilo? La respuesta nos la ofrece ella misma en una carta a su sobrino James-Edward, hijo de su hermano James. El joven, que estaba dando sus primeros pasos en el mundo de la escritura, había perdido dos capítulos y medio de la obra en la que estaba trabajando. Su tía Jane hace referencia a este hecho y se solidariza con él ante semejante pérdida, a la vez que declara su inocencia en este asunto, alegando para ello la gran diferencia en sus estilos.

I do not think, however, that any theft of that sort would be really very useful to me. What should I do with your strong, manly, vigorous sketches, full of variety and glow? How could I possibly join them on to the little bit (two inches wide) of ivory on which I work with so fine a brush, as produces little effect after much labour? (Letters: 337)

Austen compara sus obras con una pequeña pieza de marfil, de tan solo dos pulgadas (aproximadamente cinco cm.), que ella pule con un delicado cepillo, sin apenas dejar huella tras mucho trabajo. Miniaturas elaboradas con paciencia y

dedicación. Historias sencillas en las que se cuidan los detalles hasta el extremo, fruto de la imaginación y del trabajo constante de su autora.

Por lo tanto, al estudiar las obras de Jane Austen deberemos estar atentos a los pequeños detalles, puesto que son estos los que contienen la esencia de su estilo y en ellos encontraremos la razón del éxito de estas novelas.

La finalidad de este trabajo es profundizar en las obras de esta autora, analizar los elementos que las componen, detectar sus recursos habituales y las marcas propias de su estilo, buscar elementos comunes en sus distintas obras. Dicho de otro modo, desmontar sus novelas de modo que resulte más sencillo observar las diferentes partes y apreciar su hechura. Pero todo esto, desde un punto de vista literario, es decir, sin salirnos del contexto escritor-lector.

Trataremos de ponernos en el lugar de la autora para comprender las razones que la llevaron a contar sus historias de ese modo. Y también las observaremos desde el punto de vista del lector, es decir, evaluaremos los efectos que causan los distintos rasgos de su estilo. Por tanto, no nos detendremos más de lo imprescindible en cuestiones lingüísticas, ni en algunos aspectos de la teoría de la literatura que, difícilmente, pudo tener en cuenta Austen al escribir sus obras. Los elementos de la historia y del discurso serán la base sobre la que se sustentará nuestro análisis, que pretende ser muy práctico. Para lograrlo y, de este modo, evitar caer en planteamientos excesivamente teóricos o percepciones subjetivas, ofreceremos una gran cantidad de ejemplos extraídos de sus escritos. Además, en la medida de lo posible, también nos basaremos en los consejos que la escritora británica ofreció a su sobrina Anne Lefroy, a raíz de los primeros capítulos de un manuscrito que esta le fue enviando para que los revisara. Esos consejos nos servirán para conocer el criterio de Austen sobre algunos elementos y, por lo tanto, analizar sus obras a la luz de estas observaciones.

No hace falta ser crítico literario, ni haber estudiado filología para disfrutar de una buena novela. Pero tampoco hay duda de que cuanto más sepamos sobre las variadas manifestaciones artísticas, más fácil nos resultará comprenderlas y apreciarlas. Los que somos inexpertos en algunas disciplinas agradecemos la orientación de un conocedor de la materia, que nos señale los puntos fundamentales de una obra, los

posibles significados que hemos podido pasar por alto y cualquier dato que nos permita entenderla mejor y captar detalles que, de otro modo, se nos habrían escapado.

Aunque soy consciente de que todavía me queda mucho que aprender sobre esta autora, y sobre otros aspectos de la literatura, confío en que las horas dedicadas a este análisis, las fuentes consultadas, el asesoramiento recibido por expertos y lectores, y mi admiración por Jane Austen y sus novelas hayan servido para que este trabajo sea una guía útil para todos aquellos que quieran adentrarse en las obras de esta autora y leerlas con mayor aprovechamiento. También confío en que mi propia experiencia como escritor, en nada comparable a la de Austen, me haya permitido comprender mejor la intencionalidad de esta autora y centrarme en los aspectos más relevantes de su estilo.

En este análisis aparecerá con frecuencia la idea de que Austen no pretende explicar, sino mostrar. Siguiendo su ejemplo, en este trabajo hemos pretendido mostrar el estilo de Austen a través de sus propias palabras. Nuestra tarea, por tanto, podría resumirse en desmontar las novelas y poner los distintos elementos a la vista del lector, para que él mismo aprecie el ingenio de la autora y la armonía del resultado final.

También hemos procurado ofrecer una visión global del trabajo de Austen, para ello, comenzaremos el estudio ofreciendo algunos datos básicos sobre su vida, obras, contexto histórico y literario. A continuación, antes de emprender nuestro análisis, ofreceremos una síntesis de la opinión de los críticos sobre las novelas de esta autora. En el presente estudio no se han incluido citas de todas las obras incluídas en la bibliografía, tan solo aquellas que nos han parecido más relevantes. Aun así, ofrecemos información sobre todos aquellos trabajos consultados, que pueden servir de referencia para futuros estudios o para profundizar en algunos de los aspectos aquí tratados. Finalizada la tarea de revisión de las opiniones de los críticos, aportaremos nuestro punto de vista a través de un análisis detallado. Por último, ofreceremos las conclusiones de este trabajo, en las que destacaremos los puntos fundamentales del estilo de Jane Austen, que serán aquellos que marquen la diferencia entre los que son capaces de apreciar sus obras y los que tan solo vean en ellas, en palabras extraídas de un comentario a una reseña sobre *Emma*:

“Una historieta de amor escrita con mucho estilo”.
(<http://www.quelibroleo.com/emma>)

2. Apunte biográfico

Jane Austen nació en la rectoría de Steventon, un pequeño pueblo al noroeste de Hampshire, Inglaterra, el 16 de Diciembre de 1775. Fue la séptima hija y segunda niña del reverendo George Austen y Cassandra Leigh. De sus hermanos, dos pertenecían al clero, uno heredó ricas posesiones en Kent y Hampshire de un primo lejano, y los dos más jóvenes se convirtieron en almirantes de la Marina británica; su única hermana, como la misma Jane, nunca se casó.

La rectoría de Steventon fue el hogar de Jane durante los primeros 25 años de su vida. Desde aquí viajó a Kent para quedarse con su hermano Edward en su mansión de Godmersham Park cerca de Canterbury, y también pasó unas vacaciones algo más cortas en Bath, donde vivían sus tíos. Durante la década de 1790 escribió los primeros borradores de *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice* y *Northanger Abbey*: sus viajes a Kent y Bath le proporcionaron el carácter local del marco de estas dos últimas novelas.

En 1801 el reverendo George Austen se retiró, y él y su mujer, con sus dos hijas Jane y Cassandra, dejaron Steventon y se establecieron en Bath. Los Austen alquilaron el número 4 de Sydney Place desde 1801 hasta 1804, y luego se quedaron en el número 3 de Green Park Buildings East, donde el señor Austen falleció en 1805. Mientras los Austen vivieron en Bath, fueron de vacaciones a lugares de veraneo de la playa, incluido Lyme Regis en Dorset: esto le dio a Jane el marco para *Persuasion*.

En 1806 la señora Austen y sus hijas se mudaron a Southampton, y luego en 1809 a Chawton, donde tuvieron un *cottage* en uno de los terrenos de Edward en Hampshire. Aquí Jane tenía tiempo para dedicarse a escribir, y entre 1810 y 1817 revisó sus tres primeras novelas y también escribió otras tres: *Mansfield Park*, *Emma* y *Persuasion*.

Jane enfermó en 1816, posiblemente de la enfermedad de Addison, y en mayo de 1817 su familia la llevó a Winchester para obtener tratamiento médico. Sin embargo, el médico no pudo hacer nada por ella, y falleció de manera tranquila el 18 de Julio de 1817 en su alojamiento del número 8 de College Street.

Fue enterrada unos días más tarde en la nave norte de la catedral de Winchester, y en 1967 se añadió una placa conmemorativa en la Poet's Corner de la abadía de Westminster.

Fuente: Jane Austen Society en España (www.janeaustensociety.es)

3. Obras

Sense and Sensibility (Sentido y sensibilidad / Sensatez y sentimientos)

Fue la primera novela de Austen que se publicó. Comenzó a escribirla en torno a 1797 y continuó trabajando en ella durante muchos años, hasta que vio la luz en 1811, bajo la firma de “*By a Lady*”. Austen decidió ocultar su autoría y tan solo su entorno familiar conocía este hecho. En esta obra se narra la vida de dos hermanas, Elinor y Marianne, y la distinta forma en la que cada una afronta las alegrías y dificultades que surgen en su camino. La novela fue un éxito en su época e incluso aportó beneficios a su autora.

Pride and Prejudice (Orgullo y prejuicio)

La primera versión de esta novela data de finales de 1800. Su título original fue *First Impressions*, y no captó el interés del editor al que escribió el padre de la autora ofreciéndole los derechos. Por lo que pasaron varios años hasta que finalmente se publicó en 1813, tras el éxito de *Sense and Sensibility*. En esta obra se narran los errores que frecuentemente tienen lugar al principio de una relación, y cómo las circunstancias y los personajes pueden evolucionar hasta situarse en el polo opuesto de lo esperado. *Pride and Prejudice* es la obra preferida por la mayoría de lectores de Austen.

Mansfield Park

Fue escrita entre febrero de 1811 y verano de 1813. Fue la tercera novela que publicó Austen y vio la luz el 4 de mayo de 1814. En la portada se indicaba que era obra de la autora de *Sense and Sensibility* y *Pride and Prejudice*, pero no aparecía el nombre de la escritora. Austen trató de mantener este dato dentro del ámbito familiar, aunque no pudo evitar ciertas filtraciones por parte de alguno de sus allegados. Según algunos críticos, esta es la novela más compleja y mejor elaborada de Austen.

Emma

Austen escribió esta novela entre 1814-15 (año de su publicación) y, como ya se ha explicado, recibió la sugerencia de que se la dedicara al Príncipe Regente. Comprendiendo que más que una sugerencia se trataba de una orden, Jane Austen accedió a dicha petición y plasmó su dedicatoria al inicio de la obra. *Emma* narra el

inicio de la madurez de la protagonista y los avatares que este proceso lleva consigo tanto en ella como en su entorno.

Northanger Abbey (La Abadía de Northanger)

Jane Austen terminó de escribir esta novela entre 1798-99, cuando tenía poco más de veinte años. Se trata de una historia romántica de tono cómico, ambientada principalmente en Bath, sobre una joven lectora que debe aprender a separar la fantasía de la realidad. Austen vendió la novela (bajo el título de *Susan*) a un editor en 1803, y aunque este anunció la obra, no llegó a publicarla. Por lo que la autora recuperó los derechos, satisfaciendo diez libras, es decir, el mismo importe que se había embolsado. Finalmente, Henry Austen publicó *Northanger Abbey* en 1817, tras la muerte de su hermana.

Persuasion (Persuasión)

Fue escrita entre 1815-16, durante la enfermedad que causó la muerte de su autora. Del mismo modo que *Northanger Abbey*, esta novela fue publicada por Henry Austen tras el fallecimiento de su hermana. *Persuasion* habla de las segundas oportunidades, las expectativas de la sociedad y la constancia en el amor. Poco antes de morir, Jane Austen cambió el final de la obra, dejándolo como podemos leerlo hoy en día.

Juvenilia

Las obras de infancia de Jane Austen están llenas de entusiasmo, humor y creatividad. Aunque su valor literario no es equiparable al de las seis novelas completas, sirven para conocer el mundo interior de una jovencísima Austen, y vislumbrar los primeros brotes de lo que llegaría a ser un hermoso árbol cargado de sabrosos frutos.

Letters (Cartas)

Afortunadamente para los lectores, se conserva una amplia colección de las cartas que Jane Austen escribió a lo largo de su vida. La destinataria principal de estas misivas es su hermana Cassandra. En este epistolario encontramos multitud de detalles de la vida cotidiana de la autora y de su entorno familiar, y también sus opiniones, bromas y comentarios irónicos sobre la sociedad de su época y su círculo de amistades.

Ofrecemos a continuación una cronología detallada de la labor creativa de Jane Austen:

c. 1787-1793: Escribe una colección de obras cortas, conocidas actualmente como *Juvenilia*.

c. 1794: Escribe *Lady Susan*, pero no la concluye.

c. 1795: Escribe *Elinor y Marianne*, posteriormente revisada y publicada como *Sense and Sensibility*.

1796: Comienza *First Impressions* (Más tarde publicada como *Pride and Prejudice*).

1797: Termina *First Impressions* que es ofrecida por su padre a un editor, que la rechaza sin leerla.

c.1798-1799: Escribe *Susan*, renombrada después como *Catherine* y publicada de modo póstumo como *Northanger Abbey*.

1803: *Susan* es vendida a un editor que no llega a publicarla.

c.1804: Comienza *The Watsons*, pero no la acaba.

1810: *Sense and Sensibility* es aceptada por un editor

1811: Se publica *Sense and Sensibility*. Comienza la revisión de *First Impressions*, ya conocida como *Pride and Prejudice*. Comienza a escribir *Mansfield Park*.

1812: *Pride and Prejudice* es comprada por un editor.

1813: Se publica *Pride and Prejudice*. Termina *Mansfield Park*, que es aceptada por el editor. Segunda edición de *Pride and Prejudice* y *Sense and Sensibility*.

1814: Se publica *Mansfield Park*. Comienza a escribir *Emma*.

1815: Se publica *Emma* (aunque en la portada aparece 1816). Comienza a escribir *Persuasion*.

1816: Recompra los derechos de *Susan* y la revisa como *Catherine*. Segunda edición de *Mansfield Park*. Termina de escribir *Persuasion*.

1817: Comienza *Sanditon*, pero no la termina. *Northanger Abbey* y *Persuasion* se publican juntas con una “*Biographical Notice*” de Henry Austen. (En la portada aparece 1818)

Fuente: Jane Austen Society en España (www.janeaustensociety.es)

4. Contexto histórico

La vida de Jane Austen y su creación literaria coincidió con una de las épocas de mayores transformaciones en la historia británica, marcada por diversas revoluciones en el exterior, y una situación de inquietud dentro de las fronteras.

La firma de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, en 1776, señaló el inicio de una revolución americana, al que le siguió la Revolución Francesa en 1789. Durante las dos décadas siguientes, Gran Bretaña se vio involucrada en el proceso revolucionario francés y en las Guerras Napoleónicas. Estos conflictos tuvieron como consecuencia una gran inestabilidad económica.

La clase obrera inglesa sufrió las consecuencias de esta inestabilidad. Los pobres, tanto en la ciudad como en el campo, sufrían por el precio del pan, que beneficiaba a granjeros y arrendatarios. Esta situación se revertió cuando los campesinos no pudieron pagar sus rentas. Las diversas leyes contribuyeron a la diferenciación entre la vida del campo y la urbana. La Revolución Industrial continuó su avance y, aunque el nivel de vida a principios del XIX era mejor que durante el siglo anterior, el hecho de que los sectores pobres de la sociedad estuvieran concentrados en algunos núcleos de las ciudades conllevó que se viera como un problema común y no individual; lo que trajo consigo diversas revueltas sociales.

Sin embargo, la situación era muy distinta entre la aristocracia y el nuevo estamento que apareció durante esta época, la *gentry*. Esta nueva clase social, de gran influencia, incluía tanto a los terratenientes como a profesionales de diversas áreas. La mayor parte de las tierras estaban en manos de un número relativamente bajo de familias, que aseguraban su permanencia a través de diferentes lazos legales. Esto también influyó en la concepción de la familia y de la mujer. Los matrimonios se convirtieron en la fórmula para preservar el nivel social o mejorar la situación económica. Las aspiraciones familiares y la dependencia económica de la mujer convirtieron el matrimonio en un objetivo principal de las mujeres de esta clase social.

Junto con esto, también se iniciaron algunos movimientos de defensa de los derechos de la mujer por parte de personalidades como Mary Wollstonecraft, que con

elementos propios de la Ilustración, defendió la igualdad de las mujeres respecto a los hombres.

A la precariedad de finales del siglo XVIII le siguió el periodo de la Regencia, que comenzó oficialmente en 1811. A causa de la enfermedad mental del rey George III, su hijo recibió el cargo de príncipe regente. Este periodo terminó con la coronación del Príncipe de Gales como George IV el 19 de julio de 1821; aunque se suele hablar de la Época de la Regencia para referirse a los primeros años del siglo XIX hasta el inicio del mandato de la reina Victoria en 1837. Durante este periodo, el príncipe regente favoreció el desarrollo de las artes y las ciencias.

Un cambio significativo, que tuvo lugar durante la época en la que vivió Jane Austen, fue la expansión de la literatura y de las obras impresas en Inglaterra. A principios de 1800, la mayoría de la población de clase media y superior sabía leer, y estas tasas fueron creciendo en todos los estratos sociales durante los siguientes años. También aumentó el número de novelas publicadas, hasta convertirse en el género predominante durante el primer cuarto de siglo. Esto se vio favorecido por la bajada del precio de los libros, aunque seguían siendo inaccesibles para una gran parte de la población. Hecho que se agravó con los impuestos a la cultura (*taxes on knowledge*), que alcanzaron su cima durante la carrera literaria de Austen. Estos impuestos se debieron, en parte, al deseo de limitar el acceso a la información de las clases bajas, dentro del contexto de la Revolución Francesa. Los libros se daban a conocer a través de las críticas y, aquellos que no podían permitirse comprarlos, podían beneficiarse de bibliotecas circulantes o clubes de lectura.

Durante este periodo hubo también un gran desarrollo urbano, unido al crecimiento industrial. Pero no todas las ciudades giraban en torno a la industria, sino que había algunas como Bath y Brighton, que se convirtieron en lugares propicios para las relaciones sociales y el entretenimiento de las clases medias-altas, entre las que se incluye la *gentry*, mencionada anteriormente, que fue el entorno principal para las novelas de Jane Austen.

5. Contexto literario

Desde mediados del siglo XVII, se pueden encontrar diversos relatos orientados a lectores de todo tipo, que con cierta frecuencia se recogían en colecciones. Autores como Aphra Behn, William Congreve, Mary Davys, Jane Barker o Eliza Haywood se podrían contar entre los predecesores del género novelístico.

The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe (1719) ha sido señalada por diferentes estudios como la primera novela en lengua inglesa. La obra del periodista Daniel Defoe combina lo exótico con lo prosaico o familiar, y su intencionalidad es que el lector perciba los hechos en ella contados como algo real, no como ficción. Por esta razón, el estilo es directo, crudo, sin florituras literarias, de modo que transmita la impresión de estar leyendo una autobiografía y no una narración de aventuras.

Aunque se le otorgue a Defoe el título de iniciador de la novela, algunos críticos realzan la figura de Jonathan Swift en cuanto a la calidad de sus escritos y también por la influencia que tuvo en autores muy posteriores a él.

The greatest prose-writer of the first part--perhaps the whole-of the century is Jonathan Swift (1667-1745). A great humorist and a savage satirist, his meat is sometimes too powerful even for a healthy stomach. He is capable of pure fun—as in some of his poems—and even schoolboy jokes, but there is a core of bitterness in him which revealed itself finally as a madhatred of mankind (...).

Swift is a very great literary artist, and perhaps only in the present century is his full stature being revealed. He is skilful in verse, as well as in prose, and his influence continues: James Joyce—in his *The Holy Office*—has written Swiftian verse; Aldous Huxley (in *Ape and Essence*), and George Orwell (in *Animal Farm*) have produced satires which are really an act of homage to Swift's genius. Yet *Gulliver's Travel*; stands supreme: a fairy story for children, a serious work for men, it has never lost either its aliure or its topicality. (Burgess: 155-7)

El estilo aventurero de estas dos primeras novelas inglesas (*Robinson Crusoe* y *Gulliver's Travels*) se mantuvo presente en los distintos trabajos que fueron surgiendo, y a través de los distintos subgéneros.

Even Jane Austen, in writing novels which have frequently been criticized over the years as being stories in which nothing much really happens, makes use of some of the elements of the adventure novel in her fiction. (Teachman: 22)

Durante la primera mitad del siglo XVIII, proliferaron también las obras filosóficas y religiosas que pasaron de un punto de vista racional a más espiritualista. A través de sus diferentes tratados y ensayos, los autores enfrentaron sus puntos de vista y desarrollaron sus razonamientos, dando lugar a una abundante producción escrita.

Tras la muerte de Defoe, la novela continuó su desarrollo de la mano de Samuel Richardson. Aficionado a asistir a las jovencitas en la composición de sus cartas amorosas, Richardson recibió el encargo de escribir un volumen compuesto de modelos de cartas para las distintas situaciones. Esto le condujo a crear una novela epistolar, que sirviera para ofrecer una lección moral a sus lectoras. El resultado fue *Pamela*, también titulada *Virtue Rewarded*. A esta obra le siguieron *Clarissa Harlowe* y *Sir Charles Grandison*.

El género epistolar se mantuvo presente durante los siguientes años, y, aunque su finalidad evolucionó, las protagonistas de estas historias solían ser mujeres que compartían entre sí las cartas que enviaban o de las que eran destinatarias, y los temas habituales eran los enamoramientos y el cortejo.

Jane Austen leyó y alabó las obras de Samuel Richardson y comenzó su labor de escritora siguiendo este género.

Evidence suggests that Austen's earliest versions of both *Sense and Sensibility* and *Pride and Prejudice* were epistolary in nature. If so, Austen chose to change the narrative point of view at some point in the revision process and destroyed the earlier versions of the stories. Only one of Austen's adult attempts at writing an epistolary novel presently exists in print. *Lady Susan*, unpublished in Austen's lifetime, survived in fair copy manuscript and was published over fifty years after her death, in 1870, by her nephew, James Edward Austen-Leigh. (Teachman: 26)

Si el término “novela epistolar” puede servir para indicar la forma de las obras de Richardson, no nos sirve sin embargo para calificar su contenido. Para ello, debemos incluir otro término que implica una evolución en el modo de mostrar la historia. Nos referimos a las “*Novels of Sensibility*”. Serían de algún modo equiparables a las novelas

psicológicas actuales, en las que el autor se centra en los sentimientos y la percepción del protagonista, habitualmente una chica joven, y conocemos los eventos a través de su visión.

Las obras de Austen utilizan algunos recursos de este tipo de novelas, pero van más allá de este género.

Austen's novels depict heroines who are not traditional heroines of the novel of sensibility. They think as well as feel. But without the popularity of the novel of sensibility in England in the eighteenth century, it is unlikely that Austen's depiction of the heart of English women would have been so effective or that she would have found an audience so prepared to read about the inner life of realistic, contemporary women in the novel. (Teachman: 28)

Este culto a la sensibilidad surgió como reacción a algunas corrientes y costumbres algo embrutecidas del siglo XVIII y estuvo relacionado con la creencia en la bondad innata del ser humano. En muchas de las obras de este siglo, se muestra a personajes cargados de emotividad. La sensibilidad se vio como una respuesta a la belleza, al arte y a la naturaleza. Sin embargo, pronto se apreció el peligro de caer en excesos de sentimentalismos y, a finales de este siglo, se pueden encontrar diversos pasajes en obras de ficción en los que se advierte a las heroínas de estos riesgos, que podrían volverlas excesivamente débiles y vulnerables.

Jane Austen's criticism of sensibility is not only that it is dangerous to its possessor –and her heroine Marianne joins the heroines of sensibility in an illness that brings her close to death– but that it is a selfcentred emotion wich makes its possessor unwilling to recognize the claims of others. (Rogers: 288)

Otra figura a destacar es Henry Fielding, que comenzó su carrera con la intención de escribir una parodia de *Pamela*. La obra resultante fue *Joseph Andrews*, que podríamos incluir dentro del género de la "picaresca", originaria de la literatura española del siglo XVI. *Jonathan Wild*, también de Fielding encaja a la perfección con los parámetros de este género, que suele incluir aventuras que tienen lugar en el camino, encuentros de diversos pícaros (*rogues*), vagabundos y todo tipo de tramposos, que finalmente consiguen su objetivo. Sin embargo, según Burgess, su obra maestra, *Tom Jones*, aunque contiene algunos elementos de la picaresca, encaja mejor dentro del

género “*mock-epic*” (épica burlesca). Tiene la extensión y el contenido propios de la épica y su estilo es, en ocasiones, una parodia de las obras de Homero.

Jane Austen’s novels do not fall within the tradition of the picaresque (...). Nonetheless, she was certainly aware of the picaresque form, as can be seen by some of the stories included in her *Juvenilia*. She was well aware of its importance to the tradition of the English novel, but she chose not to make use of it in her own writing for publication, reserving its use for only a few of her early private and family writings. (Teachman: 23)

Durante la segunda mitad del siglo XVIII adquirió gran éxito un nuevo género de relato, la novela gótica. Se trataba de obras de misterio e imaginación, con elementos macabros, sensuales o incluso eróticos, protagonizadas habitualmente por chicas jóvenes a las que alguna autoridad (padre, padrastro, guardián) secuestra o recluye en algún castillo, mazmorra, etc., y que se verán amenazadas por todo tipo de peligros.

Horace Walpole es considerado el precursor de este género con su obra *The Castle of Otranto*. Entre sus seguidores, lo más relevantes fueron Mrs. Ann Radcliffe y Matthew Gregory Lewis, con obras como *The Romance of the Forest*, *The Misteries of Udolpho*, *The Italian*, por parte de la primera y *The Monk*, como trabajo más conocido de Lewis.

Austen leyó algunas de estas novelas y las utilizó como modelo y fuente de inspiración para su obra *Northanger Abbey*, en la que realiza una parodia del género a través de muchos de sus elementos.

Dentro de la novela realista de la segunda mitad del siglo XVIII, cabe destacar la figura de Fanny Burney. En sus obras, descubrimos el mundo a través de una joven que muestra su dependencia social y la incapacidad de hacerse valer por sí misma. El tono de estas novelas se debate entre la corrección social y la crítica a lo establecido. Las protagonistas que darán el nombre a estas novelas (*Evelina*, *Cecilia*, *Camilla*) serán víctimas de distintas situaciones que las harán sufrir y a las que deberán enfrentarse.

La novela inglesa desde sus inicios contó con una gran presencia femenina. Fanny Burney es quizás la primera escritora importante de esta tradición, que contaba con dos tipos de autoras: aquellas de clase acomodada, que escribían como pasatiempo y para deleitar a sus allegados; y las autoras que pretendían que sus obras adquirieran cierto prestigio y que se lucraban –con mayor o menor éxito– con sus ventas. Esta

segunda postura no estaba demasiado bien vista y es una de las razones por las que muchas escritoras no firmaban sus obras, o lo hacían bajo un seudónimo. No olvidemos que *Sense and Sensibility* apareció en público firmado “by a Lady”. Y *Pride and Prejudice* como de la autora de *Sense and Sensibility*.

La mayoría de estas escritoras contaban con una educación limitada y adquirieron su formación a través de la lectura. Con la finalidad de mantenerse dentro de lo que se consideraba correcto para una dama, muchas de estas autoras utilizaron recursos que les permitieran expresar sus ideas de un modo indirecto como la parodia, la ironía, los contrastes, etc. Los trabajos de estas mujeres eran valorados con cierta indulgencia y condescendencia por los escritores, que pretendían así que se mantuvieran en su género.

Women were praised for their “quickness of apprehension,” “delicate taste,” and for not presuming to “strong judgement.” (Poovey: 34)

No se valoraban sus ideas, sino su gramática y la elegancia de su estilo. De hecho, en muchas ocasiones, las críticas más severas para obras de escritoras procedían de sus congéneres.

Pasamos ahora a hablar de Samuel Johnson, que fue una personalidad relevante del siglo XVIII, y trabajó la mayoría de estilos literarios de su época: drama, poesía, novela, ensayo, sermones, oraciones, biografías, discursos políticos... Su mayor aportación es el *Dictionary of the English Language* y sus trabajos críticos, varios de ellos recogidos en *The Lives of Poets*.

A finales de este siglo afloró el romanticismo, que llevaba algunos años gestándose como reacción contra el racionalismo de la Ilustración y el clasicismo. Los autores de este movimiento dan prioridad a la fantasía, la imaginación, los sueños y los sentimientos. El choque entre la realidad y el deseo serían uno de los principales hilos conductores de estas obras. El desencanto ante la situación que se vivió en aquella época propició una añoranza del pasado y la evocación de lugares remotos.

El periodo romántico inglés abarca desde 1790 a 1830, aproximadamente. Algunos de los autores más destacados de este movimiento son William Wordsworth, Samuel T. Coleridge, Lord Byron, John Keats y Sir Walter Scott. De este último, cabe

destacar que, tras alcanzar un elevado prestigio gracias a su labor poética, se decantó por la novela, a la que se dedicó profusamente dejando una amplia colección de títulos a su muerte. Sabemos también que conoció y valoró los trabajos de Jane Austen, que, a su vez, había leído los suyos. Aunque las obras de Austen se enmarquen dentro de este periodo, su estilo y su temática no encajan con los parámetros de este movimiento.

A finales del XVIII volvieron a alzarse algunas voces a favor de los derechos de las mujeres, y aparecieron diversas obras en las que se defendía esta causa, en las que se abogaba por la libertad sexual, el derecho al divorcio por parte de la mujer, autonomía económica, etc. Mary Wollstonecraft y Mary Hays escribieron sobre la injusticia social a la que se veía sometida la mujer. Otras autoras también abogaron por los derechos de sus congéneres, pero de un modo mucho más sutil.

Aunque en las obras de Austen se reflejan algunas de las injusticias sociales que sufrían las mujeres de su tiempo y se percibe el interés de la autora por promover cambios en esta situación, su punto de vista dista mucho del de aquellas que optaron por un tono más reaccionario. En su obra, Teachman achaca el tono indirecto y sutil de Austen a cierto miedo social.

Although Austen composed the first drafts of at least three novels during the 1790s, when the publication of women's rights novels was at its height, by the eighteen-teens, when Austen published her novels, a tremendous backlash against women's rights and writers of women's rights novels had occurred. Mary Wollstonecraft's openness about the details of her life were held against her, and all writing that we in the twenty-first century would call explicitly feminist was considered to be immoral and virtually unpublishable. The degree of subtlety and indirectness Austen uses in approaching the issue of women's rights is undoubtedly, therefore, in part a result of the decade in which she published

Aunque pueda haber algo de verdad en esta deducción, no hay que olvidar que los principios morales y religiosos que Austen refleja en sus obras están en completa discordancia con algunos de los objetivos de sus contemporáneas. Austen defiende a la mujer y pone de manifiesto lo que ella considera injusto, pero si no aboga por una revolución social e ideológica, no parece que sea por miedo a las consecuencias, sino por no ser estas sus pretensiones.

Otro de los subgéneros de novela que estuvo en boga durante la segunda mitad del siglo XVIII fue la novela doméstica (*Domestic Novels*), que se centraba en la figura de la mujer dentro de su entorno habitual en aquella época. Los sentimientos de la protagonista se estudiaban en relación con su ambiente y sus quehaceres cotidianos. El elemento principal de estas novelas era el entorno, que incluía las tareas domésticas, el cuidado de la familia y los detalles caseros, como el precio de los alimentos, los tejidos para hacer vestidos, etc.

Las obras de Austen incluyen muchos pasajes que siguen el estilo de las novelas domésticas, ya que conocemos el día a día de las protagonistas y sus relaciones familiares. Sin embargo, estas obras no se ciñen solo a ese entorno, sino que incluyen otros elementos, como podrían ser los negocios de los caballeros.

Men do engage in business within her pages. For instance, Mr. Knightley discusses farm business with his property manager. Mr. Darcy assists Mr. Bennet and Mr. Gardiner in making a deal with Wickham that will salvage Lydia Bennet's reputation. (...). None of these are events that could be central to a traditional domestic novel. Nonetheless, Austen's wide reading would certainly have made her aware of the traditional domestic novel, and she created scenes of domestic employment as vivid and realistic as those of any writer of exclusively domestic fiction. (Teachman: 30)

"The Courtship Novels" recogen algunos elementos de las novelas domésticas y de aquellas que defendían los derechos de las mujeres. Aunque la narración se centra en el entorno familiar de las protagonistas, la acción se enmarca dentro del periodo del cortejo, es decir, desde la presentación en sociedad hasta el matrimonio. Durante esa época, las jóvenes tenían algo más de libertad, aunque todavía muy limitada.

Ciertamente, las muchachas tenían derecho a rechazar al pretendiente escogido por sus padres, si les resultaba muy penoso contraer matrimonio con él. Pero todavía no estaba extendido el derecho a escoger marido, si las circunstancias económicas y sociales no eran favorables. La dependencia económica de las jóvenes limitaba su capacidad de elección. Al elegir esta temática, las novelas de cortejo cumplían cierta función feminista, denunciando estas situaciones, ya que la mujer pasaba de la dependencia de los padres a la dependencia del marido sin apenas solución de continuidad.

Austen's novels were published during the last years of the time period Green designates as the period of the courtship novel. Her novels, like those Green discusses, focus primarily on the period of her heroines' lives during which they are considered marriageable but are not yet married. They explore young women's range of choices on the marriage market and the reasons for which they choose and refuse various marriage proposals. Austen's heroines often, however, maintain a degree of autonomy within their marriages as well as during their courtship. (Teachman: 32)

Fuera del género de la novela, pero también con mucho éxito y gran influencia durante la segunda mitad del XVIII, se encuentran los manuales de conducta (*Conduct Book*). Con títulos como *A Father's Legacy to His Daughters*, de John Gregory; o *An Unfortunate Mother's Advice to Her Absent Daughters*, de Lady Sarah Pennington, escritos en forma epistolar, este tipo de obras recopilan consejos para chicas jóvenes sobre cómo deben comportarse tanto en su vida social como en la privada. Estos manuales pueden presentarse bajo diferentes formatos. Por ejemplo, Thomas Gisborne escribió *An Enquiry into the Duties of the Female Sex* siguiendo las pautas del teatro filosófico. Además de la temática ya citada, estas obras también servían para la educación de los chicos jóvenes, de modo que llegaran a convertirse en ciudadanos respetables, y también encontramos algunos tratados sobre qué tipos de lecturas son recomendables para la juventud.

La referencia principal a estas obras en las novelas de Austen la encontramos en *Pride and Prejudice*, de la mano de Mr. Collins, que escoge uno de estos libros para amenizar la velada a sus primas. La reacción de las jóvenes pone de manifiesto que este tipo de escritos no eran los más eficaces para lograr la educación de su público.

Jane Austen fue una gran lectora, que tuvo a su disposición la biblioteca de su padre. Por los comentarios de sus cartas, sabemos que leyó obras de estilos muy variados y géneros diferentes, entre las que se encuentran algunos trabajos de casi todos los autores aquí nombrados. Pero no solo fue una gran lectora, sino que, desde muy joven, se introdujo como escritora en campos muy variados, experimentando con los géneros de su tiempo y moldeándolos según sus gustos y necesidades, más que siguiendo las formas establecidas. La escritura de Austen se encuentra dentro de su tradición, pero no limitada por ella.

She used the traditional forms to expand the novel. If Austen can be said to write within any particular tradition, it is the tradition of the greatest of novels, a tradition she herself defined as “some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour are conveyed to the world in the best chosen language”. (Teachman: 32)

6. Jane Austen en España

Para la elaboración de este apartado, nos hemos basado fundamentalmente en el artículo “¿Sabes cómo llegó la señorita Austen a España?” de Mari Carmen Romero, cuya referencia puede encontrarse en la bibliografía final.

La historia de Jane Austen y sus obras en España comenzó hace menos de un siglo, es decir, más de cien años después de su publicación. A pesar de que algunas escritoras de renombre en nuestro país, como Emilia Pardo Bazán, la citaran como una de las grandes representantes de la literatura inglesa, el hecho de que sus obras no hubieran sido traducidas prácticamente imposibilitaba que se pudieran divulgar en España. La falta de cultura y la existencia de cierto bloqueo cultural retrasaron la entrada de estas novelas en nuestro país, una vez que su fama ya se estaba extendiendo por Francia, Alemania y Dinamarca.

Pese a esta falta de popularidad, los literatos sí que conocían a la satírica novelista, y en 1914, Miguel de Unamuno le dedicó tres artículos en el periódico argentino “La Nación”. En ellos, analiza sus textos, sus temas y el impacto que supone su obra en el bilbaíno. Cuatro años más tarde, el catedrático zaragozano Jordán de Urríes presenta en la Real Academia de las Buenas Letras, la primera traducción al castellano de Austen, *Orgullo y Prejuicio*, que se publicaría en 1924 de la mano de Calpe. Previamente, la editorial ya había publicado a Austen en 1919, con *Persuasión*, con traducción del ingeniero de minas Manuel Ortega y Gasset, hermano del famoso filósofo y vasto humanista. Entre ambas, la actriz, política y polifacética ilustrada malagueña, Isabel de Oyarzábal, traduce *La Abadía de Northanger*, que sale en papel en 1921. (Romero)

El resto de obras no se publicaron hasta después de la Guerra Civil, cuando se estrenaron algunas películas basadas en sus novelas. La primera de ellas sería la versión de principio de los cuarenta de *Pride and Prejudice*, traducida al español como *Más fuerte que el orgullo*

Debido a este film, *Emma*, *Juicio y Sentimiento* (o cualquiera de sus títulos) y *El Parque Mansfield* ven la luz, y las otras obras se vuelven a editar, en esa década, de la mano de pequeñas editoriales situadas principalmente en Barcelona. (Ibid.)

Con el paso del tiempo, Austen comenzó a ser estudiada en los ambientes universitarios, ya que entró en el programa de estudios de literatura inglesa. En un

ámbito más popular, es posible que sus obras se difundieran a través de radio-novelas durante la década de los cincuenta. El salto a la televisión se dio en la siguiente década, cuando TVE adaptó *Pride and Prejudice* y la emitió dentro de su programa *Novela*. No existe la copia de esta serie, pero sí que se pueden encontrar aún en el archivo las de *Emma*, *Northanger Abbey* y *Persuasion*.

Emma, emitida en 1967, es una buena adaptación, pese a sus escasos medios, de la mano del melillense Hermógenes Sainz, con una encantadora Lola Cardona como protagonista. Lamentablemente, la siguiente serie, *La Abadía de Northanger*, de 1968 y con guión de Ricardo López Aranda, es una versión bastante infiel de la obra de Austen, que parece que nunca ha sido bien comprendida. La última adaptación de nuevo con guión de Sainz, es *Persuasión*, que se emite en 1972. (Ibid.)

Aunque se planteó la posibilidad de producir una nueva adaptación de *Pride and Prejudice*, TVE, que estaba inmersa en un proceso de adaptaciones de obras nacionales, optó por emitir una versión inglesa de 1980. El éxito de esta emisión, tanto por parte de la crítica como de la audiencia, sirvió para dar un impulso a la promoción de las obras de Jane Austen.

Pero tendrían que pasar más de quince años para que los estrenos de *Sentido y Sensibilidad*, *Emma* y *Clueless* (basada en la anterior historia) en 1996, o *Mansfield Park*, en 1999, acercaran las obras de Austen al gran público y se despertará definitivamente la pasión por esta autora y sus novelas, que recibiría otro gran espaldarazo cinematográfico con *El diario de Bridget Jones* (basada en *Pride and Prejudice*) en 2001, y el lanzamiento en DVD de distintas adaptaciones.

El éxito de las series y películas propició que se multiplicaran las ediciones de las novelas de esta autora en diferentes formatos, y que, poco a poco, fuera creciendo el número de sus lectores

Al mismo tiempo, empezaron a salir al mercado nuevas traducciones, versiones, cómics, modernizaciones, obras inéditas y mucho más, gracias a pequeñas editoriales como D'Epoca, Funambulista o Nórdica, entre otras. Y de repente, casi de improviso, se organizaban quedadas de fans, congresos más académicos y mucho más, con la llegada de los bicentenarios de las novelas. (Ibid.)

La aparición de las redes sociales y el crecimiento del número de blogs, páginas web y foros dedicados a la literatura también contribuyeron a la difusión de estas novelas, hasta convertir a Jane Austen y su trabajo en un fenómeno de fans, y una fuente –ya veremos si inagotable– de dinero, a través de producciones cinematográficas y televisivas, reediciones, *merchandising*, actividades turísticas y de ocio, etc. Este es un fenómeno global que va ganando adeptos en nuestro país entre lectores de diferentes edades y contextos sociales diversos.

Actualmente existen varios sitios web en castellano, dedicados a la difusión de las novelas de esta escritora inglesa, entre los que cabe destacar los siguientes:

Hablando de Jane Austen: <https://hablandodejaneausten.com/>

Jane Austen en castellano: <https://janeaustencastellano.wordpress.com/>

Además, son abundantes las reseñas y noticias sobre las novelas de Austen en todo tipo de espacios y redes sociales.

Por último, destacaremos que, recientemente, se ha constituido la Jane Austen Society en España (www.janeaustensociety.es), cuya finalidad es la difusión de las obras de esta autora y promover los estudios sobre sus novelas y su vida.

7. El estilo literario de Jane Austen analizado por los críticos.

7.1. Introducción

En este apartado vamos a presentar de un modo estructurado algunas opiniones de escritores, críticos y analistas literarios sobre el estilo de Jane Austen.

En primer lugar, ofreceremos los comentarios de algunos novelistas de reconocido prestigio, entre los que destacaremos algunas visiones negativas sobre el trabajo de esta autora. Posteriormente, hablaremos de algunas de las características generales del arte de Austen y, después de esto, procederemos a realizar un análisis más detallado de sus obras, dividiéndolo en dos niveles: el nivel de la historia y el del discurso.

Al hablar de estos dos niveles, realizaremos algunas modificaciones respecto a la metodología tradicional para centrarnos de un modo especial en la labor de Austen como novelista. El objetivo de este trabajo es profundizar en el proceso creativo y en el modo de contar las historias de dicha autora, por esta razón vamos a abordar la labor global del escritor, que utiliza el lenguaje como un medio para crear y transmitir, y no como un fin en sí mismo.

En el nivel de la historia analizaremos cuatro elementos: el narrador, los personajes, el argumento y el escenario. Mientras que en el nivel del discurso, los elementos a estudiar serán: la voz narrativa, los diálogos, las reflexiones y las descripciones.

Aunque pueda parecer redundante el hecho de incluir al narrador en el primer nivel y la voz narrativa en el segundo, la realidad es que las afrontaremos como dos cuestiones diferentes, que se mueven en dos planos distintos. Por un lado hablaremos del narrador, como figura externa a la historia y, a la vez, parte esencial de ella. Aunque abordaremos esta asunto con más profundidad en un apartado posterior, podemos adelantar que, en el caso de las novelas de Jane Austen, el narrador no se limita a contar lo que ve sino que influye de un modo consciente en la percepción de los acontecimientos por parte de los lectores, y también a la hora de presentar a los personajes. Las conclusiones sobre esta participación voluntaria del narrador extraída de los trabajos que hemos estudiado será el objeto de análisis en el plano de la historia. El

uso del lenguaje y sus recursos, el tono, el ritmo..., en definitiva, la voz de ese narrador, será lo que veremos con más detalle en el nivel del discurso.

7.2. Algunas opiniones de novelistas.

There is little gratitude in literary criticism: Jane Austen's plots are so well made and her episodes so natural that she is liable to be reproached for tiny flaws which would excite no comment in the case of almost any other novelist. And *Pride and Prejudice* seems so perfect a comedy that it appears almost to be a matter of professional pride in some critics to find something wrong with it somewhere. (Jenkyns: 26).

Aunque el texto citado se refiera específicamente a *Pride and Prejudice*, podría hacerse extensible al trabajo de cualquier autor que haya adquirido cierta fama. No es infrecuente que, ante la creciente popularidad de algún personaje, surjan detractores de mayor o menor envergadura dentro de su mismo campo. Jane Austen no es una excepción en este caso. En las siguientes líneas ofreceremos algunos ejemplos de opiniones de diversa contundencia sobre su trabajo.

Quizá el caso más significativo sea el de Charlotte Brontë. Esta reconocida novelista inglesa nació un año antes de la muerte de Jane Austen. Aunque algunos lectores tiendan a asimilar a ambas autoras, lo cierto es que no solo difieren en la temática y en el tono de sus obras, sino que prácticamente podrían verse como antagónicas, o al menos esa es la impresión que transmiten las palabras de Brontë en algunas de sus cartas.

El crítico literario G.H. Lewes (1817-1878) alabó la novela *Jane Eyre* de Brontë, pero parece que admiró en mayor medida las novelas de Austen y la comparó con Goethe, Fielding, Cervantes e incluso con Shakespeare y Molière. Al publicarse la crítica de *Jane Eyre*, su autora le escribió para agradecerle su amabilidad y aprovechó para expresar su opinión acerca del punto de vista de Lewes sobre Austen, de la que ella nunca había oído hablar hasta ese momento:

Why do you like Jane Austen so very much? I am puzzled on that point. ... I had not seen *Pride and Prejudice* till I read that sentence of yours, and then I got the book. And

what did I find? ...a commonplace face; a carefully fenced, highly cultivated garden, with neat borders and delicate flowers; but no glance of a bright vivid physiognomy, no open country, no fresh air, no blue hill, no bonny beck. ... These observations will probably irritate you, but I shall run the risk.

Now I can understand admiration of George Sand ... she had a grasp of mind which, if I cannot fully comprehend, I can very deeply respect: she is sagacious and profound; Miss Austen is only shrewd and observant. (Smith. 2010: 99)

Lewes no pudo menos que contestar a esta carta, aunque desafortunadamente no se conserva el escrito. Sin embargo, sí que nos ha llegado la siguiente misiva de Charlotte Brontë en respuesta a la defensa que el crítico había hecho de su admirada autora:

What a strange sence comes next in your letter! You say I must familiarize my mind with the fact that that “Miss Austen is not a poetess, has no “sentiment” no eloquence, none of the ravishing enthusiasm of poetry”; and then you add, I *must* ”learn” to acknowledge her as *one of the great artists, of the greatest painters of human character*, and one of the writers with the nicest sense of means to an end that ever lived.

That last point only will I ever acknowledge. Can there be a great artist without poetry? (...) But by “*poetry*”, I am sure you understand something different to what I do, as you do by “sentiment”. (...)

Miss Austen, being as you say without “sentiment”, without poetry maybe –is sensible, real, (more real than true) but she cannot be great.

I submit to your anger, which I have now excited (for have I not questioned the perfection of your darling?); the storm may pass over me. (Smith. 2010: 100)

Además de estas dos cartas, se conserva un tercer escrito en el que Brontë vuelve a opinar sobre las obras de Jane Austen. En esta ocasión, el destinatario es W.S. Williams, un editor que jugó un papel fundamental en la publicación de *Jane Eyre*, y que también era admirador de las novelas de Austen.

I have likewise read one of Miss Austen”s works *Emma*—read it with interest and with just the right degree of admiration which the Miss Austen herself would have thought sensible and suitable—anything like warmth or enthusiasm; anything energetic, poignant, heartfelt, is utterly out of place in commending these works: all such demonstration the

authoress would have met with a well-bred sneer, would have calmly scorned as outre and extravagant. She does her business of delineating the surface of the lives of genteel English people curiously well; there is a Chinese fidelity, a miniature delicacy in the painting: she ruffles her reader by nothing vehement, disturbs him by nothing profound: the Passions are perfectly unknown to her; she rejects even a speaking acquaintance with that stormy Sisterhood; even to the Feelings she vouchsafes no more than an occasional graceful but distant recognition; too frequent converse with them would ruffle the smooth elegance of her progress. ... Jane Austen was a complete and most sensible lady, but a very incomplete, and rather insensible (*not senseless*) woman, if this is heresy—I cannot help it. If I said it to some people (Lewes for example) they would accuse me of advocating exaggerated heroics, but I am not afraid of your falling into any such vulgar error. (Smith. 2000: 383)

Aunque las tres cartas exponen con claridad el sentir de Charlotte Brontë, vamos a extraer algunas frases que nos han parecido de especial relevancia:

- a) “A commonplace face; a carefully fenced, highly cultivated garden, with neat borders and delicate flowers; but no glance of a bright vivid physiognomy, no open country, no fresh air, no blue hill, no bonny beck”.
- b) “ Miss Austen is only shrewd and observant”
- c) “Miss Austen, being as you say without “sentiment”, without poetry maybe –is sensible, real, (more real than true) but she cannot be great”
- d) “There is a Chinese fidelity, a miniature delicacy in the painting: she ruffles her reader by nothing vehement, disturbs him by nothing profound: the Passions are perfectly unknown to her; she rejects even a speaking acquaintance with that stormy Sisterhood; even to the Feelings she vouchsafes no more than an occasional graceful but distant recognition”

Sin entrar en valoraciones sobre lo acertado o no de estos comentarios, nos gustaría resaltar el hecho de que, dentro de su descalificación del trabajo de Austen, Charlotte Brontë cita algunas de las características que suelen destacarse entre las virtudes de las obras de esta autora: el cuidado de los detalles, la capacidad de observación, la sagacidad, el tono pausado... De hecho, es llamativa la semejanza entre las palabras de Brontë -”There is a Chinese fidelity, a miniature delicacy in the

painting”– y la expresión que la misma Austen utilizó para exponer su manera de trabajar: “the little bit -two inches wide– of ivory on which I work with so fine a brush” (Letters: 337).

También queremos señalar la concordancia entre lo dicho por Brontë en el fragmento c) de los arriba expuestos y la respuesta que Austen dio al reverendo Clarke y que ha sido comentada en la introducción de este trabajo: “No, I must keep to my own style and go on in my own way; and though I may never succeed again in that, I am convinced that I should totally fail in any other”. Brontë opina que su colega no puede ser calificada como una gran escritora (“*great*”) por la ausencia de sentimientos y “poesía” en sus obras. Austen dice de sí misma que debe ser fiel a su estilo aunque eso signifique que nunca llegará a triunfar. Sin embargo, el tiempo ha demostrado lo erróneo de la primera afirmación y lo acertada que fue la elección de Austen que, siendo fiel a su estilo, es considerada una de las grandes escritoras de la literatura universal.

En relación a esto mismo, Gillie propone una posible respuesta a las críticas de Brontë a la vez que remarca la diferencia entre ambas autoras, marcando las distintas sendas que cada una tomó en sus planteamientos literarios:

It would be possible to answer this by suggesting that it really answers itself. Just as the physical eye infers the existence of the heart, so the mind’s eye has to infer the passions of people whose outward behaviour is socially normal; and it is precisely a talent for observation which Charlotte Brontë acknowledges Jane Austen to possess. Charlotte Brontë’s real criticism, however, is perhaps that Jane Austen does not identify with her characters as she identified with her own, thus making inference unnecessary to the reader because the passions are communicated directly to him. If this is her real point, then it seems that we are merely faced with two different kinds of novelist, neither of whom is necessarily better than the other: in Jane Austen, the social surface is perfect, but the passions are only implied; in Charlotte Brontë the surface is often crude or sketchy, but the passions have the force of immediacy. (Gillie: 140)

De una naturaleza muy distinta son los comentarios que vamos a ofrecer a continuación. Su autor es Mark Twain y, como se verá enseguida, no deja ninguna duda sobre su opinión respecto a Austen.

To me his [referring to Edgar Allan Poe] prose is unreadable – like Jane Austin’s (sic). No there is a difference. I could read his prose on salary, but not Jane’s. Jane is entirely

impossible. It seems a great pity that they allowed her to die a natural death. (Anderson: 398)

Jane Austen's books, too, are absent from this library. Just that one omission alone would make a fairly good library out of a library that hadn't a book in it. (Twain: 312)

I haven't any right to criticize books, and I don't do it except when I hate them. I often want to criticize Jane Austen, but her books madden me so that I can't conceal my frenzy from the reader; and therefore I have to stop every time I begin. Every time I read "*Pride and Prejudice*" I want to dig her up and beat her over the skull with her own shin-bone. (Littlewood: 435)

A diferencia de Charlotte Brontë, que emitía juicios severos sobre las obras de Austen, pero con una argumentación elaborada, aquí solo podemos ver una descalificación tan excesiva en el tono y en el contenido, que pierde cualquier validez que se le quisiera asignar. Por lo tanto, aunque los hemos incluido en este apartado por la relevancia de su autor, estos comentarios no nos aportan ningún dato o punto de vista válido en el análisis que estamos llevando a cabo.

Pasamos ahora a un escritor contemporáneo a Mark Twain y también estadounidense, pero que nos va a aportar una visión muy distinta a la de su compatriota. Se trata de Henry James. Para ello nos basaremos en un estudio de William C. Duckworth que lleva por título "Misreading Jane Austen: Henry James, women writers and the friendly narrator".

Many of James's criticisms deal with Austen's lack of form. He often expresses his idea of the primary importance of form in an artistic novel, as in a letter to Hugh Walpole on 19 May 1912, where he writes, "Form alone takes, holds, and preserves substance" (...) In his essay "Gustave Flaubert" he praises that author's style and says that Austen was "instinctive and charming," but "for signal examples of what composition, distribution, arrangement can do, of how they intensify the life of a work of art, we have to go elsewhere". He also speaks of her "light felicity" and says that she "hardly leaves us more curious of her process or of the experience in her that fed it than the brown thrush who tells his story from the garden bough" and, as noted above, he speaks of her lapsing into wool-gathering and picking up her "dropped stitches" as "little master-strokes of imagination". (Duckworth: 100)

En estos comentarios detectamos cierto tono condescendiente de James, que señala algunas de las virtudes de Austen para luego destacar sus carencias. “Instinctive and charming” pero sin capacidad –según él– para confeccionar una obra bien estructurada y trabajada. Novelas con momentos de inspiración y destellos de genialidad pero que pierden su efecto al estar dentro de una obra poco seria desde el punto de vista formal.

Jane Austen no es la única que suspenso al ser evaluada por James, este mismo autor descarta otras obras como *Middlemarch* de George Eliot –seudónimo de Mary Ann Evans–, de la que reconoce su valía e incluso destaca que le ha gustado, pero que no duda en censurar y descartar por su falta de orden y estructura:

Middlemarch is at once one of the strongest and one of the weakest of English novels. (...) We can all remember how keenly we wondered, while its early chapters unfolded themselves, what turn in the way of form the story would take – that of an organized, moulded, balanced composition, gratifying the reader with a sense of design and construction, or a mere chain of episodes, broken into accidental lengths and unconscious of the influence of a plan. (...) If it had come we should have had the pleasure of reading (...) But the pleasure has still to hover between prospect and retrospect. *Middlemarch* is a treasure-house of details, but it is an indifferent whole. (James. 1972: 152)

La forma y la estructura están por encima de todo lo demás para James y una novela deja de serlo, o al menos pierde su valor, si el esqueleto no tiene la consistencia que debería.

No es este el lugar para aprobar o rebatir estas ideas, ya que en este punto nos estamos limitando a mostrar las opiniones de algunos autores de renombre. Pero sí que nos gustaría plantear una pregunta que abordaremos más adelante. ¿Es cierto que las obras de Austen carecen de forma, estructura, orden? ¿Son tan solo un cúmulo de destellos ingeniosos, diálogos chispeantes, situaciones ocurrentes como sentencia James? En este mismo bloque abordaremos la cuestión desde el punto de vista de algunos críticos literarios y, más adelante, responderemos con nuestro análisis de los trabajos de la escritora que es objeto de este estudio.

To James, Austen was a genius who wrote traditional realistic novels, but a writer whose narrator interfered with the illusion of reality by her friendly and forthright manner. Roger Gard comments that the novels of Jane Austen “in spite of the high economy of selection

and elision carefully practiced” appear “to be straight representations of everyday reality,” and Henry James regarded them in just that way. (Duckworth: 101)

Abordamos aquí un punto distinto dentro de la opinión de Henry James sobre Austen, el papel del narrador dentro de las novelas. Para James, el narrador debe conducir la historia pero manteniéndose al margen, distante. La forma y la discreción del narrador son dos pilares sobre los que se construye la novela desde el punto de vista de este autor norteamericano. Y, como acabamos de ver, ninguno de estos dos pilares son firmes en el caso de Austen, según su visión. Como sugiere Duckworth en su trabajo, es probable que el gusto de James por lo trágico influyera en su rechazo del narrador cercano y, en ocasiones, cómplice y bromista de las obras de la escritora inglesa.

Como se puede leer en la última cita, James reconoce la capacidad de Austen para plasmar la realidad en sus obras de un modo directo y minucioso. Pero también este logro será minusvalorado por los límites estrechos de la ambientación escogida por su creadora.

En este aspecto, podemos entrever cierta semejanza entre el punto de vista de James y el de Brontë. Para ambos, Austen tiene la destreza y la atención de un cuidadoso artista que trabaja con miniaturas. Pero tanto uno como la otra restan importancia al resultado final de dicha tarea, ya sea por su falta de fuerza o por la estrechez del ámbito en el que se desarrolla.

James often refers to Austen’s narrow scope, implicitly criticized in his comments about her “little touches of human truth” and “little master-strokes of imagination.” He also notes that she left much more untold than told even about the “confined circle in which her muse revolved,” and that “her testimony complacently ends” where “the pressure of appetite within us” begins—that is, with marriage. (Duckworth: 101)

En respuesta a estas críticas, Duckworth expone el planteamiento del propio James que, en defensa de alguno de sus trabajos, habla del derecho de cada autor a elegir la temática y el escenario de sus historias y la importancia de valorar los trabajos dentro de su ámbito.

In criticizing Jane Austen's narrow scope, James violates a principle stated in "The Art of Fiction": one must grant the writer his choice of subject, confining criticism to discussion of what he makes of it. (Duckworth: 101)

Ciertamente, se trata de un planteamiento de gran interés y que no siempre se respeta al realizar críticas literarias. Aunque la crítica comparativa no carece de utilidad y puede aportarnos muchas luces sobre movimientos literarios, tendencias, avances, etc. No por ello debemos dejar de valorar cada obra como un producto aislado y autoconclusivo. De este modo, se profundizará mejor en las virtudes y carencias de un autor sin que las conclusiones estén adulteradas por un excesivo afán comparativo.

Como conclusión a los comentarios de James, transcribimos aquí el argumento que Duckworth ofrece para explicar el rechazo de este autor hacia el estilo y las obras de Austen. No se trata de un hecho demostrado sino tan solo de una intuición y como tal la reproducimos sin añadir valoración alguna.

In a letter to Cassandra on 29 January 1813, Austen wrote, "I do not write for such dull elves / As have not a great deal of ingenuity themselves," a parody of lines in *Marmion*. No reader of Henry James would claim that he is a dull elf lacking in ingenuity, but even an acute reader like James may fall short of the ideal if he does not read with sufficient care. James's care in reading was diminished by his irritation with Austen's narrator and by his biased view of women writers. (Duckworth: 102)

Tras haber conocido la opinión de Brontë y James, y los exabruptos de Twain, pasamos ahora a un escritor británico y contemporáneo a Jane Austen, que, de hecho, fue una de las primeras voces de prestigio que alabó tanto las obras como el estilo de dicha autora. Se trata de Sir Walter Scott, nacido en 1771 y fallecido en 1832, por lo que pudo conocer todas las novelas de Austen y también algunas de las reacciones más tempranas de sus lectores.

En la primera cita, fechada en 1826, podemos descubrir a un rendido admirador que no duda en reconocer su gusto por las novelas de Austen, algunas de las cuales –en este caso *Pride and Prejudice*– declara haber leído al menos tres veces. Además, no deja de ser llamativo que un escritor y crítico literario, que gozó de un elevado prestigio durante su vida, descienda hasta el detalle de proclamar algunos puntos en los que esta autora le supera.

Also read again, and for the third time at least, Miss Austen's very finely written novel of *Pride and Prejudice*. That young lady had a talent for describing the involvements and feelings and characters of ordinary life, which is to me the most wonderful I ever met with. The Big Bow-wow strain I can do myself like any now going; but the exquisite touch, which renders ordinary commonplace things and characters interesting, from the truth of the description and the sentiment, is denied to me. What a pity such a gifted creature died so early! (Douglas: Vol. 154)

La siguiente cita nos va a servir como transición para la tercera y última de Scott, que ofreceremos justo después. El tono de las palabras del citado escritor continúa siendo laudatorio, "sus obras siempre me deleitan", pero esta afirmación va seguida de una frase sobre la temática de las novelas, que sin ser una crítica explícita, parece mermar su mérito. Aun así, la sentencia final se alza como un monumento a la pluma de Austen.

Smoked my cigar with Lockhart after dinner, and then whiled away the evening over one of Miss Austen's novels. There is a truth of painting in her writings which always delights me. They do not, it is true, get above the middle classes of society, but there she is inimitable. (Douglas: Vol.2. 37)

Por último, ofrecemos un extracto de la reseña sobre *Emma* que sir Walter Scott publicó de manera anónima en *The Quarterly Review*, una revista literaria de su época. Aunque, por lo que hemos podido leer, parece que en ningún caso la autoría de la reseña era desconocida.

Upon the whole, the turn of this author's novels bears the same relation to that of the sentimental and romantic cast, that cornfields and cottages and meadows bear to the highly adorned grounds of a show mansion, or the rugged sublimities of a mountain landscape. It is neither so captivating as the one, nor so grand as the other, but it affords to those who frequent it a pleasure nearly allied with their own social habits; and what is of some importance, the youthful wanderer may return from his promenade to the ordinary business of life, without any chance of having his head turned by the recollection of the scene through which he has been wandering. (Williams, I.:167)

Respecto a estas palabras, nos ha parecido interesante la opinión de Gillie en su obra *A Preface to Jane Austen*:

This is a curiously betraying passage. On the one hand, Scott is defining Jane Austen's limitations (she does not admit what is "grand" into her fictions), but on the other hand he associates the grand with what is theatrical and misleading: the "show mansion" and the "chance of having his head turned". (Gillie: 139)

Nos gustaría ir un paso más allá, abriendo una cuestión que abordaremos más adelante, cuando realicemos nuestro análisis. Se habla aquí de "*grand*", término que podríamos en este caso traducir por "grandeza" o "excelencia", dos palabras con sentidos algo distintos, pero que concuerdan con lo que pretendemos comentar. Por lo que dice Scott, las obras de Austen no son grandiosas, pero sí que son representaciones magistrales de la realidad. Es decir, podríamos encontrar excelencia en ellas, pero no grandeza. Cabría aquí preguntarse qué es lo que se entiende por grandeza al hablar de una manifestación artística. ¿Estamos hablando de una cuestión de "tamaño"? Como si valorásemos más una escultura que otra en función de su envergadura. No parece sensato, o al menos no lo vemos como algo propio del arte. ¿Hallamos entonces la grandeza en los temas que se tratan? ¿Es un cuadro más digno de alabanza por representar a nobles y reyes que si tan solo reprodujera a campesinos y comerciantes? Tampoco aquí encontramos esa correspondencia. ¿Entonces? ¿Cuál podría ser la explicación? Quizás una posible respuesta sería la crítica de Brontë, que una vez más traemos a colación, ya que, como hemos dicho con anterioridad, independientemente del agrado o rechazo que puedan suscitar las palabras de esta afamada escritora, no dejan de ser una argumentación lógica que merece ser considerada. De acuerdo con el sentir de Brontë, las obras de Austen carecen de fuerza, pasión, espíritu... Si esto fuera así, podríamos comprender las palabras de Scott que alejan el trabajo de Austen del término "*grand*". Pero, ¿es así? Trataremos de responder a esta pregunta más adelante.

Para concluir este apartado, transcribiremos ahora algunos comentarios de otro escritor británico, más alejado en el tiempo a Jane Austen y, por lo tanto, con algo más de perspectiva sobre sus obras. Nos referimos a C. S. Lewis, que en uno de sus ensayos analizó el trabajo de la escritora inglesa desde un punto de vista relacionado con la moral y la religión.

En este contexto, Lewis profundizó sobre el término "*undeception*", que podríamos traducir por "desengaño", pero que posee un sentido más profundo, ya que no tiene un cariz negativo. El término "*undeception*" es utilizado por Lewis en un

sentido de “conversión”, pero no tan solo religiosa, sino vital. Es una experiencia interior por la que una persona, a raíz de una vivencia negativa, comprende lo equivocado de sus planteamientos y rectifica, comenzando una nueva etapa de su vida. Podríamos poner como ejemplo el cambio de actitud de Elizabeth Bennet hacia Mr. Darcy en *Pride and Prejudice*, que tiene su inicio en la lectura de la carta de este último.

It is perhaps worth emphasizing what may be called the hardness – at least the firmness – of Jane Austen’s thought exhibited in all these undeceptions. The great abstract nouns of the classical English Moralists are unblushingly and uncompromisingly used; good sense, courage, contentment, fortitude, “some duty neglected, some failing indulged”, impropriety, indelicacy, generous candor, blamable trust, just humiliation, vanity, folly, ignorance, reason. These are the concepts by which Jane Austen grasps the world. ... All is hard, clear, definable; by some modern standards, even naively so. The hardness is, of course, for oneself, not for one’s neighbors. ... Contrasted with the world of modern fiction, Jane Austen’s is at once less soft and less cruel. ... It remains to defend what I have been saying against a possible charge. (Lewis: 178)

Ante una posible argumentación en la que se pusiera de manifiesto que las obras de Austen se compone de novelas con tono de comedia y no tratados de moral o teología, Lewis aporta una respuesta que nos ha parecido muy interesante, al proponer un contraste que toca de un modo directo uno de los puntos fundamentales de este trabajo. Según este autor, la seriedad es necesaria para el humor y los principios para la crítica. Tiene que haber algo estable sobre lo que no se pueda bromear para que una obra en la que aparecen el sarcasmo y la ironía como marca de estilo no sea frívola o superficial. Lewis nos muestra a Austen como una autora de principios sólidos y moral definida que, por esta razón, no tiene reparo alguno en arremeter, aunque con la delicadeza propia de una dama, contra todo lo que ella considera susceptible de crítica.

Have I been treating the novels as though I had forgotten that they are, after all, comedies? I trust not. The hard core of morality and even of religion seems to me to be just what makes good comedy possible. “Principles” or “seriousness” are essential to Jane Austen’s art. Where there is no norm, nothing can be ridiculous, except for a brief moment of unbalanced provincialism in which we may laugh at the merely unfamiliar. Unless there is something about which the author is never ironical, there can be no true irony in the work. “Total irony” – irony about everything – frustrates itself and becomes insipid. (Lewis: 185)

Concluimos así este apartado preliminar y pasamos ahora a un estudio más detallado del estilo de Jane Austen y su labor como novelista.

7.3. Características generales.

En este punto, vamos a ofrecer diferentes aproximaciones al estilo de Austen desde una perspectiva general. De este modo, podremos estudiar los distintos elementos de la historia y del discurso teniendo en mente el marco en el cual se desarrollan. Es decir, pretendemos ofrecer una visión de conjunto lo más rica posible antes de descender a los detalles.

Un reducido ámbito geográfico e histórico y, por ende, caracterológico, con la consiguiente restricción en cuanto a los personajes —una galería no muy nutrida de tipos—: verosimilitud; ausencia de premura o de resortes exteriores aceleradores de la acción; agudeza psicológica apoyada en este mismo retardo de la acción en beneficio de la profundidad descriptiva; y una sobria, decantada, sutil ironía, apuntando algunas veces a una suave crítica social, otras a los aspectos ridículos o grotescos de los personajes. (Dottori)

Encontramos aquí un breve sumario de algunas de las características de las obras de Jane Austen. Vamos a enumerarlas para elaborar un primer esquema, que iremos completando al avanzar en los diversos puntos de este apartado y de los siguientes.

- a) Reducido ámbito geográfico e histórico, que conlleva una restricción en cuanto a los personajes.
- b) Verosimilitud.
- c) Ausencia de premura (ritmo pausado).
- d) Agudeza psicológica.
- e) Sobria ironía.

A la hora de alabar el trabajo de cualquier artista, es frecuente que se destaquen sus puntos novedosos respecto a la tradición en la que se encuadra. La originalidad,

cuando no la ruptura con lo anterior, suele ser una característica bien valorada por los críticos. Austen no es una excepción en este asunto y por eso vamos a reflejar aquí algunos comentarios en los que se destaca esta novedad.

“D”you want to talk, Dick, or shall I read aloud?”

Clarissa had fetched a book with the rugs.

“Persuasion,” announced Richard, examining the volume.

“That”s for Miss Vinrace,” said Clarissa. “She can”t bear our beloved Jane.”

“That—if I may say so—is because you have not read her,” said Richard. “She is incomparably the greatest female writer we possess.”

“She is the greatest,” he continued, “and for this reason: she does not attempt to write like a man. Every other woman does; on that account, I don”t read “em.” (Woolf. 1978: 70)

En este diálogo, extraído de *The Voyage Out*, que fue la primera novela publicada por Virginia Woolf, la autora pone en labios de uno de sus personajes masculinos una afirmación categórica con la que nos hace llegar su opinión sobre Austen, a la que coloca en el puesto más alto del escalafón literario femenino de su país. Más aún, como se puede leer en la última intervención de Richard, en la citada novela se declara que una consecuencia –podríamos pensar que también una causa– de este grandeza es que Austen se atreve a apartarse de la tendencia de su época, escribiendo como una mujer, sin tratar de emular el estilo de los hombres.

Como acabamos de decir, se trata de una afirmación rotunda con tintes dogmáticos, por lo que la prudencia nos aconseja dudar de su veracidad. Al hablar de literatura, o de cualquier otra manifestación artística, no parece apropiado adjudicar la supremacía absoluta a ninguna obra, ni a ningún autor. De hecho, lo habitual es delimitar todo lo posible el movimiento, la época, la disciplina, etc., antes de erigir a uno de sus protagonistas como representante principal. Aun así, teniendo todo esto en cuenta, y también el hecho de que sea una frase pronunciada dentro de una novela, nos ha parecido muy relevante la conclusión a la que llega Richard.

En una sociedad de claro predominio masculino, como fue la que conoció Austen, en la que la única salida para una mujer sin medios propios, que deseara mantenerse dentro de un estrato social elevado, era un matrimonio ventajoso, y en la que la escritura de novelas no acababa de estar bien vista en una dama –salvo que

gozara del gran prestigio que solo unas pocas afortunadas poseían—, no es de extrañar que existiera la tentación de imitar la corriente dominante, o de ocultar la femineidad de la autora, no solo bajo un seudónimo, sino también con un estilo menos personal. Quizá decir que Austen fue la primera en no querer escribir como un hombre no sea del todo correcto, o al menos no es el objetivo de este trabajo demostrar si eso es así, pero no hay ninguna duda de que esta escritora no intentó imitar el estilo varonil y que sus obras llevan el sello de una dama que no pretende ocultarse.

En la cita que ofreceremos a continuación, Jenkyns nos plantea unas preguntas que, ciertamente, es fácil que todo estudioso de esta autora se haya planteado alguna vez:

A glance at her earliest writings is one way of meeting the question, “Where does Jane Austen’s art come from? “Another, of course, is to look at the writers who preceded or were contemporary with her and to examine what she may have learnt from them. But the chief result of this exercise is to show how strikingly unlike she was to any other novelistst of her time. Jane Austen is often seen as a conservative genius, a writer who brought unusual refinement and perception to conventional forms and themes; in reality, she was notably original in form and technique. But in one respect she was indeed conspicuously unadventurous: all her novels follow the simple pattern “girl meets boy, girl marries boy” (Jenkyns: 33)

En este párrafo se plantea brevemente uno de los aspectos centrales del estilo de Austen; las obras de esta autora no rompen drásticamente con la tradición que la precede, ni con las tendencias contemporáneas a su creación. Las formas y los temas continúan en la misma línea de los autores de su época —y por eso es fácil que una lectura superficial lleve a encasillarlas en el mismo grupo—, pero dentro de esos parámetros, ella aporta su visión personal y un modo nuevo de expresarla. Este es uno de los grandes temas de la creación literaria, que vamos a comentar brevemente aquí, y sobre el que volveremos más adelante, cuando llegue el momento de aportar nuestras conclusiones al análisis que realizaremos de las obras de esta autora inglesa.

Al realizar estudios de historia de la literatura, es habitual que se tienda a confeccionar grupos, tendencias, generaciones, etc., en los que encuadrar a algunos artistas de un periodo más o menos extensos. Como es obvio, la cercanía en el tiempo no es la única ni la más importante de las razones por las que se aúna a ese colectivo

bajo una denominación común. Lo lógico es buscar elementos coincidentes en sus obras, ya sea la temática, el punto de vista, la estructura, algunos recursos u otras características. Sin embargo, por mucho que los congreguemos bajo un mismo techo nominal, cada uno de esos artistas, si es realmente artista, tendrá un estilo propio, diferente de los demás. Ahí es donde radica la originalidad y esa será la marca que lo distinga para bien o para mal. Por lo tanto, a la hora de analizar la obra de un autor, aunque un estudio del contexto literario puede aportarnos algunas luces que nos permitan comprenderla mejor, lo realmente importante será descubrir el sello personal de ese escritor y ponderar su valía en sí misma y, para una mayor visión de conjunto, en comparación con los otros literatos de su entorno.

Cada persona es única y, por lo tanto, esa unicidad plasmada en una obra artística será su mayor aportación al patrimonio cultural. La maestría a la hora de lograr que esa creación exprese realmente su personalidad, cultivada y enriquecida por la tradición y la práctica, será lo que distinga una obra de mayor o menor valía de una auténtica obra de arte, que merecerá el galardón de incluirse entre los clásicos, al no sucumbir -antes bien al contrario- con el paso del tiempo. Esa es la innovación y la ruptura que contribuye a la evolución y al progreso del arte, la que no es un fin en sí misma, sino expresión de una progresión personal.

Vamos a dar ahora algunas pinceladas al lenguaje de Jane Austen, que será objeto de mayor análisis al hablar de los elementos del discurso.

Mary Lascelles opina que el lenguaje de Jane Austen es el de una anfitriona que cuenta una historia a sus invitados, los lectores. Para ella se trata de una distracción familiar, un rato de charla en el que se comentan hechos y situaciones. A pesar de ello, Jane Austen cuidaba su lenguaje, revisaba las frases hasta dejarlas a su entera satisfacción. De ahí que su prosa destaque por su delicada precisión, como resultado de un estrecho control. (Moreno: 221)

Sabemos que, de hecho, los primeros escritos de Austen, recogidos bajo el título de *Juvenilia*, fueron en su mayoría relatos de mayor o menor extensión que redactó para después leer a su familia como divertimento. Por lo que la entonces jovencísima escritora se fue ejercitando en el arte de contar historias que continuó ejerciendo durante toda su vida, ya que este fue el papel que mantuvo en todo momento, el de contadora de historias.

En ocasiones podemos dar por supuesto que todo novelista es un narrador de acontecimientos, un “cuentacuentos” en el sentido amplio de la palabra. Pero eso sería una simplificación, ya que dentro del amplio género denominado novela, podemos hallar una gran variedad de textos, muchos de los cuales se alejan de esa concepción reduccionista. No es fácil contar una historia, al menos de modo que capte la atención del público durante horas. Ese es un arte que algunos novelistas poseen y otros no.

There are good, even great novelists who are not good story-tellers, and there are highly gifted story-tellers who write thoroughly bad books. Jane Austen was a very good story-teller and a very good novelist. How did she do it? Was it all due to native talent? Or did she need to serve an apprenticeship to her craft, to learn from experience, and from the example of other writers? (Jenkyns: 29)

Basándonos en las afirmaciones de Moreno y Jenkyns, podemos decir que en Austen encontramos una mezcla de espontaneidad y cuidado de los detalles, que dan como fruto un lenguaje natural y cercano, a la vez que exacto y elegante. Las historias de esta autora avanzan al ritmo de una narración pausada pero no aburrida, que sabe administrar la información que debe proporcionar en cada momento, y cambiar el enfoque, de modo que la audiencia permanezca atenta al desarrollo de los acontecimientos.

Como hemos podido leer, tras alabar la destreza de Austen como narradora y como novelista, Jenkyns vuelve a plantear la misma pregunta que realizaba en una cita anterior y que surge casi inevitablemente al captar la grandeza de las obras de esta autora. Sin embargo, para decepción de los estudiosos de Austen, parece que esta será una cuestión que quedará sin respuesta, o al menos sin una respuesta que vaya más allá de lo que, precisamente por su evidencia, resulta difícil de creer. Nos encontramos ante una escritora que fue capaz de captar personalidades y escudriñar los entresijos de la sociedad hasta llegar al meollo del alma humana, sin apenas salir del ámbito doméstico y de una reducida vida social. Y todo eso, antes de que le diera tiempo a haber obtenido los conocimientos y experiencias que aportan los años.

Her career does indeed present us with a central and probably insoluble mystery. We know that in her early twenties she wrote first versions of the novels which eventually became *Northanger Abbey* (...), *Sense and Sensibility* (...), and *Pride and Prejudice* (...). Some biographers suppose that the earlier versions were essentially the books that we

have today (...), if they are right, as they may be, we are faced with one of the most astonishing occurrences in all literary history (...). We thus face the possibility that prose fiction which matched and in some respects even surpassed anything that anyone had produced anywhere was written by a very young woman with rather slight education and very little knowledge of the world, and that these masterpieces then sat, unknown, in a country vicarage for a decade and more. (Jenkyns: 30)

En su estudio comparativo sobre Henry James, Juan Valera y Jane Austen, Moreno llega a establecer una analogía entre esta última y Emily Dickinson, ante el asombro que le despierta el contraste entre la experiencia que rezuman los escritos de ambas autoras y las limitaciones de sus experiencias vitales. Ciertamente, esta comparación no es proporcional ya que mientras que Dickinson pasó años recluida en una habitación de la casa de su padre en Amherst, Austen disfrutó de las relaciones propias de su condición social y de algunos viajes por tierras inglesas. Sin embargo, el símil nos sirve para remarcar la idea de que no es necesaria una experiencia vital desbordante para crear obras de gran profundidad psicológica.

Esto nos lleva a plantearnos nuevas cuestiones que afectan a la obra completa de Austen. ¿De qué modo influyó su vida en sus escritos? ¿Cuánto hay de autobiográfico? ¿Podemos encontrar a Austen en la voz narrativa?

No vamos a contestar a todos estos interrogantes en este apartado, pero sí que lo haremos a lo largo del presente estudio. En la obra que ya hemos citado en repetidas ocasiones, Jenkyns (pág. 195) establece un paralelismo entre algunos elementos biográficos de la escritora inglesa y sus novelas. Por ejemplo, el hecho de que dos de sus hermanos fueran marinos y esta sea la profesión escogida para William Price, hermano de la protagonista de *Mansfield Park*. Su simpatía hacia los comerciantes y la mirada crítica hacia aquellos que los desprecian por haber logrado así su ascenso social. Y, en especial, su concepción romántica del matrimonio, y el hecho de que las protagonistas deban casarse por amor, ya que una mala elección afectará definitivamente a su felicidad.

Muchos de los detalles biográficos de Jane Austen nos han llegado por ella misma, a través de sus cartas. Se conserva una amplia correspondencia con más de seiscientos escritos, la mayor parte de ellos dirigidos a su hermana Cassandra.

Descubren sin lugar a dudas que ese mundo novelístico sería imposible sin la famosa mirada penetrante de su creadora en la que tanto se ha insistido y que a pesar de ello la constreñía a su campiña y a su clase, la alejaban de los acontecimientos que sacudían a Europa y le impedían sensibilizarse con los pobres. Jane Austen es quizás el mejor ejemplo de que el estilo responde a lo que realmente se conoce y se logra rescatar, y de quien deja disfrazado en cada una de sus heroínas algo de sí misma (...).

Leídas atentamente estas cartas constituyen también una pintura detallada de la pequeña y alta clase media de la época, ya sin una intención artística, y constituyen un opulento desfile de gente (...). Leyéndolas se constata nuevamente que fueron la semilla que germinó, en caracteres de primera o relativa importancia, para enriquecer el desarrollo de los relatos; (...) evidencian a Jane como una cazadora que atinaba a traspasar aves en vuelo, rasgos desapercibidos, sin que su malicia irónica le impidiera admirar la belleza y el candor (Espejo: 45)

En este mismo punto se ha comentado que la originalidad de un autor radica en el hecho de que sus obras nazcan de su persona. La cita que acabamos de transcribir muestra con claridad que en el caso de Austen, sus novelas son fruto directo de su vida y de su personalidad.

¿Cuál es la fuente de inspiración de esta autora? La vida misma. Pero filtrada a través de su “mirada penetrante” y su “malicia irónica” que captaba rasgos que a otros podrían pasar inadvertidos, pero que ella iba coleccionando cuidadosamente para después volcar en sus personajes.

A pesar de que la época en la que Austen vivió no estuvo exenta de acontecimientos históricos de envergadura, no hallamos reflejo de ninguno de estos en sus obras. ¿Por qué? Porque ella prefiere mantenerse dentro de los márgenes de lo que “realmente conoce”.

Un campo limitado de acción, tanto del punto de vista geográfico como temporal; un número limitado de personajes, con poca variedad desde el punto de vista de las clases sociales. Materiales limitados con los que trabajar, pero que adquieren formas muy diversas gracias al tono y a los puntos de vista aportados por la autora en cada creación.

¿Y cuál es la actitud de esta “contadora de historias”, de “mirada penetrante” y “malicia irónica” hacia sus lectores?

Though Jane Austen seldom intrudes, her ironic commentary reveals her presence. Irène Simon says that Austen treats her readers as equals who can distinguish between playfulness and mockery, for “hers was only the self-effacement of the polite hostess in a civilized society.” Simon refers to Austen’s “forthright manner,” saying that she wants us to enjoy the spectacle she is going to unfold (Duckworth: 99)

Austen trata a sus lectores con respeto, de igual a igual, o quizás podríamos definir mejor esta actitud como complicidad. Al comenzar cada novela, inicia un despliegue de personajes, lugares y acontecimientos, preparando a su audiencia para un rato de “diversión”, en la que ellos tendrán que desempeñar un papel activo si quieren sacarle todo el jugo.

Antes de concluir esta visión general del estilo de Jane Austen, realizaremos un breve apunte de su opinión de la novela.

En un pasaje de “La abadía de Northanger”, reivindica la importancia de la novela como una forma literaria autónoma. Afirma que los novelistas forman un cuerpo injuriado y que deben defenderse. Para ella, la novela «es una obra en la que se despliegan las mayores potencias de la mente, y en la que el más profundo conocimiento de la naturaleza humana, el más feliz bosquejo de sus variedades y las más vivas efusiones del ingenio y el humor son presentados al mundo en el más apropiado lenguaje» (Moreno: 224)

La autora inglesa realiza una calurosa defensa del género que ella cultivaba, y que estaba visto como algo de segunda clase, frívolo y superficial, puro divertimento pero sin ningún mérito literario ni aportación cultural. Según la mentalidad de la sociedad en la que vivió, solo los libros de sermones, los ensayos y otras obras de temática religiosa o filosófica eran relevantes. Lo demás eran pasatiempos y los lectores sentían la necesidad de excusarse ante una afición casi reprobable.

Como cierre definitivo de este apartado transcribimos los últimos párrafos del capítulo que Nabokov dedica a *Mansfield Park* dentro de su *Curso de literatura europea*, y en cuya última frase nos parece adivinar un guiño a su autora, al remedar su ironía y su gusto por sorprender al lector con un colofón inesperado:

El estilo no es una herramienta, ni un método, ni una selección de palabras tan sólo. Mucho más que todo eso, el estilo constituye un componente intrínseco o característico de la personalidad del autor. De modo que, cuando hablamos de estilo, nos referimos al carácter peculiar de un artista individual, a su modo de expresarse en la producción artística. Es esencial recordar que aunque toda persona viviente puede tener su estilo, sólo merece la pena hablar del estilo peculiar de este o aquel escritor genial. Y el genio no puede expresarse en un estilo literario a menos que dicho estilo esté presente en su espíritu. Un autor puede perfeccionar su modo de expresión. No es raro que en curso de la carrera literaria de un escritor, su estilo se vuelva cada vez más preciso e impresionante, como de hecho sucede con el de Jane Austen. Pero un escritor carente de talento no puede desarrollar un estilo literario de algún valor, en el mejor de los casos, será un mecanismo artificioso deliberadamente ordenado y carente de toda chispa divina.

Por eso no creo que se pueda enseñar a nadie a escribir, a menos que posea ya talento literario. Solo en este último caso se puede enseñar a un joven autor a encontrarse a sí mismo, a librarse de sus clichés lingüísticos, a eliminar la chabacanería, a formarse el hábito de buscar con paciencia la palabra correcta, la única palabra correcta que transmitirá con precisión el matiz exacto y la intensidad del pensamiento. En estas cuestiones, hay peores maestros que Jane Austen (Nabokov: 106)

7.4. Nivel de la historia.

Tal y como se adelantó en la introducción de este apartado, en este punto analizaremos los siguientes elementos:

- a) Los personajes
- b) El narrador
- c) El argumento
- d) El escenario

7.4.1. Los personajes.

a) Creación de los personajes

En la mayoría de trabajos que hemos tenido la oportunidad de consultar, se destaca la habilidad de Austen para crear personajes variados y caracterizarlos magistralmente con unos cuantos trazos. Los personajes son el motor de las obras de esta autora, los que llevan la voz cantante y hacen avanzar la historia, muchas veces con sus diálogos y pensamientos, más que con sus acciones. Podríamos definir las obras de Austen como novelas de personajes y, por esta razón, nos interesa de especial manera lo que se ha dicho hasta la fecha sobre el arte de esta autora en este apartado del proceso creativo.

Antes de comenzar a escribir, lo lógico es que el autor dedique un tiempo no solo a perfilar las características de los protagonistas de la historia, sino también a familiarizarse con ellos, estudiándolos en profundidad, imaginándolos en diversas circunstancias, esculpiendo sus rasgos... Conociéndolos. Este conocimiento es lo que permitirá que esos personajes estén dotados de rasgos propios, estables, definitorios y acordes con sus circunstancias. Del buen estudio del personaje depende en gran medida la credibilidad y consistencia de la historia.

Ya se ha hablado con anterioridad, y volverá a hablarse con frecuencia al ser un rasgo distintivo de esta autora, de la capacidad de observación de Austen y su facilidad para penetrar el alma humana. En su estudio sobre la literatura inglesa, Burgess resalta el interés de la citada escritora por la gente y no por sus ideas. No encontramos en sus obras defensas de ideologías o de creencias, lo fundamental son las relaciones humanas, los defectos y virtudes de cada uno, y cómo eso afecta a los demás, los desengaños, las ilusiones y todo lo que da forma a la persona, en especial a su interioridad.

E. M. Forster resalta que Jane Austen hace el estudio del personaje en su propio ambiente, como Valera, dentro de una narrativa de tejido apretado. Destaca la meticulosidad en su elección de vocabulario, la precisión de sus diálogos, la redondez de sus personajes y el diseño de los mismos. En otra de sus obras, E. M. Forster afirma que la correspondencia de Jane Austen sugiere la índole de sus novelas, pero no la existencia de sus mejores personajes, por lo que deduce que estos son pura invención. Encarnaciones de virtudes, vicios y pecadillos de la sociedad que ella conocía, una sociedad en la que no había grandes ricos ni pobres de solemnidad. (Moreno: 223)

Realizar el estudio del personaje en su propio ambiente, en este caso, significa mostrar a los protagonistas en su entorno familiar. De hecho, en todas las novelas de esta autora se relatan escenas familiares que tienen una gran relevancia en el desarrollo de los acontecimientos. También conoceremos el círculo más cercano de amistades y, en algunos casos, otros conocidos menos allegados, pero que de algún modo influyen en los protagonistas. Es decir, Austen presenta a sus personajes con sus circunstancias, mostrando qué es lo que les ha llevado a ser como son.

Los fallos de los jóvenes, en Jane Austen, serán siempre producto de una educación inadecuada. El tema de fondo de sus novelas es la dificultad de una joven casadera para encontrar el marido adecuado. Pero los medios y el desenlace serán siempre correctos. Le interesan los seres humanos y sus interrelaciones. Narra el horizonte limitado de una joven provinciana que desea formar su propia familia. (Moreno: 219)

Hemos dicho anteriormente que Austen se centra en las personas y no en sus ideas, pero eso no es obstáculo para que esta autora nos muestre las virtudes y defectos de su sociedad, y elija para sus protagonistas el camino del bien. Sin embargo, remarcando la idea anterior, insistiremos en que la historia se nos cuenta a través de los personajes y no de una voz moralizadora que recalque las enseñanzas que el lector debe extraer de tal o cual actitud.

Yet while Austen is happy to amuse her readers with her characters' foibles and missteps, she brings an underlying empathy to her creations as well (...). It is human nature in all its complexity that fascinates Austen, and she is capable of providing her novels with interesting, well-developed central characters who are believable precisely because they are flawed. (Magill: 114)

La credibilidad es uno de los objetivos principales a la hora de crear un personaje, y uno de los modos de lograrlo es mostrándolo cercano, con defectos. Huir de idealizaciones y modelos inalcanzables de virtud, sin caer tampoco en lo contrario, es decir, en una depravación tal que solo se entendería en historias grotescas, terroríficas o thrillers carcelarios. El objeto de las obras de Austen es la naturaleza humana en su versión más general: escenas cotidianas, personajes del día a día, como los que nos encontramos en una jornada cualquiera de nuestra vida normal.

Por lo tanto, al hablar de "gente real" los acontecimientos y todo lo que se muestra en la historia debe afectarles y llevarles a cambiar. La evolución es un rasgo

que aporta credibilidad al personaje y cohesión a la historia. Toda persona está sometida a fuerzas externas e internas que la obligan a reaccionar, y fruto de estas respuestas la personalidad se va modelando y se forja el carácter que nos define a cada uno.

Esta realidad es reflejada por Austen a través de la protagonista de *Pride and Prejudice* y, como veremos en la cita que se ofrece a continuación, encarnada en el personaje de Mr. Darcy.

Elizabeth for her part replies that “people themselves alter so much, that there is something new to be observed in them for ever”. There may be in this the idea that it takes time and experience to read some characters right; there is certainly the idea of character development. So three ideas seem to be presented by this passage: that some characters are by nature more complex than others; that characters may be difficult to assess correctly; and that character may alter. All three things, as it happens, will be observed in Darcy. (Jenkyns: 48)

b) Presentación de los personajes.

Una vez diseñados estos personajes y establecidos los parámetros en los que se van a desenvolver, llega el momento de darles vida y presentarlos al público. Hay muchas maneras de llevar esto a cabo. Algunos autores optan por descripciones detalladas tanto físicas como psicológicas, otros nos los muestran a través de las opiniones ajenas, también podemos conocerlos por sus acciones y actitudes. Austen, aunque no de un modo exclusivo, prefiere mostrarlos a través de sus palabras.

Los contornos grotescos que alcanza el señor Collins, exclusivamente a través de sus propias palabras; la señora Elton, modelo de cursilería y presunción; la grosería de John Thorpe, la actitud siempre quejumbrosa de Mary Elliot, la necia fatuidad de sir Walter: todo esto es logrado a través de las propias palabras de los implicados, sin que la narradora añada la menor observación. Así, con extrema sutileza, sucumben todos bajo los aspectos ridículos, risibles, de su propia condición. (Dottori)

Usó hábilmente distintas fórmulas idiomáticas para que cada protagonista se pintara a sí mismo y supo redondear las situaciones con detalles que únicamente una mente muy aguda captaría y que siguen siendo tan válidos como lo fueron en los siglos XVIII y XIX. Aprovechó diferentes fórmulas de estilos epistolares conforme las tendencias de quienes las redactaban. (Espejo: 45)

Al hacer hablar a sus personajes, Austen no solo nos muestra sus opiniones y su personalidad, también los encuadra socialmente, marcando las diferencias que puedan existir entre unos y otros.

Although she is sometimes criticized for only portraying the upper class, dinner-party culture of Aristocratic England, the context actually helps her readers find specific distinctions between characters. Since all of the characters are attempting to emulate a certain type of speech, small deviations from the norm emphasize distinction. (Qwiklit)

Pero estas diferencias, salvo en algunos casos –como veremos más adelante–, son muy sutiles. La sutileza es uno de las características del estilo de Austen que ella misma destacaba como sello personal. La autora no realizará profundas descripciones, ni se embarcará en complejas disquisiciones para alcanzar su objetivo. Su estilo es sencillo y cómodo para el lector, que deberá estar muy atento si desea captar todos los matices que se le ofrecen y así poder disfrutar de la obra en mayor medida.

Jane Austen displays a characteristic preference for “shallow modelling”. Since this allows the reader’s attention to be concentrated on subtler differences of attitude among her characters. (Copeland: 174)

Como se dijo más arriba, Austen tiende a que sean sus personajes los que se muestren a sí mismos a través de sus palabras, pero este no es el único medio para realizar dicha presentación. El narrador –como veremos con más detalle en un apartado posterior– aporta su visión y, de este modo, influye en el lector.

Una de las estrategias de las que se sirve la autora para manipular al público es el uso del estilo indirecto libre, por el que aparecen reflexiones del personaje dentro de la voz narrativa, entrando así en los pensamientos de los protagonistas, pero con un enfoque retocado por el narrador, que puede aportar su punto de vista.

No nos detenemos aquí en el uso de este recurso por parte de la escritora inglesa, ya que hay abundantes estudios sobre el tema, como el de Stovel et al., Flavin, o el monográfico de Eckardt, cuyas referencias se pueden encontrar en la bibliografía de este trabajo. Sin embargo, no sería lógico continuar sin hacer al menos una breve referencia al uso de esta técnica y su influencia en la presentación de los personajes.

Jane Austen was one of the first novelists to use Free Indirect Discourse (FID) to portray her characters. Basically, FID is a way of writing narrative that incorporates the thoughts, opinions or general set of vocabulary that the character in question would use.

Jane Austen uses FID to point out the often-deluded perception of her characters by contrasting the description with conventional, objective speech. Going back to the opening lines of *Emma*, the title character believes she is “handsome, clever, and rich”, but the ambiguous nature of the descriptors (clever as in smart or clever as in manipulative? rich as in wealthy or rich as in full of goodness?) invoke both the vanity of the protagonist and the doubts of the narrator. (Qwiklit)

c) Tipos de personajes.

Pasamos ahora a otro aspecto dentro de este mismo apartado. Hemos comenzado este punto hablando del proceso de creación de los personajes y el modo de darles consistencia, después hemos comentado cómo se les presenta, y ahora vamos a centrarnos en los distintos tipos de personajes que aparecen en las obras de Austen, sus características, su papel en la historia y la visión que de ellos tiene la propia autora.

En uno de sus trabajos, Gillie contrapone la supuesta limitación a la que se enfrenta Austen en sus obras, al contar con espacio, tiempo y ambientes restringidos, y la gran variedad que hayamos en ellas gracias a los diversos tipos de personajes. Según él, esta diversidad tiene su raíz en la percepción de la realidad y es la que definirá los tres niveles de personajes, en los que se enmarcan todos los actores de las novelas de Austen.

Moreover, the moral design is much more varied than the restricted setting and social range seem to allow. This variety arises from the novelist’s use of three distinct ways of “learning” people, each of them natural to the experience of non-fictional life. The first is the way in which we learn ourselves, partly by self-discovery and partly through enrichment of relationship; the second is learning by the discovery of our misjudgments how to arrive at true judgments of those who strongly influence us; and the third is the way in which we register the characteristics of those for whom we do not deeply care, but with whose idiosyncrasies we have to live. (Gillie: 104)

Tres modos de conocer a la gente y a nosotros mismos, en los que se entremezclan la percepción subjetiva, la visión de nosotros mismos que nos aportan los

demás, la experiencia que se adquiere al constatar el error contenido en un juicio y, por último, la simple observación de aquellos que nos rodean.

¿Cómo se traduce esto en la creación literaria? Veamos la propuesta de Gillie, que nos servirá como guía de este apartado, aunque tendremos que añadir una categoría que este autor ha pasado por alto.

The first category, and part of the second, relate to the heroines' experience of themselves and to their experience of their lovers, the heroes; about both of these we shall speak later. The rest of the second category—the subjects of misjudgment—are composed of what I choose to call the “prime antagonists” to the heroine, since “villain” does not seem appropriate to describe them (...).The characters which belong to the third class offer much less difficulty to the reader, in as much as they have marked characteristics of a simple kind, and do not usually develop unexpected traits in the course of the story (though there are a few notable exceptions). These qualities of unaltering distinctness and simplicity perhaps justify us in labelling them “caricatures”, so long as we do not confuse caricatures with the grotesques which other people's caricatures sometimes are. (Ibid.)

Por lo tanto, podemos realizar la siguiente clasificación de personajes:

1. Las protagonistas, o heroínas.
2. El objeto de su amor o héroes.
3. El antagonista principal, ya que como explica este autor, el término “villano” no termina de encajar en estas historias.
4. Los personajes secundarios: omitidos por Gillie en el párrafo citado, pero no en su análisis, y que incluimos ya que nos parece necesario un grupo intermedio entre los personajes principales y el que viene a continuación.
5. Las caricaturas

Procederemos ahora a ofrecer algunas de las conclusiones a las que han llegado distintos estudios sobre la elaboración de cada uno de estos grupos por parte de Jane Austen.

1) Las protagonistas.

Las mujeres de Jane Austen no son especialmente llamativas por su belleza, virtud o inteligencia. Ni siquiera lo es Emma Woodhouse aunque ella así lo crea. Son unas jóvenes candorosas, sensibles, juiciosas y pacientes. (Moreno: 220)

Austen, fiel a su propósito de mostrarnos escenas cotidianas, no escoge a divas inalcanzables, ni mujeres idealizadas para protagonizar sus historias. Todas sus heroínas tienen virtudes y defectos, por eso resultan tan cercanas al lector y captan su atención. Los defectos aportan frescura y verosimilitud, y promueven la empatía del público.

Pero, dentro de esta “normalidad” de las jovencitas de Austen, cada una tiene sus rasgos propios, bien definidos, que serán los que le lleven a erigirse en centro y núcleo de la trama. No son personajes planos, superficiales o estereotipados. Cada uno de ellos ha sido el fruto de un proceso de creación minucioso e intencionado.

On the other hand the fullness of the central character—the heroine— in a Jane Austen novel is such that many readers find it difficult to receive fully what the novelist is conveying to them. The difficulty is the greater because, unlike the caricatures, the character of the heroine is not static; it grows and unfolds, sometimes in two directions – by critical self-discovery on the one hand, and on the other by the slow fruition of innate virtues (...) This ripening of the virtues is the ripening of the self; the heroines do not “possess” their virtues but are the virtues (...) The virtues exhibit two qualities; the first is the endurance even through disappointment amounting almost to despair, and the second is outgoingness, or generosity (Gillie: 107)

De acuerdo con Gillie, podríamos decir que para captar por completo, o al menos lo máximo posible, el sentido y significado de cada novela de Austen, debemos comprender a la protagonista principal. La heroína no solo es el centro de la historia, sino también la llave para acceder a ella y profundizar en sus contenidos.

Como acabamos de decir, estos personajes han sido elaborados cuidadosamente por la autora, y una consecuencia de ello es su necesidad de evolucionar. La evolución es un requisito para la credibilidad y coherencia. Pero, en este caso, la evolución será – según Gillie– crecimiento en la virtud. Las protagonistas terminan la historia en un estado de virtud más avanzado que cuando se nos presentaron por primera vez. Concretamente, las protagonistas nos mostrarán la necesidad de ejercitarse en la

perseverancia y la generosidad para alcanzar los objetivos vitales de cada uno, que en su caso será casarse con el hombre apropiado.

¿Cuál es la actitud de Austen hacia sus protagonistas? El hecho de que sean el personaje central les concede ciertos privilegios, pero también corren el riesgo de convertirse en el blanco de las críticas del narrador. Acabamos de destacar que Austen no exime a sus heroínas de los defectos propios de la condición humana, pero eso no significa que las vilipendie, ni se regodee en estas lacras de mayor o menor relevancia. ¿Entonces? ¿Cómo podríamos definir la actitud de la autora?

Her heroines are never figures of fun—that role is left to the stories’ supporting characters—but are instead intelligent, sensitive, amiable young women who are eminently likable despite the flaws they may exhibit (Magill: 114)

No son objeto de mofa, aunque sí de crítica. En la balanza final, pesan más las virtudes que los defectos; incluso estos últimos acaban mostrándose como algo de poca importancia, que aporta un matiz enternecedor al personaje por resaltar su humanidad. Pero, repetimos, las protagonistas no están exentas de la censura o, al menos de la ironía del narrador. Un modo de hacerlos blanco de esta crítica es el contraste entre la realidad y la percepción que cada heroína tiene de sí misma.

The traditional Austinian heroine (or in some cases, hero) must often overcome their own delusions and eventually get a “reality check” that turns their life around (...)

Emma Woodhouse sees herself as heroic for matchmaking, but her abidance to social hierarchies causes her to malevolently shun the poor Miss Bates. On the other hand, Catherine Morland from *Northanger Abbey* is so caught up in Gothic fantasy that she fishes for any creak, bump or flutter in the night to arouse her senses (...). Catherine only feels fear because she wants to. Austen shows us that her fear is caused by her wish to be scared and nothing else. (Qwiklit)

2) Los héroes.

Those who deeply influence the heroine, but are open to her misjudgment because of the complexity of their natures, of their circumstances, or of both. (Gillie: 111)

Esta podría ser una definición del protagonista masculino en las obras de la autora inglesa. El papel del héroe estará condicionado por el de la heroína y no se

concibe sin ella. Los hombres desempeñan una función activa, pero su relevancia en la historia estará siempre subordinada al de la protagonista principal y, de hecho, nuestra visión de ellos estará condicionada por la de la heroína.

Since the reader is always made to share the heroine's viewpoint, he necessarily has a less complete view of the hero than he has in a novel (...) in which the novelist ranges freely. (Gillie: 112)

Además, debemos tener en cuenta el contexto social en el que se escribieron estas novelas, y también que su autora escribió varias de ellas a una edad muy temprana, por lo que, así como su mirada penetrante pudo traspasar a muchas "víctimas" femeninas, no ocurrió lo mismo en el caso de los hombres, que eran casi siempre vistos en circunstancias públicas, interrelacionando con grupos variados.

Jane Austen's kind of society thus made it difficult for girls to get to know men (...) It follows that men were necessarily something of a mystery to young women. (Ibid.)

En su estudio, Moreno (pág. 220) llega a decir que Austen falló en el diseño de los jóvenes varones y tan solo hace una ligera excepción con Henry Crawford (*Mansfield Park*). No entraremos aquí en valoraciones sobre esta afirmación, pero sí que hemos tratado de contextualizar brevemente las dificultades con las que tuvo que pugnar la autora al crear personajes masculinos.

¿Cuál es el papel de los héroes en las obras de Austen? Hemos dicho que las protagonistas son el centro y núcleo de la historia, por lo que ese no puede ser el lugar de los protagonistas masculinos. Según Gillie, "In general, it is the role of a Jane Austen hero to provoke, offset, goad, and magnetize the heroine. He may do all these." (Ibid.). Es decir, juegan un papel complementario al de la heroína y son su principal resorte en su evolución y, por lo tanto, en el desarrollo de la trama.

3) Los antagonistas.

No es infrecuente que, al hablar del antagonista de una historia, muchos lectores lo asocien con "el malo", o como se suele denominar de un modo genérico "el villano". Esto se debe a que en bastantes historias ambos papeles coinciden, pero no tiene porque ser así. El antagonista es una figura necesaria para un mayor conocimiento del

protagonista. Nos ayuda a conocer facetas de su personalidad, que permanecerían ocultas de no ser por este personaje contrapuesto.

En el caso de Austen, como ya se ha dicho anteriormente, el término “villano” sería excesivo para este papel. Las novelas de esta autora no son de “buenos” y “malos”, son escenas cotidianas en las que todos tienen algo de bueno y de malo. Las diferencias radican fundamentalmente en los intereses de cada uno y la visión que se nos aporta.

The antagonist is not necessarily hostile to the heroine—usually, indeed, the contrary—nor necessarily even opposed to the heroine’s desires. He or she is antagonistic in the subtler sense of confusing the assumptions, values or principles of the heroine (or of someone important to her) in such a way that they either frustrate the heroine’s growth to self-knowledge, as in the instance of Frank Churchill in his relationship with Emma, or stand in the way of the fruition of the heroine’s destiny, as the Crawfords stand in the way of Fanny Price. (Gillie:104)

Como se recoge en esta cita, el antagonista no solo no es contrario u hostil a la heroína, sino que puede ser un pretendiente o amigo, como ocurre con los dos ejemplos que cita Gillie. Este hecho puede desconcertar al lector y confundirle, aumentando su sorpresa al ver cómo se desarrolla la trama. Es una estrategia de la que se sirve la autora para mantener la intriga, aunque ella misma se delata en cierta medida y va preparando al lector para esa revelación con ligeras pistas que quizá sean pasadas por alto en una lectura poco profunda.

In each case the antagonist is to some extent dark or confusing to the reader as well as to the heroine or to other characters, but the reader is always given clues to a right judgment, whether or not they are available to the heroine as well (Ibid.)

El uso de “triángulos” es un recurso frecuente en muchos tipos de novelas. Las novelas románticas suelen servirse del “triángulo amoroso” en el que la protagonista tiene que escoger entre dos posibles pretendientes, generándose así una tensión que hace avanzar la historia hacia su desenlace final, que coincide habitualmente con la elección del candidato.

En el caso de las obras de Austen, encontramos una estructura también triangular compuesta por la joven casadera, el enamorado y el villano. Moreno (pág. 219), en su estudio propone los siguientes triángulos de personajes:

Sense and Sensibility (1811), Elinor and Marianne, Edward Ferrars, John Willoughby.

Pride and Prejudice (1813), Elizabeth Bennet, Fitzwilliam Darcy, George Wickham.

Mansfield Park (1814), Fanny Price, Edmund Bertram, Henry Crawford.

Emma (1816), Emma Woodhouse, George Knightley, Frank Churchill.

Northanger Abbey (1818), Catherine Morland, Henry Tilney, John Thorpe.

Persuasion (1818), Anne Elliot, Frederick Wentworth, William Walter Elliot.

4) Los personajes secundarios.

Se ha dicho anteriormente que las obras de Austen podrían clasificarse como novelas de personajes y que la protagonista es no solo el núcleo de la trama, sino también la que marca el ritmo y promueve el avance de la historia. Por lo tanto, el papel del resto de personajes estará al servicio de la heroína. La relevancia de cada personaje secundario variará en función de su cercanía a la protagonista y de la influencia que ejerza sobre ella.

She is true to the principles of Gilpin also in her delineation of those minor characters who shade off from the caricatures, whose roles do not warrant the force of caricature. These are placed, as Gilpin would have put it, "in keeping". He defined "keeping" as "different degrees of strength and faintness, which objects receive from nearness and distance". In a novel, a "distant" character is one that remains in the background of the story, and must therefore be kept in a back-ground perspective. (Gillie: 107)

Los personajes secundarios son necesarios para la historia. Aportan gran cantidad de información, variedad, nuevos puntos de vista, facilitan el conocimiento del protagonista y su evolución, etc. El arte del buen escritor se muestra en gran parte en cómo administra las apariciones y relevancia de cada personaje secundario, y también en su capacidad para dotarlo de vida y credibilidad, a pesar de que, en ocasiones, tan solo se les muestra en unas pocas páginas.

A minor but exacting task for any novelist is to imbue such characters with enough life but not too much: if they have too little, the reader has the uncomfortable sense of a small but worrying blankness in the composition; if they have too much, they will distract

attention from those who ought to be concentrating it. On the whole, Jane Austen has remarkable control over this process of dimming out the characters as they recede from the centre. (Ibid.)

Antes de dar paso al último grupo de personajes, transcribimos aquí una cita en la que se afirma cierta tendencia de Austen a ligar a algunos de estos personajes secundarios al afán por escalar puestos en la jerarquía social de su época.

Secondary characters in Jane Austen's novels are often defined by the upward or downward mobility within the strict hierarchical system of Aristocratic British life.

(...) To use *Emma* as an example, the title character tries to set up her friend Harriet with Mr. Elton, but she does not realize that he is actually chasing her (and the supplementary dowry). Elton, a rakish vicar, is primarily defined by his social motives above anything. (Qwiklit)

5) Las caricaturas.

Estos personajes se distinguen de los secundarios con facilidad. Austen no los esconde sino que son fácilmente reconocibles por lo marcado de su personalidad, con tintes algo exagerados y ridículos en ocasiones. Este es un recurso utilizado con frecuencia en muchas obras como “alivio cómico” o con una finalidad moralista. Lo peculiar de estas caricaturas es que de algún modo ocupan el puesto de “villano” que el antagonista había dejado vacante.

These caricatures are mostly (not always—Miss Bates is a prominent exception) disagreeable as well as invariably comic, and they are also often more hostile to the heroine than those I have labelled “the prime antagonists”. But the heroine is not usually mistaken about them (it is a measure of Catherine Morland's ingenuousness that she can be deceived by the false friendship of Isabella Thorpe) and the reader never is. (Gillie: 105)

Pero, dentro de su papel caricaturesco, estos personajes no poseen el poder para ser realmente peligrosos para la protagonista. Serán incómodos y algunas veces darán la impresión de ser realmente una amenaza para su felicidad, pero la heroína siempre triunfará sobre ellos.

Moreover, if they are hostile, they are usually more a nuisance than really dangerous: Mrs Norris, for example, makes Fanny's life a misery, but she has no real power (whereas Mary Crawford has) to influence Fanny's destiny, although she tries to. An important effect of the caricatures is to parody, or act as foils to, the central characters, whose qualities are thereby thrown into stronger light, either by being seen in comic exaggeration or by force of contrast. (Ibid.)

No todos los autores coinciden en esta división o, al menos, cuestionan la necesidad o conveniencia de distinguir entre personajes "reales" y "caricaturas". Jenkyns, en su trabajo, afirma que aunque es frecuente el uso de estos personajes caricaturescos en la literatura de la época de Austen y posterior, en esta autora su uso es menos marcado y, según él, también son menos reconocibles dichos actores de cualidades exageradas.

D. W. Harding said that Jane Austen's people can be divided into characters and caricatures, and I expect that a good many readers agree with him. In some limited sense his claim is no doubt true; but the argument I want to make is that this division is unhelpful, and that in important ways it distorts the nature of Jane Austen's art. Harding explains that some of her figures "are offered as full and natural portraits of imaginable people; others while certainly referring to types of people we might easily have come across are yet presented with such exaggeration and simplification that our response to them is expected to be rather different". Actually, that is truer of Scott, Dickens, Thackeray, George Eliot (of Fanny Burney and Maria Edgeworth, for that matter) than of Jane Austen—truer, in short, of almost any English novelist before the later nineteenth century. We would do better to see her as a novelist in whom the usual division between naturalistic portrayal and caricature virtually breaks down. (Jenkyns: 65)

En el análisis que ocupará el punto central de este trabajo, volveremos a esta cuestión y aportaremos ejemplos que nos permitan dilucidar cuál es la postura que puede considerarse más acertada.

7.4.2. El narrador.

Pasamos ahora al siguiente elemento de la historia, el narrador. Ya se han adelantado algunas ideas sobre dicho componente, pero volveremos a traerlas a colación de un

modo más estructurado, ofreciendo las citas que nos muestren la opinión mayoritaria de los trabajos que hemos tenido la ocasión de estudiar.

For all the praises that literary scholars and countless book clubs put on Jane Austen, one of the most virtuosic novelists in English literature is still misunderstood today. Some see her novels as dinner-party rabble and the relics of the British Empire at its most stodgy. What most people overlook is that Austen, iconoclastic and quiet in the tempestuous social circles of the day, saw through the veneer, slow rural life and pointed out the frailty of human existence while also portraying its most redemptive aspects. (Qwiklit)

En el apartado anterior se comentó que una de las condiciones para captar el verdadero sentido de las novelas de Austen es comprender a la protagonista. Aquí se nos aporta otra clave para seguir profundizando en sus obras. De acuerdo con esta última cita, la visión de Austen traspasa las capas superficiales de la sociedad de su tiempo y se fija en las debilidades de la naturaleza humana, aunque también en su lado positivo, para después ofrecer en sus obras un fiel reflejo de esta percepción. Es el narrador quien lleva a cabo esta última tarea, desempeñando un papel de gran relevancia tanto en el desarrollo de la historia como en el modo de presentarla ante los lectores.

Morini realizó un análisis estilístico en el que profundizó en las técnicas narrativas de Jane Austen, la función del narrador y su influencia en la percepción por parte del público. A continuación ofreceremos algunas de sus conclusiones.

Therefore, their evaluative comments tend to have a ponderous weight on our interpretation of the novels – of what is going on, who are the good guys and the villains, what is likely to happen, etc. It is my point, though, that these narratorial figures variously undermine their own authoritativeness and leave readers more or less stranded between the waves of conflicting interpretations. (Morini: 19)

Aquí se nos señala una de las características de este narrador; influye con su opinión y también confunde al lector con informaciones aparentemente contradictorias, o, al menos tan distintas que llevan a la duda.

The information Austen's narrators provide, almost invariably, when a new actor appears on stage, is complementary to this initial orientation. Even in *Emma*, where the narrator is mostly noted for his/her absence and reticence, no new character is launched without a few introductory words: Lady Lucas was a very good kind of woman, not too clever to be

a valuable neighbour to Mrs. Bennet. Mr. Perry was an intelligent, gentlemanlike man ... Mr. and Mrs. Musgrove were a very good sort of people; friendly and hospitable, not much educated, and not at all elegant. However, this “positive” evaluative handling soon disappears, and readers are left to their own resources. (Morini: 25)

El narrador continúa en su papel de influir pero sin llamar la atención. Un breve comentario, que casi puede pasar inadvertido, pero que predispone al lector frente a ese nuevo protagonista. Sin embargo, fiel a su estilo, Austen preferirá que sean los personajes los que se muestren a sí mismos con sus palabras y acciones.

For the main part of each novel, after the initial orientation, the narrator employs many strategies of invisibility and reticence: he/she does not vanish completely, or fall into absolute silence, yet the moments when he/she demonstrably evaluates the narrative are few and far between (though of course, even organization, disposition, is a form of “textual” evaluation). The narrative voice comes back to the surface only at the end, in the “result” and the “coda”, when it takes charge to condense certain parts of the story, or, particularly in the coda, to judge past events and anticipate future developments. Generally speaking, the “result” of all of Austen’s novels is marriage (between the heroine and the most desirable man, between another woman and the second-best man, etc.). When a marriage proposal takes place, the narrator prefers to make a summary of the facts rather than merely repeat the characters’ words. (Ibid.)

Se nos habla aquí de la tendencia a la invisibilidad del narrador, que tan solo aparece en unas cuantas ocasiones. Quizá pudiera darse el caso de que alguien entendiera esto como una contradicción respecto a lo comentado anteriormente sobre la influencia del narrador. Pero Morini ha dado las claves para comprender que no es así. El narrador prefiere permanecer en un segundo plano de modo habitual, cediendo el protagonismo a los personajes. Sin embargo, esta “invisibilidad” lejos de disminuir su relevancia la aumenta, ya que lo infrecuente de sus opiniones hace que sean mejor aceptadas. Además, la importancia de estas “intromisiones” no recae tanto en el número como en el momento. De acuerdo con el estudio que estamos siguiendo, el narrador se hace ver de modo especial al presentar a los distintos personajes y al cerrar la historia, con su resumen y balance de los acontecimientos. Tanto el primer caso como el segundo poseen la suficiente relevancia como para influir de un modo definitivo en el resultado final.

Acabamos de utilizar el término “intrusiones” para designar la presencia del narrador en la historia. Y esta es la siguiente cuestión que aborda Morini y tras la que daremos paso a otros estudios para continuar hablando de distintos aspectos del narrador.

La labor del narrador puede ser vista en ciertos momentos como una manipulación de su público. Es decir, interviene en la información que ofrece a su público, variando o distorsionando los datos para lograr su finalidad. Esto, que en la vida real es siempre visto como algo negativo, puede redundar en beneficio de los lectores, ya que la finalidad del narrador suele ser sorprender, divertir, agradar o conmover a su audiencia. Para lograr sus objetivos, el manipulador debe pasar inadvertido, ya que la presencia de un agente externo que desea influir en la percepción de los acontecimientos suele ser rechazada por los sujetos como algo invasivo, molesto o coercitivo.

De modo que un narrador externo, que desee influir con sus comentarios, puede fracasar en su intento al ser visto como un manipulador. Pero...

If, on the other hand, the narrator is seen as a character among many (though one with a special functional status), his/her personal interventions need no longer be seen as intrusions, and his/her evaluative and epistemological uncertainties become a sign of human, no longer godlike, authority. (Morini: 29)

Y esta es la estrategia que Austen utiliza en muchos momentos de sus obras, acompañando al lector y dirigiendo sus juicios, pero con la delicadeza que le es característica.

Una vez analizado de un modo general el lugar del narrador y su modo de intervenir en la historia, vamos a descender a detalles aún más concretos, enumerando diferentes actitudes y estrategias a las que Austen recurre en sus obras.

En primer lugar estudiaremos cuál es la actitud del narrador hacia el lector.

Austen's narrator sought to win the friendship of the reader by ironic characterization and commentary, then to intrigue the reader by the unfolding narrative, and finally to gratify the reader with a pleasing and satisfying denouement. (Duckworth: 99)

Ganarse la simpatía del lector, captar su atención y mantenerle en vilo y, por último, recompensarle con un final satisfactorio, que le deje con una sonrisa en los labios y la sensación de haber sido testigo de una bella historia con un desenlace armonioso. Esa es la intención del narrador y su tarea. ¿Qué medios usa para lograrla? Por un lado, la “invisibilidad” comentada anteriormente. Escondese para no cansar a su audiencia con intervenciones continuas. Y, cuando decide intervenir, hacerlo con complicidad, poniéndose junto al lector para disfrutar con él de lo que está ocurriendo. De algún modo sería como si se sentase a nuestro lado frente a la televisión y enriqueciera lo que estamos viendo con comentarios acertados, que lejos de molestar, nos hacen disfrutarlo aún más.

The ironic commentary of Austen’s narrator distances her from the heroine, who is often the subject of her ironic barbs. The ability to reconstruct these ironic jests persuades readers that they are “communing with a kindred spirit” who grants them the wisdom to reconstruct the irony and share secret truths (Booth 28); thus, readers are drawn closer both to the narrator and to the heroine. In *Emma*, when the narrator’s irony makes the heroine a source of innocent merriment, the reader responds with sympathy. (Ibid.)

Aunque más adelante trataremos sobre el uso de la ironía en las obras de esta autora, aprovechamos para comentar que este recurso no tiene solo una intencionalidad crítica, sino sobre todo humorística. Al hablar de las heroínas, dijimos que Austen las respeta y no se mofa de ellas, pero eso no significa que no les haga objeto de algunas bromas inofensivas, que las hacen más cercanas al lector y les aportan simpatía.

Austen’s use of this technique violated a principle that James felt to be essential for the new type of novel he was creating, which he took great pains to practice in his own fiction. He reveals in his prefaces and other essays that he felt that the novel as a work of art would be enhanced if it seemed to present a self-portrait of the center of consciousness. He called intrusions by the narrator “going behind” and said of authorial intrusions by Thackeray and Trollope, which call attention to the presence of the narrator and the artifice of the novel, that “such a betrayal of a sacred office seems to me I confess a terrible crime” (“Art” 26). He took great pains to obscure the presence of the narrator in his own works and was pleased when he had succeeded. (Ibid.)

¿Es preferible que el narrador permanezca siempre en un segundo plano, o debe hacerse notar de vez en cuando como en las obras de Austen y de los autores citados en el párrafo anterior? Para James no parece haber duda sobre cuál es la respuesta acertada,

pero nos parece que es un tema que se presta a un amplio debate y que afrontaremos cuando realicemos nuestro análisis.

El narrador cuenta con la complicidad de los personajes para desconcertar al lector y aumentar el suspense. Por un lado, nos los muestra de un modo algo equívoco, para que no sepamos bien a qué atenernos, y por otro, se aprovecha de sus errores para sumirnos en la confusión.

Her heroes and heroines misjudge each other, misunderstand each other, and mistake charm for substance and reserve for lack of feeling with a determination that seems likely to undermine their chances for happiness—until at last they find their way through the emotional mazes they have built for themselves and emerge with the proper mate. (Magill: 113)

Este sería un ejemplo de la invisibilidad del narrador que, sin intervenir directamente con sus valoraciones, manipula al lector al ofrecerle escenas que le harán dudar del camino que seguirá la trama.

En la misma línea, y para dar mayor credibilidad a la historia, el narrador recurre a la estrategia de ir variando el punto de vista, cambiando el foco de atención de un personaje a otro. De esto modo, se aumenta la fluidez del relato y también se tiene una impresión de conocer la trama más a fondo y con mayor verosimilitud.

Para Irene Simón, Jane Austen y Henry James se parecen en el uso constante de la aproximación indirecta, del mensaje entre líneas. Pero Henry James insistirá en su uso de un solo punto de vista, mientras que Jane Austen saltará de un personaje a otro. (Moreno: 223)

La “aproximación indirecta” y “el mensaje entre líneas” de los que nos habla Moreno son rasgos característicos del estilo de Austen y, en concreto, del papel que otorga a su narrador, que domina la sutileza y la elegancia en su labor manipuladora.

Otra estrategia empleada por el narrador para imprimir un mayor grado de credibilidad en las novelas de esta escritora consiste en adelantar algún dato o hecho que sirva de explicación al comportamiento posterior de los personajes. Las novelas, habitualmente, se mueven en el plano de la ficción. Ni los personajes, ni el modo de hablar, ni muchos otros elementos son un fiel reflejo de la realidad. Pero eso no

significa que valga todo. El autor deberá esforzarse para lograr que su creación resulte convincente, y que el lector no se sienta desconcertado, o peor aún engañado, por algo que no encaja.

Por descender a lo concreto, vamos a comentar aquí un ejemplo al que se refiere Jenkyns en uno de sus estudios. En el tramo final de la novela *Pride and Prejudice*, se nos ofrece un enfrentamiento dialéctico entre Elizabeth Bennet y Lady Catherine, en el que ambas luchan de igual a igual. Teniendo en cuenta que la primera es una jovencita, criada en un ambiente rural, y la segunda una dama de gran riqueza, fuerte carácter y acostumbrada a que todo el mundo acate sus órdenes, esta situación puede resultar forzada y verse como algo alejado de la realidad. Lo lógico sería que Elizabeth se sintiera cohibida y no lograra expresarse con la soltura y contundencia con la que lo hace.

It looks as though Jane Austen was aware herself that this criticism might be made and took steps to meet it. In anticipation of this scene, Lizzy is made to answer back to Lady Catherine on her visit to Rosings, many chapters before, and Lady Catherine remarks on how forward she is for a young woman in expressing her own opinions. (Jenkyns: 44)

De este modo, resulta más verosímil que no se amilane por la posición social o la personalidad despótica de su interlocutora, puesto que sabemos desde hace tiempo que Lizzy también posee un carácter decidido y no permanece en silencio cuando se siente avasallada.

Volviendo a las estrategias utilizadas por el narrador para confundir a su público y aumentar así la intriga y la sorpresa final, retomaremos el trabajo de Morini que se ha comentado anteriormente.

El narrador no solo puede influir con sus comentarios sobre los personajes, sino también propiciando equívocos o incertidumbres en la audiencia. Un simple cambio de perspectiva puede ser suficiente para que el lector se cuestione la autoridad de ese narrador al que se le suponía una omnisciencia que parece tambalearse, con lo que eso conlleva.

In the space of a few paragraphs, the narrator shifts from a “negative” to a “positive” mode: in the first sentence, he/she adopts an external point of view which forces him/her to make conjectures about the real state of affairs (Emma “seemed to unite some of the

best blessings of existence”); whereas in the second, he/she falls back on a positive perspective which allows him/her to establish the “real evils indeed of Emma”’s situation.” This kind of oscillation produces epistemological uncertainty, because readers cannot be sure whether the narrator knows or does not know about people’s morals and feelings, about past and future events. (Morini: 29)

Así como una ligera evaluación al presentar a un nuevo personaje puede condicionar la percepción de los lectores, también la omisión de estos juicios en algunos casos contribuirá a la sensación de inseguridad o duda de aquellos que presencian la historia, al no saber a qué atenerse.

Owing to narratorial ignorance or reticence, Jane Austen’s novels are permeated with evaluative opacity, on the good-bad, certainty, and importance axes. We have already seen how on certain occasions, her narrators refuse to provide open evaluations of certain characters (Willoughby, but also, initially, the Crawfords in MP). (Ibid.)

Y lo mismo sucede con la arbitrariedad de ese narrador omnisciente, que escoge a su antojo qué hechos anteriores a la historia relatada debe contar y cuáles no.

The same is true of events: sometimes an omniscient narrator informs his/her readers about facts which have taken place on a different temporal plane (cf. for instance Mr Weston’s story, told in chapter 2 of E); on other occasions, though, an ignorant or reticent narrator omits crucial information – or does not signal the importance of certain details. In E, we learn that Frank Churchill and Jane Fairfax are engaged only towards the end of the novel, even though various hints are dropped before that stage. (Ibid.)

Se ha hablado anteriormente del narrador-personaje de las novelas de Austen, que influye en la historia y, sobre todo, en nuestra percepción de los hechos. Sin renunciar a este término, podríamos definirlo también como un administrador de datos, que elige cómo y cuándo aportar u omitir la información para lograr su objetivo.

En la recta final de este apartado, citaremos una vez más el trabajo de Morini, concretamente su respuesta a algunos críticos que identificaban el punto de vista del narrador con el de la protagonista de cada novela, dándole un papel de “portavoz” de la heroína para transmitirnos sus sentimientos, reflexiones, juicios, etc. Aunque en algún caso el narrador puede cumplir esa función, según Morini, encontramos abundantes ejemplos en los que no solo no es así, sino que estos elementos casi se enfrentan.

It is as simplistic to equate narrator with character as it is unfeasible to identify narrator with author: it has been often noted that the “point” of E and NA, for instance, is to prove the heroines wrong; in E, MP and P, the narrators occasionally use not only their heroines, but even such unsympathetic characters as Mrs Norris as reflectors (cf. Chapter 2). More generally still, the narrator is apt to “ventriloquize” the speech of all characters, as well as the kind of “tittle-tattle” one could hear in Bath or in the village of Highbury (cf. Finch and Bowen 1990). The famous incipit of *P&P* is a typical example: “It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife” (*P&P*: 1). In this case, the narrator overtly appears to endorse the proposition expressed by the relative clause, but a certain degree of exaggeration suggests that the endorsement may not be totally heart-felt. (Morini: 34)

Podríamos resumir esta cita diciendo que el narrador de las novelas de Austen está libre de compromisos. No se liga a ningún personaje, ni se pone de su lado incondicionalmente. Esta libertad de movimientos le permite enriquecer la narración, aportando distintos puntos de vista, reflejando diferentes situaciones y mostrándonos a los personajes con más o menos distanciamiento, según lo estime conveniente.

También hemos conocido su opinión respecto a aquellos que identifican al narrador con la autora. Desde su punto de vista eso sería una simplificación y, de hecho, no es posible realizar esta unificación de un modo acertado.

In the end, we find that we cannot “catch” Jane Austen in her novels, because she is simply not there to be caught (...).

Choice or Chance? One cannot help concluding that Jane Austen is difficult to catch at her narrative game because she does not want to be caught. Without an explicit narratological theory, she perfects a number of narrative strategies that allow her to transform a third-person narrator into a character, to conflate this character with others. (Morini: 35)

Este distanciamiento entre la autora y el narrador, y entre el narrador y los personajes, aporta frescura y también posibilita las estrategias que hemos ido comentando y a las que volveremos a referirnos en nuestro análisis.

7.4.3. El argumento.

Para un estudio más detallado de este elemento del nivel de la historia, vamos a dividirlo en dos aspectos: temáticas y estructura.

a) Temáticas.

Una de las preguntas que se les suelen plantear con cierta frecuencia a los escritores es “¿cuáles son sus fuentes de inspiración?”. Se da por hecho que un autor no crea de la nada, sino que sus ideas surgen de algún elemento existente, que después él modificará a su gusto. Dependiendo de los “lugares” que frecuente, sus obras serán de un estilo o de otro. Esta es la opinión generalizada, que es susceptible de recibir algunos matices en función del autor del que estemos hablando y de su proceso de creación literaria.

En su estudio comparativo entre Juan Valera y Jane Austen, Moreno afirma que ambos se inspiraban en la vida misma, en lo que les rodeaba, en su cotidianeidad.

Ambos eran conscientes de sus propias limitaciones creativas y rara vez se aventuraron a imaginar. Cuando creaban lo hacían de una manera inconsciente, buscando en su memoria relatos de la niñez, lecturas anteriores o situaciones vividas personalmente. Con estos ingredientes trataban de montar una historia sencilla, agradable y creíble, con un final generalmente feliz. (...) Ella escribe sobre lo que conoce, pero introduce matices que son fruto de su imaginación. Dada la limitación de su experiencia personal, idealiza una clase social determinada, aquella a la que pertenece. (Moreno: 211).

Una base real, enriquecida y filtrada por su imaginación. Esto es lo que se nos dice de Austen, aunque en realidad se podría decir de casi cualquier autor. Pero, en el caso de la escritora inglesa, esta base real se traduce en los temas que trata en sus obras. Como es lógico, podemos hallar una gran variedad temática en las novelas que completó, pero no cabe duda de que hay algunas cuestiones de fondo que se abordan con cierta frecuencia y que, de algún modo, reflejan los intereses de la autora y los asuntos sobre los que deseaba reflexionar.

Los temas que Jane Austen trató fueron intimistas, como el de muchas escritoras posteriores, e intentar salirse de ellos para extenderse a trajines mundiales hubiera sido un pegote, puesto que poco entendía sobre esos asuntos (...). Es una muestra relevante de aquellos escritores que sólo enfocan lo que conocen. Trató lo que la inquietaba a fondo y las ocupaciones que estaban al alcance de su diario acontecer. Los problemas económicos

enfrentados sobre todo por su sexo, las diferencias existentes en una sociedad clasista y colonialista, las minucias de la etiqueta, los noviazgos, los matrimonios convenientes de ser posible, las esperanzas infundadas o justas, las ambiciones, los prejuicios, las rutinas de ir y venir a lugares cercanos en los que, como dije, se invertían varias horas traqueteadas en carruajes de postas o diligencias, los chismes, los consuelos y atenciones hacia amigos enfermos, las preocupaciones locales, la alegría ante el arribo de militares a los que en lugar de celebrar por sus batallas se consideraba en función de sus coloridos uniformes que alegrarían las reuniones. Cualquier motivo de entretenimiento que ocupara los días llenaba las páginas de Jane Austen. “Retrataba la sociedad burguesa sin desnudarla”. (Espejo: 40)

Una gran variedad de temas, algunos de los cuales analizaremos con más detalle a continuación, pero todos ellos con una característica común, su universalidad. Aunque estos hechos ocurran en un momento concreto y en una sociedad determinada, la esencia de los mismos es aplicable a circunstancias muy variadas en épocas distintas. ¿Cómo es posible esto? Por la tendencia de esta autora a centrarse en las personas más que en los acontecimientos.

Juan Valera y Jane Austen son autores que escriben sobre lo intemporal, no les preocupa el dato histórico. Jane Austen escribe en plena guerra napoleónica, pero evita cualquier referencia directa al conflicto. Los soldados de sus novelas son simplemente unos muchachos apuestos y simpáticos que vienen a romper, de vez en cuando, la monotonía de la vida local. Sirva de contraste la minuciosidad histórica que un Thomas Hardy exhibe en sus obras, por ejemplo. (Moreno: 210)

Esta decisión conlleva que sus obras pierdan “sabor histórico” y no nos sirvan como testimonio vivo de acontecimientos relevantes, pero tiene la ventaja de que su despegue de lo temporal evita la caducidad de su trama y elimina algunas de las barreras que el paso del tiempo podría interponer entre los personajes y el lector.

Pasamos ahora a desglosar algunas de las opiniones de los críticos sobre los diversos temas que se tratan en estas novelas.

El matrimonio fue el centro de las novelas de Jane Austen. La vida de sus heroínas transcurre —como la suya propia— en el estático ámbito rural inglés de fines del siglo XVIII y principio del XIX, en lenta progresión hacia el matrimonio o la muerte. Todo

parece acelerarse, modificarse, iluminarse, insuflarse de una acción transformadora cuando en el camino de éstas aparece la posibilidad del matrimonio. (Dottori)

Esta afirmación no carece de fundamento, si tenemos en cuenta que las seis novelas de Austen concluyen en el matrimonio de la protagonista con su amado. Esta es una constante de otras muchas obras de la corriente literaria de su época, y también de obras posteriores. Algo lógico puesto que si la trama se basa en la relación entre los dos personajes principales (hombre-mujer) y el itinerario que siguen sus sentimientos hasta confluir en un mutuo afecto, el matrimonio es la conclusión necesaria para resolver los conflictos planteados.

Pero ya hemos dicho varias veces que, aunque Austen no es ajena a los temas y estilos de sus contemporáneos, sus planteamientos suelen apartarse de ellos y, en ocasiones, romper con esa tradición o, al menos, avanzar algunos pasos.

Este tema ya se había presentado en las novelas de Fanny Burney (1753-1840), una escritora sentimental y moralizadora; en la *Pamela* (1741) de Richardson, y en la *Amelia* (1751) de Fielding, pero es en manos de Austen que se presenta escudriñado con mayor morosidad e intensidad, jerarquizado y convertido sin ninguna duda en punto crucial y de convergencia de posibilidades para la existencia femenina. O, en realidad, de única posibilidad de cambio y, en ocasiones, de ascenso y/o movilidad social para la mujer. (Ibid.)

Austen aporta su visión escrutadora que la lleva a juzgar continuamente la sociedad en la que vivía para después reflejarla en sus obras. No idealiza los sentimientos, escribe pegada al terreno mostrando lo bueno y lo malo. Su planteamiento no es negativo, sino realista. No es una escéptica que niegue el amor, ni tampoco captamos el tono resentido fruto de las malas experiencias. Ella observa y luego nos cuenta.

El amor suele aparecer como un sentimiento muy emparentado a los convencionalismos sociales y las posiciones prácticas, circunstancias que verdaderamente lo rigen, incluso sobre los insondables dictados del alma aunque existen siempre excepciones como la impetuosa Marianne ya mencionada y el enamorado Darcy, que no pueden olvidarse y resultan entrañables. (Espejo: 41).

Al no esconder la necesidad de las mujeres de su época de lograr un matrimonio ventajoso como medio de subsistencia y posicionamiento social, Austen pone ante los ojos de sus lectores una desigualdad social con graves consecuencias. Esta actitud de “denuncia” ha llevado a que algunos la hayan catalogado como feminista. Sin entrar a este debate, ofrecemos aquí la reflexión de Nora Dottori:

No obstante, Jane Austen no es feminista: respeta demasiado al amo de ese cambio social, al que tiene todas las claves, todos los resortes económicos, el poder de decisión, la autonomía de la acción, todo lo que la mujer no tiene y, tal vez, no quisiera tener; y respeta también demasiado al orden vigente como para rebelarse contra ellos; más bien la espera hacia la gran Meta del matrimonio es pasiva o sólo discretamente vigilante.

Pero este “respeto al amo de ese cambio social” no está reñido con una actitud inconformista. Al reflejar en sus obras el contexto socio-cultural en el que vivió, con sus desigualdades y estructuras anquilosadas, Austen está poniendo de manifiesto la necesidad de un cambio. Es la autora quien escoge a los personajes, sus circunstancias y todo lo que va a aparecer en escena. Esta elección no es casual, sino fruto de la reflexión y de la intencionalidad de la escritora.

Jane Austen demuestra la injusticia de las leyes inglesas que impedían heredar a las hijas y concedían el patrimonio familiar al pariente varón más próximo; revela las escasas oportunidades para subsistir decentemente que se les presentaban a las mujeres si no tenían oportunidad de casarse. Podían convertirse en damas de compañía o se refugiaban viviendo con algún pariente amable y quienes no tenían ese apoyo se dedicaban al servicio doméstico librándose de la prostitución; en cambio, para los hermanos existían el ejército, la marina, las leyes, la farmacología, los votos eclesiásticos y diferentes carreras en las que incluso lograban encumbrarse, aunque recordemos que los caballeros ni las damas trabajaban porque hacerlo se consideraba afrentoso y motivo de comentarios sarcásticos. (Dottori)

Austen se inspira en la vida misma y nos habla de temas cotidianos. El matrimonio es un tema crucial de sus obras, pero sin desvincularlo de su significado social. Este contexto social es otro de los grandes temas que trata, pero no de un modo aislado, sino como algo transversal al argumento.

Al inspirarse en lo que la rodeaba, es lógico que el entorno social de las historias que nos narra se asemeje al que ella misma vivió. Sabemos que su posición social no era

elevada, pero sí cómoda. Formaba parte del grupo social calificado como “gentry”, compuesto por terratenientes, el clero no urbano y cierta nobleza de tipo medio-bajo.

Jane Austen, as both her admirers and detractors point out, gives by no means a full picture of even the narrow segment of society which is portrayed in the six novels. And what a narrow segment it is. She quite definitely omits to consider the lower classes: servants appear wherever servants are necessary (...). We are told that Emma is kind to the poor, but there is no exchange of conversation disclosed to us. Even the yeomanry is kept almost entirely out of sight: Robert Martin does not utter a syllable, and the important letter which he writes to Harriet Smith is not printed, it is only discussed; Emma catches a glimpse of him, but at a distance. As for the aristocracy, Jane Austen hardly touches on it; but when she does, its members are usually satirized. Lady Catherine de Bourgh is the daughter of an earl, but her arrogant and pretentious stupidity evokes our measured disdain (...). So we are left with the country gentry, if (like Jane Austen) we occasionally include in this class such people as the Coles and Mr and Mrs Gardiner. (Wright: 28)

Este es el marco en el que transcurren los diversos acontecimientos de las novelas de Austen, en el que ya apreciamos su visión de la sociedad. Al asignar los diferentes papeles (protagonista, antagonista, caricaturas, etc.) Austen nos está mostrando sus preferencias y, de este modo, influye en nuestra percepción.

La política es un aspecto de gran relevancia dentro de la sociedad, pero no es un tema frecuente en las obras de esta autora. Esto obedece a la razón ya expuesta de que ella escribe sobre lo que conoce y no nos consta que los debates parlamentarios fueran uno de sus intereses principales.

Sin embargo, con el paso del tiempo las obras de Austen han sido objeto de multitud de estudios y de lecturas muy diferentes, que han llevado a interpretaciones que no sabemos si son fieles o no a la intencionalidad original.

Discussion of Austen as a political novelist has developed fairly recently and has also reflected differing political interests of times later than her own. Through the nineteenth century her novels were seen as indifferent to or above the politics of her day, for better or worse (...) This critical tradition continued into the twentieth century and Austen’s supposed neglect of the politics of her day has been seen as the necessary condition of her novels achieving “classic” literary status. (...) Furthermore, the novels’ few direct references to politics are satirical. (...)

Yet those who agree that Austen addresses politics in her novels disagree on the nature of those politics. Some see her as a political “conservative” because she seems to defend the established social order. Other see her as a sympathetic to “radical” politics that challenged the established order, especially in the form of patriarchy. (Copeland: 155)

En cualquier caso, no es el objetivo del presente estudio ahondar en esta cuestión, ni tampoco transcribiremos más citas al respecto ya que se trata de un asunto extraliterario que no nos aporta nuevas luces sobre el estilo de Austen.

Sin embargo, sí que nos detendremos en un aspecto que podría parecer extraliterario, pero que no es así en el caso de esta autora: el dinero.

Austen approaches the subject, money, from three different, but related, points of view. First, as a member of the pseudo-gentry, that is to say, the upper professional ranks of her rural society; second, as a woman in that society, severely handicapped by law and custom from possessing significant power over money; finally, as a novelist who joins other women novelists in a larger conversation about money.” And, as Jan Fergus reminds us in this volume, novel writing is itself an economic activity, with money the importunate force that moves this conversation along. (Copeland: 133)

Así como las opiniones políticas no eran materia de su día a día y, por esta razón, apenas tienen cabida en sus obras, la cuestión económica tiene una presencia constante en sus diversas manifestaciones y es una pieza más del decorado en el que actúan los personajes.

Al releer sus novelas se concluye que el monto de las fortunas y por tanto la renta mensual de la que podía disponer es un tema que constantemente puso en claro, tanto como los rasgos físicos y las cualidades de sus personajes. Esa preocupación fundamental por señalar comodidades cotidianas se extiende a lo largo de su quehacer, y quizá más insistentemente en *Sensatez y sentimientos*. Pero los ejemplos en este sentido abundan y podrían traerse para ilustrarlos a dos protagonistas de *Emma*: la señora Elton deslucida ante la señorita Woodhouse no sólo por su verborreica, locuaz e impertinente conversación sino por poseer diez mil libras de renta ante las treinta mil de su interlocutora. ¿Y aparte qué galán preferiría el apasionamiento ante la posibilidad de casarse con la rica heredera de cincuenta mil libras al año? Le permitiría tener un tren de vida a su gusto con grandes mansiones, parques, bosques, partidas de caza, caballos lustrosos persiguiendo zorros en medio de jaurías ensordecedoras, carruajes, caprichos de toda índole y un lugar preponderante en las reuniones donde seguiría ejerciendo su indiscutible encanto. En otro

texto, Willoughby está enamorado de Marianne que le corresponde con inusitada pasión hasta llegar a las fronteras de la muerte, pero una juiciosa balanza le permite establecer el peso de ese cariño contra sus deseos de llevar una existencia placentera. Luego de algunas dudas decide casarse con una muchacha celosa y de mal genio que le dará oportunidad de mantener lujos y despilfarros. La misma mecánica ocurre en casi todos los casos, con la honrosa y heroica excepción de Edward Ferrars quien desdeña a la hija de un Lord para unirse a la sensata Elinor en busca de placeres tranquilos y delicados, convencido de que la felicidad y la estabilidad se cogen la mano. (Espejo: 41)

Hemos visto aquí algunos ejemplos del importantísimo papel que el dinero juega en las historias de Austen, fiel reflejo de la sociedad de su tiempo –podríamos decir que en la de cualquier época-. Es un factor a tener en cuenta a la hora de tomar decisiones de gran envergadura, condiciona a los personajes y les otorga una posición en la sociedad, influye en las relaciones entre ellos...

Pero lo llamativo para cualquier lector, en especial para los contemporáneos, es la manera concreta y detallada de abordar esta cuestión. No se habla de grandes cantidades, posiciones acomodadas, enormes ingresos, etc. de un modo genérico. Se desciende a la cifra exacta de las rentas de cada personaje. En todas las novelas de Austen, conocemos los ingresos de los protagonistas y de otros personajes influyentes. Es un rasgo más a tener en cuenta, igual que el sexo, la edad y la apariencia física, aunque más determinante.

Incomes are openly discussed in all of Austen's novels, and, when the significant details are not given in the first pages of the novel, and they usually are, they follow when it is most useful for them to appear. *Pride and Prejudice*, for example, commences with the grand announcement of the arrival of Mr. Bingley with his fortune of £4,000 or £5,000 a year (PP4). It is followed by the arrival of Mr. Darcy and the invigorating news of his £10,000 a year. Common conversation has it in *Sense and Sensibility* that Willoughby spends beyond his income of £600 or £700 a year; that the Dashwood women have only £500 a year for the four of them: and that Colonel Brandon has £2,000 a year and a very nice estate to go with it. When incomes are not specifically named by Austen, then the signs of them are: the house, the furnishings, the garden, the park, the number of servants, the presence of a carriage. Consumer markers of income and rank regularly pace the romances of Jane Austen's novels. In each novel, decisions of domestic economy define the heroine – and the hero – on a scale of expense familiar to contemporary readers. As

distant from us as late eighteenth– and early nineteenth-century incomes and spending practices are, there is no real difficulty in learning the system. (Copeland: 133)

A continuación ofreceremos una cita del estudio de Copeland, que estamos comentando en estas últimas páginas, en las que se nos muestra de un modo muy plástico hasta que punto las obras de Austen son realistas y detallistas en lo referente al dinero. En su artículo, Copeland hace un informe muy completo en el que explica la situación económica en la que se encontraría una persona con cierta cantidad de ingresos en el momento histórico en el que se ambientan las novelas de esta autora, y ofrece algunos ejemplos de personajes concretos de dichas historias. Aunque se trata de un texto algo extenso, nos parece que vale la pena ofrecerlo íntegramente ya que los ejemplos son relevantes y refuerzan lo dicho con anterioridad.

£100 a year: this is the lowest income that can support the price of a ticket to a circulating library. It embraces poor curates, clerks in government office (both only marginally genteel), and moderately prosperous tradesmen. It could supply a family only with a young maid servant, and at a very low wage. When Edward Ferrars and Lucy Steele seem about to marry on an income of £100 a year, Mrs. Jennings' immediate reaction is to trim the number of servants she had imagined for them: "Two maids and two men indeed! — as I talked of to other day. — No, no, they must get a stout girl of all works. — Betty's sister would never do for them now". In *Emma*, the presence of Patty, Miss Bates' only servant, suggests the fragility of the Bates' present claims to genteel station.

£200 a year: Austen's father and mother married in 1764 on a church living of only £100 a year, plus the use of 200 acres of land as a second source of income, but found that even with an increase to £200 a year four years later, then £300 a year, their growing family made it difficult to maintain the appearance of genteel station. Mr. Austen was driven to take in students to increase the family's income. Two hundred pounds makes a claim to gentility, but only with the narrowest style of life. The £200 a year income supplies a better servant, a Servant-Maid of all Work, at a higher salary.

£300 a year: "Comfortable as a bachelor", Colonel Brandon says of £300 a year for Edward Ferrars, but it cannot enable him to marry". The income brings two servants. Austen's brother James married on this sum, but found it decidedly insufficient to maintain his elevated notions of consumer display: a carriage for his bride and a pack of harriers for himself.

£400 a year: An income that approaches the comforts of genteel life, but not readily. It brings a cook, a house maid, and, perhaps, a boy. Isabella Thorpe turns up her nose at James Morland who is granted this income in *Northanger Abbey*. In *Mansfield Park*, Fanny Price's mother has just this amount per year for domestic expense and the requisite number of servants (two), but she manages very badly. Fanny's parsimonious Aunt Norris, Fanny notes, would have done better.

£500 a year: This sum, according to the domestic economists, fills the cup of human happiness. Jane Austen is not so confident. Five hundred pounds a year is the very income that in *Sense and Sensibility* gives rise to such malicious gloating from the Dashwood women's prosperous sister-in-law, Fanny: "and what on earth can four women want for more than that? – They will live so cheap! Their housekeeping will be nothing at all. They will have no carriage, no horses, and hardly any servants". Fanny is absolutely right on the first two counts (no carriage and no horses), and as for the third, the number of servants, she knows that her mother-in-law, the former mistress of Norland, and her sisters-in-law will now have only the three servants, two women and a man, prescribed by the professional economists for that income. Austen speaks from experience on this one: it is the sum, even a bit more, that she and her mother and her sister had to live on after Mr. Austen's death.?"

£700 to £1000 a year: This higher range of upper professional incomes marks the most prosperous pseudo-gentry families, though Mary Crawford, the rich London heiress in *Mansfield Park*, doesn't think much of its potential: "You would look rather blank, Henry," she tells her brother, "if your *menus plaisirs* were to be limited to seven hundred a year". Its most significant consumer marker becomes the ownership of a carriage. Jane Austen's father took a carriage when his income reached £700, though he found it too expensive to maintain on that income. Mr. Perry, the local physician in *Emma*, lets his income be known to Highbury when Mrs. Perry begins to long for a carriage. The ambitious Mrs. Elton in *Emma* rubs everyone's nose in her ownership of a carriage: "I believe we drive faster than anybody", she boasts.

£2,000 a year: At two thousand pounds a year (the landed-gentry income of Mr. Bennet in *Pride and Prejudice* and of Colonel Brandon in *Sense and Sensibility*), domestic economy must still hold a tight rein, especially in *Pride and Prejudice* where there are five daughters in need of dowries. Mrs. Bennet is noted as a poor economist; Mr. Bennet is better, though still inadequate considering his daughters' situation. Mrs. Jennings in *Sense and Sensibility* emphasizes the quiet, at-home pleasures of £2,000 a year when she

describes Colonel Brandon's Delaford as "without debt or drawback": "everything, in short, that one could wish for ... Oh! tis a nice place!"

Above £4,000 a year: Incomes of £4,000 a year and above (Darcy's, Crawford's, Rushworth's) leave behind the cares of middle-class incomes – the problems of £100 to £1,000 a year, and even £2,000 a year – to enter a realm of unlimited genteel comforts. To spend more, according to contemporary wisdom, a man "must go into horse-racing or illegitimate pleasures." In terms of consumer show, any income over £4,000 a year is characterized by its ability to provide a house in London for the social season, the beguiling consumer temptation that brings romantic disaster to both Mary Crawford and Maria Bertram. (Copeland: 135)

Es probable que, visto desde el contexto actual, algunos lectores encuentren exagerada esta manera de descender a los detalles al hablar de la cuestión económica. Tan solo recordaremos que cada obra ha de ser evaluada teniendo en cuenta las circunstancias que rodearon su creación.

Además, según Nabokov, el sentido práctico que transluce esta actitud no es algo ajeno o impropio al tipo de obras que escribió Austen.

Es de destacar la ordenada manera con que Jane Austen trata los asuntos económicos en esta serie de acontecimientos que explican la llegada de los Crawford. El sentido práctico se enlaza con el tono de cuento de hadas, combinación muy característica de los cuentos de hadas, precisamente. (Nabokov: 49)

De un modo o de otro, los finales felices están unidos a cierta prosperidad material. La única diferencia es que en las obras de Austen conocemos la cantidad exacta que cifra esa prosperidad.

Pasamos ahora a otros temas también presentes en los escritos de esta autora, y que tienen una presencia desigual en las distintas historias.

La amistad es tema fundamental. Los amigos surgen con lo bueno que conllevan, pero no se escogen demasiado, se aceptan como parte del destino y los condados en los que habitan y dentro de las tradiciones protestantes. Tocan la puerta, se presentan y son bien recibidos, conciertan una invitación, reciben otra y agrandan un círculo afable. La amistad suele mantenerse sin profundizar demasiado y sin herir susceptibilidades. (Espejo: 42)

Algunas de estas relaciones de amistad evolucionan hasta convertirse en romance, como es el caso de Emma y Mr. Knightley. Pero, tal y como se expone en la cita anterior, no es un asunto en el que se profundice demasiado. Las relaciones interpersonales son frecuentes y necesarias en estas obras, pero no se ven como un fin en sí mismas.

Otro ejemplo de esto lo encontramos en el modo en el que se muestra la relación madre-hija. Aunque varía de una novela a otra –en algunas como *Emma* y *Persuasion* es inexistente al haber fallecido ya– también podríamos decir que se trata de un modo muy ligero y superficial. Lo mismo ocurre en casi todos los demás casos en los que se habla del trato de una madre con su prole.

Los sentimientos maternos tal vez únicamente surjan en la exacerbada preocupación de la señora Bennet por el futuro de sus cinco hijas casaderas, pero en los demás casos suele tratarse por encima y únicamente para criticar el pésimo comportamiento de algunos niños consentidos. (Ibid.)

En el apartado dedicado al narrador, se ha afirmado que no se puede identificar al narrador con la autora. Sin embargo, es habitual –y este caso no es una excepción– que los escritores muestren en sus obras su visión del mundo, y su actitud ante la vida. Sin entrar a juzgar si la finalidad de estas novelas es moralizante o no, se puede asegurar que en ellas hallamos una escala de valores y contravalores que nos aportan un punto de vista muy posicionado.

Estas obras encomian la sabiduría, la sinceridad, el apego a los valores, los modales poco afectados, la defensa de los padres por necios e indiscretos que sean, y tal es el caso de la señorita Bennet a quien su madre avergüenza por costumbre. Alaban la viveza de entendimiento, la suave luna que ayudaba a facilitar compromisos nocturnos. Condenan la arrogancia, la tontera, la banalidad, el egocentrismo, la hipocresía y otras formas de crueldad ridiculizadas en numerosas ocasiones. (Espejo: 45)

Esto nos lleva al último de los temas presentes en esta autora que vamos a tratar en este apartado, la religión.

Si en cualquier asunto es fácil que el creador de una historia vuelque sus criterios y convicciones, en el caso de las creencias religiosas resulta aún más sencillo que ocurra así, ya que se trata de algo interiorizado por cada persona y que influye en su

modo de pensar y vivir, ya sea por su vinculación a un credo concreto, o por su ausencia total o parcial.

En todas las novelas de Austen aparecen clérigos, algunos salen mal parados y pertenecen al grupo de las caricaturas, pero otros son mostrados con gran dignidad y respeto. La religión está presente de un modo u otro en las historias, ya sea por las prácticas externas de piedad o por las convicciones morales que conllevan estas creencias. ¿Responde esto a una intencionalidad de la autora? ¿Es un reflejo de su vida?

Austen belonged to the Church of England, or Anglican church, established as the state church in the sixteenth century. It was Protestant, headed by the monarch, and episcopal in structure. Its theology and ecclesiastical structure were a compromise between Roman Catholicism and non-Calvinist Protestantism. Anglican theology was Arminian, rejecting the Calvinist doctrine of predestination and affirming salvation by a combination of true faith and good works, free will and divine grace. (Copeland: 149)

Hija y hermana de clérigos, creyente y practicante del cristianismo en su rama anglicana y perteneciente a una sociedad en la que la religión formaba parte del día a día. ¿Se le puede considerar una escritora “religiosa”?

In 1939, Canon Harold Anson argued that Austen’s novels are religious not because they contain religious controversy or a “strong ecclesiastical motif”, as in the novels of Anthony Trollope, but because they show “the underlying principles upon which men live their lives and by which they judge the characters of others”. This has become the dominant view of those critics who find Austen to be a religious novelist. Some critics have even argued that her portrayal of a clergyman was intended to promote greater spirituality and social responsibility in the church. (Copeland: 155)

Volveremos a esta cuestión en nuestro análisis y ofreceremos ejemplos diversos sobre los contenidos religiosos de las novelas y el enfoque que de ellos hace su autora.

Hemos visto algunos de los temas principales sobre los que versan estas novelas, vamos a detenernos un momento para comentar brevemente algunas cuestiones que, siendo elementos cotidianos, se hayan ausentes en estas obras: la muerte y la enfermedad.

Ciertamente, sorprende que apenas haya referencias a estas dos realidades que, aunque dolorosas, son inevitables y antes o después aparecen en el camino de toda

persona y de los que le rodean. ¿Cómo es que siendo así? Austen las relegue no a un segundo plano, sino aún más atrás? En uno de sus artículos, Beatriz Espejo sostiene que este hecho haya su razón en la experiencia vital de la autora.

Tuvo además un hermano llamado George, enfermo de epilepsia desde la niñez y tal vez sordo y mudo que nunca tuvo lugar en el círculo íntimo y creció apartado, primero bajo la supervisión de sus padres y después de sus hermanos, y a pesar de eso su vida se extendió hasta 1838. Esa invalidez hizo que Austen no soportara tratar literariamente enfermedades mentales y jamás las mencionó en ningún pasaje, como si quisiera desechar las verdaderas tragedias que la existencia humana trae consigo y no fueran importantes sino las relacionadas con la falta de correspondencia sentimental. (Espejo: 42)

No sabemos si esta es la razón o no, y a falta de explicaciones de la propia autora, todo lo que podemos aportar son conjeturas. Por lo que preferimos dejar este tema abierto a futuros estudios.

b) Estructura.

En la mayoría de trabajos que hemos consultado, la estructura de las novelas de Austen ha sido analizada obra a obra. Aquí vamos a recoger tan solo las conclusiones generales, aplicables a todos los libros de esta autora, y aquellas que, aunque sean más características de un título concreto, resaltan algún aspecto relevante de su estilo.

Como es lógico, cada obra tiene sus características propias y por eso un estudio profundo requiere el análisis de cada novela por separado. Pero no es infrecuente que los escritores tengan su modo peculiar de contar las historias y que, aunque lo que en ella se narre sea muy distinto, el planteamiento global contenga muchos puntos comunes. ¿Es así en el caso de la escritora inglesa?

A Jane Austen novel proceeds in two phases. In the first, the heroine is shown in her original circumstances: her family, natural or substituted; her circle of acquaintances: her economics advantages or disadvantages. Above all, we are shown her basic temperament, and the qualities of her nature which make for her happiness in this environment. In this phase the irony is cheerful and overt; the intriguers, if there are any, are ingenuous rather than ingenious. It is usually not yet clear to what fatalities the heroine's nature is endangering her. The first phase, in brief, exhibits the heroine surrounded by bars of her cage. The second phase begins with the appearance of the character or characters whom I have termed in the previous section the "primary antagonist" (...). This phase also brings

to a crisis whatever in the heroine's nature constitute an obstacle to her favourable destiny. The effect of both elements is usually, first, to make the heroine aware of her confinement, or of the painfulness of it, as never before, and secondly to make the confinement seem inevitable and permanent just when she is developing urgent desires for release. (Gillie: 117)

En el segundo punto de este apartado, hemos visto la opinión de Henry James sobre las obras de Austen. Aunque reconoce su destreza para captar los detalles y elogia algunos rasgos de su pluma, James concluye que esas obras están exentas de una forma elaborada y esto le lleva a relegarlas a una categoría inferior.

En uno de sus artículos, Duckworth contradice esta tesis y achaca la incapacidad de James de captar la forma de las novelas de Austen a sus prejuicios contra las obras escritas por mujeres.

Many readers have observed that Jane Austen had an intense interest in literary form. The form of *Emma* has been called fugal, and A. Walton Litz says that Jane Austen "applied to the novel the same liberal concepts of truth and imitation that her great contemporaries were applying to poetry and in doing so she anticipated the central arguments of James's classic essay "The Art of Fiction" (55). James's surprising failure to appreciate the intricate structure of *Emma* results from his predisposition to discount the possibility of finding composition, distribution, and arrangement in a novel by a woman, especially by a woman who employed such a forthright narrator. (Duckworth: 100)

Es posible que haya quien confunda la simplicidad de las novelas con simpleza, pero esto sería un error. Es cierto que Austen huye de lo retorcido, oscuro y complicado. Sus obras son fáciles de entender, los personajes están bien definidos y, salvo excepciones, no desconciertan al lector con giros inesperados en su conducta. No se extiende en largas reflexiones, ni confunde con recursos destinados a enredar la trama. Un ejemplo claro lo encontramos en *Northanger Abbey*.

From the evaluative point of view, NA displays a very simple structure: the narrator, who is in charge through most of the novel, uses the pseudo-gothic story of Catherine Morland as a parodic foil for the absurdities of gothic fiction (...). The parodic inception of the novel is declared at the beginning and resumed in the "result" and "coda" (...). Characters and actions are unambiguously identified as good or bad, intelligent or stupid; feelings and motives are usually explained; and while Catherine may be left to her own devices

(she has to make evaluative mistakes, and will learn to discriminate before the end), the reader certainly is not. (Morini: 38)

Simplicidad en la forma que, combinada con otros recursos, otorga a las novelas un atractivo asequible a un público muy variado. Es cierto que todas las historias de Austen narran el enamoramiento de una joven y concluyen con la unión de la feliz pareja. Este es un tema que ha sido utilizado en infinidad de ocasiones y, sin duda, continuará usándose en el futuro. Pero, dentro de este marco general, existen diversas variaciones, que son las que le aportan un interés especial. La sutileza de esta autora al combinar lo simple y canónico con sus aportaciones personales es lo que la diferencia de su tradición y confiere un toque distintivo a sus obras.

“Boy meets girl, boy gets girl” is one of the most basic and universal story patterns that one can imagine, and Jane Austen uses only one of its many subspecies: that in which the story is seen from the woman’s point of view (...). Part of her effect lies in the counterpoint between the archetypal simplicity of the underlying pattern and the sophistication of what is built upon it. A sense of the archetype’s simplicity may also help us to appreciate the subtlety with which she varies the basic pattern. These are variations both of form and ethos; indeed part of her art, at its most assured, is to use formal variation as a means of making ethos. Thus the distinctive feature of *Pride and Prejudice* is the number of its subplots, knit into one another with confident mastery. The abundance of anecdote and episode in the book—the sheer amount of things happening—is a part of its vitality; it is a means of imparting the ethos of sparkling comedy. (Jenkyns: 34)

Cada obra tiene sus rasgos propios que la diferencian de las demás. En *Pride and Prejudice* podrían ser las subtramas, como dice Jenkyns; en *Northanger Abbey* el tono paródico y las referencias a las novelas góticas; en *Sense and Sensibility* el contraste entre Marianne y Elinor, etc.

Se ha comentado en repetidas ocasiones, y volveremos a hacerlo, ya que se trata de un rasgo importante del estilo de Austen, que era consciente de sus limitaciones. Este conocimiento propio, lejos de ser un impedimento para alcanzar grandes objetivos, puede ser una gran ayuda, ya que facilita que el sujeto en cuestión se centre en aquello en lo que podrá destacar y no pierda el tiempo en empresas que tienen pocas garantías de éxito.

Al limitar su campo de acción, Austen se convirtió en una experta en ese terreno y supo extraerle una gran riqueza, creando obras que, a pesar de contar con muchos elementos comunes, son enormemente diferentes entre sí.

In the taxonomy of genius she belongs with Vermeer rather than Mozart. I do think that her unadventurousness (in one sense) came from a genuine awareness of her limits (...). It has been mischievously said of Bruckner that he did not write nine symphonies but the same symphony nine times; but one is not in the least tempted to say that Jane Austen wrote the same novel six times, any more than one would say that Vermeer kept painting the same picture. (Jenkyns: 42)

Dentro de esta diferencia, además de haber temas comunes –tratados desde distintos puntos de vista– también hayamos una actitud presente con mayor o menor intensidad en casi todas las novelas. Según Duckworth, Austen “educa” a sus lectores de modo que sean capaces de participar de la historia con mayor aprovechamiento y deleite. Como se señaló unos pocos párrafos más arriba, en estas novelas se compagina la sencillez con la importancia de los pequeños detalles. Estos pueden ser tramas paralelas, comentarios, personajes, incluso actitudes o gestos que quizás sean vistos como irrelevantes en una primera lectura, pero que terminan por ser cruciales y proveen a la trama de mayor cohesión y credibilidad.

The tight construction of *Emma* and the alertness required to solve the mystery and understand the art of Austen in educating her readers is illustrated by the story of Jane and Frank. The clues, like the purloined letter, are hiding in plain sight—Frank’s repeated postponements of a visit to Highbury until Jane’s arrival, the evasiveness of both Frank and Jane when questioned about their acquaintance at Weymouth, the discussion of the post office, the timing of the arrival of the piano, Miss Bates’s chatter at the Crown—but these clues seem insignificant when encountered and are easy to overlook. The imperceptive reader shares Emma’s astonishment at the denouement of the episode, but the reader who has heeded the lesson in reading provided by the novel enjoys the pleasure of solving the mystery and negotiating the hermeneutic difficulty—the most significant pleasures to be derived from reading *Emma*. Thus, Carole Berger says, the reader is “implicated” in the moral and thematic concerns of the novel (531-44). And, of course, all readers, whether dull elves or acute critics, can enjoy these pleasures by reading the novel a second time. (Duckworth: 103)

Aunque en su estudio Duckworth se centra en el ejemplo de *Emma*, más adelante nos detendremos en el uso de esta estrategia en las restantes novelas.

7.4.4. El escenario.

Afrontamos el cuarto y último elemento del nivel de la historia. No nos vamos a detener en la capacidad descriptiva de Austen, ya que será objeto de estudio en el nivel del discurso, sino tan solo en la elección y el uso que esta autora hace de algunos marcos espacio-temporales, y de su influencia en la trama.

En su estudio comparativo, Moreno afirma que así como en la prosa de Valera podemos hallar un tinte poético, no ocurre lo mismo en las obras de Austen. Sin embargo, esta autora destaca por su capacidad de percepción y delimitación del entorno social, que servirá de escenario para sus obras. De modo que, si no hallamos el elemento poético en el uso del lenguaje, podemos hacerlo en la armonía y naturalidad de lo relatado.

Valera tenía un concepto poético de la novela mucho más marcado que Jane Austen. (...). Ese elemento poético falta en Jane Austen, que destaca, en cambio, por sus percepciones y discriminaciones, por su verdad y exactitud al delinear personajes y la sociedad hasta el límite que ella misma ha establecido. Una novela puede resultar poética según el uso que se haga del lenguaje, como es poético el vaho que emana de un relato sencillo que narra situaciones agradables y verosímiles. (Moreno: 212)

Al elegir el escenario para una historia, el autor tiene en cuenta muchos factores, y se decanta por aquel decorado que contribuya de mejor modo a sus intereses. El entorno socio-cultural en el que se desarrolló Austen y, en concreto, todo lo relacionado con la parafernalia que acompañaba a muchos momentos de ocio y diversión, proporcionó a la escritora inglesa material más que abundante para la elaboración de sus obras y el ejercicio de sus dotes críticas.

The elaborate social ritual of courtship and the amount of time and energy expended on it by the parties involved provide Austen with an ideal target for her satirical portraits. Dances, carriage rides, and country walks are the settings for the romances that unfold in her books, and the individual's infinite capacity for misconceptions and self-delusions provide the books' dramatic structure. (Magill: 113)

Las novelas de Austen están ambientadas en la sociedad de su tiempo, con sus características y restricciones propias. Este es un factor muy importante en la trama, ya que las normas de etiqueta vigentes en aquel momento marcan el ritmo de la narración, la relación entre los personajes, el tono de las conversaciones, etc. Lo mismo ocurre con la interacción entre los protagonistas, que se ve sujeta a una supervisión casi continua de su entorno, por lo que se ve muy condicionada por factores diversos.

All the same, although society is not, as such, defied by the novelist, she shows it imposing the conditions which severely restrict the protagonists' self-discovery and discovery of each other. They meet only under the restraints of socially realistic settings, which prescribe the etiquettes and limits of communication between them. (Gillie: 120)

Apartándose de algunas tendencias dominantes de su época, Austen no se detiene en largas y minuciosas descripciones de los distintos enclaves en los que sitúa a sus actores. Lo importante de estas novelas son los personajes y la relación entre ellos, por lo que la información que se nos suministra va sobre todo en esa dirección.

The settings usually receive little descriptive attention, although we know where we are and why, but Jane Austen always gauges with precision the importance of the occasion. Outstanding among such occasions is some kind of public assembly, usually a ball. (Ibid.)

En el contexto de la Inglaterra de finales del siglo XVIII y principios del XIX, los bailes son el marco natural para reunir a gentes de diversos ambientes y edades. El momento perfecto para que la protagonista luzca todo su encanto, para propiciar un encuentro entre los personajes principales, provocar conflictos que harán avanzar la historia, etc. Este es un recurso utilizado con frecuencia por Austen, que elige los bailes como escenario para situaciones de gran significado en el desarrollo de cada obra.

Balls were obviously heightened occasions, when characters from the different circles in the novel could all be collected together, when the young women were expected to make a special display of themselves, and the young men either made the special advances that were expected of them, or were equally conspicuous when they did not. Usually they mark crises in the heroine's relationships, and occur with significant regularity either near the beginning of the story or at a critical point rather than half way through. In Chapter 3 of *Northanger Abbey*, Catherine Morland meets Henry Tilney at a ball; in Chapter 28 of *Sense and Sensibility*, Marianne receives her mysterious and heartbreaking rebuff from

Willoughby at one. Elizabeth is rebuffed by Darcy at a ball in Chapter 3 of *Pride and Prejudice* (...).

On the whole, public assemblies are used as occasions for causing misunderstandings, or bringing to a climax unhappy if necessary crisis, in the heroine's career (Ibid.)

Junto con estos eventos públicos, también hallamos diversas escenas domésticas, en las que podemos conocer a la heroína en su ambiente. Austen suele escoger esas circunstancias para los momentos de reflexión de las protagonistas, que asimilarán en privado lo que ha sucedido en su vida social.

7.5. Nivel del discurso.

Al hablar del estilo literario de un autor, cabe la posibilidad de que se caiga en el error de limitarlo a su "modo de escribir". Es decir, que solo nos fijemos en el nivel del discurso. Ese tipo de análisis sería una simplificación y aportaría resultados aún menos relevantes si evaluáramos la escritura como un todo uniforme, y no tuviéramos en cuenta que la novela es una forma compleja en la que confluyen diferentes voces.

That the novel is of mixed style is a simple truth which has made a persistent obstacle for scholarly analysis (...). Graham Hough identifies another difficulty: "whereas the different voices of a play are all on the same epistemological plane, the chief stylistic components of a novel (from the narrative voice at its most detached to the voices of the several characters) lie on different planes." Some scholars respond by confining themselves to such stylistic features as run throughout the whole. Others undertake the long and fruitless task of enumerating all feasible categories and sub-categories, setting neat lines in shifting sand. Others again, in the tradition of Henry James, bring valuable light to bear on large matters of "composition" but are unable to connect them with the particularities of "style". The Russian literary theorist, Mikhail Bakhtin, carries the whole subject forward by defining the novel as essentially an orchestration of stylistic conflicts, a "dialogic relationship" between different sorts of language. (Burrows: 172)

Para evitar tanto un extremo como el otro, la metodología que vamos a seguir es la que se explicó en el primer punto de este apartado, y que nos llevará a clasificar las conclusiones de los trabajos estudiados de acuerdo con los siguientes elementos del discurso:

- a) La voz narrativa.
- b) Los diálogos.
- c) Las reflexiones.
- d) Las descripciones.

7.5.1. La voz narrativa.

a) Uso del lenguaje.

En el presente apartado vamos a analizar tan solo la voz narrativa, por lo que no nos referiremos al modo de hablar de los personajes, sino que pospondremos dicho estudio hasta llegar al epígrafe dedicado a los diálogos.

I have now attained the true art of letter-writing, which we are always told is to express on paper exactly what one would say to the same person by word of mouth. (Letters: 71)

Esta frase, escrita por Jane Austen en una carta a su hermana Cassandra en 1801, tiene el tono de una declaración de intenciones en lo referente a su estilo epistolar, pero, de algún modo, también podemos hallarlo presente en sus novelas.

Sería muy interesante realizar un estudio comparativo entre las cartas de Austen y sus obras literarias, pero no es el objeto del presente estudio. Sin embargo, basta una mirada superficial a este epistolario para advertir que, junto con grandes diferencias – consecuencia lógica de la finalidad de cada escrito –, hallamos en las cartas algunos rasgos muy definatorios del estilo narrativo de esta autora, a los cuales nos referiremos en los siguientes párrafos.

Esta intención de escribir lo mismo que diríamos de palabra, si estuviéramos frente al destinatario, aporta fluidez y naturalidad al texto resultante; dos características que encontraremos en muchos pasajes de las novelas aquí comentadas. Pero esta frescura no está reñida con la elaboración.

Austen cuidaba su lenguaje, revisando las frases hasta dejarlas a su entera satisfacción. De ahí que su prosa destaque por su delicada precisión como resultado de un estrecho control. (Moreno: 221)

En este mismo estudio, Moreno recoge la opinión de Pérez Minik, según el cual Austen resiste a la tendencia de su época de imitar el estilo de los hombres y escribe como una mujer. Aquí nos vamos a limitar a transcribir la cita en la que esto se menciona y también incluiremos la obra de Pérez en la bibliografía, pero no vamos a profundizar en el sentido que este autor le infunde a la expresión “escribir como una mujer”, ya que nos conduciría a un debate de gran interés, pero que nos apartaría del objeto de este trabajo.

Para Pérez Minik, hay mujeres que escriben como hombres y cita los casos de la condesa de Pardo Bazán, George Eliot o Madame de Staël. Pero hay otras que escriben como verdaderas mujeres, que están sujetas a las formas de lo que puede considerarse cultura femenina. Entre ellas se encuentran Jane Austen, Virginia Woolf y Rosamond Lehmann (Moreno: 221)

Decir que un escritor utiliza un lenguaje muy cuidado es una vaguedad que, aunque frecuente y admisible en una conversación cotidiana, o en una valoración superficial, no nos parece apropiada para un estudio de estilo. Por eso, tanto en este apartado como especialmente en nuestro análisis, intentaremos concretar y ejemplificar ese cuidado uso del lenguaje que encontramos en esta autora.

Ya se ha mencionado la “delicada precisión” de su vocabulario. Este gusto por la palabra exacta, que hallamos también en sus cartas, es uno de los rasgos determinantes de su escritura.

Austen’s use of language is as sure and as precise as her character development; indeed, the two are inseparable. Whether she is depicting the selfish, greedy Mrs. John Dashwood in *Sense and Sensibility* (...), or characterizing Edmund Bertram’s pursuit of Fanny Price in *Mansfield Park* with the observation, “She was of course only too good for him; but as nobody minds having what is too good for them, he was very steadily earnest in the pursuit of the blessing.” Austen sketches her characters and relates their stories with the elegance and wit that are the unmistakable hallmarks of her style. (Magill: 114)

Seguridad, elegancia e ingenio. Quizá el último término sea algo más preciso que los anteriores –y profundizaremos en él al hablar de la ironía–, pero aun así, no dejan de ser descripciones poco concretas. ¿Qué se entiende por lenguaje elegante? Por supuesto que la ausencia de términos groseros, pero esto no basta para dotar de elegancia a una narración. También dijimos al principio que la fluidez y naturalidad eran características propias del modo de expresarse de esta autora. Elegancia, fluidez, naturalidad, seguridad, etc. Términos a los que aludimos con frecuencia para describir el modo de expresión empleado por un autor y que solemos comprender, pero que no son fácilmente justificables si nos centramos tan solo en el lenguaje, ya que las palabras no dejan de ser un convencionalismo social, una creación del hombre para poder plasmar su pensamiento, una concreción de las ideas que varía de un idioma a otro.

¿Qué es lo que las vuelve elegantes, contundentes, acertadas...? El uso que se suela hacer de ellas, el contexto en el que se empleen con mayor frecuencia y, en especial, la percepción del receptor del mensaje. Los sentimientos, imágenes, sensaciones que despierten en nosotros. Una variedad de factores, no siempre fácilmente analizables, que combinados de un modo acertado dan lugar a una composición que es captada como bella. El buen uso del lenguaje se percibe del mismo modo que la armonía de una pieza musical bien interpretada. Es cierto que un análisis de las partes nos puede ayudar, pero es mucho más importante valorar la obra en su conjunto, o al menos ceñirnos a sus divisiones naturales.

Dentro de ese conjunto, la elección de la palabra precisa destaca como un cambio en la tonalidad de una melodía, que lejos de producir una disonancia, otorga a la pieza una mayor cohesión y riqueza.

En ocasiones, los críticos destacan algunos rasgos del estilo de un autor de los que el interesado ni siquiera es consciente, puesto que los tiene tan interiorizados que le surgen con naturalidad y no como fruto de una reflexión. Sin embargo, en el caso de Austen, sabemos que el interés por utilizar la palabra adecuada es algo intencional. De hecho, en *Northanger Abbey*, encontramos un diálogo entre Catherine y los hermanos Tilney en el que Henry defiende la riqueza del vocabulario y la necesidad de esforzarse para utilizar el término correcto en cada ocasión, sin conformarse con “palabras comodín”.

“Henry,” said Miss Tilney, “you are very impertinent. Miss Morland, he is treating you exactly as he does his sister. He is forever finding fault with me, for some incorrectness of language, and now he is taking the same liberty with you. The word “nicest,” as you used it, did not suit him; and you had better change it as soon as you can, or we shall be overpowered with Johnson and Blair all the rest of the way.”

“I am sure,” cried Catherine, “I did not mean to say anything wrong; but it is a nice book, and why should not I call it so?”

“Very true,” said Henry, “and this is a very nice day, and we are taking a very nice walk, and you are two very nice young ladies. Oh! It is a very nice word indeed! It does for everything. Originally perhaps it was applied only to express neatness, propriety, delicacy, or refinement – people were nice in their dress, in their sentiments, or their choice. But now every commendation on every subject is comprised in that one word.”
(NA: 67)

Uno de los recursos estilísticos utilizado con cierta frecuencia por Austen, y que tiene una relación directa con lo que acabamos de comentar, es el anticlímax, es decir, cerrar una frase de un modo opuesto, o por lo menos distinto, a lo esperado. Haciendo gala de su concisión, en muchas ocasiones a esta autora le basta con una palabra para cambiar todo el sentido de una frase. Volveremos a este recurso al hablar de la ironía, pero ofreceremos aquí una muestra que nos sirva de ejemplo.

There are many echoes and variations of this device in Jane Austen’s novels. John Dashwood “was not an ill-disposed young man, unless to be rather cold hearted, and rather selfish, is to be ill-disposed”. Thus she indicates by anti-climax the vapidness of the young man. (Wright: 186)

Tanto en sus cartas como en sus novelas, hallamos muchas expresiones francesas. Esta es una característica propia de su contexto socio-cultural y al reflejarlo en sus obras, contribuye a la ambientación y a marcar el tono distinguido propio de muchos de sus personajes.

Jane Austen, como Valera, adorna de vez en cuando sus escritos con expresiones extranjeras, especialmente francesas. En sus cartas encontramos vocablos como «entrée», «adieu» (en una ocasión, por error tal vez de imprenta, «adeiu»), «tête-à-tête», «en Penitence», «mais le moyen», etc. (Moreno: 217)

Por último, antes de pasar al siguiente subapartado de este punto, destacaremos un hecho llamativo del estilo de esta autora: su escaso uso del lenguaje metafórico.

One of the most interesting facts about Jane Austen's style is that it is almost entirely unmetaphorical, except when more or less adverse criticism is meant. Miss Lascelles is, I think, the first critic to make this point; and conjectures that she is "shy" of figurative language "because of its tendency to become cliché" and because "it cannot fossilize without turning into lie". (Wright: 188)

Sabemos que Austen huía de los recursos y expresiones manidas por el uso excesivo y, de hecho —como veremos en nuestro análisis—, no duda en corregir a su sobrina Anne cuando ella cae en este abuso, por lo que no nos parece desacertada la lectura que Lascelles hace de este dato.

b) El ritmo.

Al hablar de la estructura de estas novelas, se dijo que, en general, todas ellas podrían dividirse en dos partes. La primera consistiría en una presentación de la heroína y la segunda comienza con la aparición del antagonista principal. A lo largo de estas dos partes, la novela va en progresión constante hasta el desenlace final. Esto no implica que el ritmo sea rápido, sino que la trama avanza junto con el conocimiento por parte del lector de los personajes y los conflictos que se les plantean, hasta llegar al momento culmen que siempre es la declaración y matrimonio de los protagonistas.

Casi podría decirse que esta progresión, con su trasfondo descriptivo, constituye la trama de sus novelas, cuyo desenlace, tras algunos modestos, discretos avatares —jamás teñidos por la pasión y la tragedia, siempre excluyentes de la rebeldía, la desobediencia, el desacato a la moral o a las costumbres vigentes—, se vislumbra desde el comienzo, y no es otro, naturalmente, que el matrimonio de la pareja protagónica, cuyos razonables sentimientos se conjugan siempre con convenientes intereses económicos o sociales. (Dottori)

Las historias evolucionan lentamente pero sin pausas. El lector tiene tiempo de familiarizarse con los personajes y su entorno. Los ve desenvolverse y reaccionar en distintas circunstancias. Conoce sus sentimientos, su forma de pensar. La trama se desarrolla al ritmo propio de las relaciones sociales de la época, en las que se huía del apresuramiento y se dedicaban horas a las visitas, bailes y excursiones campestres. El lector acompañará a los protagonistas en todas estas actividades y, a través de pequeños

momentos de crisis –que nada tienen que ver con los giros bruscos de otras historias– avanzará hasta llegar a su destino, que será la filigrana final que remate un hermoso entramado de pequeños sucesos cotidianos.

Jane destinaba sus esfuerzos a equilibrar fondo y forma tocando ese costumbrismo adecuado a su manera de sentir y pensar, y llegaba hasta las playas de un Romanticismo naciente en el que todavía controlaba las explosiones sentimentales en pro de las buenas maneras y de una trama impuesta para el desarrollo de nutridos capítulos que los lectores encontraban de buen tamaño cuando las horas corrían despacio. Tres o cuatro familias de un pueblo le proporcionaban suficiente material. Elaboraba trabajos en los que iba cobrando un ritmo lento y minucioso. Su manguillo entintado trazaba frases sobre el papel como el artesano que da forma y ornato a los marfiles. (Espejo: 42)

Este avance conjunto de la trama y los personajes ha sido definido por algunos autores como “novela dramática”, que ocuparía una categoría diferente a la “novela de caracteres o de personajes”.

Para E. Muir hay tres tipos de novelas: novela dramática, novela de caracteres y novela-crónica. En la novela dramática, caracteres y trama son, en cierto modo, inseparables. La acción va determinada por los personajes pero influye en la evolución de los mismos. Es el caso de *Orgullo y prejuicio*, *Cumbres borrascosas* o *Pepita Jiménez*. En la novela de caracteres la trama se subordina a los personajes, no hay una acción definida. En este grupo se podría incluir *Vanity Fair*. En la novela-crónica se hace una descripción amplia de la vida a través del tiempo y del espacio, como en *Guerra y Paz*. (Moreno: 210)

En este trabajo hemos incluido las obras de Austen en esta última categoría, al destacar que son los personajes los que hacen avanzar la historia. Es cierto que los acontecimientos influyen en estos personajes, pero eso ocurre en cualquier narración coherente. Por lo que no nos parece un rasgo distintivo entre estas dos categorías.

La otra nota que diferencia la novela dramática de la de caracteres, según Muir, es que en la segunda no hay una acción definida, mientras que en la primera suponemos que sí. En toda novela se nos cuenta una historia, más o menos complicada, que tiene un principio y un fin, que podrá ser cerrado o abierto, pero que concluye de algún modo el periodo narrativo seleccionado. Hay argumentos más complicados que otros y en algunos, ciertamente, puede resultar complicado extraer un solo hilo conductor. Pero esto no implica que no haya una acción definida, sino que esa acción avanza con

empujes distintos y desiguales. El ejemplo de *Vanity Fair*, en el que presuntos protagonistas aparecen y desaparecen de un modo sorprendente, nos demuestra que, incluso en ese tipo de obras, podemos hallar un núcleo que resiste hasta el final. Como sería el ocaso de Becky, que ha luchado por mantenerse a flote utilizando todo tipo de artimañas, y el triunfo final de Dobbin que se casa con Amelie tras haberla amado en secreto durante años.

Por lo tanto, nos parece que la “novela dramática” tal como se entiende en la cita ofrecida, debería incluirse como una subdivisión de la “novela de caracteres” y no como una categoría distinta.

Como se ha dicho con anterioridad, las obras de Austen avanzan a un ritmo estable hasta llegar al momento culmen, con el que todo se acelera. En algunas novelas, hay una aparente desproporción ya que este desenlace es sorprendentemente breve en comparación con el total de la obra.

Emma and *Mansfield Park* are the two longest of the novels, and it should therefore seem surprising that they are also the two which compress the courtship between hero and heroine into the shortest space. Both books take the risk of unusual proportions, but in opposite ways. Fanny’s attachment to Edmund spreads across the whole length of the book, continues unrequited for years, and even so, the courtship, as we have seen, is hidden from us, and pushed into a sort of postscript. In the later novel, by contrast, Mr Knightley’s proposal comes very soon after Emma has realized that she is in love with him. It also comes much further from the end of the book than in the other novels. (Jenkyns: 168)

Forma y fondo van muy unidos en las obras de Austen, y no solo se muestra en que la trama y los personajes avancen a la par, sino también en el hecho de que el ritmo narrativo refleja, en cierta medida, la personalidad de la heroína.

Jane Austen is almost unique among novelists in her capacity to make her form expressive, to use it as a vehicle to convey a book’s ethos. *Mansfield Park* is much concerned with endurance; and so Fanny’s most important emotional state remains more or less unchanging throughout the action. *Emma* is much concerned with development, and it is all mobility (mobile in mood and impression, that is, since Emma is physically the most static of all the heroines) (Ibid.)

De este modo, aunque quizá algunos lectores echen en falta un relato más detallado de esos instantes que tanto tiempo han aguardado, el resultado final es satisfactorio y el conjunto de la obra se percibe como armonioso y equilibrado. Podríamos decir que, una vez resuelto el conflicto principal, la autora da por concluida su tarea y deja en manos de su público la continuación de la historia.

c) Uso de la ironía.

No es posible hablar de las novelas de Austen sin hacer referencia al tono irónico que las impregna, y que se hace presente de un modo especial en algunas intervenciones del narrador o de los personajes. En esta autora, no se trata de un recurso utilizado con mayor o menor frecuencia, sino de un rasgo característico de su modo de contar las historias. Una actitud vital que se manifiesta en su manera de plantear la trama, presentar a los personajes y hacerlos hablar.

“Irony is an existential determination”, says Kierkegaard, “and nothing is more ridiculous than to suppose that it consists in the use of a certain phraseology, or when an author congratulates himself upon succeeding in expressing himself ironically. Whoever has essential irony has it all day long, not bound to any specific form, because it is the infinite within him”. (Wright: 34)

Esta actitud no se circunscribe tan solo al ámbito de las novelas sino que, como acabamos de decir, es algo presente en su día a día, y podemos comprobarlo a través de sus cartas. En ellas abunda el sarcasmo a distintos niveles: desde bromas inofensivas hasta comentarios que sorprenden por su crueldad. Austen no duda en manifestar su opinión sobre los demás con epítetos ingeniosos y divertidos, que confieren a sus cartas un tinte de traviesa complicidad, y también marcan el tono de sus novelas.

Somerset Maugham elogia la calidad de las cartas familiares de Jane Austen, especialmente las dirigidas a su hermana Cassandra (...). El crítico opina que Jane Austen tenía una lengua afilada y que las debilidades de los demás, lejos de enojarle, le divertían. (Moreno: 223)

La vida cotidiana, bien provista de relaciones sociales –aunque fuera dentro de un campo limitado–, era observada con su mirada penetrante a la que no escapaban las sutiles manifestaciones de los defectos de sus congéneres. Austen es una estudiosa de la personalidad, pero no con fines filosóficos o humanistas, sino por puro entretenimiento.

Por eso, cuando después muestre en sus obras el lado negativo que toda persona posee, en mayor o menor medida, lo hará de un modo más cómico que censor.

Her amusement is not scorn but rather a tolerant awareness of the qualities, both good and bad, that constitute the human character. It is this awareness that lends Austen's work its relevance and contributes to her stature in the hierarchy of English literature. (Magill: 114)

Austen recurre a los contrastes para mostrar con más claridad aquello que es objeto de su estudio. Esto no es exclusivo de ella, ya que el contraste es una herramienta de uso frecuente en todo tipo de géneros literarios y en otras manifestaciones artísticas. Lo peculiar de esta autora es su maestría para combinar lo cómico y lo serio sin caer en estridencias. Los personajes estereotipados de sus novelas, muchos de los cuales destacan por su necesidad, encajan a la perfección en el total de la obra y aportan matices necesarios para su comprensión global.

W. A. Craik reconoce a Jane Austen la habilidad de convertir la estupidez en algo interesante y útil, en usar el humor con finalidad satírica y en saber mezclar personajes cómicos y serios. (Moreno: 222)

Este tono cómico y humorístico diferencia a la escritora inglesa de otros autores que, como Henry James, también recurren a la ironía, pero con una finalidad casi opuesta.

Para Irene Simón hay un cierto paralelismo entre *A Portrait of a Lady* y *Emma*, pero la ironía de Henry James es distinta de la de Jane Austen. A James le interesó la ironía trágica de la vida, mientras que a Jane Austen le preocupaba más la ironía cómica. (Moreno: 223)

Del mismo modo, también hallamos una clara diferencia entre el estilo de Austen y la épica burlesca *-mock-heroic-* tanto por el fondo como por la forma. El modo de expresión de esta autora es mucho más sencillo y, aunque, en algunos momentos, recurre al lenguaje rimbombante para caracterizar a algunos personajes, el tono general dista de la grandilocuencia exagerada de ese género.

Jane Austen never once employs the mock-heroic "artillery": she refines and subtilizes and extends the tradition. Her diction is only slightly rotund, her over-elaborate syntax never aspires to the mock-heroic. (Wright: 175)

Se ha dicho con anterioridad que la heroína es el núcleo de la historia, y que la trama avanza al ritmo del desarrollo de los personajes. Es decir, las novelas de Austen se centran en las personas más que en los acontecimientos y situaciones. En esta línea, podemos también añadir que la crítica de esta autora se centra más en los personajes concretos que en la sociedad. Austen juzga su entorno socio-cultural y las costumbres de su tiempo en la concreción que estas tienen en personas determinadas.

La ironía de Jane Austen resulta un elemento fundamental de equilibrio; si bien no es directamente enjuiciadora de la sociedad, lo es de una manera menos explícita a través de la crítica que formula a determinados personajes; y está formulando también, si no un consenso, al menos el reconocimiento de esas modificaciones estructurales de la estática campiña inglesa que ella supo detener, apresar y congelar en el tiempo con tanta dignidad, con tanta eficacia, a través de su narrativa. (Dottori)

En ocasiones será el narrador quien ponga de manifiesto estos vicios, fustigando a los que los protagonizan con su sarcasmo. Pero otras veces serán los mismos personajes enjuiciados quienes mostrarán sus mezquindades a través de sus propias palabras.

La ironía: es la gratificación final, el premio que Jane Austen reserva a los personajes excesivamente ridículos o mezquinos, y la utiliza tanto por medio de los otros personajes como en su papel de narradora: el tratamiento permanentemente irónico que otorga el señor Bennet a su esposa en *Orgullo y prejuicio* es estupendo, un verdadero hallazgo; el que la misma Jane Austen brinda a lady Catherine, en la misma novela. (Dottori)

Pero la crítica social es solo uno de los fines de esta ironía que, como se hizo notar al principio de este epígrafe, es una actitud vital de esta autora.

Jane Austen likewise often uses irony as a stylistic device and for quite un-ironic purposes –to flay, to poke fun, to underline a decided judgement– when there is no real contradiction involved. (Wright: 174)

Esta actitud vital se manifiesta de distintas maneras. No vamos a hacer aquí un estudio de los distintos modos de lograr el efecto irónico. Tan solo vamos a destacar dos medios muy empleados por Austen y, más adelante, en nuestro análisis, volveremos a este punto, ofreciendo una gran variedad de ejemplos.

Sabemos que esta autora confería gran importancia al uso de la palabra exacta. Por eso, no es de extrañar que en su empleo de la ironía, haya muchos ejemplos en los que el peso de este recurso descansa sobre una palabra aislada.

Very often there is but a single word which gives a hint of irony to a passage. Thus after listening to John Knightley complain about going out to an evening party in bad weather, Emma “could not be complying, she dreaded being quarrelsome; her *heroism* taught only to silence”. (Wright: 178)

Aunque en otras ocasiones serán varios los términos que, colocados estratégicamente en una frase, causarán el efecto buscado.

However, Jane Austen is not afraid, when she wishes to present a character (like William Collins) in a particularly unfavourable light, to stack heavy words together. Elizabeth Elliot, for example, “would have *rejoiced* to be certain of being properly solicited by *baronet-blood* within the next *twelvemonth* or two”. And here the choice of words shows us what a complete snob Miss Elliot is.

El otro recurso del que se sirve Austen para lograr el efecto irónico es la antífrasis, que tal y como se define en el diccionario de la RAE consiste en “designar personas o cosas con voces que signifiquen lo contrario de lo que se debiera decir”.

The sign of antiphrasis is not negation, but of reasonable contradiction in meaning. Of Edward Ferrars, Jane Austen writes: “All his wishes centered in domestic comfort and the quiet of private life. Fortunately he had a younger brother who was more *promising*”. The italicized word, coming at the end of a long paragraph describing Edward, brings the reader up short, for the plain inference is that the young man’s failure to have gaudy ambitions is worthy, and that his mother’s desire to see him distinguished in a very worldly way is regrettable. Thus we are prepared to see, in the “promising” brother, the reverse of Edward: and indeed Robert Ferrars turns out to be vain, selfish, snobbish, stupid. (Wright: 184)

Tanto el primer medio –la elección de una o varias palabras a las que se les confiere una carga semántica adicional– como el segundo –la antífrasis– requieren una gran atención por parte del lector. Hemos visto cómo esta autora revisaba sus obras para que cada frase fuera tal y como ella pensaba que debía ser. Las palabras han sido escogidas con mucho cuidado. Cada detalle responde a una intencionalidad. Por lo tanto, si queremos comprender estas novelas y extraerles todo su jugo, deberemos

centrar nuestros sentidos en la lectura, identificarnos con la voluntad de la autora, sintonizar con el narrador, acompañar a los personajes y, entonces, podremos disfrutar del espectáculo.

Austen's ironies require close attention to every word. When the narrator of *Emma* says that Emma did just what she liked, "highly esteeming Miss Taylor's judgment, but directed chiefly by her own", readers of ironic vision, if they have observed the narrator's signals in the first two paragraphs, recognize the ironic statement, but they have not yet learned enough about Emma to determine the appropriate severity of the criticism. In response, readers assign the degree of severity they feel to be appropriate and read on. But if in haste readers miss the adverbs, they may not even recognize the statement as ironic, and certainly will fail to appreciate the humor. (Duckworth: 102)

Es bien sabido que no basta con que una obra literaria posea una calidad incuestionable para que sea objeto de agrado de todo el público. Y no nos referimos aquí a una audiencia sin preparación para comprender dicha obra, sino a críticos, estudiosos o lectores cualificados. Es posible que, en el mejor de los casos, todos reconozcan su valía, el mérito del autor, la belleza de algún pasaje, etc. Pero, aun así, siempre habrá preferencias por un estilo u otro, por unas temáticas o ambientaciones determinadas. Gustos personales, al fin y al cabo, que nos llevan a valorar más un libro que otro, y a optar por un autor concreto.

En el caso de Austen, la capacidad para detectar su tono irónico y congeniar con él es un factor determinante para gozar de sus obras. Es un rasgo distintivo de su estilo y es tan característico de esta autora que otorga a sus trabajos cierto rango de unicidad. Por esta razón, podemos decir que Jane Austen es una de esas autoras de las que escasean los lectores "intermedios". Es muy habitual que la gente que ha leído alguna de sus novelas o bien se encuadre en la categoría de "fan" –por lo que es casi seguro que no se habrá conformado con leer solo uno de sus títulos–, o por el contrario valore negativamente sus trabajos y los encuentre insulsos, carentes de acción y monótonos.

La razón de esto radica en lo que hemos explicado recientemente. La fuerza de estas novelas recae en el cuidado de los pequeños detalles y, en particular, en el modo de contarnos la historia y mostrarnos a los personajes. Y un rasgo determinante de esa narración es la actitud irónica de esta autora y sus múltiples manifestaciones.

7.5.2. Los diálogos.

Se ha dicho en repetidas ocasiones que las obras de Austen pueden clasificarse dentro de la categoría de novelas de personajes, ya que estos son el núcleo de la trama. Desde esta perspectiva, los diálogos adquieren una mayor relevancia, puesto que son la voz de los protagonistas y nos muestran no solo sus opiniones, sino también su personalidad.

Jane Austen y Juan Valera suelen usar estructuras y diálogos tomados de la comedia de costumbres, en la línea de Congreve. Los personajes se nos van revelando a partir de los diálogos. (Moreno: 210)

Si las novelas de Austen avanzan al ritmo de los personajes -y de nuestro conocimiento de ellos-, y estos se nos van revelando a partir de los diálogos, podríamos concluir que son los diálogos los que hacen avanzar dichas obras. Además, el buen uso de los mismos es de gran importancia para dar fluidez y naturalidad a una novela. El equilibrio entre la voz narrativa y la voz de los protagonistas es una de las claves para captar la atención del lector y sumergirlo en la historia.

En sus obras, Austen nos ofrece un fiel reflejo de la sociedad de su época. Sin extenderse en largas descripciones, ni descender a detalles innecesarios, esta autora logra introducir a sus lectores en el contexto socio-cultural que enmarcó su existencia. Uno de los recursos de los que se sirve para lograr este propósito es el buen uso de los diálogos, que se ciñen a las normas de aquel periodo. Es necesario que estas normas de etiqueta sean tenidas en cuenta para captar con mayor profundidad el significado de cada situación. Las palabras, los silencios, los gestos tienen una gran carga semántica, que va más allá de lo aparente.

Conversation in Jane Austen's novels is a complex role-playing game, the rules of which are dictated by general consensus about what can and cannot be said, what can be said openly and what must be hinted at or implied, which moves and acts are allowed and which are not. These rules, if one observes the novels in their varied but consistent whole, form a recognizable set almost universally acknowledged as valid – those who stand outside the rules being labelled by the other characters or by the narrator as arrogant, boorish, or foolish. (Morini: 79)

¿Es posible para un lector actual comprender el funcionamiento de estas conversaciones? Dependerá de su conocimiento de las costumbres sociales de las

distintas épocas. Obviamente, una persona familiarizada con dicho contexto tendrá menos dificultades que un profano en la materia, pero esto no significa que sea necesario un conocimiento experto para poder entenderlas.

Es probable que un lector que se acerque por primera vez a una obra de Austen capte tan solo un bajo porcentaje de la información que se ofrece a través de los diálogos. Su percepción del sentido se limitará casi por completo al significado de las palabras. Sin embargo, al continuar leyendo dicha obra, y en mayor medida si después continúa con otras de la misma autora, el lector es parte de un proceso de adiestramiento inconsciente que le permitirá comprender las normas, sus significados y la relevancia de cada transgresión.

In order to identify this set of rules and the narrative purposes it serves, an internal perspective can be adopted: observing characters' behaviour in Austenland can help the critic draw a list of requirements for the perfect speaker, and then the abilities of each individual speaker can be gauged against this yardstick. There is, nonetheless, an evident circularity in such an approach: the novels are judged on the sole authority of the principles they convey, and those principles are inferred from "internal" observation. Though such a procedure can yield results which satisfy the scholar's as well as the reader's common sense, an external point of view would be welcome from which those internal observations can be verified. (Ibid.)

Aunque la lectura de las novelas pueda ser suficiente para entender, con mayor o menor profundidad, el funcionamiento de las conversaciones en su contexto socio-cultural intraliterario, esto no nos basta para poder evaluar su correspondencia con la realidad de su tiempo. Esta correspondencia no es un requisito de calidad, puesto que al tratarse de una obra de ficción, el autor tiene libertad para modificar lo que vea conveniente y así ofrecer su interpretación. Pero, esta ficción está inspirada en el mundo real y, por lo tanto, un conocimiento del objeto que ha servido de modelo nos ayudará a comprender mejor el resultado.

En el caso de los diálogos, no nos resulta sencillo realizar esta comparación entre el original y la versión que nos ofrece esta escritora en sus obras, puesto que no contamos con grabaciones ni registros fiables de conversaciones de la época. Pero tenemos otros medios que, de algún modo, nos proporcionan un referente externo que nos permita evaluar y, sobre todo, entender con mayor hondura el trabajo de Austen.

When one studies novels –or any other work of art– this external point of view is guaranteed by the fact that no human product can be created in perfect isolation. Even those works of art which do not offer a direct representation of society have at least an indirect link with the context they spring from –and Jane Austen is a realistic novelist writing about the sector of society it was her portion in life to know. Therefore, in order to study conversation in Austenland we can look at how conversation worked in Austen’s world, just as we can look at the material conditions of life in Austen’s time to understand why, in her novels, (relatively) poor women have to marry well or die socially. Since we have no reliable transcriptions of everyday talk in Austen’s time, we must look at how conversation was supposed to work rather than at how it actually worked . The various manuals devoted to the “art of conversation” which appeared in the eighteenth century and before, in England and abroad (particularly in France), give us a fair idea of how people were expected to behave in polite society, if not of their actual behaviour. (Morini: 80)

Estos manuales sobre el arte de la conversación, además de ofrecernos un modelo con el que comparar el trabajo de Austen, nos aportan algunas claves para comprender mejor su intencionalidad. Por ejemplo, aunque no es algo exclusivo de aquel contexto socio-cultural, se nos habla de las personas excesivamente locuaces como “compañeros desagradables” y se nos muestra esta actitud como una falta de educación que desdice del que la encarna. También se nos habla sobre las interrupciones a otros interlocutores, sus consecuencias y las circunstancias que pueden atenuar sus efectos. Tanto el primer caso como el segundo se reflejan en las novelas de Austen con una clara intencionalidad por parte de dicha autora de mostrar alguna faceta de sus personajes.

Lord Chesterfield notes that “Incessant talkers are very disagreeable companions. Nothing can be more rude than to engross the conversation to yourself, or to take the words, as it were, out of another man’s mouth. Every man in company has an equal claim to bear conversation. Given this orderly procedure, interruptions are seen as serious face-threatening acts (Brown and Levinson 1987), allowable only in particular situations. Austen uses them to underline moments of stress or tension, in “intimate” more often than in “socialising” contexts (Mc Carthy 1998: 10). In S&S, the close sisterly relationship between Elinor and Marianne makes it possible for each to interrupt the other to scold her or anticipate her words (““ They will one day be Mr. Willoughby’s, and” ... / “If they were one day to be your own, Marianne, you would not be justified in what you have done””; 59). In one instance in MP, Mrs. Norris dares to interrupt Sir Thomas in her

anxiety to avoid personal censure (148). In *E*, Emma interrupts Mr Elton in her proud, righteous rage (““and the encouragement I received” – / “Encouragement! – I give you encouragement!””; 120). In *P&P*, Mr Collins is so unbearable that people cut him short when he embarks on his endless speeches (““I know little of the game, at present”, said he, “but I shall be glad to improve myself, for in my situation in life –” Mrs. Philips was very thankful for his compliance, but could not wait for his reason”; 58). (Morini: 82)

Para concluir este apartado, sobre el que volveremos con más detalle en nuestro análisis, comentaremos brevemente una de las estrategias utilizadas por la escritora inglesa para mostrar a sus personajes a través de su modo de hablar. Se trata del uso de frases “demasiado elaboradas”. Con el empleo de este estilo sobrecargado, Austen dota a algunos personajes de un halo de pedantería y autosuficiencia que provoca el rechazo del lector.

In her later works (...) she constructs sentences “too elaborate”, as Miss Lascelles says, “for... (the) powers” of her tiresome talkers”. There are, for example, Mr Elton and Mrs Clay, who are much better parodies than Mr Collins because they are more than parodies. (Wright: 179)

Esta es una clara muestra de cómo basta cambiar o retocar una estructura sintáctica para caracterizar a un personaje sin la intervención del narrador. Como ya se ha dicho y volveremos a ver más adelante, en las obras de esta autora no importa solamente lo que dicen sus protagonistas, sino especialmente cómo lo dicen.

7.5.3. Las reflexiones.

Una de las peculiaridades de las obras de Austen es que en raras ocasiones nos introducimos directamente en los pensamientos del protagonista. Apenas existen reflexiones en primera persona. Como ya se dijo, Austen recurre al estilo indirecto libre por el que conocemos lo que ocurre en el interior del personaje, pero matizado de algún modo por el narrador. Aun así, el lector tiene la impresión de conocer bien el modo de pensar y sentir de las heroínas, ya que su comportamiento, sus palabras y las pistas que se nos dan, a través de ese inmiscuirse del narrador en su interioridad, tienen una coherencia y una veracidad que bastan para que percibamos la personalidad determinada de cada protagonista.

Esta capacidad de ahondar en la persona y mostrarla con tan solo unos trazos es fruto de la mirada penetrante de Austen y de su afán por crear paisajes humanos. Como veremos en el siguiente punto, a esta autora le interesan menos las ciudades, montañas y valles que las personas que pasean por ellos.

También en la enorme capacidad para penetrar caracteres hasta conseguir una especie de galería, un mural por el que participan diferentes personas; en el talento para ahondar sensaciones y peculiaridades que los vuelven creíbles, por lo cual Austen acaba convenciéndonos de su admirado humorismo y sus facultades como retratista de hombres y mujeres (casi nunca de criaturas), atmósferas y panoramas. Ante nosotros, si por un lado desfilan bosques, riachuelos, parques, colinas, lodazales y muchos contratiempos provocados por las lluvias de la campiña inglesa con sus caminitos mal trazados llenos de charcos y sin carreteras que facilitaran trasladarse en medio del fango, también circulan los Bennet, los Crawford, los Tilney, los Bertram, los Woodhouse y gran cantidad de figuras memorables que debieron inspirarse en conocidos atentamente observados (Espejo: 44)

Charlotte Brontë criticaba la falta de pasión y violencia en las novelas de Austen, y la tildaba de incapaz de penetrar el alma humana. Sin embargo, no faltan los autores que alaban la profundidad de los personajes de Austen e incluso definen su estilo como “impresionismo psicológico”.

Para D. Pérez Minik, Jane Austen es la antecesora ilustre de Marcel Proust y de Virginia Woolf. Anunció una especie de impresionismo psicológico, con la sensibilidad de su alma femenina. (Moreno: 211)

Según explica Moreno, en el mismo trabajo que acabamos de citar, el elemento psicológico es utilizado en las obras de Austen de un modo inconsciente.

Valera y Austen hacen uso de la introspección, una especie de «stream of consciousness», con lo que se anticipaban a Virginia Woolf y al propio Henry James. Pero el elemento psicológico participa en ellos de un modo inconsciente. Por eso no se les puede exigir profundos análisis ni disquisiciones sutiles sobre estados anímicos. (Moreno: 212)

Quizás deberíamos decir que, más que inconsciente, se emplea como medio y no como fin. Esta autora no se enreda en largas reflexiones con vueltas y revueltas cada vez más hondas y complicadas. Lo suyo es más bien un fluir de pensamientos que contribuye al avance de la historia. Una maduración del personaje ante los ojos de los

lectores, provocada por acontecimientos conocidos por todos. No suele haber referencias a un mundo interior desconocido o a experiencias anteriores. Pero eso no implica falta de profundidad, sino sencillez de estilo y concisión. Dos virtudes que no están al alcance de cualquier pluma.

7.5.4. Las descripciones.

Llegamos al último punto de este apartado, en el que recopilaremos algunos comentarios de los críticos sobre el uso de las descripciones por parte de Austen.

Al hablar de los temas tratados en sus novelas, se dijo que, aunque descienda a detalles, en realidad podemos hallar muchos temas “universales”, que trascienden a una sociedad concreta o un momento determinado. Esto es lo que dota a sus obras de un carácter atemporal y las defiende del paso del tiempo. Algo similar ocurre con sus descripciones. No se detiene en lo accidental sino que profundiza hasta llegar a la esencia, a lo permanente. Sus retratos de sociedad no son simples fotografías más o menos acertadas, sino radiografías que muestran la complejidad de la naturaleza humana. Austen tiene la capacidad de mostrar lo general a través de lo concreto.

Yet so great is her talent and her insight into the complexities of human nature that the seeming simplicity of her books belies the universality of their perceptions. In turning her writer's gaze on the world around her, Austen reveals deeper truths that apply to the world at large. Her portraits of social interaction, while specific to a particular and very carefully delineated place and time, are nevertheless the result of timeless human characteristics. If one looks beneath the details of social manners and mores that abound in Austen's novels, what emerges is their author's clear-eyed grasp of the intricacies of human behavior. (Magill: 113)

También se ha comentado ya que lo más relevante de estas novelas no son tanto las historias como el modo de contarlas. Un paisaje puede ser observado por muchas personas, pero cada una lo percibirá según su subjetividad. Y, si más tarde, les pudiéramos que lo reprodujeran, además de las limitaciones de cada uno para plasmar dicha imagen, encontraríamos grandes diferencias en los centros de atención. Algo similar ocurre en la literatura. Aunque los temas tratados no sean originales, ni tampoco especialmente atractivos, la calidad de la pluma de Austen le permite elevarlos y extraer

de ellos un fruto que para otros sería inalcanzable. Su percepción del mundo es muy particular, como también lo es su manera de mostrárnoslo.

Austen's work offers ample proof that, in the hands of a gifted writer, stories of ordinary lives filled with everyday events can transcend their outward simplicity and capture the intricacies of human nature. Austen's ironic portraits of the world she knew are both a revealing look at her own time and a perceptive examination of the workings of the human heart and mind. (Magill: 114)

En su interés por dotar de protagonismo a los personajes, la escritora inglesa no se detiene en las descripciones más de lo imprescindible. El lector se sitúa en la escena y no carece de recursos para imaginársela, pero esto es logrado con pocas palabras. Uno de los peligros de las descripciones es que pueden ralentizar el ritmo narrativo y cansar al público. Consciente de este hecho, Austen huye de las largas descripciones, que son un fin en sí mismas, y se esfuerza por mostrar con unos cuantos trazos.

Jane Austen y Juan Valera tienen también en común la habilidad para describir con pocas palabras, como si hicieran un boceto a plumilla. Un paisaje u ornamentación de una casa apenas les interesan. Siguen, en parte, la tradición de Fielding y Smollett. (Moreno: 216)

Como acabamos de decir, las descripciones de esta autora están al servicio de la historia y de los personajes. Por esta razón, abundarán o escasearán dependiendo de lo que se nos cuente. La única de las novelas de Austen en la que se muestran diversas escenas en la misma población es *Emma*. Es cierto que las hermanas Bennet, en *Pride and Prejudice*, visitan de vez en cuando Meryton y mantienen allí algún encuentro fugaz con otros personajes, pero estas escenas son muy breves y puntuales, por lo que podemos obviarlas. Pero, volviendo a *Emma*, Highbury juega un papel importante en la historia. Se nos habla de distintas casas, los personajes se saludan por la calle, entran en comercios. Casi podemos escuchar el bullicio propio de una población en hora punta. Y esto es lo que motiva que Austen nos ofrezca más detalle de dicha localidad que de cualquier otra. Sin embargo, siempre al servicio de la historia, las descripciones serán las necesarias e imprescindibles, y por lo tanto tenemos un cuadro incompleto, puesto que tan solo conocemos los lugares frecuentados por los personajes.

The sense of an inhabited locality is strongest in *Emma*. The village of Highbury is a more substantial presence than any of the towns and villages in the other completed novels. We find out more about its disposition; we hear about the names of the shops, the side road

leading towards the vicarage, and so on (...). R. W. Chapman, who tried hard enough, concluded that there was not quite enough evidence to draw a map of Highbury. That is just as well: it is not the novelist's business to be exhaustive, and one should always be suspicious of stories with maps attached to them (...). The map-making all too often offers the reader a game to play as a substitute for a properly literary imagination. Jane Austen, justly disapproving of too many particulars of right hand and of left, gives us enough to convey a sense of solidity and ramification. The substance of Highbury is for her a means to an end; the human geography, so to speak, is what really concerns her. (Jenkyns: 114)

El hecho de que sus lectores inmediatos estuvieran familiarizados con el entorno socio-cultural en el que estas tramas se desarrollan justifica también la brevedad o ausencia de ciertas descripciones. Como hemos dicho anteriormente, Austen ve las descripciones como un medio, no como un fin. Ella no pretende ser retratista, sino más bien ejerce de delineante. Plantea la escena, delimita el entorno, sitúa a los personajes y luego se sienta a observar. El escenario es el que es, porque así lo exigen las circunstancias, pero no habría ningún problema en variar los elementos si la época fuera otra.

Most canonical novelists, however, give more attention than Jane Austen to descriptions of person and place. One reason why she can afford to leave much unsaid is that, when they were written, her novels were so immediate in time and place. If, by contrast, the recreation of a lost national culture lies at the heart of Walter Scott's whole literary enterprise, he must needs stand, as he does, at the opposite end of the descriptive spectrum from Jane Austen. The immediacy of her emphasis can now best be recovered from the letters and diaries of her time. (Copeland: 174)

En cuanto a la caracterización de los personajes, ofrecemos a continuación una extensa cita de Nabókov, extraída de una de sus clases en las que analizó en profundidad *Mansfield Park*. Aunque los ejemplos sean exclusivos de esta novela, lo que dice es aplicable a las demás obras de su autora.

Jane Austen utiliza cuatro métodos de caracterización al principio del libro. En primer lugar está la descripción directa, en la que la autora engarza pequeñas gemas de ingenio irónico. Muchos de los detalles que llegamos a conocer sobre la señora Norris pertenecen a esta categoría; por otra parte, la caracterización de los tontos o estúpidos se repite continuamente (...). Otro método de caracterización consiste en transcribir directamente las palabras del personaje. El lector descubre entonces por sí mismo la naturaleza del

hablante; no sólo por las ideas que éste expresa, sino por su forma de hablar, por sus modismos. Un buen ejemplo es el que nos brinda el lenguaje de sir Thomas: «Lejos de mí poner impedimentos caprichosos en el curso de un plan que tan en consonancia estaría con las situaciones relativas a los dos.» Está hablando del plan de mandar llamar a su sobrina Fanny a Mansfield Park. Ahora bien, ésta es una forma pesada de expresarse; todo lo que quiere decir es: «No quiero inventar obstáculos respecto a ese plan; es lo más adecuado para la situación.» (...). Un tercer método de caracterización consiste en el discurso contado. Me refiero a comentar las palabras de otro, con citas parciales acompañadas de una descripción del modo de ser del personaje. Un buen ejemplo lo tenemos cuando se nos muestra a la señora Norris descubriendo los defectos del nuevo párroco, el doctor Grant, quien ha sustituido a su difunto marido. El doctor Grant es muy aficionado a la comida, y la señora Grant, «en vez de esforzarse en satisfacerle con poco gasto, daba a su cocinera un sueldo tan elevado como el que pagaban en Mansfield Park». Y dice Jane Austen que «la señora Norris no podía hablar de tales dispendios, ni de la cantidad de mantequilla y de huevos que regularmente se consumían en la casa, sin ponerse de mal humor». Y a continuación introduce el discurso indirecto: «A nadie le gustaban la abundancia y la hospitalidad más que a ella (...); nadie detestaba más las celebraciones pobretonas; a su juicio, la casa parroquial jamás había carecido de nada, ni había admitido nunca a una mala persona en sus tiempos, pero esta manera de vivir no podía entenderla (...)». El cuarto método de caracterización estriba en imitar las palabras del personaje al hablar de él; pero este método no se emplea con frecuencia, salvo en los casos en que se resume una conversación, como cuando Edmund le refiere a Fanny la esencia de lo que la señorita Crawford ha dicho en alabanza suya. (Nabókov: 40)

Cuatro modos distintos, aunque el último de ellos apenas se use, con finalidades diferentes. Pero todos ellos con la peculiaridad de mostrar a los personajes sin tener que describirlos. O, al menos, limitando las descripciones a unos cuantos adjetivos bien colocados que en absoluto cansan al lector.

Por último, ofrecemos otra cita de este mismo autor, que nos da una de las claves para enfrentarnos a cualquier obra de ficción. Clave que, a la vez, es tenida en cuenta por los creadores de las obras y cuyo cumplimiento determinará en gran medida el éxito o no de su trabajo.

Mansfield Park es un cuento de hadas; aunque en cierto modo, todas las novelas lo son. A primera vista, la forma y materia de Jane Austen pueden parecer anticuadas, artificiosas, irreales. Pero esta es una ilusión a la que sucumbe el mal lector. El buen lector sabe que

no tiene sentido buscar la vida real, la gente real y demás, cuando se trata de novelas. En un libro, la realidad de una persona, de un objeto, o de una circunstancia, depende exclusivamente del mundo creado en ese mismo libro. Un autor original siempre inventa un mundo original; y si un personaje o una acción encajan en el esquema de ese mundo, entonces experimentamos la grata sacudida de la verdad artística, por muy inverosímil que la persona o la cosa puedan parecer al trasladarlas a lo que los críticos, esos pobres mercenarios, llaman la «vida real». No existe vida real para un escritor de genio: debe crearla él mismo, y luego crear las consecuencias. Sólo podemos gozar plenamente del encanto de *Mansfield Park* aceptando sus convencionalismos, sus reglas, sus encantadores fingimientos. *Mansfield Park* no ha existido jamás, y sus gentes no han vivido jamás. (Nabókov: 38)

Es el autor quien crea el mundo en el que transcurren los acontecimientos. Este mundo estará inspirado en mayor o menor medida en su entorno, pero el resultado siempre será ficticio. Lo importante es que todo encaje dentro de esa nueva creación y, de ese modo, el lector disfrutará de esa sensación de realidad, que le hará sentirse cómodo y disfrutar de la “verdad” de esa historia por muy fantástica que esta sea. Las descripciones son las imágenes que el autor nos muestra de su mundo. Lo importante no es tanto su cantidad, sino la función que cumplen en el conjunto de la obra y su eficacia al cumplir la misión que les corresponde.

8. Análisis del estilo literario de Jane Austen.

Llegamos a la parte central de este trabajo en la que llevaremos a cabo nuestro análisis y seguiremos un esquema muy similar al del apartado anterior, en el que hemos estudiado los elementos de la historia y del discurso.

Como se indicó en la introducción, nuestro objetivo es mostrar las características fundamentales del estilo de Austen a través de sus propias palabras, y para ello ofreceremos abundantes ejemplos extraídos de sus seis novelas principales.

Hemos concebido este apartado como un bloque independiente, de modo que pueda ser comprendido sin necesidad de leer los puntos anteriores, aunque evidentemente serán de gran ayuda para tener una visión más global del trabajo de esta autora. Por esta razón, en nuestro afán de analizar con profundidad cada elemento de las novelas, volveremos sobre algunos planteamientos que han sido expuestos anteriormente, aunque intentaremos aportar un enfoque distinto o, al menos, estudiarlos con más detalles. Sin embargo, pensamos que son muchos los aspectos del estilo literario de Jane Austen que aún no han aparecido en este trabajo y que merecen nuestra atención.

8.1. Nivel de la historia.

8.1.1. El argumento.

Para analizar el argumento, nos fijaremos en dos de los aspectos que lo componen. Por un lado los temas que se tratan en estas novelas, y por otro, su estructura.

a) Temática

En este apartado mostraremos un elenco de los temas que aparecen, con mayor o menor relevancia, en todas las obras de Jane Austen. Además de explicar brevemente la razón

por las que algunos de estos aspectos son una constante en dichas novelas, comentaremos su influencia en el desarrollo de la trama.

Toda historia se sitúa en un contexto sociocultural concreto, puede ser real o imaginario –o una mezcla de ambas opciones-. A veces se corresponderá con el marco social en el que vivió el autor de esas obras, y en muchas otras ocasiones no será así, lo que implicará una labor de investigación por parte del creador que le permita reproducir fielmente el entorno en el que se encuadra la trama.

En el caso de las obras de Austen, el contexto histórico y social en el que se desarrollan es el mismo en el que transcurrió su vida. Y esto tiene la lógica consecuencia de que, al mostrar diferentes aspectos socioculturales, la escritora mostrará una visión subjetiva del mundo en el que vivió. Esto no significa que todo lo que se diga en sus novelas sea la opinión de la autora. Pero sí que nos resultará posible captar su punto de vista a través de la narración, las opiniones de los personajes y diversos planteamientos argumentales.

En cualquier caso, no solo nos interesa descubrir la opinión de Austen sobre la sociedad de su tiempo, sino también comprender los engranajes, las tradiciones, los usos y normas, y otros aspectos culturales con los que nos ponemos en contacto al adentrarnos en sus novelas, y que serán un condicionante en la conducta y toma de decisiones de sus personajes.

Las obras de Jane Austen tienen carácter realista y antropológico, y esto es un rasgo definitivo de su estilo. Cada novela relata una historia muy diferente, pero en todas ellas encontramos un profundo análisis de la persona, tanto en su faceta individual como en sus relaciones interpersonales. Se estudian los aspectos de la conducta que corresponden a la influencia de la cultura y a las expectativas sociales. Se muestran las estrategias de los individuos en su función social, los prejuicios y patrones adquiridos de modo inconsciente, e incluso el cierto determinismo existencial que se podía encontrar –y aún se detecta– en las sociedades de estratificación rígida.

Sin embargo, los resultados de este análisis no se muestran a través de densas y minuciosas explicaciones, introducidas de un modo antinatural entre los acontecimientos. Otra de las características del estilo de Austen es su capacidad para mostrar sin necesidad de contar. Aunque el narrador se hará visible y juzgará con voz

propia en más de una ocasión, lo habitual será que esta labor de disección sociocultural se realice con breves comentarios y, sobre todo, a través de los personajes –con sus palabras y actitudes, de modo que el lector apenas perciba la manipulación a la que es sometido y que le llevará, en muchas ocasiones, a compartir la visión del narrador de un modo empático.

Puesto que para Austen lo principal de cada una de sus obras son los personajes, los conflictos que se les plantean, tanto internos como externos, y el entorno en el que viven, no es de extrañar que las temáticas más frecuentes de estas novelas estén muy vinculadas al contexto sociocultural en el que se sitúan.

Los diversos temas que exponemos a continuación se plantean de dos modos; a través del narrador –que mostrará en alguna ocasión la voz de la autora–, o como opiniones subjetivas de los distintos personajes. En este caso, las características de cada uno, su función en la novela y la visión que de él o ella se nos ha mostrado influirán a la hora de percibir esas opiniones como favorables o no. También presenciaremos enfrentamientos dialécticos, reprensiones y puntos de vista contrastados, pero casi siempre será posible discernir la opinión que se sugiere como óptima.

¿Corresponde esa “opinión dominante” a la de Jane Austen? Esa es una cuestión que no podemos responder de un modo categórico, ya que tan solo ella podría contestarla. Pero, no creemos arriesgarnos demasiado si decimos que los autores, muchas veces de un modo inconsciente, vuelcan en sus obras su visión de la realidad, sus opiniones y sus planteamientos de mejora. Toda novela es escrita desde la subjetividad de un autor, cuyas experiencias personales han definido su carácter y su punto de vista. Aunque al narrar una historia, este autor diseña personajes muy distintos e incluso contrapuestos, siempre lo hará desde su perspectiva, por lo que las características de cada uno, su papel, y su modo de pensar y actuar estarán supeditados a la visión y pensamiento de su creador.

En algunos casos nos resulta más sencillo vincular acontecimientos o ideas de las novelas con la vida de su autora. Por esta razón, dedicaremos un apartado a hablar de estos elementos autobiográficos que hemos detectado. Pero, antes de llegar a ese punto, abordaremos la tarea que es objeto de este capítulo.

1. El dinero.

1.1. Información económica:

Una de las cosas que puede llamar la atención de un lector actual al enfrentarse a las obras de Jane Austen son las abundantes referencias económicas. Las rentas de los personajes, sus posibles herencias, el valor de sus posesiones, etc. son descritas de un modo que hoy en día podrían juzgarse como excesivo, innecesario o incluso de mal gusto. No es frecuente abrir una obra moderna y saber cuánto ganan los protagonistas, ni a cuánto asciende su patrimonio, salvo que se trate de un thriller financiero, o a no ser que esta información sea relevante para el desarrollo de los acontecimientos. Y este último es el caso de las obras que estamos analizando.

El contexto sociocultural que sirve de escenario para estas historias se rige por el estatus social de sus miembros. Y esta categoría depende fundamentalmente de dos elementos, la posición –títulos, apellidos, etc.– y la capacidad adquisitiva. Por lo tanto, la situación económica de cada personaje marcará su papel en la obra, sus posibilidades, los problemas a los que se enfrenta, sus aspiraciones, cómo es percibido por los demás y todos los aspectos de su conducta. Es decir, no podríamos comprender realmente a un personaje sin tener algunos datos sobre su situación económica. Y, en el caso de los protagonistas, la cuantía de sus rentas resaltarán las dificultades que se les presentarán para lograr sus objetivos, o la diferencia que les separa del objeto de su amor.

El dinero será un requisito fundamental para que los personajes puedan establecerse y formar una nueva familia. Esto sigue siendo así en nuestros días, pero existe una gran diferencia. En la sociedad actual, aunque una persona pueda recibir la ayuda de sus padres u otros familiares para independizarse y conformar un hogar – hecho que seguramente agradecerá y que le allanará el camino, o al menos el inicio–, no verá esta posible ayuda como una condición indispensable, ya que, de no contar con ella, podrá lograr el sustento para sí y para los suyos a través de su trabajo. Sin embargo, en el contexto en el que nos movemos al leer a Austen, los miembros de familias bien posicionadas no se plantean la posibilidad de salir del refugio paterno a no ser que cuenten con unas rentas que les aseguren un nivel de vida apetecible, o al menos llevadero. El futuro económico debe ser previsible. No hay espacio para la incertidumbre. Es obligación de los padres proveer a los suyos de estos medios y prolongar la buena situación de la familia en las sucesivas generaciones. Y también será

preocupación de unos y otros conseguir un matrimonio ventajoso con alguien del mismo nivel económico, o si es posible superior.

Aunque podríamos ofrecer numerosísimos ejemplos, pondremos tan solo un par de ellos para mostrar de qué modo se nos comunica esta información.

A living, of which Mr. Morland was himself patron and incumbent, of about four hundred pounds yearly value, was to be resigned to his son as soon as he should be old enough to take it; no trifling deduction from the family income, no niggardly assignment to one of ten children. An estate of at least equal value, moreover, was assured as his future inheritance. (NA: 83)

Five thousand pounds was settled by marriage articles on Mrs. Bennet and the children. But in what proportions it should be divided amongst the latter depended on the will of the parents. (P&P: 268)

Este modo de proceder conlleva una gran dependencia de los jóvenes respecto a sus progenitores, ya que al recibir de ellos los medios con los que poder comenzar una nueva vida, deben contar con su plena aprobación. El poder económico de los padres les hace, en gran medida, señores del destino de sus hijos. Salvo que estos estén dispuestos a afrontar las consecuencias que acarreen sus acciones.

Esta situación se da en casi todas las novelas de Austen. De hecho, es uno de los conflictos fundamentales, si no en la trama principal, sí en una secundaria que, en algún momento, saltará al primer plano.

Veamos algunos ejemplos en los que se explica esta situación:

Seguramente, el caso más recordado por los lectores es el de Edward Ferrars en *Sense and Sensibility*. Este joven, que se comprometió en un arrebato de inconsciencia juvenil con una chica muy alejada de su posición social, y por la que ya no guarda ningún afecto, se enfrenta a la ira de su madre, que le había acordado un compromiso ventajoso. Sin embargo, haciendo gala de una gran honradez y firmeza de convicciones, ni cede ante los ofrecimientos de beneficios económicos, ni se arredra ante las peores amenazas. En el siguiente párrafo podemos leer cómo Mr. John Dashwood relata a sus hermanas lo acontecido.

While she with the truest affection had been planning a most eligible connection for him, was it to be supposed that he could be all the time secretly engaged to another person!— (...) and at last she determined to send for Edward (...). His mother explained to him her liberal designs, in case of his marrying Miss Morton; told him she would settle on him the Norfolk estate, which, clear of land-tax, brings in a good thousand a-year; offered even, when matters grew desperate, to make it twelve hundred; and in opposition to this, if he still persisted in this low connection, represented to him the certain penury that must attend the match. His own two thousand pounds she protested should be his all; she would never see him again; and so far would she be from affording him the smallest assistance, that if he were to enter into any profession with a view of better support, she would do all in her power to prevent him advancing in it. (S&S: 229)

En *Northanger Abbey*, se narra el repentino cambio de actitud del General Tilney hacia Catherine Morland, a la que, después de haber invitado a su hogar y agasajado como un anfitrión orgulloso, termina expulsando de su casa sin el más mínimo respeto ni sentido del decoro. ¿La razón para obrar de este modo tan opuesto? Descubrir que esa joven, a la que él creía futura heredera de una gran fortuna y que había destinado mentalmente a casarse con su segundo hijo, en realidad no era tan rica como le habían hecho creer. El creciente afecto de su hijo Henry por Catherine no tiene ninguna importancia para él. Todo se reduce a una cuestión económica, y al ser consciente de que no va a ser tan ventajosa como él esperaba, corta la relación por lo sano. Así se lo explica el mismo Henry Tilney a la joven Catherine tras declararle su amor.

The general had had nothing to accuse her of, nothing to lay to her charge, but her being the involuntary, unconscious object of a deception which his pride could not pardon, and which a better pride would have been ashamed to own. She was guilty only of being less rich than he had supposed her to be. Under a mistaken persuasion of her possessions and claims, he had courted her acquaintance in Bath, solicited her company at Northanger, and designed her for his daughter-in-law. On discovering his error, to turn her from the house seemed the best, though to his feelings an inadequate proof of his resentment towards herself, and his contempt of her family. (NA: 153)

Por último, citaremos el caso de Anne Elliot, protagonista de *Persuasion*. Enamorada de Frederick Wentworth, un joven marino con buenas perspectivas profesionales y económicas, pero sin recursos en ese momento, piensa que ha encontrado la felicidad y no duda en hacérselo saber a los suyos, pero la respuesta es

muy distinta de la esperada, y la oposición a la que debería enfrentarse hace que flaqueen sus fuerzas.

A short period of exquisite felicity followed, and but a short one. Troubles soon arose. Sir Walter, on being applied to, without actually withholding his consent, or saying it should never be, gave it all the negative of great astonishment, great coldness, great silence, and a professed resolution of doing nothing for his daughter. He thought it a very degrading alliance; and Lady Russell, though with more tempered and pardonable pride, received it as a most unfortunate one (...). She deprecated the connexion in every light.

Such opposition, as these feelings produced, was more than Anne could combat. (...) She was persuaded to believe the engagement a wrong thing: indiscreet, improper, hardly capable of success, and not deserving it.

Como se ha dicho poco más arriba, antes de formalizar un compromiso, las partes involucradas estudian su situación económica para ver con qué medios contarán y valorar si esas cantidades son suficientes para atender a sus necesidades. Dependiendo de la posición de la que partan, estas “necesidades” exigirán diferentes cantidades para poder ser satisfechas. Lo que queda claro, es que son muy pocos los que están dispuestos a sacrificar su comodidad a cambio de casarse con la persona elegida. Y esto introduce una cuestión a la que volveremos más adelante, la disyuntiva entre amor e interés a la hora de contraer un matrimonio.

En *Northanger Abbey* escuchamos a Isabella Thorpe quejándose de la cantidad tan pequeña con la que contarán ella y su prometido una vez que se casen. Aunque más adelante ella explicará que su amor es tan grande que podría vivir con menos, los lectores de esta novela saben que eso solo son palabrerías y que su actitud en realidad es muy distinta.

Four hundred is but a small income to begin on indeed, but your wishes, my dear Isabella, are so moderate, you do not consider how little you ever want, my dear.”

“It is not on my own account I wish for more; but I cannot bear to be the means of injuring my dear Morland, making him sit down upon an income hardly enough to find one in the common necessities of life. (NA: 83)

En este caso, la cantidad asignada era cuatrocientas libras. Un gran esfuerzo por parte de los Morland, pero insuficiente para las expectativas de Isabella, que no duda en flirtear con Frederick Tilney, atraída tanto por su apariencia como por su posición de hijo mayor de una familia acaudalada y de buena posición.

En *Mansfield Park*, presenciamos una escena interesante en la que Henry Crawford, que está acostumbrado al lujo y a la comodidad, habla con entusiasmo sobre lo poco que se necesita para satisfacer las necesidades de un joven y la buena posición de la que gozará su amigo Edmund Bertram una vez que se ordene y ocupe su lugar en la parroquia que le será asignada. Tiene que ser su hermana Mary, que es parte interesada en el futuro de Edmund, la que devuelva a Henry a la realidad, haciéndole ver el contraste entre lo que está diciendo y su estilo de vida.

“He will have a very pretty income to make ducks and drakes with, and earned without much trouble. I apprehend he will not have less than seven hundred a year. Seven hundred a year is a fine thing for a younger brother; and as of course he will still live at home, it will be all for his *menus plaisirs*; and a sermon at Christmas and Easter, I suppose, will be the sum total of sacrifice.”

His sister tried to laugh off her feelings by saying, “Nothing amuses me more than the easy manner with which everybody settles the abundance of those who have a great deal less than themselves. You would look rather blank, Henry, if your *menus plaisirs* were to be limited to seven hundred a year.” (MP: 201)

Si en *Northanger Abbey* hablábamos de cuatrocientas libras, y en *Mansfield Park* se ha barajado la suma de setecientas, no dejará de sorprendernos el diálogo entre Marianne y Elinor Dashwood en el que se enfrentan los dos puntos de vista tan marcados en *Sense and Sensibility*. Elinor siempre es la práctica y Marianne la romántica, que pone el amor por encima de todo. Sin embargo, incluso ese amor apasionado e incondicional exige unas cantidades mínimas para poder desarrollarse con toda su fuerza. ¿Y cuál es esa cantidad? Viene a preguntar Elinor, ante los comentarios algo difusos de su hermana.

“About eighteen hundred or two thousand a year; not more than that.”

Elinor laughed. “two thousand a year! one is my wealth! I guessed how it would end.”

“And yet two thousand a-year is a very moderate income,” said Marianne. “A family cannot well be maintained on a smaller. I am sure I am not extravagant in my demands. A proper establishment of servants, a carriage, perhaps two, and hunters, cannot be supported on less.” (S&S: 78)

Dos mil libras al año es la suma en la que Marianne cifra el mínimo de bienestar necesario para que una pareja pueda vivir según lo esperado. ¿Qué decir ahora de los cuatrocientos con los que hubieran contado James Morland e Isabella, o los setecientos de Edmund Bertram?

Lo que intentamos poner de manifiesto con estos ejemplos es el toque realista - con un punto satírico- que Austen da a los romances de sus novelas. Los jóvenes protagonistas buscan el amor y se llenan de gozo al encontrarlo, pero en ningún momento pierden el contacto con la realidad y condicionan sus compromisos a la consecución de unos medios económicos que les permitan seguir adelante sin bajar un peldaño en su escala social.

¿Es esta la idea de novela romántica de nuestros tiempos? No, pero es que, como se ha dicho y se dirá en más ocasiones, las obras de Austen no pueden ser catalogadas como novelas románticas, ni en su época, ni en la nuestra. Son novelas con romances, pero ese no es el único ni el principal objeto de sus trabajos.

1.2. El dinero como posicionador social.

En el contexto sociocultural en el que transcurrió la vida de Jane Austen, el dinero no solo era un medio para satisfacer las necesidades y caprichos, sino también un modo de lograr cierta ascensión social y llegar a estratos que estarían vetados de otra manera. Sin embargo, existían ciertos límites que no era fácil traspasar aun en el caso de haber almacenado una fortuna considerable. La capacidad económica y la posición social mantienen un pulso que, con el tiempo, se inclinaría a favor de las riquezas, pero en una época posterior a la que se muestra en las novelas que estamos estudiando.

Las clases altas de la época de la Regencia veían con malos ojos a los comerciantes y a todos aquellos que intentaban introducirse en su mundo, dominado por los títulos, los apellidos de alcurnia y las grandes rentas que se heredaban de generación en generación. Ese era el mundo de la elegancia y de las relaciones sociales al más alto nivel. Y los arribistas que trataban de emular sus costumbres y colarse en sus ambientes,

con el único bagaje de una fortuna amasada a través del trabajo, eran juzgados como advenedizos y excluidos de los ambientes más selectos. Su presencia podía ser soportada en algunas ocasiones, pero no se entablaban relaciones de igual a igual, salvo que la situación cambiara gracias a un matrimonio ventajoso. Es decir, aquel en el que una parte ofreciera la relevancia social y la otra aportara los medios económicos para sostener esa posición.

El tiempo, la educación y las buenas relaciones podían lograr un cambio en esta percepción y abrir las puertas a esos salones exclusivistas a aquellos que habían adquirido su riqueza “*in a low way*”, como podemos ver en el siguiente ejemplo.

For we only knew that Mrs. Jennings was the widow of a man who had got all his money in a low way; and Fanny and Mrs. Ferrars were both strongly prepossessed, that neither she nor her daughters were such kind of women as Fanny would like to associate with. But now I can carry her a most satisfactory account of both. (S&S: 196)

En las novelas que estamos analizando podemos ver esta dicotomía entre posición y riqueza, las convergencias de ambos caminos y diferentes percepciones de unos y otros. Más adelante dedicaremos un apartado a las clases altas de la sociedad y la visión de la grandeza en estas obras. Nos centraremos ahora en el papel de los comerciantes y de otras personas dedicadas a distintos oficios, su evolución, cómo son vistos por los otros personajes y por la autora, y también hablaremos de las posición de los jóvenes que querían trabajar, o se veían obligados a ello, y, con más atención, de la situación de las jóvenes, en especial de aquellas que no contaban con recursos suficientes para su sostenimiento.

En primer lugar, vamos a transcribir la opinión de sir Walter Elliot sobre los marinos. Nos parece muy significativa la primera de las dos razones que aduce para minusvalorar esa profesión.

The profession has its utility, but I should be sorry to see any friend of mine belonging to it. (...) It is in two points offensive to me; I have two strong grounds of objection to it. First, as being the means of bringing persons of obscure birth into undue distinction, and raising men to honours which their fathers and grandfathers never dreamt of; and secondly, as it cuts up a man's youth and vigour most horribly; a sailor grows old sooner than any other man. (P: 54)

El hecho de que cualquier persona, sin importar sus orígenes, pueda ser elevada de categoría a través de su servicio en la marina es suficiente para que este *baronet* reniegue del ejército. Esta actitud es más ilustrativa aún al estar dentro de una novela en la que vemos una y otra vez cómo este personaje, perteneciente a una familia de alto rango, pero endeudada y sin vías de mejorar su situación económica, se vanagloria de la nobleza de su sangre, juzga a los que no están a su nivel y se posiciona a sí mismo y a los suyos por encima de aquellos que le superan ampliamente en fortuna, pero no en títulos nobiliarios.

A continuación estudiaremos dos ejemplos extraídos de *Emma*. Una de las historias relatadas en esta novela es la de Harriet Smith, hija natural de algún personaje desconocido –Emma da por supuesto que se trata de un caballero de buena posición–, adoptada por la protagonista como protegida y amiga íntima, y destinada por esta a conseguir un matrimonio adecuado a su supuesto nivel social.

Cuando Harriet recibe una propuesta de matrimonio de Robert Martin, un granjero de la zona, Emma lo toma como una afrenta a su amiga y utiliza su ascendiente y sus tácticas para lograr que ella lo rechace. En ningún momento se valora el evidente afecto que la chica siente por él, ni las virtudes del joven, ni cualquier otro elemento. Tan solo se ve la presunta desigualdad social y el abajamiento que esta relación supondría para Harriet. Una vez que la muchacha ha escrito a su pretendiente rechazando su oferta, Emma mantiene una acalorada discusión con Mr. Knightley –defensor de Robert Martin– en la que ambos exponen sus puntos de vista sobre la desigualdad del malogrado enlace.

“Mr. Martin is a very respectable young man, but I cannot admit him to be Harriet’s equal” (...).

“Not Harriet’s equal!” exclaimed Mr. Knightley loudly and warmly; and with calmer asperity, added, a few moments afterwards, “No, he is not her equal indeed, for he is as much her superior in sense as in situation. Emma, your infatuation about that girl blinds you. What are Harriet Smith’s claims, either of birth, nature or education, to any connexion higher than Robert Martin? She is the natural daughter of nobody knows whom, with probably no settled provision at all, and certainly no respectable relations. (...) She is pretty, and she is good tempered, and that is all. My only scruple in advising the match was on his account, as being beneath his deserts, and a bad connexion for him. I

felt that, as to fortune, in all probability he might do much better; and that as to a rational companion or useful helpmate, he could not do worse.” (E: 53)

El segundo ejemplo de esta misma novela también tiene relación con Harriet y la posición que Emma insiste en conferirle. En este caso, el objeto de comparación será la futura esposa de Mr. Elton, al que Emma había querido emparejar con su amiga y que, al conocer este hecho, había dejado bien clara su opinión sobre ese pretendido enlace y la oposición con sus aspiraciones.

Setting aside the 10,000 l., it did not appear that she was at all Harriet’s superior. She brought no name, no blood, no alliance. Miss Hawkins was the youngest of the two daughters of a Bristol– merchant, of course, he must be called; but, as the whole of the profits of his mercantile life appeared so very moderate, it was not unfair to guess the dignity of his line of trade had been very moderate also. Part of every winter she had been used to spend in Bath; but Bristol was her home, the very heart of Bristol; for though the father and mother had died some years ago, an uncle remained –in the law line--nothing more distinctly honourable was hazarded of him, than that he was in the law line; and with him the daughter had lived. Emma guessed him to be the drudge of some attorney, and too stupid to rise. And all the grandeur of the connexion seemed dependent on the elder sister, who was very well married, to a gentleman in a great way, near Bristol, who kept two carriages! That was the wind-up of the history; that was the glory of Miss Hawkins. (E: 162)

Como se puede ver, aunque la diferencia económica es abismal –Harriet no cuenta con nada y la futura Mrs. Elton posee diez mil libras–, el hecho de que la primera sea la hija de un caballero y la segunda descendiente de un comerciante y tenga un tío abogado es suficiente para posicionar a Harriet por encima de su rival. Da igual el lujo que Miss Hawkins se haya podido permitir hasta entonces, la educación adquirida, cualquier tipo de mérito. El nacimiento es un punto de partida fundamental y lo que se haga a partir de allí es, para Emma, mucho menos relevante.

Anteriormente se ha explicado que algunos trabajadores exitosos, al ver cómo se incrementaban sus propiedades y fortuna, aspiraban a ascender también en la escala social. En *Pride and Prejudice* encontramos el ejemplo algo paródico de sir William Lucas, un comerciante que fue nombrado caballero y que trata de asentarse en su nuevo puesto, pero al que la falta de costumbre y de soltura, que solo se adquiere –por lo que parece– al pertenecer a esos círculos desde la cuna, delatan con cierta frecuencia.

Sir William Lucas had been formerly in trade in Meryton, where he had made a tolerable fortune, and risen to the honour of knighthood by an address to the king during his mayoralty. The distinction had perhaps been felt too strongly. It had given him a disgust to his business, and to his residence in a small market town; and, in quitting them both, he had removed with his family to a house about a mile from Meryton, denominated from that period Lucas Lodge, where he could think with pleasure of his own importance, and, unshackled by business, occupy himself solely in being civil to all the world. (P&P: 14)

Jane Austen nos presentará a este personaje como un “nuevo rico”, que se siente en la obligación de probar continuamente su valía, su buen gusto y su relación con gente de alto nivel, poniéndose en evidencia inconscientemente delante de aquellos que se mueven por ese entorno de un modo natural.

Esta es la situación social que nos muestra Austen en sus novelas y que refleja el momento histórico en el que vivió. Pero, ¿es esta su visión del mundo? ¿Comparte la opinión de sus personajes?

Como ocurrirá siempre que pretendamos conocer la opinión de esta autora sobre algo de lo que ella misma no dejó constancia de un modo directo, no podemos presumir de tener certeza alguna. Pero contamos con varios elementos que nos pueden llevar a algunas deducciones, que no creemos demasiado arriesgadas ni incongruentes.

En el caso de los comerciantes, nos parece significativo el matrimonio Gardiner, emparentado con los Bennet de *Pride and Prejudice*. Desde el principio, se nos muestra una imagen muy favorecedora de ambos y, enseguida, la autora ofrece un contraste entre lo que esperarían unas jóvenes sofisticadas como las Bingley y la realidad.

Mr. Gardiner was a sensible, gentlemanlike man, greatly superior to his sister, as well by nature as education. The Netherfield ladies would have had difficulty in believing that a man who lived by trade, and within view of his own warehouses, could have been so well-bred and agreeable. Mrs. Gardiner, who was several years younger than Mrs. Bennet and Mrs. Phillips, was an amiable, intelligent, elegant woman, and a great favourite with all her Longbourn nieces. (P&P: 123)

Los Gardiner desarrollarán un papel muy importante en la novela. De algún modo, podemos verlos como la familia que Elizabeth Bennet merece y con la que se siente a gusto. Aunque el señor Bennet es un caballero y su familia es una de las

principales de su lugar de residencia, el ambiente que se respira en su hogar, la falta de modales generalizada, las estridencias de Mrs. Bennet y la mala educación de Lydia y Kitty desdican de lo que se cabría esperar de alguien de su posición. Sin embargo, los Gardiner, que han adquirido su fortuna gracias al comercio, muestran una compostura y un saber estar que los elevan por encima de su rango social. Tanto es así, que incluso los que están acostumbrados a tratar con gente de alcurnia los toman por unos de los suyos.

Mrs. Gardiner was standing a little behind; and on her pausing, he asked her if she would do him the honour of introducing him to her friends. This was a stroke of civility for which she was quite unprepared; and she could hardly suppress a smile at his being now seeking the acquaintance of some of those very people against whom his pride had revolted in his offer to herself. "What will be his surprise," thought she, "when he knows who they are? He takes them now for people of fashion."

The introduction, however, was immediately made; and as she named their relationship to herself, she stole a sly look at him, to see how he bore it, and was not without the expectation of his decamping as fast as he could from such disgraceful companions. That he was surprised by the connection was evident; he sustained it, however, with fortitude, and so far from going away, turned his back with them, and entered into conversation with Mr. Gardiner. Elizabeth could not but be pleased, could not but triumph. It was consoling that he should know she had some relations for whom there was no need to blush. She listened most attentively to all that passed between them, and gloried in every expression, every sentence of her uncle, which marked his intelligence, his taste, or his good manners. (P&P: 221)

Mr. Gardiner logra que su sobrina se sienta orgullosa de él al comportarse como un caballero educado e inteligente, que le resarce de los malos momentos que le hicieron pasar casi todos los miembros de su familia, al ponerse en evidencia repetidas veces delante de Mr. Darcy y los Bingley.

Esta buena imagen de los Gardiner nos aporta algunos datos sobre la visión de Jane Austen sobre la gente que se dedica al comercio, pero sabe comportarse de un modo superior a algunos que les superan en títulos, aunque no en educación. También es ilustrativo el hecho de que las mayores críticas a los comerciantes provengan de personajes por los que el lector sentirá rechazo, como es el caso de sir Walter Elliot; o

que en algún momento comprenderán lo muy equivocados que estaban, como ocurre con Emma.

Anteriormente se transcribió la opinión de sir Walter Elliot sobre la marina y los que vestían sus uniformes. Aunque quizás hubiera bastado el cambio de actitud de este personaje, que termina viendo con buenos ojos el matrimonio de su hija Anne con el capitán Wentworth, para mostrar la visión de la autora sobre esta división del ejército, lo cierto es que Jane Austen no esconde su parcialidad en este campo –no olvidemos que varios de sus hermanos sirvieron en el mar– y realiza un alegato final como colofón de *Persuasion*.

She (Anne) gloried in being a sailor's wife, but she must pay the tax of quick alarm for belonging to that profession which is, if possible, more distinguished in its domestic virtues than in its national importance. (P: 319)

Junto a esto, podemos añadir que Jane Austen no aboga por una supresión de las clases sociales o una revolución cultural. No es eso lo que vemos en sus obras. Percibimos respeto a la tradición y a las costumbres de su época. Pero también apertura a los cambios sociales que ya se intuían y que ella vivió en primera persona a través de familiares y amigos, y que no demonizaba como algunos de sus contemporáneos.

2. Trabajos y oficios.

Ya se ha hablado de este asunto con anterioridad, haciendo referencia a la visión de las clases altas sobre aquellos que alcanzaban un elevado grado de bienestar como consecuencia del comercio. Aun así, profundizaremos un poco más en este aspecto, deteniéndonos en ejemplos concretos y analizando la situación de los jóvenes en este campo.

A los lectores actuales suele llamarles la atención la gran cantidad de tiempo de ocio del que disponen los protagonistas de estas historias. Parece que estos personajes se dediquen tan solo a pasear, visitarse unos a otros, organizar excursiones al campo, asistir a bailes, alojarse en casas de amigos y familiares durante semanas o incluso meses, tomar las aguas en Bath, ir de compras, etc. En ocasiones se habla de viajes de negocios, pero tampoco da la impresión de que los que los protagonizan se vean

encorsetados por una apretada agenda. La pregunta habitual que se hacen muchos lectores es: “¿pero es que esta gente no trabajaba?”. Y la respuesta podría ser: no, si podían evitarlo.

Al leer estas obras comprendemos que trabajar para lograr un sustento es la última opción, el último recurso cuando todos los demás han fracasado. Un joven de buena familia puede dedicarse a ciertas profesiones, pero será más para ocupar su tiempo que por necesidad. Cualquiera persona, en general, puede desarrollar algunas actividades, pero siempre por gusto, para cultivar sus aficiones o mostrar sus destrezas. De ese modo, el trabajo será algo digno y no una esclavitud que acabe con la salud y estropee la apariencia del que lo realiza. Esta viene a ser la visión que se nos transmite en *Persuasion* a través de Mrs. Clay, que responde así a la queja de Sir Walter Elliot, siempre tan preocupado por el aspecto físico.

“Nay, Sir Walter,” cried Mrs. Clay, “this is being severe indeed. Have a little mercy on the poor men. We are not all born to be handsome. The sea is no beautifier, certainly; sailors do grow old betimes; I have observed it; they soon lose the look of youth. But then, is not it the same with many other professions, perhaps most other? Soldiers, in active service, are not at all better off: and even in the quieter professions, there is a toil and a labour of the mind, if not of the body, which seldom leaves a man’s looks to the natural effect of time. The lawyer plods, quite care-worn; the physician is up at all hours, and travelling in all weather; and even the clergyman--” she stopt a moment to consider what might do for the clergyman;--”and even the clergyman, you know is obliged to go into infected rooms, and expose his health and looks to all the injury of a poisonous atmosphere. In fact, as I have long been convinced, though every profession is necessary and honourable in its turn, it is only the lot of those who are not obliged to follow any, who can live in a regular way, in the country, choosing their own hours, following their own pursuits, and living on their own property, without the torment of trying for more; it is only their lot, I say, to hold the blessings of health and a good appearance to the utmost: I know no other set of men but what lose something of their personableness when they cease to be quite young.” (P: 56)

Un ejemplo claro de lo que esto significaba para los jóvenes lo tenemos en Edward Ferrars. En una visita a la familia Dashwood, el bondadoso caballero se muestra con un estado de ánimo bastante decaído. Achacando esta falta de espíritu a la falta de actividad, Mrs. Dashwood, que había inculcado en sus hijas el aprovechamiento del

tiempo, adopta una actitud maternal hacia su invitado y le recomienda que busque un empleo, no para ganar dinero, sino para tener algo que hacer. En la respuesta de Edward se reflejan perfectamente las posibilidades que se les abrían a los jóvenes de alta cuna, las opiniones de distintos sectores de la sociedad, las consecuencias de elegir uno u otro camino, y la actitud de muchos de ellos a la hora de escoger una ruta profesional.

“I think, Edward (...) you would be a happier man if you had any profession to engage your time and give an interest to your plans and actions (...).”

“I do assure you,” he replied, “that I have long thought on this point, as you think now. It has been, and is, and probably will always be a heavy misfortune to me, that I have had no necessary business to engage me, no profession to give me employment, or afford me any thing like independence. But unfortunately my own nicety, and the nicety of my friends, have made me what I am, an idle, helpless being. We never could agree in our choice of a profession. I always preferred the church, as I still do. But that was not smart enough for my family. They recommended the army. That was a great deal too smart for me. The law was allowed to be genteel enough; many young men, who had chambers in the Temple, made a very good appearance in the first circles, and drove about town in very knowing gigs. But I had no inclination for the law, even in this less abstruse study of it, which my family approved. As for the navy, it had fashion on its side, but I was too old when the subject was first started to enter it--and, at length, as there was no necessity for my having any profession at all, as I might be as dashing and expensive without a red coat on my back as with one, idleness was pronounced on the whole to be most advantageous and honourable, and a young man of eighteen is not in general so earnestly bent on being busy as to resist the solicitations of his friends to do nothing. I was therefore entered at Oxford and have been properly idle ever since.” (S&S: 88)

Caso distinto sería el de los hijos de familias de buena posición, pero que –al no ser los principales herederos– se ven obligados a buscar un empleo que les permita mantener su ritmo de vida sin descender, más de lo imprescindible, en la escala social. En el ejemplo anterior hemos visto las posibilidades que se barajaban, y en el siguiente las entenderemos con más detalle, al escuchar la conversación entre Edmund Bertram y Mary Crawford.

“At length, after a short pause, Miss Crawford began with, “So you are to be a clergyman, Mr. Bertram. This is rather a surprise to me.”

“Why should it surprise you? You must suppose me designed for some profession, and might perceive that I am neither a lawyer, nor a soldier, nor a sailor.”

“Very true; but, in short, it had not occurred to me. And you know there is generally an uncle or a grandfather to leave a fortune to the second son.”

“A very praiseworthy practice,” said Edmund, “but not quite universal. I am one of the exceptions, and being one, must do something for myself.”

“But why are you to be a clergyman? I thought that was always the lot of the youngest, where there were many to chuse before him.” (MP: 81)

Es decir, si no hay un familiar que deje una buena suma para el segundo hijo, este tendrá que buscar un trabajo. ¿Cuál? La Iglesia, la ley, el ejército o la marina (importante distinción que quizás se nos escapa hoy en día) son las propuestas que encontramos repetidas. Por lo que dice Mary, la Iglesia era el lote del más pequeño, los restos del pastel que habían dejado sus hermanos. Salvo en el caso de unos pocos que, como Edmund, entraban en ese camino por convicciones propias. Pero no vamos a comentar ahora este punto, sino que lo haremos más adelante.

Esta distinción entre el hijo mayor (*eldest son*) y los otros, ausente en la mayoría de ámbitos en la cultura occidental actual, es un tema repetido en varias de las obras de Austen como un reflejo más de la sociedad de su tiempo. Podemos detectar la visión de la autora sobre esta realidad en sus novelas. En la mitad de ellas, la familia protagonista no cuenta con un *second son*, sino que el núcleo familiar está conformado por mujeres, como ocurre en *Pride and Prejudice*, *Emma*, *Persuasion*, o incluso *Sense and Sensibility*; aunque en esta última sí hay un hermano mayor entre las Dashwood. En las obras en las que aparece un *second son*, este acaba siendo el privilegiado que obtiene el amor de la protagonista, recibiremos una visión positiva de su personalidad y se nos despertará cierta compasión hacia sus circunstancias. Tal es el caso de Edward Ferrars, Henry Tilney y Edmund Bertram.

3. Posición de la mujer.

Si en el caso de los hijos nacidos después del heredero hemos visto que las circunstancias podían obligarles a seguir caminos que hubieran preferido no recorrer; al

hablar de la situación en la que quedaban las hijas veremos que estas circunstancias son aún más complicadas.

La mayoría de lectores actuales desconocen las normas legales que regían la sociedad en la que vivió Jane Austen. Pero, una vez más, esta autora, sin necesidad de grandes explicaciones, logra que comprendamos la indefensión en la que se veían inmersas algunas mujeres tras el fallecimiento de un esposo o padre.

Al depender exclusivamente de las rentas y propiedades, y no del salario de un trabajo, los testamentos se convertían en auténticas sentencias para algunos o en golpes de fortuna para otros.

Una familia podía verse despojada de su hogar en favor de un tercero si no contaban con un hijo varón. Tal es el caso que se nos muestra en *Pride and Prejudice*, y la razón por la que Mrs. Bennet esté tan empeñada en que Lizzy acepte la oferta de matrimonio de Mr. Collins, futuro poseedor de Longbourn, hogar de los Bennet mientras viva el cabeza de familia.

“I do think it is the hardest thing in the world, that your estate should be entailed away from your own children; and I am sure, if I had been you, I should have tried long ago to do something or other about it.”

Jane and Elizabeth tried to explain to her the nature of an entail. They had often attempted to do it before, but it was a subject on which Mrs. Bennet was beyond the reach of reason, and she continued to rail bitterly against the cruelty of settling an estate away from a family of five daughters, in favour of a man whom nobody cared anything about. (P&P: 54)

Ciertamente, en este caso, el lector se siente inclinado a dar la razón a Mrs. Bennet, y nos resulta muy difícil imaginar que algo así pudiera ocurrir en la actualidad. Sin embargo, conocer esta circunstancia nos llevará a ser más comprensivos con la obsesión de esta madre por casar cuanto antes a sus cinco hijas, y procurarles un futuro estable a ellas y a sí misma.

Como acabamos de ver, la legislación de la época limitaba en ocasiones la capacidad de maniobra de los cabezas de familia, que podían llegar a sus últimos momentos con la angustia de saber que los suyos quedaban en una situación precaria,

aunque hasta entonces hubieran vivido con desahogo. No estamos hablando de los que siempre habían sido pobres, sino de familias adineradas, pero atadas por lazos legales a la hora de redactar el testamento. En esos casos, las mujeres dependían de la benevolencia de los herederos, que no tenían más obligaciones que las que les dictara su conciencia. Así sucede con el padre de Elinor y Marianne, que en su lecho de muerte arranca la promesa de su hijo de que este velará por su familia.

His son was sent for as soon as his danger was known, and to him Mr. Dashwood recommended, with all the strength and urgency which illness could command, the interest of his mother-in-law and sisters.

Mr. John Dashwood had not the strong feelings of the rest of the family; but he was affected by a recommendation of such a nature at such a time, and he promised to do every thing in his power to make them comfortable. His father was rendered easy by such an assurance, and Mr. John Dashwood had then leisure to consider how much there might prudently be in his power to do for them. (S&S: 3)

Como sabemos, esta buena voluntad se queda tan solo en eso, bajo la influencia de Mrs. John Dashwood, que consigue silenciar la conciencia de su marido con razonamientos mezquinos y egoístas.

En vistas de esta situación, no es de extrañar que el matrimonio se viera como la única vía de subsistencia para aquellas mujeres que no tuvieran la suerte de contar con una gran fortuna personal. Más adelante hablaremos del matrimonio desde distintos puntos de vista, por lo que tan solo destacaremos la importancia de este hecho en las tramas de las novelas que estamos analizando. Jane y Elizabeth Bennet, Anne Elliot, Fanny Price, Jane Fairfax y otras jóvenes a las que se nombra pasan de una situación incierta a un futuro prometedor, económicamente hablando, gracias a un matrimonio ventajoso.

¿Qué ocurría con aquellas chicas de buena familia que no contaran con rentas propias ni recibieran proposiciones de matrimonio de caballeros solventes? Lo cierto es que las opciones para las jóvenes eran escasas. Mientras hubiera alguna renta, podrían tratar de ajustarse a esa cantidad, viviendo lo más dignamente que pudieran dentro de su estrechez. Pero, en el caso de que no contaran con recursos económicos, se verían abocadas a un matrimonio no tan ventajoso —el afecto en este caso sería aún más

secundario—, pero al menos suficiente para subsistir, o tendrían que buscar algún empleo que les proporcionara un mínimo de ingresos y que, dentro de lo posible, no las hundiera socialmente. La enseñanza parece ser la salida más airosa para estas mujeres. Ya sea como institutriz privada, como hubiera sido el caso de Jane Fairfax, de no haberse casado con Frank:

The plan was that she should be brought up for educating others; the very few hundred pounds which she inherited from her father making independence impossible. To provide for her otherwise was out of Colonel Campbell's power (...); but, by giving her an education, he hoped to be supplying the means of respectable subsistence hereafter. (E: 143)

O como maestra de escuela, como Mrs. Goddard:

She was a plain, motherly kind of woman, who had worked hard in her youth, and now thought herself entitled to the occasional holiday of a tea-visit. (E: 17)

En cualquier caso, se trataba de una situación complicada, que la misma Jane Austen conoció en primera persona, ya que, aunque nunca llegaron a pasar necesidad, tanto ella como su madre y su hermana Cassandra, dependieron de la ayuda de sus hermanos —que no les faltó en ningún momento— debido a los escasos recursos con los que contaron tras la muerte del Reverendo George Austen.

En el siguiente apartado, que tratará sobre diversos aspectos relacionados con el matrimonio, aparecerán otros matices relacionados con la situación social de la mujer en la sociedad reflejada en estas obras.

4. Visión del matrimonio

El matrimonio es un tema central de las novelas de Jane Austen. Es el objetivo, el desencadenante y el colofón de todas las historias. Los conflictos se crean alrededor de posibles enlaces, o como consecuencia de una mala alianza. Se nos ofrecen ejemplos muy diversos de parejas con resultados también distintos.

Anteriormente se ha dicho que las novelas de Austen no deberían catalogarse como románticas, pero la presencia tan constante del matrimonio podría ser un argumento en contra de esta afirmación. ¿Cómo justificarlo?

Esta autora analiza al ser humano como individuo y también en su interacción con los demás. Las relaciones interpersonales se pueden encontrar en distintos ámbitos: familia, amistad, relaciones sociales. Pero es en el matrimonio y en las etapas anteriores donde podemos encontrar una mayor riqueza de experiencias, sentimientos, factores socioculturales, contrastes y otros elementos que convierten este análisis en algo más profundo, atractivo e interesante.

Además, sus historias tienen un alto componente sociológico, y, como ya se ha visto y volveremos a comentar, en aquella época el matrimonio tenía una repercusión social mayor que en la actualidad. Por lo que es lógico que se convierta en el núcleo de tramas como las que se desarrollan en estas novelas.

Sin embargo, a diferencia de lo que suele ocurrir en el género romántico, en estas obras no abundan los detalles sentimentales, las escenas emotivas, los diálogos apasionados, ni las muestras de afecto. El matrimonio es el objetivo y el hilo conductor, y una vez que se ha alcanzado la meta queda poco que decir. De hecho, la autora no suele reproducir las palabras de los enamorados durante la declaración; salvo cuando acaban en fracaso como la de Mr. Collins o la primera de Mr. Darcy. En los otros casos, se muestra que se han solucionado los conflictos y casi de inmediato se da por cerrada la historia.

En sus novelas, Jane Austen muestra las costumbres y la visión dominante de la sociedad de su tiempo. Pero, también al hablar del matrimonio, podemos entrever su punto de vista. En las siguientes páginas ofreceremos un amplio elenco de ejemplos para comprender la concepción de aquella época sobre la institución matrimonial, su relación con la situación económica y también una visión más general, y por último, lo que nosotros entendemos como visión de la autora manifestada de diversos modos.

4.1. Matrimonio, dinero y posición social.

En un primer nivel, podríamos hablar de la necesidad de contar con un mínimo de recursos para poder fundar un nuevo hogar. Esto es algo que sigue vigente, pero que,

como se dijo con anterioridad, tiene algunas variaciones. Por un lado el hecho de que estos ingresos provengan de una fuente segura y duradera, y por otro los distintos roles del hombre y la mujer. Es el hombre quien debe proveer a su esposa de los medios para el sostenimiento económico. Lo contrario ni siquiera se plantea como posibilidad.

En *Mansfield Park*, en su intento de convencer a Fanny para que acepte a Henry Crawford, Lord Bertram aboga por los matrimonios jóvenes, siempre que haya medios para sostener dicha unión.

His wishing to marry at all so early is recommendatory to me. I am an advocate for early marriages, where there are means in proportion, and would have every young man, with a sufficient income, settle as soon after four-and-twenty as he can. (MP: 280)

Esta sería una visión neutra, marcada por el sentido común, que podría trasladarse sin problemas a una obra actual.

En el siguiente ejemplo, el narrador, al explicar la situación en la que se encuentran Elinor y Edward tras comprometerse, aporta su toque irónico al decir que no estaban tan enamorados como para obviar las dificultades económicas.

Edward had two thousand pounds, and Elinor one, which, with Delaford living, was all that they could call their own; for it was impossible that Mrs. Dashwood should advance anything; and they were neither of them quite enough in love to think that three hundred and fifty pounds a-year would supply them with the comforts of life. (S&S: 320)

Vemos aquí un buen reflejo de la “visión romántica” de la autora, en la que el afecto sincero no está reñido con tener los pies en el suelo.

En la misma línea iría la reflexión de Lizzy Bennet mientras dialoga con su tía sobre el repentino compromiso de Wickham con una joven acaudalada. Al hablar sobre el desengaño que esto ha supuesto para sus hermanas –y para ella misma–, que suspiraban por el atractivo militar, Elizabeth muestra una visión realista de lo acontecido.

Kitty and Lydia take his defection much more to heart than I do. They are young in the ways of the world, and not yet open to the mortifying conviction that handsome young men must have something to live on as well as the plain. (P&P: 132)

Desde el punto de vista de la mujer, el matrimonio era una fuente de seguridad, un medio para independizarse y dejar de ser una carga para su familia. En ocasiones, este podía ser un factor que desequilibrara la balanza a favor de un pretendiente que no tuviera casi nada más que le recomendara, como es el caso de Mr. Collins.

Charlotte herself was tolerably composed (...). Mr. Collins, to be sure, was neither sensible nor agreeable; his society was irksome, and his attachment to her must be imaginary. But still he would be her husband. Without thinking highly either of men or matrimony, marriage had always been her object; it was the only provision for well-educated young women of small fortune, and however uncertain of giving happiness, must be their pleasantest preservative from want. This preservative she had now obtained; and at the age of twenty-seven, without having ever been handsome, she felt all the good luck of it. (P&P: 109)

Una visión realista, sin lugar para el romance, pero comprensible y justificada en el contexto en el que se ubica. Aun así, queda claro que el público en general se siente más gratificado cuando el bienestar no es el único elemento motivador de un enlace. Pero, incluso cuando existe afecto entre los contrayentes, no se duda en colocar las razones pecuniarias en un primer lugar.

She knows how much the marriage is to Miss Taylor's advantage; she knows how very acceptable it must be, at Miss Taylor's time of life, to be settled in a home of her own, and how important to her to be secure of a comfortable provision, and therefore cannot allow herself to feel so much pain as pleasure. Every friend of Miss Taylor must be glad to have her so happily married. (E: 7)

Dentro de este mismo subapartado, en el que estamos hablando del matrimonio en su relación con el dinero y la posición social, vamos a ver ahora la otra cara de esta misma moneda. Si hasta el momento nos habíamos fijado en la necesidad de unos recursos económicos para poder llevar a cabo esos planes de boda, en los siguientes párrafos nos fijaremos en el papel condicionante que tanto el dinero como la posición social juega a la hora de plantearse una opción matrimonial.

La famosa frase inicial de *Pride and Prejudice* puede servirnos de marco e introducción a este aspecto de los compromisos entre hombre y mujer.

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife. (P&P: 1)

Si durante la Edad Media los matrimonios entre miembros de la realeza eran un medio para establecer alianzas y unir reinos, en la época de la Regencia –y en un periodo más amplio– estos enlaces son un modo de unir familias de rango más o menos similar, y satisfacer intereses por ambas partes. En las obras que estamos analizando, este papel conciliador del matrimonio se muestra como algo aceptado y extendido, situándolo por encima del posible afecto entre las partes.

Being now in her twenty-first year, Maria Bertram was beginning to think matrimony a duty; and as a marriage with Mr. Rushworth would give her the enjoyment of a larger income than her father's, as well as ensure her the house in town, which was now a prime object, it became, by the same rule of moral obligation, her evident duty to marry Mr. Rushworth if she could. (MP: 33)

En este fragmento se nos muestra, con ese tinte satírico tan propio de esta autora, la visión de una joven que, al llegar a cierta edad se plantea “el deber” de contraer matrimonio y, a la hora de escoger marido, tiene claras cuáles son sus preferencias. Sabemos que este enlace es bien recibido por ambas familias desde el primer momento. Mr Rushworth, rico pero no muy inteligente, está dispuesto a creerse enamorado de ella al captar su interés. Y la opinión general de los parientes es que se trata de un buen enlace, pese a que nadie se le escape la escasa afinidad entre los interesados. Aunque poco antes de la boda, Lord Bertram ofrece a su hija la posibilidad de cancelarla – consciente de que el interés económico es el único móvil de este compromiso–, se nos hace ver su alivio cuando ella insiste en seguir adelante, y también conocemos cuáles son las consecuencias de esa unión que termina mal y pronto.

En esta misma novela, se nos ofrece un diálogo bastante esclarecedor de la visión del matrimonio en aquel contexto. Mrs. Norris, charlando con Mrs. Rushworth, sugiere un posible compromiso entre su sobrina Julia y el distinguido Henry Crawford. ¿Cuál es la primera pregunta de la interlocutora ante este hecho?

“Oh dear! Miss Julia and Mr. Crawford. Yes, indeed, a very pretty match. What is his property?”

“Four thousand a year.” (MP: 105)

Una vez sabido esto, ya se pueden valorar otras virtudes del caballero en cuestión o de si hacen o no buena pareja.

Esta visión materialista del matrimonio, en la que lo único importante son las ventajas económicas y sociales que reportará dicha unión, alcanza su punto álgido en el caso de las alianzas planeadas por la familia en la que no se tiene en cuenta la opinión de los protagonistas. Ciertamente, no es habitual que se llegue a ese extremo en estas obras, de hecho, los pocos intentos que se muestran fracasan, pero es un dato más a valorar dentro de este análisis. Veamos un par de ejemplos de estas tentativas de matrimonios acordados.

El primer texto pertenece a *Pride and Prejudice*, y forma parte de la intensa conversación que mantienen Lady Catherine de Bourgh y Elizabeth Bennet en el tramo final de la historia. Lady Catherine esgrime todos los argumentos a su alcance para lograr que Lizzy rehuse a casarse con Mr. Darcy en el caso de que este se lo pida. Una de esas razones es que Mr. Darcy ya está comprometido con su hija. Al oír esto, Elizabeth contesta que entonces no tiene nada que temer, ante lo que Lady Catherine se siente en la obligación de aclarar a qué tipo de compromiso ha aludido.

“The engagement between them is of a peculiar kind. From their infancy, they have been intended for each other. It was the favourite wish of his mother, as well as of her”s. While in their cradles, we planned the union: and now, at the moment when the wishes of both sisters would be accomplished in their marriage, to be prevented by a young woman of inferior birth, of no importance in the world, and wholly unallied to the family! (P&P: 310)

El segundo ejemplo es aún más significativo. Lo hallamos en una conversación entre Elinor con su hermano, tras la caída en desgracia de Edward Ferrars, que se ha negado a contraer matrimonio con Miss Morton, a la que su familia había escogido, al estar comprometido previamente con Lucy Steele.

“We think now,”--said Mr. Dashwood, after a short pause, “of Robert”s marrying Miss Morton.”

Elinor, smiling at the grave and decisive importance of her brother”s tone, calmly replied,

“The lady, I suppose, has no choice in the affair.”

“Choice!--how do you mean?”

“I only mean that I suppose, from your manner of speaking, it must be the same to Miss Morton whether she marry Edward or Robert.”

“Certainly, there can be no difference; for Robert will now to all intents and purposes be considered as the eldest son;--and as to any thing else, they are both very agreeable young men: I do not know that one is superior to the other.” (S&S: 256)

Puesto que lo único importante era la posición social y las circunstancias económicas, el cambio de un hermano por otro carece de importancia para Mr. John Dashwood, aunque tiene el detalle de añadir que ambos hermanos Ferrars son unos jóvenes muy agradables, por lo que Miss Morton estará igual de encantada tanto con uno como con el otro.

Continuando en la línea de las razones para contraer matrimonio, veremos ahora cómo en estas obras se nos ofrecen ejemplos en los que tanto hombres como mujeres se embarcan en un compromiso, o lo buscan, con la conciencia de hacerlo movidos por razones distintas al afecto. Ya no se trata solo de que sea un enlace favorable por la situación de ambas familias, sino de una búsqueda de algo que no se podrá conseguir más que con una alianza ventajosa.

“I am not at all surprized that he should have fallen in love.”

“Oh! no--there is nothing to surprize one at all.--A pretty fortune; and she came in his way.”

“I dare say,” returned Harriet, sighing again, “I dare say she was very much attached to him.”

“Perhaps she might; but it is not every man’s fate to marry the woman who loves him best. Miss Hawkins perhaps wanted a home, and thought this the best offer she was likely to have.” (E: 240)

Belleza, posición social, apellidos, posesiones, riqueza... Argumentos con los que cada uno deber hacerse valer frente a la otra parte, que estudiará, dependiendo de su situación, si le interesa la oferta o no. Como hemos dicho anteriormente, el amor queda relegado a un segundo o tercer plano, cuando las circunstancias exigen que se tengan en cuenta otros factores más determinantes.

“Younger sons cannot marry where they like.”

“Unless where they like women of fortune, which I think they very often do.”

“Our habits of expense make us too dependent, and there are too many in my rank of life who can afford to marry without some attention to money.” (P&P: 161)

Con esa claridad se lo confiesa Mr. Wickham a Elizabeth Bennet. Y, aunque con su actitud inicial había dado la impresión de no ser uno de esa “especie”, del mismo modo actúa Willoughby llegado el momento, abandonando a Marianne –por la que reconoce sentir un gran afecto– para casarse con una joven adinerada a la que tan solo le une el interés.

“Did you ever see her? a smart, stylish girl they say, but not handsome. (...) Fifty thousand pounds! and by all accounts, it won’t come before it’s wanted; for they say he is all to pieces. No wonder! dashing about with his curricle and hunters! Well, it don’t signify talking; but when a young man, be who he will, comes and makes love to a pretty girl, and promises marriage, he has no business to fly off from his word only because he grows poor, and a richer girl is ready to have him.” (S&S: 165)

Tanto unos como otros saben lo que pueden dar y lo que pueden esperar de su futuro consorte, por lo que, en estos casos, la institución matrimonial se vería como una simple transacción en la que cada cual contribuye con su parte y espera recibir un beneficio. Así lo entiende Marianne Dashwood en uno de sus alegatos románticos, en los que al hablar del matrimonio de una mujer “mayor” (veintisiete años le parece el inicio de la decrepitud), afirma que es imposible que se trate de una relación amorosa, sino de un simple pacto de conveniencia. Nada indecoroso, por supuesto, pero, simplemente exento de cualquier asomo de afecto.

“It would be a compact of convenience, and the world would be satisfied. In my eyes it would be no marriage at all, but that would be nothing. To me it would seem only a commercial exchange, in which each wished to be benefited at the expense of the other.” (S&S: 32)

Visto así, la esperpéntica declaración de Mr. Collins a Elizabeth Bennet y sus argumentos al verse rechazado, no parecen tan grotescos. El reverendo conoce muy bien sus méritos y el peso que estos tienen a la hora de ofrecerse en matrimonio. Y también valora en su justa medida –hablando en un nivel financiero– lo que su prima puede

aportar a cambio, es decir, su atractivo y su encanto, no acompañados de grandes recursos económicos. Mr. Collins juzga que con esa dote Lizzy no va a tener muchas opciones y por esa razón considera que su propuesta será la mejor, si no la única, que ella recibirá, por lo que no toma en serio su negativa y la achaca a estrategias amorosas y usos románticos de jovencitas.

“You must give me leave to flatter myself, my dear cousin, that your refusal of my addresses is merely words of course. My reasons for believing it are briefly these: It does not appear to me that my hand is unworthy your acceptance, or that the establishment I can offer would be any other than highly desirable. My situation in life, my connections with the family of de Bourgh, and my relationship to your own, are circumstances highly in my favour; and you should take it into further consideration, that in spite of your manifold attractions, it is by no means certain that another offer of marriage may ever be made you. Your portion is unhappily so small that it will in all likelihood undo the effects of your loveliness and amiable qualifications. As I must therefore conclude that you are not serious in your rejection of me, I shall choose to attribute it to your wish of increasing my love by suspense, according to the usual practice of elegant females.” (P&P: 97)

El dinero y la posición social son factores que condicionan la elección de hombres y mujeres de cualquier rango. No solo de aquellos sin recursos, que necesitan un matrimonio ventajoso para salir adelante, sino también de los que cuentan con medios más que de sobra para vivir al nivel que quieran sin contar con lo que pueda aportarles su consorte. En el caso de estos últimos, aunque no necesiten el dinero del otro, es probable que sus “malas relaciones”, si las hubiera, obstaculizaran o incluso vetaran definitivamente las posibilidades de un compromiso.

“I think I have heard you say that their uncle is an attorney on Meryton.”

“Yes; and they have another, who lives somewhere near Cheapside.”

“That is capital,” added her sister, and they both laughed heartily.

“If they had uncles enough to fill all Cheapside,” cried Bingley, “it would not make them one jot less agreeable.”

“But it must very materially lessen their chance of marrying men of any consideration in the world,” replied Darcy. (P&P: 31)

No basta con que el candidato o la candidata sea una persona honorable y de cierto nivel social. Las conexiones familiares también son importantes, al menos para algunos.

“In marrying your nephew, I should not consider myself as quitting that sphere. He is a gentleman; I am a gentleman’s daughter; so far we are equal.”

“True. You are a gentleman’s daughter. But who was your mother? Who are your uncles and aunts? Do not imagine me ignorant of their condition.”

“Whatever my connections may be,” said Elizabeth, “if your nephew does not object to them, they can be nothing to you.” (P&P: 311)

En este ejemplo, vemos las dificultades que le surgen a Elizabeth Bennet a causa de sus relaciones familiares con gente del comercio. Su condición de hija de un caballero no basta para mantener su rango. Si eso es así en este caso, ¿cómo sería si el posible enlace uniera a personas aún más distantes en la escala social? Tenemos la respuesta en *Emma*. Tras fracasar en su intento de unir a Harriet con Mr. Elton, y errar al pensar que la joven pudiera estar enamorada de Frank Churchill, recibe la confidencia de esta última que se siente objeto de las atenciones de Mr. Knightley. Ante esta noticia, Emma, que no veía obstáculos para su matrimonio con el reverendo, ni con el joven Churchill, analiza la situación en la que quedaría su admirado y querido amigo Mr. Knightley en caso de desposarse con Miss Smith.

Such a debasement on his! It was horrible to Emma to think how it must sink him in the general opinion, to foresee the smiles, the sneers, the merriment it would prompt at his expense; the mortification and disdain of his brother, the thousand inconveniences to himself.--Could it be?--No; it was impossible. And yet it was far, very far, from impossible.--Was it a new circumstance for a man of first-rate abilities to be captivated by very inferior powers? Was it new for one, perhaps too busy to seek, to be the prize of a girl who would seek him?--Was it new for any thing in this world to be unequal, inconsistent, incongruous--or for chance and circumstance (as second causes) to direct the human fate? (E: 371)

La rigidez social de la época, la necesidad de rentas y posesiones para mantener un alto ritmo de vida y otros factores socioculturales marcan el terreno de juego para poder contraer un matrimonio satisfactorio. ¿Y el afecto entre los contrayentes? Es un

valor añadido, no la causa primera. Al menos esa es la visión que se nos aporta en estas obras, aunque más adelante veremos cuál parece ser el punto de vista de su autora.

Pero, siguiendo con las normas de la época, ¿cuál sería la situación idónea para un matrimonio feliz? La respuesta la hallamos también en *Emma*, de boca de Mr. Knightley que, al conocer el compromiso entre Frank Churchill y Jane Fairfax, reflexiona en voz alta sobre lo afortunado que es este joven al lograr el afecto de ella y poder brindarle un futuro mejor del que le esperaba.

A man would always wish to give a woman a better home than the one he takes her from; and he who can do it, where there is no doubt of her regard, must, I think, be the happiest of mortals. (E: 383)

Si es el hombre el que logra el ascenso social o económico gracias al matrimonio, fácilmente se le juzgará de interesado. Mientras que si es al revés, y la diferencia no es sustancial, o al menos no hay nada que enturbie la dignidad de esa unión, el hombre sentirá que esta desempeñando el papel que le corresponde y contará con la aprobación social.

Estos condicionantes a los que acabamos de referirnos introducen un dilema que, de hecho, se plantea dentro de una de las obras de Austen.

“Pray, my dear aunt, what is the difference in matrimonial affairs, between the mercenary and the prudent motive? Where does discretion end, and avarice begin? Last Christmas you were afraid of his marrying me, because it would be imprudent; and now, because he is trying to get a girl with only ten thousand pounds, you want to find out that he is mercenary.” (P&P: 134)

Teniendo en cuenta que un alto porcentaje de los factores que conducen a un matrimonio están relacionados con el bienestar ya sea material o social, ¿cómo diferenciar la prudencia del interés? Si se consideraría una locura que unos jóvenes se casaran sin recursos, y se ve lógico que una persona busque un compromiso con alguien que pueda contribuir a su felicidad material, ¿dónde está el límite entre el discreto y el mercenario?

La respuesta no la encontramos de un modo directo, pero sí en la actitud de los protagonistas y en la resolución de los conflictos que se van planteando. Los

matrimonios por amor son los únicos en los que no se puede acusar a los contrayentes de interesados. Y, para que eso quede claro, cuando una de las protagonistas contrae un matrimonio que le resulta muy ventajoso, este llega al final de un largo proceso en el que se ha puesto a prueba la sinceridad de su afecto. Tal es el caso de Jane y Elizabeth Bennet, o de Anne Elliot, cuyas historias son bien conocidas por los lectores de Austen.

Pero, volviendo al dilema del que hablábamos, veamos algunos ejemplos que pueden servir para establecer una gradación desde el afecto sincero hasta el interés más evidente.

En el extremo del amor desinteresado podríamos situar a Jane Bennet, que se enamora de Mr. Bingley de un modo espontáneo y no cambia su modo de ser para asegurar su afecto. Sobre esta actitud discuten Charlotte y Lizzy, cuando la primera trata de hacerle comprender a su amiga que las maneras sencillas y el carácter tímido de Jane dificultan que Mr. Bingley se interese por ella, al hacerle pensar que ella no se siente atraída por él. Por esta razón, Charlotte opina que Jane debería dedicarle más atenciones al joven para animarle a que le confiese su afecto. Y la respuesta de Lizzy, que conoce bien a su hermana es la siguiente:

“Your plan is a good one,” replied Elizabeth, “where nothing is in question but the desire of being well married, and if I were determined to get a rich husband, or any husband, I dare say I should adopt it. But these are not Jane’s feelings; she is not acting by design.”
(P&P: 18)

No hay nada estudiado en Jane. Ella no tiene ningún interés oculto. Tan solo se siente atraída por un joven y, por lo tanto, no se plantea cómo debe actuar.

Veamos ahora distintos niveles de interés.

Un primer peldaño lo ocuparía Charlotte Lucas, que es capaz de conformarse con una oferta de matrimonio que no le aportará grandes riquezas, pero sí cierta seguridad. Para lograrlo no tiene que mentir, ni causar daño a nadie, tan solo alentar a un hombre que está buscando esposa por conveniencia social, y al que le da igual una u otra. Por lo que podríamos hablar de un acuerdo entre partes. Esta actitud tan juiciosa y exenta de romanticismo sorprende a Lizzy, que acababa de rechazar la misma oferta que poco después acepta su amiga.

She had always felt that Charlotte's opinion of matrimony was not exactly like her own, but she had not supposed it to be possible that, when called into action, she would have sacrificed every better feeling to worldly advantage. (P&P: 112)

En el siguiente escalón podríamos situar a Mary Crawford, que al detectar el interés que ha despertado en Tom Bertram, analiza las ventajas que esta relación podría aportarle y, al considerarlas más que suficientes, decide emplearse a fondo para consolidarla.

Miss Crawford soon felt that he and his situation might do. She looked about her with due consideration, and found almost everything in his favour: a park, a real park, five miles round, a spacious modern-built house, so well placed and well screened as to deserve to be in any collection of engravings of gentlemen's seats in the kingdom (...). It might do very well; she believed she should accept him; and she began accordingly to interest herself a little about the horse which he had to run at the B----- races. (MP: 42)

Más arriba en esta escala hacia el interés, encontramos a Maria Bertram. Ya hemos visto anteriormente cómo no siente ningún afecto por su futuro esposo y tan solo le mueve el afán de lograr una posición aún mejor de la que ya ostenta. Pero la situación empeora con el avance de la trama, y vemos cómo, cuando llega el momento de certificar el compromiso, su situación es aún peor, ya que, pensando que Henry Crawford la amaba, había confiado en que una declaración de este cancelaría el compromiso anterior. Pero al comprobar que estaba equivocada respecto a él, entra en el matrimonio despechada, enfadada con su familia y despreciando a su marido.

In all the important preparations of the mind she was complete: being prepared for matrimony by an hatred of home, restraint, and tranquillity; by the misery of disappointed affection, and contempt of the man she was to marry. (MP: 179)

Por lo que lo único que le queda es la esperanza de suplir todas esas carencias con el bienestar material y las relaciones sociales que le facilitará su nueva situación.

En el lugar más alto de la escala, podríamos colocar a las hermanas Bingley, que están dispuestas a arruinar la felicidad de su hermano, con tal de lograr una mejor situación para ellas. Así como en los otros casos era la misma interesada la que elegía sufrir los inconvenientes de su elección, con tal de lograr su fin. En este, Caroline y Mrs. Hurst ejercen su influencia sobre su hermano para gozar de los beneficios sin sufrir

las consecuencias negativas, como bien comprende Elizabeth Bennet e intenta explicar a Jane.

“Your first position is false. They may wish many things besides his happiness; they may wish his increase of wealth and consequence; they may wish him to marry a girl who has all the importance of money, great connections, and pride.” (P&P: 120)

En descargo de las hermanas Bingley hay que decir que, aunque esa fuera su intención, no la hubieran logrado sin la ayuda de Mr. Darcy, que obraba por otros motivos y luego rectifica. De hecho, en el momento en el que Mr. Darcy cambia de actitud, la relación entre Jane y Mr. Bingley se reanuda sin que sus hermanas puedan hacer nada para impedirlo.

4.2. Matrimonio, dinero y felicidad.

Después de analizar los diferentes grados de interés que pueden llevar a una persona a embarcarse en un matrimonio en el que el afán de riquezas, o al menos bienestar, es la principal motivación, es fácil que surja una pregunta que la autora pone en boca de Mr. Bennet en una conversación que mantiene con Elizabeth después de que Mr. Darcy le haya pedido su mano. La sorpresa del cabeza de familia es grande, puesto que Lizzy había mantenido una actitud muy crítica respecto al caballero, pero su elevada posición social y económica pueden justificar este cambio. Por lo que Mr. Bennet, preocupado por su hija, resume la situación y expone sus dudas:

He is rich, to be sure, and you may have more fine clothes and fine carriages than Jane. But will they make you happy? (P&P: 330)

Lo mismo se plantea Edmund Bertram, consciente de que su hermana Maria se ha comprometido con Mr. Rushworth por razones puramente económicas. Este mal comienzo podría enmendarse con el tiempo si existieran posibles afinidades en los contrayentes, o una disposición que permitiera que, del respeto, se pasara al afecto con el trato. Pero, en el caso que aquí se expone, no parece que esto vaya a ocurrir, puesto que el novio deja mucho que desear y todo su atractivo –como se dice con humor en la última frase– reside en sus elevados ingresos.

“Edmund was the only one of the family who could see a fault in the business (...). He could allow his sister to be the best judge of her own happiness, but he was not pleased that her happiness should centre in a large income; nor could he refrain from often saying to himself, in Mr. Rushworth’s company— “If this man had not twelve thousand a year, he would be a very stupid fellow.” (MP: 34)

Teniendo en cuenta cómo termina este enlace, podemos intuir cuál es la posición del narrador —y detrás de él de la autora—, sobre este tipo de relaciones.

4.3. Rupturas familiares como consecuencia de un “mal matrimonio”.

En el apartado sobre la información económica en estas novelas, se habló de la gran dependencia de los jóvenes respecto a sus familiares a la hora de contraer un matrimonio. Dependencia material, puesto que casi siempre necesitan su aprobación para recibir las rentas que les corresponderían, y también social, ya que en aquel contexto cultural las relaciones —*connexions*— eran fundamentales para poder salir adelante y mantener cierto estatus.

Aun así, se daban casos en los que algunas personas decidían continuar con sus compromisos pese a no contar con la aprobación de los suyos. Las consecuencias, al menos en un primer momento, solían ser muy negativas y así nos lo muestra Jane Austen en muchas de sus novelas.

Un ejemplo de estos incidentes lo encontramos en las primeras páginas de *Mansfield Park*, como prólogo a la presentación de Fanny, la protagonista de la historia.

Miss Frances married, in the common phrase, to disoblige her family, and by fixing on a lieutenant of marines, without education, fortune, or connexions, did it very thoroughly. She could hardly have made a more untoward choice. Sir Thomas Bertram had interest, which, from principle as well as pride--from a general wish of doing right, and a desire of seeing all that were connected with him in situations of respectability, he would have been glad to exert for the advantage of Lady Bertram’s sister; but her husband’s profession was such as no interest could reach; and before he had time to devise any other method of assisting them, an absolute breach between the sisters had taken place. It was the natural result of the conduct of each party, and such as a very imprudent marriage almost always

produces. To save herself from useless remonstrance, Mrs. Price never wrote to her family on the subject till actually married. (MP: 2)

En este fragmento podemos observar cómo el narrador intencionadamente recalca la imprudencia de dicho matrimonio y sus previsibles consecuencias, haciendo ver, además, que se trata de una situación frecuente tanto en los hechos como en los resultados.

Mientras que en este primer caso, parece que el narrador condena a los contrayentes y les achaca toda la culpa de la ruptura familiar, en otros –como el que ofreceremos a continuación–, ocurre justo lo contrario. Se nos muestra una perspectiva completamente distinta. Aquí los culpables son los familiares de la parte situada en un plano social superior, a los que el orgullo y la prepotencia les llevan a considerar como impropio algo que no parecía tan inapropiado.

Captain Weston was a general favourite; and when the chances of his military life had introduced him to Miss Churchill, of a great Yorkshire family, and Miss Churchill fell in love with him, nobody was surprized, except her brother and his wife, who had never seen him, and who were full of pride and importance, which the connexion would offend.

Miss Churchill, however, being of age, and with the full command of her fortune--though her fortune bore no proportion to the family-estate--was not to be dissuaded from the marriage, and it took place, to the infinite mortification of Mr. and Mrs. Churchill, who threw her off with due decorum. It was an unsuitable connexion, and did not produce much happiness. (E: 10)

Lo mismo ocurrirá en el caso de los protagonistas de *Northanger Abbey*, o en el ya comentado de Edward Ferrars. Tanto en uno como en otro, los hechos se transmiten desde una perspectiva que sitúa a la audiencia del lado de los “transgresores”.

Visto lo cual, ¿podemos aventurarnos a intuir la opinión de la autora sobre estas situaciones? Siempre dentro del campo de la suposición, nos parece que en este caso, como en otros señalados más arriba, Austen se enmarca dentro de los usos de su época, respetando sus reglas, aunque en las posiciones más avanzadas y aperturistas a las nuevas costumbres. En sus trabajos no percibimos una rebeldía contra lo establecido, sino tan solo comprensión por algunas excepciones y una visión más amplia que la de algunos de sus contemporáneos.

4.4. Matrimonio entre hombre bien posicionado e inteligente y mujer guapa, pero tonta.

El título de este apartado puede resultar chocante u ofensivo. Confiamos en que no sea así, puesto que no se está juzgando a nadie real, ni pretendemos extrapolar ningún juicio de valor. En cualquier caso, esta idea casi textual corresponde a Jane Austen, por lo que sería a ella a quien habría que pedir explicaciones.

Del mismo modo que, como se verá más adelante, esta autora siente un gran respeto por el ministerio sacerdotal, pero no duda en arremeter contra los clérigos que no viven según lo esperado; Austen es una gran defensora de su sexo, pero no tiene ningún reparo a la hora de burlarse y parodiar con crueldad a aquellas mujeres que destacan por su falta de inteligencia, sentido común o educación.

En varias de sus novelas encontramos parejas con una gran disparidad, no solo en cuanto al carácter o a los gustos, sino a la inteligencia. Esto tiene consecuencias distintas en cada caso, pero en general se muestra como algo no deseable, que tiene sus repercusiones en la familia.

A modo de introducción para este breve subapartado, citaremos las palabras de Mr. John Dashwood, que no es precisamente un ejemplo de delicadeza cuando trata con sus hermanas, en las que no duda en cuantificar los frutos de la belleza femenina, estableciendo una relación económica entre el atractivo de una mujer y la fortuna de sus posibles pretendientes.

At her time of life, any thing of an illness destroys the bloom for ever! Her's has been a very short one! She was as handsome a girl last September, as I ever saw; and as likely to attract the man (...). I question whether Marianne now, will marry a man worth more than five or six hundred a-year. (S&S: 195)

Si esto era así, no es de extrañar que hubiera hombres solventes que se sintieran decepcionados al comprobar que, tras ese rostro agraciado, no se hallaba la persona que ellos pensaban.

Reproducimos aquí un extracto en el que se nos ofrece la visión de Mr. Palmer desde la perspectiva de Elinor. Sorprendida por sus modales bruscos, la juiciosa joven busca una explicación para esta actitud, y estas son sus conclusiones:

His temper might perhaps be a little soured by finding, like many others of his sex, that through some unaccountable bias in favour of beauty, he was the husband of a very silly woman,--but she knew that this kind of blunder was too common for any sensible man to be lastingly hurt by it. (S&S: 96)

Llama la atención la naturalidad con la que el narrador afirma que este tipo de matrimonios ocurren con tanta frecuencia que ya no pueden causar sorpresa ni “daños permanentes”.

La actitud de un hombre de buen sentido al comprender su error al casarse con una mujer de la que esperaba más capacidad intelectual y mejor carácter puede ser muy distinta. Ya hemos visto el modo de comportarse de Mr. Palmer –aunque tenga otros motivos–, veamos ahora la actitud de Mr. Bennet:

Her father, captivated by youth and beauty, and that appearance of good humour which youth and beauty generally give, had married a woman whose weak understanding and illiberal mind had very early in their marriage put an end to all real affection for her. Respect, esteem, and confidence had vanished for ever; and all his views of domestic happiness were overthrown. But Mr. Bennet was not of a disposition to seek comfort for the disappointment which his own imprudence had brought on, in any of those pleasures which too often console the unfortunate for their folly of their vice. He was fond of the country and of books; and from these tastes had arisen his principal enjoyments. To his wife he was very little otherwise indebted, than as her ignorance and folly had contributed to his amusement. This is not the sort of happiness which a man would in general wish to owe to his wife; but where other powers of entertainment are wanting, the true philosopher will derive benefit from such as are given. (P&P: 207)

Estoicismo, sarcasmo y una reducción del trato al mínimo imprescindible parecen ser las consecuencias de esta unión que, como se verá más adelante, tiene su repercusión en la educación de sus hijas, y así es visto por la más observadora e inteligente de ellas.

Por último, citaremos el caso de Lord Bertram que fue, en palabras de la autora, cautivado por la joven Miss Maria Ward, de la que se nos contará que poseyó una gran belleza que el tiempo no ha llegado a extinguir.

About thirty years ago Miss Maria Ward, of Huntingdon, with only seven thousand pounds, had the good luck to captivate Sir Thomas Bertram, of Mansfield Park, in the

county of Northampton, and to be thereby raised to the rank of a baronet's lady, with all the comforts and consequences of an handsome house and large income. (MP: 1)

En este caso no se trata tanto de una mujer sin inteligencia, sino más bien indolente y egoísta, preocupada tan solo por su comodidad y reacia a tomar cualquier decisión o realizar el más mínimo esfuerzo. Pero, fueran cuales fueran sus capacidades intelectuales, el resultado final es prácticamente el mismo.

4.5. El matrimonio como una obligación social para la mujer.

Being now in her twenty-first year, Maria Bertram was beginning to think matrimony a duty. (MP: 33)

En los apartados anteriores ya se ha mencionado esta visión del matrimonio como algo “obligatorio” para las mujeres, por diferentes razones. En algunos casos se trataba de la dependencia económica, en otros del deseo de ascender socialmente y, en casi todos, la visión de la soltería como un estado en absoluto deseable.

El caso más extremo para esta obligatoriedad de un matrimonio sería la necesidad de regularizar una situación inconveniente; las fugas *–elopements–*, que aparecen directa o indirectamente en varias de estas novelas. Conocemos el incidente de Willoughby con Eliza; Maria Bertram y Henry Crawford; y el protagonizado por Lydia Bennet y Wickham. En el primer caso, aunque la protectora de Willoughby le ofrece la redención de sus culpas a cambio de un matrimonio que, en alguna medida, repare lo ocurrido, este no se lleva a cabo por decisión del joven.

In the height of her morality, good woman! she offered to forgive the past, if I would marry Eliza. That could not be--and I was formally dismissed from her favour and her house (S&S: 279)

El segundo ejemplo, extraído de *Mansfield Park*, recoge la opinión de Mary Crawford, que aboga por un matrimonio entre su hermano y María, confiando en que con el tiempo las aguas volverán a su cauce y ese incidente perderá relevancia.

“We must persuade Henry to marry her,” said she; “and (...) when once married, and properly supported by her own family, people of respectability as they are, she may

recover her footing in society to a certain degree. In some circles, we know, she would never be admitted, but with good dinners, and large parties, there will always be those who will be glad of her acquaintance; and there is, undoubtedly, more liberality and candour on those points than formerly. (MP: 409)

Sin embargo, la respuesta de Edmund, al que ella pide ayuda para llevar a cabo su plan, es tajante. El joven ve lo ocurrido como un crimen terrible –*dreadful crime*– y no solo no está dispuesto a colaborar con Mary, sino que le recrimina su actitud por tratar de quitar importancia a algo tan grave.

Por último, nos queda la fuga más paradigmática de estas novelas, la protagonizada por Wickham y Lydia Bennet. Aunque podríamos extendernos analizando las distintas actitudes de los personajes desde que se conoce lo ocurrido hasta después del matrimonio –los cambios de humor de Mrs. Bennet pueden llegar a exasperar al lector aún más que al mismo Mr. Bennet–, nos centraremos tan solo en unas palabras de Lizzy, que resumen la percepción general:

“And they are really to be married!” cried Elizabeth, as soon as they were by themselves. “How strange this is! And for this we are to be thankful. That they should marry, small as is their chance of happiness, and wretched as is his character, we are forced to rejoice. Oh, Lydia!” (P&P: 264)

La vergüenza y preocupación provocada por la noticia, el agónico tiempo de espera hasta que descubren su paradero, la actitud mercenaria de Wickham, la inconsciencia y frivolidad de Lydia, la ingratitud de ambos, las consecuencias que este hecho reportará a toda la familia, y en especial a las hijas... Todo eso tiene como consecuencia y supuesta solución un matrimonio. Paradójico, pero cierto.

Una vez comentados estos casos “extremos”, veamos otros en los que la visión del matrimonio como un requisito social se debe a razones menos imperiosas.

En una conversación con Miss Bingley, Mr. Darcy resume así su idea de la manera de pensar de las damas de su tiempo.

A lady’s imagination is very rapid; it jumps from admiration to love, from love to matrimony, in a moment. (P&P: 22)

El matrimonio se plantea como el objetivo de las jóvenes, que lograrán así los medios para su sustento y otras ventajas sociales. Sea por estas razones o por otras, el hecho es que, como se puede leer en la última frase del siguiente extracto, la idea de que una mujer viviera sola se plantea como algo negativo, y es un futuro que no se desea para los seres queridos.

Mr. Collins's present circumstances made it a most eligible match for their daughter, to whom they could give little fortune; and his prospects of future wealth were exceedingly fair (...). The whole family, in short, were properly overjoyed on the occasion. The younger girls formed hopes of coming out a year or two sooner than they might otherwise have done; and the boys were relieved from their apprehension of Charlotte's dying an old maid. (P&P: 109)

Cada época tiene sus ritmos y en la que nos situamos al leer las obras de Austen estaba mucho más adelantada que la actual, al menos en lo referente a la edad en la que una dama esperaba haber contraído matrimonio. Marianne Dashwood tiene diecisiete años cuando llega al altar, Catherine Morland, dieciocho y Elinor, diecinueve. Elizabeth Bennet apenas supera los veinte al casarse y en poco la aventaja Emma Woodhouse, que se desposa con veintiuno. En este entorno, no es de extrañar que Charlotte Lucas se viera mayor a los veintisiete y peor aún lo tuviera Elizabeth Elliot, con dos años más, hasta el punto de considerar su estado como un oprobio y evitar todo aquello que le recordara su “vergonzosa” situación.

She had the consciousness of being nine-and-twenty to give her some regrets and some apprehensions; she was fully satisfied of being still quite as handsome as ever, but she felt her approach to the years of danger, and would have rejoiced to be certain of being properly solicited by baronet-blood within the next twelvemonth or two. Then might she again take up the book of books with as much enjoyment as in her early youth, but now she liked it not. Always to be presented with the date of her own birth and see no marriage follow but that of a youngest sister, made the book an evil; and more than once, when her father had left it open on the table near her, had she closed it, with averted eyes, and pushed it away. (P: 40)

Muy distinta, sin embargo, es la actitud de Emma, que en una conversación con Harriet provoca el estupor de la joven, que nunca hubiera imaginado que pudiera escuchar de labios de una mujer una afirmación como la de Miss Woodhouse.

And I am not only, not going to be married, at present, but have very little intention of ever marrying at all.”

(...)

“Dear me!--it is so odd to hear a woman talk so!” (E: 75)

¿Cuál es la razón de esta actitud? La explica la misma interesada, dándonos muchas luces sobre los motivos que impelían al matrimonio a una joven de la época.

“I have none of the usual inducements of women to marry.(...) Fortune I do not want; employment I do not want; consequence I do not want: I believe few married women are half as much mistress of their husband’s house as I am of Hartfield; and never, never could I expect to be so truly beloved and important; so always first and always right in any man’s eyes as I am in my father’s.”

Es decir, los motivos sociales y económicos que hemos visto hasta ahora. Ciertamente, si estas fueran las únicas razones para casarse, una dama de posición con el futuro asegurado, como Emma, no hallaría motivo alguno. Pero aún queda un obstáculo por salvar, la opinión social sobre las mujeres solteras.

“But then, to be an old maid at last, like Miss Bates!”

(...)

“I shall not be a poor old maid; and it is poverty only which makes celibacy contemptible to a generous public! A single woman, with a very narrow income, must be a ridiculous, disagreeable old maid! the proper sport of boys and girls, but a single woman, of good fortune, is always respectable, and may be as sensible and pleasant as any body else.”

Una cosa es ser una pobre solterona, y otra muy distinta una señorita distinguida, que no necesita de nadie para reafirmar su posición en la sociedad. Esta es la visión de Emma, pero para Harriet aún queda una cuestión sin resolver. ¿A qué se dedicará? ¿Qué posibilidades tiene una mujer sola de ocupar su tiempo?

“Dear me! but what shall you do? how shall you employ yourself when you grow old?”

“If I know myself, Harriet, mine is an active, busy mind, with a great many independent resources; and I do not perceive why I should be more in want of employment at forty or fifty than one-and-twenty. Woman’s usual occupations of hand and mind will be as open to me then as they are now; or with no important variation. If I draw less, I shall read more; if I give up music, I shall take to carpet-work. And as for objects of interest, objects

for the affections, which is in truth the great point of inferiority, the want of which is really the great evil to be avoided in not marrying, I shall be very well off, with all the children of a sister I love so much, to care about. There will be enough of them (...) My nephews and nieces!--I shall often have a niece with me.” (E: 76)

Todos estos son los argumentos firmes, coherentes e irrefutables de Emma Woodhouse, hasta que descubra el amor que siente por Mr. Knightley y este solicite su mano. Entonces, tanto su preocupación por la herencia de su sobrino, como sus propósitos de soltería y muchas de sus “convicciones” se difuminarán y su corazón vencerá a su cabeza o, mejor dicho, la pondrá en su sitio.

4.6. Felicidad matrimonial.

En un apartado anterior, hemos visto el trinomio matrimonio, dinero y felicidad. Aquí vamos a dar algunas pinceladas a la concepción, que percibimos en los trabajos de Austen, sobre la felicidad matrimonial en un sentido más amplio.

Como es lógico, este es un asunto con gran carga de subjetividad, por lo que los enfoques variarán en función del interlocutor. El primer ejemplo que vamos a comentar corresponde a un diálogo entre Charlotte y Lizzy, en el que ambas amigas conversan sobre el posible interés mutuo entre Jane y Mr. Bingley. Elizabeth sostiene que apenas han tenido tiempo para conocerse, puesto que siempre han coincidido en situaciones en las que había mucha más gente y, en esas circunstancias, una persona no puede saber si le atrae la otra. Como respuesta, Charlotte realiza una declaración sorprendente.

“Happiness in marriage is entirely a matter of chance. If the dispositions of the parties are ever so well known to each other or ever so similar beforehand, it does not advance their felicity in the least. They always continue to grow sufficiently unlike afterwards to have their share of vexation; and it is better to know as little as possible of the defects of the person with whom you are to pass your life.” (P&P: 18)

Como parece lógico, Lizzy no se toma en serio las palabras de su amiga. Le parece algo tan alejado de la realidad, que no duda en afirmar que ella nunca actuaría así.

“You make me laugh, Charlotte; but it is not sound. You know it is not sound, and that you would never act in this way yourself.” (P&P: 18)

Hasta que, llegado el momento, Charlotte sea capaz de llevar a término sus opiniones, aceptando la mano de Mr. Collins, que no parece un candidato con demasiadas posibilidades de hacerla feliz.

Pero, volviendo a la primera frase de Miss Lucas, según ella, la felicidad en el matrimonio sería una “cuestión de suerte” –*a matter of chance*–, en la que poco tienen que ver las características de los contrayentes, ni el afecto, ni otras circunstancias. Sin querer entrar en grandes valoraciones, podríamos tomar prestadas las palabras de Mrs. Gardiner cuando, en un contexto distinto responde a los sarcasmos de su sobrina Elizabeth diciéndole: “that speech savours strongly of disappointment” (P&P: 135). En nuestra opinión, las palabras de Charlotte parecen fruto del desengaño y no de la reflexión. Y es este desengaño el que la lleva a tomar una actitud conformista –no exenta de un justificable realismo–, y entrar en un compromiso sin grandes expectativas.

Una perspectiva distinta se nos ofrece a través de la historia de Mr. Weston. Tras un primer matrimonio no carente de dificultades, que finalizó con el fallecimiento de su esposa tan solo tres años después de la boda, el alegre caballero esperó pacientemente a lograr una situación mejor antes de embarcarse en unas segundas nupcias. Y, en esta ocasión, el resultado fue mucho más favorable. ¿Dónde radica la diferencia entre estas dos situaciones? En la mujer con la que iba a compartir su vida.

He had made his fortune, bought his house, and obtained his wife; and was beginning a new period of existence, with every probability of greater happiness than in any yet passed through. He had never been an unhappy man; his own temper had secured him from that, even in his first marriage; but his second must shew him how delightful a well-judging and truly amiable woman could be, and must give him the pleasantest proof of its being a great deal better to choose than to be chosen, to excite gratitude than to feel it. (E: 12)

Una relación que se asienta sobre unos pilares diferentes y que, como consecuencia, tiene un resultado distinto. No parece por tanto que la felicidad matrimonial sea tan solo una cuestión de suerte.

Y en tercer y último lugar, otro punto de vista diferente y complementario. La experiencia vital de Mary Crawford hace que esta se siente bastante escéptica al hablar del matrimonio. El hogar en el que se ha criado no es un buen modelo a seguir, ni el ambiente que allí se respiraba puede servirle de inspiración o fuerza motivadora para acudir al matrimonio con demasiadas expectativas. Desde su punto de vista, hay mucho de engaño y decepción en la relación de pareja, y cualquiera que se adentre en esta senda tiene muchas posibilidades de terminar mal. Como contrapartida, tenemos la opinión, basada en su propia experiencia, de Mrs. Grant. No niega que la vida matrimonial tenga sus dificultades y desilusiones, pero eso no tiene por qué ser determinante. Según ella, encontrar la felicidad en el matrimonio es siempre posible y depende exclusivamente de los recursos de cada uno para sobreponerse a los contratiempos. Esta respuesta no convence a Mary, que le responde con unas palabras cargadas de sarcasmo y malicia inofensiva, tan propias de este personaje.

“My poor aunt had certainly little cause to love the state; but, however, speaking from my own observation, it is a manoeuvring business. I know so many who have married in the full expectation and confidence of some one particular advantage in the connexion, or accomplishment, or good quality in the person, who have found themselves entirely deceived, and been obliged to put up with exactly the reverse. What is this but a take in?”

“My dear child, there must be a little imagination here. I beg your pardon, but I cannot quite believe you. Depend upon it, you see but half. You see the evil, but you do not see the consolation. There will be little rubs and disappointments everywhere, and we are all apt to expect too much; but then, if one scheme of happiness fails, human nature turns to another; if the first calculation is wrong, we make a second better: we find comfort somewhere--and those evil-minded observers, dearest Mary, who make much of a little, are more taken in and deceived than the parties themselves.”

“Well done, sister! I honour your esprit du corps. When I am a wife, I mean to be just as staunch myself; and I wish my friends in general would be so too. It would save me many a heartache.” (MP: 40)

4.7. Consecuencias de un mal matrimonio.

Teniendo en cuenta todo lo que hemos comentado en estos últimos apartados, es decir, las motivaciones tan distintas y exentas de afecto, o al menos respeto mutuo, que

conducían a algunas parejas al matrimonio, no es difícil comprender las razones que propiciaban el fracaso de estos compromisos. Estos fracasos no tenían por qué conducir a una ruptura del vínculo, pero sí a una separación incluso física, o a un enrarecimiento de la convivencia y de las relaciones entre los esposos. Las consecuencias de estos hechos podían ser variadas.

Por un lado tenemos las consecuencias sociales. El desconocimiento mutuo o la falsa imagen que uno de los contrayentes tenía del otro podría convertirse en una bomba de relojería que, antes o después, acabara con la relación de un modo trágico. El interés, la necesidad de guardar las apariencias, la cortesía usada como máscara para cubrir las verdaderas intenciones, y un conocimiento breve y superficial entre los jóvenes facilitaban las decepciones, cuando no los engaños y sus consecuencias.

Esta hubiera podido ser la situación de Marianne Dashwood si se hubiera casado con Willoughby, del que tenía una idea que no concordaba con la realidad. Por esta razón, su hermana Elinor, mientras lee la carta en la que Willoughby deja clara su ausencia de afecto hacia la joven, aunque se compadece por el sufrimiento de Marianne, no puede dejar de “alegrarse” por el mal, aún mayor, que no había llegado a producirse.

She paused over it for some time with indignant astonishment; then read it again and again; but every perusal only served to increase her abhorrence of the man, and so bitter were her feelings against him, that she dared not trust herself to speak, lest she might wound Marianne still deeper by treating their disengagement, not as a loss to her of any possible good but as an escape from the worst and most irremediable of all evils, a connection, for life, with an unprincipled man, as a deliverance the most real, a blessing the most important. (S&S: 156)

Pero, ¿qué ocurriría en el caso de que dos jóvenes formalizaran su compromiso sin una base firme sobre la que sustentar esa relación? Como se ha dicho anteriormente, en la obras de Austen vemos que el amor es fundamental, pero que, en el caso de no haber un gran afecto, el respeto mutuo puede ser buena tierra que, con el tiempo, permita que germine la semilla de una amistad que quizás se torne en algo más profundo. Sin embargo, hay algunas situaciones que empiezan mal y se prevé que terminarán peor, como la protagonizada por Lydia y Mr. Wickham.

How Wickham and Lydia were to be supported in tolerable independence, she could not imagine. But how little of permanent happiness could belong to a couple who were only brought together because their passions were stronger than their virtue, she could easily conjecture. (P&P: 271)

La autora no concreta las consecuencias de este matrimonio, pero su modo de dejarlo a la mente del lector ya es de por sí significativo.

Una mala relación puede llevar al distanciamiento de los esposos o a su separación definitiva. Esto producirá sufrimiento y tristeza a ambas partes, o al menos a una de ellas. Pero las verdaderas víctimas en estas situaciones serán los más indefensos –los hijos–, que no juegan un papel activo pero sí pasivo, y con consecuencias, en ocasiones, determinantes. En *Pride and Prejudice*, escuchamos al narrador contándonos las reflexiones de Elizabeth ante la actitud de su padre hacia su madre, y las repercusiones de esta falta de entendimiento y afecto en las cinco hijas.

Elizabeth, however, had never been blind to the impropriety of her father's behaviour as a husband. She had always seen it with pain; but respecting his abilities, and grateful for his affectionate treatment of herself, she endeavoured to forget what she could not overlook, and to banish from her thoughts that continual breach of conjugal obligation and decorum which, in exposing his wife to the contempt of her own children, was so highly reprehensible. But she had never felt so strongly as now the disadvantages which must attend the children of so unsuitable a marriage, nor ever been so fully aware of the evils arising from so ill-judged a direction of talents; talents, which, rightly used, might at least have preserved the respectability of his daughters, even if incapable of enlarging the mind of his wife. (P&P: 207)

Más adelante hablaremos de la importancia de la educación de los jóvenes, un punto en el que Jane Austen insistirá en casi todas sus obras, pero queda aquí claro que esa educación comienza en la familia, y en la relación entre los esposos. No resulta difícil adivinar en este aspecto un tinte autobiográfico de la autora, que otorga una gran importancia a las relaciones entre los distintos miembros de la familia, como sabemos por los diferentes estudios sobre su vida y por sus propias declaraciones, recogidas en sus cartas.

4.8. Del enamoramiento al matrimonio.

Por último, antes de pasar a las “propuestas” de Jane Austen sobre el matrimonio y las circunstancias que lo rodean, vamos a comentar brevemente algunos aspectos relacionados con el enamoramiento y las actitudes de las jóvenes ante un posible pretendiente.

En primer lugar, citaremos un extracto de *Mansfield Park*, referido a Fanny Price, en el que el narrador se detiene unos instantes para ensalzar –con un ligero toque irónico– la profundidad del afecto femenino. Aquí vemos cómo una simple nota, redactada con prisas y con una caligrafía vulgar, puede despertar elevados sentimientos en una joven, que la tendrá por la más bella escritura. Y cada una de sus palabras, independientemente de su verdadero sentido, adquirirá tonos apasionados.

The enthusiasm of a woman’s love is even beyond the biographer’s. To her, the handwriting itself, independent of anything it may convey, is a blessedness. Never were such characters cut by any other human being as Edmund’s commonest handwriting gave! This specimen, written in haste as it was, had not a fault; and there was a felicity in the flow of the first four words, in the arrangement of “My very dear Fanny,” which she could have looked at for ever. (MP: 235)

Cuando el protagonista de este afecto naciente es un varón, la autora –a través de Lizzy– también recurre al tono ligeramente sarcástico para describir su actitud, como una manifestación de algo más profundo. La reflexión final, concisa y directa, fiel al estilo de Austen, recoge de manera magistral y divertida las consecuencias del interés de una persona por otra, que le lleva a centrarse en ella, descuidando a los demás.

“I never saw a more promising inclination; he was growing quite inattentive to other people, and wholly engrossed by her. Every time they met, it was more decided and remarkable. At his own ball he offended two or three young ladies, by not asking them to dance; and I spoke to him twice myself, without receiving an answer. Could there be finer symptoms? Is not general incivility the very essence of love?” (P&P: 124)

En esta misma obra, encontramos un diálogo entre Lizzy y Charlotte, al que ya hemos aludido por otras razones. Es interesante ver cómo Charlotte marca la línea de comportamiento que debería seguir Jane para lograr el afecto de Mr. Bingley y, en especial, la conclusión –práctica y sin lugar a dudas– con la que cierra su razonamiento.

“But she does help him on, as much as her nature will allow. If I can perceive her regard for him, he must be a simpleton, indeed, not to discover it too.”

“Remember, Eliza, that he does not know Jane’s disposition as you do.”

“But if a woman is partial to a man, and does not endeavour to conceal it, he must find it out.”

“Perhaps he must, if he sees enough of her. But, though Bingley and Jane meet tolerably often, it is never for many hours together; and, as they always see each other in large mixed parties, it is impossible that every moment should be employed in conversing together. Jane should therefore make the most of every half-hour in which she can command his attention. When she is secure of him, there will be more leisure for falling in love as much as she chooses.” (P&P: 18)

Además de lo ya indicado, este texto nos señala unas circunstancias a las que haremos referencia más adelante cuando hablemos de los bailes. Nos referimos a la escasez de oportunidades de una pareja de jóvenes de mantener conversaciones privadas –no necesariamente íntimas–, cuando la etiqueta de la época tendía más bien a los encuentros “multitudinarios”.

Para cerrar este apartado, ofreceremos dos extractos en los que se alude a estas estrategias de las mujeres en lo referente a las proposiciones de matrimonio. El primero pertenece a la inolvidable declaración de Mr. Collins a Elizabeth. Ante la primera negativa de la joven, él, lejos de mostrar decepción o molestia, da por supuesto que se trata de una estrategia para despertar su interés y aumentar su atracción.

“I am not now to learn,” replied Mr. Collins, with a formal wave of the hand, “that it is usual with young ladies to reject the addresses of the man whom they secretly mean to accept, when he first applies for their favour; and that sometimes the refusal is repeated a second, or even a third time. I am therefore by no means discouraged by what you have just said, and shall hope to lead you to the altar ere long.”

“Upon my word, sir,” cried Elizabeth, “your hope is a rather extraordinary one after my declaration. I do assure you that I am not one of those young ladies (if such young ladies there are) who are so daring as to risk their happiness on the chance of being asked a second time. (P&P: 95)

La respuesta de Lizzy no deja lugar a dudas sobre sus intenciones, aunque sí que cuestiona la existencia de esas tácticas. Rechazar a un pretendiente, al que en realidad se desea aceptar, significa asumir un riesgo muy elevado, ya que se desconoce cuál será su reacción y no hay garantías de que esta oferta vuelva a repetirse. Los lectores de las obras de Austen saben que la misma Elizabeth rechazará a Mr. Darcy y que Anne Elliot obrará del mismo modo ante el Capitán Wentworth. Pero en ambos casos se trata de una negativa que pretendía ser definitiva, aunque las circunstancias harán que se torne en un sí.

Lo que no se niega en estas obras es que algunas jóvenes oculten su interés por un caballero hasta tener garantías de ser correspondidas, o más aún, hasta que la declaración tenga lugar.

“No,” replied Anne, “nor next week, nor next, nor next. I assure you that nothing of the sort you are thinking of will be settled any week. I am not going to marry Mr. Elliot. I should like to know why you imagine I am?”

Mrs. Smith looked at her again, looked earnestly, smiled, shook her head, and exclaimed--
”Now, how I do wish I understood you! How I do wish I knew what you were at! I have a great idea that you do not design to be cruel, when the right moment occurs. Till it does come, you know, we women never mean to have anybody. It is a thing of course among us, that every man is refused, till he offers. (P: 248)

Una actitud que, para una mirada superficial, podría resultar cercana a aquella a la que aludía Mr. Collins, pero que en realidad es muy diferente. La primera sería temeridad, la segunda, prudencia.

5. El matrimonio visto por Jane Austen.

En los siguientes párrafos expondremos la que, desde nuestro punto de vista, parece ser la actitud de la autora respecto a los temas anteriormente tratados.

5.1. La injusticia de romper una relación por motivos económicos.

It was contrary to every doctrine of her's that difference of fortune should keep any couple asunder who were attracted by resemblance of disposition. (S&S: 12)

Esta declaración hace referencia al modo de pensar de Mrs. Dashwood, pero en buena medida podría aplicarse a la autora. Aunque veremos que esto tiene sus matices.

En todas las obras de Austen aparece alguna situación en la que una pareja encuentra, o ha encontrado con anterioridad a la historia narrada, obstáculos serios para llegar al matrimonio. En algunas ocasiones, esas dificultades han logrado impedirlo, y las consecuencias fueron muy tristes –como en el caso del Coronel Brandon con Eliza-. En otras, se superan estas barreras y se llega al final feliz. Pero el hecho de que este sea un tema recurrente y el modo en el que se enfocan los hechos nos permiten adivinar la actitud de la autora frente a esta circunstancia propia de su entorno sociocultural.

Como acabamos de decir, situaciones de este estilo abundan en las novelas: Edward Ferrars y Lucy Steele, Jane y Mr. Bingley, Catherine Morland y Henry Tilney, Anne Elliot y el Capitán Wentworth, Jane Fairfax y Frank Churchill (que ocultan su compromiso por miedo a la reacción de la familia del joven), etc. Por lo tanto, solo ofreceremos algunos textos que nos parecen más significativos.

La relación entre Jane Bennet y Mr. Bingley es uno de los hilos centrales del entramado de *Pride and Prejudice*, y un claro ejemplo de lo que estamos tratando aquí. Dos jóvenes que coinciden en varios eventos sociales y sienten cierta simpatía y atracción el uno por el otro. Esta relación, que comienza a convertirse en algo más profundo, es atajada por el entorno de uno de los implicados, que la percibe como perjudicial, sin tener en cuenta los sentimientos de los protagonistas.

That he had been concerned in the measures taken to separate Bingley and Jane she had never doubted; (...) he was the cause, his pride and caprice were the cause, of all that Jane had suffered, and still continued to suffer. He had ruined for a while every hope of happiness for the most affectionate, generous heart in the world; and no one could say how lasting an evil he might have inflicted. (P&P: 163)

Esta ruptura, dolorosa para ambos, no es provocada por una preocupación sincera, fruto del afecto, que se ve obligada a intervenir para evitar mayores daños. Si eso fuera así, aunque pudiera causar dolor, al menos se vería como algo comprensible y, en ocasiones, hasta necesario. En el caso que nos ocupa, y en los que a él se asemejan, el orgullo y la ambición parecen ser las únicas causas de los que han intervenido para

romper esa incipiente relación y, al hacerlo, han causado un grave daño que no se han molestado en reparar.

“I have every reason in the world to think ill of you. No motive can excuse the unjust and ungenerous part you acted there. You dare not, you cannot deny, that you have been the principal, if not the only means of dividing them from each other--of exposing one to the censure of the world for caprice and instability, and the other to its derision for disappointed hopes, and involving them both in misery of the acutest kind.” (P&P:168)

Este es el punto de vista de Elizabeth Bennet y es la visión que el lector recibe de la historia. Más adelante conoceremos algunos detalles que atenuarán en parte la culpa de Mr. Darcy, actor principal de esta ruptura. Pero en ningún momento llegará a justificarse. El afecto entre los jóvenes está por encima de las circunstancias familiares. Eso es lo que opina Lizzy y su convicción llegará a calar en Mr. Darcy, que no solo dejará de poner obstáculos para que Mr. Bingley vuelva a ver a Jane, sino que le incitará a ello.

La opinión de Austen, que podría quedar patente con esta historia, parece cobrar voz a través de Anne Elliot, que al hablar con su cuñado sobre los futuros matrimonios de las hermanas de este, deja escapar un desahogo de su corazón dolorido, alabando la actitud de los padres de estas jóvenes, tan distinta a la de su propio padre algunos años atrás, cuando ella quiso aceptar la mano del capitán Wentworth.

Such excellent parents as Mr. and Mrs. Musgrove,” exclaimed Anne, “should be happy in their children”'s marriages. They do everything to confer happiness, I am sure. What a blessing to young people to be in such hands! Your father and mother seem so totally free from all those ambitious feelings which have led to so much misconduct and misery, both in young and old. (P: 271)

Entonces, ¿podríamos decir que la opinión de Jane Austen es que si dos jóvenes están enamorados, nadie debería obstaculizar su matrimonio, fueran cuales fuesen sus diferencias sociales o económicas? La respuesta no es tan sencilla como podría parecer. Aunque, como se ha dicho, encontramos muchos ejemplos en los que se critica la oposición de los padres u otras personas, también hemos visto en otros apartados cómo el narrador culpa a los contrayentes de algunos matrimonios que provocaron rupturas familiares, como en el caso de los padres de Fanny Price. Y, por si este ejemplo no pareciera significativo, recordaremos ahora la actitud de Emma ante el interés de Robert

Martin por su amiga Harriet y, en especial, los oscuros presagios de la protagonista ante un eventual compromiso de esta joven con Mr. Knightley, adivinando las burlas y escarnios de los que este caballero sería objeto y la vergüenza que conllevaría este enlace. Además, no solo conocemos sus pensamientos, sino que la trama se encarga de llevar a cada uno a su posición. Emma se casa con Mr. Knightley, y Harriet con Robert Martin.

Antes de responder a la pregunta que nos hemos planteado, transcribiremos aquí unas palabras de Anne Elliot en la parte final de *Persuasion*, una vez que el Capitán Wentworth y ella han reiniciado la relación que se rompió años atrás. Reflexionando sobre lo ocurrido en aquel momento, cuando hizo caso a Lady Russell y decidió rechazar a su pretendiente, Anne no muestra el arrepentimiento que quizás el lector esperaba.

“I have been thinking over the past, and trying impartially to judge of the right and wrong, I mean with regard to myself; and I must believe that I was right, much as I suffered from it, that I was perfectly right in being guided by the friend whom you will love better than you do now. To me, she was in the place of a parent. Do not mistake me, however. I am not saying that she did not err in her advice. It was, perhaps, one of those cases in which advice is good or bad only as the event decides; and for myself, I certainly never should, in any circumstance of tolerable similarity, give such advice. But I mean, that I was right in submitting to her, and that if I had done otherwise, I should have suffered more in continuing the engagement than I did even in giving it up, because I should have suffered in my conscience. I have now, as far as such a sentiment is allowable in human nature, nothing to reproach myself with; and if I mistake not, a strong sense of duty is no bad part of a woman’s portion.” (P: 299)

Teniendo en cuenta lo dicho hasta aquí en este apartado, podemos deducir que la opinión de Jane Austen sobre la intervención de los padres, para evitar un compromiso entre dos jóvenes a los que une el afecto, estaría justificada tan solo en aquellas situaciones en las que las circunstancias fueran suficientemente graves, y vaticinaran un fracaso de ese matrimonio y unas consecuencias negativas para todos los afectados. Esos motivos pueden ser económicos y sociales, pero no una simple cuestión de orgullo, vanidad, gusto por los títulos, inmovilismo, etc. La diferencia de fortuna o de rango no es una razón en sí misma, pero puede haber otros factores que, unidos a los anteriores, desaconsejen dicha unión. En ese caso, una intervención de aquellos que tienen potestad para llevarla a cabo podría verse como justificada o incluso necesaria. Entonces, la

responsabilidad recaería sobre estos “tutores”, y los protagonistas deberían obedecer. El tiempo sería el encargado de mostrar lo acertado o no de dicha decisión.

Circunstancias tan extremas no suelen ser habituales por lo que, como norma general, que quedará reforzada con el siguiente punto, podríamos decir que Jane Austen considera una injusticia y un abuso de autoridad una intervención para impedir el matrimonio entre dos personas enamoradas.

5.2. Libertad de elección.

Se ha hablado más arriba de los matrimonios acordados por las familias por motivos sociales y económicos. La posición de la autora respecto a esta situación no deja lugar a dudas. Una vez más es Elizabeth Bennet la que –desde nuestro punto de vista– da voz al pensamiento de Jane Austen. En este caso, Lizzy mantiene un duelo dialéctico con Lady Catherine, luchando titánicamente contra esta aristócrata arrolladora, nada acostumbrada a encontrarse frente a alguien que le lleve la contraria. Cuando Lady Catherine hace referencia a un compromiso acordado entre ella y la madre de Mr. Darcy para unir sus familias, Elizabeth responde con argumentos contundentes.

“But what is that to me? If there is no other objection to my marrying your nephew, I shall certainly not be kept from it by knowing that his mother and aunt wished him to marry Miss de Bourgh. You both did as much as you could in planning the marriage. Its completion depended on others. If Mr. Darcy is neither by honour nor inclination confined to his cousin, why is not he to make another choice? And if I am that choice, why may not I accept him?” (P&P: 310)

Los interesados son libres para elegir con quién desean comprometerse y nadie puede interferir en esa decisión, tratándose, como en este caso, de un caballero con gran solvencia económica, que podrá proveer a su esposa de todos los lujos que desee. Es decir, el poder de elección recae sobre el hombre, salvo en los contadísimos casos en los que una joven contara con una independencia semejante. ¿Y cuál es entonces el poder de la mujer? Se lo explica Henry Tilney a la joven Catherine estableciendo un paralelismo entre un baile –*country-dance*– y el matrimonio.

“You will allow, that in both, man has the advantage of choice, woman only the power of refusal.” (NA: 47)

El hombre puede elegir, la mujer tan solo rechazar a los pretendientes. Y, por lo que nos dice Austen en sus obras, ni siquiera ese “privilegio” es siempre respetado, o por lo menos bien visto. La dependencia económica de muchas jóvenes, que necesitaban de un matrimonio para subsistir, parece justificar la actitud de algunos caballeros que se asombran cuando una chica no acepta a un pretendiente. ¿La actitud de Jane Austen? Se puede deducir leyendo las siguientes citas.

“I should have thought,” said Fanny, after a pause of recollection and exertion, “that every woman must have felt the possibility of a man’s not being approved, not being loved by some one of her sex at least, let him be ever so generally agreeable. Let him have all the perfections in the world, I think it ought not to be set down as certain that a man must be acceptable to every woman he may happen to like himself”. (MP: 314)

“Thank you, thank you, my own sweet little friend. We will not be parted. A woman is not to marry a man merely because she is asked, or because he is attached to her, and can write a tolerable letter.” (E: 47)

“Oh! to be sure,” cried Emma, “it is always incomprehensible to a man that a woman should ever refuse an offer of marriage. A man always imagines a woman to be ready for any body who asks her”. (E: 52)

Si el único poder de la mujer era el de rechazar al pretendiente, al menos que nadie le quite el derecho a utilizarlo.

5.3. Matrimonio por afecto.

Jane Austen es una gran defensora de los matrimonios en los que el amor es la causa principal por la que los contrayentes deciden compartir sus vidas. Esta defensa del matrimonio por amor no está reñida con un sentido práctico, como ya se ha visto, pero sí con esa concepción materialista e instrumentalizadora del compromiso conyugal. En este caso, no dudamos de la veracidad de la afirmación con la que hemos abierto este subapartado, puesto que no solo tenemos pruebas abundantes en sus novelas, sino

también en su vida y en sus cartas. Por un lado, sabemos que esta escritora rechazó a un pretendiente a las pocas horas de haberle aceptado, a pesar de que las circunstancias eran completamente favorables, por el simple hecho de no sentir afecto hacia él. Y en la misma línea aconseja a su sobrina Fanny cuando esta le expone sus dudas sobre cómo actuar frente a un joven del que no sabe si está enamorada o no. En una extensa carta, fechada el 18 de noviembre de 1814, valora las ventajas e inconvenientes de dicha relación y escribe una frase que resume su actitud:

“Anything is to be preferred or endured rather than marrying without affection.” (Letters: 292)

Es llamativo cómo esta declaración se asemeja al mandato lleno de afecto que Jane pronuncia al conocer la intención de su hermana de casarse con Mr. Darcy, al que tanto había criticado y del que piensa que es imposible que esté enamorada.

“Oh, Lizzy! do anything rather than marry without affection.” (P&P: 327)

¿Hacen falta más pruebas? En cualquier caso, sigamos con las novelas y veamos de qué modo expresa su opinión a través de otros personajes.

Por un lado, un matrimonio por afecto parece ser el objetivo deseable para cualquier persona. Lo que ocurre es que no todos sitúan esta circunstancia en la primera posición de su escala de prioridades. Aun así, como es lógico, los futuros contrayentes valoran y agradecen el hecho de saberse amados por su futura pareja y no solo escogidos por su posición, riquezas u otros factores externos. Este es, por ejemplo, el caso de Henry Crawford, que tras jugar con los afectos de Maria y Julia Bertram, se siente atraído precisamente por la única joven a la que no ha logrado cautivar con sus encantos. En una conversación con su hermana Mary, el galán marca la diferencia entre las hermanas Bertram y su prima Fanny, de la que espera recibir una respuesta afirmativa a sus atenciones. Mary, que ha logrado entender a Fanny mejor que muchos de los que con ella conviven, no duda al afirmar qué tipo de joven es. Y, por lo tanto, considera que si su hermano logra que le corresponda, su matrimonio será feliz puesto que estará fundamentado en el amor y no en otros motivos mucho menos consistentes.

“From my soul I do not think she would marry you without love; that is, if there is a girl in the world capable of being uninfluenced by ambition, I can suppose it her.” (MP: 260)

Un poco más arriba hemos escuchado el mandato de Jane a su hermana Lizzy, para la que desea toda la felicidad posible, y de acuerdo con el pensamiento de su creadora, Jane (Bennet) no concibe la felicidad matrimonial sin amor. Este mismo es el razonamiento que expone Mr. Bennet al hablar con su hija predilecta. En un breve discurso, de cariz completamente distinto a sus anteriores intervenciones, Mr. Bennet, basándose en su propia experiencia, advierte a su hija de los riesgos de comprometerse en una relación desigual, sin respeto ni afecto. Y Lizzy, consciente de todo el sentido que conllevan las palabras de su padre, se siente obligada a demostrarle que el amor es la única razón que le mueve a aceptar la mano de Mr. Darcy.

“I know your disposition, Lizzy. I know that you could be neither happy nor respectable, unless you truly esteemed your husband; unless you looked up to him as a superior. Your lively talents would place you in the greatest danger in an unequal marriage. You could scarcely escape discredit and misery. My child, let me not have the grief of seeing you unable to respect your partner in life. You know not what you are about.”

Elizabeth, still more affected, was earnest and solemn in her reply; and at length, by repeated assurances that Mr. Darcy was really the object of her choice, by explaining the gradual change which her estimation of him had undergone, relating her absolute certainty that his affection was not the work of a day, but had stood the test of many months’ suspense, and enumerating with energy all his good qualities, she did conquer her father’s incredulity, and reconcile him to the match. (P&P: 330)

La existencia de un fuerte afecto justifica el compromiso entre dos personas muy distintas y ayuda a soportar las inconveniencias que surjan de esta unión; como será para Lizzy el hecho de tener que soportar a las hermanas de Mr. Bingley cuando este se case con Jane.

She saw her in idea settled in that very house, in all the felicity which a marriage of true affection could bestow; and she felt capable, under such circumstances, of endeavouring even to like Bingley’s two sisters. (P&P: 87)

Y la ausencia de este sentimiento justificará que una joven rechace a un pretendiente que parece tenerlo todo a su favor para lograr que su proposición se acepte. Este es el argumento al que se aferra Fanny Price cuando Lord Bertram le afea su conducta –que él juzga caprichosa y desagradecida–, y que es compartido por Edmund, que le recrimina cariñosamente a su prima sus dudas respecto a su postura en ese caso.

“How could you imagine me an advocate for marriage without love? Were I even careless in general on such matters, how could you imagine me so where your happiness was at stake?”

(...) “But I think you perfectly right. Can it admit of a question? It is disgraceful to us if it does. You did not love him; nothing could have justified your accepting him.” (MP: 308)

Damos por concluido el apartado sobre el matrimonio y sus distintas facetas, y procedemos a abrir un nuevo apartado que también será muy amplio y recogerá aspectos muy diversos, pero comprendidos dentro del marco de las normas y estratos sociales.

6. Normas y estratos sociales.

En este apartado mostraremos la situación de la sociedad de su tiempo, que Austen nos hace llegar a través de sus obras, y su visión respecto al entorno en el que transcurrieron sus días. No dedicaremos un apartado a hablar exclusivamente de la opinión de la autora sobre estos asuntos puesto que, de algún modo, su punto de vista estará presente casi constantemente.

6.1. Clases altas y grandes fortunas.

No es raro encontrar en la actualidad algunos escritos en los que se atribuye a Jane Austen un papel rebelde y reivindicativo, como si hubiera sido una activista sociopolítica o una autora subversiva contra el orden establecido. Un lector que se aproximara a las obras de esta escritora con esa idea en mente, seguramente esperaría encontrar una actitud crítica y de denuncia contra las clases altas de la sociedad de su tiempo. Y, de hecho, la encontraría en varias ocasiones. Veamos algunos ejemplos de cómo se nos presentan a ciertos integrantes de esos círculos elevados de la sociedad.

-Lady Catherine de Bourgh

Her air was not conciliating, nor was her manner of receiving them such as to make her visitors forget their inferior rank. She was not rendered formidable by silence; but whatever she said was spoken in so authoritative a tone, as marked her self-importance. (P&P: 142)

There was little to be done but to hear Lady Catherine talk, which she did without any intermission till coffee came in, delivering her opinion on every subject in so decisive a manner, as proved that she was not used to have her judgement controverted. (...) Elizabeth found that nothing was beneath this great lady's attention, which could furnish her with an occasion of dictating to others. (P&P: 143)

-Mrs. Ferrars:

Mrs. Ferrars was a little, thin woman, upright, even to formality, in her figure, and serious, even to sourness, in her aspect. Her complexion was sallow; and her features small, without beauty, and naturally without expression; but a lucky contraction of the brow had rescued her countenance from the disgrace of insipidity, by giving it the strong characters of pride and ill nature. She was not a woman of many words; for, unlike people in general, she proportioned them to the number of her ideas. (S&S: 200)

-Sir Walter Elliot (sin demasiados recursos económicos, pero con un apellido noble, que le daba acceso a ciertos ambientes exclusivistas).

Sir Walter Elliot, of Kellynch Hall, in Somersetshire, was a man who, for his own amusement, never took up any book but the Baronetage; there he found occupation for an idle hour, and consolation in a distressed one; there his faculties were roused into admiration and respect, by contemplating the limited remnant of the earliest patents. (P: 33)

En estas y otras ocasiones, los nobles ocupan el lugar del villano de la trama. Son el obstáculo principal, o al menos un gran inconveniente, en el camino de los protagonistas hacia su felicidad. Se nos muestran como orgullosos, prepotentes, egoístas, altaneros, insensibles, pretenciosos, totalitarios, etc. Su posición elevada les hace creerse superiores a los demás y pisotear sus derechos. Y el narrador no oculta su repulsa hacia ellos y la muestra poniendo de manifiesto sus defectos.

Pero, ¿es siempre así? ¿Es esta una actitud contra la clase alta o solo contra algunos personajes concretos?

Uno de los rasgos de esta escritora es que no habla de grupos sino de individuos. Y, por esta razón, encontramos ejemplos loables y criticables en los diferentes estamentos representados en sus obras, ya sean militares, clérigos, comerciantes o

aristócratas. Es decir, no critica a Lady Catherine, Mrs. Dashwood, Sir Walter Elliot u otros por pertenecer a una clase concreta, sino por su manera de actuar.

Ser rico no es una afrenta, sino un estado deseable para cualquiera. La cuestión es si esa capacidad adquisitiva será excusa para actuar como un déspota o no. Mr. Darcy, Mr. Knightley, los Woodhouse, Mrs. Jennings, Lord Bertram, el admirante Croft son ejemplos de personas con una gran fortuna o buena posición que no son criticados por ello, aunque tengan otros defectos.

Es decir, no parece que Jane Austen adoptara una actitud crítica frente a las clases altas, sino hacia algunos comportamientos concretos. En el siguiente apartado desarrollaremos otro aspecto que completará nuestra percepción del punto de vista de esta autora.

6.2. Clérigos.

Vamos a abordar ahora un punto relevante dentro de las obras de esta autora, y lo haremos tratando de mostrar con claridad cuál es –a nuestro modo de ver– la opinión de Jane Austen sobre este asunto.

En el contexto sociocultural en el que se ambientan estas historias, el papel de los clérigos era de gran importancia. No solo por la mayor práctica religiosa de aquella época, sino por las repercusiones sociales de este estado.

Para comprender mejor las situaciones que se muestran en las novelas de Austen, es necesario contextualizar brevemente todo lo que se refiere a los ministros sagrados.

Ya se ha dicho con anterioridad que las “salidas profesionales” para un joven de buena posición, pero sin demasiados medios económicos, eran bastante escasas, y se podían resumir en el derecho, el ejército, la marina o la Iglesia. Es decir, la clerecía era vista como un oficio más, no necesariamente como una vocación, con lo que este término conlleva de llamada divina en la que el sujeto no elige ese camino, sino que lo sigue al sentirse escogido por Dios para servirle de ese modo.

En la Iglesia Anglicana (y sus diversas ramificaciones) no se exige el celibato de los sacerdotes, por lo que la situación de un clérigo no se diferenciaba demasiado de la de cualquier otro trabajador. Tenía sus responsabilidades profesionales, sus beneficios económicos, su papel en la sociedad, sus obligaciones familiares, etc.

Puesto que el estado clerical era visto por muchos como un medio de ganarse la vida y situarse socialmente, no es de extrañar que se dieran casos en los que el ministro sagrado no estuviera a la altura de las expectativas. La religiosidad de algunas de estas personas no correspondía a lo que cabría esperar de un miembro relevante de la Iglesia. Pero, mientras cumpliera con sus deberes, no habría nada que recriminarle, puesto que se estaría ganando las rentas asignadas a su cargo. Obviamente, era preferible que las personas que decidieran entrar en el sacerdocio lo hicieran por una motivación religiosa y reunieran las condiciones de carácter y actitudes que les hicieran idóneos para ese cargo, pero no se trataba de un requisito indispensable.

Un lector perteneciente a una cultura de tradición católica encontrará diferencias significativas entre su imagen del sacerdote y la que se presenta en las obras de Jane Austen. Estas diferencias, como ya se ha señalado, corresponden a las distintas disposiciones de las respectivas Iglesias. El celibato o su ausencia será, seguramente, una de las que más le llamen la atención. Pero es posible que también le sorprenda la visión mercantilista de los diferentes cargos a los que puede optar un clérigo. Es evidente que toda persona necesita unos medios económicos para vivir, pero no parece que, hoy en día, sean muchos los jóvenes que barajen el sacerdocio como una de las “salidas” para asegurarse una fuente de ingresos.

Tras esta breve introducción, veamos cuál es la imagen que se presenta en las obras de Austen al hablar de los ministros de la Iglesia.

Como se ha dicho unas líneas más arriba, el sacerdocio era una de las opciones preferentes para un joven de buena familia, sobre todo si no contaba con grandes rentas. Esto causaba que el candidato no siempre reuniera las condiciones propias de alguien que iba a entrar en ese camino, y, en ese caso, era preferible que su vida tomara otro derrotero profesional.

Mr. Wickham wrote to inform me that, having finally resolved against taking orders (...). He had some intention (...) of studying law, and I must be aware that the interest of one

thousand pounds would be a very insufficient support therein. I rather wished, than believed him to be sincere (...). I knew that Mr. Wickham ought not to be a clergyman; the business was therefore soon settled--he resigned all claim to assistance in the church. (P&P: 176)

Pero, afortunadamente para los parroquianos, también había casos en los que el interés y las buenas disposiciones coincidían, haciendo al candidato idóneo para el desempeño de esas tareas.

And the character of Edmund, his strong good sense and uprightness of mind, bid most fairly for utility, honour, and happiness to himself and all his connexions. He was to be a clergyman. (MP: 17)

No es de extrañar que existieran, en tiempos de Jane Austen –y en la actualidad–, personas que cuestionaran la intencionalidad de aquellos que decidían ser sacerdotes, a sabiendas de los beneficios económicos que les aportaría esta elección. ¿Era el afán de servir a Dios y al prójimo lo que les atraía a la vida clerical, o la tranquilidad de saber que su futuro estaría asegurado económicamente? En *Mansfield Park*, que es la obra de Austen en la que se tratan estos temas con más detenimiento, hallamos este dilema, que no terminará de resolverse.

“I see no reason why a man should make a worse clergyman for knowing that he will have a competence early in life.”

(...).

“It is the same sort of thing,” said Fanny, after a short pause, “as for the son of an admiral to go into the navy, or the son of a general to be in the army, and nobody sees anything wrong in that.”

(...).

“No, my dear Miss Price, and for reasons good. The profession, either navy or army, is its own justification.” (MP: 97)

Esta última frase pertenece a Mary Crawford, que debatirá largamente con Edmund y Fanny sobre el sacerdocio. Su opinión al respecto no es muy halagüeña, tanto por los ejemplos que ella ha conocido como por el estilo de vida que conlleva.

En las novelas que estamos analizando, encontramos dos perspectivas diferentes de la labor propia de un clérigo. La primera nos la ofrece Mr. Collins:

“The rector of a parish has much to do. In the first place, he must make such an agreement for tithes as may be beneficial to himself and not offensive to his patron. He must write his own sermons; and the time that remains will not be too much for his parish duties, and the care and improvement of his dwelling, which he cannot be excused from making as comfortable as possible. And I do not think it of light importance that he should have attentive and conciliatory manner towards everybody, especially towards those to whom he owes his preferment. I cannot acquit him of that duty; nor could I think well of the man who should omit an occasion of testifying his respect towards anybody connected with the family.” (P&P: 90)

Y la segunda, Lord Bertram:

A parish has wants and claims which can be known only by a clergyman constantly resident, and which no proxy can be capable of satisfying to the same extent. Edmund might, in the common phrase, do the duty of Thornton, that is, he might read prayers and preach, without giving up Mansfield Park: he might ride over every Sunday, to a house nominally inhabited, and go through divine service; he might be the clergyman of Thornton Lacey every seventh day, for three or four hours, if that would content him. But it will not. He knows that human nature needs more lessons than a weekly sermon can convey; and that if he does not live among his parishioners, and prove himself, by constant attention, their well-wisher and friend, he does very little either for their good or his own.” (MP: 220)

En el primer texto, se nos ha ofrecido una visión “profesional” y social del sacerdocio, que se corresponde con la actitud de Mr. Collins, al que vemos siempre muy preocupado por mantener sus buenas relaciones con Lady Catherine y con aquellos que puedan contribuir a su propio bienestar. En el segundo, sin embargo, se nos ofrece una visión mucho más pastoral, en la que el párroco deberá cuidar de sus feligreses, y por lo tanto, tendrá que convivir con ellos a fin de conocer sus necesidades y resultar asequible, aunque esto vaya en detrimento de su comodidad.

¿Cuál es la visión de Jane Austen respecto a los clérigos? Responderemos a esta pregunta un poco más adelante, después de ver la que ella ofrece a través de distintos personajes.

A pesar de que los clérigos tuvieran acceso a las clases sociales más altas, dependiendo del lugar en el que desempeñaran su ministerio, su situación no siempre

era valorada de modo positivo. En ocasiones podía deberse al escaso atractivo de las tareas religiosas para unas jóvenes presumidas, más pendientes de los uniformes que de las vestes sacerdotales:

Kitty and Lydia were far from envying Miss Lucas, for Mr. Collins was only a clergyman; and it affected them in no other way than as a piece of news to spread at Meryton. (P&P: 114)

En otras, a la escasa influencia social o a las limitaciones económicas de dichos cargos:

He laughed most immoderately. The idea of Edward's being a clergyman, and living in a small parsonage-house, diverted him beyond measure;--and when to that was added the fanciful imagery of Edward reading prayers in a white surplice, and publishing the banns of marriage between John Smith and Mary Brown, he could conceive nothing more ridiculous. (S&S: 257)

También hallamos críticas respecto a su estilo de vida. Se les acusa de ser perezosos, glotones, egoístas, etc.

"Oh! no doubt he is very sincere in preferring an income ready made, to the trouble of working for one; and has the best intentions of doing nothing all the rest of his days but eat, drink, and grow fat. It is indolence, Mr. Bertram, indeed. Indolence and love of ease; a want of all laudable ambition, of taste for good company, or of inclination to take the trouble of being agreeable, which make men clergymen. A clergyman has nothing to do but be slovenly and selfish--read the newspaper, watch the weather, and quarrel with his wife. His curate does all the work, and the business of his own life is to dine." (MP: 98)

Frente a esta última crítica de Mary Crawford, encontramos la defensa inmediata de Edmund:

"There are such clergymen, no doubt, but I think they are not so common as to justify Miss Crawford in esteeming it their general character. I suspect that in this comprehensive and (may I say) commonplace censure, you are not judging from yourself, but from prejudiced persons, whose opinions you have been in the habit of hearing. It is impossible that your own observation can have given you much knowledge of the clergy. You can have been personally acquainted with very few of a set of men you condemn so conclusively. You are speaking what you have been told at your uncle's table." (MP: 98)

En este texto nos parece escuchar la opinión de la autora, que volverá a hacerse audible en otro pasaje, al hablar de la relevancia del estado clerical.

“But I cannot call that situation nothing which has the charge of all that is of the first importance to mankind, individually or collectively considered, temporally and eternally, which has the guardianship of religion and morals, and consequently of the manners which result from their influence. No one here can call the office nothing. If the man who holds it is so, it is by the neglect of his duty, by foregoing its just importance, and stepping out of his place to appear what he ought not to appear.” (MP: 82)

Jane Austen fue hija y hermana de clérigos. Sabemos por sus escritos que mantuvo la práctica religiosa durante toda su vida, y, a pesar de la mordacidad de algunas de sus afirmaciones, no hay duda de su respeto por el estado sacerdotal y la firmeza de sus creencias. ¿Cómo justificar entonces sus retratos de clérigos malvados o tontos? ¿Qué pueden aportar Mr. Collins, Mr. Elton, o el Dr. Grant a la imagen del ministro sagrado? ¿No propiciarán estos personajes paródicos o incluso repulsivos en ocasiones una percepción negativa de los pastores de la Iglesia?

Precisamente son sus convicciones religiosas y su respeto por las órdenes sagradas los que le lleva a denunciar y criticar con fuerza los excesos y malas costumbres de aquellos que no están a la altura de su cargo. Jane Austen no critica a la Iglesia, sino las malas prácticas y negligencia de algunos de sus miembros, que en vez de seguir sus enseñanzas, se benefician de una posición que desacreditan con sus malas costumbres.

Frente a los ejemplos recientemente señalados, cabría posicionar a otros personajes pertenecientes al estado clerical, que transmiten una imagen más amable, como podrían ser Henry Tilney, Edward Ferrars, Mr. Morland y su hijo James, o, el varias veces citado, Edmund Bertram.

6.3. Ascenso social y servilismo.

Del mismo modo que en el apartado anterior mostrábamos la distinción que realiza la autora a la hora de presentar a unos personajes u otros, aunque sus circunstancias externas pudieran parecer similares, veremos ahora cómo, en este caso, sí que se

censura de un modo homogeneizante la actitud de algunos protagonistas de estas historias.

En todas las obras de Jane Austen encontramos ejemplos de personas que se esfuerzan por ascender socialmente, ya sea a través de un matrimonio ventajoso, o buscando el favor y la protección de alguien con más medios y mejor posición. En estos casos, el narrador no se reprime a la hora de caricaturizar el servilismo exagerado o poner de manifiesto la actitud interesada de estos personajes, ofreciéndonos una visión crítica de su comportamiento que provocará la repulsa de los lectores.

Aunque, como hemos dicho, estas actitudes aparecen con cierta frecuencia (Mr. John Dashwood, sir Lucas, John Thorpe, Miss Bingley, etc.) ofreceremos tan solo tres ejemplos, que de algún modo podrían recoger todos los demás.

Comenzaremos con Lucy Steele, que tras haber afirmado una y otra vez que su vida solo tendría sentido junto a Edward Ferrars, y que preferiría estar con él –aun sin medios económicos– que con cualquier otro hombre de mejor posición, cambia de actitud repentinamente y no solo no se casa con Edward, sino que lo hace con su hermano Robert, al que apenas conocía, pero que había sido beneficiado con los privilegios del hijo mayor tras la expulsión de su hermano del núcleo familiar, como consecuencia de su compromiso con Lucy. A esto hay que añadir el agravante de que Edward le había ofrecido a Lucy la posibilidad de romper su compromiso previamente, y esta se había opuesto con fuerza, determinada a llegar hasta el matrimonio. Por esta razón, la falsedad de Miss Steele, que el lector ya había detectado con anterioridad, queda patente en la carta que escribe justo después de su boda.

DEAR SIR,

Being very sure I have long lost your affections, I have thought myself at liberty to bestow my own on another, and have no doubt of being as happy with him as I once used to think I might be with you; but I scorn to accept a hand while the heart was another's. Sincerely wish you happy in your choice, and it shall not be my fault if we are not always good friends, as our near relationship now makes proper. I can safely say I owe you no ill-will, and am sure you will be too generous to do us any ill offices. Your brother has gained my affections entirely, and as we could not live without one another, we are just returned from the altar, and are now on our way to Dawlish for a few weeks, which place

your dear brother has great curiosity to see, but thought I would first trouble you with these few lines, and shall always remain,

Your sincere well-wisher, friend, and sister,

“LUCY FERRARS.

(S&S: 317)

Un ejemplo muy distinto en cuanto a las circunstancias y los medios empleados, pero también ridiculizado por el narrador, es el de Mr. Collins y su actitud hacia su protectora, Lady Catherine de Bourgh. Ya hemos hablado de este personaje y la visión que de ella tendrá el lector al finalizar la obra, por eso choca aún más la opinión de Mr. Collins que, en su actitud exageradamente servil frente a la grandeza económica y social de esta tiránica aristócrata, enumera las nimias atenciones de esta dama como si de impagables favores se tratara.

Lady Catherine de Bourgh”s attention to his wishes, and consideration for his comfort, appeared very remarkable. Mr. Bennet could not have chosen better. Mr. Collins was eloquent in her praise. The subject elevated him to more than usual solemnity of manner, and with a most important aspect he protested that “he had never in his life witnessed such behaviour in a person of rank--such affability and condescension, as he had himself experienced from Lady Catherine. She had been graciously pleased to approve of both of the discourses which he had already had the honour of preaching before her. She had also asked him twice to dine at Rosings, and had sent for him only the Saturday before, to make up her pool of quadrille in the evening. (P&P: 58)

Esta breve cita es tan solo un botón de muestra del comportamiento del pedante clérigo a lo largo de todas sus apariciones.

En los dos casos analizados hasta el momento, los protagonistas pertenecen a clases medias-bajas, dentro del entorno social en el que se mueven, y esto podría justificar en alguna medida su afán por asegurarse unas buenas relaciones que les proporcionen medios con los que salir adelante. Pero, como veremos a continuación, esto no ocurre solo en esas situaciones. También aquellos que se supone que están en un nivel más elevado buscan el reconocimiento de los que están por encima de ellos. Y el resultado final es muy semejante al de los que estos verían como inferiores. Tal es el caso de sir William Elliot y su hija Elizabeth al enterarse de que unas señoras de la

aristocracia, con las que les une cierto grado de parentesco, han llegado a Bath, donde ellos se encuentran. El revuelo que este hecho provoca, las estrategias trazadas para lograr que les hagan caso, y el afán por alcanzar su reconocimiento son vistos por Anne como algo humillante, impropio de un hombre en la posición de su padre. Pero sir William, en este caso, no teme rebajarse con tal de obtener esas atenciones. Y una vez logradas, se pavoneará como un chiquillo mostrando un trofeo.

The Bath paper one morning announced the arrival of the Dowager Viscountess Dalrymple, and her daughter, the Honourable Miss Carteret (...). The Dalrymples (in Anne's opinion, most unfortunately) were cousins of the Elliots; and the agony was how to introduce themselves properly.

Anne had never seen her father and sister before in contact with nobility, and she must acknowledge herself disappointed (...). How to have this anxious business set to rights, and be admitted as cousins again, was the question (...)

Sir Walter (...) wrote a very fine letter of ample explanation (...), it did all that was wanted, in bringing three lines of scrawl from the Dowager Viscountess. "She was very much honoured, and should be happy in their acquaintance." The toils of the business were over, the sweets began. They visited in Laura Place, they had the cards of Dowager Viscountess Dalrymple, and the Honourable Miss Carteret, to be arranged wherever they might be most visible: and "Our cousins in Laura Place,"--"Our cousin, Lady Dalrymple and Miss Carteret," were talked of to everybody. (P: 201)

Resumiendo lo visto hasta aquí en este apartado sobre normas y estratos sociales, podemos afirmar que en las obras de Austen se critica la actitud despótica y avasalladora de algunos poderosos, y también la falsedad y el servilismo con los que actúan algunos para alcanzar sus intereses. No se censura la riqueza, ni el ascenso social logrado por medios lícitos. Cada persona será merecedora de alabanza o crítica en función de su comportamiento, no de la clase a la que pertenezca.

Dicho esto, podemos pasar al siguiente punto, que nos servirá para remarcar lo visto en el párrafo anterior.

6.4. Respeto por el orden social establecido.

En las novelas que estamos analizando nos ponemos en contacto con una sociedad en la que los estratos sociales son fácilmente identificables, y también las normas que regulan

las relaciones entre los miembros de mismos o diferentes niveles. Ya hemos visto las consecuencias de la ruptura de esas normas y los prejuicios existentes entre los miembros de una u otra clase. Pero también hemos hablado sobre el momento histórico en el que vivió la autora, los aires de cambio que comenzaban a soplar y el inicio de cierta flexibilidad, que aún tenía que ganarle mucho terreno a la rigidez que había predominado hasta entonces en la escala social.

Aunque Jane Austen pueda situarse en una posición adelantada en este movimiento hacia la flexibilización de las relaciones sociales, sus puntos de vista y los comportamientos que se reflejan en sus obras se enmarcan dentro de los límites socioculturales de su época. Sus novelas no provocaron escándalo entre sus coetáneos, ni fueron tildadas de radicales, revolucionarias, ni nada por el estilo.

Descendiendo a detalles concretos, basta con echar un vistazo a los matrimonios con los que culminan estas historias, para comprobar que se respetan los usos sociales. Es cierto que, en algunos casos, una de las partes sale muy beneficiada económicamente con estos compromisos, pero la situación de ambos contrayentes se encuentra dentro de lo socialmente aceptable. Uno de los casos en los que existe una mayor diferencia de fortuna es el de Mr. Darcy y Elizabeth Bennet, pero esta separación no se ve incrementada por un abismo social, como la misma Lizzy se encarga de recalcarlo a Lady Catherine.

In marrying your nephew, I should not consider myself as quitting that sphere. He is a gentleman; I am a gentleman's daughter; so far we are equal. (P&P: 311)

La posición social no dependía tan solo de las rentas o posesiones, sino de otros factores más relacionados con la tradición, los títulos, el número de generaciones que hubieran habitado en aquella zona, las relaciones que se hubieran establecido, etc. Aunque una familia sufriera un revés económico, debía hacer lo posible por mantener la dignidad propia de su posición. Este es el caso de las Dashwood, que tras la muerte del cabeza de familia, quedan desasistidas y se ven obligadas a buscar un modo de vida más sencillo, pero igualmente apropiado.

Mrs. Dashwood took the house for a twelvemonth; it was ready furnished, and she might have immediate possession (...). The horses which were left her by her husband had been sold soon after his death, and an opportunity now offering of disposing of her carriage,

she agreed to sell that likewise at the earnest advice of her eldest daughter (...). Her wisdom too limited the number of their servants to three; two maids and a man, with whom they were speedily provided from amongst those who had formed their establishment at Norland. (S&S: 21)

Pero, a pesar de estos recortes, siguen relacionándose con el tipo de personas que corresponden a su situación y, cuando llegue el momento de contraer matrimonio, tanto Elinor como Marianne lo harán de un modo adecuado a lo que se espera de ellas.

En el siguiente apartado hablaremos de algunas normas sociales y cómo se reflejan en estas obras, pero nos adelantamos unos párrafos para mostrar un ejemplo en el que Austen ofrece un contraste entre los dos mundos a los que pertenece Fanny Price. Por un lado está el que fue su hogar, en el que viven sus padres y hermanos; y por otro Mansfield Park, la casa que la acogió, en la que en ocasiones sigue sintiéndose como una intrusa, pero a la que ya se ha acostumbrado, y en la que ha aprendido a ser quien es. A través de esta joven, que ascendió socialmente al ser acogida por sus tíos, conocemos dos entornos muy diferentes y percibimos unas barreras que el narrador se encarga de remarcar. A pesar de que sus orígenes sean humildes, la posición adquirida gracias a Lord Bertram la hace merecedora de unas relaciones y un posible matrimonio, que hubiera sido impensable de haber permanecido en Portsmouth, junto a los suyos. El tiempo transcurrido en Mansfield Park y la corta edad a la que llegó a esa mansión habían facilitado que la joven olvidara esa circunstancia, y que, de algún modo, idealizara sus orígenes. Pero bastan unas horas con sus padres y hermanos para que Fanny sea consciente del abismo que separa una casa de otra, un nivel social del otro.

Yet to have so little said or asked about herself, to have scarcely an inquiry made after Mansfield! (...) Perhaps it must be so. The destination of the Thrush must be now preeminently interesting. A day or two might shew the difference. She only was to blame. Yet she thought it would not have been so at Mansfield. No, in her uncle's house there would have been a consideration of times and seasons, a regulation of subject, a propriety, an attention towards everybody which there was not here. (MP: 341)

Esto, ejemplificado con muchos más detalles, es lo que nos muestra el narrador. Y el final feliz incluye un regreso de Fanny a Mansfield Park y la “salvación” de su hermana Susan, que también es llevada al hogar de los Bertram para ejercer de acompañante de la señora de la casa.

Este orden social, que aparece en todas las novelas de Austen de un modo u otro, encuentra en *Emma* su paradigma. Desde el punto de vista de Miss Woodhouse, conocemos lo apropiado e inapropiado, las relaciones posibles y las inaceptables, y el tipo de comportamiento que cabe esperar en cada caso. No podemos identificar las opiniones de Emma con las del narrador, y menos aún con las de su creadora, pero nos aportan una información muy interesante y un marco para situar a los personajes de esta y otras novelas de Jane Austen. A continuación ofreceremos algunos ejemplos.

En los siguientes extractos se hace referencia a la relación entre Emma –y en un caso, su amiga Harriet– y otras personas, en función de su nivel social.

A young farmer, whether on horseback or on foot, is the very last sort of person to raise my curiosity. The yeomanry are precisely the order of people with whom I feel I can have nothing to do. A degree or two lower, and a creditable appearance might interest me; I might hope to be useful to their families in some way or other. But a farmer can need none of my help, and is, therefore, in one sense, as much above my notice as in every other he is below it. (E: 23)

La relación entre ricos y pobres es posible, puesto que los primeros pueden ayudar a los segundos y, de este modo, ejercitar su humanidad. Pero no ocurre así con las clases intermedias, por las que no sienten –según Emma– ningún interés al estar en un rango inferior al suyo.

Pero ¿qué ocurre con aquellos con los que sí que tiene un trato frecuente y cordial? ¿Significa eso que pertenezcan a su mismo círculo y puedan tratarla de igual a igual? Podría parecer que sí, al menos en el caso de Mr. Elton, que tanto frecuenta Hartfield y al que ella encontraba apto para su querida amiga Harriet. Pero no es así cuando detecta que el interés del clérigo se centraba en ella.

He must know that in fortune and consequence she was greatly his superior. He must know that the Woodhouses had been settled for several generations at Hartfield, the younger branch of a very ancient family--and that the Eltons were nobody. The landed property of Hartfield certainly was inconsiderable, being but a sort of notch in the Donwell Abbey estate, to which all the rest of Highbury belonged; but their fortune, from other sources, was such as to make them scarcely secondary to Donwell Abbey itself, in every other kind of consequence; and the Woodhouses had long held a high place in the consideration of the neighbourhood which Mr. Elton had first entered not two years ago,

to make his way as he could, without any alliances but in trade, or any thing to recommend him to notice but his situation and his civility. (E: 121)

Los Woodhouse tan solo encuentran un igual –quizás incluso superior– en los Knightley. Y con ellos emparentarán doblemente.

Esta diferencia en los orígenes y relevancia marca también el protocolo a seguir en las relaciones sociales. Y deben ser los miembros de las clases superiores los que establezcan estos límites y velen por su cumplimiento. Esa es la actitud de Emma al saber que una familia de comerciantes había organizado una cena, a la que temía que pudieran invitarla, algo totalmente impropio.

The Coles were very respectable in their way, but they ought to be taught that it was not for them to arrange the terms on which the superior families would visit them. This lesson, she very much feared, they would receive only from herself; she had little hope of Mr. Knightley, none of Mr. Weston. (E: 184)

Sin embargo, esta actitud altanera puede tener consecuencias negativas para los “superiores”, ya que, a base de excluir a gente de su entorno exclusivista, pueden terminar solos. Así es como se siente la protagonista de esta historia al comprobar que ha sido la única en actuar de ese modo y, por lo tanto, la única que no asistirá a la cena.

They had been speaking of it as they walked about Highbury the day before, and Frank Churchill had most earnestly lamented her absence. Might not the evening end in a dance? had been a question of his. The bare possibility of it acted as a farther irritation on her spirits; and her being left in solitary grandeur, even supposing the omission to be intended as a compliment, was but poor comfort. (E: 184)

Pero, en el caso de esta joven, la conciencia de su posición social y su orgullo no son tan rígidos como para impedirle una noche de diversión rodeada de la gente a la que quiere. Y su mente despierta será capaz de encontrar motivos que justifiquen su cambio de actitud.

She owned that, considering every thing, she was not absolutely without inclination for the party. The Coles expressed themselves so properly--there was so much real attention in the manner of it-- so much consideration for her father... (E: 184)

Especial interés tiene el caso de Harriet Smith. Su situación es incierta, aunque Emma decide encumbrarla al rango de hija de un caballero con fortuna. Por eso, cuando Mr. Knightley alude al interés de Robert Martin por ella, Emma reaccionará con fuerza e indignación, considerando ese imposible enlace como una “degradación”.

“Mr. Martin may be the richest of the two, but he is undoubtedly her inferior as to rank in society.--The sphere in which she moves is much above his.--It would be a degradation.”

“A degradation to illegitimacy and ignorance, to be married to a respectable, intelligent gentleman-farmer!”

“As to the circumstances of her birth, though in a legal sense she may be called Nobody, it will not hold in common sense. She is not to pay for the offence of others, by being held below the level of those with whom she is brought up.--There can scarcely be a doubt that her father is a gentleman--and a gentleman of fortune.--Her allowance is very liberal; nothing has ever been grudged for her improvement or comfort.--That she is a gentleman’s daughter, is indubitable to me; that she associates with gentlemen’s daughters, no one, I apprehend, will deny.--She is superior to Mr. Robert Martin.” (E: 54)

El tiempo y las circunstancias llevarán a Emma a cambiar su punto de vista, y esta “degradación” será muy bien recibida más adelante, tras el largo itinerario de posibles enlaces, que la fantasía de la protagonista había propiciado. Sin embargo, aunque acepte este matrimonio, que en un principio consideraba denigrante, las consecuencias son las mismas que había vaticinado meses atrás. Después de que Harriet rechazara la primera oferta de matrimonio de Robert Martin, Emma le había hecho ver que, en caso de haberle aceptado, eso hubiera supuesto el fin de la relación entre ellas. Esa circunstancia, que no había llegado a producirse, se convierte en una realidad con el paso del tiempo.

Harriet, necessarily drawn away by her engagements with the Martins, was less and less at Hartfield; which was not to be regretted.-- The intimacy between her and Emma must sink; their friendship must change into a calmer sort of goodwill; and, fortunately, what ought to be, and must be, seemed already beginning, and in the most gradual, natural manner. (E: 433)

Como se dijo unos párrafos más arriba, no podemos identificar el criterio de Emma con el de su creadora, pero lo cierto es que la trama parece seguir los parámetros

sociales de la joven de Hartfield, y al final cada personaje se sitúa en el lugar que le corresponde por su posición.

6.5. Respeto por las normas sociales.

Las relaciones sociales, durante la época a la que nos estamos refiriendo, estaban claramente pautadas por unas normas protocolarias que todos debían conocer y respetar, si no deseaban herir sensibilidades o ganarse una mala reputación. Estas normas de etiqueta abarcaban todos los ámbitos en los que se estableciera una interacción personal; ya fueran domésticos, privados o públicos. Estaban orientadas a facilitar la convivencia y mostrar el respeto debido a cada uno en función de su posicionamiento social.

En las obras de Jane Austen encontramos multitud de pequeños detalles referidos a este aspecto, algunos de los cuales tienen gran trascendencia en la trama. Al actuar así, la autora logra dotar a las novelas de mayor realismo y naturalidad. Sus contemporáneos comprenderían perfectamente la importancia de algunos gestos y, a la vez, se sumergirían más fácilmente en esas historias tan fieles a la época en la que se enmarcan. Al lector actual esta constante regularización de la vida social podrá resultarle excesiva, y significará cierto distanciamiento inicial con el entorno en el que se desarrolla la trama, por lo diferente que es de su experiencia cotidiana. Sin embargo, detectamos una gran visión histórica en Jane Austen, que, con ligeras pinceladas apenas perceptibles, es capaz de contextualizar las actitudes y palabras de sus personajes, facilitando así su comprensión siglos después. Las explicaciones de la autora, las reacciones que se describen, los certeros diálogos... Abundan las escenas pintadas hasta el detalle, sin que para ello tenga que recurrir a extensas descripciones, ya que con frecuencia se logra este efecto a través de los personajes.

Este afán porque sus protagonistas actúen de acuerdo con las normas sociales de su tiempo no es algo involuntario o casual. Sabemos que Austen actuaba así de un modo consciente, puesto que entre los consejos que ofrece a su sobrina Anne a través de sus cartas, hallamos varios en esta línea.

En este apartado transcribiremos esos consejos y mostraremos algunos ejemplos de sus novelas relacionados con esas indicaciones.

Your G.M. is more disturbed at Mr F.'s not returning the Egertons visit sooner, than anything else. They ought to have called at the Parsonage before Sunday. (Letters: 287)

Las normas sociales marcan tiempos y actitudes que, de no seguirse, pueden ser entendidos como una falta de respeto. El cumplimiento de estas formalidades está por encima de los gustos personales. Lo correcto tiene prioridad frente a lo apetecible.

Así lo vemos, por ejemplo, en dos situaciones diferentes en las que Mr. Woodhouse, hombre maniático pero extremadamente cortés, relega sus opiniones personales ante lo que él estima como más oportuno.

En la primera, Mr. Weston tiene la astucia de aludir a esta corrección social para que el anciano ceda en sus pretensiones de obligar a Emma a abandonar la fiesta de los Coles y regresar a su casa mucho antes de lo razonable.

“You do not consider how it may appear to the Coles. Emma's going away directly after tea might be giving offence. They are good-natured people, and think little of their own claims; but still they must feel that any body's hurrying away is no great compliment; and Miss Woodhouse's doing it would be more thought of than any other person's in the room. You would not wish to disappoint and mortify the Coles, I am sure, sir; friendly, good sort of people as ever lived, and who have been your neighbours these ten years.”

“No, upon no account in the world, Mr. Weston; I am much obliged to you for reminding me. I should be extremely sorry to be giving them any pain. I know what worthy people they are. (E: 186)

En el segundo extracto, sin embargo, será este sentido del decoro el que impida que Emma logre apaciguar la conciencia de su padre, que se duele de no haber actuado como hubiera debido al no haber acudido con anterioridad a recibir a Mrs. Elton a su llegada a Highbury. Emma, que no siente demasiada estima por ella, le resta importancia al asunto, pero sus argumentos son rebatidos con una contundencia que sorprende en Mr. Woodhouse, y muestra cuán arraigado está en él este respeto por lo adecuado.

“But, my dear papa, you are no friend to matrimony; and therefore why should you be so anxious to pay your respects to a bride? It ought to be no recommendation to you. It is encouraging people to marry if you make so much of them.”

“No, my dear, I never encouraged any body to marry, but I would always wish to pay every proper attention to a lady--and a bride, especially, is never to be neglected. More is avowedly due to her. A bride, you know, my dear, is always the first in company, let the others be who they may.”

“Well, papa, if this is not encouragement to marry, I do not know what is. And I should never have expected you to be lending your sanction to such vanity-baits for poor young ladies.”

“My dear, you do not understand me. This is a matter of mere common politeness and good-breeding, and has nothing to do with any encouragement to people to marry. (E: 249)

Lo correcto es lo correcto, y se debe actuar así, aunque en ocasiones resulte algo doloroso. Por esta razón, pese a que hiera su orgullo y le provoque una clara decepción, Emma comprende que Mrs. Elton debe precederla en la apertura del baile, que ella hubiera querido inaugurar junto a Frank Churchill.

It had just occurred to Mrs. Weston that Mrs. Elton must be asked to begin the ball; that she would expect it; which interfered with all their wishes of giving Emma that distinction.--Emma heard the sad truth with fortitude. (E: 289)

Pero en alguna ocasión, a pesar de tener conciencia clara de estar obrando de un modo impropio, los personajes deciden actuar en contra de esas reglas. Y las consecuencias, si se trata de alguien con un mínimo de sensibilidad, vendrán en forma de remordimientos por el dolor que esta afrenta causará en los afectados.

The style of the visit, and the shortness of it, were then felt to be decisive. Fourteen minutes to be given to those with whom she had thankfully passed six weeks not six months ago!--Emma could not but picture it all, and feel how justly they might resent, how naturally Harriet must suffer. It was a bad business. She would have given a great deal, or endured a great deal, to have had the Martins in a higher rank of life. They were so deserving, that a little higher should have been enough: but as it was, how could she have done otherwise?--Impossible!--She could not repent. They must be separated; but there was a great deal of pain in the process-- so much to herself at this time, that she soon felt the necessity of a little consolation, and resolved on going home by way of Randalls to procure it. Her mind was quite sick of Mr. Elton and the Martins. The refreshment of Randalls was absolutely necessary. (E: 165)

En otros casos se tratará de cosas mucho más sencillas, que dictarán el modo en el que deben organizarse ciertos eventos. Aquí no estará tan en juego la posibilidad de ofender a alguien, pero sí la de provocar una situación incómoda, que reste brillo a una celebración o pueda ser objeto de crítica por algunos.

Mrs. Weston proposed having no regular supper; merely sandwiches, &c., set out in the little room; but that was scouted as a wretched suggestion. A private dance, without sitting down to supper, was pronounced an infamous fraud upon the rights of men and women; and Mrs. Weston must not speak of it again. (E: 225)

Volvamos a los consejos de Jane Austen a su sobrina, y al modo en el que ella misma sigue esas indicaciones.

I have also scratched out the Introduction between Lord P. & his Brother, & Mr Griffin. A Country Surgeon (don't tell Mr C. Lyford) would not be introduced to Men of their rank. (Letters: 280)

Los tratamientos y las diferencias sociales marcan los límites y las formas en las relaciones entre personas de distintos estratos. Cualquier transgresión de estas pautas será vista como una ofensa y desdirá gravemente del que la cometa.

Un claro ejemplo de estos incidentes lo encontramos en *Pride and Prejudice*, a través de las advertencia de Lizzy a Mr. Collins para que no vaya a hablar con Mr. Darcy, puesto que aún no han sido presentados y los separa un abismo social.

Elizabeth tried hard to dissuade him from such a scheme, assuring him that Mr. Darcy would consider his addressing him without introduction as an impertinent freedom, rather than a compliment to his aunt; that it was not in the least necessary there should be any notice on either side; and that if it were, it must belong to Mr. Darcy, the superior in consequence, to begin the acquaintance. Mr. Collins listened to her with the determined air of following his own inclination. (P&P: 86)

En el siguiente texto, se reproduce un desahogo de Emma tras la primera visita de Mrs. Elton a Hartfield. Todo el encuentro había estado marcado por la falta de educación y buen gusto de la esposa del clérigo, pero algunas manifestaciones de esa vulgaridad habían llevado a Emma hasta el límite y, en cuanto se queda sola, la indignación escapa a borbotones de su pecho.

“Insufferable woman!” was her immediate exclamation. “Worse than I had supposed. Absolutely insufferable! Knightley!--I could not have believed it. Knightley!--never seen him in her life before, and call him Knightley!--and discover that he is a gentleman! A little upstart, vulgar being, with her Mr. E., and her caro sposo, and her resources, and all her airs of pert pretension and underbred finery. Actually to discover that Mr. Knightley is a gentleman! I doubt whether he will return the compliment, and discover her to be a lady. (E: 248)

Llamar a alguien por el nombre propio o el apellido, sin precederlo de algún título de respeto, era una muestra de confianza que uno no podía tomarse por sí mismo. La autora recurre a esta estrategia para mostrarnos a Mrs. Elton como una nueva rica, pretenciosa, sin sentido del decoro y carente de las maneras propias de alguien que siempre ha vivido entre buena sociedad.

En un nivel distinto se encontraría lo sucedido en la anécdota que Mr. Bertram relata a Mary Crawford mientras conversan sobre las jóvenes que han sido presentadas en sociedad y las que no.

“They looked just the same: both well-dressed, with veils and parasols like other girls; but I afterwards found that I had been giving all my attention to the youngest, who was not out, and had most excessively offended the eldest. Miss Augusta ought not to have been noticed for the next six months; and Miss Sneyd, I believe, has never forgiven me.”

“That was bad indeed. Poor Miss Sneyd. Though I have no younger sister, I feel for her. To be neglected before one’s time must be very vexatious; but it was entirely the mother’s fault. Miss Augusta should have been with her governess.” (MP: 45)

Por último, transcribiremos aquí dos extractos de las cartas de Jane Austen y algunos ejemplos sobre la corrección social en el modo de actuar para evitar escándalos y malentendidos.

Give her a friend, & let that friend be invited to meet her at the Priory, & we shall have no objection to her dining there as she does; but otherwise, a woman in her situation would hardly go there, before she had been visited by other Families. (Letters: 286)

We are not satisfied with Mrs F.’s settling herself as Tenant & near Neighbour to such a Man as Sir T. H. without having some other inducement to go there; she ought to have some friend living thereabouts to tempt her. A woman, going with two girls just growing

up, into a Neighbourhood where she knows nobody but one Man, of not very good character, is an awkwardness which so prudent a woman as Mrs F would not be likely to fall into. (Ibid.)

La distancia en el tiempo y los cambios culturales propician que, en la actualidad, algunos de los ejemplos que aparecen en las novelas no resulten llamativos y, seguramente, la mayoría de los lectores no les darían mayor importancia a esas situaciones si no encontraran información al respecto en la misma novela. Por ejemplo, en *Northanger Abbey* hallamos un par de posibles transgresiones a esas normas que son difícilmente aplicables a los tiempos actuales sin una adaptación de las circunstancias.

La primera está relacionada con John Thorpe y su afición por los caballos y carruajes de distintos tipos. Nada más conocer a Catherine le ofrece llevarla en su carruaje provocando cierta inquietud en la joven, que duda de lo apropiado de ese plan.

“Are you fond of an open carriage, Miss Morland?”

“Yes, very; I have hardly ever an opportunity of being in one; but I am particularly fond of it.”

“I am glad of it; I will drive you out in mine every day.”

“Thank you,” said Catherine, in some distress, from a doubt of the propriety of accepting such an offer.” (NA: 27)

Si pretendiéramos adaptar esta situación a nuestros días, deberíamos imaginar cuál sería la reacción de una chica si un joven, al que acaba de conocer, le propusiera ir a dar una vuelta en su descapotable. Aunque las costumbres están mucho más relajadas ahora que doscientos años atrás, podríamos entender la incomodidad de la muchacha ante tal exposición, especialmente junto a un chico del que no sabe casi nada y que no le acaba de agradar.

El criterio de la época lo encontramos en las palabras de Mr. Allen, que muestra su opinión sobre estas costumbres, en un sentido amplio.

“These schemes are not at all the thing. Young men and women driving about the country in open carriages! Now and then it is very well; but going to inns and public places together! It is not right; and I wonder Mrs. Thorpe should allow it. I am glad you do not think of going; I am sure Mrs. Morland would not be pleased.” (NA: 64)

En otro momento, se nos vuelven a presentar los reparos de un personaje, que teme llamar la atención si actúa de un modo contrario a las reglas. Aunque tratándose de Isabella, no dejar de ser sorprendente su preocupación por este asunto, cuando en otros muchos su actitud es bastante frívola.

“He wants me to dance with him again, though I tell him that it is a most improper thing, and entirely against the rules. It would make us the talk of the place, if we were not to change partners.”

“Upon my honour,” said James, “in these public assemblies, it is as often done as not.”
(NA: 34)

Dentro del respeto de las normas sociales, aunque mucho más relacionado con la buena educación, nos parece interesante destacar una circunstancia que aparece varias veces en *Pride and Prejudice*, y que resulta significativa como muestra de la intencionalidad realista de la autora y de su cuidado por los detalles. Además, al tratarse de una situación que no suele darse en la actualidad –nos referimos a los dos primeros ejemplos, que ofreceremos a continuación–, nos ayuda a ambientarnos en aquella época, en la que cualquier familia con medios suficientes contaba con personal de servicio durante las comidas.

Es posible que, al ver películas o leer novelas en las que esto ocurre, a parte del público le haya surgido la duda de cuál sería la sensación de los comensales al saber que todas sus conversaciones familiares eran escuchadas por la servidumbre. Y muchos recordamos historias en las que se presenta a los sirvientes cotilleando sobre la vida de sus señores. Teniendo esto en cuenta, es más comprensible y se puede valorar en su justa medida la actitud de Mr. Bennet, sarcástico y socarrón de modo habitual, pero capaz de mostrar respeto por los suyos y establecer las diferencias entre la familia y el servicio. En el primer ejemplo, espera a que se retiren los sirvientes para hacer hablar a Mr. Collins, no solo para propiciar un ambiente más íntimo, sino también porque intuye la forma de ser del clérigo.

During dinner, Mr. Bennet scarcely spoke at all; but when the servants were withdrawn, he thought it time to have some conversation with his guest. (P&P: 57)

Y esto se repite meses después, cuando tiene intención de reprender a su esposa por los planes que está haciendo respecto a Lydia y Mr. Wickham, que acaban de contraer matrimonio de una forma accidentada.

Her husband allowed her to talk on without interruption while the servants remained. But when they had withdrawn, he said to her. “Mrs. Bennet, before you take any or all of these houses for your son and daughter, let us come to a right understanding. Into one house in this neighbourhood they shall never have admittance. I will not encourage the impudence of either, by receiving them at Longbourn.” (P&P: 270)

En otro momento de la historia, se nos presenta el contraste entre la buena educación de Elizabeth y Jane, y la frivolidad e inconsciencia de Lydia. Se trata de un detalle pequeño, pero es a base de toques ligeros como Austen va dando forma a sus personajes, que actúan coherentemente en distintas circunstancias. Además, sabiendo cómo continuará la historia, es interesante escuchar a Lydia opinando sobre la actitud de sus hermanas y la suya propia.

“Now I have got some news for you,” said Lydia, as they sat down at table. “What do you think? It is excellent news--capital news--and about a certain person we all like!”

Jane and Elizabeth looked at each other, and the waiter was told he need not stay. Lydia laughed, and said:

“Aye, that is just like your formality and discretion. You thought the waiter must not hear, as if he cared! I dare say he often hears worse things said than I am going to say. But he is an ugly fellow! I am glad he is gone. I never saw such a long chin in my life.” (P&P: 192)

Antes de pasar al siguiente punto, veremos un ejemplo en el que el narrador se sirve de estas normas de buena conducta -en este caso de su incumplimiento- para transmitir con más viveza los sentimientos del protagonista, ya que, a través de ese cambio respecto a su modo habitual de comportarse, detectamos su estado interior.

She used only the ceremony of saying that she must speak with Miss Tilney that moment, and hurrying by him proceeded upstairs. Then, opening the first door before her, which happened to be the right, she immediately found herself in the drawing-room with General Tilney, his son, and daughter. Her explanation, defective only in being – from her irritation of nerves and shortness of breath – no explanation at all, was instantly given. “I am come in a great hurry – It was all a mistake – I never promised to go – I told them

from the first I could not go. – I ran away in a great hurry to explain it. – I did not care what you thought of me. – I would not stay for the servant.” (NA: 63)

A las alturas de la historia en la que este sucedido se encuadra, el lector ya conoce a Miss Morland lo suficiente como para saber que se trata de una joven educada, más bien tímida, nada impetuosa, ni proclive a tomarse ese tipo de libertades. Por lo que una escena así solo puede deberse a unos sentimientos arrolladores, que la llevan a actuar con una soltura inusual en ella.

6.6. Los bailes.

Dentro de este apartado, en el que estamos hablando de distintos aspectos de las relaciones sociales y las normas que las regían, tienen gran interés los bailes. No solo se trataba de un entretenimiento, o un aliciente más para alegrar una fiesta, como podría considerarse hoy en día. Un baile era todo un acontecimiento social, que requería una cuidada preparación y cuyas normas estaban claramente reguladas. Basta con recordar las páginas de *Emma* en la que los Weston, Frank Churchill y la protagonista inspeccionan una y otra vez las salas, miden el espacio para comprobar cuántas parejas caben, se inquietan por las posibles incomodidades, analizan emplazamientos para las mesas en las que se servirá la cena, etc.

Tanto en las novelas de Jane Austen como en sus cartas, detectamos una gran expectación ante la perspectiva de un baile. Es un momento en el que las jóvenes podrán lucir sus mejores galas, mostrar nuevos peinados, magnificar su belleza con adornos y, para ello, dedicarán horas de planificación y preparación.

The ball was now a settled thing, and before the evening a proclaimed thing to all whom it concerned. Invitations were sent with despatch, and many a young lady went to bed that night with her head full of happy cares as well as Fanny. (MP: 225)

Además, tendrán la oportunidad de conocer a nuevos caballeros, o departir amistosamente con los ya conocidos. Los bailes eran uno de los pocos momentos en los que una pareja de jóvenes podía compartir algunos momentos de “intimidad”, dedicándose el uno al otro, sin formar parte de una conversación general.

A pesar de la distancia temporal, no resulta difícil comprender que estos eventos fueran anhelados por la gente joven y, después, se convirtieran en un tema de conversación recurrente. La opinión que nos llega a través de las novelas es bastante positiva, aunque, como es lógico, tendrá sus matices.

En *Mansfield Park*, vemos a Fanny retirándose antes de que termine el baile a instancias de su tío, que se preocupa por su constitución débil. En esta escena tan visual, encontramos una concatenación de adjetivos que muestran el estado de la joven y su percepción global.

And then, creeping slowly up the principal staircase, pursued by the ceaseless country-dance, feverish with hopes and fears, soup and negus, sore-footed and fatigued, restless and agitated, yet feeling, in spite of everything, that a ball was indeed delightful. (MP: 250)

En otras ocasiones, es el narrador quien nos transmite sus experiencias –la autora se hace parcialmente visible– y pone de manifiesto el atractivo de este tipo de diversión.

It may be possible to do without dancing entirely. Instances have been known of young people passing many, many months successively, without being at any ball of any description, and no material injury accrue either to body or mind;--but when a beginning is made– when the felicities of rapid motion have once been, though slightly, felt--it must be a very heavy set that does not ask for more. (E: 219)

Pero, como dijimos anteriormente, todo esto tiene sus matices y podían darse algunas circunstancias que mermaran la felicidad del momento.

Por un lado están aquellos que, formando parte de la fiesta, no se animan a bailar por la razón que sea. Estas gentes suelen quedar en un segundo plano y es fácil que el lector se olvide de ellos y de sus impresiones. Las personas de edad avanzada, aquellos a los que su posición no recomiende este tipo de actividad, o los que simplemente no se sienten atraídos por el baile forman un amplio grupo que presencia la escena como meros espectadores, conversando entre ellos, observando a los bailarines o aburriéndose sin más hasta que llegue el momento de marcharse. Esta última parece ser la actitud de Mr. Knightley, que no duda en confesarle a Emma su hastío ante la perspectiva del próximo baile.

“Oh! yes, I must be there; I could not refuse; and I will keep as much awake as I can; but I would rather be at home, looking over William Larkins’s week’s account; much rather, I confess.– Pleasure in seeing dancing!–not I, indeed--I never look at it– I do not know who does.–Fine dancing, I believe, like virtue, must be its own reward. Those who are standing by are usually thinking of something very different.” (E: 229)

Un motivo de preocupación para las jóvenes que asistirán al baile era la duda de si encontrarían pareja para los primeros bailes o si permanecerían sentadas, a la vista de todo el mundo. Esta era una situación que ninguna deseaba y que significaba un agravio para la afectada.

The two last dances before supper were begun, and Harriet had no partner;--the only young lady sitting down;-- and so equal had been hitherto the number of dancers, that how there could be any one disengaged was the wonder! (E: 291)

Por lo que era de gran importancia asegurarse un compañero de baile, que evitara el bochorno público que supondría que todos vieran que se había quedado sola, y trataran de solucionar esa situación bienintencionadamente, pero causando un malestar aún mayor.

To be secure of a partner at first was a most essential good– for the moment of beginning was now growing seriously near; and she so little understood her own claims as to think that if Mr. Crawford had not asked her, she must have been the last to be sought after, and should have received a partner only through a series of inquiry, and bustle, and interference, which would have been terrible. (MP: 243)

Sin embargo, este logro tampoco aportaba la seguridad de una velada agradable. Aún había otras circunstancias a tener en cuenta. La destreza del bailarín:

The first two dances (...) were dances of mortification. Mr. Collins, awkward and solemn, apologising instead of attending, and often moving wrong without being aware of it, gave her all the shame and misery which a disagreeable partner for a couple of dances can give. The moment of her release from him was ecstasy. (P&P: 79)

O cualquier otra deficiencia de su carácter. Este es el caso de Miss Morland, que se había comprometido a bailar con John Thorpe y por esta razón no solo no puede aceptar la invitación de Henry Tilney, algo que hubiera hecho encantada, sino que se ve

alejada de sus amigos y obligada a soportar una conversación que no le interesaba en absoluto.

The very easy manner in which he then told her that he had kept her waiting did not by any means reconcile her more to her lot; nor did the particulars which he entered into while they were standing up, of the horses and dogs of the friend whom he had just left (...). Of her dear Isabella (...) she could see nothing. They were in different sets. She was separated from all her party, and away from all her acquaintance; one mortification succeeded another, and from the whole she deduced this useful lesson, that to go previously engaged to a ball does not necessarily increase either the dignity or enjoyment of a young lady. (NA: 33)

De todo esto encontramos un ejemplo paradigmático en *Emma*. Como los lectores de esta novela recordarán, hay una escena, ambientada en un baile, en la que se pone de manifiesto la vileza y grosería de Mr. Elton, que contrasta con la caballerosidad y elegancia de Mr. Knightley. Es uno de los puntos de cambio de la novela, ya que, después de este suceso, Harriet logrará olvidarse del primero y su corazón quedará prendado del segundo. Lo que servirá de desencadenante para el desenlace final de la historia.

“Do not you dance, Mr. Elton?” to which his prompt reply was, “Most readily, Mrs. Weston, if you will dance with me.”

“Me!--oh! no--I would get you a better partner than myself. I am no dancer.”

“If Mrs. Gilbert wishes to dance,” said he, “I shall have great pleasure (...).”

“Mrs. Gilbert does not mean to dance, but there is a young lady disengaged whom I should be very glad to see dancing--Miss Smith.”

“Miss Smith!--oh!--I had not observed.--You are extremely obliging-- and if I were not an old married man.--But my dancing days are over, Mrs. Weston. You will excuse me. (...).”

Mrs. Weston said no more; and Emma could imagine with what surprize and mortification she must be returning to her seat. (...) She would not look again. Her heart was in a glow, and she feared her face might be as hot. (E: 292)

Hasta aquí la ofensa, que teniendo en cuenta lo explicado anteriormente y la reacción de los personajes, puede ser valorada en su justa medida. El lector se siente indignado y comparte la vergüenza de Harriet y el sufrimiento de Emma. Pero, entonces, ocurre algo inesperado, y que adquiere un mayor realce si recordamos que, anteriormente, Mr. Knightley había dejado clara su posición respecto al baile y su intención de no participar.

In another moment a happier sight caught her;--Mr. Knightley leading Harriet to the set!-- Never had she been more surprized, seldom more delighted, than at that instant. She was all pleasure and gratitude, both for Harriet and herself, and longed to be thanking him; and though too distant for speech, her countenance said much, as soon as she could catch his eye again. (E: 292)

Durante el baile, los protagonistas podrían charlar de diferentes temas, dado el estilo de la danza, que permitía cierta conversación. Pero podía darse el caso de que esta no fluyera con naturalidad y, entonces, quedaba el recurso a lo acostumbrado para romper el hielo. Algo parecido a hablar del tiempo con alguien con el que se coincide en el ascensor. En esta línea, también hallamos una escena memorable, ambientada en un baile en *Pride and Prejudice*. Se trata de una de las primeras conversaciones entre Elizabeth Bennet y Mr. Darcy, en la que se muestran algunos rasgos de la personalidad de ambos.

She made some slight observation on the dance. He replied, and was again silent. After a pause of some minutes, she addressed him a second time with:--"It is your turn to say something now, Mr. Darcy. I talked about the dance, and you ought to make some sort of remark on the size of the room, or the number of couples."

He smiled, and assured her that whatever she wished him to say should be said.

"Very well. That reply will do for the present. Perhaps by and by I may observe that private balls are much pleasanter than public ones. But now we may be silent."

"Do you talk by rule, then, while you are dancing?"

"Sometimes. One must speak a little, you know. It would look odd to be entirely silent for half an hour together; and yet for the advantage of some, conversation ought to be so arranged, as that they may say as little as possible." (P&P: 79)

7. La educación de los jóvenes.

Hemos definido las obras de Austen como novelas de personajes, en las que lo importante no es tanto la trama como el estudio de la personalidad de cada protagonista. En este contexto es lógico que la autora otorgue tanta importancia al tema del que hablaremos ahora, puesto que será de gran relevancia en todos los aspectos de cada una de las personas que aparecerán en sus historias.

El carácter de una persona se va forjando con el tiempo e influyen factores biológicos y ambientales: la familia, los amigos, el entorno sociocultural y la educación que se le brinda en los distintos contextos. Para poder valorar la actitud de alguien con justicia, debemos tener en cuenta esos factores, que determinarán hasta cierto punto su modo de obrar. Aparte de esto, hay que contar con la libertad de cada individuo, su raciocinio, sus sentimientos y los motivos que le llevan a tomar unas decisiones u otras.

En unas novelas en las que los protagonistas llevan todo el peso de la historia, y se pretenden mostrar los acontecimientos con realismo y credibilidad, es lógico que se nos brinden explicaciones que justifiquen algunos comportamientos determinantes.

El término educación puede resultar muy amplio e incluso equívoco, puesto que en castellano se suele utilizar con dos significados diversos; formación de la persona en distintos aspectos, y corrección social.

Centrándonos en la educación en cuanto formación, también podemos realizar algunos matices. Existe la educación entendida como las enseñanzas que se transmiten a los jóvenes sobre diversos aspectos de la conducta, los valores y otras facetas, en vistas a su desarrollo como personas; y también la educación como adquisición de conocimientos sobre distintas materias: matemáticas, geografía, etc.

En este apartado vamos a hablar de ambas acepciones, pero comenzaremos por la primera, recogiendo todos los aspectos citados anteriormente bajo el título de educación del carácter y formación en valores, puesto que estas son las facetas en las que incide Jane Austen en sus obras.

7.1. Educación del carácter y formación en valores.

Durante los primeros años de vida, la educación se adquiere fundamentalmente en el seno de la familia. Los padres son los principales responsables de esta tarea, y de su cumplimiento o negligencia dependerá en gran parte el desarrollo de los jóvenes. Esa tarea formativa abarca todos los aspectos de la personalidad y se lleva a cabo de diversas maneras, de un modo continuado y, a veces, inconsciente. Es labor de los padres no solo enseñar, sino también corregir y sancionar las malas actitudes o comportamientos. La manera de desarrollar esta tarea puede ser muy diferente en función de multitud de factores. No hay reglas fijas, ni fórmulas mágicas. El sentido común, el cariño, la experiencia, los conocimientos que se hayan podido adquirir y la búsqueda del consejo oportuno son algunos de los instrumentos con los que cuentan los padres en su función de educadores.

Esta tarea, complicada y exigente, conlleva además algunos sinsabores cuando con el transcurso del tiempo se detectan consecuencias negativas y se intuye que se deben a errores que se podían haber evitado. Estos errores pueden ser tanto intervenciones desafortunadas como omisiones. En este campo, como en otros, se puede fallar por exceso o por defecto. Y, si la conciencia de una equivocación grave siempre es dolorosa, mucho más lo será cuando se cometió desoyendo las advertencias o consejos de personas con mayor criterio o una visión más amplia de los problemas.

Este es el caso de Mr. Bennet y el incidente ocurrido entre su hija Lydia y Mr. Wickham. En el siguiente extracto ofrecemos las palabras de Elizabeth, que advierte a su padre de los riesgos a los que se expone su hermana Lydia si continúa actuando del mismo modo.

“Excuse me, for I must speak plainly. If you, my dear father, will not take the trouble of checking her exuberant spirits, and of teaching her that her present pursuits are not to be the business of her life, she will soon be beyond the reach of amendment. Her character will be fixed, and she will, at sixteen, be the most determined flirt that ever made herself or her family ridiculous.” (P&P: 202)

A pesar de la rotundidad de Lizzy, Mr. Bennet le resta importancia al asunto y lo toma como una situación pasajera, que no tendrá mayores consecuencias, y que no merece la molestia de una reprensión. Meses más tarde, cuando Elizabeth regresa a su

casa, interrumpiendo su viaje con los Gardiner al recibir la noticia de la fuga de su hermana, escucha el arrepentimiento de su padre, que no ha olvidado la conversación recién citada.

It was not till the afternoon, when he had joined them at tea, that Elizabeth ventured to introduce the subject; and then, on her briefly expressing her sorrow for what he must have endured, he replied, "Say nothing of that. Who should suffer but myself? It has been my own doing, and I ought to feel it."

(...)

"Lizzy, I bear you no ill-will for being justified in your advice to me last May, which, considering the event, shows some greatness of mind." (P&P: 260)

Pero estas situaciones no surgen solo a causa de la negligencia o permisivismo de los padres. Un autoritarismo excesivo puede traer consecuencias igualmente graves. Veremos ahora varios ejemplos extraídos de *Mansfield Park* en los que se explica la educación errónea e incompleta de la que fueron objeto las hermanas Bertram y las reflexiones posteriores de su padre, que, aunque tarde, comprende las equivocaciones cometidas.

Antes de centrarnos en Lord Bertram, veamos un texto en el que se muestra un dilema de gran interés, tanto para aquella época como para la actual. La protagonista es Julia que, en un paseo por los terrenos de los Rushworth, camina junto a la señora de la casa, cuando ella preferiría estar junto a Henry Crawford.

The politeness which she had been brought up to practise as a duty made it impossible for her to escape; while the want of that higher species of self-command, that just consideration of others, that knowledge of her own heart, that principle of right, which had not formed any essential part of her education, made her miserable under it. (MP: 80)

El narrador hace hincapié en el contraste entre la educación recibida – *politeness*–, que le impide dejar sola a Mrs. Rushworth, y los valores de los que carece, al no haber sido parte de su educación –*education*–, que le hubieran permitido sobrellevar esa circunstancia sin tanto sufrimiento.

Tras esta distinción, veremos tres ejemplos centrados en Lord Bertram, en los que se trata el tema de la educación de los jóvenes y, en concreto, de los errores cometidos por este padre autoritario y distante.

En este primer extracto se comenta una situación que no resulta infrecuente. La disparidad de criterios y de actitudes por parte de aquellos que desempeñan algún papel educativo, no solo resta eficacia a esta tarea, sino que puede ser contraproducente.

The anguish arising from the conviction of his own errors in the education of his daughters was never to be entirely done away.

Too late he became aware how unfavourable to the character of any young people must be the totally opposite treatment which Maria and Julia had been always experiencing at home, where the excessive indulgence and flattery of their aunt had been continually contrasted with his own severity. He saw how ill he had judged, in expecting to counteract what was wrong in Mrs. Norris by its reverse in himself; clearly saw that he had but increased the evil by teaching them to repress their spirits in his presence so as to make their real disposition unknown to him, and sending them for all their indulgences to a person who had been able to attach them only by the blindness of her affection, and the excess of her praise. (MP: 414)

Mientras que Lord Bertram trataba de educar a sus hijos con severidad, Mrs. Norris les consentía todos los caprichos y alentaba sus conductas equivocadas. Al querer contrarrestar esta actitud consentidora con una exigencia mayor, lo único que consiguió el cabeza de familia fue que sus hijos se mostraran correctos pero cohibidos en su presencia, para continuar con sus desmanes a sus espaldas, sin que él pudiera imaginar esta doble vida.

Este es otro de esos casos de atemporalidad de las situaciones narradas por esta autora, que logran que el lector las perciba como algo actual, aunque hayan transcurrido más de doscientos años desde su creación. Lord Bertram es uno de esos padres que, preocupado por la formación de sus hijos, no ha reparado en gastos y esfuerzos para proporcionarles una buena educación. Hoy en día, podríamos pensar en colegios privados plurilingües, actividades extraescolares, intercambios, exámenes oficiales... Todo un despliegue de medios, pero exentos de alma. La educación no puede reducirse a conceptos, habilidades y experiencias. Lo primero es la persona, y es en la formación personal –carácter, principios, conductas– donde hay que invertir más tiempo, dedicación y cariño para lograr parte de los frutos deseados.

Bitterly did he deplore a deficiency which now he could scarcely comprehend to have been possible. Wretchedly did he feel, that with all the cost and care of an anxious and

expensive education, he had brought up his daughters without their understanding their first duties, or his being acquainted with their character and temper. (MP: 414)

El resultado del autoritarismo y distanciamiento de Lord Bertram es que sus hijas sean para él unas desconocidas, que no sienten ningún afecto por su padre y al que temen pero no respetan.

Sin la colaboración de su esposa para esta tarea, y la oposición involuntaria, pero no por eso menos dañina, de su cuñada, Lord Bertram se centró en las formas pero olvidó el fondo. Buenas maneras, elegancia, conocimientos, habilidades... Todo eso lo aprendieron sus hijas de manos de unas institutrices eficaces y cumplidoras. Pero fueron enseñanzas sin ningún calado moral. Conocimientos teóricos y actitudes mecánicas, que les permiten desenvolverse con soltura en las relaciones sociales y transmitir una imagen armónica. Pero cuando llega el momento de la verdad, no hay un fundamento sólido sobre el que construir un proyecto personal.

He feared that principle, active principle, had been wanting; that they had never been properly taught to govern their inclinations and tempers by that sense of duty which can alone suffice. They had been instructed theoretically in their religion, but never required to bring it into daily practice. To be distinguished for elegance and accomplishments, the authorised object of their youth, could have had no useful influence that way, no moral effect on the mind. He had meant them to be good, but his cares had been directed to the understanding and manners, not the disposition; and of the necessity of self-denial and humility, he feared they had never heard from any lips that could profit them. (MP: 414)

Las jóvenes habían oído hablar de principios morales, pero no se les había animado a practicarlos. Y, por esta razón, cuando llegó el momento de actuar con fortaleza y rectitud, les faltaron recursos personales, criterio y rectitud moral para tomar las decisiones que les hubieran acercado a la felicidad.

En *Mansfield Park*, Jane Austen muestra, como acabamos de ver, las consecuencias de un autoritarismo excesivo, pero, tanto en esta obra como en otras, nos habla de los jóvenes a los que se les han consentido demasiados caprichos, o han gozado de mayores libertades de las que correspondían a su temprana edad, o, simplemente, no han recibido los buenos ejemplos que siempre son recomendables, pero más aún en la infancia.

Este último es el caso de Mary Crawford, o al menos, así lo ve Edmund. En una conversación con su prima Fanny, el joven se lamenta del tinte malicioso de algunas declaraciones de Mary. Sus encantos y todo su atractivo, se ven oscurecidos por el cariz frívolo e incluso inmoral de algunas de sus palabras.

“I know her disposition to be as sweet and faultless as your own, but the influence of her former companions makes her seem--gives to her conversation, to her professed opinions, sometimes a tinge of wrong. She does not think evil, but she speaks it, speaks it in playfulness; and though I know it to be playfulness, it grieves me to the soul.”

“The effect of education,” said Fanny gently.

Edmund could not but agree to it. “Yes, that uncle and aunt! They have injured the finest mind; for sometimes, Fanny, I own to you, it does appear more than manner: it appears as if the mind itself was tainted.” (MP: 239)

Los malos ejemplos recibidos en casa de sus tíos han arruinado una personalidad llena de encantos y atractivos, desorientándola hasta el punto de que no sea capaz de valorar en su justa medida lo apropiado o inapropiado de ciertas actitudes.

Algo parecido ocurre con Lydia Bennet, aunque en este caso no se trata del mal ejemplo de sus educadores, sino de la ausencia de una mano que la guiara hacia el bien, y la recondujera a su camino cuando fuera necesario. Así lo ve su hermana Elizabeth, que achaca la triste situación provocada por su fuga a la frivolidad consentida a la joven, y la negligencia de sus padres.

“Perhaps I am not doing her justice. But she is very young; she has never been taught to think on serious subjects; and for the last half-year, nay, for a twelvemonth--she has been given up to nothing but amusement and vanity. She has been allowed to dispose of her time in the most idle and frivolous manner, and to adopt any opinions that came in her way.” (P&P: 245)

Del mismo modo discurren los pensamientos de Elinor al juzgar a Willoughby. La juiciosa joven se lamenta al comprobar cómo alguien con tantas aptitudes para el bien había caído tan bajo, fruto de una independencia prematura, que había propiciado unos hábitos negativos, que arraigaron en su personalidad hasta trastornarla por completo.

Her thoughts were silently fixed on the irreparable injury which too early an independence and its consequent habits of idleness, dissipation, and luxury, had made in the mind, the character, the happiness, of a man who, to every advantage of person and talents, united a disposition naturally open and honest, and a feeling, affectionate temper. The world had made him extravagant and vain--Extravagance and vanity had made him cold-hearted and selfish. (S&S: 287)

Sin embargo, no todos los casos en los que han existido ciertas deficiencias en la labor educativa terminan de un modo tan drástico. Algunos de los protagonistas de estas historias han sido objeto de mimos y consentimientos, o se les ha valorado en exceso, provocando que tuvieran un demasiado alto concepto de sí mismos. Un afecto mal encauzado puede provocar egoísmos y vanidades. Del mismo modo que los elogios desmesurados pueden conducir al orgullo, la vanagloria o la frivolidad.

En estos casos, suele haber alguna persona que contrarreste de algún modo esas influencias involuntariamente negativas, y justifique así que estos personajes no acaben tan mal como los que hemos citado anteriormente.

En los primeros párrafos de *Emma*, se nos describe el entorno de la joven como un ambiente propicio para el florecimiento de una personalidad caprichosa, egoísta y vanidosa.

She was the youngest of the two daughters of a most affectionate, indulgent father; and had, in consequence of her sister's marriage, been mistress of his house from a very early period.

(...)

The real evils, indeed, of Emma's situation were the power of having rather too much her own way, and a disposition to think a little too well of herself; these were the disadvantages which threatened alloy to her many enjoyments. The danger, however, was at present so unperceived, that they did not by any means rank as misfortunes with her (E: 121)

Afortunadamente, Emma contará con sus buenos sentimientos y las correcciones de Mr. Knightley, al que su gran afecto por la muchacha no le nubla la vista, sino que se la agudiza.

Algo parecido encontramos en un diálogo entre Mr. Darcy y Lizzy, posterior a la segunda declaración del caballero. En un ejercicio de humildad y arrepentimiento, Mr. Darcy recapacita sobre su carácter, los defectos de su educación y las consecuencias de estos errores.

“As a child I was taught what was right, but I was not taught to correct my temper. I was given good principles, but left to follow them in pride and conceit. Unfortunately an only son (for many years an only child), I was spoilt by my parents, who, though good themselves (my father, particularly, all that was benevolent and amiable), allowed, encouraged, almost taught me to be selfish and overbearing; to care for none beyond my own family circle; to think meanly of all the rest of the world; to wish at least to think meanly of their sense and worth compared with my own. Such I was, from eight to eight and twenty; and such I might still have been but for you, dearest, loveliest Elizabeth!”
(P&P: 323)

Y, como se puede leer en la última frase de esta cita, la persona que le llevó a enfrentarse con la realidad fue Lizzy, aunque de un modo involuntario y unas formas nada afectuosas.

Antes de pasar al siguiente punto, insistiremos en que, además del interés personal por el tema de la educación de los jóvenes que pudiera tener la autora, es el realismo de sus obras el que marca la relevancia de este aspecto. Jane Austen habla de personas de carne y hueso, con una actitud coherente. Son personajes verosímiles, cercanos a la realidad. Y, por esta razón, la autora diseña unas circunstancias que justifiquen sus comportamientos, cambios y situaciones finales.

7.2. Escuelas, desarrollo de habilidades y buen gusto.

Pasamos ahora a un nuevo punto, dentro del marco de la educación de los jóvenes. También en este aspecto nos resultará sencillo detectar la voz de la autora detrás de las opiniones del narrador o de los personajes.

El sistema educativo actual es muy diferente del de aquella época, por lo que no nos resulta sencillo ponernos en situación. Aun así, siempre hay algunos elementos

comunes a pesar de las distancias socioculturales, como podremos comprobar en el ejemplo que veremos enseguida.

La búsqueda del sistema de enseñanza perfecto es un tema de eterna actualidad. Los modelos se relevan por razones políticas o sociales. Se importan estrategias de diferentes países y se experimenta con los avances de la pedagogía. Los resultados no siempre están a las alturas de las expectativas, a pesar del dinero invertido en estudios, metodologías y nuevos materiales.

Los centros educativos vanguardistas, en los que se cuenta con los últimos medios tecnológicos y se emplean términos novedosos para explicar situaciones y procedimientos, son vistos con cierto escepticismo por los educadores experimentados, que confieren el protagonismo a las personas, más que a los instrumentos o recursos pedagógicos.

Mrs. Goddard was the mistress of a School--not of a seminary, or an establishment, or any thing which professed, in long sentences of refined nonsense, to combine liberal acquirements with elegant morality, upon new principles and new systems--and where young ladies for enormous pay might be screwed out of health and into vanity--but a real, honest, old-fashioned Boarding-school, where a reasonable quantity of accomplishments were sold at a reasonable price... (E: 16)

Esta es la presentación de la escuela de Mrs. Goddard, mostrada como un lugar fiable en contraste con otros sitios de gran renombre, pero escasa credibilidad. Al texto anterior le faltan dos líneas que ofrecemos a continuación.

... and where girls might be sent to be out of the way, and scramble themselves into a little education, without any danger of coming back prodigies. (Ibid.)

Con su concisión e ironía habitual, la autora nos ofrece su punto de vista sobre la educación de las chicas jóvenes en su época. Aquellas familias que podían permitirse enviar a sus hijas a una escuela, no lo hacían con la esperanza de que adquirieran unos conocimientos que les permitieran ganarse la vida en el futuro. La educación de las jóvenes estaba orientada a hacer de ellas unas damas de buenas maneras, agradable conversación y gusto por las artes. El dominio del francés, la destreza en el dibujo, la habilidad con el piano u otro instrumento musical, el buen gusto artístico, etc. son valores añadidos para una muchacha de buena posición.

En las obras de Austen se nos muestran con frecuencia conversaciones en las que se hace referencia a alguna chica y se decora su descripción con el adjetivo “*accomplished*”, que tiene un significado muy amplio, como podremos observar en el siguiente diálogo entre la familia Bingley, Mr. Darcy y por último Elizabeth Bennet.

“It is amazing to me,” said Bingley, “how young ladies can have patience to be so very accomplished as they all are.”

“All young ladies accomplished! My dear Charles, what do you mean?”

“Yes, all of them, I think. They all paint tables, cover screens, and net purses. I scarcely know anyone who cannot do all this, and I am sure I never heard a young lady spoken of for the first time, without being informed that she was very accomplished.”

“Your list of the common extent of accomplishments,” said Darcy, “has too much truth. The word is applied to many a woman who deserves it no otherwise than by netting a purse or covering a screen. But I am very far from agreeing with you in your estimation of ladies in general. I cannot boast of knowing more than half-a-dozen, in the whole range of my acquaintance, that are really accomplished.”

“Nor I, I am sure,” said Miss Bingley.

“Then,” observed Elizabeth, “you must comprehend a great deal in your idea of an accomplished woman.”

“Yes, I do comprehend a great deal in it.”

“Oh! certainly,” cried his faithful assistant, “no one can be really esteemed accomplished who does not greatly surpass what is usually met with. A woman must have a thorough knowledge of music, singing, drawing, dancing, and the modern languages, to deserve the word; and besides all this, she must possess a certain something in her air and manner of walking, the tone of her voice, her address and expressions, or the word will be but half-deserved.”

“All this she must possess,” added Darcy, “and to all this she must yet add something more substantial, in the improvement of her mind by extensive reading.”

“I am no longer surprised at your knowing only six accomplished women. I rather wonder now at your knowing any.”

“Are you so severe upon your own sex as to doubt the possibility of all this?”

“I never saw such a woman. I never saw such capacity, and taste, and application, and elegance, as you describe united.” (P&P: 33)

Como se puede comprobar, se trataba de una educación dirigida sobre todo a las artes, aunque Mr. Darcy añade un matiz importante y no del todo habitual, que parece corresponder a la voz de la autora, al requerir también amplias lecturas que formen la mente de las jóvenes.

A pesar de que existían diversas instituciones educativas, no era infrecuente que estos conocimientos se adquirieran en el hogar, bajo la supervisión de una institutriz, o en algunos casos, con la única tutela de los padres.

De Jane Austen sabemos que asistió a dos escuelas en su primera infancia, pero que adquirió la mayoría de sus conocimientos y destrezas en su casa, con la orientación de su padre y una amplia biblioteca a su disposición. Esto se ve reflejado en algunas obras, como es el caso de *Pride and Prejudice* y *Sense and Sensibility*. En el primero, se nos cuenta que las Bennet no contaron con ninguna institutriz y en el segundo, además de esto, se nos insiste en la idea de que estas jóvenes siempre estaban muy atareadas, y hallaban un gran placer en la lectura, el dibujo y la música.

De estas tres disciplinas, encontramos múltiples referencias en las obras que estamos estudiando. Es muy interesante comprobar la importancia que tenían en la vida cotidiana de sus protagonistas y el valor que se le confería tanto a la destreza en dichas artes como a la capacidad de apreciarlas. En las próximas páginas, ofreceremos algunos de estos ejemplos.

7.3. Libros

Comenzaremos analizando los distintos enfoques y opiniones que se ofrecen en estas obras al hablar de los libros.

Ya hemos comentado el valor educativo de la lectura. Una buena selección de libros puede ser un camino directo a la adquisición de una cultura amplia, buen raciocinio y el fundamento para unas ideas sólidas. Así se nos muestra en *Mansfield*

Park, cuando, poco después de que Fanny sea acogida por la familia de su tío, Edmund decide colaborar en su educación a través de los libros.

He knew her to be clever, to have a quick apprehension as well as good sense, and a fondness for reading, which, properly directed, must be an education in itself. (...) he recommended the books which charmed her leisure hours, he encouraged her taste, and corrected her judgment: he made reading useful by talking to her of what she read, and heightened its attraction by judicious praise. (MP: 18)

El ejemplo contrario lo encontramos en la persona de Emma, y en la crítica cariñosa de Mr. Knightley, que conoce las buenas intenciones de la joven, pero su escasa fuerza de voluntad y constancia.

“Emma has been meaning to read more ever since she was twelve years old. I have seen a great many lists of her drawing-up at various times of books that she meant to read regularly through--and very good lists they were--very well chosen, and very neatly arranged--sometimes alphabetically, and sometimes by some other rule. The list she drew up when only fourteen--I remember thinking it did her judgment so much credit, that I preserved it some time; and I dare say she may have made out a very good list now. But I have done with expecting any course of steady reading from Emma. She will never submit to any thing requiring industry and patience, and a subjection of the fancy to the understanding.” (E: 30)

En esta novela, se nos presenta a la heroína como una muchacha con grandes dotes para las distintas artes, pero a la que la falta de práctica le ha impedido adquirir destreza en ninguna de ellas. Y algo parecido ocurre en lo referente a su modo de pensar. Tiene buen corazón y propósitos nobles, pero en ocasiones sus carencias intelectuales o de raciocinio se ponen de manifiesto, provocando que se deje llevar por los prejuicios o una actitud caprichosa.

Jane Austen habla de los libros como un medio para mejorar la cultura y enriquecer la personalidad, pero no se refiere solo a escritos de gran profundidad, tratados de diversas materias, o reflexiones filosóficas o morales. Estos eran los géneros que en aquella época se entendían como dignos de ser leídos por la gente de provecho. Pero, comprensiblemente, no eran los favoritos de los lectores jóvenes.

En *Pride and Prejudice* se nos muestra una escena que nos podemos imaginar con facilidad.

By tea-time, however, the dose had been enough, and Mr. Bennet was glad to take his guest into the drawing-room again, and, when tea was over, glad to invite him to read aloud to the ladies. Mr. Collins readily assented, and a book was produced; but, on beholding it (for everything announced it to be from a circulating library), he started back, and begging pardon, protested that he never read novels. Kitty stared at him, and Lydia exclaimed. Other books were produced, and after some deliberation he chose Fordyce's Sermons. (P&P: 60)

La lectura en voz alta era uno de los entretenimientos propios de la época. Las obras escogidas dependerían de los gustos de la audiencia, y no es difícil ponerse en el lugar de Kitty o Lydia cuando, después de cenar, se preparan para pasar un rato agradable escuchando una lectura amena, pero, para su sorpresa, en vez de una novela, se escoge un libro de sermones. Lydia no oculta su desagrado y esto provoca la siguiente reflexión de Mr. Collins.

"I have often observed how little young ladies are interested by books of a serious stamp, though written solely for their benefit. It amazes me, I confess; for, certainly, there can be nothing so advantageous to them as instruction. But I will no longer importune my young cousin." (P&P: 60)

Sabemos por sus cartas, que Jane Austen leía con interés algunos libros de este estilo, pero también que no ocultaba su gusto por la novela, vista entonces como un pasatiempo "indigno" de la gente culta. En una sociedad en la que la apariencia era tan importante, reconocer la afición por este tipo de obras era entendido por algunos como un rebajamiento intelectual, una pérdida de tiempo, o una concesión a la frivolidad. Austen alza su voz contra esas corrientes y se reconoce lectora de novelas, abogando por la dignidad de este género y defendiéndolo tanto en sus escritos públicos como privados. En *Northanger Abbey* encontramos varios pasajes orientados a este fin. En algunos de ellos es el narrador el que protagoniza esta apología.

Yes, novels; for I will not adopt that ungenerous and impolitic custom so common with novel-writers, of degrading by their contemptuous censure the very performances, to the number of which they are themselves adding – joining with their greatest enemies in bestowing the harshest epithets on such works, and scarcely ever permitting them to be

read by their own heroine, who, if she accidentally take up a novel, is sure to turn over its insipid pages with disgust. (NA: 20)

Y, en otros, nos llega a través de los personajes.

“But you never read novels, I dare say?”

“Why not?”

“Because they are not clever enough for you – gentlemen read better books.”

“The person, be it gentleman or lady, who has not pleasure in a good novel, must be intolerably stupid.” (NA: 66)

En las obras de Jane Austen detectamos el amor por los libros que esta autora inglesa sintió desde su infancia. No solo se transluce en el hecho de que casi todos sus protagonistas sean grandes lectores, sino a través de algunas situaciones de marcado tinte autobiográfico. Una de ellas es el comentario sobre Shakespeare que Austen pone en boca de Henry Crawford.

“But Shakespeare one gets acquainted with without knowing how. It is a part of an Englishman’s constitution. His thoughts and beauties are so spread abroad that one touches them everywhere; one is intimate with him by instinct. No man of any brain can open at a good part of one of his plays without falling into the flow of his meaning immediately.” (MP: 300)

El segundo ejemplo que queremos ofrecer muestra una situación cotidiana entre lectores, que se sigue dando un par de siglos después.

Anne found Captain Benwick getting near her, as soon as they were all fairly in the street. Their conversation the preceding evening did not disincline him to seek her again; and they walked together some time, talking as before of Mr. Scott and Lord Byron, and still as unable as before, and as unable as any other two readers, to think exactly alike of the merits of either. (P: 155)

Y, por último, transcribiremos una situación descrita de un modo muy conciso, pero que resultará familiar a los buenos lectores, y en la que el narrador realiza un contraste irónico entre los que se jactan de su gusto por la lectura y los que realmente la aman.

Marianne, who had the knack of finding her way in every house to the library, however it might be avoided by the family in general, soon procured herself a book. (S&S: 262)

La opinión sobre un gran escritor, el placer de conversar sobre los libros que más nos han gustado, y contrastar nuestro punto de vista con el de otros lectores, la necesidad de refugiarse –como Mr. Bennet– para gozar de la lectura sin ser interrumpido, etc. El amor por los libros narrado en otros libros que, a su vez, han sido y serán citados en multitud de obras posteriores.

7.4. Música.

El gusto por la música y la habilidad para tocar un instrumento musical –en especial el piano– son temas que aparecen en casi todas las novelas de Austen. También en este aspecto encontramos distintos enfoques, que muestran la intencionalidad de la autora en cada momento.

En algunas ocasiones, se ofrecen escenas musicales para plasmar un sentimiento o mostrar una situación evocadora. Se trata de pasajes muy visuales, que parecen pensados para llevarse al cine. En este primer extracto, se nos muestra a Marianne volcando su dolor sobre las teclas del piano, liberando sus sentimientos a través de la música.

She played over every favourite song that she had been used to play to Willoughby, every air in which their voices had been oftenest joined, and sat at the instrument gazing her heart was so heavy that no farther sadness could be gained; and this nourishment of grief was every day applied. She spent whole hours at the pianoforte alternately singing and crying; her voice often totally suspended by her tears. (S&S: 71)

Muy diferente es el siguiente cuadro, en el que se ve a la encantadora Mary Crawford rasgando delicadamente las cuerdas del harpa. El marco romántico de la escena añade aún más belleza a la imagen, y multiplica los atractivos de la joven.

The harp arrived, and rather added to her beauty, wit, and good-humour; for she played with the greatest obligingness, with an expression and taste which were peculiarly becoming, and there was something clever to be said at the close of every air (...). A young woman, pretty, lively, with a harp as elegant as herself, and both placed near a

window, cut down to the ground, and opening on a little lawn, surrounded by shrubs in the rich foliage of summer, was enough to catch any man's heart. (MP: 57)

La excelencia musical es fruto del esfuerzo y la constancia, que perfeccionaran una mayor o menor habilidad natural. Por lo tanto, a las artistas que hayan alcanzado esa maestría se les suponen unas virtudes, de las que carecerán aquellas que abandonaron la práctica. Este es el contraste entre Jane Fairfax y Emma Woodhouse, que resume de algún modo la personalidad de las jóvenes. A la primera la vemos siempre como discreta, perseverante, correcta, abnegada, dispuesta a trabajar para salir adelante, sin rebelarse contra su situación. Mientras que Emma es mucho más aparatosa, desea ser el centro de atención, se deja llevar por los caprichos y la fantasía, y está acostumbrada a una vida cómoda.

Como detalle cultural, llama la atención que en varias ocasiones, se muestra cómo es propio de muchas mujeres el abandono de la práctica musical al llegar al matrimonio.

The songs which Lady Middleton had brought into the family on her marriage, and which perhaps had lain ever since in the same position on the pianoforte, for her ladyship had celebrated that event by giving up music. (S&S: 29)

¿Las razones? En algún momento se alude a la falta de tiempo, puesto que su nueva condición lleva consigo un aumento de tareas. Pero no parece que esta razón sea demasiado convincente. Más bien se nos muestra como algo voluntario. Quizás, y esto es una interpretación muy libre por nuestra parte, un factor determinante sea el hecho de haber logrado ya la situación de estabilidad deseada, y no sentir la necesidad de perfeccionar las habilidades para ganar en encantos personales cara a un futuro pretendiente. En cualquier caso, sí que percibimos cierta malicia de la autora al tratar este tema, como se podrá ver en el siguiente fragmento.

“For married women, you know— there is a sad story against them, in general. They are but too apt to give up music.”

“But you, who are so extremely fond of it--there can be no danger, surely?”

“I should hope not; but really when I look around among my acquaintance, I tremble. Selina has entirely given up music--never touches the instrument--though she played

sweetly. And the same may be said of Mrs. Jeffereys--Clara Partridge, that was--and of the two Milmans, now Mrs. Bird and Mrs. James Cooper; and of more than I can enumerate (...)

Emma, finding her so determined upon neglecting her music, had nothing more to say. (E: 246)

El narrador recurre además a las distintas actitudes frente a la música para mostrarnos algunos rasgos del carácter de los personajes. Curiosamente, los “buenos” suelen ser grandes aficionados o intérpretes, y los “malos”, aunque se jactan de apreciarla, carecen del buen gusto necesario para poder hacerlo. Tal es el caso de Lady Catherine de Bourgh, que después de haber afirmado que podría haber sido una gran pianista si hubiera querido, y que hay poca gente en el país con mayor gusto musical que ella, es incapaz de escuchar una sola pieza en silencio.

When coffee was over, Colonel Fitzwilliam reminded Elizabeth of having promised to play to him; and she sat down directly to the instrument. He drew a chair near her. Lady Catherine listened to half a song, and then talked, as before, to her other nephew. (P&P: 152)

Matizando la simplificación que realizamos anteriormente, podríamos añadir que no solo los “malos” son incapaces de apreciar la música, sino también los simples y maleducados. A través de las diversas reacciones, se establecen categorías de personajes.

Marianne’s performance was highly applauded. Sir John was loud in his admiration at the end of every song, and as loud in his conversation with the others while every song lasted. Lady Middleton frequently called him to order, wondered how any one’s attention could be diverted from music for a moment, and asked Marianne to sing a particular song which Marianne had just finished. Colonel Brandon alone, of all the party, heard her without being in raptures. He paid her only the compliment of attention; and she felt a respect for him on the occasion, which the others had reasonably forfeited by their shameless want of taste. (S&S: 29)

La ironía del narrador logra, con tan solo unas pinceladas, que el lector perciba la realidad que se muestra detrás de cada situación.

7.5. Dibujo.

Al analizar las diferentes escenas en las que se alude a la destreza para dibujar y al gusto por los retratos y paisajes, encontramos cierto paralelismo con lo recién comentado al hablar de la música. La autora se sirve de este recurso para mostrar distintas características de los personajes, o para dotar de mayor fuerza a una situación.

Durante un agradable paseo, Catherine Morland, sorprendida por los comentarios de los hermanos Tilney, que son capaces de apreciar con más detalle el paisaje que les rodea gracias a su afición por el dibujo, hace gala de su inocencia y sencillez habituales, y reconoce su ignorancia a este respecto y su deseo de aprender. Lo que le vale una detenida explicación de Henry. Las oportunas indicaciones del joven, unidas a la admiración que ella siente por él logran unos avances sorprendentes en tan solo unos minutos.

In the present instance, she confessed and lamented her want of knowledge, declared that she would give anything in the world to be able to draw; and a lecture on the picturesque immediately followed, in which his instructions were so clear that she soon began to see beauty in everything admired by him, and her attention was so earnest that he became perfectly satisfied of her having a great deal of natural taste. (NA: 69)

La falta de gusto será mostrada una vez más como algo propio de los personajes simples, vulgares o malvados. Por un lado tenemos a aquellos que, siguiendo las modas, manifiestan una atracción por las artes que no sienten en realidad, y que el narrador se encargará de señalar.

“Oh! dear, how beautiful these are! Well! how delightful! Do but look, mama, how sweet! I declare they are quite charming; I could look at them for ever.” And then sitting down again, she very soon forgot that there were any such things in the room.” (S&S: 93)

Y vemos también cómo la subjetividad juega un papel importante en ocasiones, y la autora se sirve de este hecho para mostrarnos distintas actitudes provocadas por el mismo estímulo.

En este primer ejemplo, unos dibujos realizados por Elinor serán juzgados por los presentes, no tanto por la calidad de las láminas como por la relación de cada uno con la artista.

“These are done by my eldest sister,” said he; “and you, as a man of taste, will, I dare say, be pleased with them (...).”

The Colonel, though disclaiming all pretensions to connoisseurship, warmly admired the screens, as he would have done any thing painted by Miss Dashwood (...). Fanny presented them to her mother, considerably informing her, at the same time, that they were done by Miss Dashwood.

“Hum”--said Mrs. Ferrars--“very pretty,”--and without regarding them at all, returned them to her daughter.

Perhaps Fanny thought for a moment that her mother had been quite rude enough,--for, colouring a little, she immediately said,

“They are very pretty, ma’am--an’t they?” But then again, the dread of having been too civil, too encouraging herself, probably came over her, for she presently added,

“Do you not think they are something in Miss Morton’s style of painting, Ma’am?--She does paint most delightfully!--How beautifully her last landscape is done!”

“Beautifully indeed! But she does every thing well.”

Marianne could not bear this (...) “This is admiration of a very particular kind!-- what is Miss Morton to us?--who knows, or who cares, for her?--it is Elinor of whom we think and speak.”

And so saying, she took the screens out of her sister-in-law’s hands, to admire them herself as they ought to be admired. (S&S: 203)

Algo parecido ocurre en el siguiente extracto, en el que podemos ver las distintas actitudes de los caballeros hacia Emma y, en consecuencia, hacia su retrato de Harriet.

Mr. Knightley muestra la realidad, Mr. Elton la adula intencionadamente y Mr. Dashwood actúa como el padre consentidor que es.

Every body who saw it was pleased, but Mr. Elton was in continual raptures, and defended it through every criticism.(...)

“You have made her too tall, Emma,” said Mr. Knightley.

Emma knew that she had, but would not own it; and Mr. Elton warmly added,

“Oh no! certainly not too tall; not in the least too tall. (...) -Oh no! it gives one exactly the idea of such a height as Miss Smith’s. Exactly so indeed!”

“It is very pretty,” said Mr. Woodhouse. “So prettily done! Just as your drawings always are, my dear. I do not know any body who draws so well as you do”. (E: 41)

Y, por último, escuchamos a Marianne juzgando a Edward con severidad por su falta de sensibilidad artística. La joven es consciente de que él admira los dibujos de Elinor, pero desde su perspectiva de artista y amante del arte, detecta que no es el buen gusto lo que le lleva a valorar estas obras, sino el afecto que siente por su hermana.

And though he admires Elinor’s drawings very much, it is not the admiration of a person who can understand their worth. It is evident, in spite of his frequent attention to her while she draws, that in fact he knows nothing of the matter. He admires as a lover, not as a connoisseur. (S&S: 14)

Pero es que, como la misma Marianne reconocerá, el buen gusto, en ocasiones, se confunde con la apariencia y la repetición de opiniones comunes. No todo el mundo posee la capacidad de apreciar la belleza o la técnica de una obra de arte. Pero el afán de aparentar puede llevar a algunos a emitir juicios atrevidos, que pondrán de manifiesto su ignorancia ante los entendidos en la materia.

“It is very true,” said Marianne, “that admiration of landscape scenery is become a mere jargon. Every body pretends to feel and tries to describe with the taste and elegance of him who first defined what picturesque beauty was.” (S&S: 83)

Por lo que, quizás, sea preferible la actitud de Edward, que reconoce sus limitaciones y deja que sea el afecto, y no sus aptitudes artísticas, quien rijan sus preferencias.

Resumiendo lo visto en los últimos tres puntos, antes de pasar al siguiente apartado, podemos comentar que Jane Austen, dentro de su tendencia a centrar las novelas en los personajes y mostrarlos en profundidad, se sirve de temáticas frecuentes de su tiempo para ofrecernos una perspectiva más amplia de cada persona, y reflejar algunos rasgos de su carácter de un modo indirecto.

8. Rasgos autobiográficos

Dentro de los apartados anteriores, se han señalado algunas escenas en las que, a nuestro modo de ver, se podía detectar la opinión de la autora respecto a alguna actitud o realidad. Pero no es solo la voz de Austen lo que nos llega a través del narrador o algún personaje. En estas obras, encontramos algunos pasajes y situaciones que guardan una semejanza llamativa con algún momento de su vida.

No tenemos constancia de que se trate de algo buscado por la escritora, pero sí datos suficientes para afirmar esa relación. No es inusual que algunos escritores viertan experiencias autobiográficas en sus creaciones de un modo más o menos consciente. En los siguientes párrafos, ofreceremos un amplio elenco de ejemplos en los que hallamos este paralelismo, y explicaremos el contexto u ofreceremos citas que justifiquen nuestra opinión.

La vida de Jane Austen transcurrió casi siempre en el ámbito familiar, por lo que no es extraño que se inspirase en acontecimientos ocurridos en ese entorno para escribir sus novelas. Veamos algunos casos concretos.

En el primero participó Thomas Knight, que, junto a su esposa, visitó a la familia de su primo, el Reverendo George Austen –padre de la escritora-. El matrimonio quedó tan gratamente sorprendido con Edward, que entonces tenía unos doce años, que el muchacho les acompañó en las siguientes etapas de su viaje. Al no tener descendencia, los Knight se ofrecieron a adoptar a Edward y procurarle todas las ventajas de su buena posición. Los Austen aceptaron y el joven abandonó el hogar familiar para vivir con sus nuevos protectores. Con el tiempo, Edward adquirió el apellido de los Knight y muchas de sus posesiones. Disfrutó de una buena situación, y pudo ayudar a su madre y hermanas a la muerte de su padre.

Aunque esta adopción supuso grandes ventajas para el muchacho y fue aceptada por su familia, no es descabellado imaginar que la separación debió de resultar dolorosa para todos los afectados. ¿Cuáles fueron los sentimientos de Jane Austen ante este hecho? No se conservan testimonios escritos de esa época, pero podemos escuchar la opinión de Mrs. John Knightley, la hermana de Emma, al hablar de Frank Churchill, que vivió una situación similar.

“I have no doubt of his being a most amiable young man. But how sad it is that he should not live at home with his father! There is something so shocking in a child’s being taken away from his parents and natural home! I never could comprehend how Mr. Weston could part with him. To give up one’s child! I really never could think well of any body who proposed such a thing to any body else.” (E: 86)

¿Es esta la opinión de Jane Austen? Tendríamos que preguntárselo a ella para poder asegurarlo, pero no deja de ser un punto de vista muy definido sobre un hecho semejante. La adopción de Edward tuvo lugar en 1783, cuando Jane tenía ocho años. Así que, aunque todavía muy joven, fue plenamente consciente de lo ocurrido y no hay duda de que fue una experiencia que no olvidó.

Jane Austen mantuvo una relación muy afectuosa con sus hermanos a lo largo de su vida. Aunque se llevara muy bien con todos, adivinamos una especial predilección por Cassandra, que por ser la otra chica se convirtió en su confidente, cómplice y objeto de su extensa correspondencia. Y también se puede detectar una relación especialmente fluida con su hermano Henry, de carácter abierto y divertido, y que fue uno de sus grandes valedores a la hora de publicar sus novelas.

No sabemos si es casualidad o no el hecho de que el nombre de Henry aparezca en varias obras de Austen (Henry Tilney, Henry Crawford). Se trata de un nombre muy común en aquella época, pero que para ella adquirió un significado especial al vincularlo a la forma de ser de su hermano, como se puede ver en el siguiente extracto de una de sus cartas.

Henry at White’s! Oh, what a Henry! I do not know what to wish as to Miss B., so I will hold my tongue and my wishes. (Letters: 276)

“*What a Henry!*”. Una expresión cargada de sentido y afecto, de la que nos parece escuchar un eco en *Northanger Abbey*, cuando la afligida Catherine Morland le dice a Henry Tilney que, si John Thorpe le hubiera hecho caso y hubiera detenido el coche, ella habría saltado para ir a pasear con él.

Is there a Henry in the world who could be insensible to such a declaration? Henry Tilney at least was not. (NA: 58)

Aunque tanto Jane como Cassandra pasaron algunas épocas en internados, primero en Southampton y después en Reading, se trató de periodos muy breves que no les dejaron demasiada huella. La mayor parte de su educación la recibieron en el hogar y, especialmente, a través de la lectura. El Reverendo George Austen poseía una biblioteca muy amplia, para lo que era común entonces, y sus hijas tenían acceso total a sus volúmenes. Además, sabemos también que, como era habitual, recibieron clases de piano y practicaron durante toda su vida.

Cuando Lady Catherine de Bourgh interroga a Elizabeth Bennet sobre su educación y los medios que se emplearon en ella, Lizzy responde del mismo modo que hubiera podido hacerlo la misma Austen.

“Then, who taught you? who attended to you? Without a governess, you must have been neglected.”

“Compared with some families, I believe we were; but such of us as wished to learn never wanted the means. We were always encouraged to read, and had all the masters that were necessary. Those who chose to be idle, certainly might.” (P&P: 145)

Ya hemos hablado de Edward, Henry y Cassandra, pero no del resto de los hermanos. James, el primogénito, fue clérigo –al igual que más tarde Henry, que antes había desempeñado otros oficios-. George, el segundo, nació con una enfermedad psíquica y no vivió en el hogar familiar, sino con un matrimonio que se encargó de sus cuidados. Y quedan Frank y Charles, que fueron marinos. La profesión de estos dos hermanos tuvo una incidencia clara en las obras que estamos estudiando.

The other important thing to say is that the sailor brothers were the members of the family who contributed most, directly and indirectly, to the novels. Their lives and experiences provided Jane Austen with the basis for her naval characters and the sailor brothers played an important part in the writing of *Mansfield Park* and *Persuasion*, the two naval novels. (...) James Edward Austen-Leigh (...) noted her “partiality for the Navy” and “the readiness and accuracy with which she wrote about it”. We have much to thank the sailor brothers for. (Southam: 34)

Nos hemos referido con anterioridad a la marina y hemos incluido algunos textos sobre este asunto, por lo que tan solo ofreceremos un ejemplo más en esta línea.

Louisa, by whom she found herself walking, burst forth into raptures of admiration and delight on the character of the navy; their friendliness, their brotherliness, their openness, their uprightness; protesting that she was convinced of sailors having more worth and warmth than any other set of men in England; that they only knew how to live, and they only deserved to be respected and loved. (P: 145)

Ciertamente, se puede apreciar esta “parcialidad por la marina” a la que se refería su sobrino más arriba y que parece fundada, al menos en parte, en su cariño fraternal.

Con el paso del tiempo, el círculo familiar se fue ampliando y, además de su madre y hermanos, incluyó a un buen grupo de sobrinos. En sus cartas, apreciamos un tono muy afectuoso al hablar de ellos, y se conservan testimonios que atestiguan que Jane era la favorita de los más pequeños. Y no solo con los niños de la familia, sino también con algunos ajenos a ese ámbito. En el siguiente extracto de una de sus cartas, escuchamos a la autora hablar sobre la visita de una pequeña, su comportamiento y las reflexiones que esto le inspira.

The morning was so wet that I was afraid we should not be able to see our little visitor, but Frank, who alone could go to church, called for her after service, and she is now talking away at my side and examining the treasures of my writing-desk drawers – very happy, I believe. Not at all shy, of course. Her name is Catherine, and her sister’s Caroline. She is something like her brother, and as short for her age, but not so well-looking. (...)

Our little visitor has just left us, and left us highly pleased with her; she is a nice, natural, open-hearted, affectionate girl, with all the ready civility which one sees in the best children in the present day; so unlike anything that I was myself at her age, that I am often all astonishment and shame. (Letters: 125)

Aunque la misma Austen afirmará que los personajes infantiles tienen poco interés, y por eso las apariciones en sus obras son tan escasas, las contadas veces en las que se les muestra son muy acertadas –a la vez que irónicas al hablar de la actitud de los mayores con ellos-.

On the stairs were a troop of little boys and girls, whose eagerness for their cousin’s appearance would not allow them to wait in the drawing-room, and whose shyness, as they had not seen her for a twelvemonth, prevented their coming lower. (P&P: 134)

Seguimos dentro del entorno familiar y, concretamente, hablaremos ahora de una afición que unió a los hermanos en más de una ocasión, el teatro.

Despite being the home of a respectable county clergyman, Steventon parsonage was by no means divorced from things theatricals. Plays, both contemporary and classic, were evidently available for reading and for the production of home theatricals. (Gay: 1)

Ya hemos hablado de las lecturas a las que tenían acceso los jóvenes de la familia. También sabemos que Austen gustaba de aportar sus propias creaciones para el entretenimiento de los suyos. Eran obras sencillas, cargadas de humor, sarcasmo y exageraciones, que leía en diversos momentos de ocio. Estas obras se conservan recogidas bajo el título de *Juvenilia*. Pero, no solo había lectura y escritura, también se representaban algunas obras sencillas para diversión de los actores y de un reducido público. Este hecho evocará entre los lectores de Austen el recuerdo de una de sus novelas, *Mansfield Park*, en la que una representación teatral se convierte en un tema crítico, que provocará el enfrentamiento entre varios personajes y pondrá de manifiesto la forma de ser de cada uno. Entre las páginas de esta novela, encontramos algunas reflexiones de claro tinte autobiográfico.

Happily for him, a love of the theatre is so general, an itch for acting so strong among young people, that he could hardly out-talk the interest of his hearers. From the first casting of the parts to the epilogue it was all bewitching, and there were few who did not wish to have been a party concerned, or would have hesitated to try their skill. (MP: 108)

En todas las novelas de Austen encontramos diversos romances. Los hay muy variados y con etapas diferentes. Algunos empiezan mal y terminan bien, otros al revés, los hay breves, divididos en periodos que abarcan años... Uno de los romances paradigmáticos es el que protagonizan Marianne y Willoughby, que parecen formar la pareja perfecta y que acaba siendo una experiencia muy dolorosa, en especial para la muchacha.

La relación entre estos dos jóvenes está protagonizada por el ritmo frenético en el que se desarrollan los acontecimientos. La impetuosidad de ambos, su apasionamiento y su carácter nada comedido les llevan a tratarse con una familiaridad que resulta censurable desde el punto de vista de Elinor.

Elinor could not be surprised at their attachment. She only wished that it were less openly shewn; and once or twice did venture to suggest the propriety of some self-command to Marianne. But Marianne abhorred all concealment where no real disgrace could attend unreserve; and to aim at the restraint of sentiments which were not in themselves illaudable, appeared to her not merely an unnecessary effort, but a disgraceful subjection of reason to common-place and mistaken notions. Willoughby thought the same; and their behaviour at all times, was an illustration of their opinions. (S&S: 45)

La hermana mayor, mucho más prudente que Marianne, no cuestiona el afecto entre los jóvenes, pero sí su imprudencia al actuar de un modo tan llamativo, sin molestarse en tamizar su actitud con el velo de las buenas maneras.

Si leemos el siguiente texto:

You scold me so much in the nice long letter which I have this moment received from you, that I am almost afraid to tell you how my Irish friend and I behaved. Imagine to yourself everything most profligate and shocking in the way of dancing and sitting down together. I can expose myself however, only once more, because he leaves the country soon after next Friday, on which day we are to have a dance at Ashe after all. (Letters: 1)

Podríamos pensar que se trata de una carta de Marianne a Elinor, contestando a una de sus reprensiones. Sin embargo, la autora es una joven Jane Austen, que mantuvo una efímera relación con su primo Tom Lefroy. La situación del muchacho desaconsejaba que ese trato confiado avanzara más allá, y los posibles enamorados vieron cómo sus destinos se separaban para nunca más volver a coincidir.

En las cartas de Jane Austen a su hermana Cassandra hay numerosas referencias a largos paseos. Esta afición se ve reflejada en diversas escenas en las que las jóvenes protagonistas caminan por campos, prados o senderos de montaña, y alaban la belleza de los paisajes.

Otro dato de su biografía, que es conocido por la mayoría de sus lectores, son sus diversas estancias en Bath, que era uno de los centros de reunión social por excelencia. De hecho, se mudó a esta localidad con sus padres y su hermana, y permaneció en ella hasta poco después de la muerte del Reverendo George Austen. Esto explica el conocimiento de la concurrida localidad por parte de la autora y las

costumbres sociales, que se plasma en las descripciones de algunas de sus obras, en especial *Northanger Abbey* y *Persuasion*.

For a fine Sunday in Bath empties every house of its inhabitants, and all the world appears on such an occasion to walk about and tell their acquaintance what a charming day it is. (NA: 19)

Volviendo al tema de los bailes, del que ya hemos hablado, también podemos afirmar que son muchas las referencias a este entretenimiento en las cartas de Austen. El hecho de que en sus novelas aparezcan diferentes bailes no tendría por qué ser algo autobiográfico, sino un reflejo de las costumbres de su época. Pero no hay duda de que sus propias experiencias le permitieron mostrar con más realismo la excitación de las jóvenes al acercarse uno de estos eventos –como se mostró en uno de los ejemplos de ese apartado–, y resulta curioso leer unos testimonios de Jane Austen, que bien podrían haber estado en boca de Elizabeth Bennet si hubiera logrado escapar de Mr. Collins.

One of my gayest actions was sitting down two dances in preference to having Lord Bolton's eldest son for my partner, who danced too ill to be endured. (Letters: 36)

I danced twice with Warren last night, and once with Mr. Charles Watkins, and, to my inexpressible astonishment, I entirely escaped John Lyford. I was forced to fight hard for it, however. (Letters: 2)

Cambiando la naturaleza de los rasgos autobiográficos que encontramos en estas obras, pasamos ahora a hablar de asuntos más relacionados con el carácter de la autora y su modo de comportarse.

Una de las cuestiones en las que todos los críticos coinciden es la certera capacidad de observación de esta autora, que profundizaba en la personalidad de los que le rodeaban, diseccionando su modo de ser, que luego plasmaba en sus obras. Este gusto por el estudio del carácter de los que le rodeaban encuentra también sus ecos en las novelas.

“That is as it happens. It does not follow that a deep, intricate character is more or less estimable than such a one as yours.”

“Lizzy,” cried her mother, “remember where you are, and do not run on in the wild manner that you are suffered to do at home.”

“I did not know before,” continued Bingley immediately, “that you were a studier of character. It must be an amusing study.”

“Yes, but intricate characters are the most amusing. They have at least that advantage.” (P&P: 36)

“I have frequently detected myself in such kind of mistakes,” said Elinor, “in a total misapprehension of character in some point or other: fancying people so much more gay or grave, or ingenious or stupid than they really are, and I can hardly tell why or in what the deception originated. Sometimes one is guided by what they say of themselves, and very frequently by what other people say of them, without giving oneself time to deliberate and judge.” (S&S: 80)

No es extraño que el resultado de este estudio fuera una crítica acertada, o la creación de un personaje estereotipado, que más bien parece una caricatura. La pluma de Austen es afilada y sus trazos, en ocasiones, se asemejan al vuelo de un estilete, que penetra a través de las defensas hasta rasgar la carne. Pero sus cortes no son profundos, no pretenden herir de gravedad. Tan solo intimidan y dejan una ligera marca. El tono de esta autora es más pícaro que malicioso; la obra de un niño inteligente y travieso, que se burla del mundo que le rodea, pero que no pretende hacer daño a nadie. No hay amargura en sus juicios, sino astucia.

The right of a lively mind, Fanny, seizing whatever may contribute to its own amusement or that of others; perfectly allowable, when untinctured by ill-humour or roughness. (MP: 57)

Además, Austen tiene muy claro cuál es la diana a la que orienta sus flechas. No ejercita su puntería con los que merecen honra, sino con los que se han ganado una reprensión. Ella no amonesta con largos sermones. Sus libros no son lecciones de moral, al estilo clásico. Sin embargo, los vicios y los que los encarnan son puestos al descubierto para que los demás puedan juzgarlos y escarmentar en cabeza ajena.

“Mr. Darcy is not to be laughed at!” cried Elizabeth. “That is an uncommon advantage, and uncommon I hope it will continue, for it would be a great loss to me to have many such acquaintances. I dearly love a laugh.”

“Miss Bingley,” said he, “has given me more credit than can be. The wisest and the best of men--nay, the wisest and best of their actions--may be rendered ridiculous by a person whose first object in life is a joke.”

“Certainly,” replied Elizabeth--“there are such people, but I hope I am not one of them. I hope I never ridicule what is wise and good. Follies and nonsense, whims and inconsistencies, do divert me, I own, and I laugh at them whenever I can. But these, I suppose, are precisely what you are without.” (P&P: 49)

Para concluir este apartado, nos referiremos a un ejemplo relacionado con el estilo literario. Jane Austen tiende a reflexionar sobre su modo de escribir, el sentido de las palabras, las expresiones más o menos acertadas, etc. En sus cartas hallamos muchas referencias a este hecho, además de las “lecciones de estilo” que imparte a su sobrina Anne a raíz de los escritos que esta le envía. Uno de los frutos de estas reflexiones lo encontramos en el siguiente extracto.

I have now attained the true art of letter-writing, which we are always told is to express on paper exactly what one would say to the same person by word of mouth. I have been talking to you almost as fast as I could the whole of this letter. (Letters: 71)

Escribir como se habla, para transmitir con más viveza los sentimientos que embargan al autor de la misiva. Una lección que ella aprendió y ejercitó, y que confirió a Lady Bertram cuando esta sale de su indolencia, espoleada por el grave estado de su hijo Tom.

Then a letter which she had been previously preparing for Fanny was finished in a different style, in the language of real feeling and alarm; then she wrote as she might have spoken. (MP: 382)

b) Estructura

Nos detendremos ahora en el segundo aspecto del argumento que vamos a analizar: la estructura interna de las novelas. Dividiremos nuestro estudio en cuatro partes:

1. La línea argumental.
2. Cohesión, coherencia y credibilidad.

3. Evolución y factor sorpresa.

4. Recursos.

El objetivo de este apartado es profundizar en la labor compositiva de Austen.

Para ello, identificaremos los recursos más frecuentes, señalaremos los rasgos más destacados de su manera de contar las historias y las razones que, desde nuestro punto de vista, justifican esas elecciones. También explicaremos el efecto de algunas de estas estrategias en el lector, y la relación entre los acontecimientos narrados y la estructura empleada.

1. La línea argumental.

En casi todas las novelas hay una línea argumental principal y un número variable de secundarias, que complementan de algún modo a la principal. La destreza en la creación de estas líneas argumentales será un factor definitivo a la hora de captar la atención de los lectores. No basta con que la historia sea interesante, ha de narrarse de un modo claro, atractivo y apropiado. Estos son conceptos generales que podrán concretarse en función de la temática de cada obra y del efecto que desee provocar el autor.

De un modo alegórico, podríamos decir que la línea argumental es el camino que recorrerán los personajes desde el comienzo del relato hasta su fin. No es una carretera de sentido único, ni tiene un solo carril. Los que circulan por ella no van al mismo ritmo, ni tienen el mismo destino. A lo largo de esta senda aparecerán bifurcaciones, puentes, cambios de sentido, circunvalaciones, estaciones de servicio, etc.

Así como en las carreteras encontramos señales que nos facilitan que lleguemos a nuestro destino, en las narraciones –si están bien estructuradas– encontraremos diversos elementos que nos orienten y eviten que terminemos perdidos. A continuación nos referiremos a dos de estas “señales”. La primera, que podríamos asemejar a la línea continua o discontinua que separa los carriles, serían los hilos conductores. Y la segunda, los hitos, en dos de las acepciones de esta palabra: los mojones que bordean algunos caminos, indicando distancias o kilometraje; y esos momentos de mayor relevancia, que pueden ser punto de inflexión o de cambio de ritmo, y que señalizan la ruta que sigue la historia.

Comenzaremos hablando de los hilos conductores. A primera vista, este término podría parecer semejante al de línea argumental, pero no es así. Para mostrar la diferencia entre ambos conceptos, ofreceremos un ejemplo basado en *Pride and Prejudice*.

Una de las líneas argumentales –en nuestra opinión, la principal– de esta obra es la relación entre Elizabeth Bennet y Mr. Darcy. Este sería el firme de la autopista. Dentro de esa línea argumental podemos señalar varios hilos conductores, que contribuyen a que la circulación sea ordenada y fluida, y todo avance a buen ritmo: los prejuicios de Lizzy, el orgullo de Mr. Darcy, el interés creciente del caballero por la joven, la evolución de los sentimientos de ella, etc. Pasando a otra imagen, podríamos decir que todos estos hilos constituyen el entramado que conforma la maroma, que es la línea argumental. De la calidad de esos hilos conductores dependerá la consistencia del argumento, ya sea principal o secundario.

En las obras de Jane Austen, encontramos argumentos muy distintos con hilos conductores variados. El arte de esta autora se muestra en su creatividad y destreza a la hora de confeccionar unas historias en las que esos hilos sean muy relevantes y contribuyan a la solidez de lo narrado. Veamos algunos ejemplos.

Al leer *Emma*, encontramos una historia central, la de la protagonista y todo lo que gira a su alrededor, y varias secundarias: los romances de Harriet, las idas y venidas de Frank Churchill y su compromiso con Jane Fairfax, los desvelos de Miss Bates por su sobrina, etc. Entre todos estos acontecimientos, hay un hilo conductor que da continuidad a la historia y justifica muchas de las cosas que suceden:

“And you have forgotten one matter of joy to me,” said Emma, “and a very considerable one--that I made the match myself. I made the match, you know, four years ago; and to have it take place, and be proved in the right, when so many people said Mr. Weston would never marry again, may comfort me for any thing.” (E: 7)

El afán de Emma por actuar como una casamentera se muestra nada más empezar la novela y está presente hasta el final. Gracias a este hilo conductor, se pone en contacto a distintos personajes, se muestran sus sentimientos y su verdadera forma de ser, y se mantiene la atención del lector, que parece caminar siempre un paso por delante de la protagonista; aunque de esto hablaremos más adelante. El argumento

principal, la evolución de Emma y su relación con Mr. Knightley, se ve fortalecido por este hilo conductor, que provoca algunos enfrentamientos entre los protagonistas y más de un momento crítico, que aumenta el interés de la trama.

En *Northanger Abbey* hallamos un hilo conductor muy diferente:

But from fifteen to seventeen she was in training for a heroine; she read all such works as heroines must read to supply their memories with those quotations which are so serviceable and so soothing in the vicissitudes of their eventful lives. (NA: 6)

La afición de Catherine Morland por las novelas góticas. En esta obra, que es una parodia de ese tipo de literatura, las referencias a los tópicos de esas historias son constantes. La línea argumental prioritaria, que sería la relación entre Catherine y Henry Tilney, se ve reforzada por las referencias a estas obras. Las conversaciones sobre las novelas, las bromas de Henry sobre la imaginación de Catherine, la estancia en la abadía, las sospechas de Catherine sobre el posible asesinato de Mrs. Tilney a manos de su marido que Henry descubre, etc.

Por último, ofreceremos un ejemplo extraído de *Persuasion*. La línea principal de esta obra la protagonizan Anne Elliot y el Capitán Wentworth. Pero hay un hilo conductor, que podría parecer secundario y, sin embargo, estará muy presente durante toda la obra.

Sir Walter Elliot, of Kellynch Hall, in Somersetshire, was a man who, for his own amusement, never took up any book but the Baronetage; there he found occupation for an idle hour, and consolation in a distressed one; there his faculties were roused into admiration and respect, by contemplating the limited remnant of the earliest patents. (P: 33)

Los aires de grandeza de Sir Walter y sus prejuicios hacia todos aquellos que no pertenezcan a las clases altas de la sociedad justifican muchos de los acontecimientos centrales de la obra, y estarán presentes como telón de fondo de sus decisiones, que afectan a la protagonista.

Hablaremos ahora de la otra “señal” a la que nos hemos referido al inicio de este apartado: los hitos.

Estos momentos señalados de la historia, que marcan un cambio ritmo, de dirección o de circunstancias, son muy relevantes tanto para la comprensión de la historia como para despertar el interés de los lectores.

Cuando una persona emprende un camino muy largo, se ve obligada a dividirlo en varias etapas. La correcta previsión de cada etapa será determinante para el éxito final. La distancia a recorrer en cada fase, el tiempo de descanso, el ritmo previo y posterior, el lugar en el que detenerse, la dirección a seguir. Todos estos son factores a tener en cuenta.

Lo mismo ocurre al contar una historia. El narrador sabe que la duración del relato aconseja que se marquen ciertas etapas. En este caso, esos puntos señalados no implican una pausa en la lectura, pero sí un antes y un después en la narración. Los hitos no solo señalan el camino que estamos siguiendo, sino que, además, captan la atención del lector, que percibe un momento de cambio; igual que un caminante cansado o distraído volverá a centrarse en la senda al encontrar una señal, o un lugar en el que refrescarse.

En todas las obras de Jane Austen sería posible trazar una línea que uniera los distintos hitos. Si lo hiciéramos, comprobaríamos que estos puntos no distan mucho entre sí. Hay algunos de gran importancia y otros no tan perceptibles, pero en todos los casos marcan un cambio en la historia. Esto contribuye a que la lectura de estas novelas sea ágil, a pesar del ritmo pausado de la narración.

A continuación ofreceremos algunos ejemplos de hitos relevantes de estas novelas.

El primero lo hemos tomado de *Sense and Sensibility*, y muestra el momento en el que Elinor descubre el compromiso entre Edward Ferrars y Lucy Steele.

“Mrs. Ferrars is certainly nothing to me at present--but the time may come--how soon it will come must depend upon herself--when we may be very intimately connected.”

She looked down as she said this, amiably bashful, with only one side glance at her companion to observe its effect on her.

“Good heavens!” cried Elinor, “what do you mean? Are you acquainted with Mr. Robert Ferrars? Can you be?” And she did not feel much delighted with the idea of such a sister-in-law.

“No,” replied Lucy, “not to Mr. Robert Ferrars--I never saw him in my life; but,” fixing her eyes upon Elinor, “to his eldest brother.” (S&S: 111)

Esta circunstancia sorprende por completo al lector y provoca un cambio en la percepción de los personajes.

Otro momento culmen, descrito en apenas dos líneas, lo protagoniza Miss Morland al recibir la invitación por parte de los Tilney de acompañarlos a su hogar.

Northanger Abbey! These were thrilling words, and wound up Catherine’s feelings to the highest point of ecstasy. (NA: 85)

Hemos hablado hace poco del gusto de Catherine por las novelas góticas como hilo conductor del relato. Por lo que es evidente la fuerza que tiene este momento en la narración, ya que la joven va a convertirse en la protagonista de una de esas historias.

En *Persuasion* se nos ofrece una escena mucho más dramática, que traerá varias consecuencias trascendentales.

Captain Wentworth, who had caught her up, knelt with her in his arms, looking on her with a face as pallid as her own, in an agony of silence. “She is dead! she is dead!” screamed Mary, catching hold of her husband, and contributing with his own horror to make him immovable; and in another moment, Henrietta, sinking under the conviction, lost her senses too, and would have fallen on the steps, but for Captain Benwick and Anne, who caught and supported her between them. (P: 158)

Tras el accidente de Louisa Musgrove, Anne regresará junto a Lady Russell, el Capitán Wentworth desaparecerá de la escena, y el Capitán Benwick saldrá de su estado melancólico y se enamorará de la joven.

Por último, reproduciremos un extracto de *Emma* que marca con claridad un cambio de etapa. Desde el principio de la novela se hacen varias referencias a Frank Churchill, despertando la curiosidad del lector, que sospecha que este joven tendrá un papel relevante en la historia. Y estas expectativas se acentúan al llegar el siguiente momento:

“Frank comes to-morrow--I had a letter this morning--we see him to-morrow by dinner-time to a certainty-- he is at Oxford to-day, and he comes for a whole fortnight; I knew it would be so. If he had come at Christmas he could not have staid three days; I was always glad he did not come at Christmas; now we are going to have just the right weather for him, fine, dry, settled weather. We shall enjoy him completely; every thing has turned out exactly as we could wish. (E: 166)

La línea argumental no tiene por qué seguir siempre un orden cronológico. A lo largo de la narración, se pueden dar saltos en el tiempo hacia delante o hacia atrás. En ese caso, el autor deberá asegurarse de que los lectores pueden seguirle y no se pierden en el camino. Para ello hay diversas estrategias, que no estudiaremos aquí, puesto que no son necesarias en las novelas que estamos analizando.

Todas las obras de Jane Austen siguen un orden cronológico en cuanto a las acciones y a los personajes. Es decir, los acontecimientos se suceden en el tiempo, sin que la narración relate de un modo directo escenas pasadas o futuras. Sin embargo, encontramos referencias a hechos ocurridos tiempo atrás, ya sea a través de recuerdos de los personajes o explicaciones del narrador; y también se abren puertas o se establecen puentes con el futuro. Por lo que, aunque el argumento siga una línea recta, en algunos puntos se establecen conexiones con el pasado y con lo que está por venir.

En primer lugar analizaremos el modo en el que esta autora lanza sondas hacia los acontecimientos futuros. Una vez estudiados los diferentes ejemplos, explicaremos las ventajas de esta forma de narrar.

Una primera estrategia sería ofrecer una escena o cierta información que solo se comprenderá más adelante. Esto se puede lograr de varias maneras. Veamos algunos ejemplos concretos.

En *Sense and Sensibility*, se nos explica que Elinor alberga ciertas sospechas sobre el pasado amoroso del Coronel Brandon, y se reproduce parte de una conversación que justifica este hecho.

Elinor’s compassion for him increased, as she had reason to suspect that the misery of disappointed love had already been known to him. This suspicion was given by some words which accidently dropped from him one evening at the park, when they were sitting down together by mutual consent, while the others were dancing (...)

I once knew a lady who in temper and mind greatly resembled your sister, who thought and judged like her, but who from an enforced change--from a series of unfortunate circumstances.” (S&S: 48)

Sin embargo, tendrán que transcurrir muchos acontecimientos antes de que el lector conozca la historia a la que se refiere el caballero.

En *Northanger Abbey* encontramos otro modo de emplazar al lector a una explicación futura. La diferencia con el ejemplo anterior radica en que, en este caso, es probable que el público pase por alto lo que aquí ocurre y no quede a la expectativa de esa aclaración.

“Morland is a fool for not keeping a horse and gig of his own.”

“No, he is not,” said Catherine warmly, “for I am sure he could not afford it.”

“And why cannot he afford it?”

“Because he has not money enough.”

“And whose fault is that?”

“Nobody”s, that I know of.” Thorpe then said something in the loud, incoherent way to which he had often recourse, about its being a d – thing to be miserly; and that if people who rolled in money could not afford things, he did not know who could, which Catherine did not even endeavour to understand. (NA: 54)

El narrador nos dice que Catherine no solo no entiende a lo que se refiere Thorpe, sino que tampoco se esfuerza por hacerlo. El lector tampoco lo comprende, puesto que conoce la situación económica de los Morland y sabe que no son gente adinerada, y podría no darle mayor importancia al asunto. Pero el hecho es que el narrador ha querido señalar la incógnita que queda sin resolver, y que hallará su solución al final de la historia.

Un tercer ejemplo, algo distinto de los anteriores, lo extraemos de *Pride and Prejudice*. En este caso, tiene lugar una escena que sorprende a los personajes y al público. Y el narrador no solo destaca la extrañeza provocada, sino que expresa el ansia del personaje –compartida por el lector– de comprender lo ocurrido.

Mr. Darcy corroborated it with a bow, and was beginning to determine not to fix his eyes on Elizabeth, when they were suddenly arrested by the sight of the stranger, and Elizabeth happening to see the countenance of both as they looked at each other, was all astonishment at the effect of the meeting. Both changed colour, one looked white, the other red. Mr. Wickham, after a few moments, touched his hat--a salutation which Mr. Darcy just deigned to return. What could be the meaning of it? It was impossible to imagine; it was impossible not to long to know. (P&P: 64)

La curiosidad que estas actitudes despiertan seguirá presente hasta que Wickham ofrezca su explicación. Aunque en realidad, esta escena no solo conecta con un acontecimiento futuro, sino con dos. Puesto que Mr. Darcy también ofrecerá su versión de lo ocurrido más adelante.

Un segundo modo de conectar el presente con el futuro, utilizado en estas novelas, es citar un tema que luego será importante, o anunciar la posibilidad de que algo ocurra.

Del primer caso, ofreceremos un ejemplo en el que los hermanos Price conversan sobre un posible ascenso de William.

“I begin to think I shall never be a lieutenant, Fanny. Everybody gets made but me.”

“Oh! my dear William, do not talk so; do not be so desponding. My uncle says nothing, but I am sure he will do everything in his power to get you made. He knows, as well as you do, of what consequence it is.” (MP: 221)

Este asunto quedará en un segundo plano durante un tiempo, hasta que vuelva a la luz cuando Henry Crawford –queriendo ganarse el favor de Fanny– medie para que William sea ascendido.

La segunda opción era anunciar la posibilidad de que algo ocurra. Esto puede hacerse de varias maneras. Explicando las condiciones que facilitan que eso sea así:

Willoughby was a young man of good abilities, quick imagination, lively spirits, and open, affectionate manners. He was exactly formed to engage Marianne’s heart, for with all this, he joined not only a captivating person, but a natural ardour of mind which was now roused and increased by the example of her own, and which recommended him to her affection beyond every thing else. (S&S: 41)

O, de un modo aún más sencillo y evidente, a través de un plan de los personajes para realizar alguna acción.

The young people were all wild to see Lyme. Captain Wentworth talked of going there again himself, (...) and, in short, Louisa (...) bore down all the wishes of her father and mother for putting it off till summer; and to Lyme they were to go--Charles, Mary, Anne, Henrietta, Louisa, and Captain Wentworth. (P: 138)

Pasemos ahora a la tercera estrategia, que consiste en hablar de un personaje antes de que aparezca. Encontramos muchos ejemplos en las obras de Austen (Frank Churchill, el Capitán Wentworth, William Price, los Gardiner...), pero tan solo ofreceremos un par de textos en los que se da esta situación.

“That sweet, amiable Jane Fairfax!” said Mrs. John Knightley.– “It is so long since I have seen her, except now and then for a moment accidentally in town! (E: 92)

“Is Miss Darcy much grown since the spring?” said Miss Bingley; “will she be as tall as I am?”

“I think she will. She is now about Miss Elizabeth Bennet’s height, or rather taller.”

“How I long to see her again! I never met with anybody who delighted me so much. Such a countenance, such manners! And so extremely accomplished for her age! Her performance on the pianoforte is exquisite.” (P&P: 32)

En ambos casos, se muestra la opinión de los personajes sobre la persona mencionada, con los que ya se va predisponiendo al lector para cuando aparezcan.

Hablaremos ahora de una estrategia que puede dividirse en dos tipos: las profecías. Por un lado tenemos las que se cumplirán y, por otro, las que no. Aunque dentro de este segundo grupo también estableceremos algunas diferencias.

En casi todas las novelas de Austen encontramos situaciones en las que algún personaje realiza una afirmación sobre acontecimientos futuros. En ocasiones se trata de una deducción fruto del conocimiento de otra persona.

“I have repeated it to him more fully, have given him every encouragement in my power. Time, a very little time, I tell him, will do everything;--Marianne’s heart is not to be

wasted for ever on such a man as Willoughby.— His own merits must soon secure it.”
(S&S: 293)

“Elton may talk sentimentally, but he will act rationally.” (E: 58)

En otras se muestra la certeza de que algo llegará a ocurrir y se bromea con ello, haciendo planes para cuando suceda. Este es el caso de Mrs. Gardiner, que ha detectado el interés de Mr. Darcy por Lizzy, y habla con ella como si ya fuera la señora de Pemberley.

“Pray forgive me if I have been very presuming, or at least do not punish me so far as to exclude me from P. I shall never be quite happy till I have been all round the park. A low phaeton, with a nice little pair of ponies, would be the very thing.” (P&P: 283)

Y también hay ocasiones en las que más que una afirmación se expresa un deseo:

“If I can but see one of my daughters happily settled at Netherfield.” (P&P: 6)

En todos estos casos, las profecías se cumplen por lo que se crea un vínculo entre el momento en el que se realizaron y el acontecimiento en sí, uniendo dos puntos de la línea argumental.

Pero también puede ocurrir que alguien hable con cierta seguridad sobre un evento futuro y el tiempo desmienta sus palabras o elucubraciones. En esta ocasión, aunque el vínculo no llegue a formarse, sí que se establece una relación entre lo vaticinado y el resultado final. Veamos algunos ejemplos en los que esto sucede de maneras diversas.

El primer caso sería una profecía errónea, ya sea de palabra, como cuando al pasar por delante del hogar de Mr. Elton, Emma le dice a su amiga Harriet:

“There it is. There go you and your riddle-book one of these days.” (E: 74)

O una escena imaginaria, que es la que se representa Elinor cuando da por seguro el matrimonio entre Edward y Lucy.

She saw them in an instant in their parsonage-house; saw in Lucy, the active, contriving manager, uniting at once a desire of smart appearance with the utmost frugality, and

ashamed to be suspected of half her economical practices;— pursuing her own interest in every thought, courting the favour of Colonel Brandon, of Mrs. Jennings, and of every wealthy friend. (S&S: 309)

De otro estilo son los siguientes ejemplos. En el primero escuchamos a Isabella Thorpe hablando sobre su modo de ser, y estableciendo los parámetros que deberían marcar su modo de comportarse en el futuro.

“Yes, that I do. There is nothing I would not do for those who are really my friends. I have no notion of loving people by halves; it is not my nature. My attachments are always excessively strong.” (NA: 22)

Sin embargo, más adelante la vemos coqueteando con el Capitán Tilney, después de haberse comprometido con James Morland. Así que la conexión entre ambos momentos se establece pero de un modo contradictorio.

Alguna similitud encontramos en el siguiente ejemplo, aunque también ciertas diferencias. Emma afirma que no va a casarse, pero no lo hace de un modo categórico, sino que deja abierta la posibilidad de lo contrario, que es lo que ocurre.

“I am not only, not going to be married, at present, but have very little intention of ever marrying at all.” (E: 75)

Y, de un modo complementario, también afirma:

“Mr. Knightley must not marry!--You would not have little Henry cut out from Donwell?— Oh! no, no, Henry must have Donwell. I cannot at all consent to Mr. Knightley’s marrying; and I am sure it is not at all likely. I am amazed that you should think of such a thing.” (E: 198)

Para luego ser ella misma la que se lleve la contraria.

Y por último, nos referiremos a una situación bastante frecuente en la vida cotidiana. Una persona alerta a otra de un peligro futuro, pero el que recibe el aviso niega que eso pueda ocurrir. Sin embargo, el tiempo demuestra su error, y le da la razón al que le había advertido.

“However, at any rate, as I have a great deal more at stake on this point than anybody else can have, I think it rather unnecessary in you to be advising me.” (P: 72)

Esas son las palabras de Elizabeth Elliot tras la confidencia de Anne, que le muestra su preocupación por la incipiente relación entre su padre y Mrs. Clay. Aunque al final no llegará a producirse el matrimonio entre ambos, lo cierto es que este hecho estuvo más cerca de ocurrir de lo que Elizabeth jamás hubiera pensado. Una vez más, una intervención de un personaje en un momento de la historia conecta con sucesos que tendrán lugar mucho más adelante.

La última estrategia que analizaremos, como medio para conectar el presente con el futuro, es de una naturaleza distinta, ya que no se da un salto temporal, ni se enlazan puntos distantes, sino que lo que ocurre es que una situación, que se inicia en un momento concreto, va ganando en intensidad con el tiempo. Así que el presente y el futuro se unen dibujando un trazo cada vez más grueso sobre la línea argumental.

Hay muchos ejemplos de situaciones como estas en las obras de Austen. La autora se sirve de este recurso para captar la atención de los lectores e introducirlos en la trama. La actitud esquiva de Willoughby cuando Marianne y Elinor llegan a Londres, y que desemboca en el conocimiento de su compromiso con Miss Grey; la enfermedad de Marianne que empeora de día en día; la relación entre Edmund y Mary Crawford, y dentro de ella, el conflicto causado en relación a la yegua que suele montar Fanny; los celos de Miss Bingley; la extraña enfermedad de Jane Fairfax y su distanciamiento de Emma, etc.

Este ritmo creciente aporta continuidad a la historia y es como una cadena en la que se van engarzando los otros acontecimientos. A continuación ofreceremos una selección de textos en los que vemos cómo se despiertan las sospechas de Catherine sobre algo oculto en la abadía, y cómo, llevada por su desbordante imaginación, va subiendo el tono de sus fantasías hasta el desenlace final.

Catherine did not exactly know how this was to be understood. Why was Miss Tilney embarrassed? Could there be any unwillingness on the general's side to show her over the abbey? (...). It was certainly very provoking. (NA: 109)

Catherine's interest in the deceased Mrs. Tilney augmented with every question, whether answered or not. Of her unhappiness in marriage, she felt persuaded. The general certainly had been an unkind husband. He did not love her walk: could he therefore have loved her? (NA: 112)

Here was another proof. A portrait – very like – of a departed wife, not valued by the husband! He must have been dreadfully cruel to her! (Ibid.)

Again they parted – but Eleanor was called back in half a minute to receive a strict charge against taking her friend round the abbey till his return. This second instance of his anxiety to delay what she so much wished for struck Catherine as very remarkable. (Ibid.)

Large as was the building, she had already visited the greatest part; though, on being told that, with the addition of the kitchen, the six or seven rooms she had now seen surrounded three sides of the court, she could scarcely believe it, or overcome the suspicion of there being many chambers secreted. (NA: 113)

Something was certainly to be concealed; her fancy, though it had trespassed lately once or twice, could not mislead her here; and what that something was, a short sentence of Miss Tilney's, as they followed the general at some distance downstairs, seemed to point out: "I was going to take you into what was my mother's room – the room in which she died – " were all her words; but few as they were, they conveyed pages of intelligence to Catherine. (NA: 115)

She listened – the sound had ceased; and resolving not to lose a moment, she passed through and closed the door. At that instant a door underneath was hastily opened; someone seemed with swift steps to ascend the stairs, by the head of which she had yet to pass before she could gain the gallery. She had no power to move. With a feeling of terror not very definable, she fixed her eyes on the staircase, and in a few moments it gave Henry to her view. "Mr. Tilney!" she exclaimed in a voice of more than common astonishment. He looked astonished too. "Good God!" she continued, not attending to his address. "How came you here? How came you up that staircase?" (NA: 120)

Tal y como se anunció al inicio de este apartado, vamos a enumerar algunas ventajas del uso de estas estrategias.

Uno de los primeros objetivos de cualquier escritor es que sus lectores no solo comiencen a leer sus obras, sino que continúen haciéndolo hasta llegar al final. Para lograr esta meta, es importante que las historias que se cuenten tengan interés y sean atractivas, pero también es conveniente servirse de algunos recursos para incitar al público a seguir leyendo. La intriga, el suspense, la ansiedad que crea quedarse a mitad

de una escena de tensión son algunas de las estrategias que se pueden emplear cuando se narra un tipo de historias que lo permitan. Pero no siempre se puede recurrir a esos trucos. Sin embargo, es posible despertar la curiosidad del lector adelantando algo de información sobre lo que pasará después, como hace Austen en sus obras. Una frase que no termina de entenderse, el nombre de un personaje repetido con cierta frecuencia y del que, poco a poco, vamos sabiendo más; un tema que se incoa pero que queda a mitad, etc. Estos recursos, que acabamos de analizar, son un buen método para fidelizar al lector.

Más adelante hablaremos de la cohesión y la coherencia. De momento, solo comentaremos que estos enlaces temporales refuerzan la unidad y verosimilitud de la obra, puesto que el lector reconoce las referencias anteriores a situaciones actuales y comprueba cómo se cierran puertas que se abrieron anteriormente. Por lo que se percibe una visión de conjunto en la narración que confiere firmeza al argumento.

En resumen, se podría decir que, las referencias al futuro y al pasado –que estudiaremos a continuación– son una muestra del ritmo narrativo del autor, que administra la información del modo que estima más oportuno, tanto para la comprensión de la historia como para lograr los efectos deseados.

Llega el momento de cambiar del futuro al pasado, para estudiar los recursos de Austen a la hora de echar la vista atrás y aportar nueva información o un enfoque diferente.

En primer lugar analizaremos distintos cambios de perspectiva que se nos ofrecen en estas novelas. En todos ellos, un personaje recibe información que desconocía hasta ese momento y esto cambia su punto de vista sobre un acontecimiento pasado. En sus obras, Austen provoca estos cambios de distintos modos.

Una manera de lograrlo es a través de la narración de un personaje, que justifica su actitud pasada explicando las razones que le llevaron a actuar así y cuál era su percepción de la realidad en aquel momento. Este es el caso de Willoughby, que, durante la enfermedad de Marianne, mantiene una breve conversación con Elinor en la que esta la pide cuentas de sus acciones. El joven, recordando las primeras etapas de su relación con Marianne, muestra visión de lo ocurrido.

“When I first became intimate in your family, I had no other intention, no other view in the acquaintance than to pass my time pleasantly while I was obliged to remain in Devonshire, more pleasantly than I had ever done before. Your sister’s lovely person and interesting manners could not but please me; and her behaviour to me almost from the first, was of a kind--It is astonishing, when I reflect on what it was, and what she was, that my heart should have been so insensible! But at first I must confess, my vanity only was elevated by it. Careless of her happiness, thinking only of my own amusement, giving way to feelings which I had always been too much in the habit of indulging, I endeavoured, by every means in my power, to make myself pleasing to her, without any design of returning her affection.” (S&S: 276)

Algo parecido encontramos en *Pride and Prejudice*, aunque la situación es muy diferente. Una vez resueltos todos los conflictos, Lizzy interroga a Mr. Darcy sobre el pasado. La relación entre ambos ha sufrido un cambio tan grande que a la joven le resulta casi imposible creer que haya sido así, y se esfuerza por comprender lo ocurrido.

Elizabeth’s spirits soon rising to playfulness again, she wanted Mr. Darcy to account for his having ever fallen in love with her. “How could you begin?” said she. “I can comprehend your going on charmingly, when you had once made a beginning; but what could set you off in the first place?” (P&P: 333)

El caballero no duda en ofrecer sus explicaciones, tanto a su amada como a los lectores. En realidad, la pregunta de Elizabeth es un recurso del que se sirve la autora para cerrar el círculo y ofrecer a su público las explicaciones que estima convenientes.

Otro modo de mirar hacia el pasado es el que encontramos en *Northanger Abbey*, con las distintas versiones de un mismo hecho que ofrecen las hermanas pequeñas de Isabella. En esta ocasión, el salto temporal es muy breve, apenas unos minutos, y se emplea con una finalidad cómica, ya que no aporta nada relevante a la historia.

En primer lugar escuchamos a Anne, que informa a Catherine de que su hermana Maria se había ido de excursión junto con los otros Thorpe y James Morland. Tan solo había un sitio libre y la joven se esfuerza por mostrar su indiferencia ante el hecho de no haber sido la escogida para ocuparlo.

“Oh! yes,” rejoined the other, “Maria is gone. She was quite wild to go. She thought it would be something very fine. I cannot say I admire her taste; and for my part, I was determined from the first not to go, if they pressed me ever so much.” (...)

Muy poco después, escuchamos la versión de Maria sobre el mismo hecho. La muchacha cuenta lo bien que se lo pasaron y manifiesta su pena por su hermana, que no puedo disfrutar de ese viaje en el que tanto le hubiera gustado participar.

Maria desired no greater pleasure than to speak of it; and Catherine immediately learnt that it had been altogether the most delightful scheme in the world, that nobody could imagine how charming it had been, and that it had been more delightful than anybody could conceive.

(...)

Maria’s intelligence concluded with a tender effusion of pity for her sister Anne, whom she represented as insupportably cross, from being excluded the party. (NA: 73)

También hallamos una conexión temporal cuando, después de haber recibido información de gran importancia, un personaje analiza el pasado desde un nuevo punto de vista, reinterpretando acontecimientos que se habían mostrado de un modo muy diferente. Un claro ejemplo de esta actitud lo protagoniza Elizabeth Bennet después de haber leído la carta en la que Mr. Darcy responde a sus acusaciones. Toda la carta es un enlace con el pasado, y lo mismo sucede con las consecuencias de esa misiva. Las palabras del caballero nos obligan a replantearnos muchas de las cosas que hemos leído hasta ese momento. Nuestros prejuicios se tambalean ante la contundencia de los argumentos, y buscan un suelo firme en el que asentarse. Esa es la actitud de Lizzy, que se retrotrae en el tiempo para revisar la actitud de Wickham a la luz de sus nuevos conocimientos.

Of his former way of life nothing had been known in Hertfordshire but what he told himself. (...) She tried to recollect some instance of goodness, some distinguished trait of integrity or benevolence, that might rescue him from the attacks of Mr. Darcy; or at least, by the predominance of virtue, atone for those casual errors under which she would endeavour to class what Mr. Darcy had described as the idleness and vice of many years” continuance. But no such recollection befriended her. She could see him instantly before her, in every charm of air and address; but she could remember no more substantial good than the general approbation of the neighbourhood, and the regard which his social powers had gained him in the mess. (P&P: 181)

En ocasiones, estos viajes al pasado tienen lugar en un diálogo entre personajes que presenciaron un mismo hecho pero con una percepción muy distinta. Tiempo después, el punto de vista varía, pero puede ocurrir de modos diversos. Una posibilidad es que un protagonista, que ocultó información en aquel momento, la revele ahora, aportando nuevas luces a aquel suceso pasado. Ese es el caso del Coronel Brandon al contarle a Marianne la historia de Eliza.

“Little did Mr. Willoughby imagine, I suppose, when his looks censured me for incivility in breaking up the party, that I was called away to the relief of one whom he had made poor and miserable.” (S&S: 179)

Algo parecido presenciamos en *Emma*, cuando Frank Churchill rememora su error al comentar una información que había recibido en una carta secreta de Jane Fairfax, y su modo de camuflarlo aludiendo a un sueño.

“Perry!” said he to Emma, and trying, as he spoke, to catch Miss Fairfax’s eye. “My friend Mr. Perry! What are they saying about Mr. Perry?--Has he been here this morning?--And how does he travel now?--Has he set up his carriage?”

Emma soon recollected, and understood him; and while she joined in the laugh, it was evident from Jane’s countenance that she too was really hearing him, though trying to seem deaf.

“Such an extraordinary dream of mine!” he cried. “I can never think of it without laughing.” (E: 431)

La diferencia es que, en esta ocasión, los protagonistas de aquella anécdota conectan con el pasado tiempo después de que se haya sabido la verdad.

También guarda cierta semejanza el siguiente ejemplo, aunque esta vez lo que se rememora es distinto de la realidad. De nuevo es Frank Churchill el que habla, cuando alude a su visita a Emma antes de marcharse de Highbury. Frank recuerda una escena en la que la percepción de la joven fue errónea, ya que ella pensaba que él quería declararse, mientras que lo que el muchacho estaba a punto de hacer era confesarle su compromiso con Jane.

“When I called to take leave of her, I remember that I was within a moment of confessing the truth, and I then fancied she was not without suspicion; but I have no doubt of her having since detected me, at least in some degree.” (E: 393)

Este error se ha mantenido en el tiempo y vincula así el pasado con el presente. Esto nos da pie a hablar de la siguiente estrategia, dentro del cambio de perspectiva, que utiliza Jane Austen en sus conexiones temporales: los malentendidos.

En ocasiones, los puntos de vista de varias personas son complementarios y, unidos, nos dan una visión de conjunto mucho más certera que si solo conociéramos una parte. Esto es lo que hemos mostrado en muchos de los ejemplos anteriores. Pero ahora nos centraremos en los casos en los que se haya dado un malentendido y las conclusiones a las que alguien ha llegado sean equivocadas.

A veces se trata de una idea que mucha gente comparte, pero que no por eso es verdad. Así sucede con Eliza, la tutelada del Coronel Brandom, de la que mucha gente piensa que es su hija.

“I called her a distant relation; but I am well aware that I have in general been suspected of a much nearer connection with her.” (S&S: 178)

Esa idea errónea se ha convertido en creencia general, en parte, por el escaso interés del Coronel Brandom por esclarecer la situación. No ocurre así en el siguiente ejemplo, en el que un hecho, que parecía no tener más explicación posible que la evidente, es aclarado al poco tiempo por alguien con más información. Estamos hablando de la visita de Catherine a casa de los Tilney, en la que un sirviente le dijo a la chica que Eleanor no estaba en casa, y poco después la misma Catherine vio a la joven salir junto a su padre. El desplante sufrido se recibe como una falta de interés por continuar la relación, pero las excusas que presenta Henry en nombre de su hermana pacifican el ánimo de Miss Morland.

“I was not within at the time; but I heard of it from Eleanor, and she has been wishing ever since to see you, to explain the reason of such incivility; but perhaps I can do it as well. It was nothing more than that my father – they were just preparing to walk out, and he being hurried for time, and not caring to have it put off – made a point of her being denied. That was all, I do assure you. She was very much vexed, and meant to make her apology as soon as possible.” (NA: 58)

Muy semejante es lo que le acontece a Emma tras sus vanos intentos de contribuir a la pronta recuperación de la enferma Jane Fairfax. Todas sus tentativas han sido rechazadas y, mientras que a ella no se le permitía visitar a la joven, otras personas tenían acceso al hogar de las Bates. ¿Cómo entender esa situación sino como una consecuencia del descuido con el que Emma la había tratado hasta entonces? Pero en este caso, nadie presentará excusas en nombre de Jane, sino que será el devenir de los acontecimientos el que brindará una explicación que lo justifique.

Emma could now imagine why her own attentions had been slighted. This discovery laid many smaller matters open. No doubt it had been from jealousy.--In Jane's eyes she had been a rival; and well might any thing she could offer of assistance or regard be repulsed. An airing in the Hartfield carriage would have been the rack, and arrowroot from the Hartfield storeroom must have been poison. She understood it all; and as far as her mind could disengage itself from the injustice and selfishness of angry feelings, she acknowledged that Jane Fairfax would have neither elevation nor happiness beyond her desert. (E: 361)

La última manera de solucionar los malentendidos de la que vamos a hablar se encuentra, por ejemplo, en *Persuasion*. Los protagonistas del hecho son los que contrastan sus percepciones y comprenden tanto sus errores como las motivaciones del otro.

"I could think of you only as one who had yielded, who had given me up, who had been influenced by any one rather than by me. I saw you with the very person who had guided you in that year of misery. I had no reason to believe her of less authority now. The force of habit was to be added."

"I should have thought," said Anne, "that my manner to yourself might have spared you much or all of this."

"No, no! your manner might be only the ease which your engagement to another man would give." (P: 316)

Con este ejemplo damos por cerrado el análisis de los cambios de perspectiva como medio para enlazar el presente con acontecimientos que tuvieron lugar tiempo atrás. Pero aún veremos otras estrategias para crear esta conexión.

Una de ellas consistiría en que un personaje intente comprender las razones que han llevado a otro a actuar de cierta manera. Se trata de una posibilidad, no de una certeza, pero igualmente nos lleva a retroceder hasta el momento en el que se tomó esa decisión.

“No; but she might suppose that something would occur in your favour; that your own family might in time relent. And at any rate, she lost nothing by continuing the engagement, for she has proved that it fettered neither her inclination nor her actions.”
(S&S: 319)

A veces, esas elucubraciones de un personaje se han ido mostrando en la narración como una simple posibilidad, hasta que en algún momento se demuestra que eran ciertas y, entonces, se crea el vínculo firme entre presente y pasado.

She had not mistaken him. Jealousy of Mr. Elliot had been the retarding weight, the doubt, the torment. That had begun to operate in the very hour of first meeting her in Bath; that had returned, after a short suspension, to ruin the concert; and that had influenced him in everything he had said and done, or omitted to say and do, in the last four-and-twenty hours. (P: 294)

Algo similar ocurre en *Pride and Prejudice*, aunque no son las sospechas de un personaje lo que se demuestra como cierto, sino una excusa que no se sabía si creer o no, hasta que se comprueba su veracidad.

“Would you believe it, Lizzy, that when he went to town last November, he really loved me, and nothing but a persuasion of my being indifferent would have prevented his coming down again!” (P&P: 305)

Este había sido el argumento de Mr. Darcy para animar a su amigo a un cambio de aires, que Elizabeth se había resistido a creer. Puesto que, para ella, el afecto de Jane por Mr. Bingley era evidente.

Para concluir este primer apartado dentro de la estructura, hablaremos de la última estrategia que utiliza Austen para conectar con el pasado desde el presente narrativo: la analepsis. Este recurso, que consiste en relatar una escena pasada, rompiendo el orden cronológico, puede emplearse de dos modos diversos.

En el primer ejemplo, veremos cómo el narrador cuenta una situación ocurrida con anterioridad, pero dentro del tiempo narrativo de la novela, es decir, dentro de la línea que marca el inicio y fin de la historia que se cuenta en la novela.

He had quitted Oxford within four and twenty hours after Lucy's letter arrived, and with only one object before him, the nearest road to Barton, had had no leisure to form any scheme of conduct, with which that road did not hold the most intimate connection. He could do nothing till he were assured of his fate with Miss Dashwood (S&S: 318)

En el siguiente extracto, que narra la breve relación entre Anne y el capitán Wentworth, que concluyó con la negativa de esta a su oferta de matrimonio, lo que se nos cuenta aconteció años antes del inicio de la novela.

A few months had seen the beginning and the end of their acquaintance; but not with a few months ended Anne's share of suffering from it. Her attachment and regrets had, for a long time, clouded every enjoyment of youth, and an early loss of bloom and spirits had been their lasting effect. (P: 64)

Enunciaremos ahora algunas ventajas de estas referencias al pasado:

En primer lugar, al aportar un punto de vista diferente al que se tenía hasta ese momento, el narrador completa la visión del lector y, en ocasiones, logra sorprenderle con algo inesperado.

El autor, consciente de que más adelante podrá explicar lo ocurrido, puede permitirse el lujo de confundir a sus lectores o mantenerlos en la duda. La inquietud que esto produce les llevará a seguir leyendo para descubrir la realidad. Los malentendidos de los personajes son también malentendidos para el lector. Y, juntos, saldrán del error y experimentarán una gran sensación de alivio.

Esta visión global de algunos acontecimientos también contribuye a la firmeza de la línea argumental, puesto que la variedad de testigos reafirma la veracidad de la historia y aumenta en el lector la sensación de realidad.

Como se dijo anteriormente, el autor tiene el poder de administrar la información según su criterio, contando aquellos hechos del pasado que estime relevantes cómo y cuándo vea conveniente.

2. Cohesión, coherencia y credibilidad.

En este apartado, estudiaremos las estrategias que utiliza Austen para lograr la “sensación de realidad” en los lectores. Es decir, de qué modo consigue que su público perciba lo relatado como algo posible y veraz.

Tanto la cohesión como la coherencia están muy relacionadas con la unidad. Aunque la novela se divida en libros, capítulos u otro tipo de secciones, el objetivo del buen narrador es que la obra se perciba como un todo. Para lograr la armonía, todas las partes deben cumplir su misión y no destacar por encima de lo previsto. Y no solo eso, lo ideal es que, a lo largo de la narración, encontremos elementos que refuercen la unidad, como vimos en el apartado anterior. Las referencias a sucesos que han ocurrido u ocurrirán son uno de esos recursos, pero hay muchos más.

Además de la unidad, tanto estructural como de contenido, es muy importante la credibilidad. Es decir, los acontecimientos que componen la línea argumental deben sucederse de manera lógica y tienen que verse como algo posible. En el texto debemos encontrar la justificación de todas las acciones y pensamientos. Esto no implica que se deba explicar todo, pero sí que se haya presentado a los personajes y al contexto de modo que lo que después ocurra sea una consecuencia lógica, o, al menos, no resulte tan desconcertante que provoque extrañeza y rechazo en el lector.

A continuación, elaboraremos un elenco de las estrategias utilizadas por Jane Austen en sus novelas para aportarles cohesión, coherencia y credibilidad.

2.1. Preparar los problemas y conflictos.

Ya nos hemos referido en cierto modo a este hecho cuando dijimos que esta autora cita temas o personajes que se tratarán más adelante, y también al referirnos a su hábito de aportar alguna información que solo se comprenderá al seguir leyendo.

En los siguientes párrafos, profundizaremos un poco más en esta estrategia. Un claro ejemplo de cómo se pueden señalar los posibles conflictos lo encontramos en *Mansfield Park*. En el siguiente texto, veremos cómo se nos ofrece el punto de vista de Maria y de Henry, quitándole importancia a algo que terminará siendo determinante.

Maria's notions on the subject were more confused and indistinct. She did not want to see or understand. "There could be no harm in her liking an agreeable man— everybody knew her situation--Mr. Crawford must take care of himself." Mr. Crawford did not mean to be in any danger! the Miss Bertrams were worth pleasing, and were ready to be pleased; and he began with no object but of making them like him. He did not want them to die of love; but with sense and temper which ought to have made him judge and feel better, he allowed himself great latitude on such points. (MP: 39)

Una vez dicho esto, lo único que tiene que hacer el narrador es subir la intensidad de la relación por ambas partes hasta llegar al punto crítico.

De un estilo distinto es el ejemplo que ofreceremos ahora, extraído de *Persuasion*. En este caso, el narrador nos muestra los sentimientos de la protagonista sin añadir ningún comentario. Sin embargo, al percibir su turbación, comprendemos que se trata de un asunto importante, que puede convertirse en el centro de la historia.

Mr. Shepherd was completely empowered to act; and no sooner had such an end been reached, than Anne, who had been a most attentive listener to the whole, left the room, to seek the comfort of cool air for her flushed cheeks; and as she walked along a favourite grove, said, with a gentle sigh, "A few months more, and he, perhaps, may be walking here." (P: 60)

Algo parecido ocurre en el siguiente extracto, pero en esta ocasión el narrador se encarga de mostrar los sentimientos de un modo más parcial, de manera que no solo percibamos los sentimientos de un personaje, sino que también conozcamos sus intenciones.

Miss Bingley saw, or suspected enough to be jealous; and her great anxiety for the recovery of her dear friend Jane received some assistance from her desire of getting rid of Elizabeth. (P&P: 45)

Los celos de Miss Bingley por Elizabeth serán uno de los conflictos que estén presentes durante casi toda la novela, aunque irán cambiando de plano dependiendo de las circunstancias.

Otra opción es que sea un personaje quien declare sus intenciones y establezca "oficialmente" uno de los conflictos de la trama. Este es el caso que encontramos en *Emma*:

“Only one more, papa; only for Mr. Elton. Poor Mr. Elton! You like Mr. Elton, papa,--I must look about for a wife for him. There is nobody in Highbury who deserves him--and he has been here a whole year, and has fitted up his house so comfortably, that it would be a shame to have him single any longer--and I thought when he was joining their hands to-day, he looked so very much as if he would like to have the same kind office done for him! I think very well of Mr. Elton, and this is the only way I have of doing him a service.” (E: 9)

2.2. Aportar datos que justifiquen acontecimientos futuros.

En su afán por cuidar los detalles y mostrarnos historias “reales”, Austen no deja nada al azar. En sus novelas rara vez encontramos una situación completamente inesperada ya sea para bien o para mal. Los cambios de actitud, las decepciones o cualquier acontecimiento se pueden explicar retrocediendo unas páginas para observar las señales que bordeaban el camino. Este modo de obrar se encuentra entre los consejos que Austen brinda a su sobrina Anne Lefroy en una de sus cartas.

And had you not better give some hint of St. Julian’s early history in the beginning of the story? (Letters: 297)

A veces, el narrador proporciona una información que puede parecer innecesaria en un primer momento, pero que será muy relevante poco después. En *Sense and Sensibility*, al proyectar una salida al campo se nos dice:

A party was formed this evening for going on the following day to see a very fine place about twelve miles from Barton, belonging to a brother-in-law of Colonel Brandon, without whose interest it could not be seen, as the proprietor, who was then abroad, had left strict orders on that head. (S&S: 53)

La presencia del Coronel Brandon es imprescindible para que el grupo pueda pasar el día en esa propiedad de su cuñado. ¿Es esto tan importante como para que el narrador lo destaque? Sí, puesto que, cuando el coronel reciba una carta que le obliga a ausentarse, no solo se estará perdiendo la excursión, sino que estará obligando a los demás a cambiar de planes, provocando las consiguientes quejas, críticas y sospechas.

En la misma novela encontramos otro ejemplo de cómo el narrador va preparando el terreno para lo que ocurrirá después. Willoughby es mostrado al principio

como un joven apuesto y agradable. Nada en su persona hace presagiar su cambio de actitud hacia Marianne. Pero si revisamos el texto, encontramos la siguiente información:

His estate had been rated by Sir John at about six or seven hundred a year; but he lived at an expense to which that income could hardly be equal, and he had himself often complained of his poverty. (S&S: 61)

Esta situación económica y su costumbre de vivir por encima de sus ingresos justifican que, más adelante, renuncie a Marianne para casarse con una joven de buena posición.

Muy similar es el caso de John Thorpe, que con sus modales bruscos habituales, mantiene la siguiente conversación con Catherine.

“Old Allen is as rich as a Jew – is not he?” Catherine did not understand him – and he repeated his question, adding in explanation, “Old Allen, the man you are with.”

“Oh! Mr. Allen, you mean. Yes, I believe, he is very rich.”

“And no children at all?”

“No – not any.”

“A famous thing for his next heirs. He is your godfather, is not he?”

“My godfather! No.”

“But you are always very much with them.”

“Yes, very much.”

“Aye, that is what I meant. “ (NA: 38)

La ingenua muchacha no es capaz de seguir el hilo de los pensamientos del joven, pero el lector sí. Y, por si quedara alguna duda, más adelante el narrador aclarará que Mr. Thorpe estaba convencido de la buena situación económica de Catherine y, no solo pretendía beneficiarse de ella, sino que se pavoneó delante del General Tilney, provocando así la gran confusión que se cuenta en la novela.

También puede ocurrir que unos personajes mantengan una conversación en la que uno ofrezca un punto de vista que el otro rechace, y que después se muestre como cierto. Ya vimos el caso de Anne al advertir a su hermana del peligro inherente en Mrs. Clay. Veremos ahora la opinión de Charlotte sobre la actitud de Jane.

“If a woman conceals her affection with the same skill from the object of it, she may lose the opportunity of fixing him; and it will then be but poor consolation to believe the world equally in the dark (...) Bingley likes your sister undoubtedly; but he may never do more than like her, if she does not help him on.” (P&P: 17)

Lizzy protesta ante este argumento, pero el tiempo demostrará la razón de estas palabras.

2.3. Dar pistas al lector.

El narrador, desde su perspectiva omnisciente, administra la información que va a revelar en cada momento. El lector de las novelas de Austen va siempre varios pasos por detrás del narrador, pero en ocasiones les saca cierta ventaja a los personajes. O, mejor dicho, tiene esa posibilidad si está atento, ya que no es infrecuente que se hayan dejado algunas pistas a lo largo del relato, que nos permiten adivinar lo que va a ocurrir.

Tanto en *Emma* como en *Northanger Abbey* la ventaja del lector sobre la protagonista es llamativa. En el primer caso se debe a la autosuficiencia de la joven, que piensa que sabe más que los que la rodean y que sus juicios siempre son acertados. El lector, especialmente en una segunda lectura, encuentra una cantidad ingente de pistas que van marcando el derrotero de los acontecimientos. En la segunda obra, la ventaja del público se debe a la ingenuidad de Catherine, que la lleva a creer las palabras sin fijarse en las actitudes. En su candor, la joven no detecta la falsedad de su “fiel amiga” Isabella, el interés de John Thorpe, o lo sorprendente de la deferencia mostrada por el General Tilney, teniendo en cuenta su posición social. En este caso, el camino no está marcado solo por pistas, sino que más bien encontramos grandes carteles luminosos visibles para todo el mundo, menos para Miss Morland.

Veamos algunos ejemplos de las pistas que se nos ofrecen y el destino al que guían.

Cuando Edward Ferrars visita a las Dashwood en su nueva vivienda, se nos dice que la actitud del joven resulta algo extraña, pero que, poco a poco, se va animando y vuelve a ser el de siempre. Esto no tendría por qué resultar llamativo, puesto que llevaban algún tiempo sin verse y, además, sabemos que se trata de un chico tímido. Sin embargo, en un diálogo “inocente”, Edward reacciona de un modo que sorprende tanto a los personajes como al lector.

“If I could persuade myself that my manners were perfectly easy and graceful, I should not be shy.”

“But you would still be reserved,” said Marianne, “and that is worse.”

Edward started--“Reserved! Am I reserved, Marianne?”

“Yes, very.”

“I do not understand you,” replied he, colouring. “Reserved!--how, in what manner? What am I to tell you? What can you suppose?”

Elinor looked surprised at his emotion (S&S: 81)

Desde este momento, cualquier lector atento sospechará de la sinceridad de Edward e intuirá la existencia de un secreto comprometedor.

En el siguiente caso, no es una reacción incontrolada, sino una afirmación con doble sentido lo que traiciona al personaje y permite al público adivinar el futuro.

I would not speak disrespectfully of a brother of yours, Isabella, I am sure; but you know very well that if I could think of one man more than another – he is not the person.” Isabella was silent. “My dear friend, you must not be angry with me. I cannot suppose your brother cares so very much about me. And, you know, we shall still be sisters.”

“Yes, yes” (with a blush), “there are more ways than one of our being sisters. (NA: 89)

Catherine no está interesada por John Thorpe, pero sí por Henry Tilney. Isabella está comprometida con el hermano de Catherine, pero se siente atraída por Frederick Tilney. Ciertamente, hay más de una manera de que terminen siendo hermanas. Catherine no lo comprende, pero a nadie que lea la novela le puede pillar por sorpresa la ruptura de Miss Thorpe y James Morland.

Ya hemos hablado de *Emma*, y de la gran cantidad de pistas que encontramos. Algunas son evidentes, como las que nos hacen ver que Mr. Elton no está interesado en Harriet sino en su amiga y protectora, pero otras pueden no captarse en la primera lectura. Este podría ser el caso de los celos de Mr. Knightley por Frank Churchill, que le llevan a juzgar con dureza al joven en cada ocasión. Y no es que Frank no se merezca los reproches de Mr. Knightley, sino que al lector atento debería llamarle la atención que este caballero, siempre tan correcto y comedido, no se abstenga de opinar sobre el joven cada vez que se le nombra.

“I will say no more about him,” cried Emma, “you turn every thing to evil. We are both prejudiced; you against, I for him; and we have no chance of agreeing till he is really here.”

“Prejudiced! I am not prejudiced.” (...) “He is a person I never think of from one month’s end to another,” said Mr. Knightley, with a degree of vexation, which made Emma immediately talk of something else, though she could not comprehend why he should be angry. (E: 133)

Dice que no piensa en él, pero su actitud corrige a sus palabras. Más adelante sabremos que sus prejuicios se basaban en el temor a que Emma se enamorara de Frank. Aunque quizás algunos lectores no necesiten llegar al final de la historia para intuir que eso es así.

La actitud de un personaje, distinta de lo esperado por lo que se había visto hasta ese momento, es un recurso que Austen utiliza con frecuencia para anunciar los cambios. En los ejemplos anteriores hemos visto que esas pistas anunciaban un secreto o revelaban las verdaderas intenciones, o los sentimientos ocultos de un personaje. Veremos ahora cómo también pueden mostrar la auténtica forma de ser de uno de los protagonistas, aunque se intente acallar este hecho, que luego se demostrará relevante.

The sudden acquisition of ten thousand pounds was the most remarkable charm of the young lady to whom he was now rendering himself agreeable; but Elizabeth, less clear-sighted perhaps in this case than in Charlotte’s, did not quarrel with him for his wish of independence. Nothing, on the contrary, could be more natural; and while able to suppose that it cost him a few struggles to relinquish her, she was ready to allow it a wise and desirable measure for both, and could very sincerely wish him happy. (P&P: 132)

Mr. Wickham, que parecía enamorado de Lizzy, de repente cambia sus atenciones hacia una joven a la que no conocía de nada, y cuyo mayor mérito es haber recibido una fortuna. Sin embargo, Elizabeth, tan perspicaz habitualmente, no ve el fondo del caso y le resta importancia. Hasta que la carta de Mr. Darcy le abra los ojos a la realidad.

2.4. Aportar pruebas.

Para certificar la veracidad de un argumento, los dos recursos más frecuentes son los testigos y las pruebas. En las novelas de Austen encontramos ambos, pero tan solo nos fijaremos en el segundo elemento, puesto que son el más irrefutable de los dos, aunque también nos referiremos de un modo indirecto al primero.

Con estas pruebas, el narrador –directamente o a través de un personaje– no solo convence al interlocutor correspondiente, sino también al lector. Esto es lo que sucede, por ejemplo, cuando Lucy Steele afirma estar comprometida con Edward Ferrars. Aunque es cierto que sospechábamos que ocurría algo, tanto Elinor como los que leen la historia encuentran dificultades a la hora de creer que esa joven, sin apenas nada que la recomiende, hubiera alcanzado tal punto de intimidad con Edward. Para zanjar esta incredulidad, Lucy muestra dos pruebas irrefutables.

“I heard from him just before I left Exeter;” taking a letter from her pocket and carelessly showing the direction to Elinor. “You know his hand, I dare say, a charming one it is; but that is not written so well as usual.--He was tired, I dare say, for he had just filled the sheet to me as full as possible.”

Elinor saw that it was his hand, and she could doubt no longer. (...) I gave him a lock of my hair set in a ring when he was at Longstaple last, and that was some comfort to him, he said, but not equal to a picture. Perhaps you might notice the ring when you saw him?”
(S&S: 116)

En *Pride and Prejudice* encontramos dos tipos de pruebas. El primero vendría ligado al testimonio indirecto de un testigo. Es decir, unas palabras que no se entendieron en su momento sirven ahora para certificar la verdad de una afirmación reciente.

But, alas! the story which followed, of his designs on Miss Darcy, received some confirmation from what had passed between Colonel Fitzwilliam and herself only the morning before. (P&P: 181)

Elizabeth se resiste a creer todo lo que Mr. Darcy cuenta sobre Wickham en su carta, pero su honradez le impide resistirse a las pruebas. La primera ya la hemos comentado. Las siguientes vienen en forma de reflexión sobre el pasado con una nueva luz. Unos hechos, que parecían irrelevantes, resultan esclarecedores tras recibir cierta información.

She was now struck with the impropriety of such communications to a stranger, and wondered it had escaped her before. She saw the indelicacy of putting himself forward as he had done, and the inconsistency of his professions with his conduct. She remembered that he had boasted of having no fear of seeing Mr. Darcy--that Mr. Darcy might leave the country, but that he should stand his ground; yet he had avoided the Netherfield ball the very next week. She remembered also that, till the Netherfield family had quitted the country, he had told his story to no one but herself; but that after their removal it had been everywhere discussed; that he had then no reserves, no scruples in sinking Mr. Darcy's character, though he had assured her that respect for the father would always prevent his exposing the son. (P&P: 181)

Tanto Lizzy como el lector comprenden la verdad de las palabras de Mr. Darcy al evaluar la actitud de Wickham.

Esta estrategia y las que hemos analizado hasta ahora no solo brindan unidad a la historia –enlazando distintos momentos–, sino que aportan una gran sensación de realidad. Los hechos se suceden de manera lógica, se puede “predecir el futuro” como una consecuencia del modo de ser y de actuar de los personajes, y hallamos elementos que nos certifican la verdad de lo que aquí se expone.

2.5. Atemporalidad

A pesar del tiempo transcurrido desde su escritura, es interesante comprobar que las obras de Jane Austen no se han quedado anticuadas, ni resultan extrañas o distantes a los lectores actuales.

Aunque el contexto sociocultural es distinto, y algunas referencias recuerden el paso del tiempo, los hechos que se narran y, sobre todo, los sentimientos y actitudes personales siguen estando vigentes. Esto se debe a que en sus novelas Austen profundiza en la persona. Lo exterior –que será lo que cambie con el tiempo– es tan solo un apoyo para reflejar el mundo interior de cada protagonista.

Esta atemporalidad de las situaciones facilita que los lectores las reconozcan y perciban lo narrado como algo cercano y real. Pueden ir desde algo íntimo, como el primer enamoramiento:

Jane was not happy. She still cherished a very tender affection for Bingley. Having never even fancied herself in love before, her regard had all the warmth of first attachment, and, from her age and disposition, greater steadiness than most first attachments often boast; and so fervently did she value his remembrance, and prefer him to every other man, that all her good sense, and all her attention to the feelings of her friends, were requisite to check the indulgence of those regrets which must have been injurious to her own health and their tranquillity. (P&P: 199)

Hasta algo mucho más externo, como el gusto de las mujeres por arreglarse bien y la insensibilidad de los hombres para valorar estos detalles.

This would have been an error in judgment, great though not uncommon, from which one of the other sex rather than her own, a brother rather than a great aunt, might have warned her, for man only can be aware of the insensibility of man towards a new gown. It would be mortifying to the feelings of many ladies, could they be made to understand how little the heart of man is affected by what is costly or new in their attire; how little it is biased by the texture of their muslin, and how unsusceptible of peculiar tenderness towards the spotted, the sprigged, the mull, or the jackonet. Woman is fine for her own satisfaction alone. No man will admire her the more, no woman will like her the better for it. Neatness and fashion are enough for the former, and a something of shabbiness or impropriety will be most endearing to the latter. But not one of these grave reflections troubled the tranquillity of Catherine. (NA: 45)

O el gusto de los hombres por los vehículos y su afán por comparar el propio con los de los demás.

The word curricule made Charles Musgrove jump up that he might compare it with his own. (P: 153)

También las limitaciones humanas, los defectos y las malas costumbres resisten al paso del tiempo. Ya sea en forma de curiosidad morbosa:

By this time the report of the accident had spread among the workmen and boatmen about the Cobb, and many were collected near them, to be useful if wanted, at any rate, to enjoy the sight of a dead young lady, nay, two dead young ladies, for it proved twice as fine as the first report. (P: 159)

O bien mostrando la ingenuidad de un padre que no solo no es capaz de educar y controlar las acciones de sus hijas, sino que es tan ingenuo como para pensar que siguen siendo unas niñas inocentes, y que nada han tenido que ver en los incidentes en los que se han visto envueltas.

“He, her father, a well-meaning, but not a quick-sighted man, could really, I believe, give no information; for he had been generally confined to the house, while the girls were ranging over the town and making what acquaintance they chose; and he tried to convince me, as thoroughly as he was convinced himself, of his daughter’s being entirely unconcerned in the business.” (S&S: 178)

2.6. Personajes de “distintos mundos” confluyen.

Emma es la única novela de Jane Austen en la que la trama se desarrolla por completo en el mismo entorno. Dentro de ese escenario, hallamos distintos ambientes: Hartfield, Randalls, Donwell Abbey, la población de Highbury con sus diversos hogares y establecimientos, etc. Pero se trata de una localización limitada.

En las demás obras, los protagonistas cambian de escenario una o más veces. Cada uno de estos entornos suele reunir a un grupo de personajes distintos. Es la protagonista la que crea el enlace entre esos distintos ambientes. Pero esta unidad se puede ver reforzada al haber algún otro personaje que sale de su círculo de acción para entrar en otro distinto.

Esto lo encontramos en *Sense and Sensibility* cuando Edward Ferrars es beneficiado por la generosidad y comprensión del Coronel Brandon, y lo conoce en persona. Hasta ese momento, sus historias habían transcurrido por caminos muy

distintos. El Coronel Brandom pertenece al círculo de Mrs. Jennings y su familia, mientras que Edward se movía en el entorno de los Ferrars.

Catherine viaja primero a Bath, junto a los Allen, y luego a Northanger Abbey con los Tilney. Su hogar había sido el punto de partida y regreso, y todo lo ocurrido durante sus viajes parecía fuera de las fronteras familiares. Hasta que Henry Tilney va a visitarla para explicarle lo ocurrido y presentarle sus excusas, y propuesta de matrimonio.

Algo semejante encontramos en *Mansfield Park* cuando Henry Crawford viaja hasta Portsmouth, tras los pasos de Fanny, y conoce a la familia Price. O, mucho más sorprendente aún, la inesperada visita de Lady Catherine de Bourgh a Longbourn, hogar de los Bennet.

Hilos que confluyen para conformar un tapiz lleno de colorido y figuras bien delineadas.

2.7. Cerrar la historia de un modo consecuente

El final de una historia es decisivo para poder valorar los tres aspectos que estamos analizando en este apartado: coherencia, cohesión y credibilidad. Una buena conclusión logrará que los lectores perciban ese relato como algo completo y verídico. En caso contrario, el público se sentirá insatisfecho, quedarán preguntas en el aire, se producirá el desconcierto y se romperá la sensación de realidad.

En todas las novelas de Austen encontramos un final feliz para las protagonistas. Aunque las historias que se relatan son diferentes, hay dos elementos comunes en el cierre de todas ellas:

- La protagonista se casa con el hombre al que ama.
- La protagonista mejora su posición social y económica.

Como se puede observar en todas estas obras, el camino hasta la felicidad nunca resulta sencillo, y siempre hay algún momento en el que parece que no se va a alcanzar la meta. Pero Austen regala un final feliz a sus lectores, que lo disfrutarán más todavía

al tratarse del resultado de un largo proceso en el que las protagonistas se han comportado de manera virtuosa.

El final es una consecuencia de todo lo anterior. No aparece ningún elemento sorpresa que cambie las circunstancias de forma repentina e inexplicable. Por esta razón, “los buenos” acaban bien y “los malos” no siempre acaban mal, al menos desde el punto de vista de bienestar material, ya que en la vida real hay ocasiones en las que los villanos tienen éxito.

Por ejemplo, en el caso de Willoughby, que es, junto con Wickham, uno de los principales villanos de las novelas de Austen, se nos cuenta que se arrepintió de su actitud al darse cuenta de que podría haber conseguido la fortuna que anhelaba y, además, haberse casado con la mujer que prefería. Pero es un arrepentimiento muy superficial. No le duele el sufrimiento que ha causado, ni su modo de obrar egoísta y cruel, sino haber sido poco hábil al jugar sus cartas. El suyo es el lamento de alguien que ha perdido una apuesta que podría haber ganado. Y, por esta razón, no se produce ningún cambio en su actitud y tampoco se le condena a una vida de tormento. Es un joven caprichoso y superficial, que llevará una vida acorde a su modo de ser, y al que no se le negarán algunas alegrías.

Willoughby could not hear of her marriage without a pang; and his punishment was soon afterwards complete in the voluntary forgiveness of Mrs. Smith, who, by stating his marriage with a woman of character, as the source of her clemency, gave him reason for believing that had he behaved with honour towards Marianne, he might at once have been happy and rich. That his repentance of misconduct, which thus brought its own punishment, was sincere, need not be doubted;--nor that he long thought of Colonel Brandon with envy, and of Marianne with regret. But that he was for ever inconsolable, that he fled from society, or contracted an habitual gloom of temper, or died of a broken heart, must not be depended on--for he did neither. He lived to exert, and frequently to enjoy himself. His wife was not always out of humour, nor his home always uncomfortable; and in his breed of horses and dogs, and in sporting of every kind, he found no inconsiderable degree of domestic felicity. (S&S: 330)

En el caso del otro villano, el resultado es menos propicio, pero es una consecuencia de su modo de obrar. Willoughby renunció a Marianne para casarse con una joven con mucho más dinero, por lo que pudo gozar de su fortuna. Wickham

también se casó con una chica a la que no amaba, pero en este caso no había un contrapeso económico que equilibrara la balanza. Así que su final es el esperado tanto para él como para Lydia.

They were always moving from place to place in quest of a cheap situation, and always spending more than they ought. His affection for her soon sunk into indifference; her's lasted a little longer; and in spite of her youth and her manners, she retained all the claims to reputation which her marriage had given her. (P&P: 339)

Es decir, las personas que se mueven por interés económico pueden lograr sus objetivos si son hábiles. La falta de moral puede tener consecuencias positivas desde el punto de vista de bienestar económico. Pero, ¿qué ocurre con los que actúan movidos por otros afanes? Pues que también reciben el fruto de lo que han ido sembrando.

En el caso de sir Walter y Elizabeth Elliot, su egoísmo, actitud servil hacia los títulos y su arrogancia los convierten en víctimas y esclavos de los que los superan en astucia y posición.

It cannot be doubted that Sir Walter and Elizabeth were shocked and mortified by the loss of their companion, and the discovery of their deception in her. They had their great cousins, to be sure, to resort to for comfort; but they must long feel that to flatter and follow others, without being flattered and followed in turn, is but a state of half enjoyment. (P: 318)

No muy distinto es el caso de Maria Bertram y Mrs. Norris, que sufren las consecuencias de sus hechos y actitudes. Maria se ha dejado llevar por el capricho, la vanidad y las pasiones, pero le ha faltado entendimiento para comprender la situación y valorar la repercusión de sus decisiones. Y Mrs. Norris ha obrado siempre de un modo interesado, buscando solo su propia satisfacción. El cariño que sentía por sus sobrinas estaba cargado de egoísmo, ya que buscaba destacar a través de ellas y ganarse su estima consintiéndolas, en vez de esforzarse por educarlas. Y su actitud hacia los demás, especialmente hacia Fanny, fue siempre injusta y tiránica. Así que las consecuencias para ambas son las lógicas.

It ended in Mrs. Norris's resolving to quit Mansfield and devote herself to her unfortunate Maria, and in an establishment being formed for them in another country, remote and private, where, shut up together with little society, on one side no affection, on the other

no judgment, it may be reasonably supposed that their tempers became their mutual punishment. (...)

She was regretted by no one at Mansfield. She had never been able to attach even those she loved best; and since Mrs. Rushworth's elopement, her temper had been in a state of such irritation as to make her everywhere tormenting. Not even Fanny had tears for aunt Norris, not even when she was gone for ever. (MP: 417)

3. Evolución y factor sorpresa.

En el anterior apartado, hemos dicho que tanto los personajes como los acontecimientos de las novelas analizadas evolucionan de una manera lógica y, en cierto modo, predecible. Pero esto no está reñido con el factor sorpresa, tan importante en cualquier tipo de narrativa. Sorprender al lector es distinto de desconcertarlo. La sorpresa reaviva el interés por lo que se está leyendo. El desconcierto aleja de lo narrado.

Más adelante estudiaremos la figura del narrador, aquí tan solo hablaremos de su capacidad de mostrar los hechos de un modo parcial para, de esta forma, destacar lo que él estime oportuno, conducir por un camino y, después, cambiar la perspectiva y enfrentarnos a algo que no esperábamos.

En primer lugar veremos de qué manera se logra el efecto sorpresa en las novelas de Austen y, al cerrar ese punto, hablaremos de la evolución del punto de vista de los lectores sobre algunos personajes.

Puesto que los personajes y las acciones de estas obras siguen un orden lógico, la forma más natural de sorprender es introducir algún dato erróneo que nos despiste en el camino. Si fuera el narrador quien nos diera esta información equivocada, nos estaría engañando y eso rompería el orden lógico. Así que el recurso utilizado por Austen es más sutil. Son los personajes los que nos confunden. La tarea del narrador consiste en ofrecernos esas escenas que nos llevarán a conclusiones desacertadas.

Este recurso se emplea de dos maneras distintas. En la primera, la confusión nace en un diálogo. Un personaje afirma algo que no es cierto –de modo consciente o inconsciente– y, tanto su interlocutor como el público creen sus palabras, que más tarde sabremos que eran falsas. Veamos algunos ejemplos.

Tras la marcha de Willoughby, Mrs. Dashwood y su hija Elinor se extrañan de que no haya ninguna correspondencia entre el joven y Marianne. Elinor empieza a dudar de la firmeza de los sentimientos de Willoughby, mientras que Mrs. Dashwood defiende al muchacho y ofrece una posible explicación que justifique que ellas no hayan recibido noticias de carta alguna.

“Remember, Elinor,” said she, “how very often Sir John fetches our letters himself from the post, and carries them to it. We have already agreed that secrecy may be necessary, and we must acknowledge that it could not be maintained if their correspondence were to pass through Sir John’s hands.” (S&S: 72)

Y, de este modo, algunos lectores se tranquilizarán dando por buenas las palabras de Mrs. Dashwood, para después sorprenderse al descubrir la verdad.

Mucho más contundente es el siguiente ejemplo, también extraído de *Sense and Sensibility*. Una vez que las Dashwood han regresado a su hogar, tras su accidentada estancia en Londres, y Elinor da por perdido a Edward Ferrars, que se mantuvo firme en su compromiso con Lucy Steele, uno de los sirvientes de la casa regresa del pueblo con la siguiente noticia:

“I suppose you know, ma’am, that Mr. Ferrars is married.” (S&S: 306)

Elinor sufre la dureza del golpe. No por anunciado el dolor es menor. Edward se ha casado con Lucy y eso pone fin a sus esperanzas. Eso es lo que piensan los lectores, que acostumbrados al final feliz de las novelas de Austen se preguntan de qué forma piensa arreglar esta situación. Hasta que es el mismo Edward quien visita a las Dashwood para aclararles que el que se ha casado con Lucy Steele ha sido su hermano Robert y no él; causando una sorpresa y un alivio casi tan grandes en los lectores como en la propia Elinor, que, por primera vez en toda la novela, pierde el dominio de sus sentimientos.

Menos elegante es el modo de obrar de Frank Churchill, que engaña a todos de un modo voluntario, provocando así la confusión que irá creciendo en intensidad hasta que se conozca la noticia de su compromiso con Jane Fairfax.

“Perhaps it is as well,” said Frank Churchill, as he attended Emma to her carriage. “I must have asked Miss Fairfax, and her languid dancing would not have agreed with me, after your’s.” (E: 204)

El segundo modo de emplear el recurso que estamos comentando es mostrarnos directamente los pensamientos –equivocados– de un personaje. Nuestra visión parcial de los acontecimientos es aún más subjetiva al conocerlos a través de uno de los protagonistas, por lo que es fácil conseguir la sorpresa al mostrarnos la realidad.

En *Mansfield Park*, se nos narran los pensamientos de Fanny, que, para su desgracia, ve como algo seguro el compromiso entre Edmund y Mary.

But the more she recollected and observed, the more deeply was she convinced that everything was now in a fairer train for Miss Crawford’s marrying Edmund than it had ever been before (...). He was to go to town as soon as some business relative to Thornton Lacey were completed– perhaps within a fortnight; he talked of going, he loved to talk of it; and when once with her again, Fanny could not doubt the rest. Her acceptance must be as certain as his offer; and yet there were bad feelings still remaining which made the prospect of it most sorrowful to her, independently, she believed, independently of self. (MP: 327)

Los acontecimientos anteriores y el modo de discurrir de Fanny pueden crear esa convicción en los lectores, que más tarde compartirán la sorpresa de la protagonista al recibir la carta en la que Edmund anuncia el fin de su relación con Miss Crawford.

Aunque también se trate de una predicción del futuro, el siguiente ejemplo tiene algunas diferencias con el anterior. En una conversación con Emma, Mrs. Weston le expone sus pensamientos.

“I have made a match between Mr. Knightley and Jane Fairfax. See the consequence of keeping you company!--What do you say to it?” (E: 198)

Emma niega esta posibilidad de inmediato, pero ya se ha prendido la llama de la duda en el lector, que leerá las siguientes páginas con otra perspectiva hasta que Mr. Knightley se encargue de zanjar la cuestión.

Como el futuro siempre es incierto, el grado de sorpresa que producen las predicciones equivocadas es menor que el que se logra al inducir al error en el presente. También aquí hay distintas maneras de lograrlo.

En este primer ejemplo se nos cuenta una situación en la que Elinor extrae una conclusión que ella da por cierta.

Elinor had met his eye, and looked conscious likewise. That the hair was her own, she instantaneously felt as well satisfied as Marianne. (S&S: 84)

El carácter de esta joven y todo lo que sabemos sobre ella nos conduce a confiar en su criterio. Y esa seguridad aumentará la sorpresa cuando descubramos que los cabellos que forman el anillo que lleva Edward no son suyos, sino de Lucy Steele.

Si hay una novela en la que Austen se esforzó por crear confusiones es *Emma*. Ya hemos visto las que causa Frank Churchill. Pero hay muchas más, casi todas provocadas por la protagonista. La posible relación entre Jane Fairfax y Mr. Dixon, el interés de Mr. Elton por Harriet, o el de Harriet por Frank Churchill.

Mrs. Weston was at last persuaded to believe, or to say, that it must be by some attack of Mrs. Churchill that he was prevented coming.— Emma looked at Harriet while the point was under consideration; she behaved very well, and betrayed no emotion. (E: 323)

Puesto que en esta novela gran parte de los acontecimientos se nos muestran a través de los ojos de la protagonista, no sería raro que un lector crédulo caminara de error en error. Por ejemplo, al enterarse de que Harriet está enamorada de Mr. Knightley, Emma descubre de golpe su amor por este caballero. Esta conmoción y la seguridad de Harriet de ser correspondida le llevan a malinterpretar la actitud de Mr. Knightley.

They walked together. He was silent. She thought he was often looking at her, and trying for a fuller view of her face than it suited her to give. And this belief produced another dread. Perhaps he wanted to speak to her, of his attachment to Harriet; he might be watching for encouragement to begin.—She did not, could not, feel equal to lead the way to any such subject. He must do it all himself. (E: 380)

El sufrimiento de Emma es compartido por los lectores, que en este momento pueden estar tan perdidos como ella. Y esta confusión les llevara tanto a ellos como a la joven a sentir una felicidad aún mayor al darse cuenta de lo equivocados que estaban.

En el lado antagónico a la sorpresa se encuentra la decepción. Ambos comparten el rasgo de lo inesperado, pero el primero suele ser entendido como algo positivo, mientras que el segundo es siempre negativo.

Del mismo modo que ocurría en los ejemplos anteriores, la decepción será una experiencia compartida por uno de los personajes –habitualmente el protagonista– y el lector. Este sentimiento suele estar vinculado a unas expectativas, por lo que en la narración encontraremos primero ese contexto y a continuación el cambio inesperado. Puede tratarse de la ilusión de reencontrarse con alguien, seguida del consecuente chasco al no ser así:

Catherine hasten to the pump-room the next day, secure within herself of seeing Mr. Tilney there before the morning were over, and ready to meet him with a smile; but no smile was demanded – Mr. Tilney did not appear. (NA: 16)

El contraste entre las buenas noticias que uno esperaba dar y un cambio de circunstancias que trueca esa alegría en tristeza:

In the course of the morning which saw this business arranged, she visited Miss Tilney, and poured forth her joyful feelings. It was doomed to be a day of trial. No sooner had she expressed her delight in Mr. Allen's lengthened stay than Miss Tilney told her of her father's having just determined upon quitting Bath by the end of another week. Here was a blow! (NA: 84)

O el afán insatisfecho de confirmar que los sentimientos propios coincidían con la realidad:

Elizabeth said as little to either as civility would allow, and sat down again to her work, with an eagerness which it did not often command. She had ventured only one glance at Darcy. He looked serious, as usual; and, she thought, more as he had been used to look in Hertfordshire, than as she had seen him at Pemberley. (P&P: 292)

Pasamos ahora a hablar del cambio de perspectiva respecto a algunos personajes que se nos ofrece en estas obras y cuáles son los recursos que emplea la autora para conseguirlo.

Cada vez que aparece un nuevo personaje, el narrador suele presentarlo brevemente, aportando algunos datos que nos ayuden a comprender de quién se trata y, con frecuencia, posicionando a los lectores a favor o en contra de dicho personaje. Este posicionamiento puede variar a lo largo de la historia, reafirmando la impresión inicial, variando de un modo más o menos significativo, o cambiando por completo. En los siguientes párrafos nos centraremos en los dos últimos casos, acudiendo a ejemplos concretos.

Desde su primera aparición en escena, el Coronel Brandon es presentado como un hombre correcto, sensible y de buen corazón. Pero se le asigna un papel secundario, eclipsado en gran parte por Willoughby y minusvalorado por Marianne. Aunque los lectores puedan sentir cierta simpatía por él, inducidos por la amabilidad compasiva de Elinor, sus apariciones le otorgan poca relevancia al principio. Pero, conforme avance la historia, y muy especialmente en el tramo final, no solo desempeñará un papel mucho más importante, sino que se nos ofrecerá una imagen realzada, que lo ponga a la altura del desenlace final. Esto lo vemos especialmente durante la enfermedad de Marianne, cuando el Coronel se ofrece a ir a recoger a Mrs. Dashwood.

The comfort of such a friend at that moment as Colonel Brandon--or such a companion for her mother,--how gratefully was it felt!--a companion whose judgment would guide, whose attendance must relieve, and whose friendship might soothe her!--as far as the shock of such a summons could be lessened to her, his presence, his manners, his assistance, would lessen it. (S&S: 269)

En esta misma obra, encontramos a Mr. John Dashwood sobre el que tenemos distintos puntos de vista. Este cambio no se debe tanto a la evolución del personaje o de su papel, sino a la influencia de su esposa. En la apertura de la novela, se nos presenta una escena casi cómica en la que vemos cómo las buenas intenciones de este caballero, que pretendía ceder parte de su fortuna a las Dashwood tal y como había prometido a su padre en el lecho de muerte, va cambiando de opinión al hilo de los argumentos de su mujer. Tiempo después de aquello, se nos narra un encuentro de John Dashwood con Elinor y Marianne en el que el tono es muy diferente.

Their affection and pleasure in meeting was just enough to make a very creditable appearance in Mr. Gray's shop. John Dashwood was really far from being sorry to see his sisters again; it rather gave them satisfaction; and his inquiries after their mother were respectful and attentive. (S&S: 190)

De modo que la perspectiva del lector sobre este personaje variará en función de quien lo acompañe.

El tercer ejemplo con el que ilustraremos la explicación anterior pertenece a *Persuasion*. En esta obra aparece un personaje sobre el que el lector no sabe bien qué pensar. Se trata de Mr. Elliot. Al principio de la novela, se nos informa de que tuvo un desencuentro con la familia de Anne. Después se nos dice que se está esforzando por reconciliarse con ellos. Antes de que se le presente oficialmente, se narran un par de escenas en las que aparece, pero sin darlo a conocer. Su relación con Anne parece sincera y fluida, y sus maneras correctas. Pero hay algo que no acaba de cuadrar. Al menos, esa es la impresión que nos transmiten Anne y el narrador. Hasta que hacia el final de la historia Mrs. Smith –una antigua amistad de la protagonista– hace la siguiente revelación:

With a confidence in Mr. Elliot's regard, more creditable to his feelings than his judgement, Mr. Smith had appointed him the executor of his will; but Mr. Elliot would not act, and the difficulties and distress which this refusal had heaped on her, in addition to the inevitable sufferings of her situation, had been such as could not be related without anguish of spirit, or listened to without corresponding indignation. (...)

After listening to this full description of Mr. Elliot, Anne could not but express some surprise at Mrs. Smith's having spoken of him so favourably in the beginning of their conversation. "She had seemed to recommend and praise him!"

"My dear," was Mrs. Smith's reply, "there was nothing else to be done. I considered your marrying him as certain, though he might not yet have made the offer, and I could no more speak the truth of him, than if he had been your husband. My heart bled for you, as I talked of happiness; and yet he is sensible, he is agreeable, and with such a woman as you, it was not absolutely hopeless. He was very unkind to his first wife. (P: 261)

De este modo, se ofrece una visión mucho más completa que nos permitirá comprender mejor la historia y que posicionará a los lectores definitivamente en contra de Mr. Elliot.

En otras ocasiones, no se trata solo de un cambio de perspectiva, fruto del devenir de los acontecimientos, ni una evolución lógica de un personaje, que nos hace cambiar nuestra opinión sobre él. Hay casos en los que el narrador ha ido encumbrando a un personaje de forma evidente, para después hacerlo caer de un modo más aparatoso. Es una estrategia más cercana a las que hemos visto al hablar del factor sorpresa que de las estudiadas en estos últimos párrafos. El lector recibe una visión parcial o errónea sobre unos de los personajes, hasta que se produce un hecho esclarecedor que revela la verdad.

En el caso de Mr. Wickham, al que vemos como víctima en un principio y como un timador sin escrúpulos más adelante, tanto los personajes como los lectores comparten el engaño inicial y la sorpresa posterior. El narrador lo presenta bajo una luz muy favorable:

Mr. Wickham was the happy man towards whom almost every female eye was turned, and Elizabeth was the happy woman by whom he finally seated himself; and the agreeable manner in which he immediately fell into conversation, though it was only on its being a wet night, made her feel that the commonest, dullest, most threadbare topic might be rendered interesting by the skill of the speaker. (P&P: 67)

Y solo saldremos del error al leer junto a Lizzy la carta de Mr. Darcy.

No es exactamente igual lo que acontece con Willoughby. Es cierto que también se le presenta favorablemente y que no conocemos la verdad sobre él hasta bien avanzada la historia. Pero, en esta ocasión, casi desde el primer momento se nos ofrecen las dudas de Elinor, que despiertan las sospechas de los lectores.

“You cannot doubt your sister’s wishes. It must be Willoughby therefore whom you suspect. But why? Is he not a man of honour and feeling? Has there been any inconsistency on his side to create alarm? can he be deceitful?”

“I hope not, I believe not,” cried Elinor. (S&S: 69)

No quiere pensar mal de él, pero su carácter racional y sensato sopesa las pruebas y encuentra motivos de desconfianza. Por lo que la caída de Willoughby aunque será grande, no nos encuentra del todo desprevenidos.

También hallamos ejemplos en los que la sorpresa ante el cambio radical de actitud se produce más en los personajes que en los lectores, puesto que el público tiene un punto de vista más amplio que los protagonistas. En *Northanger Abbey* se ofrece un ejemplo de este recurso a través de las palabras de James sobre Isabella.

“I am very glad to hear you say so; she is just the kind of young woman I could wish to see you attached to; she has so much good sense, and is so thoroughly unaffected and amiable; I always wanted you to know her; and she seems very fond of you. She said the highest things in your praise that could possibly be; and the praise of such a girl as Miss Thorpe even you, Catherine,” taking her hand with affection, “may be proud of.” (NA: 29)

Desde su aparición, Miss Thorpe es presentada a los lectores como una chica superflua, variable, alocada, que dice una cosa y hace otra, y que solo piensa en coquetear con el primer joven que se le ponga delante. Sin embargo, esta realidad parece oculta a los ojos de los hermanos Morland, que confían en ella y no ven sus muchos defectos. Por eso, cuando James escriba a su hermana contando su ruptura con Isabella, más que sorprendidos, los lectores se sienten aliviados.

Distinto es el caso de Lord Bertram, cuando insiste a Fanny en que se case con Henry Crawford al considerarlo un joven muy conveniente para ella.

Nothing was omitted, on his side, of civility, compliment, or kindness, that might assist the plan. Mr. Crawford’s steadiness was honoured, and Fanny was praised, and the connexion was still the most desirable in the world. At Mansfield Park Mr. Crawford would always be welcome; he had only to consult his own judgment and feelings as to the frequency of his visits, at present or in future. In all his niece’s family and friends, there could be but one opinion, one wish on the subject; the influence of all who loved her must incline one way. (MP: 292)

El error de Lord Bertram es disculpable puesto que él no conoce a Henry como su sobrina, ni como los lectores. Por eso su insistencia hace sufrir a ambos. Y, una vez más el “evento inesperado”, sorprende más a un personaje que a los que leen la historia. Y, si en esta ocasión, los lectores no sienten alivio, tampoco sufren demasiado por el giro de los acontecimientos, puesto que tienen como consecuencia que se sepa la verdad.

4. Recursos.

Para concluir el apartado sobre la estructura, analizaremos otras estrategias de las que se sirve Austen para captar la atención de los lectores y relatar sus historias de un modo claro y eficaz.

4.1. El narrador sitúa la escena.

Al hablar de la línea argumental, vimos diferentes maneras de conectar el presente con el futuro. Una de ellas era adelantar acontecimientos, hablar de cosas que podrían ocurrir. En este apartado comentaremos un recurso que tiene algunas semejanzas con el que acabamos de recordar, pero también diferencias que justifican que lo situemos aquí y no más arriba.

Cuando hablemos del narrador, en el siguiente apartado, veremos su función en la novela y el modo de desempeñarla. Por esta razón, ahora solo destacaremos algunos detalles de su misión de ayudante del lector.

El número de personajes, los cambios de emplazamiento, las diversas tramas y subtramas, y otros factores pueden propiciar que algunas personas se sientan un poco perdidas en la historia. O, aunque no fuera así, sabemos que una de las estrategias que se recomienda a los oradores es hacer un breve resumen de lo contado anteriormente, antes de pasar al siguiente punto. Un relato bien estructurado facilitará el trabajo a la audiencia y captará su atención con mayor eficacia.

Los primeros capítulos de *Sense and Sensibility* contienen mucha información y un buen número de personajes. Además, surgen diversas dudas que habrá que ir resolviendo. Los lectores han seguido con interés el inicio del romance entre Marianne y Willoughby, y aguardan expectantes la continuación de este hilo narrativo. El viaje a Londres de las dos hermanas hace prever un avance y posible desenlace de este asunto. Y, por eso, el narrador decide hacer una pausa, recapitular, posicionar, y anunciar las posibilidades.

A short, a very short time however must now decide what Willoughby's intentions were; in all probability he was already in town. Marianne's eagerness to be gone declared her

dependence on finding him there; and Elinor was resolved not only upon gaining every new light as to his character which her own observation or the intelligence of others could give her, but likewise upon watching his behaviour to her sister with such zealous attention, as to ascertain what he was and what he meant, before many meetings had taken place. Should the result of her observations be unfavourable, she was determined at all events to open the eyes of her sister; should it be otherwise, her exertions would be of a different nature--she must then learn to avoid every selfish comparison, and banish every regret which might lessen her satisfaction in the happiness of Marianne. (S&S: 135)

No nos encontramos frente a una “profecía” como las que vimos antes, ni tampoco se adelantan acontecimientos. Se nos sitúa frente a varias puertas y el tiempo será el que diga por cuál deberemos continuar. Este recurso tiene la finalidad de crear un punto de inflexión, marcar el inicio de una nueva etapa y centrar las distintas tramas en el conflicto principal de los próximos capítulos.

Muy parecido es el ejemplo que reproduciremos a continuación, en el que, a través de los ojos de Anne Elliot, se nos presentan los dos caminos que puede seguir el Capitán Wentworth.

Which of the two sisters was preferred by Captain Wentworth was as yet quite doubtful, as far as Anne’s observation reached. Henrietta was perhaps the prettiest, Louisa had the higher spirits; and she knew not now, whether the more gentle or the more lively character were most likely to attract him. (P: 114)

Cada una de las hermanas Musgrove implica una trama distinta, pero, de hecho, la línea argumental seguirá una tercera senda que no se ofrecía en esta reflexión. Es decir, el narrador, a través de un personaje, ha realizado una labor de síntesis sobre los últimos acontecimientos, para simplificar la trama y centrar la atención de los lectores.

Otro modo de situar la escena que se va a relatar a continuación es mostrar los sentimientos de la protagonista, para que el lector pueda observar la escena desde la perspectiva adecuada.

Catherine’s expectations of pleasure from her visit in Milsom Street were so very high that disappointment was inevitable; and accordingly, though she was most politely received by General Tilney, and kindly welcomed by his daughter, though Henry was at home, and no one else of the party, she found, on her return, without spending many

hours in the examination of her feelings, that she had gone to her appointment preparing for happiness which it had not afforded. (NA: 79)

De este modo, el narrador nos pone sobre aviso para que comprendamos la razón de lo ocurrido, e introduce la duda sobre si se trata de algo objetivo o fruto de la percepción del personaje.

4.2. El narrador o un personaje verbaliza los pensamientos del lector.

Si la historia está bien narrada y es interesante, lo lógico es que los lectores se introduzcan en el argumento y lo perciban cercano; más como una vivencia que como un relato.

Dentro del estilo narrativo de Austen encontramos dos estrategias relacionadas con esta identificación de los lectores con los personajes. Por un lado, estarían las reflexiones de un protagonista, que en realidad son un resumen de lo que han percibido tanto ese personaje como el lector. Estas reflexiones sirven para que el público compruebe que está siguiendo la narración y que sus sentimientos se adecuan a las circunstancias.

Un ejemplo de esto lo encontramos en *Persuasion*, cuando Anne reflexiona sobre su conversación con el Capitán Benwick, en la que ha tratado de animar al joven y hacerle afrontar su situación con paciencia y sentido positivo.

When the evening was over, Anne could not but be amused at the idea of her coming to Lyme to preach patience and resignation to a young man whom she had never seen before; nor could she help fearing, on more serious reflection, that, like many other great moralists and preachers, she had been eloquent on a point in which her own conduct would ill bear examination. (P: 149)

Esa es la conclusión lógica a la que llega la protagonista y, con muchas probabilidades, la misma que habían extraído un buen número de lectores al escuchar sus consejos al atribulado caballero.

Lo mismo ocurre en *Mansfield Park*, después de observar una y otra vez la actitud esquivada de Mrs. Norris cada vez que le piden que haga algo por Fanny, y recordar que fue ella la que había insistido en que los Bertram adoptaran a la joven.

He could not but wonder at her refusing to do anything for a niece whom she had been so forward to adopt. (MP: 26)

Este es el pensamiento de Lord Bertram, que resume la opinión de los lectores y establece un vínculo de solidaridad entre los personajes y la audiencia.

La segunda estrategia que utiliza Austen, dentro de este recurso que estamos analizando, consistiría en mostrar las conclusiones a las que llegan los personajes –que son las mismas de los que leen su historia–, o los sentimientos que les embargan en un momento determinado, y que el lector comparte por completo.

Volvemos de nuevo a *Persuasion*. Al principio de la novela se habla del Capitán Wentworth, se explica su primera relación con Anne y se anuncia su pronto regreso a escena. Después se suceden varios encuentros de distintos personajes con el capitán, pero en ninguno de ellos está presente la protagonista. Poco tiempo después se relata la siguiente situación:

He was to come to breakfast, but not at the Cottage, though that had been proposed at first; but then he had been pressed to come to the Great House instead, and he seemed afraid of being in Mrs. Charles Musgrove's way, on account of the child, and therefore, somehow, they hardly knew how, it ended in Charles's being to meet him to breakfast at his father's. (P: 97)

Ante estas palabras, un lector que haya seguido los acontecimientos no tardará en extraer sus propias conclusiones y comprender que el Capitán Wentworth ha actuado así para evitar un encuentro con Anne. Y, cuando siga leyendo, se adentrará en los pensamientos de la protagonista.

Anne understood it. He wished to avoid seeing her. He had inquired after her, she found, slightly, as might suit a former slight acquaintance, seeming to acknowledge such as she had acknowledged, actuated, perhaps, by the same view of escaping introduction when they were to meet. (P: 97)

Otro ejemplo que ilustra lo anteriormente explicado lo encarna Elinor, cuando, al escuchar el relato del Coronel Brandom, en el que le cuenta cómo su protegida se escapó con un joven que la había seducido para después abandonarla, la joven Miss Dashwood, adivina la identidad de ese cruel personaje, que es el mismo que los lectores tenían en mente.

“Good heavens!” cried Elinor, “could it be--could Willoughby!” (S&S: 179)

Al seguir el hilo de sus pensamientos, los lectores comparten las deducciones de los protagonistas y también sus dudas e inquietudes. Por ejemplo, tras conocer a Mr. Bingley, todo simpatía y buenos deseos, y a Mr. Darcy, distante y orgulloso, es fácil que muchos, dentro y fuera de la historia, se pregunten: “¿cómo es posible que estos dos caballeros sean tan buenos amigos?”. O, como diría Lizzy:

“I am astonished at his intimacy with Mr. Bingley! How can Mr. Bingley, who seems good humour itself, and is, I really believe, truly amiable, be in friendship with such a man? How can they suit each other?” (P&P: 72)

Continuando con los sentimientos de Elizabeth Bennet, recordaremos la escena en la que Lydia, por error, revela la presencia de Mr. Darcy en su boda. La sorpresa que esta información provoca en Lizzy es la misma que sienten los lectores. Y la inquietud que se despierta en el interior de la joven la comparten igualmente aquellos que siguen el relato a través de las páginas.

But to live in ignorance on such a point was impossible; or at least it was impossible not to try for information. Mr. Darcy had been at her sister’s wedding. It was exactly a scene, and exactly among people, where he had apparently least to do, and least temptation to go. (...) She could not bear such suspense; and hastily seizing a sheet of paper, wrote a short letter to her aunt, to request an explanation of what Lydia had dropt. (P&P: 278)

Este acompañamiento entre los personajes y lectores confiere credibilidad a la narración, aporta interés y transmite la seguridad de encontrarse en un lugar conocido y entre gente que comparte nuestro modo de reaccionar.

4.3. Las cartas.

En todas las novelas de Jane Austen encontramos referencias a cartas o la reproducción del texto de la misiva, ya sea por completo o algunos párrafos escogidos. Este es un recurso frecuente en muchos autores de distintas épocas, pero, aun así, llama la atención la asiduidad con la que aparece en estas obras.

El correo era el medio de comunicación más habitual en aquella época y eso podría ser explicación suficiente para justificar su abundante presencia en las novelas que estamos estudiando. Sin embargo, al leer estas cartas podemos hallar otras razones que nos lleven a comprender la frecuencia de este recurso.

Antes de explicar estas razones, mostraremos la grandísima relevancia que tienen algunas de estas cartas en el desarrollo de la trama. Sin miedo a exagerar, podemos decir que en todas las novelas de Austen encontramos alguna misiva que es determinante para el devenir de los acontecimientos. Para no extendernos demasiado, aunque haremos referencia a muchos de estos ejemplos, tan solo ofreceremos extractos de los más significativos.

En *Sense and Sensibility* se transcriben las palabras de Willoughby en respuesta a las constantes notas de Marianne.

I have just had the honour of receiving your letter, for which I beg to return my sincere acknowledgments. I am much concerned to find there was anything in my behaviour last night that did not meet your approbation; and though I am quite at a loss to discover in what point I could be so unfortunate as to offend you, I entreat your forgiveness of what I can assure you to have been perfectly unintentional (...).

That I should ever have meant more you will allow to be impossible, when you understand that my affections have been long engaged elsewhere, and it will not be many weeks, I believe, before this engagement is fulfilled. (S&S: 155)

En *Pride and Prejudice*, la extensa carta de Mr. Darcy tras su fallida declaración a Lizzy.

Be not alarmed, madam, on receiving this letter, by the apprehension of its containing any repetition of those sentiments or renewal of those offers which were last night so disgusting to you. I write without any intention of paining you, or humbling myself, by

dwelling on wishes which, for the happiness of both, cannot be too soon forgotten; and the effort which the formation and the perusal of this letter must occasion, should have been spared, had not my character required it to be written and read. You must, therefore, pardon the freedom with which I demand your attention; your feelings, I know, will bestow it unwillingly, but I demand it of your justice (...). (P&P: 172)

Y, por último, una de las más recordadas por los lectores –junto con la anterior– es la carta que el Capitán Wentworth entrega en mano a Anne, y que servirá para resolver el conflicto principal de esa novela.

I can listen no longer in silence. I must speak to you by such means as are within my reach. You pierce my soul. I am half agony, half hope. Tell me not that I am too late, that such precious feelings are gone for ever. (P: 290)

Aunque no ofreceremos más citas, hay muchos ejemplos que podríamos recordar: la explicación de Frank Churchill, la noticia de la fuga de Maria Bertram con Henry Crawford, que llega a Fanny a través de Edmund; la carta en la que James Morland le comunica a Catherine el fin de su compromiso con Isabella; las largas y pedantes misivas de Mr. Collins, la correspondencia entre Lizzy y Jane, etc.

¿Qué aportan estas cartas a la trama? O, mejor dicho, ¿qué razones llevaron a la autora de estas novelas a conferirles tanta importancia?

Por un lado, tenemos el cambio de registro, que sirve para captar la atención de los lectores y aportar variedad a la obra. El narrador interrumpe su hilo para dar voz a otro narrador, esta vez interno. De este modo, se nos aporta información utilizando un medio que rompe la monotonía. Además, esa información se presenta como algo de primera mano, por lo que gana en credibilidad. Es un recurso para dar voz a los que no están presentes en la escena y traerlos a un primer plano a pesar de la distancia física.

Pero existe otra razón que, desde nuestro punto de vista, es aún más importante. Hemos repetido que Jane Austen gustaba de cuidar los detalles y que se esforzaba por aportar realismo a sus obras. Todos tenemos experiencia de lo distinto que es el lenguaje oral del escrito. El primero se caracteriza por su inmediatez e improvisación. El discurso va cambiando en función de las respuestas o reacciones del interlocutor, apenas hay tiempo para reflexionar, se dejan frases inacabadas, puede haber cierto desorden en las ideas, etc. Sin embargo, el segundo suele ser más elaborado. La

escritura permite reflexión, las ideas suelen expresarse con más orden, siguiendo una estructura, se cuida más el vocabulario... Por consiguiente, es más natural que una explicación detallada, o un largo discurso bien elaborado corresponda a un texto escrito antes que a una comunicación oral.

De este modo, las cartas aportan credibilidad a los hechos y permiten al autor utilizar un estilo mucho más cultivado sin que quede postizo, forzado o inverosímil.

4.4. Los personajes se van relevando.

El último recurso del que hablaremos, y que servirá para cerrar este apartado sobre la estructura, es el relevo de personajes.

Uno de los peligros que todo novelista debe evitar es la excesiva monotonía y previsibilidad de la línea argumental. Algunos de los recursos estudiados anteriormente se orientan a sorprender al lector. Este no pretende tanto sorprender como aportar descanso y renovar el interés.

Cuando una persona escucha a otra hablar del mismo asunto durante un periodo largo de tiempo, el riesgo de que ese oyente pierda el interés y, por lo tanto, deje de prestar atención es muy alto, y crece a cada segundo. Para evitar que eso ocurra, el hablante debe variar el punto de vista, incluir elementos nuevos, dar mayor énfasis a algún aspecto, modificar el tono de voz, etc.

Aunque el foco de atención de todas las novelas de Austen se centra en la protagonista y en lo que ella hace, piensa o vive; esta autora es capaz de captar la atención de su público y evitar la sensación de tedio estableciendo turnos de relevo entre los demás personajes. Es decir, la protagonista siempre estará presente, pero los otros irán variando de plano en función de las necesidades de la historia. Cada personaje –o algunos pequeños grupos– implica un hilo conductor distinto. Y todos contribuyen al desarrollo de la línea argumental. De vez en cuando –como se vio anteriormente– confluirán personajes de hilos conductores diferentes, y así se establecerán conexiones que den unidad a la historia y la hagan avanzar.

Edward Ferrars va a visitar a las Dashwood y permanece unos días con ellas. Nada más marcharse aparecen los Palmer. Y en cuanto se vayan ellos, se nos hablará de las Steele. Así ocurrirá durante toda la novela. Lo mismo ocurre en *Pride and Prejudice*, al principio nos centramos en Mr. Bingley y sus acompañantes, hasta que aparece Mr. Collins, que tomará protagonismo durante unas páginas para después cedérselo de nuevo a los Bingley. Cuando “nos cansemos de ellos” volverá Charlotte y después los Gardiner. Y así podríamos continuar con todas las novelas

Para concluir este apartado, y como consecuencia de lo que se ha explicado en estas páginas, diremos que, aunque cada novela de Jane Austen tiene una estructura diferente, en todas encontramos el afán de la autora por despertar la curiosidad de los lectores, captar su atención, aportarles novedades, confundirles para luego sorprenderles, crear expectativas que luego romperá y establecer conexiones entre distintos momentos de la historia. Todo esto implica un gran conocimiento de la trama principal y las diferentes subtramas, una gran visión de conjunto y la elaboración de una estructura que dé consistencia a todo el cuerpo narrativo.

8.1.2. El narrador

Llegamos ahora a un apartado de gran importancia dentro del estilo literario de Jane Austen, puesto que uno de sus rasgos característicos y distintivos es la figura del narrador y su papel en la historia.

Como es bien sabido, existen distintos tipos de narrador según la información de la que dispone y del punto de vista que nos ofrece. Podemos encontrar un narrador interno o externo a la historia, y, dentro de esos dos grandes grupos, otras clasificaciones, dependiendo de si es uno u otro personaje quien nos la relata, o de la perspectiva mayor o menor que nos muestra.

Jane Austen suele utilizar un narrador externo, que la mayor parte del tiempo es equiscente, aunque en algunos momentos varía. El lector casi siempre se encuentra junto a la protagonista principal, conoce sus sentimientos y su percepción. Esto sería lo propio del narrador equiscente. Pero en Austen, aunque la acción casi siempre se sitúa donde está la protagonista, se nos muestra a los demás personajes con algo más de detalle; a través de sus sentimientos, reacciones, modos de pensar, etc. Además, en

algunos momentos determinados, el narrador se aparta de la protagonista y nos cuenta algo que ocurre en otro lugar, como por ejemplo la conversación entre Mr. y Mrs. John Dashwood al inicio de *Sense and Sensibility*, en la que ella va recortando la ayuda que su esposo pretendía brindar a la mujer e hijas de su difunto padre.

En estas novelas, el narrador no es solo un medio necesario para relatar la historia, que se trate de ocultar a la vista del público con una actitud neutra y distante, relegado a un segundo plano. El narrador de Jane Austen se hace presente de distintas maneras a lo largo de la obra. Es un personaje más, que habla, opina y juzga a los personajes y sus actuaciones. El lector se siente impelido por el narrador, que le introduce en la historia con sus comentarios irónicos y maliciosos, y le posiciona frente a lo que le va a mostrar. Es un manipulador que trata de provocar una reacción concreta en su público, no solo administrando la información, sino influyendo con su punto de vista propio y sus intervenciones puntuales.

A continuación estudiaremos con más profundidad algunas características del narrador en las obras de Austen.

1. Visibilidad del narrador.

En ocasiones, la presencia del narrador se revela de un modo evidente a través de sus palabras, que no se limitan a contar, describir o reproducir diálogos o reflexiones; sino que son intervenciones en primera persona.

Dentro de estas alocuciones a su público, algunas se llevan a cabo para expresar una opinión personal sobre los acontecimientos.

I must confess that his affection originated in nothing better than gratitude, or, in other words, that a persuasion of her partiality for him had been the only cause of giving her a serious thought. It is a new circumstance in romance, I acknowledge, and dreadfully derogatory of an heroine's dignity; but if it be as new in common life, the credit of a wild imagination will at least be all my own. (NA: 152)

Sobre algún personaje:

I wish I could say, for the sake of her family, that the accomplishment of her earnest desire in the establishment of so many of her children produced so happy an effect as to make her a sensible, amiable, well-informed woman for the rest of her life; though

perhaps it was lucky for her husband, who might not have relished domestic felicity in so unusual a form, that she still was occasionally nervous and invariably silly. (P&P: 337)

O sobre una actitud habitual:

And I believe there is scarcely a young lady in the United Kingdoms who would not rather put up with the misfortune of being sought by a clever, agreeable man, than have him driven away by the vulgarity of her nearest relations. (MP: 359)

En estos casos, su presencia es claramente manipuladora, ya que nos muestra su punto de vista, manifiesta su opinión, y la ofrece como algo definitivo, por lo que espera que sea asumida por el lector como algo más de lo narrado. Esta actitud es la que mejor evidencia el papel de personaje del narrador.

Sin embargo, también encontramos momentos en los que el narrador se muestra, pero no para influir en el lector con sus razonamientos, sino para explicar, justificar o hacer constar su labor narrativa. Veamos algunos ejemplos.

I come now to the relation of a misfortune, which about this time befell Mrs. John Dashwood. (S&S: 213)

En este primer extracto, la aparición del narrador es muy breve y tan solo anuncia un cambio de tema. Lo llamativo, como ocurre en los textos de arriba, es el uso de la primera persona del singular, que tan lejos se encuentra de lo que Henry James defendía como modelo ideal.

A continuación copiamos un párrafo en el que el narrador se dirige a los lectores para invitarles a completar con su intuición lo que él no ha explicado.

I leave it to my reader's sagacity to determine how much of all this it was possible for Henry to communicate at this time to Catherine, how much of it he could have learnt from his father, in what points his own conjectures might assist him, and what portion must yet remain to be told in a letter from James. (NA: 154)

Esta intervención en primera persona no es algo requerido por el texto, ni aporta información relevante a la historia. No era necesario que se llamara la atención a los lectores sobre este hecho, al no ser determinante para la comprensión del relato. Por lo

que se trata de un recurso de la autora para reforzar la conexión con su público y mostrarles lo narrado como algo mucho más cercano.

Sin embargo, en otras obras las explicaciones del narrador sobre su modo de contar lo sucedido parecen más justificadas. De hecho, en esos casos, nos parece escuchar a la autora defendiendo algunos de los rasgos de su estilo que se comentan en el presente estudio.

Por ejemplo, cuando Elizabeth Bennet comienza su viaje junto con los Gardiner, un lector que desconociera los usos de Austen podría esperar largas descripciones de los hermosos paisajes, o el relato detallado de las distintas rutas que siguen los personajes. Pero es el mismo narrador el que muestra lo errado de estas expectativas.

It is not the object of this work to give a description of Derbyshire, nor of any of the remarkable places through which their route thither lay; Oxford, Blenheim, Warwick, Kenilworth, Birmingham, etc. are sufficiently known. (P&P: 210)

Del mismo estilo es la reflexión que encontramos en *Mansfield Park* y que explica por qué las novelas de esta autora culminan siempre con un final feliz.

Let other pens dwell on guilt and misery. I quit such odious subjects as soon as I can, impatient to restore everybody, not greatly in fault themselves, to tolerable comfort, and to have done with all the rest. (MP: 412)

Pero el narrador no siempre elige la primera persona del singular para mostrarse. A veces detectamos su presencia a través de reflexiones que no pertenecen al hilo narrativo, sino que corresponden a su modo de entender los acontecimientos.

Seldom, very seldom, does complete truth belong to any human disclosure; seldom can it happen that something is not a little disguised, or a little mistaken; but where, as in this case, though the conduct is mistaken, the feelings are not, it may not be very material. (E: 387)

How much time she might, in her own fancy, allot for its dominion, is another concern. It would not be fair to inquire into a young lady's exact estimate of her own perfections. (MP: 294)

En estos ejemplos vemos cómo el narrador trata de influir en la percepción de los lectores, pero lo hace de un modo más sutil y menos imperativo. No se trata de una opinión firme y directa, sino más bien de una reflexión que invita a compartir.

Pasamos ahora a otras estrategias utilizadas por el narrador para hacerse presente, aunque de un modo menos directo y visible.

La primera de ellas consistiría en imitar el modo de hablar de un personaje. No se trata solo de que el narrador reproduzca las palabras de uno de los protagonistas utilizando el estilo indirecto, sino más bien de que se pone en su lugar o, dicho de otro modo, les cede momentáneamente su puesto. Lo explicaremos con más detalle a través de algunos ejemplos.

But Isabella became only more and more urgent, calling on her in the most affectionate manner, addressing her by the most endearing names. She was sure her dearest, sweetest Catherine would not seriously refuse such a trifling request to a friend who loved her so dearly. She knew her beloved Catherine to have so feeling a heart, so sweet a temper, to be so easily persuaded by those she loved. (NA: 60)

Cualquier lector de *Northanger Abbey* reconocerá en las palabras del narrador el tono exageradamente afectuoso de Isabella al hablar con Catherine. No se trata de un estilo indirecto al uso, puesto que no hay ningún verbo de habla (*say, tell, ask, explain, etc.*). El narrador comienza relatando la escena desde su perspectiva y, de repente, da un salto para ponerse en el lugar de Isabella, e imita su manera de hablar como podría hacer cualquier otro personaje. De esto modo, nos transmite la información con fidelidad, pero aporta un toque subjetivo al utilizar algunas expresiones que no le corresponden, sino que ha tomado prestadas del personaje con la finalidad de manipular la percepción del lector.

El siguiente ejemplo es más sutil, pero continúa en la misma línea:

Towards the end of the morning, however, Catherine, having occasion for some **indispensable** yard of ribbon **which must be bought without a moment's delay**, walked out into the town. (NA: 72)

Aquí se ve aún con más claridad cómo el narrador no se limita a reproducir de un modo indirecto las palabras de un personaje, sino que las introduce en su discurso para burlarse de él -en este caso de ella-, y reflejar una actitud exagerada.

El uso de esta estrategia puede responder a diferentes intenciones. Se puede usar con una finalidad cómica, como en el caso anterior, o para mostrar algún defecto o limitación de un personaje. El narrador actúa como un dibujante de caricaturas, que detecta los rasgos más característicos de una persona y los exagera en su retrato. Del mismo modo, al emular el tono de un personaje, el narrador resalta aquellas palabras o modos de decir que le son más propias y que, en cierta medida, muestran su personalidad. De esta manera, pondrá de manifiesto la ingenuidad simplona de Harriet a través de su descripción de la actitud de Mr. Martin.

He had gone three miles round one day in order to bring her some walnuts, because she had said how fond she was of them, and in every thing else he was so very obliging. He had his shepherd's son into the parlour one night on purpose to sing to her. She was very fond of singing. He could sing a little himself. She believed he was very clever, and understood every thing. He had a very fine flock, and, while she was with them, he had been bid more for his wool than any body in the country. She believed every body spoke well of him. His mother and sisters were very fond of him. (E: 22)

O la charlatanería de Mrs. Bennet, que comenta cada pequeño detalle en una verborrea agotadora.

And she was eagerly expressing her surprise at their sudden return home, which, as their own carriage had not fetched them, she should have known nothing about, if she had not happened to see Mr. Jones's shop-boy in the street, who had told her that they were not to send any more draughts to Netherfield because the Miss Bennets were come away. (P&P: 64)

En ocasiones, el narrador no solo imita el tono del personaje a la hora de reproducir sus palabras, sino que lo hace propio para describir su actitud, como hará al mostrar la reacción de Mrs. Palmer al encontrarse con las Dashwood en Londres.

So surprised at their coming to town, though it was what she had rather expected all along; so angry at their accepting her mother's invitation after having declined her own,

though at the same time she would never have forgiven them if they had not come! (S&S: 139)

En realidad, esta estrategia pone de manifiesto uno de los rasgos distintivos del estilo de Jane Austen, que prefiere mostrar a describir. Aunque más adelante volveremos sobre este aspecto, en los siguientes ejemplos veremos cómo la autora logra reflejar el estado interior de un personaje sin necesidad de añadir descripciones del narrador. Al imitar su tono y elegir las palabras adecuadas, logra que el público perciba los sentimientos del protagonista en cuestión. Ya sea el malestar y enojo de Frank Churchill:

The black mare was blameless; they were right who had named Mrs. Churchill as the cause. He had been detained by a temporary increase of illness in her; a nervous seizure, which had lasted some hours--and he had quite given up every thought of coming, till very late;--and had he known how hot a ride he should have, and how late, with all his hurry, he must be, he believed he should not have come at all. The heat was excessive; he had never suffered any thing like it--almost wished he had staid at home--nothing killed him like heat--he could bear any degree of cold, etc., but heat was intolerable. (E: 325)

O la turbación e incomodidad de Elizabeth Bennet ante la perspectiva de visitar Pemberley y encontrarse con Mr. Darcy, después de lo ocurrido entre ellos.

She felt that she had no business at Pemberley, and was obliged to assume a disinclination for seeing it. She must own that she was tired of seeing great houses; after going over so many, she really had no pleasure in fine carpets or satin curtains. (P&P: 210)

El narrador de Austen da un paso más a la hora de contarnos lo ocurrido poniéndose en el lugar de un personaje. En los ejemplos anteriores, lo hacía imitando su manera de hablar. En los que veremos a continuación, lleva a cabo esta estrategia introduciéndose en sus pensamientos.

Every creature in Bath, except himself, was to be seen in the room at different periods of the fashionable hours; crowds of people were every moment passing in and out, up the steps and down; people whom nobody cared about, and nobody wanted to see; and he only was absent. (NA: 16)

Aquí no se reproducen las palabras de Catherine, pero es evidente que se trata de una narración subjetiva, en la que los acontecimientos se filtran a través de los intereses

de esta joven. Así, aunque sea el narrador quien hable, lo hace saliendo de su registro propio por lo que se hace presente al lector.

Del mismo modo que ocurría con la estrategia anterior, al introducirse en los pensamientos de los personajes, el narrador logra mostrarnos sus actitudes, opiniones y sentimientos sin necesidad de describirlos. A través de palabras sueltas, hace que conozcamos su opinión sobre algo:

Elizabeth would go her own way; and never had she pursued it in more decided opposition to Lady Russell than in this selection of Mrs. Clay; turning from the society of **so deserving a sister**, to bestow her affection and confidence on one **who ought to have been nothing to her but the object of distant civility**. (P: 50)

Incluso consigue que sepamos que se están engañando a sí mismos al tratar de autoconvencerse de algo, como en el caso de Anne, que se queda a cuidar a su sobrino accidentado y de este modo evita un encuentro con el Capitán Wentworth. A pesar de que ella quiera creer que la cercanía del capitán no le afecta, los lectores detectan lo contrario en estas palabras del narrador:

She knew herself to be of the first utility to the child; and what was it to her if Frederick Wentworth were only half a mile distant, making himself agreeable to others? (P: 97)

En algunos momentos, el narrador llega a suplantar por completo al personaje, asumiendo su papel sin ni siquiera nombrarlo. Esto es lo que ocurre en *Sense and Sensibility*, cuando Marianne anuncia que Willoughby le ha regalado un caballo. Antes de conocer la reacción de Elinor, escuchamos las palabras del narrador que argumenta como lo haría ella.

Without considering that it was not in her mother's plan to keep any horse, that if she were to alter her resolution in favour of this gift, she must buy another for the servant, and keep a servant to ride it, and after all, build a stable to receive them, she had accepted the present without hesitation, and told her sister of it in raptures. (S&S: 49)

Antes de pasar al siguiente apartado, veremos otro modo del que el narrador se hace presente. En este caso, no se pone en el lugar de ningún personaje, sino que hace uso de su omnisciencia para mostrar otras posibilidades distintas. Al contarnos lo que podría haber ocurrido, si los personajes hubieran actuado de otro modo, el narrador se

hace visible y dialoga directamente con el lector, revelándole información de la que solo él dispone. Esta estrategia se puede emplear de diferentes formas y con distintas finalidades.

Como dijimos anteriormente, Jane Austen suele situar al narrador junto a la protagonista, y nos cuenta la historia desde su perspectiva, que en muchas ocasiones puede ser incompleta. Por eso, se sirve del recurso que estamos analizando para aportar más información al público.

The bright eyes of Miss Thorpe were incessantly challenging his notice; and to her his devoirs were speedily paid, with a mixture of joy and embarrassment which might have informed Catherine, had she been more expert in the development of other people's feelings, and less simply engrossed by her own, that her brother thought her friend quite as pretty as she could do herself. (NA: 25)

En otras ocasiones, no se trata de algo que haya escapado a la percepción de la protagonista, sino un pensamiento que no llega a materializarse en palabras. Sin embargo, el narrador, que conoce la interioridad de los personajes, rescata esa idea antes de que se pierda y la comparte con los lectores.

She could have added, "A young man, too, like you, whose very countenance may vouch for your being amiable"--but she contented herself with, "and one, too, who had probably been his companion from childhood, connected together, as I think you said, in the closest manner!" (P&P: 71)

Al través de este recurso, se ofrece al público una imagen más completa de los protagonistas y se le permite que los conozca con mayor profundidad.

Ampliando un poco la perspectiva, el narrador también se hace visible cuando nos muestra cómo se habrían desarrollado los acontecimientos si los personajes hubieran actuado de otro modo. Las historias son una sucesión de hechos, que muchas veces se conectan a través del "causa-efecto". Un cambio de actitud, una palabra distinta, el paso del tiempo u otras circunstancias podrían haber propiciado una línea argumental diferente, que el lector no conoce. Al servirse de esta estrategia, el narrador hace gala de su posición privilegiada y permite al lector que vislumbre algún detalle de ese universo de posibilidades que nunca llegarán a hacerse realidad.

Ofreceremos tres ejemplos que ilustran lo que acabamos de explicar y con ellos cerraremos este primer apartado sobre el narrador.

Could Sir Thomas have seen all his niece's feelings, when she wrote her first letter to her aunt, he would not have despaired; (...) Could he have seen only half that she felt before the end of a week, he would have thought Mr. Crawford sure of her, and been delighted with his own sagacity. (MP: 346)

Could he have been satisfied with the conquest of one amiable woman's affections, could he have found sufficient exultation in overcoming the reluctance, in working himself into the esteem and tenderness of Fanny Price, there would have been every probability of success and felicity for him. (...) Would he have persevered, and uprightly, Fanny must have been his reward, and a reward very voluntarily bestowed, within a reasonable period from Edmund's marrying Mary. (MP: 418)

Mary might have been prevailed on to accept him. She rated his abilities much higher than any of the others; there was a solidity in his reflections which often struck her, and though by no means so clever as herself, she thought that if encouraged to read and improve himself by such an example as hers, he might become a very agreeable companion. (P&P: 111)

2. El narrador como juez.

En las páginas anteriores, se ha destacado el hecho de que el narrador de las novelas de Jane Austen es un personaje que se hace visible en diversas ocasiones. Habría que añadir, que, debido a su situación privilegiada, gracias a la cual conoce todos los datos, además de ser un personaje, también se apropia el derecho de juzgar todo y a todos. No se conforma con posicionar o manipular al lector, mostrando algunos hechos concretos que puedan influir en su percepción de lo relatado. Expone su opinión con firmeza, sin dejar espacio para la duda o para un punto de vista diferente.

De hecho, en ocasiones sus palabras están tintadas de crueldad y, aunque en un primer momento puedan resultar divertidas –por lo inesperado del comentario–, es posible que el lector las juzgue excesivas o fuera de lugar.

Mrs. Allen was one of that numerous class of females, whose society can raise no other emotion than surprise at there being any men in the world who could like them well enough to marry them. (NA: 9)

Pero esta no es su manera habitual de actuar. Casi siempre, sus juicios estarán fundamentados en las palabras, acciones o actitudes de los personajes a los que evalúa. Aunque las novelas de Austen no tienen una finalidad moralizadora, es decir, su propósito principal no es condenar los malos hábitos y enseñar el camino de la virtud; la autora refleja en ellas su visión de la sociedad y de la persona, y a través del narrador, critica todo aquello que estima digno de reprensión. Y lo hace de diferentes modos, puede ser equiparando actitudes:

Lady Middleton was equally pleased with Mrs. Dashwood. There was a kind of cold hearted selfishness on both sides, which mutually attracted them; and they sympathised with each other in an insipid propriety of demeanor, and a general want of understanding. (S&S: 197)

O, por el contrario, marcando la diferencia entre el modo de comportarse de unos y otros, dejando claro cuál es el comportamiento virtuoso y cuál el censurable. Así lo vemos en el siguiente párrafo en el que se juzga la actitud de John Thorpe en contraposición con la de los Morland.

Catherine listened with astonishment; she knew not how to reconcile two such very different accounts of the same thing; for she had not been brought up to understand the propensities of a rattle, nor to know to how many idle assertions and impudent falsehoods the excess of vanity will lead. Her own family were plain, matter-of-fact people who seldom aimed at wit of any kind; her father, at the utmost, being contented with a pun, and her mother with a proverb; they were not in the habit therefore of telling lies to increase their importance, or of asserting at one moment what they would contradict the next. (NA: 40)

El narrador no habla siempre con tanta claridad como en este ejemplo. A veces su intervención es mucho más sutil, y solo un lector atento captará esa palabra que varía el sentido de todo el párrafo. Por ejemplo, al comparar la actitud de los Bingley ante la enfermedad de Jane Bennet, se nos muestra la sinceridad de uno y la falsedad de las otras con un simple cambio de verbos.

Bingley **was** quite uncomfortable; his sisters **declared** that they were miserable. (P&P: 34)

Con cierta frecuencia, se ponen de manifiesto los defectos de un personaje a raíz de un comportamiento concreto. El narrador aprovecha ese detalle, más o menos relevante, para hacer una enmienda a la totalidad, y posicionar al lector frente a esa actitud reprensible.

Elizabeth looked expressively at Lydia; but she, who never heard nor saw anything of which she chose to be insensible, gaily continued. (P&P: 275)

No solo se juzgan las malas acciones, sino también la ausencia de buenos sentimientos. Los delitos de omisión pueden ser tan graves o más que algunos actos de la misma categoría. En *Mansfield Park*, al relatar un viaje de Lord Bertram, que le obligará a ausentarse de su hogar durante un periodo de tiempo indeterminado, leemos la siguiente afirmación:

The Miss Bertrams were much to be pitied on the occasion: not for their sorrow, but for their want of it. (MP: 28)

Del mismo modo se condena la falta de delicadeza materna de Miss Price, que es incapaz de detectar el sufrimiento de Fanny.

She (...) was reduced to so low and wan and trembling a condition, as no mother, not unkind, except Mrs. Price could have overlooked. (MP: 395)

Siguiendo con su papel de juez, el narrador se arroga el derecho de firmar una sentencia por la que cada uno reciba lo que corresponda a su modo de obrar. También en *Mansfield Park* encontramos un ejemplo de esta actitud, al leer el resumen de lo ocurrido entre Mr. Rushworth y Maria Bertram.

She had despised him, and loved another; and he had been very much aware that it was so. The indignities of stupidity, and the disappointments of selfish passion, can excite little pity. His punishment followed his conduct, as did a deeper punishment the deeper guilt of his wife. (MP: 415)

E incluso con más dureza juzga a Sir Walter Elliot por su vanidad y arrogancia, que le han impedido captar la realidad, y obrar con sentido común y justicia. Por lo que se estima como merecido y conveniente el poco halagüeño futuro que le aguarda.

Sir Walter made no objection, and Elizabeth did nothing worse than look cold and unconcerned. Captain Wentworth, with five-and-twenty thousand pounds, and as high in his profession as merit and activity could place him, was no longer nobody. He was now esteemed quite worthy to address the daughter of a foolish, spendthrift baronet, who had not had principle or sense enough to maintain himself in the situation in which Providence had placed him, and who could give his daughter at present but a small part of the share of ten thousand pounds which must be hers hereafter. (P: 300)

Muy distinta es la actitud frente a los errores que no son fruto del vicio sino de una debilidad justificable, de la falta de aptitudes o de la inexperiencia. Ese tipo de defectos, aunque puedan ser señalados y se vean como algo que debe corregirse, no son objeto de una crítica severa, sino más bien algo que se puede ridiculizar. Por esta razón, aunque antes se juzgó de un modo cruel a Mrs. Allen, ahora se rebajará el tono –que sigue siendo crítico– al detenerse en un ejemplo concreto de su charlatanería.

[Mrs. Allen was] Never satisfied with the day unless she spent the chief of it by the side of Mrs. Thorpe, in what they called conversation, but in which there was scarcely ever any exchange of opinion, and not often any resemblance of subject, for Mrs. Thorpe talked chiefly of her children, and Mrs. Allen of her gowns. (NA: 20)

El caso de Lady Bertram es digno de ser mencionado, ya que se trata de un personaje indolente, egoísta, apático, que apenas interviene con acierto, pero que es tratado por el narrador con mucha más benevolencia de lo que cabría esperar. ¿Por qué? Por su ausencia de malicia. Lady Bertam no es cruel, ni tiene intenciones ocultas. Es una simplona, que no ve más allá de sus necesidades y que evalúa todo en función de su comodidad. Pero todo esto es la consecuencia de sus limitaciones intelectuales y de carácter. Por lo que, a lo largo de la novela, nos toparemos con referencias críticas, pero siempre ablandadas por la compasión.

Not but that she was really pleased to have Fanny admired; but she was so much more struck with her own kindness in sending Chapman to her, that she could not get it out of her head. (MP: 246)

En el caso de las protagonistas, el narrador muestra su parcialidad a favor de ellas. No esconde sus defectos, pero los justifica o, al menos, los atenúa como haría una madre al hablar de sus hijas revoltosas. Aunque en *Northanger Abbey* se nos muestra a Catherine como una “anti-heroína”, dentro del afán paródico que esta obra tiene hacia las novelas góticas de la época, pocas veces se censura su comportamiento. Casi siempre es posible encontrar una excusa que acompañe a la explicación de un error. Por ejemplo, al hablar de sus atenciones hacia John Thorpe, al saber que este había opinado que ella era una joven muy bonita. Se nos explica:

Had she been older or vainer, such attacks might have done little; but, where youth and diffidence are united, it requires uncommon steadiness of reason to resist the attraction of being called the most charming girl in the world, and of being so very early engaged as a partner. (NA: 29)

Lo mismo ocurre con Emma, una joven mimada por su padre y consentida por casi todas sus amistades, que ha crecido con el convencimiento de llevar siempre la razón y hacerlo todo bien. En vez de mostrarla como una ególatra desmedida e insoportable, se habla de ella sin rencor. Sin ocultar sus defectos, pero con benevolencia.

With an alacrity beyond the common impulse of a spirit which yet was never indifferent to the credit of doing every thing well and attentively, with the real good-will of a mind delighted with its own ideas, did she then do all the honours of the meal, and help and recommend the minced chicken and scalloped oysters, with an urgency which she knew would be acceptable to the early hours and civil scruples of their guests. (E: 19)

Dentro de su papel de juez, el narrador adopta distintas estrategias. Ya hemos visto algunas de ellas, nos fijaremos ahora en un modo de lograr que el lector perciba como reprobables algunas situaciones o actitudes, sin necesidad de criticarlas. Lo único que hace es mostrarlas con toda su crudeza, para que quede en evidencia lo absurdo, erróneo o deficiente de ese comportamiento.

En *Pride and Prejudice* se nos muestra una escena en la que Miss Bingley, que ha detectado el interés de Mr. Darcy por Elizabeth, se dirige a él con comentarios insidiosos sobre este asunto. Sin necesidad de opinar sobre los celos de Miss Bingley o sus modales muchas veces faltos de delicadeza, el narrador muestra lo equivocado de su modo de obrar y, para remarcarlo, alude a una verdad general.

Persuaded as Miss Bingley was that Darcy admired Elizabeth, this was not the best method of recommending herself; but angry people are not always wise; and in seeing him at last look somewhat nettled, she had all the success she expected. He was resolutely silent. (P&P: 235)

En el siguiente ejemplo, se pone de manifiesto el afán de notoriedad de los Elliot y, aunque no leemos ningún juicio de valor sobre ellos, la manera de mostrar la escena es suficiente para que los lectores la perciban con todas sus connotaciones negativas para el grupo.

Upon Lady Russell's appearance soon afterwards, the whole party was collected, and all that remained was to marshal themselves, and proceed into the Concert Room; and be of all the consequence in their power, draw as many eyes, excite as many whispers, and disturb as many people as they could. (P: 239)

Para cerrar este apartado, ofreceremos un texto que nos ha parecido especialmente significativo a la hora de ejemplificar la capacidad del narrador de juzgar sin opinar. En el siguiente extracto, se nos ofrece una situación que se puede dar con bastante frecuencia, y que se expone de un modo que hace evidente su absurdidad.

One subject only engaged the ladies till coffee came in, which was the comparative heights of Harry Dashwood, and Lady Middleton's second son William, who were nearly of the same age. (...)

The parties stood thus:

The two mothers, though each really convinced that her own son was the tallest, politely decided in favour of the other.

The two grandmothers, with not less partiality, but more sincerity, were equally earnest in support of their own descendant.

Lucy, who was hardly less anxious to please one parent than the other, thought the boys were both remarkably tall for their age, and could not conceive that there could be the smallest difference in the world between them; and Miss Steele, with yet greater address gave it, as fast as she could, in favour of each.

Elinor, having once delivered her opinion on William's side, by which she offended Mrs. Ferrars and Fanny still more, did not see the necessity of enforcing it by any farther

assertion; and Marianne, when called on for her's, offended them all, by declaring that she had no opinion to give, as she had never thought about it. (S&S: 202)

De este modo, paródico y divertido, no solo se pone de manifiesto el sinsentido de una situación común, sino que, a través de un pequeño detalle, se aporta más información sobre todos los personajes citados, mostrando su forma de ser plasmada en una actitud concreta.

3. El narrador guía y ayuda a los lectores.

En las novelas que estamos analizando, el narrador actúa como un realizador de televisión que ofrece distintas tomas de una situación, introduce explicaciones, incluye breves resúmenes de acontecimientos pasados, o las opiniones de algunos protagonistas.

Consciente de que la atención del lector puede variar a lo largo de la obra, la autora –a través de su narrador– incluye momentos de pausa y reflexión, recapitula lo sucedido, prepara y anuncia las situaciones importantes y recalca algunos datos, que podrían pasar inadvertidos a la audiencia, pero que son de gran relevancia. De este modo, la conexión del público con la historia será mucho mayor y los acontecimientos relatados impactarán con mucha más fuerza en aquellos que los presencian.

Una de las estrategias utilizadas por muchos autores son los resúmenes. Cada cierto tiempo, se detiene durante unos instantes el avance de la línea argumental para recapitular unos hechos, sentimientos o percepciones, y después se continúa. De la habilidad de los escritores dependerá que este recurso funcione correctamente o canse y desconcentre al lector.

En primer lugar, analizaremos el modo en el que Jane Austen resume la percepción de uno o varios personajes sobre un hecho y qué aporta este recurso al desarrollo de la trama.

Todos sabemos, por experiencia propia, que una misma conversación puede entenderse de distintos modos por las personas que han participado en ella. Cuando se contrastan puntos de vista, el mensaje se recibe desde la propia subjetividad, y los elementos no lingüísticos –los gestos, las miradas, la inflexión de la voz, etc.– pueden

ser interpretados de maneras muy diversas. Por esta razón, es interesante conocer la reacción de cada interlocutor al finalizar ese diálogo. Consciente de esto, Austen realiza breves incisos que nos ilustran en este sentido. Por ejemplo, tras el primer encuentro de Catherine con Miss Tilney, en el que cada una se muestra como es (inocente y sencilla la primera, mucho más reservada y buena observadora la segunda), se nos ofrece el siguiente comentario:

They parted – on Miss Tilney’s side with some knowledge of her new acquaintance’s feelings, and on Catherine’s, without the smallest consciousness of having explained them. (NA: 44)

De este modo, se nos pone sobre aviso de que Eleanor Tilney ha detectado el interés de Catherine por su hermano, y también se destaca la manera de ser de esta última que resulta transparente para aquellos que la rodean.

Otro sentido tiene la intervención del narrador que veremos en el siguiente texto. Después de que Elinor conozca el compromiso de Edward con Lucy Steele, las dos jóvenes mantienen una conversación en la que el tono conciliador de sus palabras no se corresponde en absoluto con sus sentimientos. Cuando les interrumpen, se nos dice lo siguiente:

The confidential discourse of the two ladies was therefore at an end, to which both of them submitted without any reluctance, for nothing had been said on either side to make them dislike each other less than they had done before; and Elinor sat down to the card table with the melancholy persuasion that Edward was not only without affection for the person who was to be his wife; but that he had not even the chance of being tolerably happy in marriage. (S&S: 128)

La rivalidad y disgusto mutuo se ponen de manifiesto para que el lector sepa a qué atenerse cuando estas dos señoritas coincidan en escena.

También ocurre en ocasiones que dos personas, que coinciden por primera vez con otra, extraen conclusiones muy distintas de ese encuentro. Aunque la escena se presenta de un modo más o menos neutro, también será ofrecida desde la subjetividad de cada uno.

The same manners, however, which recommended Mrs. John Dashwood to the good opinion of Lady Middleton did not suit the fancy of Mrs. Jennings, and to her she appeared nothing more than a little proud-looking woman of uncordial address, who met her husband's sisters without any affection, and almost without having anything to say to them; for of the quarter of an hour bestowed on Berkeley Street, she sat at least seven minutes and a half in silence. (S&S: 197)

A través de estas palabras, el narrador nos posiciona frente a cada uno de los personajes implicados y nos prepara para los acontecimientos futuros.

No solo las conversaciones pueden entenderse de distintos modos, también en una relación caben las diferentes interpretaciones. Cuanto más amplia sea la visión del lector, mejor comprenderá los hechos que se relatan, por lo que aquí también hallaremos la ayuda del narrador, que resume la percepción de cada protagonista.

Such was the origin of the sort of intimacy which took place between them within the first fortnight after the Miss Bertrams' going away--an intimacy resulting principally from Miss Crawford's desire of something new, and which had little reality in Fanny's feelings. (MP: 183)

Suele decirse que después de la tormenta, viene la calma. Del mismo modo, tras un momento álgido en la historia, suele producirse un periodo de reflexión, que nos permita asimilar lo ocurrido. El narrador puede aprovechar esa circunstancia para ofrecer un resumen subjetivo de lo que acaba de ocurrir. A través de los sentimientos y percepciones de la protagonista, se cierra el episodio anterior y se abre la puerta al futuro. Por ejemplo, después de que Catherine se encontrara por sorpresa con Henry, y este adivinara sus morbosas elucubraciones sobre el General Tilney y la muerte de su esposa, la joven comprende la gravedad de lo ocurrido y se lamenta desesperada al comprender las consecuencias de su error.

The visions of romance were over. (...) It was not only with herself that she was sunk – but with Henry. Her folly, which now seemed even criminal, was all exposed to him, and he must despise her forever. The liberty which her imagination had dared to take with the character of his father – could he ever forgive it? (...) He had – she thought he had, once or twice before this fatal morning, shown something like affection for her. But now... (NA: 123)

En este párrafo, el narrador resume los hechos desde el punto de vista de Catherine y señala un punto de inflexión en la línea argumental.

Mucho menos trágico es el caso de Fanny, que tras haber recibido y rechazado la propuesta amorosa de Henry Crawford, debe enfrentarse a una conversación con Mary, y se dirige a ese encuentro temerosa de que ella detecte su afecto por Edmund, y también reacia a recibir sus reprensiones por no querer aceptar a su hermano. Cuando este temido momento concluye, se recapitula a través de Fanny y se muestra la posible ruta que seguirán los acontecimientos.

It was over, and she had escaped without reproaches and without detection. Her secret was still her own; and while that was the case, she thought she could resign herself to almost everything. (MP: 325)

Tras haber visto cómo se resumen las percepciones de los personajes, pasamos ahora al modo en el que el narrador pone el colofón a una sucesión de hechos, o recapitula unos acontecimientos de modo breve.

Hemos hecho referencia a algunas señas de identidad de Jane Austen, rasgos característicos de su estilo literario. Si hay uno que sobresale por encima de los demás, y del que hablaremos con detenimiento más adelante, es la ironía y el sentido del humor. No vamos a detenernos aquí a explicar cómo logra el efecto irónico, pero lo encontraremos presente en los ejemplos que ofreceremos a continuación, ya que estos resúmenes que mostramos en primer lugar no son distantes y objetivos, sino que están filtrados a través de la mirada cómica del narrador.

Northanger Abbey, como se ha recordado anteriormente, es una parodia de las novelas góticas tan de moda en la época de Austen. El narrador hace continuas referencias a este género y establece contrastes entre lo que en ellas se relata y lo que se muestra en su historia. Por eso, cuando Catherine regresa a su hogar tras ser expulsada por el General Tilney, el resumen de los hechos comienza con lo que debería haber sido y concluye con lo que realmente es.

A heroine returning, at the close of her career, to her native village, in all the triumph of recovered reputation, and all the dignity of a countess, with a long train of noble relations in their several phaetons, and three waiting-maids in a travelling chaise and four, behind her, is an event on which the pen of the contriver may well delight to dwell; it gives credit

to every conclusion, and the author must share in the glory she so liberally bestows. But my affair is widely different; I bring back my heroine to her home in solitude and disgrace; and no sweet elation of spirits can lead me into minuteness. (NA: 145)

En *Sense and Sensibility* encontramos ejemplos mucho menos exagerados, pero en los que el narrador también resume en unas líneas varios días o semanas, con un toque cómico, y conduce a los lectores hasta uno de los momentos cruciales de la línea argumental. El primer extracto que ofrecemos lo protagoniza el Coronel Brandon.

A three weeks' residence at Delaford, where, in his evening hours at least, he had little to do but to calculate the disproportion between thirty-six and seventeen, brought him to Barton in a temper of mind which needed all the improvement in Marianne's looks, all the kindness of her welcome, and all the encouragement of her mother's language, to make it cheerful. (S&S: 321)

Y en el siguiente se nos habla de Mrs. Ferrars y del proceso de reconciliación con su hijo Edward tras su desobediencia.

After a proper resistance on the part of Mrs. Ferrars, just so violent and so steady as to preserve her from that reproach which she always seemed fearful of incurring, the reproach of being too amiable, Edward was admitted to her presence, and pronounced to be again her son. (S&S: 324)

El narrador puede condensar un periodo largo o también uno relativamente breve, en el que lo importante no sea tanto el tiempo transcurrido como la evolución del personaje. Haciendo gala de su concisión y sentido del humor, Austen muestra cómo la opinión de Mr. Knightley sobre Frank Churchill va cambiando conforme conoce los verdaderos sentimientos de Emma.

He had found her agitated and low.--Frank Churchill was a villain.-- He heard her declare that she had never loved him. Frank Churchill's character was not desperate.--She was his own Emma, by hand and word, when they returned into the house; and if he could have thought of Frank Churchill then, he might have deemed him a very good sort of fellow. (E: 388)

En los ejemplos anteriores, el resumen se ofrecía una vez transcurridos los acontecimientos. El narrador hace un alto en el camino, estira de la cuerda de la que penden los últimos hechos, y cuando tanto el lector como la historia se encuentran a la

misma altura, continúa narrando. Sin embargo, en el extracto que reproduciremos a continuación, se lanza un lazo hacia el futuro, anunciando de modo resumido un cambio que tendrá lugar más adelante. De este modo se da por zanjado un tema que había aparecido en varias ocasiones a lo largo del relato.

Mr. Wickham was so perfectly satisfied with this conversation that he never again distressed himself, or provoked his dear sister Elizabeth, by introducing the subject of it; and she was pleased to find that she had said enough to keep him quiet. (P&P: 287)

Cambiamos ahora el tono de los ejemplos que analizaremos. Los siguientes extractos ya no estarán marcados por la ironía o la comicidad. La autora los utiliza con finalidades diferentes que estudiaremos a continuación.

En ocasiones, el narrador se frena y recapitula para indicarnos dónde parece que nos encontramos. Y, acto seguido, comienzan a producirse cambios que sorprendan al lector y mudan sus expectativas.

Everything seemed to cooperate for her advantage. By the kindness of her first friends, the Allens, she had been introduced into scenes where pleasures of every kind had met her. Her feelings, her preferences, had each known the happiness of a return. Wherever she felt attachment, she had been able to create it. The affection of Isabella was to be secured to her in a sister. The Tilneys, they, by whom, above all, she desired to be favourably thought of, outstripped even her wishes in the flattering measures by which their intimacy was to be continued. (NA: 86)

Todo marcha viento en popa para Catherine. Pero, después de resumir así la situación, Isabella empieza a flirtear con el Capitán Tilney, hasta romper su compromiso con James; las cosas se complican en la abadía por culpa de su imaginación desbordante; su anfitrión la expulsa de mala manera... Es decir, se nos muestra todo lo bueno que ha conseguido el protagonista para que luego nos choquen más las adversidades a las que deberá enfrentarse.

En el ejemplo anterior, el resumen marca un punto de inflexión que divide la historia en dos: la primera mitad ascendente –predominan los sucesos positivos para la protagonista–, y la segunda, descendente –predominan los conflictos. Y a estas dos mitades les sigue un colofón en el que se resuelven los conflictos y se llega al final feliz.

Austen recurre a estos resúmenes con cierta frecuencia para señalar los momentos de crisis o puntos de inflexión, que no siempre señalan cambios drásticos en la historia. Es una buena manera de cerrar un ciclo y abrir uno nuevo.

So ended all danger to Anne of meeting Captain Wentworth at Kellynch Hall, or of seeing him in company with her friend. Everything was safe enough, and she smiled over the many anxious feelings she had wasted on the subject. (P: 177)

As he quitted the room, Elizabeth felt how improbable it was that they should ever see each other again on such terms of cordiality as had marked their several meetings in Derbyshire; and as she threw a retrospective glance over the whole of their acquaintance, so full of contradictions and varieties, sighed at the perverseness of those feelings which would now have promoted its continuance, and would formerly have rejoiced in its termination. (P&P: 241)

Como se puede observar, existe cierta manipulación en estos extractos, ya que las palabras del narrador hacen pensar que los hechos seguirán un curso que es distinto del real. Para lograrlo sin mentir, nos muestra estas predicciones como razonamientos de un personaje, que, desde su visión subjetiva, es susceptible de cometer errores. De hecho, en alguna ocasión, el lector se hallará frente al dilema de escoger entre lo que él opina y las reflexiones de uno de los protagonistas. Tal es el caso que encontramos en *Mansfield Park*, cuando, después de hablar con Fanny sobre su obstinación en rechazar a Henry Crawford, Edmund concluye que se debe a lo inesperado de la situación y augura un pronto cambio de disposiciones.

Edmund now believed himself perfectly acquainted with all that Fanny could tell, or could leave to be conjectured of her sentiments, and he was satisfied. It had been, as he before presumed, too hasty a measure on Crawford's side, and time must be given to make the idea first familiar, and then agreeable to her. She must be used to the consideration of his being in love with her, and then a return of affection might not be very distant. (MP: 317)

El narrador, a través de un personaje, ofrece un resumen de la situación, con el que el lector posiblemente esté en desacuerdo. Pero la seguridad con la que habla Edmund, tan cercano a Fanny, sembrará la duda en el público, y hará que afronten el resto de la novela con mayor interés.

Estos puntos de inflexión, en ocasiones, están marcados por una recapitulación que más bien suena a epitafio.

She had been forced into prudence in her youth, she learned romance as she grew older: the natural sequel of an unnatural beginning. (P: 67)

Una muestra más de la capacidad de Austen para plasmar con gran concisión planteamientos con calado suficiente para dar lugar a una novela.

Como se dijo anteriormente, las obras de Jane Austen no pueden ser catalogadas como novelas románticas, sino que responden más bien a la categoría de novelas de personajes. Por esta razón, es habitual que la autora, una vez que los conflictos personales e interpersonales han sido expuestos y solucionados, abrevie los hechos finales y los ofrezca de un modo muy resumido, sin detenerse en largas explicaciones, ni describir los sentimientos o pasajes románticos. Lo importante ya se ha desarrollado, lo demás es una consecuencia de lo anterior. Así sucede, por ejemplo, en *Sense and Sensibility*, cuando, después de toda una sucesión de adversidades y dudas, Edward Ferrars se declara a Elinor. Un lector que desconozca el estilo de Austen podría esperar un relato detallado de los sentimientos de ambos, que sirva para resarcirse de tanto sufrimiento. Pero la realidad es mucho más simple:

This only need be said;--that when they all sat down to table at four o'clock, about three hours after his arrival, he had secured his lady, engaged her mother's consent, and was not only in the rapturous profession of the lover, but, in the reality of reason and truth, one of the happiest of men. (S&S: 313)

El mismo lector desinformado podría esperar un capítulo entero dedicado a mostrar el cambio de actitud del General Tilney, que después de haber expulsado a Catherine de su hogar y haberse enfrentado a su hijo por su intención de casarse con ella, recapacita y se aviene a aceptar su matrimonio, y garantizar el bienestar de la nueva pareja. Sin embargo, Austen considera que la obra ha llegado a su fin y que tan solo son necesarias unas pinceladas para cerrarla de modo satisfactorio.

The means by which their early marriage was effected can be the only doubt: what probable circumstance could work upon a temper like the general's? The circumstance which chiefly availed was the marriage of his daughter with a man of fortune and consequence, which took place in the course of the summer – an accession of dignity that

threw him into a fit of good humour, from which he did not recover till after Eleanor had obtained his forgiveness of Henry, and his permission for him “to be a fool if he liked it!” (NA: 156)

Con este último ejemplo, damos por concluida la explicación sobre los resúmenes y seguimos adelante, mostrando otras estrategias de las que se sirve el narrador para facilitar la tarea de sus lectores.

Hemos hablado poco más arriba de los distintos puntos de inflexión o momentos críticos que se suceden a lo largo de todo relato. La relevancia de estos hitos puede ser muy diferente, pero su presencia es siempre importante para mantener un ritmo ágil y despertar el interés y la curiosidad del público. Un modo de marcar estos puntos es precederlos de un preámbulo. Igual que ocurría con los resúmenes, el narrador se detiene unos instantes, la línea argumental deja de avanzar, no se cuenta nada nuevo, sino que se llama la atención sobre lo que se va a contar instantes después. El lector detecta el cambio de ritmo que imponen estas señales y centra de nuevo su atención, preparándose para presenciar algo importante.

Estos preámbulos pueden adoptar distintas formas y responder a diferentes intenciones del autor. En ocasiones tan solo marcan un cambio en las circunstancias, un punto y aparte en la trama, que requiere una breve pausa para no entremezclar hechos y palabras. Por ejemplo, cuando Emma llega a Randalls acompañada de su cuñado y de Mr. Elton, sin la presencia de Harriet que está enferma, el narrador marca el fin de una escena y el inicio de otra distinta del siguiente modo:

Some change of countenance was necessary for each gentleman as they walked into Mrs. Weston’s drawing-room;--Mr. Elton must compose his joyous looks, and Mr. John Knightley disperse his ill-humour. Mr. Elton must smile less, and Mr. John Knightley more, to fit them for the place.--Emma only might be as nature prompted, and shew herself just as happy as she was. (E: 103)

Dicho esto, nos olvidamos de lo ocurrido durante el viaje y centramos nuestra atención en la velada y sus consecuencias.

Otras veces, se tratará tan solo de una frase que establezca un contraste entre personajes y que abra la puerta a algo nuevo.

While Sir Walter and Elizabeth were assiduously pushing their good fortune in Laura Place, Anne was renewing an acquaintance of a very different description. (P: 203)

Con unas pocas palabras, se realiza un cambio de contexto y se despierta la curiosidad de la audiencia al referirse a algo muy diferente.

También puede ocurrir que los acontecimientos que se sucederán a continuación hayan sido anunciados previamente. La finalidad del preámbulo sería actualizar esa preparación y situar la escena, resaltando lo inesperado, sorprendente o cualquier otro adjetivo que se quiera utilizar para describir la escena que tendrá lugar de un modo inmediato. Por ejemplo, después de que Mr. Darcy invita a bailar a Lizzy y esta acepta, Elizabeth y Charlotte intercambian algunas frases, por lo que el narrador juzga conveniente recalcar lo sorprendente de esta circunstancia y separar el baile de las conversaciones anteriores.

Amazed at the dignity to which she was arrived in being allowed to stand opposite to Mr. Darcy, and reading in her neighbours' looks, their equal amazement in beholding it. They stood for some time without speaking a word. (P&P: 80)

En esta misma novela, mucho más adelante, Mr. Darcy invita a Elizabeth a Pemberley, lo que supondrá un reencuentro de Lizzy con Miss Bingley en unas circunstancias muy diferentes de las que se dieron meses atrás en Netherfield. El capítulo cuarenta y cinco comienza con esta visita, y el narrador estima oportuno ambientar la escena antes de que este encuentro tenga lugar.

Convinced as Elizabeth now was that Miss Bingley's dislike of her had originated in jealousy, she could not help feeling how unwelcome her appearance at Pemberley must be to her, and was curious to know with how much civility on that lady's side the acquaintance would now be renewed. (P&P: 231)

El narrador, además de guiar a su público a través de la historia, también juega con sus emociones, adelantando la tensión que se producirá en una escena o, por el contrario, bajando el ritmo para que el cambio sea más brusco. Del mismo modo que un buen jugador de ajedrez tiene programados sus próximos movimientos, el narrador sabe lo que va a contar y esto le permite ir algunos pasos por delante del lector, y avisarle de lo que se acerca; aunque también le da la oportunidad de prepararle trampas, sorpresas y obstáculos.

Esta preparación nos ayuda a leer los pasajes señalados con una disposición adecuada. Por ejemplo, después de que Fanny haya rechazado a Mr. Crawford, se anuncia una visita de Mary, que altera a la muchacha, ya que prevé que la encantadora joven utilizará todas sus artes al servicio de su hermano. La visita de Mary aterroriza a Fanny. Ella, siempre tan discreta y pacífica, teme los envites de Miss Crawford, su insistencia, los argumentos y reproches que saldrán de su boca, y lo que los demás pensarán al ver que se mantiene en su intención de no aceptar a Henry. Antes de que los dos jóvenes se encuentren, el narrador nos muestra la situación para que compartamos la angustia de Fanny y podamos acompañarla más de cerca en su sufrimiento.

The promised visit from "her friend," as Edmund called Miss Crawford, was a formidable threat to Fanny, and she lived in continual terror of it. (...) She absented herself as little as possible from Lady Bertram, kept away from the East room, and took no solitary walk in the shrubbery, in her caution to avoid any sudden attack. (MP: 317)

En el siguiente ejemplo, la técnica utilizada es justo la contraria. De la alteración de Emma al descubrir el supuesto interés de Mr. Knightley por Harriet, pasamos a una situación de calma. Un tranquilo paseo por el jardín con el que la joven pretende serenar su espíritu y nosotros junto a ella. Hasta que, de repente, una figura inesperada aparece por una de las sendas y la tensión vuelve de golpe.

Emma resolved to be out of doors as soon as possible. Never had the exquisite sight, smell, sensation of nature, tranquil, warm, and brilliant after a storm, been more attractive to her. She longed for the serenity they might gradually introduce; and on Mr. Perry's coming in soon after dinner, with a disengaged hour to give her father, she lost no time in hurrying into the shrubbery.--There, with spirits freshened, and thoughts a little relieved, she had taken a few turns, when she saw Mr. Knightley passing through the garden door, and coming towards her. (E: 380)

Ambas estrategias se entremezclan en el siguiente pasaje. Primero se crea tensión, luego se despeja el asunto emplazándolo a otro momento posterior, y por último se toma una decisión repentina y se decide afrontarlo ya. En solo un párrafo, el narrador juega con nosotros a través de las dudas de Elinor, que recuerda que le prometió a Willoughby que le contaría a Marianne su visita, pero no está segura de si ha llegado el momento de cumplir con su palabra.

Her smile however changed to a sigh when she remembered that promise to Willoughby was yet unfulfilled, and feared she had that to communicate which might again unsettle the mind of Marianne, and ruin at least for a time this fair prospect of busy tranquillity. Willing therefore to delay the evil hour, she resolved to wait till her sister's health were more secure, before she appointed it. But the resolution was made only to be broken. (S&S: 298)

Muy distinto es el siguiente ejemplo de preámbulos, que será el último que analizaremos. El narrador quiere preparar a su público para que se enfrenten a la inminente escena como deben, pero no es tensión, nerviosismo, ni nada por el estilo lo que se va a generar. Aunque la situación que se introduce debería ser romántica –una declaración de amor, seguida de una propuesta de matrimonio–, las palabras que utiliza y el modo de narrarlo marcan un tono cómico que advierten a la audiencia de que van a presenciar algo distinto de lo que cabría esperar.

The next day opened a new scene at Longbourn. Mr. Collins made his declaration in form. Having resolved to do it without loss of time, as his leave of absence extended only to the following Saturday, and having no feelings of diffidence to make it distressing to himself even at the moment, he set about it **in a very orderly manner, with all the observances, which he supposed a regular part of the business.** (P&P: 92)

Cumpliendo con su misión de acompañar al lector a lo largo de la historia y ayudarle a comprenderla y disfrutarla al máximo, el narrador actúa como un guía, que no solo indica el camino, sino que también va señalando los lugares en los que deben fijarse los que le siguen y los puntos de mayor interés. Austen no solo introduce las escenas, o resume los hechos. De vez en cuando, llama la atención del lector para que no se le escapen algunos detalles, quizás pequeños, pero siempre importantes. Ella cuida esos pormenores y no quiere que el despiste o las prisas provoquen que se pasen por alto. De este modo añade veracidad y credibilidad a sus historias, ya que se explica todo aquello que se sale de lo normal.

Her parents, seeing nothing in her ill looks and agitation but the natural consequence of mortified feelings, and of the unusual exertion and fatigue of such a journey (...) were still perfectly unsuspecting of there being any deeper evil. They never once thought of her heart, which, for the parents of a young lady of seventeen, just returned from her first excursion from home, was odd enough! (NA: 147)

Si la actitud de un personaje es extraña, o bien se explica por qué actúa de ese modo, o por lo menos se señala como tal. Es posible que algunos lectores no se hubieran percatado de esta circunstancia, pero Austen pule cada detalle para que su pequeña figura de marfil no tenga rugosidades ni aristas.

Otros casos en los que el narrador llama la atención de los lectores sobre algún detalle responden a razones muy diferentes. A veces pretende destacar algo que ya se ha mostrado y que es relevante, pero que podría pasar inadvertido:

But the **usual fate** of Anne attended her, in **having something very opposite from her inclination fixed on**. She disliked Bath, and did not think it agreed with her; and Bath was to be her home. (P: 48)

En otras ocasiones, se pone de manifiesto algo que quizás ya había pensado el lector, y de este modo también se aporta credibilidad. Esto sucede, por ejemplo, cuando al leer la carta de Mr. Darcy, Elizabeth recuerda una conversación con el Coronel Fitzwilliam y le viene la idea de consultarle para comprobar si es cierto lo que se le cuenta en el escrito. Pero pronto comprende que es innecesario.

Mr. Darcy would never have hazarded such a proposal, if he had not been well assured of his cousin's corroboration. (P&P: 92)

La autora, consciente de que entre su público se encontraría personas de muy distintas sensibilidades, destaca también las muestras de delicadeza y deferencia:

His wish of introducing his sister to her was a compliment of the highest kind. (P&P: 222)

Y las de mala educación:

Miss Steele (...) said rather abruptly, "And how do you like Devonshire, Miss Dashwood? I suppose you were very sorry to leave Sussex."

In some surprise at the **familiarity of this question, or at least of the manner in which it was spoken**, Elinor replied that she was. (S&S: 105)

Como se dijo anteriormente, los detalles que nos señala el narrador no son de gran importancia. Por un lado, porque se entiende que los hechos relevantes serán entendidos como tales por el público, y, por otro, porque esta manera de obrar responde tanto al estilo como a la intencionalidad de la autora; es decir, reflejar la belleza de lo

cotidiano, emplazar sus obras en escenarios comunes, realzar lo pequeño, lo cercano. Jane Austen no utiliza el catalejo, sino el microscopio. Y por eso comprende que haya gente a la que se le escapen algunos pormenores de sus relatos, y les facilita la tarea con sus indicaciones.

Además de las ya señaladas, Austen utiliza otras estrategias para ayudar a sus lectores a comprender mejor todo lo que ocurre en sus novelas. Las dos que analizaremos a continuación, que serán las últimas de este apartado, están muy relacionadas entre sí. El narrador se sirve de su conocimiento global de la historia y de los personajes para informar al público de algunos datos que, de otro modo, permanecerían ocultos.

Nos detendremos en primer lugar en la motivación más o menos secreta de algunos protagonistas, que es puesta de manifiesto por el narrador.

Una descripción externa, que tan solo relatara los acontecimientos, podría resultar muy incompleta en algunos casos. Lo que se ve y lo que en realidad sucede no son siempre elementos coincidentes. Un acto aparentemente bueno puede perder mérito, o incluso convertirse en algo negativo si obedece a planes poco rectos. Por esta razón, la intervención del narrador, que desvela las intenciones que mueven a los personajes, es definitiva para captar la verdad.

The little girl performed her long journey in safety; and at Northampton was met by Mrs. Norris, who thus regaled in the credit of being foremost to welcome her, and in the importance of leading her in to the others, and recommending her to their kindness. (MP: 9)

Las intenciones de Mrs. Norris respecto a su sobrina Fanny están a la vista de los lectores desde el principio. De este modo, se les posiciona en el lugar correcto para observar los hechos con mayor nitidez. Y, para que no quede duda, el narrador destaca este hecho a través de un contraste de actitudes.

Sir Thomas was fully resolved to be the real and consistent patron of the selected child, and Mrs. Norris had not the least intention of being at any expense whatever in her maintenance. (MP: 6)

Pero, volviendo al cambio de perspectiva provocado por el conocimiento de la interioridad de un personaje, veremos ahora otro ejemplo en el que se nos muestra cómo la presunta amabilidad de Charlotte responde a una actitud interesada. Lo que Elizabeth capta como amistad generosa es en realidad un egoísmo disculpable.

But Charlotte's kindness extended farther than Elizabeth had any conception of; its object was nothing else than to secure her from any return of Mr. Collins's addresses, by engaging them towards herself. Such was Miss Lucas's scheme. (P&P: 108)

Del mismo estilo, aunque algo diferente, es el siguiente ejemplo, en el que se nos hace ver cómo el interés de Mr. John Dashwood porque su hermana Elinor se case con el Coronel Brandon -con todas las ventajas económicas que esto conllevaría para la joven-, responde más a los remordimientos del caballero que a su afecto fraternal.

He had just compunction enough for having done nothing for his sisters himself, to be exceedingly anxious that everybody else should do a great deal. (S&S: 196)

En otras ocasiones, no se trata tanto de una disparidad entre los hechos y las razones que los motivaron, sino de una mayor complejidad de la que cabría suponer. Es decir, la motivación expuesta como principal es cierta, pero no es la única, y quizás no sea realmente la principal.

In thus sending her away, Sir Thomas perhaps might not be thinking merely of her health. It might occur to him that Mr. Crawford had been sitting by her long enough, or he might mean to recommend her as a wife by shewing her persuadableness. (MP: 250)

En estos casos, el narrador no afirma de modo categórico, sino que introduce la duda en el lector y deja a su criterio la evaluación de ese comportamiento.

Con mucha más contundencia se muestran las intenciones de algunos protagonistas, hasta el punto de que llegan a convertirse en uno de los hilos conductores de la trama. El narrador señala este dato con claridad para que el lector comprenda los siguientes pasos.

Mr. Elton was the very person fixed on by Emma for driving the young farmer out of Harriet's head. She thought it would be an excellent match. (E: 28)

Having now a good house and a very sufficient income, he (Mr. Collins) intended to marry; and in seeking a reconciliation with the Longbourn family he had a wife in view, as he meant to choose one of the daughters, if he found them as handsome and amiable as they were represented by common report. (P&P: 61)

Pero no serán solo los protagonistas, o personajes secundarios de mayor o menor relevancia, los que tramarán estos planes. En ocasiones, ellos mismo se convierten en el objetivo de una de estas conspiraciones.

There were wishes at Randalls respecting Emma's destiny, but it was not desirable to have them suspected. (E: 34)

Y, de este modo, el lector sabe más que la heroína en cuestión y goza de una situación de privilegio.

A pesar de que la intencionalidad sea algo interno, hay veces en las que podemos adivinarla gracias a factores externos. En estos casos, la función del narrador consistirá en mostrarnos esas señales para que las interpretemos correctamente. Por ejemplo, al contar el encuentro entre Willoughby y Marianne, después de las muchas cartas sin respuesta que esta le escribió, se nos hace ver su falsedad a través de un cambio de actitud al saberse observado por su prometida.

His complexion changed and all his embarrassment returned; but as if, on **catching the eye of the young lady** with whom he had been previously talking, he **felt the necessity of instant exertion**, he recovered himself again. (S&S: 150)

Mucho más claro es el siguiente texto, en el que se señala la diferencia entre las palabras y los pensamientos a través de un pequeño detalle.

"I am sorry for that," returned the other, **while her eyes brightened at the information**, "it would have gave me such pleasure to meet you there!" (S&S: 128)

El próximo ejemplo nos servirá de transición para la siguiente estrategia, con la que cerraremos el capítulo dedicado al narrador. En el texto que se ofrece más abajo, lo que se nos muestra no es tanto una intención oculta, sino un dilema. Gracias al narrador, el público conoce la realidad más allá de la percepción de Emma, y, de este modo, somos capaces de entender las reacciones de los distintos personajes.

Mr. Elton looked as if he did not very well know what answer to make; which was exactly the case; for though very much gratified by the kind care of such a fair lady, and not liking to resist any advice of her's, he had not really the least inclination to give up the visit. (E: 97)

También conocemos el hilo de los pensamientos de la protagonista del siguiente extracto, y esto, acompañado de la explicación del narrador, nos permite comprender la escena que se relata.

“Miss Elliot at home,” were laid on the table, with a courteous, comprehensive smile to all, and one smile and one card more decidedly for Captain Wentworth. The truth was, that Elizabeth had been long enough in Bath to understand the importance of a man of such an air and appearance as his. The past was nothing. The present was that Captain Wentworth would move about well in her drawing-room. The card was pointedly given, and Sir Walter and Elizabeth arose and disappeared. (P: 279)

Para entender bien unos hechos hay que conocer el contexto, y esa es la finalidad de las intervenciones del narrador en los pasajes que estamos ofreciendo. Mientras que en los casos anteriores, algunos lectores podrían haber adivinado las circunstancias que influían en esos personajes. En el siguiente, se trata de algo desconocido para el público, ya que son unos hechos que tuvieron lugar fuera del tiempo narrativo.

Sir Walter's continuing in singleness requires explanation. Be it known then, that Sir Walter, like a good father, **(having met with one or two private disappointments in very unreasonable applications)**, prided himself on remaining single for his dear daughters' sake. (P: 37)

El contraste entre lo que dice el personaje y la realidad se muestra con consecuencias negativas para el afectado, ya que sus palabras no responden a sus pensamientos por vanidad. Sin embargo, en el caso de Catherine, la razón de que no sea así es muy diferente. Ella no dice la verdad para no herir a su hermano.

James, as the door was closed on them, said, “Well, Catherine, how do you like my friend Thorpe?” instead of answering, as she probably would have done, had there been no friendship and no flattery in the case, “I do not like him at all,” she directly replied, “I like him very much; he seems very agreeable.” (NA: 29)

Y el narrador remarca esta discordancia entre los pensamientos y las palabras para que ningún lector se lleve a engaño y malinterprete la percepción de Catherine, y su actitud hacia John Thorpe.

8.1.3. Los personajes

Vamos a analizar ahora un elemento del nivel de la historia de gran relevancia en las novelas de Austen. A lo largo de este trabajo, se han definido las obras de esta autora como novelas de personajes, por lo que no hace falta insistir en su importancia. En los apartados anteriores ya hemos comentado algunos aspectos relacionados con la creación de los personajes, su presentación, comportamiento, etc. En las siguientes páginas continuaremos profundizando en estos y otros puntos, y lo haremos siguiendo en gran medida los criterios que la misma Jane Austen estableció.

Ya hemos visto algunos de los consejos que la escritora británica brindó a su sobrina Anne, tras leer los diversos fragmentos de la historia que la joven estaba escribiendo y que enviaba a su tía para su revisión. Nos parece bastante significativo el hecho de que casi la mitad de estos comentarios estén relacionados con los personajes. Es una clara muestra del peso que tienen en el cómputo global de la novela. Por esta razón, utilizaremos estos consejos como guía para el análisis que llevaremos a cabo en este apartado.

We feel really obliged to you for introducing a Lady Kenrick, it will remove the greatest fault in the work. (Letters: 289)

Unos buenos personajes bastan para subsanar los pequeños errores o defectos de la obra. Son ellos quienes llevan en peso de la trama, los que captan la atención del lector, los que hacen avanzar la historia y provocan distintos efectos en el público. Un buen protagonista, es decir, un personaje bien definido, con rasgos interesantes, capaz de despertar el interés de la audiencia, logrará que todo lo demás pase a un segundo plano, restando importancia a las diversas carencias de la obra o de su autor.

¿Cómo llegarán los lectores a conocer en profundidad a esos personajes? De diversas maneras. El narrador nos aportará cierta información sobre ellos la primera vez que aparezcan, como ya vimos anteriormente. Pero no solo eso, también se encargará de

mostrárnoslos en circunstancias muy diversas. Este es el modo natural de conocer a las personas. ¿Cómo sabemos si alguien es valiente? Observando su reacción ante un peligro. ¿Cómo valorar la firmeza de los principios de un sujeto? Analizando su actitud en los momentos más complicados. Una historia lineal, sin cambios de circunstancias, sin momentos de crisis, tendrá como consecuencia personajes planos y superficiales. Las vueltas y revueltas de la trama nos permitirán conocer facetas de los protagonistas que, de otro modo, hubieran permanecido ocultas.

What can you do with Egerton to increase the interest for him? — I wish you could contrive something, some family occurrence to draw out his good qualities more — some distress among Brothers or Sisters to relieve by the sale of his Curacy — something to (take) him mysteriously away, & then heard of at York or Edinburgh — in an old great Coat (Letters: 290)

Este es el consejo de Jane Austen a su sobrina, que no es más que un reflejo de lo que ella hace en sus novelas; buscar situaciones que les permitan mostrar sus puntos fuertes –también los débiles–, con la precaución de no forzar demasiado la historia cayendo en lo improbable.

I would not seriously recommend any thing Improbable, but if you could invent something spirited for him, it would have a good effect. — He might lend all his Money to Captain Morris — but then he would be a great fool if he did. Cannot the Morrises quarrel, & he reconcile them? — Excuse the liberty I take in these suggestions. (Letter 108)

Por lo tanto, al confeccionar la trama, el autor deberá programar situaciones y giros que saquen lo mejor y lo peor de sus protagonistas. Así evitará que sus lectores le recriminen lo mismo que Austen reprochó a su sobrina Anne tras leer una parte de su manuscrito:

I should like to have had more of Devereux. I do not feel enough acquainted with him. — You were afraid of meddling with him I dare say. (Letters: 281)

Profundizar en los personajes. No por un simple afán introspectivo, sino para lograr que los lectores los conozcan y puedan identificarse con ellos. Los acontecimientos nos importarán más o menos en función de nuestra cercanía con los afectados. Esto es lo que ocurre en la vida real. Una catástrofe natural, un accidente, un

ataque terrorista son hechos dolorosos, que siempre despiertan nuestra compasión, pero que olvidamos en un plazo de tiempo proporcional a la distancia que nos separa del escenario de dichas desgracias. Sin embargo, si una de las víctimas pertenece a nuestro círculo familiar o de amistades, dará igual la separación geográfica, ese hecho pasará a ser algo cercano, personal, que nos golpeará y alterará nuestros sentimientos.

Esta misma diferencia –salvando las distancias del ejemplo– existirá en las novelas. Si los protagonistas nos resultan distantes o poco conocidos, no seguiremos su historia con el mismo afán que si se trata de personajes a los que hemos llegado a conocer a fondo, y que tienen cierta relación con nuestro día a día, al encarnar actitudes, modos de ser y de obrar fácilmente atribuibles a la gente que nos rodea o incluso a nosotros mismos.

Al leer los consejos y correcciones de Austen, es probable que surja la duda de si ella misma los siguió. No siempre es fácil predicar con el ejemplo, y no es raro que censuremos en otros los errores que nosotros mismo cometemos.

Mostrar a los personajes en distintas circunstancias para poder conocerlos mejor. No tener miedo a profundizar. Permitir que el lector se acerque a los protagonistas y se familiarice con su modo de ser. Vamos a realizar un breve recorrido por algunas novelas de Austen.

-Sense and Sensibility: La primera vez que vemos a Elinor, acaba de perder a su padre y pronto se verá obligada a marcharse de su hogar y establecerse en una población desconocida para ella. Poco después, descubre que el chico del que se ha enamorado –y por el que se sabe correspondida– está comprometido con una joven sin casi nada que la recomiende. Tiene que velar por su hermana y consolarla tras el desengaño de Willoughby, ocultando sus propios sufrimientos amorosos, etc.

-Pride and Prejudice: Elizabeth pasa de la alegría, por el más que posible compromiso entre su hermana Jane y Mr. Bingley, al sufrimiento cuando estas esperanzas se desvanecen. Su relación con Mr. Darcy comienza distante y va empeorando hasta llegar a un punto crítico cuando este se declara y ella lo rechaza de mala manera. El descubrimiento de sus diversos errores hace que Lizzy rectifique muchos de sus puntos de vista, y la fuga de Mr. Wickham con Lydia pone a toda la familia Bennet al borde de un precipicio social.

-Persuasion: cuando el lector conoce a Anne Elliot, ella ya ha rechazado una oferta de matrimonio con un joven al que amaba, obligada por la oposición de sus seres próximos a este compromiso. Desde un primer momento, la vemos menospreciada en su hogar, incomprendida por muchos. Aquel joven al que rechazó reaparece convertido en un caballero rico y atractivo que despierta el interés de varias jóvenes, y reaviva en ella el sufrimiento de la pérdida. Las esperanzas con respecto al Capitán Wentworth crecerán y disminuirán cada poco. La relación con su padre y su hermana mayor es cada vez más insostenible. Mr. Elliot aparecerá de repente y se mostrará interesado en ella...

Aunque podríamos seguir comentando cada una de las obras que faltan, nos parece que estos ejemplos bastan para evidenciar que Austen siguió a la letra su consejo de mostrar a los protagonistas en circunstancias variadas y complejas, que permitan a los lectores observarlos desde distintos puntos de vista, hasta hacerse una idea lo más completa posible de su forma de ser y de pensar.

Pero no solo conocemos a las personas a través de sus obras, o de sus reacciones. Sus palabras y su forma de hablar pueden aportarnos mucha información. No nos referimos tan solo a las opiniones que expresen, sino, sobre todo, a lo que se puede inferir de sus intervenciones, que va mucho más allá de su significado literal.

Austen no se contenta con describir a sus personajes con profundidad y ofrecernos un amplio elenco de actitudes para que nos hagamos una idea de su modo de ser. En su afán por individualizar a cada una de sus criaturas literarias, esta autora confiere a cada una su propia voz, que será fácilmente reconocible y que podremos diferenciar de las demás. Si extrajéramos varias frases de estas novelas, un lector familiarizado con las obras de Jane Austen podría adivinar quién está hablando en la mayoría de los casos, ya que existen rasgos peculiares tanto en el modo de expresarse como en los temas tratados e incluso el tipo de estructuras utilizadas.

Es decir, los personajes de estas novelas se autocaracterizan a través de sus palabras. No necesitamos que nadie los describa, ya que ellos mismos se encargan de hacerlo de un modo indirecto. Esta forma de presentar a los personajes está muy relacionada con la vida cotidiana, puesto que es así como conocemos a muchos de los que nos rodean. Hay expresiones, razonamientos, palabras o tonos que no dudamos en

asignar a personas de nuestro entorno, y que de algún modo forman parte de su identidad.

A continuación ofreceremos varios ejemplos que nos servirán para comprobar la destreza de esta autora al definir a sus protagonistas a través de sus palabras.

Comenzaremos con algunos extractos de *Emma*:

“Let me entreat you,” cried Mr. Elton; “it would indeed be a delight! Let me entreat you, Miss Woodhouse, to exercise so charming a talent in favour of your friend. I know what your drawings are. How could you suppose me ignorant? Is not this room rich in specimens of your landscapes and flowers; and has not Mrs. Weston some inimitable figure-pieces in her drawing-room, at Randalls?” (E: 36)

El tono adulador, lisonjero y servil de Mr. Elton siempre que habla con Emma – antes de su fallida declaración– nos sirve para conocer sus intenciones y su actitud interesada.

“My mother’s deafness is very trifling you see--just nothing at all. By only raising my voice, and saying any thing two or three times over, she is sure to hear; but then she is used to my voice. But it is very remarkable that she should always hear Jane better than she does me. Jane speaks so distinct!” (E: 138)

No hemos querido reproducir aquí ninguno de los largos monólogos de Miss Bates, pero los lectores de *Emma* reconocerán enseguida su capacidad de hablar sin parar, las excusas o disculpas que salpican sus frases, las referencias a distintos personajes. Austen logra emular el tono de una charlatana bienintencionada y provocar en los lectores el tedio que estas intervenciones producen en los vecinos de esta buena señora.

“I can allow for the fears of the child, but not of the man. As he became rational, he ought to have roused himself and shaken off all that was unworthy in their authority. He ought to have opposed the first attempt on their side to make him slight his father. Had he begun as he ought, there would have been no difficulty now.” (E: 131)

Rectitud, corrección, exigencia. El tono firme de Mr. Knightley, que no duda en corregir lo que estima digno de reprensión, también será fácilmente reconocible para los lectores.

“A line from me would bring you a little host of acquaintance; and my particular friend, Mrs. Partridge, the lady I have always resided with when in Bath, would be most happy to shew you any attentions, and would be the very person for you to go into public with.” (E: 244)

¿Quién se tomaría la libertad de tratar a Emma con condescendencia y cierta superioridad, ofreciéndose a introducirla en su círculo de amistades para facilitarle la estancia en el lugar de moda? Solo Mrs. Elton y sus aires de grandeza.

Cambiamos de obra para seguir comprobando cómo los personajes se autodefinen con sus palabras en *Mansfield Park*.

“My dear Sir Thomas, I perfectly comprehend you, and do justice to the generosity and delicacy of your notions, which indeed are quite of a piece with your general conduct; and I entirely agree with you in the main as to the propriety of doing everything one could by way of providing for a child one had in a manner taken into one’s own hands; and I am sure I should be the last person in the world to withhold my mite upon such an occasion. (MP: 4)

Largas intervenciones en las que se entremezclan la adulación y la autoalabanza; grandes planes que implican gastos considerables, con los que ella no piensa cargar; párrafos sobre moralidad y obligaciones familiares, que después ella no cumplirá. Solo puede tratarse de Mrs. Norris.

“And now that I have begun,” she continued, “my letter will not be worth your reading, for there will be no little offering of love at the end, no three or four lines passionnees from the most devoted H. C. in the world, for Henry is in Norfolk (...). I have seen your cousins, “dear Julia and dearest Mrs. Rushworth”; they found me at home yesterday, and we were glad to see each other again. We seemed very glad to see each other, and I do really think we were a little. We had a vast deal to say. (...) From all that I hear and guess, Baron Wildenheim’s attentions to Julia continue, but I do not know that he has any serious encouragement. She ought to do better. A poor honourable is no catch”. (MP: 351)

En este extracto de una de las cartas de Mary a Fanny, captamos el tono frívolo y juguetón de la encantadora Miss Crawford, que sabe conquistar a los que la rodean – incluso a Fanny en más de una ocasión. Sofisticación, interés, superficialidad, astucia, pero no maldad. Las palabras de Mary suelen ser un reflejo de su actitud, ya que ella no

siente la necesidad de ocultar sus intenciones, puesto que considera que son completamente lógicas y legítimas.

Veamos, por último, algunos ejemplos entresacados de *Northanger Abbey*, en los que podremos detectar actitudes muy diferentes.

“What do you think of my gig, Miss Morland? A neat one, is not it? Well hung; town-built; I have not had it a month. It was built for a Christchurch man, a friend of mine, a very good sort of fellow; he ran it a few weeks, till, I believe, it was convenient to have done with it (...). “Ah! Thorpe,” said he, “do you happen to want such a little thing as this? It is a capital one of the kind, but I am cursed tired of it.” “Oh! D – ,” said I; “I am your man; what do you ask?” (NA: 26)

El tono vulgar y fanfarrón de John Thorpe, que solo sabe hablar de caballos y coches, y que trata a los demás con rudeza, es fácilmente reconocible a lo largo de toda la novela.

En el extremo opuesto encontramos al General Tilney, cuyo estilo sobrecargado y excesivamente formal lo presenta como alguien distante y envarado. Sus modales pomposos restan naturalidad a sus palabras y hacen dudar de sus verdaderas intenciones.

“My daughter, Miss Morland,” he continued, without leaving his daughter time to speak, “has been forming a very bold wish. We leave Bath, as she has perhaps told you, on Saturday se’nnight (...). And could we carry our selfish point with you, we should leave it without a single regret. Can you, in short, be prevailed on to quit this scene of public triumph and oblige your friend Eleanor with your company in Gloucestershire? I am almost ashamed to make the request, though its presumption would certainly appear greater to every creature in Bath than yourself. Modesty such as yours – but not for the world would I pain it by open praise. If you can be induced to honour us with a visit, you will make us happy beyond expression.” (NA: 85)

Muy distinta es la forma de hablar de Catherine, que muestra sus verdaderos sentimientos en cada palabra. La joven, sencilla e inocente, dice lo que piensa, siempre con corrección, pero de un modo que puede resultar, en ocasiones, excesivamente sincero para el estilo de la época.

“Oh! Mr. Tilney, I have been quite wild to speak to you, and make my apologies. You must have thought me so rude; but indeed it was not my own fault, was it, Mrs. Allen? Did not they tell me that Mr. Tilney and his sister were gone out in a phaeton together? And then what could I do? But I had ten thousand times rather have been with you; now had not I, Mrs. Allen?” (NA: 57)

La presentación del narrador y algunas breves descripciones, los cambios de circunstancias y los puntos críticos de la trama, las propias palabras de cada personaje. Estos son los modos de conocer a aquellos que forman parte de las historias que hemos visto hasta ahora. Tan solo añadiremos uno más: los puntos de vista de unos personajes sobre otros, que añadirán un toque aún más subjetivo, que el lector deberá valorar en su justa medida. Aunque en ocasiones esta información no sea del todo cierta, o incluso sea falsa, esta nueva perspectiva nos permitirá alcanzar un grado de conocimiento aún mayor, puesto que nos muestra más caras del prisma que conforma cada protagonista.

En ocasiones, este punto de vista irá variando a lo largo de la historia, por lo que nuestro conocimiento de los personajes será gradual y se irá completando a la vez que ellos se conocen entre sí. Este sería el caso de Elizabeth Bennet respecto a Mr. Darcy y Mr. Wickham. La visión que los lectores tenemos de ambos caballeros comienza de una manera muy parcial e incompleta, e irá volviéndose más real conforme Lizzy vea caer sus prejuicios a través de varios descubrimientos. Veamos tres extractos para comprobar este cambio de perspectiva.

El primero corresponde a un diálogo entre Elizabeth y Mr. Darcy mientras bailan. De forma desenfadada, la joven elabora una semblanza del carácter del caballero tal y como ella lo percibe.

“I have always seen a great similarity in the turn of our minds. We are each of an unsocial, taciturn disposition, unwilling to speak, unless we expect to say something that will amaze the whole room, and be handed down to posterity with all the eclat of a proverb.”

“This is no very striking resemblance of your own character, I am sure,” said he. “How near it may be to mine, I cannot pretend to say. You think it a faithful portrait undoubtedly.” (P&P: 81)

Más adelante, encontramos una reflexión de la misma Elizabeth en la que, aunque sigue teniendo una mala opinión de Mr. Darcy, se ve obligada a reconocer ciertas grietas en su razonamiento, que pronto se derrumbará por completo.

Proud and repulsive as were his manners, she had never, in the whole course of their acquaintance--an acquaintance which had latterly brought them much together, and given her a sort of intimacy with his ways--seen anything that betrayed him to be unprincipled or unjust--anything that spoke him of irreligious or immoral habits; that among his own connections he was esteemed and valued--that even Wickham had allowed him merit as a brother, and that she had often heard him speak so affectionately of his sister as to prove him capable of some amiable feeling; that had his actions been what Mr. Wickham represented them, so gross a violation of everything right could hardly have been concealed from the world; and that friendship between a person capable of it, and such an amiable man as Mr. Bingley, was incomprehensible. (P&P: 182)

Cuando, por medio de una extensa carta de Mr. Darcy, Elizabeth conozca la verdad de lo ocurrido entre él y Mr. Wickham, su opinión sobre el apuesto militar se verá trastornada. Y, poco tiempo después, terminará hundiéndose por completo cuando los hechos le den la razón a Mr. Darcy.

With respect to Wickham, the travellers soon found that he was not held there in much estimation; for though the chief of his concerns with the son of his patron were imperfectly understood, it was yet a well-known fact that, on his quitting Derbyshire, he had left many debts behind him, which Mr. Darcy afterwards discharged. (P&P: 229)

El que al principio era visto como orgulloso, injusto y cruel, terminará siendo un caballero comprensivo, generoso y capaz de albergar un afecto grande y desinteresado. Mientras que Wickham pasará de víctima digna de compasión a malvado sin escrúpulos. Y todo esto lo percibimos fundamentalmente a través de Elizabeth.

En otras ocasiones, se nos mostrará el punto de vista de un personaje respecto a la actitud de otro. El lector tiene todos los datos, por lo que puede juzgar por sí mismo, pero esta nueva perspectiva nos aporta información no solo del juzgado, sino especialmente del juez.

Such behaviour as this, so exactly the reverse of her own, appeared no more meritorious to Marianne, than her own had seemed faulty to her. The business of self-command she

settled very easily;--with strong affections it was impossible, with calm ones it could have no merit. (S&S: 89)

En su intento de restar méritos a la actitud de Elinor, Marianne se hunde a sí misma a los ojos del lector, que conoce el heroísmo de la primera y la excesiva autocompasión de la segunda.

Conocer el punto de vista de una persona nos permite entrar en su razonamiento y comprender su forma de pensar.

Un mismo hecho, juzgado desde distintos puntos de vista, nos aportará mucha información tanto sobre lo acontecido como sobre las personas que opinan. Jane Austen recurre a esta estrategia con relativa frecuencia, ya sea a través de opiniones sobre una circunstancia o una persona. Los contrastes nos permiten distinguir mejor las formas propias de cada uno, como veremos un poco más adelante.

Un hecho concreto, como el que se muestra en el siguiente ejemplo, puede enfrentar a varios personajes principales y poner de manifiesto la actitud de cada uno.

Emma's very good opinion of Frank Churchill was a little shaken the following day, by hearing that he was gone off to London, merely to have his hair cut. (...). There was an air of foppery and nonsense in it which she could not approve. (...) Vanity, extravagance, love of change, restlessness of temper, which must be doing something, good or bad (...). His father only called him a coxcomb, and thought it a very good story; but that Mrs. Weston did not like it, was clear enough, by her passing it over as quickly as possible, and making no other comment than that "all young people would have their little whims. (...). In general he was judged, throughout the parishes of Donwell and Highbury, with great candour (...) but there was one spirit among them not to be softened, from its power of censure, by bows or smiles--Mr. Knightley. The circumstance was told him at Hartfield; for the moment, he was silent; but Emma heard him almost immediately afterwards say to himself, over a newspaper he held in his hand, "Hum! just the trifling, silly fellow I took him for." (E: 183)

Para que el lector llegue a conocer bien a los personajes es imprescindible que se comporten con coherencia. De no ser así, los cambios inesperados e inexplicables desconcertarán al público y romperán la sensación de realidad, necesaria para introducirse en la historia.

Como veremos en las siguientes citas extraídas de las cartas de Jane Austen, este es un tema al que esta autora le otorgaba mucha importancia y que, por lo tanto, podemos esperar que haya sido muy tenido en cuenta en sus novelas. En los siguientes párrafos ofreceremos las ideas de la escritora y algunas muestras de cómo las llevaba a cabo en sus obras.

Los personajes deben actuar de acuerdo con su modo de ser:

Remember, she is very prudent; — you must not let her act inconsistently. (Letters: 286)

Y según lo que se espera de su situación y circunstancias:

Mrs F. is not careful enough of Susan's health; — Susan ought not to be walking out so soon after Heavy rains, taking long walks in the dirt. An anxious Mother would not suffer it. (Letters: 287)

También deberán actuar de un modo apropiado a su nivel social y a la educación que se les supone:

And your Aunt C. & I both recommend your making a little alteration in the last scene between Devereux F. & Lady Clanmurray & her Daughter. We think they press him too much more than sensible Women or well-bred Women would do. Lady C. at least, should have discretion enough to be sooner satisfied with his determination of not going with them. (Letters: 280)

Su forma de expresarse se corresponderá con lo que se espera de ellos:

I have only taken the liberty of expunging one phrase of his, which would not be allowable. "Bless my Heart." — It is too familiar & inelegant. (Letters: 287)

La actitud de los personajes ha de ser lógica y tener una continuidad. Se deben evitar los cambios de comportamiento que no respondan a una razón de peso:

I like your Susan very much indeed, she is a sweet creature, her playfulness of fancy is very delightful. I like her as she is now exceedingly, but I am not so well satisfied with her behaviour to George R. At first she seemed all over attachment & feeling, & afterwards to have none at all; she is so extremely composed at the Ball, & so well satisfied apparently with Mr Morgan. She seems to have changed her Character. (Letters: 287)

Es decir, se buscará lo que sea natural:

Her want of Imagination is very natural. (Letters: 287)

Y se evitará lo que resulte forzado o poco razonable:

Jane Egerton is a very natural, comprehensible Girl — & the whole of her acquaintance with Susan, & Susan's Letter to Cecilia, very pleasing & quite in character. — But Miss Egerton does not entirely satisfy us. She is too formal & solemn, we think, in her advice to her Brother not to fall in love; & it is hardly like a sensible Woman; it is putting it into his head. — We should like a few hints from her better. (Letters: 289)

Coherencia, naturalidad, actuar de un modo lógico y según lo que cabría esperar de una persona que viviera en esas circunstancias sociales, culturales y económicas. Dicho de otro modo, personas de carne y hueso, y no estereotipos o personajes novelescos e idealizados.

Henry Mellish I am afraid will be too much in the common Novel style — a handsome, amiable, unexceptionable Young Man (such as do not much abound in real Life) desperately in Love, & all in vain. But I have no business to judge him so early. (Letters: 289)

Ese es uno de los riesgos de cualquier autor, especialmente de los principiantes, que, en su afán por crear protagonistas atractivos, pueden caer en lo irreal, y diseñar personajes con demasiadas virtudes y pocos defectos. Es cierto que, como se dijo anteriormente, las novelas no son un reflejo exacto del mundo en el que vivimos, pero se debe lograr esa sensación de realidad que nos introduce en la historia. Unos personajes excesivamente idealizados pueden romper ese hechizo y resultar distantes o inverosímiles, provocando cierta animadversión en los lectores, que se mofarán interiormente de esas creaciones irrealmente perfectas. Esta es la actitud de Jane Austen, tal y como se lo confiesa a su sobrina Fanny Knight, al conocer la opinión de un pretendiente de esta que había leído una de sus novelas, sin saber quién era la autora.

He and I should not in the least agree, of course, in our ideas of novels and heroines. **Pictures of perfection, as you know, make me sick and wicked;** but there is some very good sense in what he says, and I particularly respect him for wishing to think well of all young ladies; it shows an amiable and a delicate mind. And he deserves better treatment than to be obliged to read any more of my works. (Letters: 350)

Después de leer estas citas y enumerar las características que deben poseer los personajes, volvemos a plantearnos la misma cuestión de antes. ¿Actuó así Jane Austen en sus obras?

Un estudio exhaustivo supondría el análisis de cada uno de los personajes de las novelas de esta autora. No actuaremos así en el presente trabajo, ya que no se trata de un monográfico sobre este aspecto, sino una aproximación general al estilo literario. Por lo tanto, nos centraremos en algunas características de las protagonistas de estas obras y analizaremos a través de ellas las estrategias empleadas por la autora para dotarlas de coherencia y credibilidad.

-Elinor Dashwood:

Desde el primer momento se la muestra como una joven juiciosa, acostumbrada a dominar sus sentimientos y reservarlos para sí misma. Sabemos que tiene un gran sentido del deber, y tanto sus palabras como su manera de obrar reflejan una gran madurez e inteligencia. Su natural reservado no le impide ser afectuosa con sus familiares y amigos. Tiene una gran sensibilidad para captar el sufrimiento ajeno y compadecerse de las aflicciones de los que la rodean. Sabe comportarse con propiedad en todas las circunstancias, dominando su temperamento.

A primera vista, podría parecer que Elinor es una de las protagonistas más idealizadas de Austen, ya que se comporta de un modo que en ocasiones puede parecer casi irreal. Su completo autodomínio, su abnegación, la extrema delicadeza en el trato con todo el mundo, su sentido de la justicia, etc., parecen impropios de una chica tan joven como ella. Además, el contraste con su hermana Marianne provoca que estas virtudes destaquen aún más, colocándola en un plano muy superior al resto de personajes.

No hay ninguna duda de que Elinor se comporta de forma coherente durante toda la obra, pero, ¿qué decir de la credibilidad de este personaje? ¿No sería “un retrato de perfección” de esos que despertaban la maldad de Jane Austen?

La forma más sencilla de responder a esta pregunta es mostrar los defectos de este personaje para que quede claro que no se trata de alguien idealizado, sino “de carne y hueso”.

Los puntos fuertes de Elinor son el autodomínio, el sentido común, la prudencia y la preocupación por los demás. Pero, curiosamente, si preguntáramos a los lectores cuáles piensan que son sus defectos, no sería raro que citaran algunos de los aspectos que acabamos de citar, anteponiendo el adjetivo “demasiado”. En ocasiones, Elinor es demasiado juiciosa y práctica, demasiado reservada y abnegada, domina sus sentimientos en exceso. Esto puede deberse a su situación social y familiar. Como hermana mayor, y consciente de las limitaciones de su madre y hermanas, tiende a asumir más responsabilidades de las que le tocan. Se refugia en las normas para evitar el riesgo. Le falta seguridad y confianza en sí misma para hacer valer sus derechos y sus virtudes. Se limita a aceptar las cosas como vienen y a resignarse, sin intentar cambiarlas.

Como se puede ver, se trata de un personaje complejo, que provocará reacciones muy distintas en los lectores, ya que, posiblemente, unos vean como algo negativo lo que otros entiendan como valores a destacar.

-Elizabeth Bennet:

Inteligente, irónica, decidida, con un delicado sentido del decoro y de lo correcto. Segura de sus deducciones y, por lo tanto, proclive a dejarse llevar por los prejuicios. Siente un profundo afecto por su hermana mayor, a la que admira y defiende con todas sus fuerzas. Es consciente de los defectos de su familia y sufre por sus faltas de educación.

La actitud de Lizzy es coherente a lo largo de toda la obra. Desde el principio conocemos sus pensamientos, la gente a la que estima y aquellos a los que aborrece. Su actitud hacia cada grupo es constante y va en aumento, como consecuencia lógica de un trato más cercano y frecuente. Elizabeth se mantiene fiel a sus principios en todo momento. Rechaza a Mr. Collins, juzga a Charlotte por aceptarlo (aunque la intensa amistad que las unió suavice esta situación), rechaza a Mr. Darcy. Expone a su padre los riesgos de las excesivas libertades que otorga a Lydia y Kitty. Juzga a Mr. Bingley por lo que ella toma por inconstancia.

Después de leer la carta en la que Mr. Darcy se defiende de sus dos acusaciones, Elizabeth evoluciona de un modo justificable, ya que comprende sus errores y comienza a percibir una realidad distinta. Su punto de vista varía sensiblemente respecto a Mr.

Wickham y Mr. Darcy, pero es un cambio fundamentado en razones de peso. La experiencia de sus errores disminuye la contundencia de sus prejuicios. Es más, ella misma se convierte en una víctima de sus palabras y opiniones al tener que escuchar en otros frases que ella decía y ahora sabe que no son ciertas. Pero sigue siendo la misma chica inteligente, fuerte y decidida, y lo demuestra al enfrentarse a Lady Catherine de Bourgh en una conversación trepidante en la que no se deja amilanar por la grandeza de los títulos, ni se humilla ante la supuesta superioridad de su contrincante.

-Fanny Price:

Una joven que siendo tan solo una niña fue arrancada de su hogar y transplantada a un ambiente muy distinto, con personas a las que no conocía y que la tratan de un modo desigual. Tímida, insegura, apocada, sensible, observadora, agradecida a todo aquel que le preste algo de atención. Solo se muestra tal cual es cuando está a solas con su primo Edmund, que es quien la comprende y estima en su verdadera valía. Soporta con paciencia los reproches de su tía Mrs. Norris. Es servicial y atenta con su otra tía, Lady Bertram. Tiene un claro sentido de lo correcto. A pesar de su timidez, no duda en reaccionar con fortaleza ante lo que considera inadecuado.

El modo de ser de Fanny está justificado por sus circunstancias. El hecho de vivir “de prestado” en casa ajena, compartiendo techo con las inquilinas “legítimas” que no cesan de recordarle su condición de invitada, justifica su carácter dubitativo y servil. Su comportamiento es coherente durante toda la obra. Se muestra una paulatina evolución no tanto en ella como en la percepción que los demás tienen de ella. Es la única que se mantiene firme y constante, mientras que todos los demás son víctimas de sus pasiones y actitudes. Fanny no es vista en ningún caso como un “retrato de perfección”. De hecho, muchos lectores la catalogan como una de las protagonistas más insulsas y escasas de personalidad de las obras de Austen. Demasiado bondadosa y falta de carácter. Aunque esto es muy matizable, nos viene bien para destacar el lado humano de este personaje.

-Emma Woodhouse:

Una niña mimada a la que todos alaban y que crece con la convicción de hacerlo todo bien. Una joven con mucho talento y posibilidades, pero que no ejercita ninguna de sus aptitudes, por lo que no alcanza la excelencia en ningún campo. Inconstante, caprichosa,

cabezota, fantasiosa, mordaz, algo engreída, muy atenta a su posición social. Pero, junto con esto, se nos muestra alegre, de buen corazón, capaz de reconocer sus errores – aunque le cueste un poco– y rectificar. Hija devota y paciente, sensible a las necesidades de los demás, audaz para defender a los suyos.

Emma actúa siempre de un modo coherente. Su evolución es una consecuencia lógica de las circunstancias y las diferentes experiencias vitales. Como se ha visto en el párrafo anterior, está muy lejos de ser un personaje idealizado.

-Catherine Morland:

Joven e inexperta, fantasiosa hasta el extremo, ingenua, sencilla, sensible, crédula. Su limitada experiencia vital la vuelve un blanco fácil para aquellos que intentan aprovecharse de ella. Sin embargo, bajo esta apariencia de vulnerabilidad, se esconde una chica decidida, de convicciones firmes, con gran sentido de la corrección y justicia, dispuesta a enfrentarse con quien haga falta para actuar según su conciencia.

Catherine es la protagonista de una novela paródica. Se habla de ella como “heroína”, mientras que se la muestra como todo lo contrario. Sin embargo, a pesar de ser una obra cómica, su actitud es siempre coherente y creíble. La armonía de su hogar, sus escasas relaciones sociales, el tipo de lecturas que ocupan su tiempo, etc. Todo justifica su modo de ser.

-Anne Elliot:

Al inicio de la historia, Anne tiene veintisiete años. Es la protagonista de Austen de mayor edad y este hecho tiene gran importancia, ya que la trama gira en torno al error que cometió en su juventud, el paso del tiempo y sus consecuencias. Minusvalorada, relegada con frecuencia a un segundo plano, pero, a la vez, siempre útil y dispuesta a ayudar a los demás. Posee un gran sentido del deber y de la justicia. Actúa con corrección, fiel a sus principios, plantando cara a su familia cuando es necesario. La experiencia de su error y el tiempo transcurrido le han aportado una fortaleza de la que antes carecía. Gracias a su paciencia y constancia, logrará alcanzar una felicidad aún mayor de la que un día rechazó.

Anne Elliot es un personaje de gran fuerza y profundidad. Un paradigma de las segundas oportunidades, de la constancia y la abnegación. Su modo de comportarse es

completamente coherente y creíble. Y la conciencia de su error nos la presenta como alguien cercano, con quien es fácil identificarse.

Resumiendo lo comentado hasta aquí sobre las protagonistas de las obras de Austen, podríamos decir que en todas se detecta el afán de la autora por dotarlas de coherencia y credibilidad. Para ello, no solo define detalladamente la personalidad de cada una, sus distintos rasgos de carácter, modos de pensar y sentir, sus ilusiones, gustos, virtudes y defectos; sino que también diseña su entorno familiar y social, sus circunstancias pasadas y presentes, y todo aquello que pueda afectarles de un modo más o menos directo para justificar que esos personajes hayan llegado a ser como son.

Las heroínas de Austen no son en ningún caso personajes novelescos o idealizados. No son seres inverosímiles, ajenos al mundo que las rodea, personas a las que se pudiera transplantar de una obra a otra sin apenas modificaciones. Cada una de estas protagonistas es una joven de su tiempo, enmarcada en unas circunstancias concretas que han definido su modo de ser. A la vez, su profunda humanidad, es decir, el amplio conocimiento que el lector adquiere de ellas y su complejidad, permite que estas heroínas resistan el paso del tiempo y sigan siendo actuales doscientos años después de su creación. Aunque la sociedad haya sufrido grandes cambios en estos siglos, no es difícil encontrar situaciones análogas que nos permitan imaginarnos a cualquiera de estas jóvenes desenvolviéndose en el mundo actual. Sin duda, muchas cosas variarían, pero su personalidad podría seguir siendo la misma. De hecho, no es raro que algunos lectores puedan asimilar ciertos rasgos de estas heroínas con los de personas de su entorno.

Un dato curioso que nos gustaría destacar de estas heroínas, antes de continuar hablando de otros aspectos de los personajes de Austen, es el hecho de que en casi todos los casos no cuentan con la ayuda ni asesoramiento de nadie. Estas jóvenes, a excepción de Emma y, hasta cierto punto, de Anne, no reciben el consejo o el apoyo moral de ninguna amistad íntima, ni tampoco la guía de un mentor. Esto crea cierta sensación de soledad y aislamiento, a la vez que les confiere mayor mérito a sus acciones.

Elinor no puede apoyarse en su familia. Tampoco Elizabeth, que recibe todo el cariño de Jane, pero que tiene que luchar por ella, más que contar con su fortaleza. Catherine cree tener una amiga en Isabella, pero el lector pronto sabe que no es así.

Fanny tenía a Edmund, pero lo pierde en cuanto aparece Mary. Y Anne rechazó al Capitán Wentworth precisamente por seguir los consejos de su querida Lady Russell.

Emma es la única que cuenta con la amistad sincera y desinteresada de Mr. Knightley, que la corrige, anima, reorienta y acompaña en todo momento. También es cierto que es el personaje que más necesita a un mentor. De otro modo, difícilmente hubiera podido seguir el camino que los lectores esperaban.

Una vez analizadas las protagonistas principales de estas obras, continuaremos hablando de las diversas estrategias empleadas por Austen en la creación de sus personajes.

Más adelante comentaremos una cita en la que esta autora habla del número de actores que estima conveniente para el desarrollo de una novela. Aunque ella limita esta cifra a tres o cuatro familias, lo cierto es que en casi todas sus obras la lista es mucho más amplia. Sin embargo, esto no es un inconveniente para que los lectores puedan seguir las historias sin perderse o confundirse.

¿Cómo logra Austen que los lectores se familiaricen no solo con los protagonistas, sino también con los secundarios, e incluso con aquellos que aparecen tan solo en contadas ocasiones? Fundamentalmente a través de dos recursos. El primero sería gestionarlos de un modo correcto; y el segundo, dotarlos de unos rasgos característicos que nos permitan reconocerlos y clasificarlos sin problemas.

Gestionar a un personaje implica ofrecer la información necesaria sobre él, elegir cuándo y cómo debe aparecer en escena, qué aspectos de su modo de ser se deben destacar, cómo va a contribuir al desarrollo de la historia y cuál va a ser su relación con los protagonistas.

I wish you could make Mrs F. talk more, but she must be difficult to manage & make entertaining, because there is so much good common sense & propriety about her that nothing can be very broad. Her Economy & her Ambition must not be staring. (Letters: 287)

Todo personaje tiene una función. De no ser así, no aparecería en la novela. El éxito o fracaso de una obra depende en gran medida de cómo se gestione cada personaje, ya sea principal o no. Una buena gestión puede implicar un reparto de

papeles acertado. Es decir, cada personaje cumplirá una misión concreta, a través de sus obras o de su modo de ser.

Mientras que los protagonistas y algunos personajes principales de estas novelas suelen ser complejos y profundos, los demás, sin ser superficiales, están mucho más definidos. La autora ha querido resaltar un aspecto de su personalidad muy por encima de los demás. De manera que casi podríamos definir a muchos de ellos con una palabra, como ella misma hace en alguna ocasión:

Sir John was a sportsman, Lady Middleton a mother. He hunted and shot, and she humoured her children; and these were their only resources. Lady Middleton had the advantage of being able to spoil her children all the year round, while Sir John's independent employments were in existence only half the time. (S&S: 27)

Al obrar así, la autora simplifica la labor del lector y facilita el efecto cómico que desea lograr con frecuencia, al insistir una y otra vez en un aspecto de cada personaje y ofrecernos una visión algo caricaturesca de varios de ellos. Esto podría entrar en conflicto con los criterios que la misma Jane Austen establece en sus cartas, cuando al hablar de uno de los personajes que había creado su sobrina, le dice:

With only a little doubt whether Ly Helena is not almost too foolish. (Letters: 288)

Evitar personajes irreales, no caer en los extremos... ¿No está llevándose la contraria Jane Austen al utilizar personajes caricaturizados?

En todas las novelas de esta autora encontramos algún personaje de este tipo: Sir John Middleton, Mr. Collins, Miss Bates, Mrs. Allen, Mrs. Norris, Mary Musgrove, etc. No todos cumplen la misma función, ni están caracterizados del mismo modo. Ni siquiera aquellos que comparten rasgos parecidos se pueden asimilar. Sin embargo, todos son fácilmente identificables y se les diferencia de los personajes "reales", que son mucho más complejos.

Podríamos decir que Austen cumple sus requisitos de coherencia y credibilidad al diseñar los personajes principales y secundarios de cada obra, independientemente de la relevancia que tenga en el desarrollo de la trama; pero, a la vez, crea una categoría distinta, reconocible por el lector, que está exenta de algunas de estas normas. De esta

forma, puede permitirse ciertas licencias para lograr distintos efectos, sin desconcertar a su público.

¿Cuál es la finalidad de estas caricaturas? ¿Por qué recurre Austen a estos personajes? ¿Qué le aportan a las novelas? ¿No implican una ruptura con la sensación de realidad que tanto se esfuerza en lograr? Y una pregunta que condiciona todas las anteriores, ¿realmente podemos hablar de caricaturas en las obras de Austen?

Comenzaremos por la última cuestión, puesto que de su respuesta dependerá todo lo que podamos añadir.

Como ya se ha dicho, hay algunos personajes que se muestran de un modo parcial y tendencioso. Se insiste en algunos rasgos negativos de su personalidad, que eclipsan todos los demás. Sus palabras y acciones refuerzan casi siempre el papel que se les ha asignado. El lector tiene un conocimiento mucho menos profundo de ellos, son más fácilmente clasificables.

Pero, a la vez, cabe destacar que ninguno de estos personajes es completamente plano o previsible, y no solo esto, sino que también debemos señalar que, del mismo modo que ocurre con los principales, cada una de estas presuntas caricaturas cuenta con una historia y unas circunstancias que justifican su modo de ser. Este es un factor determinante y diferenciador en el modo que tiene Austen de emplear este recurso. Ella no introduce a un “bufón”, a un “charlatán”, a un “avaro”, a un “gafe” o cualquier otro tipo de personaje estandarizado, del que no sabemos nada, ni tampoco sentimos la necesidad de conocer más. Parafraseando a Ortega y Gasset, podríamos decir que todos los personajes de Austen, incluyendo a los caricaturizados, son ellos y sus circunstancias. No los conocemos de un modo aislado, sino junto a un entorno y condicionantes que nos permiten entenderlos mejor.

A continuación analizaremos el personaje de Mrs. Bennet –una de las caricaturas destacadas de Austen– para ejemplificar lo que hemos explicado en el párrafo anterior.

Podríamos definirla como una charlatana, histérica, cotilla y maleducada, que está obsesionada con casar a sus hijas de un modo ventajoso. Su exagerado afán de casamentera está presente a lo largo de toda la novela y desquicia no solo a sus seres cercanos, sino también al lector.

Si no supiéramos nada más, sin duda concluiríamos que se trata de un estereotipo, cómico y grotesco. Un medio para criticar la comercialización del matrimonio, la cortedad de miras de algunas personas y el peso que tienen que soportar algunas jóvenes al contar con unos padres así. Sin embargo, un lector atento comprenderá que la gran preocupación de Mrs. Bennet por casar bien a sus hijas no es algo caprichoso o exagerado. Su situación social y económica está abocada al desastre. La muerte de Mr. Bennet tendrá graves consecuencias. Su hogar, con sus respectivas rentas, pasará a manos de un tercero (Mr. Collins) y ella no tendrá medios económicos para poder sustentar a sus cinco hijas. En esas circunstancias, les será mucho más difícil, si no imposible, recibir propuestas de matrimonio mínimamente ventajosas. Por lo que el tiempo juega en su contra, y cualquier alianza que pueda asegurar el futuro de una de sus hijas, y de forma indirecta el suyo y el de las otras jóvenes, será bien recibida. Su marido, que no se ha preocupado en exceso de preparar un futuro para sus hijas, está cansado de ella y no ejerce ni de padre ni de esposo...

Teniendo todo esto en cuenta, ¿es tan raro que Mrs. Bennet solo piense en casar a sus hijas? Nuestra respuesta es que no. No se trata de algo ilógico. La actitud de fondo no es exagerada, pero el modo de mostrarla, sí. Hay un fundamento objetivo, coherente y creíble sobre el que se construye un personaje de rasgos exagerados, al que se muestra con parcialidad.

Elegir un modelo real y realizar un retrato que se le parezca, pero en el que se destaquen de un modo llamativo sus rasgos más peculiares. Cierta semejanza con el original, mezclada con una exageración cómica para ridiculizar los defectos. ¿No sería esta una definición de caricatura? Nos parece que sí. Por lo que la respuesta a la última cuestión que nos planteábamos más arriba es que podemos definir a algunos personajes como caricaturas. Es más, teniendo en cuenta lo que acabamos de explicar, podríamos añadir que Jane Austen muestra una vez más su maestría en el diseño de los personajes, precisamente, a través de estas caricaturas, justificadas, pegadas a la realidad, y, como veremos a continuación, con gran relevancia en el conjunto de la obra.

Una vez solucionada esta duda, podemos retomar las restantes: la finalidad de estos personajes caricaturizados, su misión en las novelas y si son o no un lastre para lograr la sensación de realidad.

Uno de los fines que ya se ha comentado sería el efecto cómico. Jane Austen vuelca su sentido del humor en sus novelas de diversos modos. La mayoría de las ocasiones recurre a la ironía, como veremos en el apartado que dedicaremos a este tema. Pero también provoca la risa en sus lectores a través de algunos personajes y sus actitudes chocantes, absurdas o exageradas.

Otra finalidad, que en ocasiones va unida a la anterior, es la crítica social. Las novelas de esta autora son un reflejo del contexto sociocultural de su tiempo y ella, con su gran capacidad de observación, detecta los vicios, contrasentidos e injusticias de su entorno, que después reflejará a través de actitudes concretas de sus personajes. Las caricaturas responden a algunos de estos aspectos censurables, y ponen de manifiesto las consecuencias que se desprenden de ellos.

Dentro de este último fin, podríamos añadir un matiz moralizante. Jane Austen juzga los comportamientos y ofrece modelos positivos –a seguir– y negativos –a evitar-. Aunque en ningún momento se dirija al lector para decirle cómo debe actuar, a través de sus novelas adquirimos un punto de vista muy definido respecto a distintos aspectos de la vida cotidiana: las relaciones sociales, el matrimonio, las consecuencias de la mala educación, la necesidad de velar por la familia, etc. Una buena caricatura sirve para que nos hagamos una idea de en qué podríamos convertirnos si actuáramos de una forma determinada. De igual manera que una madre advierte a sus hijos de lo que ocurrirá si no cumplen ciertas obligaciones.

Respecto a la última cuestión, tan solo añadiremos que, como ya se ha dicho anteriormente, las caricaturas de Austen tienen la peculiaridad de no estar desconectadas del mundo real, sino que, a pesar de sus rasgos exagerados, encajan en el entorno realista creado por esta autora, al responder a unas circunstancias que las justifiquen. Además, como también se indicó, el hecho de que la autora no intente disimular este recurso permite que los lectores identifiquen a este tipo de personajes y les otorguen un espacio propio, que no altere la sensación de realidad que debe percibirse al leer una novela.

Pasamos ahora a otro punto, dentro de este apartado. Es frecuente que los lectores de cualquier obra se planteen cuál es la fuente de inspiración de los escritores a la hora de dar crear y dar vida a sus personajes. Esto ocurre de un modo especial,

cuando esos protagonistas están muy bien diseñados, como es el caso de los que aparecen en las novelas que estamos analizando. La respuesta variará dependiendo de los gustos, hábitos y técnicas de cada autor. Pero es indudable que siempre habrá un porcentaje de experiencia personal en esa tarea.

Teniendo esto en cuenta, podríamos deducir que cuanto más amplia sea esta experiencia vital, más posibilidades habrá de crear un buen personaje. Este razonamiento, que parece evidente, aumenta la sorpresa de los lectores de las obras de Austen cuando conocen su biografía. La temprana edad a la que comenzó a escribir algunas de sus novelas y el círculo social tan limitado en el que transcurrió su vida hacen que parezca imposible que esta autora retratara con tanto detalle la sociedad de su tiempo, y lograra profundizar con tanto acierto en el meollo del ser humano. ¿Cómo podemos explicar este aparente contrasentido?

Como se ha dicho en diferentes partes de este trabajo, en todos los escritos de Austen, incluyendo las cartas y *Juvenilia*, se detecta una sorprendente capacidad de observación y análisis. Desde niña, Jane Austen fue capaz de diseccionar los rasgos definitorios de las personas con las que convivía, de las costumbres de su entorno, y de los escritos que leyó. Su gusto por la parodia y el sarcasmo le llevó a escribir diferentes obras breves de escaso valor literario, en su mayor parte, pero muy significativas, puesto que en ellas detectamos el ingenio, la capacidad de análisis, el tinte exagerado y cómico y la tendencia a satirizar modos de decir, actitudes y defectos.

Esta prodigiosa capacidad de observación y análisis, unida a sus dotes creativas, su ingenio y su trabajo constante y cuidadoso, lograron suplir las limitaciones propias de su juventud y entorno social. Sin embargo, Jane Austen era consciente de esas limitaciones y, aunque no fueron obstáculo para que creara grandes obras, las tuvo presentes a la hora de definir su estilo. Ella habla de lo que conoce, del mundo que la rodea y de las circunstancias que le afectan directamente. Pero lo hace desde su profundo y atinado punto de vista, extrayendo todo el jugo a la cotidianeidad, convirtiendo lo más sencillo en fuente de inspiración y objeto de estudio.

Por eso, junto con las historias centrales y personajes principales, encontramos muchos elementos y referencias que podrían parecer innecesarios, pero que conforman el tejido realista sobre el que dar las puntadas maestras y plasmar hermosos bordados.

Un ejemplo de estas referencias cotidianas, basadas en la vida de la autora, serían las diversas apariciones de personajes infantiles. Ya hicimos referencia a los niños, cuando hablamos de los rasgos autobiográficos de la autora que encontramos en las novelas. Pero volvemos a traer este asunto a colación, ya que en una de sus cartas a su sobrina Anne encontramos su opinión sobre la escasa importancia de los personajes infantiles en las novelas, cuando le dice: “One does not care for girls till they are grown up.” (Letters: 288). Y en sus obras comprobamos que se mantiene fiel a este principio.

Por un lado, aunque en algunos casos hace referencias a la infancia de sus protagonistas, esa etapa se deja atrás en tan solo unos párrafos y la acción siempre da comienzo cuando estas chicas han superado la niñez. Para evidenciar todavía más esta convicción de la autora, tenemos el ejemplo de Margaret Dashwood que, aunque comparte circunstancias con sus hermanas Elinor y Marianne, tiene un papel mucho menos importante y, de hecho, es relegada a un segundo plano –cuando no más atrás– en los momentos centrales de la historia. Durante la estancia en Londres de las dos mayores, no sabemos nada de ella. Tampoco durante la enfermedad de Marianne. Solo cuando todo se haya resuelto recordaremos que había una tercera hija en el hogar de Mrs. Dashwood.

Margaret returned, and the family were again all restored to each other, again quietly settled at the cottage; and if not pursuing their usual studies with quite so much vigour as when they first came to Barton, at least planning a vigorous prosecution of them in future. (S&S: 306)

Pero, una vez más, esta escasa importancia de los personajes infantiles no está reñida con una descripción acertada y realista de los que aparezcan. Cualquier persona familiarizada con la actitud de los niños detectará comportamientos habituales y detalles certeros en los pasajes en los que se nos muestran. Ya sea a través de la mezcla de curiosidad y timidez frente a los extraños:

On the stairs were a troop of little boys and girls, whose eagerness for their cousin’s appearance would not allow them to wait in the drawing-room, and whose shyness, as they had not seen her for a twelvemonth, prevented their coming lower. (P&P: 134)

O de la impaciencia y vitalidad de los más jóvenes, que no siempre responde a los deseos de los adultos:

Both were kissed very tenderly, but Tom she wanted to keep by her, to try to trace the features of the baby she had loved, and talked to, of his infant preference of herself. Tom, however, had no mind for such treatment: he came home not to stand and be talked to, but to run about and make a noise; and both boys had soon burst from her, and slammed the parlour-door till her temples ached. (MP: 340)

O, cambiando la perspectiva, a través de una visión ironizada del comportamiento de los niños y la actitud de los adultos hacia ellos:

The whole was tied up for the benefit of this child, who, in occasional visits with his father and mother at Norland, had so far gained on the affections of his uncle, by such attractions as are by no means unusual in children of two or three years old; an imperfect articulation, an earnest desire of having his own way, many cunning tricks, and a great deal of noise, as to outweigh all the value of all the attention which, for years, he had received from his niece and her daughters. (S&S: 2)

A continuación comentaremos brevemente algunos extractos de las obras en los que se hace referencia a situaciones y actitudes cotidianas, en los que detectamos la capacidad de observación y el ingenio de Austen para reflejarlos en sus obras.

Puede ser algo tan simple como la costumbre de escribir en un diario:

“Not keep a journal! How are your absent cousins to understand the tenour of your life in Bath without one? How are the civilities and compliments of every day to be related as they ought to be, unless noted down every evening in a journal? How are your various dresses to be remembered, and the particular state of your complexion, and curl of your hair to be described in all their diversities, without having constant recourse to a journal?” (NA: 14)

O algo más complejo, como el análisis de diferentes comportamientos. Por ejemplo, el cambio de actitud de una joven tras adquirir un compromiso de matrimonio:

“An engaged woman is always more agreeable than a disengaged. She is satisfied with herself. Her cares are over, and she feels that she may exert all her powers of pleasing without suspicion.” (MP: 39)

La diferencia entre una chica antes y después de ser presentada en sociedad:

“A girl not out has always the same sort of dress: a close bonnet, for instance; looks very demure, and never says a word. You may smile, but it is so, I assure you; and except that it is sometimes carried a little too far, it is all very proper. Girls should be quiet and modest. The most objectionable part is, that the alteration of manners on being introduced into company is frequently too sudden. They sometimes pass in such very little time from reserve to quite the opposite--to confidence! That is the faulty part of the present system. One does not like to see a girl of eighteen or nineteen so immediately up to every thing--and perhaps when one has seen her hardly able to speak the year before.” (MP: 43)

O las características que aumentan el atractivo de una joven frente a sus posibles pretendientes:

Though to the larger and more trifling part of the sex, imbecility in females is a great enhancement of their personal charms, there is a portion of them too reasonable and too well informed themselves to desire anything more in woman than ignorance. But Catherine did not know her own advantages – did not know that a good-looking girl, with an affectionate heart and a very ignorant mind, cannot fail of attracting a clever young man, unless circumstances are particularly untoward. (NA: 69)

And till it appears that men are much more philosophic on the subject of beauty than they are generally supposed; till they do fall in love with well-informed minds instead of handsome faces, a girl, with such loveliness as Harriet, has a certainty of being admired and sought after, of having the power of chusing from among many, consequently a claim to be nice (...). I am very much mistaken if your sex in general would not think such beauty, and such temper, the highest claims a woman could possess. (E: 55)

Como se puede observar, Austen es capaz de expresar lo concreto para sacarle todo su jugo, y también de extraer razonamientos generales de actitudes particulares. Veremos ahora varios textos en los que analiza algunas diferencias entre el modo de ser de los hombres y las mujeres. No deja de ser sorprendente y divertido comprobar cómo, a pesar de los dos siglos que han transcurrido y los grandes cambios sociales que se han dado en este campo, algunas de estas actitudes podrían ser objeto de una obra actual.

Este contraste va desde las necesidades sociales:

“You are so much used to live alone, that you do not know the value of a companion; and, perhaps no man can be a good judge of the comfort a woman feels in the society of one of her own sex, after being used to it all her life.” (E: 30)

Hasta las distintas actividades, gustos y temas de conversación que se consideran propios de cada sexo:

The Mr. Musgroves had their own game to guard, and to destroy, their own horses, dogs, and newspapers to engage them, and the females were fully occupied in all the other common subjects of housekeeping, neighbours, dress, dancing, and music. (P: 81)

O las tareas para las que unos están más dotados que otros:

“Nursing does not belong to a man; it is not his province. A sick child is always the mother’s property: her own feelings generally make it so.” (P: 95)

Pasando por la percepción de unos sobre otros al tener en cuenta o ignorar ciertos detalles:

“Emma,” said she, “this paper is worse than I expected. Look! in places you see it is dreadfully dirty; and the wainscot is more yellow and forlorn than any thing I could have imagined.”

“My dear, you are too particular,” said her husband. “What does all that signify? You will see nothing of it by candlelight. It will be as clean as Randalls by candlelight. We never see any thing of it on our club-nights.”

The ladies here probably exchanged looks which meant, “Men never know when things are dirty or not;” and the gentlemen perhaps thought each to himself, “Women will have their little nonsenses and needless cares.” (E: 225)

O respecto a la parquedad de palabras de los hombres frente a la capacidad descriptiva de las mujeres:

“This is all that I can relate of the how, where, and when. Your friend Harriet will make a much longer history when you see her.– She will give you all the minute particulars, which only woman’s language can make interesting.--In our communications we deal only in the great.” (E: 423)

“What strange creatures brothers are! You would not write to each other but upon the most urgent necessity in the world; and when obliged to take up the pen to say that such a horse is ill, or such a relation dead, it is done in the fewest possible words. You have but one style among you. I know it perfectly. Henry (...) has never yet turned the page in a letter; and very often it is nothing more than--”Dear Mary, I am just arrived. Bath seems full, and everything as usual. Yours sincerely.” That is the true manly style; that is a complete brother’s letter.” (MP: 52)

Y también el mutuo conocimiento fruto de la convivencia:

Husbands and wives generally understand when opposition will be vain. Mary knew, from Charles’s manner of speaking, that he was quite determined on going, and that it would be of no use to teaze him. (P: 94)

Cambiando de tema, encontramos también referencias a los cotilleos y rivalidades entre vecinos:

Lady Lucas could not be insensible of triumph on being able to retort on Mrs. Bennet the comfort of having a daughter well married; and she called at Longbourn rather oftener than usual to say how happy she was, though Mrs. Bennet’s sour looks and ill-natured remarks might have been enough to drive happiness away. (P&P: 114)

It would have been more for the advantage of conversation had Miss Lydia Bennet come upon the town; or, as the happiest alternative, been secluded from the world, in some distant farmhouse. But there was much to be talked of in marrying her. (P&P: 269)

Situaciones cotidianas de aquella época, que son objeto de comentarios y bromas en la actualidad, igual que lo eran entonces, y que Austen sabe incluir en sus novelas, logrando que el lector se sienta cómodo y perciba la historia como algo cercano y real.

Otro de los consejos que Jane Austen da a su sobrina Anne Lefroy es recurrir a los contrastes.

The Sister is a good contrast –but the name of Rachael is as much as I can bear (...). In some former parts, Cecilia is perhaps a little too solemn & good, but upon the whole, her disposition is very well opposed to Susan’s. (Letters: 287)

Este recurso puede responder a diversas intencionalidades y, al utilizarlo, se pueden lograr distintos efectos.

Por un lado, si se utilizan bien los contrastes, se logrará que la obra sea equilibrada y armoniosa en su conjunto. El tono pausado que imprimirán algunos personajes servirá de contrapeso a la tensión que creen otros; las tristezas de unos se contrarrestarán con las alegrías de otros, etc.

También se aportará una mayor sensación de realidad, puesto que esos contrastes reflejarán las diferencias existentes entre las personas de cualquier entorno. Una homogeneidad excesiva resultaría sospechosa e inverosímil.

Suele decirse que no se valora lo que se tiene hasta que se pierde. La carencia de algo lleva a comprender su necesidad. Una misma característica compartida por varios personajes hará que busquemos la opuesta en otros.

Como vimos más arriba, Austen proponía que se situara a los personajes en distintas circunstancias para conocerlos mejor y permitir que se muestren sus distintas facetas. Al enfrentar a protagonistas muy distintos, aflorarán sus rasgos propios y resaltarán más aún las diferencias. Igual que ocurre en la pintura, no distinguimos el perfil de un objeto si su forma y colores no contrastan con lo que lo rodea. El egoísmo de unos será más evidente cuando captemos la generosidad de otros. Un personaje vulgar quedará en evidencia cuando coincida con otro mucho más educado.

Jane Austen recurre constantemente a los contrastes entre personajes. No solo a través de la heroína y su caballero, sino creando emparejamientos más o menos constantes a lo largo de toda la obra. Tampoco se trata de algo exclusivista o igualitario. Un mismo personaje puede enfrentarse a varios en distintos momentos de la historia, y estos pueden ser principales, secundarios o circunstanciales. Tan solo es necesario que haya un punto de unión que legitime ese emparejamiento. Por ejemplo, en *Emma*, encontramos escenas en las que se establece un contraste entre la protagonista y Mr. Woodhouse, Mr. Knightley, Mrs. Weston, Harriet, Jane Fairfax, Frank Churchill y Mrs. Elton, por limitarnos a los más evidentes. En *Pride and Prejudice*, se contraponen el modo de ser de Elizabeth Bennet con el de Mr. Darcy, Charlotte, Miss Bingley, Mr. Collins y Mr. Wickham. Y lo mismo ocurre en todas las novelas, con diferentes personajes.

Pero, dentro de estos contrastes, son especialmente significativos los que enfrentan a la pareja de protagonistas y, en algunos casos, a otro personaje que mantiene algún tipo de relación con ambos. La relevancia de este tercer elemento determinará la creación de un triángulo o no. Es decir, en ocasiones, como podría ser el caso de John Thorpe en *Northanger Abbey*, su presencia no llega a poner en riesgo la relación entre la pareja principal. Pero otras veces, ese tercer elemento amenaza con romper el vínculo entre los dos protagonistas y crear una relación alternativa, como ocurre con Mary Crawford y la pareja Fanny-Edmund.

No vamos a realizar un análisis de las distintas parejas de protagonistas en las obras de Austen. Tan solo destacaremos otra característica que pone de manifiesto la capacidad creativa de esta autora. Tanto el tipo de relación existente entre estos personajes como la trayectoria que seguirán desde que se conocen hasta el compromiso matrimonial son completamente distintos en cada caso. Los vaivenes entre Edward y Elinor; el odio de Lizzy por Mr. Darcy y su conversión no exenta de dificultades; el afán de crear parejas de Emma y su incapacidad por comprender su propio corazón; la constancia de Fanny frente a la insensibilidad de Edmund; la segunda oportunidad con la que cuentan Anne y el Capitán Wentworth; o la sencillez con la que Catherine embelesa a Henry y logra superar todos los obstáculos.

Pasamos ahora a uno de los últimos puntos que trataremos en este apartado sobre los personajes, en el que hablaremos de algunos de los papeles, más o menos estereotipados, que solemos encontrar en la mayoría de estas novelas.

En el apartado sobre la temática de las novelas, se habló sobre los clérigos, así que no volveremos a analizarlos. Sin embargo, aunque también hemos hecho alguna alusión a las “charlatanas”, al hablar de las caricaturas, nos detendremos para comentar este papel con algo más de detenimiento.

Estas mujeres, que hablan en exceso y, muchas veces sin sustancia, están presentes en casi todas las novelas a través de distintos personajes: Mrs. Jennings, Mrs. Bennet, Miss Bates, Mrs. Norris y Mrs. Allen. Si bien es cierto que a todas se las puede etiquetar como “charlatanas”, también hay que aclarar que existen muchas diferencias entre ellas. Posiblemente, la primera impresión que producen es negativa. Su verborrea incesante y la simpleza, cuando no estupidez e inoportunidad, de sus intervenciones

puede exasperar a los lectores. Pero, con el paso de las páginas, se las va conociendo mejor y esta imagen puede variar. Mrs. Jennings se ganará la estima del público al ponerse del lado de Edward Ferrars frente al castigo de su madre. Mrs. Allen es inofensiva y su cariño por Catherine la sitúa en el bando correcto. En otras irá de mal en peor, como ocurre con Mrs. Bennet, a la que el mismo narrador cataloga como “invariablemente estúpida”. Y también caerá en desgracia Mrs. Norris, que recibe su justo castigo. Un caso aparte es Miss Bates, que merece un análisis algo más detallado.

Her daughter enjoyed a **most uncommon degree of popularity for a woman neither young, handsome, rich, nor married**. Miss Bates stood in the very worst predicament in the world for having much of the public favour; and she had no intellectual superiority to make atonement to herself, or frighten those who might hate her into outward respect. She had never boasted either beauty or cleverness (...). And yet **she was a happy woman, and a woman whom no one named without good-will**. It was her own universal good-will and contented temper which worked such wonders. She **loved every body, was interested in every body's happiness**, quicksighted to every body's merits; thought herself a most fortunate creature, and surrounded with blessings in such an excellent mother, and so many good neighbours and friends, and a home that wanted for nothing. (E: 16)

Miss Bates ocupa un lugar muy importante en *Emma*. Se la nombra varias veces antes de que aparezca, un recurso que se suele reservar para aquellos personajes que tendrán mayor relevancia en la historia, como es el caso de Frank Churchill. Es el punto de unión de Emma con Jane Fairfax, una relación que acabará siendo muy importante. Miss Bates propicia que el lector conozca la peor versión de Emma, que tendrá como consecuencia la mayor reprimenda de Mr. Knightley. Pero, a la vez, gracias a este suceso presenciaremos el arrepentimiento de la joven y sus esfuerzos para enmendar este error. A partir del episodio de Box Hill, se muestra a Miss Bates de un modo más positivo, ganándose aún más la simpatía de los lectores, que se solidarizan con ella y valoran su forma de ser sencilla, humilde y nada rencorosa.

Podríamos decir que Miss Bates pone de manifiesto el lado más humano de varios personajes y de la novela en general. Es cierto que se muestran sus defectos de modo evidente, y no faltan críticas hacia ella de varios personajes, pero en el fondo se la aprecia y valora. Por ejemplo, a la hora de decidir si el lugar que han escogido para el

baile es apropiado o no, Frank Churchill y los Weston la llaman a ella, no tanto para que aporte razonamientos como para que les anime con su aprobación.

Las intervenciones de Miss Bates pueden ser agotadoras, pero no hay el menor rastro de malicia o crítica en ellas. Es una mujer a la que la vida ha tratado con dureza, pero que solo se fija en el lado bueno de las personas y agradece el más mínimo detalle que cualquiera tenga con ella o alguno de sus seres queridos. Por eso es respetada y querida por sus vecinos. El lector, quizá inconscientemente, va comprendiendo todo esto, y por eso capta la gravedad de la ofensa de Emma, que, junto con la reacción ya comentada, es uno de los puntos de inflexión de mayor relevancia de la novela.

Por lo tanto, aunque la incluyamos en la categoría de “charlatanas”, su papel va mucho más allá de esa etiqueta, y tanto la complejidad de este personaje como su importancia en la historia superan a los de las demás componentes de dicho grupo.

Otro tipo de personaje que encontramos en varias de las obras de Austen son las “jóvenes frívolas y superficiales”, con distintos grados de sofisticación. Aquí podríamos incluir a muchachas tan diferentes como Miss Steele (siempre pendiente de los “beaux”), Lydia y Kitty Bennet, las Bingley, Isabella Thorpe, Elizabeth Elliot, Julia y Maria Bertram (Mary Crawford merece una categoría propia). A diferencia de “las charlatanas”, que en ocasiones evolucionan de un modo positivo, todas estas jóvenes serán mostradas de un modo negativo, y algunas de ellas tendrán un final nada halagüeño. ¿Es esto fruto de la casualidad o se puede descubrir la intención de la autora detrás de este hecho? Aunque, para estar seguros de cuál es la verdad, tendría que ser Jane Austen quien contestara, no nos parece demasiado atrevido decir que, mientras que la charlatanería es excusable, y muchas veces está exenta de malicia, la frivolidad, las actitudes vanidosas y egoístas son siempre corregibles y censurables. Por lo que la autora decidió presentar cada actitud del modo que se merece.

Continuemos revisando los distintos roles de las obras de Austen. Lo haremos a través de una pregunta: ¿podemos hablar de antagonistas en estas novelas? Aunque en algunas este papel está más definido que en otras, en todas las obras encontramos algún personaje que se opone a la protagonista y dificulta su felicidad. Pero, a pesar de que esto sea así, lo cierto es que más que contra un personaje concreto, las heroínas deben luchar contra las circunstancias, es decir, los efectos de las normas sociales, las

diferencias económicas, los prejuicios, etc. De modo que el villano será aquel que represente y encarne estas limitaciones e imposiciones sociales. No se tratará tanto de una persona concreta, aunque tenga nombre y apellidos, sino un papel que podría desempeñar cualquier otro. Por esta razón, “los malos” de las novelas de Austen no suelen ser tan perversos como en otras obras, y la visión final que se nos ofrece de ellos no es todo lo condenatoria que cabría esperar. Lady Catherine, Mrs. Ferrars, sir Walter Elliot, Mrs. Norris, el General Tilney... Obstaculizan la felicidad de la pareja protagonista en algún momento, pero nunca son una barrera insalvable, ni perseverarán en el mal más allá de lo soportable.

Para concluir con el apartado sobre los papeles habituales de estas obras, hablaremos de uno de los fundamentales: los caballeros. En especial, aquellos de los que se enamorarán las protagonistas, y aquellos que tratan de conseguir su afecto sin lograrlo.

De la misma manera que hayamos una gran diversidad entre las heroínas, también encontramos caballeros muy variados. Edward Ferrars, Mr. Darcy, el Capitán Wentworth, Mr. Knightley, Henry Tilney, Edmund Bertram. ¿Hay alguna característica que compartan estos hombres tan diferentes? Tanto su físico como su carácter son muy diferentes. Unos son más enérgicos, otros más tímidos. Algunos son divertidos, otros serios y solemnes. Pero en todos los casos se trata de hombres de principios, con fundamentos morales sólidos. No solo son educados, atractivos y ricos; sino que, además, se comportan –casi siempre– como unos perfectos caballeros.

Veamos ahora a los que, en algún momento, muestran algún tipo de interés –más o menos constante– por las protagonistas. Willoughby, Wickham, Mr. Elliot, Mr. Elton, John Thorpe, Henry Crawford. ¿Qué podemos decir de ellos? Se demuestra aquí lo que comentamos poco más arriba sobre los contrastes. Tras comentar que los caballeros que logran el afecto de las jóvenes protagonistas destacan por su moralidad y honradez, se ve con más claridad que estos últimos comparten la ausencia de esas virtudes. Casi todo el atractivo de estos hombres se fundamenta en las apariencias, ya sea por su elegancia, buen porte, simpatía o dotes de persuasión. Menos en el caso de John Thorpe, que no tiene nada que le recomiende y por eso en ningún momento se le toma en serio.

Los caballeros que Jane Austen elige como pareja para sus heroínas no son perfectos, como tampoco lo son ellas, pero son hombres de principios, con una conducta moral intachable. Esto no significa que no se equivoquen nunca, sino que saben reconocer sus errores y rectificar. Y, además, su posición económica y social será suficientemente buena como para ofrecer a estas jóvenes un matrimonio ventajoso y feliz.

Al hablar de los héroes en el apartado en el que mostramos la opinión de los críticos sobre las obras de Austen, citamos un trabajo de Moreno en el que dice que esta autora falló en el diseño de los jóvenes varones. Aunque no vamos a ir más allá en nuestro análisis de estos personajes, no queremos dejar de decir que no compartimos esta opinión. A pesar de que las novelas de Jane Austen se centren en las protagonistas, los personajes masculinos más relevantes están tratados con profundidad y realismo, y su modo de ser no es en absoluto estereotipado o incoherente.

Para concluir este apartado, nos gustaría destacar la importancia de los personajes secundarios en todas las novelas de Austen. Ya hemos hecho alguna referencia a este hecho en los párrafos anteriores, por lo que tan solo añadiremos que una de las manifestaciones de esta gran relevancia de los secundarios es que, en algunos casos, no es sencillo establecer la frontera entre ellos y los principales. Si exceptuamos a la pareja protagonista y al círculo inmediato, compuesto por dos o tres personas más, muchas veces no está claro quiénes pertenecerían al siguiente estrato y quiénes estarían un peldaño más abajo. Veamos algunos ejemplos.

En *Pride and Prejudice*, la pareja protagonista la componen Elizabeth Bennet y Mr. Darcy, y dentro de la categoría de personajes principales podríamos incluir a Jane Bennet, por la importancia de su historia en la trama y su relación personal con Lizzy, y a Mr. Bingley, aunque desaparezca de escena bastante tiempo, su situación es homóloga a la de Jane. A partir de aquí, la lista es amplia y no es sencillo catalogar a muchos de los restantes. Mr. y Mrs. Bennet podrían merecerse un hueco en la categoría principal por su relevancia en el conjunto de la novela. Pero, ¿no podría decirse lo mismo de muchos otros? Mr. Collins, Charlotte, Mrs. Bingley, Lady Catherine, Mr. Wickham, Lydia, los Gardiner... Cada uno de ellos tiene sus minutos de gloria e influye de un modo decisivo en la trama.

Algo similar ocurre en el resto de novelas. ¿Cuál sería el puesto para el Coronel Brandon, Mrs. Jennings, Lucy Steele o Mrs. Dashwood? Está claro que no se les puede colocar al mismo nivel que a Elinor o Marianne. Pero, ¿no están casi tan presentes como Willoughby o Edward Ferrars? Y, para finalizar, fijémonos unos instantes en *Emma*. La protagonista da título a la obra, y su caballero se merece un puesto junto a ellas. Pero, ¿qué hacemos con los demás? Frank Churchill es de los principales, igual que Mr. Woodhouse. Pero ¿no ocurre casi lo mismo con Harriet, los Weston, los Elton e incluso con Miss Bates? Al hablar de secundarios nos vienen a la cabeza más bien personajes de las características de Mr. y Mrs. John Knightley y Jane Fairfax, a los que escuchamos en contadas ocasiones, aunque su relación con los principales es estrecha. Los que hemos citado en los ejemplos anteriores no solo están cuidadosamente definidos, sino que son piezas fundamentales para completar la visión global de la trama.

Esta es una de las razones por las que los lectores de Austen releen una y otra vez sus obras y siguen encontrando nuevos elementos. La abundancia de personajes reales y su influencia en la historia aportan frescura y variedad a la trama, y enriquece a los protagonistas, ya que sus relaciones con los demás personajes son siempre relevantes y nos muestran facetas que de otro modo desconoceríamos.

8.1.4. El escenario.

Llegamos al último elemento del nivel de la historia, que trataremos de un modo mucho más breve que los anteriores por dos razones principales. La primera es que ya se han tratado algunos de los aspectos que podríamos comentar aquí, y no nos parece necesario ni oportuno repetir dicha información. El segundo motivo corresponde a la menor importancia de este elemento en comparación con los otros tres.

No es fácil evaluar el grado de relevancia del argumento, el narrador y los personajes en el conjunto de cualquier obra. Los tres son fundamentales y, de hecho, están interrelacionados. Dependiendo del estilo del autor, se enfatizará uno más que los otros. Por ejemplo, hemos dicho repetidas veces que las obras de Austen son novelas de personajes, por lo que este podría parecer el elemento fundamental. Pero basta comprobar la extensión del apartado sobre la temática y la estructura (componentes del

argumento) para comprender su importancia. Y no parece necesario incidir más sobre lo determinante que puede resultar el narrador en dichas obras.

Sin embargo, podemos afirmar que, salvo contadas excepciones, el escenario es el menos importante de los cuatro elementos que constituyen el nivel de la historia. O, mejor dicho –para evitar entrar en polémicas–, se trata de un elemento que está al servicio de los otros.

El argumento nace de los personajes, pero también es cierto que fruto del devenir de los acontecimientos surgirán nuevos protagonistas. Todo esto tendrá que ser contado por alguien, ya sea de un modo u otro. Pero, ¿cuándo y dónde tendrá lugar lo relatado? Dependerá del tipo de historia que queramos contar. El argumento, los personajes y el modo de contarlos variarán en función del marco espacio-temporal, pero lo lógico es que escojamos el decorado después de establecer las líneas argumentales básicas y no al revés.

¿Y cómo se aplica esto a las obras de Jane Austen? A eso dedicaremos los siguientes párrafos. No vamos a analizar aquí las descripciones, ya habrá un apartado para este punto. Tan solo adelantaremos que Austen no suele recrearse al describir un lugar o una escena. Aporta los detalles necesarios, sitúa la escena y los personajes, y en alguna ocasión se detiene unos instantes para realzar la belleza o grandiosidad de algún paisaje. Pero, como norma general, sus descripciones son breves y concisas.

Los escenarios más utilizados por Austen pueden resumirse en cuatro categorías: ambientes hogareños, bailes, paseos y pequeñas poblaciones. Estos lugares concuerdan perfectamente con el tipo de historias que narra. Cada uno de ellos aporta unas posibilidades diferentes que la autora sabe aprovechar.

Al hablar de ambientes hogareños, nos referimos a las diversas casas, pertenecientes a alguno de los protagonistas, en las que transcurren distintos episodios de estas novelas. Encontramos construcciones de diverso tipo y tamaño; desde hogares sencillos hasta mansiones y abadías. Pero todas tienen algo en común, estas casas se muestran como una parte fundamental de la familia. No solo por la necesidad física de contar con un alojamiento, sino por lo que implican de tradición familiar y posición social. Estos hogares tienen un nombre propio y pasan al primer plano en algún momento de la historia.

En *Sense and Sensibility* se nos habla del dolor con el que las mujeres de la familia Dashwood se ven obligadas a abandonar Norland Park (“Dear, dear Norland” lo llamará Marianne), para establecerse en Barton Cottage, que sabrán convertir en un hogar humilde pero acogedor. En *Pride and Prejudice* no solo se nos habla de Longbourn, hogar de los Bennet –que pasará a Mr. Collins–, sino de Netherfield –alquilada por los Bingley–, Pemberley –hogar de Mr. Darcy–, y Rosings Park, la fortaleza de Lady Catherine de Bourgh. Cada una de estas casas tendrá su propia relevancia y significación dentro de la obra. Y lo mismo ocurre en el resto de las novelas: Hartfield y Donwell Abbey, hogar de los Woodhouse y los Knightley respectivamente. Kellynch Hall, escenario de toda la vida de Anne Elliot, que se verá obligada a abandonar por culpa de su padre. Y, por último, Mansfield Park y Northanger Abbey, dos casas que dan título a las obras en las que aparecen.

Ya se ha hablado con anterioridad de los bailes, por lo que no nos extenderemos sobre este escenario. Tan solo recordaremos que, debido a las costumbres sociales de la época, los bailes eran uno de los pocos momentos en los que las jóvenes parejas podían conversar con algo de intimidad. Por esta razón, no es de extrañar que Austen ambiente algunos de los momentos cruciales entre sus protagonistas en estas circunstancias. Mencionaremos tan solo algunos de ellos, como el de Lizzy con Mr. Darcy, que podría verse como el primer asalto de su largo combate. La joven Catherine también mantiene una interesante conversación mientras baila con Mr. Tilney. Y, de un cariz muy distinto, el ansiado baile en Crown Inn, durante el que Emma presencia consternada la afrenta de Mr. Elton a Harriet, y, poco después, siente crecer su estima por Mr. Knightley al comprobar cómo sale al rescate de su amiga.

También hemos hablado del gusto de Jane Austen por los paseos, y cómo se refleja en sus obras. Esos momentos de tranquilidad son un escenario propicio para conversaciones relajadas, aunque también presenciemos algunos momentos tensos en estos pasajes al aire libre. Dentro de esta categoría podríamos incluir no solo las escenas en las que la protagonista camina acompañada de uno o más personajes, sino también las salidas en grupo y excursiones campestres. La visita de Lizzy y los Gardiner a los terrenos de Pemberley, en la que Mr. Darcy se ofrecerá como guía inesperado. El anhelado paseo de Catherine con los hermanos Tilney. La excursión a Box Hill, decepcionante para casi todos. O la visita a Sotherton, hogar de los Rushworth, en la que las Bertram disputan por la atención de Henry Crawford.

Las pequeñas poblaciones cercanas a los hogares de las protagonistas son en su mayoría ficticias. Meryton, Highbury, Longstaple, Delaford, Fullerton... Lugares inventados por la autora, pero que tienen su lugar en el mapa, y podrían equipararse a algunos de los enclaves en los que transcurrieron periodos de la vida de Jane Austen. La misma autora reconoce su gusto por este tipo de escenarios, que corresponde a su afán por mantenerse dentro de lo que conoce y reflejar en sus obras aquello que ha presenciado y analizado en repetidas ocasiones.

You are now collecting your People delightfully, getting them exactly into such a spot as is the delight of my life; — 3 or 4 Families in a Country Village is the very thing to work on & I hope you will write a great deal more, & make full use of them while they are so very favourably arranged. (Letters: 287)

Junto con estas poblaciones campestres, también se eligen otros tipos de enclaves para algunas escenas, e incluso para varios capítulos de estas novelas.

Especial importancia tiene Bath, que es el escenario principal de las dos últimas novelas de esta autora, publicadas después de su muerte. Tanto en *Northanger Abbey* como en *Persuasion*, las protagonistas recorren las calles de Bath y asisten a algunos de los innumerables eventos que se celebraban en ese lugar de moda para las clases sociales acomodadas. En ambas obras, los lectores pueden comprobar que la autora estaba familiarizada con esa ciudad, ya que describe calles y edificios, y también costumbres propias de sus visitantes y el ambiente que allí se podría encontrar.

Distinto es el caso de Londres, visitado por la autora, pero del que apenas encontramos descripción alguna en *Sense and Sensibility*. La razón es tan sencilla como que la mayoría de las escenas que tienen lugar durante la estancia de las hermanas Dashwood en la capital inglesa se sitúan en el interior de las casas.

Otros lugares relevantes serían Portsmouth, ciudad portuaria en la que viven los Price, y en la que Fanny tendrá varios encuentros con Henry Crawford; y Lyme Regis, donde Louisa Musgrove sufrirá un aparatoso accidente que hará peligrar su vida, y que cambia el curso de la novela. La imagen que se transmite de Portsmouth es bastante difusa y, según algunos autores, fruto de los vagos recuerdos de la autora.

In an article entitled “Jane Austen and Old Portsmouth” (Country Life Annual 1966, pp. 12-13) D. Phillips-Birt comments that Jane Austen was a writer with a lazy imagination

who merely reached back in her memory to make use of her connections with and interest in such places as “that furiously busy, but essentially poor port,” i.e., Portsmouth. (Thomas: 35)

El tono de las referencias a Lyme Regis en *Persuasion*, transmite el gusto de la autora por esta población que visitó en dos ocasiones en 1803-4.

No es casualidad que Austen situara algunas escenas de sus obras en lugares que visitó, e inventara las poblaciones en las que transcurriría la vida de la mayor parte de sus personajes. Esto corresponde a su propósito de dotar a sus novelas de realismo en todos los aspectos. Para ello, limita la geografía de sus obras a lo que ella conoce, y recomienda a su sobrina que actúe del mismo modo.

And we think you had better not leave England. Let the Portmans go to Ireland, but as you know nothing of the manners there, you had better not go with them. You will be in danger of giving false representations. Stick to Bath & the Foresters. There you will be quite at home. (Letters: 280)

Ese conocimiento le permite, no solo describir las poblaciones o parte de ellas, sino también ajustarse a la realidad al aportar otro tipo de información.

Lyme will not do. Lyme is towards 40 miles distance from Dawlish & would not be talked of there. — I have put Starcross indeed. If you prefer Exeter, that must be always safe. (...). Yes — Russel Square is a very proper distance from Berkeley St. — We are reading the last book. — They must be two days going from Dawlish to Bath; They are nearly 100 miles apart. (Letters: 280)

Este cuidado de los detalles va más allá de la exactitud geográfica y la credibilidad de las situaciones. Los nombres de personas, lugares y, por supuesto, los títulos de las obras serán objeto de reflexión y no habrá que cejar en el empeño hasta que se encuentre el apropiado para cada caso. Los siguientes extractos de sus cartas a Anne Lefroy son una prueba de la importancia que Austen confería a este punto.

Lesley is a noble name. (Letters: 287)

Your Aunt C. quite enters into the exquisiteness of that name. Newton Priors is really a Nonpareil.— Milton would have given his eyes to have thought of it. (Letters: 288)

The name of Newton Priors is really invaluable; I never met with anything superior to it. It is delightful, and one could live on the name of Newton Priors for a twelvemonth. (Letters: 296)

I like the name Which is the Heroine? very well, & I dare say shall grow to like it very much in time — but Enthusiasm was something so very superior that every common Title must appear to disadvantage. (Letters: 279)

Al leer este último consejo, es fácil que venga a la memoria de muchos lectores los cambios en los títulos de algunas de las novelas de Austen. La primera versión de *Sense and Sensibility* llevaba por título el nombre de las hermanas Dashwood, *Elinor and Marianne*. *Pride and Prejudice* fue ofrecido a un editor bajo el título de *First Impressions*, y los manuscritos firmados por la autora como *Susan* y *The Elliots*, fueron publicados póstumamente por su hermano Henry bajo el título de *Northanger Abbey* (Jane Austen cambió el nombre de la protagonista pasando de Susan a Catherine) y *Persuasion*.

Para concluir este apartado y, con él, el bloque dedicado al nivel del discurso, añadiremos una reflexión que está presente de algún modo en las páginas anteriores. Si bien es cierto que las obras de Austen nos trasladan a lugares y costumbres lejanos en el tiempo, y para algunos también en el espacio, con lo que esto puede tener de exótico y costumbrista, no debemos olvidar que lo fundamental en sus novelas no son tanto los acontecimientos como las personas que los protagonizan o los sufren. Las ciudades o pueblos, las mansiones o casas de campo, las verdes colinas, los senderos a la sombra de una arbolada, etc., son lugares de mayor o menor belleza, pero no dejan de ser el tablero de juego. Lo importante son las piezas y cómo se mueven. Es decir, más que el paisaje natural, lo relevante en estas novelas es el “paisaje humano”. El escenario lo forman, fundamentalmente, los personajes que participan en la historia, independientemente de su papel o de sus características. Y, por esta razón, del mismo modo que Austen insiste a su sobrina en que debe tener en cuenta las distancias entre poblaciones para que su texto resulte coherente, también la anima a tener en cuenta la credibilidad de las situaciones en las que uno o más personajes están involucrados.

I have scratched out Sir Thomas from walking with the other Men to the Stables &c the very day after his breaking his arm — for though I find your Papa did walk out

immediately after his arm was set, I think it can be so little usual as to appear unnatural in a book. (Letters: 280)

No hace falta que el escenario sea especialmente bonito o grandioso, pero es fundamental que no haya nada que desentone, o que esté fuera de sitio. La armonía permite que nos centremos en lo importante. Las estridencias nos desconciertan y nos sacan de la historia.

8.2. Nivel del discurso

8.2.1. La voz narrativa

a) Uso del lenguaje.

En este primer apartado del nivel del discurso analizaremos algunas características del lenguaje empleado por Jane Austen y también algunos de los recursos que emplea con más frecuencia en sus obras.

Aunque nos centraremos fundamentalmente en la voz del narrador, no nos limitaremos tan solo a sus intervenciones, sino que estudiaremos algunas características del lenguaje de Austen en toda la obra, ya sea en boca del narrador o de los personajes.

Una de las características principales del estilo de Austen es la concisión; no utilizar más palabras de las necesarias, no dar más detalles de los que requiera la historia. Estos son los consejos que le dio a su sobrina y que ella misma siguió.

My Corrections have not been more important than before; — here & there, we have thought the sense might be expressed in fewer words. (Letters: 280)

I hope when you have written a great deal more you will be equal to scratching out some of the past. — The scene with Mrs Mellish, I should condemn; it is prosy & nothing to the purpose — & indeed, the more you can find in your heart to curtail between Dawlish & Newton Priors, the better I think it will be. (Letters: 288)

Con muy pocas palabras es capaz de transmitir una gran cantidad de información. Esa información, con frecuencia, no es solo textual, sino que tiene muchas más implicaciones que solo el lector atento captará. Este es uno de esos rasgos propios de Austen, que es a la vez una característica de su lenguaje y un recurso, y que marcará la diferencia entre sus lectores. Si nos quedamos tan solo en lo que significan las palabras y frases expuestas, estaremos perdiendo muchos matices que la autora ha querido transmitir a través de esas expresiones.

La concisión de Austen es intencionada. No es tan solo una característica propia de su manera de escribir. Sabemos que repasaba sus textos una y otra vez hasta darle la forma deseada. También sabemos, por sus cartas, que le gustaba jugar con las palabras, reflexionar sobre el sentido y el uso de algunas expresiones, y emplear los términos que mejor transmitieran sus pensamientos. Dentro de unos párrafos hablaremos del afán de Austen por utilizar la palabra exacta. Volvamos ahora a su capacidad de condensar en tan solo unos caracteres mensajes de mayor o menor densidad. Y, para verlo más claramente, lo mejor será que ofrezcamos algunos ejemplos.

En ocasiones, esta concisión es un reflejo de la intencionalidad de la autora de no detenerse más de lo necesario en un asunto que, aunque pueda ser relevante para el desarrollo de la trama, no exige una descripción profusa. Por ejemplo, al inicio de *Sense and Sensibility*, para informar a los lectores de la situación económica de las Dashwood, se narra lo acontecido con un familiar rico que podría haber contribuido de un modo indirecto al bienestar de las jóvenes, pero que, en lugar de eso, lo dejó todo dispuesto para que el heredero fuera su hermanastro. En medio de este resumen, encontramos la siguiente frase:

The old gentleman died: his will was read, and like almost every other will, gave as much disappointment as pleasure. (S&S: 2)

Tres breves frases que determinan, en parte, el futuro de Mrs. Dashwood y sus hijas. La brevedad del texto, la concisión y el tono de esas palabras marcan un punto y aparte; un cambio de vías. La historia podría haber seguido un camino distinto, pero este testamento ha decidido que Mr. John Dashwood viva con holgura, mientras que Mrs. Dashwood y sus hijas se vean obligadas a cambiar su estilo de vida.

La misma concisión encontramos para mostrar los pensamientos –sin duda, mucho más elaborados– de algún personaje. Con cuatro oraciones, el narrador muestra el pasado, presente y futuro de la protagonista en la mente de Lady Russell.

Anne had been too little from home, too little seen. Her spirits were not high. A larger society would improve them. She wanted her to be more known. (P: 48)

También aquí encontraríamos un punto y aparte en el avanzar de la historia. Un propósito de un personaje que variará el futuro de otro. Al pasar de párrafos con frases más extensas a este estilo telegráfico, el narrador destaca la importancia de lo que se dice y marca un punto de inflexión en la trama.

Pero no siempre es este el propósito de la concisión. También se puede utilizar para crear un contraste rápido entre los distintos personajes.

Mrs. Dashwood smiled, and said nothing. Marianne lifted up her eyes in astonishment, and Elinor conjectured that she might as well have held her tongue. (S&S: 133)

La conclusión de una escena de un modo ágil y acertado. Tres reacciones en dos líneas. Un lenguaje visual e incisivo.

En otras ocasiones, este laconismo se corresponderá con el estado de ánimo del personaje al que se describe. Por ejemplo, tras varias páginas en las que se ha relatado con detalle la agitación de Anne Elliot ante un posible reencuentro con el Capitán Wentworth, este temido y ansiado momento tiene lugar y, como consecuencia, la confusión de Anne y su desasosiego no solo no desaparecen sino que se incrementan. Y, en ese contexto, se nos dice:

Mary talked, but she could not attend. She had seen him. They had met. They had been once more in the same room. (P: 49)

Esta brevedad refleja la tensión interior de la protagonista, la velocidad de sus pensamientos, las imágenes que cruzan su mente y remueven su espíritu.

De un tono distinto, aunque siguiendo con el mismo propósito, es la escena que se muestra en el siguiente extracto. Emma descubre de manera brusca e inesperada, su gran error al fomentar el afecto de Harriet por Mr. Elton. Recuperada de la sorpresa, la

joven protagonista sufre al pensar el dolor que esta noticia va a causar a su amiga.
¿Cómo se describe este dolor?

The hair was curled, and the maid sent away, and Emma sat down to think and be miserable. (E: 118)

Pocas palabras, pero más que suficientes para que veamos a Emma sola en su habitación triste y arrepentida, adelantando las lágrimas que más tarde verterá Harriet. Austen no necesita un largo párrafo repleto de lúgubres remordimientos. Ella nos muestra la escena, y deja que nosotros hagamos el resto.

Como estamos viendo, hay ocasiones en las que la concisión es mucho más efectiva que un largo discurso. De hecho, la brevedad tiene la ventaja de lograr el efecto sorpresa. En un solo golpe de vista, el lector capta un mensaje inesperado. De nuevo en *Emma*, encontramos un ejemplo de este recurso. Después de años de espera, la visita de Frank Churchill parece inminente. Su padre la anuncia gozoso, todo el pueblo se alegra de la noticia, Emma deja volar su imaginación. Y, cuando todo esto se da por hecho, llegamos al capítulo dieciocho, que comienza con la siguiente frase: “Mr. Frank Churchill did not come.” (E: 127). Después se darán las explicaciones pertinentes que justifiquen este hecho, pero la noticia ya está dada y de un modo tan claro como parco en palabras.

Existen otras razones para que Jane Austen haga gala de su concisión en diversos pasajes de sus obras. Una de ellas, presente con cierta frecuencia en la parte final de las novelas, es su afán por no contar más de lo imprescindible una vez que la tensión se ha resuelto. De este modo, el efecto logrado no pierde su eficacia ni se va diluyendo con los siguientes párrafos. Se ha llegado a un punto de inflexión, los personajes han resuelto la crisis, y se zanja la cuestión para dar paso a otros asuntos. Tal sería el caso de la declaración de Mr. Knightley tan inesperada por Emma. Se aclara el malentendido, se muestra la felicidad de ambos y se cierra la escena con elegancia y brevedad:

Her way was clear, though not quite smooth.--She spoke then, on being so entreated.--
What did she say?--Just what she ought, of course. A lady always does. (E: 386)

En todos los ejemplos aquí expuestos la concisión ha correspondido al narrador, pero también podríamos encontrarla en labios de algunos personajes. En esos casos,

responderá al carácter de la persona en cuestión y a las circunstancias. Es decir, no será tanto un recurso para lograr un efecto en los lectores como un modo de expresar los sentimientos y forma de ser de ese protagonista. Tan solo ofreceremos aquí el texto de la segunda declaración de Mr. Darcy, que es mucho más breve que la primera y también mucho más exitosa.

“If your feelings are still what they were last April, tell me so at once. My affections and wishes are unchanged, but one word from you will silence me on this subject for ever.”
(P&P: 320)

Hace tan solo unos párrafos, hemos mencionado el afán de Jane Austen por emplear la palabra exacta, aquella que defina mejor la realidad que se desea nombrar o describir, y que recoja el mayor número de matices posible. Esta es una actitud que no solo encontramos explicitada en sus cartas, sino también en sus obras por medio de algunos de sus personajes. Por ejemplo, cuando la joven e inocente Catherine Morland defina el libro *The Misteries of Udolpho* como “nice”, tendrá que soportar la corrección burlesca de Henry Tilney, que le mostrará los usos tan diferentes que se le dan a dicha palabra, vaciándola de significado.

“I am sure,” cried Catherine, “I did not mean to say anything wrong; but it is a nice book, and why should not I call it so?”

“Very true,” said Henry, “and this is a very nice day, and we are taking a very nice walk, and you are two very nice young ladies. Oh! It is a very nice word indeed! It does for everything. Originally perhaps it was applied only to express neatness, propriety, delicacy, or refinement – people were nice in their dress, in their sentiments, or their choice. But now every commendation on every subject is comprised in that one word.”
(NA: 67)

Y también hallamos una reflexión sobre la palabra adecuada en labios de Mary Crawford, cuando al despedirse de Fanny le pide que le transmita sus “compliments” a Edmund.

But you must give my compliments to him. Yes; I think it must be compliments. Is not there a something wanted, Miss Price, in our language--a something between compliments and-- and love--to suit the sort of friendly acquaintance we have had together? (MP: 256)

No siempre es posible describir los sentimientos u otras realidades con palabras, y entonces habrá que recurrir a algún medio para mostrar esa discordancia. Por ejemplo, emplear el término que más se acerque a lo que queremos decir y después negarlo o matizarlo:

Sir Thomas was satisfied; too glad to be satisfied, perhaps. (MP: 177)

She had never seen him so agreeable--so near being agreeable. (MP: 363)

O, simplemente, señalar el error sin proponer otra palabra que pueda sustituir a la empleada.

Marianne's preserver, as Margaret, with more elegance than precision, styled Willoughby, called at the cottage early the next morning to make his personal enquiries. (S&S: 39)

A veces hallamos matizaciones al significado de algunas palabras en función de su uso. Como por ejemplo al de los términos "never" y "nothing", empleados de un modo coloquial.

"Do you think the church itself never chosen, then?"

"Never is a black word. But yes, in the never of conversation, which means not very often, I do think it. For what is to be done in the church? Men love to distinguish themselves, and in either of the other lines distinction may be gained, but not in the church. A clergyman is nothing."

"The nothing of conversation has its gradations, I hope, as well as the never. A clergyman cannot be high in state or fashion." (MP: 81)

O al de la palabra "manners", que puede emplearse en contextos variados con sentidos diferentes.

"And with regard to their influencing public manners, Miss Crawford must not misunderstand me, or suppose I mean to call them the arbiters of good-breeding, the regulators of refinement and courtesy, the masters of the ceremonies of life. The manners I speak of might rather be called conduct, perhaps, the result of good principles." (MP: 82)

En todos estos casos, se detecta el interés de Jane Austen por el lenguaje y su uso. Una actitud de reflexión que repercutirá de modo directo en su estilo.

Veamos ahora algunos ejemplos en los que se puede apreciar el cuidado de la autora al elegir las palabras para describir a un personaje o una situación. En el primer extracto se nos presenta a Mr. Lucas, un personaje con una forma de ser peculiar, al que el narrador desea mostrar de un modo concreto, pero a la vez con brevedad.

By nature inoffensive, friendly, and obliging, his presentation at St. James's had made him **courteous**. (P&P: 14)

Este es un ejemplo que también nos habría servido en los párrafos anteriores, en los que hablamos de la concisión. La palabra "courteous" define perfectamente la actitud de este personaje a lo largo de la obra. No solo es amable, educado, cordial... Sino cortés, con las connotaciones propias de esta palabra. Es decir, su relación con la corte, la nobleza, las personas de la más alta sociedad y alcurnia. Un tema recurrente para Mr. Lucas, que ansía olvidar su pasado relacionado con el comercio, y alcanzar una posición mucho más elevada.

Del mismo modo que dijimos que la concisión de Austen puede pasar inadvertida a algunos lectores, y que esto marcará la diferencia entre unos y otros, podemos añadir que algo similar ocurrirá con la precisión de su vocabulario. Los párrafos de estas novelas cuentan con muchos ejemplos en los que no se emplea el término más previsible sino otro distinto, que es más fiel a la realidad.

But Mrs. Bennet, who had **calculated** on her daughters remaining at Netherfield till the following Tuesday, which would exactly finish Jane's week, **could not bring herself to receive them with pleasure before**. (P&P: 51)

Pongámonos en situación: una madre que tiene a dos de sus hijas alojadas con una familia vecina, y que cuenta con que regresen en una fecha determinada. Pero que, para su sorpresa, las encuentra en su casa antes de lo previsto. Pensemos ahora cómo se podría describir dicha situación. El primer gran cambio lo encontramos en el verbo "calculated". Lo lógico hubiera sido emplear "expected", o algún sinónimo. Pero es que Mrs. Bennet lo tenía todo previsto para que su hija Jane permaneciese todo el tiempo posible en Netherfield. Así que la realidad no es que esperara que regresaran un día

concreto, sino que había calculado que iba a ser así. Y por esta razón, no es capaz de recibirlas, a ella y a Lizzy, con agrado, ya que han trastocado sus planes.

El uso de las palabras adecuadas puede aportar mayor dramatismo a una situación, resaltando las emociones, creando contrastes, potenciando el efecto que se desea lograr a base de incidir en la misma idea de modos distintos, etc. La riqueza de vocabulario, la exactitud al elegir los términos precisos y la habilidad para colocarlos en el lugar oportuno permiten a esta autora dibujar escenas muy detalladas sin necesidad de excederse en las descripciones.

The **rapture** of Lydia on this occasion, her **adoration** of Mrs. Forster, the **delight** of Mrs. Bennet, and the **mortification** of Kitty, are scarcely to be described. Wholly **inattentive** to her sister's feelings, Lydia flew about the house in **restless ecstasy**, calling for everyone's congratulations, and **laughing and talking** with more **violence** than ever; whilst the **luckless** Kitty continued in the parlour **repined at her fate** in terms as **unreasonable** as her accent was **peevish**. (P&P: 201)

En tan solo unas líneas, Austen logra mostrar una situación que los lectores podrán recrear en su mente sin dificultad. Es casi imposible no imaginarse a Lydia saltando y bailando por la casa, llenándola con sus risas locas y sus exclamaciones desmesuradas, mientras Kitty se lamenta y llora por su mala suerte.

El narrador también logra mostrar la actitud de algunos personajes escogiendo con acierto los términos que empleará con frecuencia al hablar sobre ellos. De este modo, se crea una imagen de ese protagonista sin necesidad de describirlo.

They were not the only objects of **Mr. Collins's admiration**. The hall, the dining-room, and all its furniture, were **examined and praised**; and his **commendation of everything** would have touched Mrs. Bennet's heart, but for the mortifying supposition of his viewing it all as his own future property. The dinner too in its turn was **highly admired**; and he **begged** to know to which of his fair cousins the **excellency** of its cooking was owing (...). He **begged pardon for having displeased her**. In a softened tone she declared herself not at all offended; but **he continued to apologise for about a quarter of an hour**. (P&P: 57)

La actitud servil y excesivamente humilde de Mr. Collins se transmite a través de palabras clave, que muestran su tendencia a alabar o disculparse de modo exagerado.

Son muchas las ocasiones en las que esta autora cambia el sentido de un párrafo con una sola palabra. Habitualmente, estas palabras determinantes se refieren a la actitud de algún personaje.

Elizabeth could but just **affect** concern in missing him; she really rejoiced at it. Colonel Fitzwilliam was no longer an object; she could think only of her letter. (P&P: 184)

The rest of the evening passed with the **appearance**, on his side, of usual cheerfulness, but with no further attempt to distinguish Elizabeth. (P&P: 206)

He attended them to the last, and left them only at the door of their own house, when he knew them to be going to dinner, and therefore **pretended** to be waited for elsewhere. (MP: 367)

De este modo tan breve y sencillo, Austen logra contraponer las apariencias con la realidad, y establecer un contraste entre el comportamiento social y los verdaderos sentimientos de las personas. Este rasgo característico de su estilo adquiere mayor significancia cuando consideramos los hábitos propios de su contexto socio-cultural, en el que era tan importante cuidar las formas, aunque estas no siempre se correspondieran con los sentimientos.

Al escoger con acierto la palabra que mejor define una realidad, la autora es capaz de contrastar distintas actitudes en tan solo una línea.

Bingley was ready, Georgiana was eager, and Darcy determined, to be pleased. (P&P: 227)

Tres personajes, tres historias diferentes y tres modos de enfrentarse a una situación resumidos en tres adjetivos que forman una escala de intensidad.

Una sola palabra puede ser suficiente para aportar un efecto cómico a una frase que, de otro modo, hubiera carecido de él. Por ejemplo, son muchos los momentos de *Northanger Abbey* en los que se narran las artimañas de Isabella Thorpe, que logra engañar a Catherine por medio de mentiras y zalamas. Por eso, cuando se quiere mostrar una situación en los que esos recursos no bastan para esconder la verdad, el narrador tan solo necesita añadir una palabra para que dejar claro este hecho.

Such a strain of shallow artifice could not impose **even** upon Catherine. (NA: 135)

También se puede lograr este efecto cómico cuando esa palabra determinante contrasta de un modo exagerado con la realidad conocida por el lector. Como ocurre cuando Mrs. John Dashwood se esfuerza por convencer a su marido de que no debe emplear su dinero para ayudar a sus hermanas. La situación de esta pareja es más que desahogada, pero, aun así, ella emplea términos exagerados que evidencian su avaricia y egoísmo.

To take three thousand pounds from the fortune of their dear little boy would be **impoverishing** him to the most dreadful degree. (S&S: 6)

Una de las normas básicas de estilo literario es que se deben evitar las repeticiones de palabras, o formas derivadas del mismo término, en una misma frase o párrafo. Sin embargo, no es raro que se transgreda esta u otras reglas para lograr un efecto determinado.

En las obras de Austen encontramos ejemplos en los que se desea destacar un rasgo de la forma de ser de un personaje, y a su vez mostrar el contraste con la actitud de otros. Por ejemplo, en el siguiente extracto vemos cómo se insiste en la capacidad de Elinor para sobreponerse a su dolor, y, sin necesidad de hacer referencia alguna, queda en evidencia la falta de voluntad de Marianne para obrar del mismo modo.

Elinor, too, was deeply afflicted; but still she **could** struggle, she **could** exert herself. She **could** consult with her brother, **could** receive her sister-in-law on her arrival, and treat her with proper attention; and **could** strive to rouse her mother to similar exertion, and encourage her to similar forbearance. (S&S: 5)

La repetición de una palabra también sirve para mostrar la sorpresa de un personaje ante un hecho inesperado.

As she had heard no carriage, she thought it not unlikely to be Lady Catherine, and under that apprehension was putting away her half-finished letter that she might escape all impertinent questions, when the door opened, and, to her very great surprise, **Mr. Darcy**, and **Mr. Darcy** only, entered the room. (P&P: 155)

Al nombrar dos veces seguidas al caballero que entra en la habitación, el narrador nos introduce en la cabeza de Lizzy para mostrarnos su reacción sin necesidad de describirla.

Otro de los efectos más comunes por el uso reiterado de una palabra es acentuar su significado y los sentimientos que provoca. Ya sea algo inquietante, como la inminencia del desenlace en la relación entre Marianne y Willoughby.

A **short**, a very **short** time however must now decide what Willoughby's intentions were. (S&S: 135)

O algo mucho más inofensivo, como las características de la casa de Mrs. Jennings en Londres, en la que acogerá a Elinor y Marianne durante su visita.

The house was **handsome**, and **handsomely** fitted up, and the young ladies were immediately put in possession of a very comfortable apartment. (S&S: 136)

Algunos párrafos más arriba hemos incluido un extracto de *Northanger Abbey* en el que Henry Tilney se queja del excesivo uso del adjetivo "nice". En la misma línea se encuentra la declaración de Marianne, que ofreceremos a continuación, en la que muestra su rechazo ante ciertas expresiones utilizadas por sus interlocutores y que ella considera vulgares y empobrecedoras.

"That is an expression, Sir John," said Marianne, warmly, "which I particularly dislike. I abhor every common-place phrase by which wit is intended; and "setting one's cap at a man," or "making a conquest," are the most odious of all. Their tendency is gross and illiberal; and if their construction could ever be deemed clever, time has long ago destroyed all its ingenuity." (S&S: 38)

Tanto en un caso como en el otro, nos parece escuchar la voz de la autora que nos habla a través de sus personajes para defender un correcto uso del lenguaje. Un poco más adelante volveremos sobre este asunto. Veamos ahora un ejemplo relacionado con el desahogo de Marianne, protagonizado por Mary Crawford y su hermana.

"We must leave him to himself, I believe. Talking does no good. He will be **taken in** at last."

"But I would not have him **taken in**; I would not have him **duped**; I would have it all fair and honourable." (MP: 40)

“Taken in”, “duped”, modos comunes de aludir al camino que lleva a una persona al matrimonio, que encontrarían su equivalencia en castellano en expresiones como “cazar marido”, “echar el lazo”, etc... Al ponerlas en boca de alguno de sus personajes, Austen se detiene para mostrar las connotaciones negativas de esos términos frecuentes, que pueden pasar inadvertidas para algunas de las personas que las emplean.

En una carta fechada el 28 de septiembre de 1814, Austen comenta a su sobrina Anne uno de los errores que ha encontrado en el manuscrito que esta le envió. Se trata del uso de una expresión antigua y empleada en exceso, que le recomienda evitar.

Devereux Forester’s being ruined by his Vanity is extremely good; but I wish you would not let him plunge into a “vortex of Dissipation”. I do not object to the Thing, but I cannot bear the expression it is such thorough novel slang — and so old, that I dare say Adam met with it in the first novel he opened. (Letters: 289)

Metáforas, frases hechas, comparaciones u otro tipo de recursos que pudieron ser novedosos en algún momento, pero que han envejecido y perdido su valor por el uso. Hasta el punto de causar el efecto contrario al que se desea.

Jane Austen tiene esto muy presente y se refleja con claridad en sus obras. Sus personajes harán lo posible para no cometer este error, aunque eso implique que se reconozcan incapaces de expresarse con propiedad.

“I have kept my feelings to myself, because I could find no language to describe them in but what was worn and hackneyed out of all sense and meaning.” (S&S: 83)

O, si finalmente tienen que recurrir a una de esas expresiones, las introducirán con una disculpa.

“When the first of hers reached me (as it immediately did, for I was in town the whole time,) what I felt is— in the common phrase, not to be expressed; in a more simple one— perhaps too simple to raise any emotion— my feelings were very, very painful.—Every line, every word was—in the hackneyed metaphor which their dear writer, were she here, would forbid—a dagger to my heart.” (S&S: 281)

Es más, en el caso de que alguno de los protagonistas incurra en este “delito”, no faltará otro interlocutor que le muestre lo inadecuado de tal comportamiento. Así obra

Mrs. Gardiner cuando Elizabeth describe la actitud de Mr. Bingley hacia Jane como “violently in love”.

“But that expression of “violently in love” is so hackneyed, so doubtful, so indefinite, that it gives me very little idea. It is as often applied to feelings which arise from a half-hour’s acquaintance, as to a real, strong attachment. Pray, how violent was Mr. Bingley’s love?” (P&P: 124)

Y también actúa del mismo modo Emma, cuando Mrs. Elton describe el condado de Surry (sic) como “the garden of England”.

“Yes; but we must not rest our claims on that distinction. Many counties, I believe, are called the garden of England, as well as Surry.” (E: 242)

También cabe la posibilidad de que, en algunos casos, se estime como oportuno el uso de una de estas expresiones. Pero, aunque así sea, se deberá señalar que es repetitiva y poco novedosa; como hace Mary Bennet al valorar la primera carta de Mr. Collins.

“The idea of the olive-branch perhaps is not wholly new, yet I think it is well expressed.” (P&P: 56)

El hecho de que estas frases tan usadas hayan perdido parte de su significado original, puede ser un recurso para emitir un juicio de valor sin necesidad de comprometer la propia opinión.

Emma would not allow herself entirely to form an opinion of the lady, and on no account to give one, beyond the nothing-meaning terms of being “elegantly dressed, and very pleasing.” (E: 239)

A pesar de todo lo dicho hasta aquí, Jane Austen vuelve a hacer gala de su ingenio y su gusto por jugar con palabras y expresiones, recurriendo a algunas de estas frases hechas, pero dándoles un toque personal.

But Miss Frances married, in the common phrase, to disoblige her family, and by fixing on a lieutenant of marines, without education, fortune, or connexions, did it very thoroughly. (MP: 2)

Vamos a centrarnos ahora en un recurso muy utilizado por esta autora en todas sus obras, que tiene cierta relación con lo que acabamos de comentar sobre su afán por utilizar la palabra exacta. Si el empleo de un término acertado puede conferir una mayor fuerza o significación a un párrafo, cuánto más lo logrará una sucesión de palabras bien construida. Por lo que hemos comprobado en nuestro estudio de las novelas de Austen, esta escritora tiene una clara tendencia a formar tríos, ya sea de sustantivos, adjetivos, adverbios o distintos tipos de sintagmas. Los efectos logrados a través de este recurso variarán en función de las palabras empleadas y su contexto, pero en todos los casos se remarca la idea expresada y se aumenta la intensidad del tono.

En ocasiones, estos tríos sirven para ejemplificar una idea expresada de un modo general.

They attacked him in various ways--with barefaced questions, ingenious suppositions, and distant surmises. (P&P: 6)

The little visitor meanwhile was as unhappy as possible. Afraid of everybody, ashamed of herself, and longing for the home she had left. (MP: 10)

Cuando se encadenan adjetivos, no es extraño que estén precedidos de algún adverbio que marque la intensidad creciente de esa descripción.

He was quite young, wonderfully handsome, extremely agreeable. (P&P: 6)

And entered a room splendidly lit up, quite full of company, and insufferably hot. (S&S: 149)

A través de una triple negación, se logra crear un efecto global que va mucho más allá de lo explicitado en esa frase.

She had no conversation, no style, no beauty. (P&P: 29)

Al leer estas palabras, la sensación percibida por los lectores es que se trata de una persona sin nada que la recomiende. No solo carece de temas de conversación, estilo o belleza. Se sobreentiende que carece de cualquier cualidad positiva que pudiera hacerla agradable. Del mismo modo que en el siguiente ejemplo se intensifica la

sensación de soledad y ausencia de recursos mucho más allá de la literalidad de las expresiones empleadas.

No aunt, no officers, no news could be sought after. (P&P: 78)

Y, en un sentido positivo, al utilizar tres oraciones afirmativas con la misma estructura, también se transmite una impresión que sobrepasa el texto.

His present pursuit could not make him forget that Elizabeth had been the first to excite and to deserve his attention, the first to listen and to pity, the first to be admired. (P&P: 133)

Al repetir por tres veces “the first”, se acentúa esta cualidad que llega a eclipsar las palabras que la siguen en cada oración, de modo que lo que el lector captará en primer lugar es que Elizabeth fue “la primera”. A qué corresponde esta primacía es – nunca mejor dicho– secundario.

Estos tríos también son un modo de ejercitar su concisión, ya que permiten a la autora resumir un proceso en tan solo tres breves pasos.

Hastened away with eager steps and a beating heart to pay her visit, explain her conduct, and be forgiven. (NA: 56)

Tal es el gusto de Austen por este recurso y su eficacia, que la autora no duda en utilizarlo dos veces en el mismo párrafo, logrando multiplicar los efectos de esta estrategia.

Elizabeth continued her walk alone, crossing field after field at a quick pace, jumping over stiles and springing over puddles with impatient activity, and finding herself at last within view of the house, with weary ankles, dirty stockings, and a face glowing with the warmth of exercise. (P&P: 27)

Existen muchos más ejemplos que no vamos a transcribir para no extendernos más de lo necesario en este punto, que pensamos que ya ha sido suficientemente clarificado. Tan solo vamos a responder a la pregunta que podría plantearse cualquier lector. ¿Por qué tres elementos? ¿Por qué no recurrir a una pareja o a un número superior?

La respuesta la encontramos en las experiencias cotidianas. Tres suele ser un número recurrente para cuantificar algo pleno. “A la tercera va la vencida, no hay dos sin tres, contar hasta tres”. Sin necesidad de entrar en simbologías ni cábalas, es fácil comprender que el número uno implica novedad, algo que no se ha hecho nunca hasta ese momento; lo que sigue a la ausencia. Dos marca la primera repetición, el segundo paso, algo que ha comenzado a aprenderse pero que aún necesita ser practicado. Tres es el primer número “seguro”.

Con el primer término, la autora ofrece una idea; con el segundo, la remarca; con el tercero, la consolida y logra un efecto de contundencia y veracidad que “golpea” al lector. Continuar la serie puede ser contraproducente en algunos casos. Una lista demasiado larga podría cansar o parecer exagerada, falta de objetividad.

Ofrecemos a continuación otro ejemplo de trío que nos servirá para introducir el siguiente recurso que vamos a comentar.

To the rest of the family they paid little attention; avoiding Mrs. Bennet as much as possible, saying not much to Elizabeth, and nothing at all to the others. (P&P: 76)

Como se puede observar, este extracto correspondería a aquellos casos en los que se expone una situación de un modo general y después se concreta con tres actitudes. También podemos ver que en este ejemplo se establece una gradación: “as much as”, “not much”, “nothing at all”. Este es el recurso que vamos a analizar en los siguientes párrafos.

Ya hemos comentado los efectos de crear contrastes entre personajes. Veremos aquí cómo la autora muestra esos contrastes entre las actitudes de distintas personas, o de la misma persona, ya sea en diferentes momentos, o comparando lo posible con lo real. Y para lograrlo, recurre a gradaciones de diverso tipo.

Elizabeth would not quit her at all, till late in the evening (...), when it seemed to her rather right than pleasant that she should go downstairs herself. (P&P: 31)

“Rather right than pleasant”. A través de esta comparación se definen, con mayor exactitud, los sentimientos del personaje, ya que se muestra una posible razón para su modo de obrar y se niega, enfrentándola con el verdadero motivo. Un efecto similar se consigue con la siguiente estructura.

And though more astonished than gratified herself by this effect of her charms. (P&P: 78)

The interest with which she thus anticipated the party, was soon afterwards increased, more powerfully than pleasantly, by her hearing that the Miss Steeles were also to be at it. (S&S: 198)

El narrador pone en la balanza dos sentimientos, el que cabría esperar en esa situación y el que realmente alberga la protagonista. La gradación establecida entre ellos aumenta la intensidad del superior.

En otros casos, no se niega uno de los sentimientos –como ocurre en los anteriores– sino que simplemente se muestran ambos en su justa medida.

Colonel Brandon, who, always glad to be where the Miss Dashwoods were, received his eager civilities with some surprise, but much more pleasure. (S&S: 198)

Al contrastar dos actitudes, estableciendo una gradación entre ellas, la autora incrementa el efecto y, más que una comparación, lo que se produce es una intensificación del tono crítico de esa frase.

Miss Bingley was uncivil to her, and more teasing than usual to himself. (P&P: 52)

Lo mismo ocurre en los siguientes ejemplos, que, a primera vista podrían parecer sendas comparaciones, pero que son tan solo un recurso para resaltar el último término.

The evening conversation, when they were all assembled, had lost much of its animation, and almost all its sense by the absence of Jane and Elizabeth. (P&P: 52)

After some time spent in saying little or doing less, Lady Middleton sat down to Cassino. (S&S: 149)

No siempre es así y puede suceder que, ciertamente, se desee establecer una gradación entre los distintos elementos de la frase, aunque resaltando especialmente la conclusión.

This event, while it raised the spirits of Elinor, restored to those of her sister all, and more than all, their former agitation. (S&S: 143)

Estas comparaciones no siempre llevan a la superioridad o inferioridad de uno de los términos, que será el que enfatice el narrador. Puede establecerse una relación de igualdad, que también logre resaltar uno de los elementos al ponerlo al nivel del que los lectores entenderán como lógico y previsible.

The news was as disagreeable to Fanny as it had been unexpected. (MP: 20)

En este caso, la noticia de que Fanny abandonará Mansfield Park para ir a vivir con Mrs. Norris es algo que los lectores captarán como altamente inesperado por la joven. Por eso, al equiparar ambas cualidades “disagreeable” y “unexpected”, se enfatiza el rechazo que siente la protagonista ante este cambio, sin necesidad de incluir ningún adverbio de cantidad antes del primer adjetivo.

Por último, veamos dos ejemplos en los que se establece un contraste utilizando la misma palabra, pero precedida por el adverbio “more”.

Elinor was pleased that he had called; and still more pleased that she had missed him. (S&S: 198)

She felt Edmund’s kindness with all, and more than all, the sensibility which he, unsuspecting of her fond attachment, could be aware of. (MP: 70)

En el primer ejemplo, el propósito de la comparación volvería a ser enfatizar el segundo término. Mientras que en el segundo, el propósito del narrador es mostrar la intensidad de un sentimiento recurriendo a una comparación imposible, ya que no existe una cantidad que corresponda a “more than all”.

Veamos ahora algunos ejemplos de un recurso diferente, aunque, en ocasiones, logra un efecto parecido a las gradaciones que acabamos de explicar. Consiste en crear paralelismos dentro de una misma frase o párrafo, repitiendo algunos elementos de la oración precedente, con mayores o menores cambios en la estructura. La finalidad de este recurso puede variar. La más frecuente, al menos en las novelas de Austen, es crear un contraste, por ejemplo, entre las distintas actitudes de una persona ante el mismo hecho.

Anne **found it most natural to** take her almost daily walk to Lady Russell’s, and keep out of the way till all was over; when she **found it most natural to** be sorry that she had missed the opportunity of seeing them. (P: 69)

O ante hechos distintos, pero estableciendo una relación que muestre la concordancia entre esos dos comportamientos opuestos.

But **in sorrow** she must be equally carried away by her fancy, and **as far beyond consolation as in pleasure she was beyond alloy**. (S&S: 6)

El paralelismo es un recurso efectivo para comparar dos aspectos distintos de la misma persona y a la vez producir en el lector la sensación de que ambos están vinculados o, al menos, existe cierta continuidad entre ellos.

Mrs. Ferrars was a little, thin woman, upright, **even to** formality, **in her** figure, and serious, **even to** sourness, **in her** aspect. (S&S: 200)

También se puede crear un contraste utilizando el mismo sujeto y mostrándolo mientras lleva a cabo dos comportamientos supuestamente incompatibles.

Her fingers were mechanically at work, proceeding for half an hour together, equally **without error, and without consciousness**. (P: 111)

El efecto logrado con esta repetición de la misma estructura es una ligera sorpresa, ya que la primera frase no hace prever la segunda; a la vez que se transmite de un modo visual una actitud que los lectores comprenderán de inmediato.

En otras ocasiones, se crea un contraste que refleja la evolución de los pensamientos del protagonista. Al captar algo bueno como imposible, se desea un mal menor.

And as she could not even **wish him** successful, she heartily **wished him** indifferent. (S&S: 42)

Y, siguiendo con lo imposible, a través de estos paralelismos se intensifica la sensación de anhelo de algo que no se podrá conseguir, equiparando su fuerza a la del sentimiento de satisfacción que se alcanzaría si se lograra.

Nothing could be more impossible than to answer such a question, **though nothing could be more** agreeable than to have it asked. (MP: 259)

La autora recurre algunas veces a esta repetición de estructuras o palabras para remarcar una idea y acrecentar el efecto que se quiere mostrar a través de ella. Por

ejemplo, como se puede ver en el siguiente extracto, el narrador de *Sense and Sensibility* incide en el estado de excitación de Marianne ofreciendo dos imágenes análogas que evidencian su nerviosismo.

Elinor began her letter directly, while Marianne, **too** restless **for** employment, **too** anxious **for** conversation, walked from one window to the other, or sat down by the fire in melancholy meditation. (S&S: 146)

Pero no solo se utilizan los paralelismos para crear contrastes o intensificar una sensación. Como veremos en el siguiente texto, la repetición de la estructura corresponde a un proceso a través del cual el narrador nos ofrece la información de un modo gradual. Primero con una frase abstracta y después algo más concreta.

He had said enough to shake the experience of eighteen. **He had said enough to** give Fanny some happier feelings than she had lately known. (MP: 240)

Aunque también se puede hacer al revés; primero se muestran dos ideas concretas y después se hace referencia a la razón que las origina.

She spoke from the instinctive wish of delaying shame; **she spoke** with a resolution which sprung from despair, for **she spoke** what she did not, could not believe herself. (MP: 393)

Para cerrar este apartado, nos referiremos ahora a otro recurso que Austen emplea con frecuencia en todas sus obras: las sentencias.

Esta figura retórica, que consiste en expresar un pensamiento o una verdad general de un modo breve y conciso, es muy acorde al estilo literario de esta autora, al tono de sus obras y de las intervenciones del narrador y de algunos personajes. Por eso, no es de extrañar la abundancia de ejemplos que encontramos en estas novelas.

Al utilizar este recurso se pueden provocar varios efectos en el lector. Por un lado, estas máximas sirven para resumir la actitud o el pensamiento de uno de los personajes o del narrador. También, para dar por concluida una cuestión sobre la que se ha estado debatiendo. Con cierta frecuencia, se trata de frases fáciles de recordar por su brevedad y por la fuerza de la idea que transmiten. Cuando estos aforismos están tintados de ironía, se puede lograr un efecto cómico o de sorpresa en el lector. Gracias a su concisión, aceleran el ritmo narrativo y hacen más amena la lectura. Pueden servir

para crear contrastes entre palabras y actitudes de distintos personajes. Aluden a situaciones conocidas por el lector, aumentando así la sensación de realidad.

Una buena sentencia se explica por sí misma, por lo que nos limitaremos a realizar una sencilla clasificación, según la temática de estas frases, y a transcribir algunos ejemplos extraídos de todas las novelas que estamos analizando. Como se podrá observar en estos textos, algunas de las sentencias están expresadas en forma de diálogo, pero esto no altera su sentido ni los efectos que producen en la audiencia.

-Sentencias relacionadas con el amor y el matrimonio:

To be fond of dancing was a certain step towards falling in love. (P&P: 6)

There is so much of gratitude or vanity in almost every attachment, that it is not safe to leave any to itself. (P&P: 17)

In nine cases out of ten a woman had better show more affection than she feels. (P&P: 17)

To be sure, you knew no actual good of me--but nobody thinks of that when they fall in love. (P&P: 333)

Husbands and wives generally understand when opposition will be vain. (P: 94)

All the privilege I claim for my own sex (...), is that of loving longest, when existence or when hope is gone. (P: 288)

If I loved you less, I might be able to talk about it more. (E: 385)

Friendship is certainly the finest balm for the pangs of disappointed love. (NA: 18)

-Sentencias sobre actitudes y comportamientos generales de las personas:

When a woman has five grown-up daughters, she ought to give over thinking of her own beauty. (P&P: 2)

Those who do not complain are never pitied. (P&P: 101)

“Nothing is more deceitful,” said Darcy, “than the appearance of humility. It is often only carelessness of opinion, and sometimes an indirect boast.” (P&P: 41)

How quick come the reasons for approving what we like! (P: 49)

Better be without sense, than misapply it as you do. (E: 56)

There are people, who the more you do for them, the less they will do for themselves. (E: 81)

One half of the world cannot understand the pleasures of the other. (E: 72)

I wish as well as every body else to be perfectly happy; but, like every body else it must be in my own way. Greatness will not make me so. (S&S: 77)

Shyness is only the effect of a sense of inferiority in some way or other. (S&S: 81)

A young man of eighteen is not in general so earnestly bent on being busy as to resist the solicitations of his friends to do nothing. (S&S: 88)

When people are determined on a mode of conduct which they know to be wrong, they feel injured by the expectation of any thing better from them. (S&S: 213)

A fond mother (...) in pursuit of praise for her children (...) is likewise the most credulous. (S&S: 103)

Those who see quickly, will resolve quickly, and act quickly. (MP: 54)

Selfishness must always be forgiven, you know, because there is no hope of a cure. (MP: 60)

Nobody minds having what is too good for them. (MP: 421)

-Sentencias sobre situaciones y circunstancias.

The distance is nothing when one has a motive. (P&P: 27)

Handsome young men must have something to live on as well as the plain. (P&P: 132)

Money can only give happiness where there is nothing else to give it. (S&S: 78)

People always live for ever when there is an annuity to be paid them. (S&S: 8)

Human nature is so well disposed towards those who are in interesting situations, that a young person, who either marries or dies, is sure of being kindly spoken of. (E: 159)

Silly things do cease to be silly if they are done by sensible people in an impudent way. (E: 187)

There are some situations of the human mind in which good sense has very little power.
(NA: 149)

A young party is always provided with a shady lane. (MP: 62)

In these great places the gardeners are the only people who can go where they like. (MP: 81)

When people are waiting, they are bad judges of time, and every half minute seems like five. (MP: 91)

There is nothing like employment, active indispensable employment, for relieving sorrow.
(MP: 396)

Where the natural taste is equal the player must always be best off, for she is gratified in more ways than one. (MP: 52)

b) El tono.

En este apartado estudiaremos algunos elementos que, junto con otros ya comentados, definen la actitud de la autora al escribir estas novelas y cómo las percibirán la mayoría de lectores. La temática, el narrador y algunos recursos literarios serían otros de los factores que influyen en el tono, pero sobre los que no volveremos a incidir, puesto que ya han sido analizados.

Especial relevancia tendrá la ironía, por lo que le dedicaremos una sección propia. Pero, antes de hablar de las diversas estrategias que utiliza Jane Austen para lograr el efecto irónico, comentaremos otros aspectos que marcan el tono de sus obras.

Hemos comentado en varias ocasiones que las obras de Austen tienen un marcado tinte realista. Además de los diversos recursos ya analizados en puntos anteriores, existen algunos más a los que nos referiremos a continuación.

Por un lado están sus referencias a obras literarias conocidas en su entorno sociocultural. Aunque ya hablamos de esto al destacar los rasgos autobiográficos que se pueden hallar en sus novelas, volveremos brevemente sobre este punto.

Estas referencias pueden ser explícitas, como las que se encuentran por ejemplo en *Northanger Abbey*, cuando se habla de las lecturas de Catherine: *The Monk, The Misteries of Udolpho, Cecilia, Camilla, Sir Charles Grandison...* O implícitas, parafraseando algún pasaje a personajes de novelas conocidas por la audiencia. Como por ejemplo: “Without emulating the feelings of an Emma towards her Henry” (P: 164). Que cita a los protagonistas del poema *Henry and Emma* de Mathew Prior (1709).

Al hablar del escenario de estas obras, dijimos que uno de los lugares en los que Austen más se explaya en sus descripciones es Bath, puesto que ella vivió allí varios años y esto le permitió reflejarlo con más realismo. Este realismo no solo se muestra en la exactitud geográfica, sino también en el modo de mostrar las escenas cotidianas de dicha población.

Everybody was shortly in motion for tea, and they must squeeze out like the rest. Catherine began to feel something of disappointment – she was tired of being continually pressed against by people, the generality of whose faces possessed nothing to interest, and with all of whom she was so wholly unacquainted that she could not relieve the irksomeness of imprisonment by the exchange of a syllable with any of her fellow captives; and when at last arrived in the tea-room, she felt yet more the awkwardness of having no party to join, no acquaintance to claim, no gentleman to assist them. (NA: 11)

Como se puede ver en este ejemplo, no hay nada de idealización o descripción genérica, sino una escena que bien puede ser resultado de la experiencia personal de la autora y que, como tal, es mucho más cercana al mundo real, conocido por los lectores.

Con el paso del tiempo, algunas costumbres sociales han variado o incluso se han extinguido. Esto podría propiciar que hubiera lectores que no comprendieran el sentido de algún pasaje. Lo cierto es que en las obras de Austen no suele ocurrir esto, ya que la ambientación sociocultural de sus obras es sencilla. Pero, sí que encontramos alguna escena que merecería una explicación para los lectores menos avezados en los usos de la época.

“What? have you met him to--”

“I could meet him no other way. Eliza had confessed to me, though most reluctantly, the name of her lover; and when he returned to town, which was within a fortnight after

myself, we met by appointment, he to defend, I to punish his conduct. We returned unwounded, and the meeting, therefore, never got abroad.” (S&S: 181)

Esta referencia a un duelo –sin que la palabra aparezca por ninguna parte– es otro rasgo realista aportado por la autora. Lo mismo que la descripción de la siguiente escena, protagonizada por los hermanos Knightley, en la que Austen, posiblemente rememorando algunos episodios similares entre sus propios hermanos, hace referencia al modo de ser de sus compatriotas, que combina la aparente frialdad exterior con un cálido y firme afecto.

This had just taken place and with great cordiality, when John Knightley made his appearance, and “How d’ye do, George?” and “John, how are you?” succeeded **in the true English style**, burying under a calmness that seemed all but indifference, the real attachment which would have led either of them, if requisite, to do every thing for the good of the other. (E: 187)

El gusto de esta autora por los pequeños detalles le llevó a incluir algunos incisivos en sus trabajos que, precisamente por su sencillez, logran crear esa sensación de realidad con más fuerza.

Mr. Collins would have led them round his two meadows; but the ladies, **not having shoes to encounter the remains of a white frost**, turned back. (P&P: 138)

Unas damas que se ven obligadas a retroceder sobre sus pasos al no llevar el calzado apropiado para el terreno en el que se adentraban. Otra escena, sin duda, extraída de su propia experiencia y transmitida con tanta sencillez como acierto.

Por último, antes de pasar a otros elementos del tono, ofreceremos un ejemplo en el que se pone en evidencia, de un modo aún más concreto, lo que acabamos de explicar.

Yet so miserably had he conducted himself, that though she was at this present time (**the summer of 1814**) wearing black ribbons for his wife, she could not admit him to be worth thinking of again. (P: 41)

Al citar una fecha, la autora está situando su historia en un momento concreto, que coincide en el tiempo con su creación. Por lo que las circunstancias de los personajes y de los primeros lectores son prácticamente las mismas.

Veamos ahora cómo emplea Austen un recurso que puede parecer poco efectivo, en el ámbito de la literatura, pero del que ella sabe servirse con maestría. Nos referimos al silencio.

La experiencia cotidiana nos dice que hay muchos tipos de silencio, y que, en ocasiones, pueden ser más significativos que muchas palabras. La fina percepción de Austen le llevó, una vez más, a captar esta realidad y supo después reflejarla a través de sus personajes, con la misma riqueza y significación que podemos encontrar en nuestro día a día.

El silencio de los personajes de Austen puede responder a muchas razones:

-Sorpresa:

What felt Elinor at that moment? Astonishment, that would have been as painful as it was strong, had not an immediate disbelief of the assertion attended it. She turned towards Lucy in **silent amazement**, unable to divine the reason or object of such a declaration. (S&S: 111)

-Reflexión:

As they approached Barton, indeed, and entered on scenes of which every field and every tree brought some peculiar, some painful recollection, **she grew silent** and thoughtful, and turning away her face from their notice, sat earnestly gazing through the window. (S&S: 296)

After a moment's recollection, therefore, concluding that prudence required dispatch, and that her acquiescence would best promote it, she walked silently towards the table, and sat down. He took the opposite chair, and for half a minute **not a word was said by either**. (S&S: 274)

She had hoped for an answer here--for a few words to say that her conduct was at least intelligible; but **he was silent**; and, as far as she could judge, deep in thought. (E: 383)

Lady Bertram made no objection; and every one concerned in the going was forward in expressing their ready concurrence, excepting Edmund, who heard it all and **said nothing**. (MP: 55)

-Indignación:

With **silent indignation** Fanny repeated to herself, “Never happier!--never happier than when doing what you must know was not justifiable! “ (MP: 199)

Elizabeth, to whom Jane very soon communicated the chief of all this, heard it in **silent indignation**. (P&P: 117)

-Alegría:

She was supported into the drawing-room between her daughter and her friend;— and there, shedding tears of joy, though **still unable to speak**, embraced Elinor again and again, turning from her at intervals to press Colonel Brandon’s hand, with a look which spoke at once her gratitude, and her conviction of his sharing with herself in the bliss of the moment. He shared it, however, **in a silence even greater than her own**. (S&S: 289)

-Expectación:

They all waited **in silence** for the appearance of their visitor. His footsteps were heard along the gravel path; in a moment he was in the passage, and in another he was before them. (S&S: 311)

-Vergüenza:

Mr. Darcy looked a little ashamed of his aunt’s ill-breeding, and **made no answer**. (P&P: 152)

-Fastidio:

“How delighted Miss Darcy will be to receive such a letter!”

He made no answer. (P&P: 40)

-Incluso puede ser ofrecido como una tregua:

“Very well. That reply will do for the present. Perhaps by and by I may observe that private balls are much pleasanter than public ones. But now **we may be silent**.” (P&P: 80)

En cualquier caso, esta frecuente recurrencia al silencio responde a la intención de la autora de marcar un tono y ritmo concreto en sus obras. El silencio favorece la

reflexión y permite que asimilemos las nuevas experiencias. Necesitamos el silencio para captar con más detalle la realidad que nos rodea. Una persona reflexiva comprenderá que, en ocasiones, no será posible transmitir con palabras lo que experimenta en su interior, y tan solo el silencio logrará expresar esos sentimientos, asociándose con otros modos de expresión: un gesto, la mirada, una sonrisa... El ritmo frenético de nuestra sociedad, tan cargada de ruidos, dista mucho de la armonía y la pausa que hallamos en muchos pasajes de estas novelas. El silencio tiene mucho que ver con esas sensaciones y captar su relevancia nos permitirá que comprendamos con más profundidad el significado de algunas escenas.

Antes de adentrarnos en el análisis de la ironía en estas novelas, comentaremos un recurso empleado con frecuencia con Austen para conferir a algunos pasajes de sus obras un tono cómico. La autora pone en boca de algunos personajes ciertas palabras, expresiones o temas de conversación, y hace que los repitan a lo largo de la historia hasta que se conviertan en algo ridículo y divertido. Como es lógico, los personajes escogidos para llevar a cabo esta misión son en sí algo grotescos y esto potencia el efecto del recurso.

Nos referimos por ejemplo a la tendencia de Mr. Dahwood a hablar de Mrs. Weston como “poor Miss Taylor”. O a las frecuentes alusiones de Mrs. Elton a “Maple Grove”. Lydia y Kitty no paran de hablar del Capitán Carter, que nunca aparece en escena. Mr. Collins comienza muchas de sus frases citando a Lady Catherine de Bourgh. Y, cuando hable de su rectoría, en no pocas ocasiones se referirá a ella como “humble abode”. Mrs. Bingley, presa de los celos, se burlará de maneras diversas sobre la “devoción” de Mr. Darcy por los bonitos ojos -”fine eyes”- de Lizzy. Mrs. Bennet cada poco se lamentará de sus pobres nervios: “You have no compassion of my poor nerves”. En *Sense and Sensibility*, Miss Steele será la que no para de hablar sobre “beaux” y “the Doctor”

I’m sure there’s a vast many smart **beaux** in Exeter; but you know, how could I tell what smart **beaux** there might be about Norland. (S&S: 106)

Good gracious! (giggling as she spoke) I’d lay my life I know what my cousins will say, when they hear of it. They will tell me I should write to **the Doctor**, to get Edward the curacy of his new living. I know they will; but I am sure I would not do such a thing for

all the world.– “La!” I shall say directly, “I wonder how you could think of such a thing? I write to **the Doctor**, indeed!”“ (S&S: 236)

Mientras que en *Mansfield Park* nos encontraremos con Mr. Rushworth y sus “two-and-forty speeches”, que deberá memorizar para la obra de teatro.

El caso de *Northanger Abbey* es distinto, ya que no será ningún personaje sino el narrador quien reciba términos relacionados con “heroic” para hablar de Catherine y todo lo que tenga que ver con ella. Y de ese modo acentuar el sentido paródico de la novela.

Repetir una expresión hasta que cale en el público y provoque la risa. Un recurso que Austen empleó hace doscientos años y que aún sigue vigente.

c) *La ironía.*

Llegamos ahora a otro de los puntos fundamentales del estilo de Jane Austen, el uso de la ironía. Antes de comenzar el análisis de este recurso a través de ejemplos extraídos de sus obras, dedicaremos algunos párrafos a reflexionar sobre esta figura retórica y el modo en el que la emplea Austen.

La definición de ironía según el diccionario de la RAE es la siguiente:

Expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada.

Es importante el matiz que se introduce al decir “o diferente”, puesto que, en el uso cotidiano de esta palabra, suele sobreentenderse que las palabras están opuestas al significado real. Por lo tanto, existen unos grados en la diferencia entre el significado de un enunciado y el sentido subyacente y, en consecuencia, encontraremos una variedad de modos de lograr el efecto irónico.

La finalidad de este recurso puede diferir dependiendo de la intención del emisor del mensaje. Uno de los usos más frecuentes es la crítica indirecta, es decir, un “ataque” menos agresivo en el que se guardan las formas –hasta cierto punto– frente al interlocutor.

Los participantes necesarios para la elaboración de un enunciado irónico (...) suelen ser tres (el hablante o emisor del enunciado, el oyente o víctima del enunciado y la audiencia o evaluador), a veces los papeles se combinan en una única persona, por lo que la audiencia –la que evalúa la ironía– en un intercambio directo puede ser en algunas ocasiones tanto el emisor como el receptor de la crítica. Sin embargo, en el caso concreto que nos concierne a nosotros (...) se da una situación algo distinta: los enunciados irónicos de los personajes van dirigidos a una o varias víctimas, que pueden o no ser conscientes de la crítica adherida al significado independiente de la oración, mientras que la audiencia a la que realmente va dirigida la ironía está conformada por los lectores de la novela. (Martínez: 6)

Tras esta breve introducción, en la que hemos visto la definición, finalidad y elementos de la ironía, nos fijaremos en el uso que de ella hace Jane Austen.

Ya se ha comentado que Austen tendía a observar con detalle su entorno y, más tarde, volcarlo con un sentido crítico en sus obras. A la hora de plasmar esta actitud en sus escritos, la autora no recurre a un estilo directo, moralizador, denunciando con vehemencia los males que detecta en el mundo que la rodea. Austen opta por una forma mucho más indirecta y sutil, y realizará esta crítica a través del narrador o de los personajes, sirviéndose en muchas ocasiones de enunciados irónicos. De esta manera, no solo se distancia del mensaje, sino que también le resulta más sencillo transmitirlo de un modo elegante y cómico.

Igual que ocurrió con el resto de componentes de su estilo literario, el empleo de la ironía de esta autora evolucionó con el paso del tiempo, como se puede apreciar al leer sus obras.

En sus novelas de juventud Austen no recurre a sutilezas. Su ironía es directa, concisa y estable, (...) llegando incluso a rozar la sátira, como ocurre especialmente en *Northanger Abbey* (...). Sus novelas posteriores, como *Pride and Prejudice* o *Sense and Sensibility*, ya comienzan a destilar desde un principio la sutileza que hemos mencionado anteriormente, que alcanza su apogeo en *Mansfield Park* y *Persuasion*, sus novelas de madurez, aunque también podemos observar una ironía atrevida, con personajes caricaturescos y elementos propios de la farsa. Con estas obras, la ironía pasa a estar más encubierta: las estructuras sintácticas, a través de los paralelismos incoherentes y los contrastes, y en ocasiones, una simple palabra disonante son los elementos que destacan los enunciados irónicos. (...)

En sus últimas novelas, la crítica que desprende la ironía es mucho más mordaz y moralista, perdiendo ese tono satírico que aparece en sus primeras novelas. Austen pone de manifiesto los defectos de unos personajes con actitudes reprochables a través de paralelismos que no buscan poner una sonrisa en la cara del lector y que, en ocasiones, son tan sutiles que pueden pasar inadvertidos ante los ojos del lector o el mismo traductor. (Martínez: 19)

El estilo de Jane Austen se fue refinando y el tono de sus obras varió con el transcurso de los años. En sus escritos de juventud, recogidos bajo el título de *Juvenilia*, se encuentran algunas historias repletas de exageraciones y actitudes disparatadas, que evocan, de un modo evidentemente paródico, algunos de los defectos que ella encontraba en sus lecturas. Con el paso del tiempo y la experiencia adquirida al elaborar cada una de sus novelas, sus escritos ganan en precisión, elegancia y calidad literaria, pero su actitud observadora, burlesca y crítica sigue vigente, aunque con los cambios propios de la edad. Por eso varía también su modo de utilizar la ironía, que según se comentaba en el texto anterior, no siempre tiene un sentido cómico. Ser capaz de captar la ironía de Austen es una de las claves fundamentales para entender sus obras, que junto con los otros factores que hemos ido señalando, establecerá una clara diferencia entre los lectores que se adentren en sus novelas.

La ironía puede llegar de forma directa o indirecta: Austen puede poner su voz en la persona del narrador o utilizar al narrador como mensajero de los enunciados irónicos de los personajes, cuyos puntos de vista en ocasiones pueden llegar a coincidir con los de la autora. Por otra parte, los personajes a su vez pueden expresar la ironía de forma consciente o inconsciente en los diálogos o incluso llegar a ser víctimas de la ironía del narrador. (...) Cuando los personajes expresan los enunciados irónicos conscientemente a través de sus intervenciones en un diálogo, las opiniones de estos son las mismas que las de Austen. (Martínez: 20)

Ironía a través del narrador o de los personajes. Esta es la primera división que emplearemos al analizar los ejemplos que hemos extraído de sus obras.

En cuanto al alcance y la naturaleza de la ironía, esta puede simplemente centrarse en una única frase o un fragmento de la obra o derivar en una crítica mucho más profunda, cuyo objeto existe en el contexto cultural en el que se inscribe la novela, y ser verbal o

situacional. Esta última en concreto, que se pone de manifiesto en la contradicción de los actos y las intervenciones de los personajes, es más que habitual en la narrativa de Austen. Respecto a la forma que puede tomar la ironía, esta puede ponerse de manifiesto a través de la oposición total entre el enunciado y el significado latente, especialmente en las primeras obras, la incongruencia semántica entre oraciones o palabras empleadas en una misma oración, la incoherencia existente entre el contenido oracional y el registro empleado, entre otros elementos. (Martínez: 21)

Todos los aspectos aquí mencionados se tendrán en cuenta a la hora de clasificar los ejemplos que hemos extraído de las obras de Austen. Sin embargo, aunque existen algunos parámetros para definir los tipos de ironía utilizados, hemos decidido no seguir ninguna de las metodologías consultadas ya que resultan demasiado generales e incompletas para nuestro propósito. Por lo tanto, tal y como se anunció, realizaremos una distinción en dos bloques fácilmente identificables (ironía a través del narrador o de un personaje), y trataremos de explicar los distintos modos de los que se logra este efecto, añadiendo los comentarios que nos parezcan oportunos.

Al principio de este apartado se ha explicado la ironía como dar a entender algo contrario o diferente de lo que se dice. Esta definición, aunque correcta, no logra abarcar todos los sentidos de este recurso. Como se verá a continuación, existen muchos modos de lograr este efecto. La mayoría de lectores serán capaces de captar este matiz, pero eso no facilita la tarea de definirlo. En cierto modo, ocurre como con un buen chiste. Nos resultará divertido y logrará que nos riámos. Pero no siempre será fácil explicar por qué tiene tanta gracia. Y, si lo hacemos, eso no lo volverá más divertido.

Para medir la eficacia de la ironía no debemos fijarnos tan solo en el tipo de estructura utilizada, sino también en el efecto que provoca en los lectores. Con frecuencia, la palabra que mejor define esta reacción es la sorpresa, aunque se podrán añadir algunos matices dependiendo del caso.

Los autores pueden combinar estrategias en el uso de la ironía, por esta razón, en ocasiones encontraremos ejemplos que podrían recogerse en más de uno de los subgrupos creados.

Estrategias empleadas en las obras de Jane Austen para lograr el efecto irónico:

-Ironía a través del narrador

1. Utilizar una estructura más o menos frecuente y sorprender al lector al no cumplir las expectativas que se habían creado.

She found herself more successful in sending away than in retaining a companion. (MP: 91)

She had had no opportunity, till the present, **of shewing them** with how little attention to the comfort of other people she could act when occasion required it. (S&S: 4)

The young ladies, as well as their mother, **were perfectly satisfied** with having two entire strangers of the party, and wished for no more. (S&S: 28)

The instrument was unlocked, every body prepared to be charmed, and Marianne, who sang very well, at their request went through the chief of the songs which Lady Middleton had brought into the family on her marriage, and which perhaps had lain ever since in the same position on the pianoforte, for her ladyship **had celebrated that event** by giving up music. (S&S: 29)

Lucy directly drew her work table near her and reseated herself with an alacrity and cheerfulness which seemed to infer that **she could taste no greater delight than** in making a filigree basket for a spoilt child. (S&S: 122)

She came in with a smile, smiled all the time of her visit, **except when she** laughed, and smiled when she went away. (S&S: 91)

En los primeros ejemplos, las palabras resaltadas llevan al lector a esperar un comentario positivo, ya que ese es el uso que se le suele dar a esas expresiones. Al no ser así, se sorprende al lector y se remarca el sentido de la frase inesperada.

En el último ejemplo ocurre algo similar. Tras repetir dos veces el verbo “smile” se escribe la conjunción “except”, que hace prever un verbo completamente opuesto o, al menos diferente. Por lo que al encontramos con “laughed” se rompen nuestras expectativas, se crea sorpresa, y comicidad, y se aumenta la intensidad de la situación descrita.

Dentro de esta misma estrategia, podemos encontrar una ligera variación, por la que la sorpresa no estará tanto en la conclusión que sigue una estructura o frase concreta, sino en el uso de esa expresión en medio de un párrafo que no le corresponde por contexto.

The stupidity with which he was **favoured by nature** must guard his courtship from any charm that could make a woman wish for its continuance. (P&P: 108)

Mrs. Price, in her turn, was injured and angry; and an answer, which comprehended each sister in its bitterness, and bestowed such very disrespectful reflections on the pride of Sir Thomas as Mrs. Norris **could not possibly keep to herself**, put an end to all intercourse between them for a considerable period. (MP: 2)

En el primer ejemplo la discordancia es evidente. En el segundo es más sutil, pero bastará un poco de atención para que el lector la reconozca, ya que la expresión resaltada suele utilizarse para las buenas noticias que uno necesita compartir, o también para una preocupación que se aliviará con un desahogo. Pero aquí se intuye que el narrador está incidiendo en la actitud chismosa y crítica de Mrs. Norris que no duda en compartir aquello que causará un mal a alguien que no es de su agrado.

2. Matizar una palabra o expresión hasta (casi) decir lo contrario.

The sight of Mrs. Clay in such favour, and of Anne so overlooked, was a perpetual provocation to her there; and **vexed** her as much when she was away, as a person in Bath who drinks the water, gets all the new publications, and has a very large acquaintance, **has time to be vexed**. (P: 198)

Mrs. Elton, as **elegant** as lace and pearls could make her. (E: 260)

As such, however, they were treated by her with quiet civility; and by her husband with as much **kindness** as he could feel towards anybody beyond himself, his wife, and their child. (S&S: 5)

Lady Middleton was more **agreeable** than her mother only in being more silent. (S&S: 46)

En todos los ejemplos se puede comprobar cómo a la palabra resaltada, que mostraba una cualidad positiva del personaje, le sigue una explicación que cambia por

completo el sentido de la frase. Al decir una cosa y, justo después, mostrar algo muy diferente, se sorprende al lector y se manipula su percepción del personaje descrito.

Esta misma estrategia puede utilizarse para matizar no solo una palabra, sino una actitud descrita de un modo más extenso.

[referring to Isabella] So pure and uncoquettish were her feelings, that, though they overtook and passed the two offending young men in Milsom Street, she was so **far from seeking to attract their notice**, that she looked back at them only three times. (NA: 27)

3. Exagerar al contar los pensamientos, la actitud o las palabras de alguien, mostrando los defectos que esto implica.

Lady Bertram was on the very point of quitting it as he entered. She was almost at the door, and **not chusing by any means to take so much trouble in vain**, she still went on, after a civil reception, a short sentence about being waited for, and a “Let Sir Thomas know” to the servant. (MP: 265)

After having addressed a slight observation on the house and garden to Mrs. Collins, sat for some time without speaking to anybody. At length, however, **his civility was so far awakened as to inquire of Elizabeth after the health of her family**. (P&P: 150)

When they parted, Lady Catherine, with great condescension, wished them a good journey, and invited them to come to Hunsford again next year; and **Miss de Bourgh exerted herself so far as to curtsy and hold out her hand to both**. (P&P: 187)

This argument was irresistible. It gave to his intentions whatever of decision was wanting before; **and he finally resolved, that it would be absolutely unnecessary, if not highly indecorous**, to do more for the widow and children of his father, than such kind of neighbourly acts as his own wife pointed out. (S&S: 10)

Benevolent, philanthropic man! It was painful to him even to keep a third cousin to himself. (S&S: 102)

She even proceeded so far as to be concerned to find that Elinor and her sister were so soon to leave town, as she had hoped to see more of them;--an exertion in which her husband, who attended her into the room, and hung enamoured over her accents, seemed to distinguish every thing that was most affectionate and graceful. (S&S: 259)

Bingley, from this time, was of course a daily visitor at Longbourn; coming frequently before breakfast, and always remaining till after supper; **unless when some barbarous neighbour, who could not be enough detested**, had given him an invitation to dinner which he thought himself obliged to accept. (P&P: 305)

En este último caso, las palabras señaladas son un reflejo de los pensamientos de Mrs. Bennet.

En algunos casos aislados, la exageración no tiene una finalidad crítica, sino tan solo humorística. Se llevan los pensamientos o una situación hasta el extremo para lograr un efecto cómico.

Mr. Weston and Mrs. Elton led the way, Mr. Frank Churchill and Miss Woodhouse followed. Emma must submit to stand second to Mrs. Elton, **though she had always considered the ball as peculiarly for her. It was almost enough to make her think of marrying.** (E: 289)

And it really was too much to hope even of Harriet, that she could be in love with more than three men in one year. (E: 404)

4. Señalar la diferencia entre lo que se dice y lo que se hace.

And no other attempt made at secrecy than Mrs. Norris's **talking of it everywhere as a matter not to be talked of at present.** (MP: 34)

The sisters, on hearing this, repeated three or four times how much they were grieved, how shocking it was to have a bad cold, and how excessively they disliked being ill themselves; **and then thought no more of the matter.** (P&P: 29)

Bingley was quite uncomfortable; his sisters declared that they were miserable. **They solaced their wretchedness, however, by duets after supper.** (P&P: 34)

Lady Middleton frequently called him to order, wondered how any one's attention could be diverted from music for a moment, and **asked Marianne to sing a particular song which Marianne had just finished.** (S&S: 29)

“Oh! dear, how beautiful these are! Well! how delightful! Do but look, mama, how sweet! I declare they are quite charming; I could look at them for ever.” **And then sitting down again, she very soon forgot that there were any such things in the room.** (S&S: 93)

5. Tratar con crudeza algo cotidiano para ridiculizarlo.

Por un lado tenemos las referencias a convencionalismos y actitudes sociales:

Marianne was silent; it was impossible for her to say what she did not feel, however trivial the occasion; and upon Elinor therefore **the whole task of telling lies when politeness required it**, always fell. (S&S: 104)

They were permitted to mingle in the crowd, and take **their share of the heat and inconvenience**, to which their arrival must necessarily add. (S&S: 149)

There was now employment for the whole party--for **though they could not all talk, they could all eat**; and the beautiful pyramids of grapes, nectarines, and peaches soon collected them round the table. (P&P: 232)

Margaret came down stairs at the same time, and they all sat down **to look at one another**. (S&S: 91)

“You may believe how glad we all were to see them,” added Mrs. Jennings, leaning forward towards Elinor, and speaking in a low voice as if she meant to be heard by no one else, **though they were seated on different sides of the room**. (S&S: 92)

But they had no curiosity **to see how Mr. and Mrs. Palmer ate their dinner**, and no expectation of pleasure from them in any other way. (S&S: 93)

Mrs. Jennings and Mrs. Palmer joined their entreaties, all seemed equally **anxious to avoid a family party**; and the young ladies were obliged to yield. (S&S: 93)

Y por otro, comportamientos que se pueden encontrar con cierta frecuencia en la vida cotidiana:

“Not half a mile,” was his sturdy answer; for he was not yet **so much in love as to** measure distance, or reckon time, with feminine lawlessness. (MP: 84)

“Well, my dear, here you are”, a truth which she had no greater inclination than power to dispute. (NA: 41)

Sally, or rather Sarah (for what young lady of common gentility will reach the age of sixteen without altering her name as far as she can?). (NA: 9)

Their joy on this meeting was very great, as well it might, **since they had been contented to know nothing of each other** for the last fifteen years. (NA: 17)

She saw with maternal complacency all the impertinent encroachments and mischievous tricks to which her cousins submitted. She saw their sashes untied, their hair pulled about their ears, their work-bags searched, and their knives and scissors stolen away, and **felt no doubt of its being a reciprocal enjoyment**. It suggested no other surprise than that Elinor and Marianne should sit so composedly by, without claiming a share in what was passing. (S&S: 103)

She was seated in her mother's lap, covered with kisses, her wound bathed with lavender-water, by one of the Miss Steeles, who was on her knees to attend her, and her mouth stuffed with sugar plums by the other. **With such a reward for her tears, the child was too wise to cease crying**. (S&S: 104)

She could have been entertained by Mrs. Jennings's endeavours to **cure a disappointment in love, by a variety of sweetmeats and olives, and a good fire**.(S&S: 165)

For though a very few hours spent in the hard labor of incessant talking will despatch more subjects than can really be in common between any two rational creatures, yet **with lovers it is different**. Between them no subject is finished, no communication is even made, **till it has been made at least twenty times over**. (S&S: 315)

6. Ridiculizar la actitud o los defectos de algún personaje a través de una manifestación concreta.

In as short a time as Mr. Collins's long speeches would allow, everything was settled between them to the satisfaction of both. (P&P: 108)

Mrs. Jennings left them earlier than usual; for she **could not be easy** till the Middletons and Palmers **were able to grieve as much as herself**. (S&S: 173)

His manners to them, though calm, were perfectly kind; to Mrs. Jennings, most attentively civil; and on Colonel Brandon's coming in soon after himself, he eyed him with a curiosity which seemed to say, that **he only wanted to know him to be rich, to be equally civil to him**. (S&S: 191)

Having now said enough to make his poverty clear, and to do away the necessity of buying a pair of ear-rings for each of his sisters, in his next visit at Gray's his thoughts

took a cheerfuller turn, and he began to congratulate Elinor on having such a friend as Mrs. Jennings. (S&S: 194)

One other short call in Harley Street, in which Elinor received her brother's congratulations on their travelling so far towards Barton **without any expense**. (S&S: 259)

7. Emplear una palabra, evidenciando que no es la más apropiada, y dando a entender un significado distinto, o incluso opuesto.

But no sooner had he made it clear to himself and his friends that she hardly had a good feature in her face, than he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark eyes. To this discovery succeeded some others equally **mortifying**. Though he had detected with a critical eye more than one failure of perfect symmetry in her form, he was forced to acknowledge her figure to be light and pleasing. (P&P: 19)

“But, poor fellow! it is very fatiguing to him! for he is forced to make every body like him.”

Elinor could hardly keep her countenance as she assented to the **hardship** of such an obligation. (S&S: 97)

On his two younger sisters he then bestowed an equal portion of his **fraternal tenderness**, for he asked each of them how they did, and observed that they both looked very ugly. (NA: 29)

8. Evidenciar lo exagerado de una expresión habitual.

The Bennets were speedily pronounced to be **the luckiest family in the world**, though only a few weeks before, when Lydia had first run away, they had been generally proved to be marked out for misfortune. (P&P: 306)

A resemblance in good humour and good spirits had recommended her and Lydia to each other, and out of their three months' acquaintance **they had been intimate** two. (P&P: 201)

Elinor well knew that **the sweetest girls in the world** were to be met with in every part of England, under every possible variation of form, face, temper and understanding. (S&S: 102)

“Oh, these odious gigs!” said Isabella, looking up. “How I detest them.” But this **detestation**, though so just, was of short duration. (NA: 25)

Her husband was really deserving of her; independent of his peerage, his wealth, and his attachment, being to a precision **the most charming young man in the world**. Any further definition of his merits must be unnecessary; the most charming young man in the world is instantly before the imagination of us all. (NA: 157)

As Catherine and Isabella sat together, there was then an opportunity for the latter to utter **some few of the many thousand things** which had been collecting within her for communication in the **immeasurable length of time** which had divided them. (NA: 42)

9. Evidenciar la intención oculta de un personaje para ridiculizarla.

[Referring to Mrs. Norris] Who desired nothing better than a post of such honourable representation, and very thoroughly relished the means **it afforded her of mixing in society without having horses to hire**. (MP: 30)

“Her view of the country was charming, she wished they could all see it,” etc.; **but her only offer of exchange** was addressed to Miss Crawford, as they gained the summit of a long hill, and **was not more inviting than this**: “Here is a fine burst of country. I wish you had my seat, but I dare say you will not take it, let me press you ever so much;” and Miss Crawford could hardly answer before they were moving again at a good pace. (MP: 72)

[Referring to Mr. Collins] To work in this garden was one of his most respectable pleasures; and Elizabeth admired the **command of countenance** with which Charlotte talked of the healthfulness of the exercise, and owned she **encouraged it as much as possible**. (P&P: 137)

For Mr. Weston, who had called in for half a minute, in order **to hear that his son was very handsome**, knew nothing of their plans. (E: 173)

As for Colonel Brandon, she was not only ready to worship him as a saint, but was moreover truly anxious that he should be treated as one in all worldly concerns; anxious that his tithes should be raised to the utmost; and **scarcely resolved to avail herself, at Delaford, as far as she possibly could, of his servants, his carriage, his cows, and his poultry**. (S&S: 253)

Lucy was all exultation on being so honorably distinguished; and **Miss Steele wanted only to be teased about Dr. Davies to be perfectly happy.** (S&S: 200)

But instead of doing that, she assured her, and with great sincerity, that she did pity her-- to the utter amazement of Lucy, who, though really uncomfortable herself, **hoped at least to be an object of irrepressible envy to Elinor.** (S&S: 200)

10. Evidenciar lo absurdo, exagerado o contradictorio de un comportamiento.

“Our situation with regard to Lady Catherine’s family is indeed the sort of extraordinary advantage and blessing which few can boast (...).

Words were insufficient for the elevation of his feelings; and he was obliged to walk about the room, while Elizabeth tried to unite civility and truth in a few short sentences. (P&P: 189)

All Mr. Collins’s scruples of leaving Mr. and Mrs. Bennet for **a single evening** were most steadily resisted. (P&P: 65)

Mr. Weston, however, too eager to be very observant, too communicative to want others to talk, was very well satisfied with what she did say, and soon moved away to make the rest of his friends happy **by a partial communication of what the whole room must have overheard already.** (E: 271)

Emma, finding her **so determined upon neglecting her music,** had nothing more to say; and, after a moment’s pause, Mrs. Elton chose another subject. (E: 246)

Mrs. and Miss Bates, and Mrs. Goddard, three ladies almost always at the service of an invitation from Hartfield, and who were fetched and carried home so often, that Mr. Woodhouse thought it no hardship for either James or the horses. **Had it taken place only once a year, it would have been a grievance.** (E: 15)

She had an unhappy state of health in general for the child of such a man, for she hardly knew what indisposition was; and **if he did not invent illnesses for her, she could make no figure in a message.** (E: 300)

At last the affair was decided. The ivory, the gold, and the pearls, all received their appointment, and the **gentleman having named the last day on which his existence could be continued without the possession of the toothpick-case,** drew on his gloves with leisurely care. (S&S: 189)

Here he stopped to be thanked; which being done, he went on. (S&S: 228)

Catherine had nothing to oppose against such reasoning; and therefore, to show the independence of Miss Thorpe, and her resolution of humbling the sex, they set off immediately as fast as they could walk, **in pursuit of the two young men.** (NA: 24)

11. Criticar o mostrar de un modo peyorativo o cómico a través de un paralelismo.

A large and still increasing family, an husband disabled for active service, **but not the less equal to company and good liquor.** (MP: 3)

The letter was not unproductive. It re-established peace and kindness. Sir Thomas sent friendly advice and professions, Lady Bertram dispatched money and baby-linen, and **Mrs. Norris wrote the letters.** (MP: 3)

The season, the scene, the air, were all favourable to tenderness and sentiment. Mrs. Grant and her tambour frame were not without their use: it was all in harmony; and as everything will turn to account when love is once set going, **even the sandwich tray, and Dr. Grant doing the honours of it, were worth looking at.** (MP: 57)

Mr. Darcy said very little, and Mr. Hurst nothing at all. The former was divided between admiration of the brilliancy which exercise had given to her complexion, and doubt as to the occasion's justifying her coming so far alone. **The latter was thinking only of his breakfast.** (P&P: 28)

Their party was small, and the hours passed quietly away. Mrs. Palmer had her child, **and Mrs. Jennings her carpet-work.** (S&S: 262)

The Dashwoods were so prodigiously delighted with the Middletons, that, though **not much in the habit of giving anything, they determined to give them— a dinner.** (S&S: 198)

Mrs. Dashwood could think of no other question, and **Thomas and the tablecloth, now alike needless,** were soon afterwards dismissed. (S&S: 308)

12. Evidenciar la discordancia existente entre lo que se dice y la realidad conocida por el lector.

Maria was more to be pitied than Julia; for to her the father brought a husband, and the return of the friend most solicitous for **her happiness would unite her to the lover,** on whom she had chosen that happiness should depend. (MP: 95)

It had not been possible for him to spend less; he had done nothing but what Sir Walter Elliot was imperiously called on to do; but **blameless as he was**, he was not only growing dreadfully in debt, but was hearing of it so often, that it became vain to attempt concealing it longer. (P: 42)

She had been taken to Charmouth too, and she had bathed, and she had gone to church, and there were a great many more people to look at in the church at Lyme than at Uppercross; and all this, **joined to the sense of being so very useful**, had made really an agreeable fortnight. (P: 233)

Her prudent mother, occupied by the same ideas, forbore to invite him to sit by herself. On entering the room, he seemed to hesitate; but Jane happened to look round, and happened to smile: it was decided. He placed himself by her. (P&P: 296)

This critique, the justness of which was unfortunately lost on poor Catherine, brought them to the door of Mrs. Thorpe's lodgings, and **the feelings of the discerning and unprejudiced reader of *Camilla*** gave way to the feelings of **the dutiful and affectionate son**, as they met Mrs. Thorpe, who had described them from above, in the passage. (NA: 29)

But Isabella had promised and promised again; and **when she promised a thing, she was so scrupulous in performing it!** This made it so particularly strange! (NA: 125)

13. Incluir una palabra (o una expresión breve) que convierta una frase normal en una crítica o algo cómico.

The family circle became greatly contracted; and though the Miss Bertrams had latterly added little to its gaiety, they could not but be missed. **Even** their mother missed them. (MP: 180)

Mrs. Jennings, in the meantime, talked on as loud as she could, and continued her account of their surprise, the evening before, on seeing their friends, without ceasing till every thing was told. Mrs. Palmer laughed heartily at the recollection of their astonishment, and every body agreed, **two or three times over**, that it had been quite an agreeable surprise. (S&S: 92)

It was a very proper wedding. The bride was elegantly dressed; the two bridesmaids were duly inferior; her father gave her away; her mother stood with salts in her hand, expecting to be agitated; her aunt **tried to cry**. (MP: 179)

They were by no means tired of wondering and admiring; and **not even** Louisa seemed to feel that they had parted with Captain Wentworth long. (P: 142)

For her cheerfulness and mental alacrity did not fail her; and while these prime supplies of good remained, she might have bid defiance even to greater accessions of worldly prosperity. She might have been absolutely rich and perfectly healthy, and **yet** be happy. (P: 319)

The party then gathered round the fire to hear Lady Catherine **determine** what weather they were to have on the morrow. (P&P: 146)

But he did not see her, and therefore the smile and the blush, which his sudden reappearance raised in Catherine, passed away without sullyng her **heroic** importance. (NA: 31)

14. Ironía social: reflejar situaciones y actitudes propias de la sociedad de su época, añadiéndoles cierto tinte crítico o sarcástico.

All Huntingdon exclaimed on the greatness of the match, and her uncle, the lawyer, himself, **allowed her to be at least three thousand pounds short of any equitable claim to it.** (MP: 1)

Having visited many **more rooms than could be supposed to be of any other use** than to contribute to the window-tax, and find employment for housemaids. (MP: 75)

A week had not passed since Miss Hawkins's name was first mentioned in Highbury, before **she was, by some means or other, discovered to have every recommendation of person and mind;** to be handsome, elegant, highly accomplished, and perfectly amiable: and when Mr. Elton himself arrived to triumph in his happy prospects, and circulate the fame of her merits, **there was very little more for him to do, than to tell her Christian name, and say whose music she principally played.** (E: 160)

She had three sons before Catherine was born; **and instead of dying in bringing the latter into the world, as anybody might expect, she still lived on** – lived to have six children more. (NA: 5)

And after staying long enough in the pump-room to discover that the crowd was insupportable, and that there was not a genteel face to be seen, **which everybody discovers every Sunday throughout the season,** they hastened away to the Crescent, to breathe the fresh air of better company. (NA: 19)

And she seemed **capable of being young, attractive**, and at a ball **without wanting to fix the attention of every man near her, and without exaggerated feelings** of ecstatic delight or inconceivable vexation on every little trifling occurrence. (NA: 33)

And though in all probability not an observation was made, nor an expression used by either which had not been made and used some thousands of times before, under that roof, in every Bath season, **yet the merit of their being spoken with simplicity and truth, and without personal conceit, might be something uncommon.** (NA: 44)

All Meryton seemed striving to blacken the man who, but three months before, had been almost an angel of light. He was declared to be in debt to every tradesman in the place, and his intrigues, all honoured with the title of seduction, had been extended into every tradesman's family. Everybody declared that he was the wickedest young man in the world; and everybody began to find out that they had always distrusted the appearance of his goodness. (P&P: 255)

15. Crítica indirecta a algún personaje.

It was impossible for many of the others not to smile. Mr. Rushworth hardly knew what to do with so much meaning; but by looking, as he really felt, most exceedingly pleased with Sir Thomas's good opinion, and **saying scarcely anything, he did his best towards preserving that good opinion a little longer.** (MP: 165)

Mrs. Norris was a little confounded and **as nearly being silenced as ever she had been in her life.** (MP: 166)

Mr. Crawford probably could not regard his future father-in-law with any idea **of taking him for a model in dress.** (MP: 358)

Mrs. Rushworth, never weary in the cause, would have proceeded towards the principal staircase, and taken them through all the rooms above, if her son had not interposed with a doubt of there being time enough. "For if," said he, with the sort of self-evident proposition **which many a clearer head does not always avoid**, "we are too long going over the house, we shall not have time for what is to be done out of doors. It is past two, and we are to dine at five." (MP: 79)

It had given her likewise a pedantic air and conceited manner, which would have injured a **higher degree of excellence than she had reached.** (P&P: 20)

-Ironía a través de los personajes.

1. Reproducir pensamientos o palabras de alguien evidenciando sus defectos y lo absurdo de sus afirmaciones.

[Referring to Lady Bertram] She soon afterwards added, “And will tell you what, Fanny, which is more than I did for Maria: the next time Pug has a litter you shall have a puppy.” (MP: 296)

“My dear Charlotte and I have but one mind and one way of thinking. There is in everything a most remarkable resemblance of character and ideas between us. We seem to have been designed for each other.” (P&P: 189)

“Five hundred a year! I am sure I cannot imagine how they will spend half of it; and as to your giving them more, it is quite absurd to think of it. They will be much more able to give YOU something.” (S&S: 9)

“Good gracious! (giggling as she spoke) I’d lay my life I know what my cousins will say, when they hear of it. They will tell me I should write to the Doctor, to get Edward the curacy of his new living. I know they will; but I am sure I would not do such a thing for all the world.– “La!” I shall say directly, “I wonder how you could think of such a thing? I write to the Doctor, indeed!” (S&S: 236)

2. Un personaje ridiculiza la actitud o palabras del otro.

“Do you not want to know who has taken it?” cried his wife impatiently.

“You want to tell me, and I have no objection to hearing it.” (P&P: 1)

“You mistake me, my dear. I have a high respect for your nerves. They are my old friends. I have heard you mention them with consideration these last twenty years at least.” (P&P: 3)

“I am sick of Mr. Bingley,” cried his wife.

“I am sorry to hear that; but why did not you tell me that before? If I had known as much this morning I certainly would not have called on him. It is very unlucky; but as I have actually paid the visit, we cannot escape the acquaintance now.” (P&P: 5)

“Will you give me leave to defer your raptures till I write again? At present I have not room to do them justice.” (P&P: 41)

“They have both,” said she, “been deceived, I dare say, in some way or other, of which we can form no idea (...).”

“Very true, indeed; and now, my dear Jane, what have you got to say on behalf of the interested people who have probably been concerned in the business? Do clear them too, or we shall be obliged to think ill of somebody.” (P&P: 75)

Maria would tell her nothing more, and down they ran into the dining-room, which fronted the lane, in quest of this wonder; It was two ladies stopping in a low phaeton at the garden gate.

“And is this all?” cried Elizabeth. “I expected at least that the pigs were got into the garden, and here is nothing but Lady Catherine and her daughter.” (P&P: 139)

“You are a good girl;” he replied, “and I have great pleasure in thinking you will be so happily settled. I have not a doubt of your doing very well together. Your tempers are by no means unlike. You are each of you so complying, that nothing will ever be resolved on; so easy, that every servant will cheat you; and so generous, that you will always exceed your income.” (P&P: 304)

“I have seen a great many lists of her drawing-up at various times of books that she meant to read regularly through--and very good lists they were--very well chosen, and very neatly arranged--sometimes alphabetically, and sometimes by some other rule.” (E: 30)

“John loves Emma with a reasonable and therefore not a blind affection, and Isabella always thinks as he does; except when he is not quite frightened enough about the children.” (E: 33)

“It would be impossible, I know,” replied Elinor, “to convince you that a woman of seven and twenty could feel for a man of thirty-five anything near enough to love, to make him a desirable companion to her. But I must object to your dooming Colonel Brandon and his wife to the constant confinement of a sick chamber, merely because he chanced to complain yesterday (a very cold damp day) of a slight rheumatic feel in one of his shoulders.” (S&S: 32)

“It is not every one,” said Elinor, “who has your passion for dead leaves.” (S&S: 75)

Elinor agreed to it all, for she did not think he deserved the compliment of rational opposition. (S&S: 217)

“Well,” said Elinor, “it is a comfort to be prepared against the worst. You have got your answer ready.” (S&S: 237)

Catherine coloured, and said, “I was not thinking of anything.”

“That is artful and deep, to be sure; but I had rather be told at once that you will not tell me.” (NA: 15)

3. Un personaje sugiere algo o corrige a otro con un razonamiento burlesco.

“When a woman has five grown-up daughters, she ought to give over thinking of her own beauty.”

“In such cases, a woman has not often much beauty to think of.” (P&P: 2)

“Well, he certainly is very agreeable, and I give you leave to like him. You have liked many a stupider person.” (P&P: 11)

“From all that I can collect by your manner of talking, you must be two of the silliest girls in the country. I have suspected it some time, but I am now convinced.” (P&P: 24)

“Yes--but as it happens, they are all of them very clever.”

“This is the only point, I flatter myself, on which we do not agree. I had hoped that our sentiments coincided in every particular, but I must so far differ from you as to think our two youngest daughters uncommonly foolish.” (P&P: 24)

“I should like balls infinitely better,” she replied, “if they were carried on in a different manner; but there is something insufferably tedious in the usual process of such a meeting. It would surely be much more rational if conversation instead of dancing were made the order of the day.”

“Much more rational, my dear Caroline, I dare say, but it would not be near so much like a ball.” (P&P: 48)

“Indeed, Jane, you ought to believe me. No one who has ever seen you together can doubt his affection. Miss Bingley, I am sure, cannot. She is not such a simpleton. Could she have seen half as much love in Mr. Darcy for herself, she would have ordered her wedding clothes.” (P&P: 106)

“They are young in the ways of the world, and not yet open to the mortifying conviction that handsome young men must have something to live on as well as the plain.” (P&P: 132)

“Well,” cried Elizabeth, “have it as you choose. He shall be mercenary, and she shall be foolish.” (P&P: 135)

“This will not do,” said Elizabeth; “you never will be able to make both of them good for anything. Take your choice, but you must be satisfied with only one. There is but such a quantity of merit between them; just enough to make one good sort of man; and of late it has been shifting about pretty much. For my part, I am inclined to believe it all Darcy’s; but you shall do as you choose.” (P&P: 196)

“Lydia will never be easy until she has exposed herself in some public place or other, and we can never expect her to do it with so little expense or inconvenience to her family as under the present circumstances.” (P&P: 202)

“No,” said her father; “Wickham’s a fool if he takes her with a farthing less than ten thousand pounds. I should be sorry to think so ill of him, in the very beginning of our relationship.” (P&P: 264)

“As soon as ever Mr. Bingley comes, my dear,” said Mrs. Bennet, “you will wait on him of course.”

“No, no. You forced me into visiting him last year, and promised, if I went to see him, he should marry one of my daughters. But it ended in nothing, and I will not be sent on a fool’s errand again.” (P&P: 289)

“I must trouble you once more for congratulations. Elizabeth will soon be the wife of Mr. Darcy. Console Lady Catherine as well as you can. But, if I were you, I would stand by the nephew. He has more to give. (P&P: 336)

“Some inconvenience to your friends, indeed, might result from it--you would not be able to give them so much of your time. But (with a smile) you would be materially benefited in one particular at least--you would know where to go when you left them.” (S&S: 87)

“I consider the blessing of a wife as most justly described in those discreet lines of the poet--”**Heaven’s last best gift.**” (MP: 37)

4. Recurrir a la exageración para mostrar el punto débil de un argumento, mostrar desacuerdo con alguien o incidir en algún aspecto de la actitud de otro personaje.

The general prejudice against Mr. Darcy is so violent, that **it would be the death of half the good people in Meryton** to attempt to place him in an amiable light. (P&P: 198)

“Well, my dear,” said Mr. Bennet, when Elizabeth had read the note aloud, “if your daughter should have a dangerous fit of illness--**if she should die**, it would be a comfort to know that it was all in pursuit of Mr. Bingley, and under your orders.” (P&P: 26)

“Jane in such a part of London! My dear aunt, how could you think of it? Mr. Darcy may perhaps have heard of such a place as Gracechurch Street, but he would hardly think a **month’s ablution enough to cleanse him from its impurities**, were he once to enter it; and depend upon it, Mr. Bingley never stirs without him.” (P&P: 124)

“Stupid men are the only ones worth knowing, after all.” (P&P: 135)

With the mention of Derbyshire there were many ideas connected. It was impossible for her to see the word without thinking of Pemberley and its owner. “But surely,” said she, “**I may enter his county without impunity, and rob it of a few petrified spars without his perceiving me.**” (P&P: 209)

“The consequence of which, I suppose, will be,” said Mrs. Dashwood, “since leisure has not promoted your own happiness, that your sons **will be brought up to as many pursuits, employments, professions, and trades as Columella’s.**” (S&S: 88)

“Nay,” said Edmund, who began to listen with alarm. “Let us do nothing by halves. If we are to act, let it be in a theatre completely fitted up with pit, boxes, and gallery, and let us have a play entire from beginning to end; so as it be a German play, no matter what, with a good tricking, shifting afterpiece, and a figure-dance, and a hornpipe, and a song between the acts. If we do not outdo Ecclesford, we do nothing.” (MP: 110)

5. Tomar un hecho positivo y cuestionarlo o añadir un matiz para volverlo negativo.

“This man is almost too gallant to be in love,” thought Emma. (E: 42)

“Why should they ask us?” said Marianne, as soon as they were gone. “The rent of this cottage is said to be low; but we have it on very hard terms, if we are to dine at the park whenever any one is staying either with them, or with us.” (S&S: 93)

6. Un personaje aprovecha la afirmación de otro para dar o reforzar su opinión, tergiversando el sentido original de la primera frase.

“My love you contradict every body,” said his wife with her usual laugh. “Do you know that you are quite rude?”

“I did not know I contradicted any body in calling your mother ill-bred.” (S&S: 96)

“I am astonished, my dear,” said Mrs. Bennet, “that you should be so ready to think your own children silly. If I wished to think slightly of anybody’s children, it should not be of my own, however.”

“If my children are silly, I must hope to be always sensible of it.” (P&P: 24)

7. Antífrasis.

“My love,” applying to her husband, “don’t you long to have the Miss Dashwoods come to Cleveland?”

“Certainly,” he replied, with a sneer--“I came into Devonshire with no other view.

She surprised Elinor very much as they returned into the drawing-room, by asking her whether she did not like Mr. Palmer excessively.

“Certainly,” said Elinor; “he seems very agreeable.” (S&S: 97)

8. Un personaje confiere a otro una cualidad que no cree que posea, de modo que los lectores capten la incongruencia, mientras que el interlocutor no.

[Elinor talking to Mr. John D.] “Indeed, brother, your anxiety for our welfare and prosperity carries you too far.” (S&S: 195)

[Elizabeth B. talking to Mr. Lucas] “Mr. Darcy is all politeness,” said Elizabeth, smiling. (P&P: 22)

9. Contradicción inconsciente del personaje entre sus palabras y su actitud.

Mrs. Norris, having fidgeted about, and obtained a few pheasants’ eggs and a cream cheese from the housekeeper, and made abundance of civil speeches to Mrs. Rushworth, was ready to lead the way. (...)

Maria was just discontented enough to say directly, “I think you have done pretty well yourself, ma’am. Your lap seems full of good things, and here is a basket of something between us which has been knocking my elbow unmercifully.”

“My dear, it is only a beautiful little heath, which that nice old gardener would make me take” (MP: 94)

“How pleasant it is to spend an evening in this way! **I declare after all there is no enjoyment like reading! How much sooner one tires of anything than of a book!** When I have a house of my own, I shall be miserable if I have not an excellent library.”

No one made any reply. She then yawned again, threw aside her book, and cast her eyes round the room in quest for some amusement. (P&P: 47)

“People who suffer as I do from nervous complaints can have no great inclination for talking. **Nobody can tell what I suffer!** But it is always so. Those who do not complain are never pitied.” (P&P: 101)

“For my part, I am determined **never to speak of it again** to anybody. I told my sister Phillips so the other day.” (P&P: 199)

“Now, Mr. Morland,” for he was close to her on the other side, “**I shall not speak another word to you** all the rest of the evening; so I charge you not to expect it.” (...)

Isabella smiled incredulously **and talked the rest of the evening to James.** (NA: 43)

“It is not on my own account I wish for more; but I cannot bear to be the means of injuring my dear Morland, making him sit down upon an income hardly enough to find one in the common necessaries of life. **For myself, it is nothing; I never think of myself.**” (NA: 83)

“The house was cleared yesterday, except of the little Harvilles; but you will be surprised to hear they have never gone home. **Mrs. Harville must be an odd mother to part with them so long.** I do not understand it.” (...)

“I do not expect my children to be asked, you know. **I can leave them at the Great House very well, for a month or six weeks.**” (P: 221)

10. Ironía situacional.

“My dear Mr. Bennet, you must not expect **such girls to have the sense of their father and mother.**” (P&P: 24)

“She has borne it all, with the fortitude of an **angel!** She says she **never shall think well** of anybody again.” (S&S: 228)

Lady Middleton could no longer endure such a conversation, and therefore exerted herself to ask Mr. Palmer if there was any news in the paper.

“**No, none at all,**” he replied, and read on. (S&S: 92)

“And as to my father’s being absent, it is so far from an objection, that I consider it rather as a motive; for the expectation of his return must **be a very anxious period to my mother; (...) It is a very anxious period for her.**”

As he said this, each looked towards their mother. **Lady Bertram, sunk back in one corner of the sofa, the picture of health, wealth, ease, and tranquillity, was just falling into a gentle doze,** while Fanny was getting through the few difficulties of her work for her. (MP: 112)

The evening was heavy like the day. “I cannot think what is the matter with me,” said Lady Bertram, when the tea-things were removed. “**I feel quite stupid.** It must be sitting up so late last night. Fanny, you must do something to keep me awake. I cannot work. Fetch the cards; **I feel so very stupid.**” (MP: 251)

“That is a very foolish trick, Fanny, to be idling away all the evening upon a sofa. Why cannot you come and sit here, and employ yourself as we do? (...). **You should learn to think of other people.**” (MP: 63)

“I have this moment heard that **the Crofts are going to Bath** almost immediately; they think the Admiral gouty. Charles heard it quite by chance; they have not had the civility to give me any notice, or of offering to take anything. **I do not think they improve at all as neighbours.** We see nothing of them, and this is really an instance of gross inattention.” (...)

“The Admiral does not seem very ill, and **I sincerely hope Bath will do him all the good he wants.** I shall be truly glad to have them back again. **Our neighbourhood cannot spare such a pleasant family.**” (P: 224)

“**Lady Russell quite bores one** with her new publications. You need not tell her so, but I thought **her dress hideous** the other night. I used to think she had some taste in dress, but **I was ashamed of her at the concert**. Something so formal and arrange in her air! and she sits so upright! **My best love, of course.**” (P: 268)

Mrs. Perry was very anxious that he should have a carriage, and came to my mother in great spirits one morning because she thought she had prevailed. Jane, don”t you remember grandmama”s telling us of it when we got home? I forget where we had been walking to (...) I am not like Jane; I wish I were. **I will answer for it she never betrayed the least thing in the world.** (E: 309)

“It was foolish, it was wrong, **to take so active a part in bringing any two people together.**” (...) She was quite concerned and ashamed, and **resolved to do such things no more.** (...)

“I have been but half a friend to her; and if she were not to feel this disappointment so very much, I am sure I have not an idea of any body else who would be at all desirable for her;--**William Coxe--Oh! no, I could not endure William Coxe-- a pert young lawyer.**”

She stopt to blush and laugh at her own relapse, and then resumed a more serious, more dispiriting cogitation upon what had been, and might be, and must be. (E: 122)

“Well, Miss Morland,” said he, directly, “I hope you have had an agreeable ball.”

“Very agreeable indeed,” she replied, vainly endeavouring **to hide a great yawn.** (NA: 12)

“Yes, pretty well; but are they all horrid, are you sure they are **all horrid?**”

“Yes, quite sure; for a particular friend of mine, a Miss Andrews, a sweet girl, **one of the sweetest creatures in the world, has read every one of them.**” (NA: 22)

[Referring to Isabella] “She has so much good sense, and is so thoroughly unaffected and amiable.” (NA: 29)

11. Expresar una queja de modo cómico.

“If he had had any compassion for me,” cried her husband impatiently, “he would not have danced half so much! For God”s sake, say no more of his partners. O that he had sprained his ankle in the first place!” (P&P: 10)

And though prepared, as he told Elizabeth, to meet with folly and conceit in every other room of the house, he was used to be free from them there; his civility. (P&P: 62)

12. Bromear sobre los propios sentimientos.

“Will you tell me how long you have loved him?”

“It has been coming on so gradually, that I hardly know when it began. But I believe I must date it from my first seeing his beautiful grounds at Pemberley.” (P&P: 327)

“I admire all my three sons-in-law highly,” said he. “Wickham, perhaps, is my favourite; but I think I shall like your husband quite as well as Jane’s.” (P&P: 332)

13. Hacer una referencia cómica sobre un tercero.

“And if I had not a letter to write myself, **I might sit by you and admire the evenness of your writing, as another young lady once did.** But I have an aunt, too, who must not be longer neglected.” (P&P: 335)

“Prepare for your sister-in-law, Eleanor, and **such a sister-in-law as you must delight in!** Open, candid, artless, guileless, with affections strong but simple, forming no pretensions, and knowing no disguise.”

“**Such a sister-in-law, Henry, I should delight in,**” said Eleanor with a smile.

“But perhaps,” observed Catherine, “though she has behaved so ill by our family, she may behave better by yours. Now she has really got the man she likes, she may be constant.”

“Indeed I am afraid she will,” replied Henry; “**I am afraid she will be very constant, unless a baronet should come in her way;** that is Frederick’s only chance. **I will get the Bath paper, and look over the arrivals.**” (NA: 128)

I have not so much to say for my friend Flora, who jilted a very nice young man in the Blues for the sake of that horrid Lord Stornaway, **who has about as much sense, Fanny, as Mr. Rushworth,** but much worse-looking, and with a blackguard character. (MP: 322)

He was reckoned very handsome; his person much admired in general, though not by her, there being a want of elegance of feature which she could not dispense with:--**but the girl who could be gratified by a Robert Martin’s riding about the country to get walnuts for her might** very well be conquered by Mr. Elton’s admiration. (E: 29)

8.2.2. Las descripciones

Una vez analizada la voz narrativa, procedemos a hablar del siguiente elemento del nivel del discurso: las descripciones. Dentro de este apartado crearemos algunos subgrupos para estudiar cada aspecto con más detenimiento. Los tipos de descripciones que analizaremos en esta sección serán las siguientes:

1. Descripción de personajes:
 - a) A través del narrador.
 - b) A través de los personajes
2. Descripción de lugares
3. Descripción de situaciones

1. Descripción de personajes.

a) A través del narrador.

Se ha comentado con anterioridad que el narrador de las novelas de Austen tiene un papel activo e influye en la percepción de la historia y de los personajes que obtendrá el lector. Un modo muy concreto de manipular la información será a través de la presentación de los protagonistas y secundarios.

Cada vez que aparece un nuevo personaje en una de estas novelas, el narrador dedica unas líneas o párrafos a informarnos sobre él. Los datos que aporta nunca son neutros. Siempre hay matices, más o menos disimulados, que posicionan al lector a favor o en contra. Aunque en algunos casos esa percepción evolucionará en sentido contrario al que se mostró al principio, lo normal es que los personajes se mantengan dentro del marco en el que fueron presentados.

El modo de presentar a los personajes puede ser muy diferente. A continuación ofreceremos algunos ejemplos de distintas metodologías. Pero antes destacaremos un dato que puede ayudar a comprender la relevancia de los personajes y de la manera en la que se nos muestran. Casi todas las obras de esta autora comienzan con la presentación de alguno de los personajes principales, ya sea la protagonista (*Emma*), o su familia (*Mansfield Park*, *Northanger Abbey*, *Persuasion*, *Sense and Sensibility*). Como se puede

ver, la única obra en la que esta regla no se cumple es *Pride and Prejudice*, aunque lo cierto es que el narrador tan solo tarda unos párrafos en hablarnos de los Bennet. Los que necesita para establecer una de las tramas principales: “It is a truth universally acknowledge, that a single man...”. Todos estos inicios son originales y significativos. La presentación escogida para abrir la historia no es fruto de la casualidad, sino que servirá de marco para gran parte de la acción. Anteriormente hablamos de los “paisajes humanos” de Jane Austen. Y esa expresión cobra un nuevo sentido teniendo en cuenta lo que se acaba de comentar. Si otros autores arrancan su historia mostrando el enclave en el que se desarrollará, la escritora inglesa, aunque dará algunos datos básicos, se centrará sobre todo en los actores fundamentales.

Sir Walter Elliot, of Kellynch Hall, in Somersetshire, was a man who, for his own amusement, never took up any book but the Baronetage; there he found occupation for an idle hour, and consolation in a distressed one; there his faculties were roused into admiration and respect, by contemplating the limited remnant of the earliest patents; there any unwelcome sensations, arising from domestic affairs changed naturally into pity and contempt as he turned over the almost endless creations of the last century; and there, if every other leaf were powerless, he could read his own history with an interest which never failed. This was the page at which the favourite volume always opened:

“ELLIOT OF KELLYNCH HALL.

“Walter Elliot, born March 1, 1760, married, July 15, 1784, Elizabeth, daughter of James Stevenson, Esq. of South Park, in the county of Gloucester, by which lady (who died 1800) he has issue Elizabeth, born June 1, 1785; Anne, born August 9, 1787; a still-born son, November 5, 1789; Mary, born November 20, 1791.” (P: 33)

Como se ha dicho poco más arriba, cada nuevo personaje cuenta con su presentación, ya sea antes de aparecer, o inmediatamente después. Esta primera imagen se irá completando con más detalles, dependiendo de la importancia de dicho personaje. Pero, lo que cabe destacar es que nunca se omite. A veces se puede describir a una familia entera en un solo párrafo.

The Musgroves, like their houses, were in a state of alteration, perhaps of improvement. The father and mother were in the old English style, and the young people in the new. Mr. and Mrs. Musgrove were a very good sort of people; friendly and hospitable, not much educated, and not at all elegant. Their children had more modern minds and manners.

There was a numerous family; but the only two grown up, excepting Charles, were Henrietta and Louisa, young ladies of nineteen and twenty, who had brought from school at Exeter all the usual stock of accomplishments, and were now like thousands of other young ladies, living to be fashionable, happy, and merry. Their dress had every advantage, their faces were rather pretty, their spirits extremely good, their manner unembarrassed and pleasant; they were of consequence at home, and favourites abroad. (P: 79)

Aunque lo habitual es que cada actor, principal o secundario, goce de sus minutos de gloria y cuente con su presentación personal, favorable o desfavorable.

The Honourable John Yates, this new friend, had not much to recommend him beyond habits of fashion and expense, and being the younger son of a lord with a tolerable independence; and Sir Thomas would probably have thought his introduction at Mansfield by no means desirable. (MP: 107)

Las descripciones de Austen suelen ser breves. No se extiende en detalles innecesarios. Por eso, el lector que haya captado esta nota de su estilo, comprenderá la relevancia de cada dato que se aporte sobre los diferentes protagonistas.

Podríamos decir que esta autora describe porque es necesario. Sus retratos no solo nos permiten imaginarnos a los personajes, aunque apenas nos aportan datos sobre su aspecto físico, sino que, sobre todo, nos ayudan a comprender su manera de ser y de actuar. Puesto que lo principal de estas novelas son sus actores, captar su personalidad, sus manías y sus razonamientos será determinante para entender la trama. Además, esta forma de actuar contribuye al realismo que impregna las novelas. Austen describirá a sus personajes para justificar su actitud.

Por ejemplo, en el caso de Lady Russell, que sabemos que aconsejó a Anne que rechazara al Capitán Wentworth, pero que sigue siendo su fiel amiga y consejera; el lector necesita algún argumento que le permita ser más comprensivo con esta dama, por la que, de otro modo, sentiría rechazo. Y Austen no duda en ofrecer estos argumentos. Primero nos muestra sus principios, y lo que conllevan.

Lady Russell was most anxiously zealous on the subject, and gave it much serious consideration. She was a woman rather of sound than of quick abilities, whose difficulties in coming to any decision in this instance were great, from the opposition of two leading

principles. She was of strict integrity herself, with a delicate sense of honour; but she was as desirous of saving Sir Walter's feelings, as solicitous for the credit of the family, as aristocratic in her ideas of what was due to them, as anybody of sense and honesty could well be. (P: 45)

Y, acto seguido, para evitar que nuestra punto de vista sea demasiado crítico o severo con ella, añade una serie de características positivas y la explicación de sus errores.

She was a benevolent, charitable, good woman, and capable of strong attachments, most correct in her conduct, strict in her notions of decorum, and with manners that were held a standard of good-breeding. She had a cultivated mind, and was, generally speaking, rational and consistent; but she had prejudices on the side of ancestry; she had a value for rank and consequence, which blinded her a little to the faults of those who possessed them. (P: 45)

En el caso de que el comportamiento de alguno de los personajes pueda parecer exagerado, el narrador también se adelantará a nuestra reacción mostrando esa realidad que después se concretará en un sinfín de manifestaciones.

Her mind was less difficult to develop. She was a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she was discontented, she fancied herself nervous. The business of her life was to get her daughters married; its solace was visiting and news. (P&P: 3)

Y nos explicará las circunstancias que han llevado a alguien a actuar de un modo tan peculiar, grotesco y casi inverosímil. Como puede ser el caso de Mr. Collins:

The subjection in which his father had brought him up had given him originally great humility of manner; but it was now a good deal counteracted by the self-conceit of a weak head, living in retirement, and the consequential feelings of early and unexpected prosperity. A fortunate chance had recommended him to Lady Catherine de Bourgh when the living of Hunsford was vacant; and the respect which he felt for her high rank, and his veneration for her as his patroness, mingling with a very good opinion of himself, of his authority as a clergyman, and his right as a rector, made him altogether a mixture of pride and obsequiousness, self-importance and humility. (P&P: 61)

O del hipocondriaco Mr. Woodhouse:

He was a nervous man, easily depressed; fond of every body that he was used to, and hating to part with them; hating change of every kind. Matrimony, as the origin of change, was always disagreeable; and he was by no means yet reconciled to his own daughter's marrying, nor could ever speak of her but with compassion, though it had been entirely a match of affection, when he was now obliged to part with Miss Taylor too; and from his habits of gentle selfishness, and of being never able to suppose that other people could feel differently from himself, he was very much disposed to think Miss Taylor had done as sad a thing for herself as for them, and would have been a great deal happier if she had spent all the rest of her life at Hartfield. (E: 56)

Es decir, tal y como se comentó al hablar de las caricaturas, Jane Austen elabora con detalle el carácter de cada personaje y las circunstancias que facilitaron que llegara a ser así. De este modo, les confiere una profundidad y verosimilitud que les aparta del concepto tradicional de personajes caricaturescos, como también dijimos al tratar ese punto.

Pero no solo se justifican las actitudes extrañas o aquellas que hayan tenido consecuencias importantes, sino también algunas reacciones mucho más cotidianas, que nos permiten conocer con más riqueza la forma de ser del interesado. Por ejemplo, para que comprendamos el agradecimiento de Anne ante las atenciones y el cariño de los Musgrove, el narrador comenta:

It was a heartiness, and a warmth, and a sincerity which Anne delighted in the more, from the sad want of such blessings at home. (P: 274)

Las carencias afectivas que ha sufrido en su hogar la han vuelto más sensible a esas manifestaciones. Conciso, pero realista. O, al hablar de la actitud de la joven Georgiana Darcy en su primer encuentro con Lizzy, de la que tanto ha oído hablar, se nos cuenta:

Georgiana's reception of them was very civil, but attended with all the embarrassment which, though proceeding from shyness and the fear of doing wrong, would easily give to those who felt themselves inferior the belief of her being proud and reserved. Mrs. Gardiner and her niece, however, did her justice, and pitied her. (P&P: 231)

Que la timidez se confunda con arrogancia no es algo novedoso ni extraño. La descripción del narrador nos muestra todos los factores necesarios para justificar tanto el comportamiento de la joven como la imagen que algunos pueden tener de ella.

Austen recurre a distintos recursos a la hora de realizar sus descripciones. Como hemos dicho, su modo de describir es coherente con la concisión que marca su estilo. Pero esto no implica que sus retratos sean pobres o difusos. Sus pinceladas de trazo fino y realista, y su maestría en la técnica le permiten servirse de estrategias variadas para lograr un resultado más que satisfactorio.

Uno de estos recursos, que ya se citó al hablar de los personajes, es el uso de los contrastes. De este modo, logra resaltar las características propias de cada uno de un modo breve y visual.

El contraste puede producirse a través de una situación concreta y nada extraordinaria, como podría ser la percepción de una niña pequeña respecto a dos adultos muy diferentes:

Sir Thomas, seeing how much she needed encouragement, tried to be all that was conciliating; but he had to work against a most untoward gravity of deportment; and Lady Bertram, without taking half so much trouble, or speaking one word where he spoke ten, by the mere aid of a good-humoured smile, became immediately the less awful character of the two. (MP: 9)

Otras veces, se recurrirá a una mirada algo más profunda para establecer las diferencias entre dos personajes que marcan líneas diferentes de la trama, como son Mary Crawford y Fanny Price.

In everything, Miss Crawford was very unlike her. She had none of Fanny's delicacy of taste, of mind, of feeling; she saw Nature, inanimate Nature, with little observation; her attention was all for men and women, her talents for the light and lively. (MP: 72)

La eficacia del contraste radicará, con frecuencia, en la concisión a la hora de mostrarlo. Bastará con un par de líneas para definir la actitud principal de varios de los protagonistas de una novela.

Her feelings were strong; but she knew how to govern them: it was a knowledge which her mother had yet to learn; and which one of her sisters had resolved never to be taught. (S&S: 4)

Dentro de este apartado, aunque también haya participación de los personajes, podemos incluir los contrastes que no son descritos por el narrador, sino mostrados a través de los protagonistas. La labor del narrador en este caso es situar la escena y, después, dejar que sea el lector quien perciba directamente la diferente actitud de esos personajes ante un mismo hecho.

Mr. Darcy stood near them in silent indignation at such a mode of passing the evening, to the exclusion of all conversation, and was too much engrossed by his thoughts to perceive that Sir William Lucas was his neighbour, till Sir William thus began:

“What a charming amusement for young people this is, Mr. Darcy! There is nothing like dancing after all. I consider it as one of the first refinements of polished society.”

“Certainly, sir; and it has the advantage also of being in vogue amongst the less polished societies of the world. Every savage can dance.” (P&P: 21)

Hasta ahora hemos visto cómo el narrador compara alguna cualidad de diversos personajes. Pero también existe la posibilidad de agrandar el campo de referencia, incluyendo actitudes posibles de personas que no aparecen en la obra. De este modo, queda más patente que la finalidad de este recurso no es tan solo establecer una relación entre varios protagonistas, sino resaltar alguna cualidad de uno de ellos.

Some mothers might have encouraged the intimacy from motives of interest, for Edward Ferrars was the eldest son of a man who had died very rich; and some might have repressed it from motives of prudence, for, except a trifling sum, the whole of his fortune depended on the will of his mother. But Mrs. Dashwood was alike uninfluenced by either consideration. (S&S: 12)

Otro recurso al que acude Jane Austen a la hora de describir a algunos personajes es aprovechar alguna situación concreta para mostrar una actitud más profunda o general. La autora se sirve de pequeños detalles para completar la visión del personaje que desea ofrecer. De esta forma, no cae en descripciones largas y tediosas, que puedan ralentizar el ritmo de la narración y que el público asimile con dificultad. Así, con pinceladas breves pero dispuestas con buen criterio, se logra completar el cuadro de personajes, repleto de matices y pequeños detalles.

Al pasar de lo concreto a lo general, el lector no tiene dificultad para seguir los razonamientos del narrador y recordar los datos básicos, ya que la escena que se ofrece servirá de refuerzo para las palabras. Esta estrategia se utiliza tanto para personajes principales como secundarios. La diferencia principal radicará en el número de explicaciones que encontraremos sobre cada uno.

A continuación ofreceremos algunos ejemplos de este recurso aplicado a las protagonistas de algunas de estas novelas.

En *Persuasion*, el narrador toma pie de las sensaciones de Anne cuando toca el piano para mostrar la soledad en la que ha vivido desde la muerte de su madre.

She knew that when she played she was giving pleasure only to herself; but this was no new sensation. Excepting one short period of her life, she had never, since the age of fourteen, never since the loss of her dear mother, known the happiness of being listened to, or encouraged by any just appreciation or real taste. (P: 85)

Alguna semejanza encontramos en el siguiente extracto, en el que se aprovecha un paseo de Fanny para mostrarnos su capacidad de disfrutar de la naturaleza y su espíritu acostumbrado a la soledad, con una única excepción.

Fanny, whose rides had never been extensive, was soon beyond her knowledge, and was very happy in observing all that was new, and admiring all that was pretty. She was not often invited to join in the conversation of the others, nor did she desire it. Her own thoughts and reflections were habitually her best companions; and, in observing the appearance of the country, the bearings of the roads, the difference of soil, the state of the harvest, the cottages, the cattle, the children, she found entertainment that could only have been heightened by having Edmund to speak to of what she felt. (MP: 72)

Veamos ahora dos breves textos en los que se describen algunos de los rasgos principales del carácter de Lizzy.

Elizabeth listened in silence, but was not convinced; their behaviour at the assembly had not been calculated to please in general; and with more quickness of observation and less pliancy of temper than her sister, and with a judgement too unassailed by any attention to herself, she was very little disposed to approve them. (P&P: 12)

But Elizabeth was not formed for ill-humour; and though every prospect of her own was destroyed for the evening, it could not dwell long on her spirits. (P&P: 79)

Y para terminar con las descripciones de las heroínas de estas obras, ofreceremos un extracto en el que se aprovecha que Emma se dispone a iniciar un retrato de Harriet para poner en evidencia la inconstancia de esta joven dama, que pudiendo haber alcanzado la excelencia en varias artes, se quedó lejos de ella en todas.

Her many beginnings were displayed. Miniatures, half-lengths, whole-lengths, pencil, crayon, and water-colours had been all tried in turn. She had always wanted to do every thing, and had made more progress both in drawing and music than many might have done with so little labour as she would ever submit to. She played and sang;--and drew in almost every style; but steadiness had always been wanting; and in nothing had she approached the degree of excellence which she would have been glad to command, and ought not to have failed of. (E: 37)

Al leer las obras de Austen, comprobamos que más que contar, ella prefiere mostrar. Es decir, prefiere cederle el protagonismo a los personajes en vez de al narrador. Aunque el papel de este último es fundamental para aportar los filtros con los que se desea mostrar la historia. Al obrar de este modo, logra que los lectores perciban el relato como algo más real, ya que son espectadores directos de la acción. Y muchas veces ni siquiera se percaten de que están siendo manipulados por un narrador que elige qué escenas ofrecer y desde qué perspectiva.

Por lo tanto, si se quiere transmitir la idea de que Mr. Bingley actúa con precipitación y es poco reflexivo, en vez de decirlo con estas u otras palabras parecidas, se nos cuenta a través de un ejemplo concreto, como puede ser el alquiler de Netherfield.

He did look at it, and into it for half-an-hour--was pleased with the situation and the principal rooms, satisfied with what the owner said in its praise, and took it immediately. (P&P: 12)

Para evidenciar la bondad de Jane, que siempre antepone el bien de los demás al suyo propio, basta con añadir algunas palabras cuando se cuenta su encuentro con Lizzy.

And Jane, who had only been withheld by the fear of giving alarm or inconvenience from expressing in her note how much she longed for such a visit, was delighted at her entrance. (P&P: 28)

Y, si se quiere que los lectores se hagan una idea del carácter autoritario de Lady Catherine de Bourgh, que está dispuesta a entrometerse en los asuntos de todo el que se ponga en su camino, qué mejor manera que a través de un ejemplo concreto.

She inquired into Charlotte's domestic concerns familiarly and minutely, gave her a great deal of advice as to the management of them all; told her how everything ought to be regulated in so small a family as hers, and instructed her as to the care of her cows and her poultry. (P&P: 143)

Del mismo modo, en *Northanger Abbey*, se muestra una imagen poco favorable de Mrs. Allen en muchos momentos. Su falta de criterio para aconsejar a Catherine, sus conversaciones vacías, su escasa inteligencia, etc. Y, aunque no faltan comentarios del narrador en esta línea, una imagen concreta llegará al lector con más eficacia.

While she sat at her work, if she lost her needle or broke her thread, if she heard a carriage in the street, or saw a speck upon her gown, she must observe it aloud, whether there were anyone at leisure to answer her or not. (NA: 36)

Concisión, claridad, realismo. Este modo de describir tiene la fuerza de la imagen concreta y permite al narrador incidir en una idea sin cansar al público. Al utilizar este recurso, Austen esculpe su miniatura con golpes delicados pero continuos. Hasta que la pieza adquiera la forma deseada y reproduzca la imagen que deseaba mostrar.

Marianne hardly knew what to say. She would not wound the feelings of her sister on any account, and yet to say what she did not believe was impossible. (S&S: 15)

Como hemos recordado algunos párrafos más arriba, el narrador de estas novelas posiciona al lector frente a los personajes, transmitiendo una primera impresión que, casi con seguridad, marcará la actitud de la audiencia hacia los interesados. Para lograr este efecto se pueden emplear muchos recursos. Uno de ellos es enfatizar especialmente lo peor de un personaje y, en concreto, resaltar este aspecto a través de estructuras en las que se usen formas negativas:

Her air was **not** conciliating, **nor** was her manner of receiving them such as to make her visitors forget their inferior rank. She was **not** rendered formidable by silence; but whatever she said was spoken in so authoritative a tone, as marked her self-importance. (P&P: 142)

She had **neither** beauty, genius, accomplishment, **nor** manner. The air of a gentlewoman, a great deal of quiet, inactive good temper, and a trifling turn of mind were all that could account for her being the choice of a sensible, intelligent man like Mr. Allen. (NA: 9)

Mary had **neither** genius **nor** taste; and though vanity had given her application, it had given her likewise a pedantic air and conceited manner, which would have injured a higher degree of excellence than she had reached. (P&P: 20)

A través de negaciones, se destacan las virtudes que no tienen. Si no se hubieran mencionado, quizás el lector no los echaría en falta en los pasajes en los que aparezcan esos personajes. Sin embargo, podemos encontrar al menos una excepción a esta regla, ya que, una vez más, Austen sorprende al lector concluyendo una presentación comenzada con negaciones de un modo positivo.

Edward Ferrars was **not** recommended to their good opinion by any peculiar graces of person or address. He was **not** handsome, and his manners required intimacy to make them pleasing. He was too diffident to do justice to himself; but when his natural shyness was overcome, his behaviour gave every indication of an open, affectionate heart. His understanding was good, and his education had given it solid improvement. (S&S: 12)

Algo análogo a lo que encontramos en un pasaje distinto de esta misma obra, pero en sentido contrario. Una descripción en la que las negaciones preceden a adjetivos peyorativos, mostrando por tanto el lado positivo de esa persona, termina de un modo sorprendente.

Nothing was wanting on Mrs. Palmer's side that constant and friendly good humour could do, to make them feel themselves welcome. The openness and heartiness of her manner more than atoned for that want of recollection and elegance which made her often deficient in the forms of politeness; her kindness, recommended by so pretty a face, was engaging; her folly, though evident was **not** disgusting, because it was **not** conceited; and **Elinor could have forgiven every thing but her laugh.** (S&S: 262)

En las novelas de Austen abundan las descripciones críticas, que resaltan lo peor de esos personajes. Sin embargo, esto no conlleva que la visión del mundo que se ofrece a través de esas novelas sea pesimista o condenatoria. Más bien al contrario. Son obras alegres, llenas de esperanza y humor. Entonces, ¿cuál es la finalidad de estas críticas?

Por un lado, aportar realismo a las historias. Una novela exenta de defectos, vicios o malas intenciones parecería ambientada en un mundo distinto al nuestro. Austen no exagera los males, pero tampoco los esconde.

Por otra parte, estas realidades sirven para aumentar el contraste con las actitudes positivas, los valores y las virtudes de algunos personajes. El bien destaca más cuando vence sobre el mal, o al menos no se deja ahogar por este.

A través de estas críticas, recibimos la visión del mundo de la autora. Aunque su finalidad no sea moralizadora, Austen proyecta en sus trabajos sus principios, sus ideales y sus razonamientos. Al criticar a personas y actitudes, está denunciando lo que ella entiende como lacerante para la persona y la sociedad. Y, aunque en sus obras los malos no reciben un castigo demasiado severo, la belleza del bien queda patente y sus protagonistas reciben el premio logrado gracias a su buena conducta en los momentos difíciles.

Como hemos dicho, Austen no suele exagerar esos defectos, sino que los muestra de un modo creíble y familiar para los lectores, que seguramente reconocerán esas actitudes de sus experiencias cotidianas. Estos aspectos negativos de los personajes pueden servir también como líneas argumentales o, al menos, como fundamento para algún aspecto concreto de la trama. Un claro ejemplo de esto lo encontramos en *Mansfield Park*, donde las distintas formas de ser de las Bertram y su prima Fanny se evidencian desde el principio, preparando el terreno para lo que ocurrirá después.

The holiday allowed to the Miss Bertrams the next day, on purpose to afford leisure for getting acquainted with, and entertaining their young cousin, produced little union. They could not but hold her cheap on finding that she had but two sashes, and had never learned French; and when they perceived her to be little struck with the duet they were so good as to play, they could do no more than make her a generous present of some of their least valued toys, and leave her to herself, while they adjourned to whatever might be the

favourite holiday sport of the moment, making artificial flowers or wasting gold paper.
(MP: 11)

El narrador también recurre a estas críticas para ambientar algunos pasajes y situar a los personajes en un entorno hostil, que les obligará a adoptar actitudes diferentes a las que han mostrado hasta ese momento. Por ejemplo, cuando se anuncia que Fanny viajará a Portsmouth para visitar a su familia, se suceden varios párrafos en los que se relatan los sentimientos de la joven ante el inminente reencuentro con los suyos. Los pocos recuerdos que conserva de su hogar están completamente idealizados y eso propicia que Fanny se haga una composición de lugar muy diferente de la que se encontrará al llegar a su casa y encontrar a sus hermanas pequeñas.

Betsey, too, a spoiled child, trained up to think the alphabet her greatest enemy, left to be with the servants at her pleasure, and then encouraged to report any evil of them, she was almost as ready to despair of being able to love or assist; and of Susan's temper she had many doubts. Her continual disagreements with her mother, her rash squabbles with Tom and Charles, and petulance with Betsey, were at least so distressing to Fanny that, though admitting they were by no means without provocation, she feared the disposition that could push them to such length must be far from amiable, and from affording any repose to herself. (MP: 349)

O a su padre:

With an acknowledgment that he had quite forgot her, Mr. Price now received his daughter; and having given her a cordial hug, and observed that she was grown into a woman, and he supposed would be wanting a husband soon, seemed very much inclined to forget her again. Fanny shrunk back to her seat, with feelings sadly pained by his language and his smell of spirits; and he talked on only to his son, and only of the Thrush.
(MP: 339)

Como se ha dicho recientemente, las descripciones críticas de Austen no transmiten pesimismo ni oscurecen el tono de su obra. De hecho, haciendo gala de su ingenio y sentido del humor, no es raro que la autora aproveche los defectos de sus personajes para provocar la risa del lector al mostrarlos de un modo exagerado o irónico. En realidad, son pocos los personajes de estas obras a los que se pueda tildar de malvados. Las deficiencias de estos actores son debidas más bien a la falta de inteligencia, a un descuido de su educación o a una debilidad que más que indignar

despierta compasión. Y, por eso, con cierta frecuencia, se muestra lo ridículo de su comportamiento, sin necesidad de añadir otro tipo de reprensión.

Este es el caso, por ejemplo, de la descripción de John Thorpe, que encontramos al poco de nombrarlo por primera vez.

He was a stout young man of middling height, who, with a plain face and ungraceful form, seemed fearful of being too handsome unless he wore the dress of a groom, and too much like a gentleman unless he were easy where he ought to be civil, and impudent where he might be allowed to be easy. (NA: 26)

b) A través de los personajes.

Las obras de Austen podrían catalogarse como “novelas de personajes”; la autora prefiere cederles protagonismo y que sean ellos los que lleven el peso de la acción. Las descripciones de Austen son breves y tienen una finalidad clara. Más que largas descripciones, ella prefiere aportar datos sueltos en diversos momentos de la narración. Todas estas ideas, que han sido repetidas y desarrolladas anteriormente, cobran protagonismo una vez más en este apartado.

A través de sus descripciones y comentarios, el narrador nos aporta una visión de los personajes parcial y, con frecuencia, manipulada. Las palabras y actuaciones de los interesados abren nuestro campo de visión y nos permiten conocerlos con más profundidad. Y, además, en algunos casos contamos con la opinión de otros participantes de la historia, que nos ofrecen su punto de vista –más o menos certero–, que elevará nuestro grado de conocimiento de los actores de estas obras.

Al tratarse de un punto de vista personal, esa información estará cargada de subjetividad. Será tarea del lector discernir qué hay de verdadero en esas opiniones para poder completar el mosaico de cada personaje. La visión que nos llegue a través de otros participantes del relato no solo será parcial, sino que incluso puede ser contradictoria. Este hecho, lejos de restar credibilidad a la narración, le aporta mayor realismo y profundidad, puesto que las distintas opiniones radican en circunstancias concretas que llevan a unos y otros a juzgar de una forma muy diferente los mismos hechos y actitudes.

A continuación ofreceremos algunos ejemplos de visiones contrastadas sobre algunos personajes de estas novelas.

Comenzaremos con Fanny Price. Los lectores de esta obra saben que, desde su llegada a Mansfield Park, la joven contó con el cariño y el apoyo de su primo Edmund, por lo que no es de extrañar que sus juicios siempre sean favorables.

“There is no reason in the world why you should not be important where you are known. You have good sense, and a sweet temper, and I am sure you have a grateful heart, that could never receive kindness without wishing to return it. I do not know any better qualifications for a friend and companion.” (MP: 22)

“I think the man who could often quarrel with Fanny,” said Edmund affectionately, “must be beyond the reach of any sermons.” (MP: 100)

Sin embargo, pese a su actitud sumisa y servicial, Fanny tiene que sufrir constantemente las críticas de Mrs. Norris, que descubre defectos donde no los hay.

“There is a something about Fanny, I have often observed it before--she likes to go her own way to work; she does not like to be dictated to; she takes her own independent walk whenever she can; she certainly has a little spirit of secrecy, and independence, and nonsense, about her, which I would advise her to get the better of.” (MP: 287)

Adoptada por sus tíos, para darle una educación y garantizarle un futuro muy superior al que le esperaba en su hogar, Fanny asume un papel secundario respecto a los hijos del matrimonio Bertram. Su carácter tímido y sensible, la conciencia de su situación, y el contraste con la forma de ser de sus primas –superficial, caprichosa y egoísta–, la relega habitualmente a un segundo plano en el que casi nadie percibe sus dotes; con la excepción de Edmund, como ya hemos visto, y, curiosamente, de Mary Crawford. La que será, sin saberlo, su rival es su mejor valedora en muchos casos.

Miss Crawford had only time to say, in a pleasant manner, “I fancy Miss Price has been more used to deserve praise than to hear it.” (MP: 100)

“He has thrown away,” said she, “such a woman as he will never see again. She would have fixed him; she would have made him happy for ever.” (MP: 407)

En esta obra, Austen nos muestra a la protagonista en dos ambientes muy diferentes: Mansfield Park y Portsmouth. La diferencia en los modos de ser y en las

costumbres de ambos lugares propician que la humilde y apocada Fanny sea vista por algunas jóvenes como altiva y arrogante.

The young ladies who approached her at first with some respect, in consideration of her coming from a baronet's family, were soon offended by what they termed "airs"; for, as she neither played on the pianoforte nor wore fine pelisses, they could, on farther observation, admit no right of superiority. (MP: 353)

A pesar de las diferencias en los puntos de vista, el lector tiene su propia percepción durante toda la obra. La narración se centra en la protagonista de modo que conocemos sus sentimientos y la verdad de los hechos de primera mano. Las demás opiniones nos aportan más información sobre los que la expresan que sobre la propia joven. En *Mansfield Park*, Fanny es el referente estable, los que cambian son los demás.

Veremos ahora un caso distinto. En esta ocasión, el conocimiento que tendremos sobre el personaje analizado irá completándose conforme avance la trama y, también, con la aportación de distintos personajes. Se trata de Mr. Darcy, del que en un principio se nos dice:

"But I can guess how it was; everybody says that he is eat up with pride, and I dare say he had heard somehow that Mrs. Long does not keep a carriage, and had come to the ball in a hack chaise." (P&P: 15)

"He is not at all liked in Hertfordshire. Everybody is disgusted with his pride. You will not find him more favourably spoken of by anyone." (P&P: 68)

"I do not know anybody who seems more to enjoy the power of doing what he likes than Mr. Darcy." (P&P: 160)

Como se puede comprobar, la imagen que se nos muestra de este caballero no es nada positiva. Orgullo, autoritarismo, altanería... Todo el mundo lo critica. Y surge la duda de cómo es posible que un hombre así sea el mejor amigo de alguien tan agradable como Mr. Bingley. Curiosamente, es Mr. Wickham quien aporta la primera información favorable sobre Mr. Darcy, aunque lo haga a su manera:

"But Mr. Darcy can please where he chooses. He does not want abilities. He can be a conversible companion if he thinks it worth his while. Among those who are at all his equals in consequence, he is a very different man from what he is to the less prosperous.

His pride never deserts him; but with the rich he is liberal-minded, just, sincere, rational, honourable, and perhaps agreeable--allowing something for fortune and figure.” (P&P: 73)

La historia avanzará, los lectores presenciarán escenas y conocerán detalles que modificarán su percepción de un modo drástico. Y, para completar este cambio, se nos mostrará un punto de vista muy diferente a los anteriores, que asentará nuestro juicio.

The observations of her uncle and aunt now began; and each of them pronounced him to be infinitely superior to anything they had expected. “He is perfectly well behaved, polite, and unassuming,” said her uncle.

“There is something a little stately in him, to be sure,” replied her aunt, “but it is confined to his air, and is not unbecoming. I can now say with the housekeeper, that though some people may call him proud, I have seen nothing of it.” (...)

“I fancy, Lizzy, that obstinacy is the real defect of his character, after all. He has been accused of many faults at different times, but this is the true one. Nothing was to be done that he did not do him.” (P&P: 223)

En esta misma novela, encontramos un caso distinto de estos contrastes de puntos de vista sobre el mismo personaje. Si en los anteriores, estas percepciones diferentes completaban la del lector, que tenía su propio punto de vista del interesado; en el siguiente, se nos ofrecerán dos perspectivas opuestas antes de que conozcamos al personaje. De este modo se despierta la curiosidad y, aunque nos sintamos inclinados a confiar más en unas opiniones que en otras, se suspende nuestro juicio a la espera de que llegue el momento oportuno.

Lady Catherine was reckoned proud by many people he knew, but he had never seen anything but affability in her. She had always spoken to him as she would to any other gentleman; she made not the smallest objection to his joining in the society of the neighbourhood nor to his leaving the parish occasionally for a week or two, to visit his relations. She had even condescended to advise him to marry as soon as he could, provided he chose with discretion; and had once paid him a visit in his humble parsonage, where she had perfectly approved all the alterations he had been making, and had even vouchsafed to suggest some herself--some shelves in the closet upstairs.” (P&P: 58)

“She has the reputation of being remarkably sensible and clever; but I rather believe she derives part of her abilities from her rank and fortune, part from her authoritative manner, and the rest from the pride for her nephew, who chooses that everyone connected with him should have an understanding of the first class.” (P&P: 74)

“Lady Catherine is a very respectable, sensible woman indeed,” added Charlotte, “and a most attentive neighbour.”

“Very true, my dear, that is exactly what I say. She is the sort of woman whom one cannot regard with too much deference.” (P&P: 138)

Pero, en este caso, no habrá evolución alguna. Desde el primer contacto con Lady Catherine la audiencia sabrá a qué atenerse a la hora de valorar su comportamiento.

En las novelas de Jane Austen, los lectores tienen la impresión de ser espectadores de la realidad, por lo que apenas necesitan la ayuda de nadie para saber lo que está ocurriendo. No hay tramas ocultas, segundas intenciones desconocidas, modos de ser sibilinos. El narrador se encarga de ofrecer toda la información necesaria para seguir la historia, y también de poner de manifiesto todo aquello que pudiera permanecer escondido a la vista del lector. Sin embargo, se dan ocasiones en las que se recurre a la percepción de un personaje para completar la visión parcial que tiene la audiencia sobre otro protagonista de ese relato. De esta forma, se destaca la capacidad de observación y el buen juicio de uno, y se completa la imagen que, de otro modo, hubiera quedado a medias, puesto que el personaje analizado no aparece en escena el tiempo suficiente como para que los lectores lleguen a conocerlo en profundidad.

Este es el caso de Mr. Palmer, al que Elinor examina interiormente en su primer encuentro:

Elinor was not inclined, after a little observation, to give him credit for being so genuinely and unaffectedly ill-natured or ill-bred as he wished to appear. His temper might perhaps be a little soured by finding, like many others of his sex, that through some unaccountable bias in favour of beauty, he was the husband of a very silly woman (...). It was rather a wish of distinction, she believed, which produced his contemptuous treatment of every body, and his general abuse of every thing before him. It was the desire of appearing superior to other people. (S&S: 96)

Y del que completará su análisis tiempo después, en unas circunstancias diferentes:

She found him, however, perfectly the gentleman in his behaviour to all his visitors, and only occasionally rude to his wife and her mother; she found him very capable of being a pleasant companion, and only prevented from being so always, by too great an aptitude to fancy himself as much superior to people in general, as he must feel himself to be to Mrs. Jennings and Charlotte. For the rest of his character and habits, they were marked, as far as Elinor could perceive, with no traits at all unusual in his sex and time of life. (S&S: 263)

Por muy observadores que sean los lectores de *Sense and Sensibility*, difícilmente lograrían escudriñar de este modo la forma de ser de Mr. Palmer, cuyas intervenciones son breves y escasas.

Al mostrar las cualidades de uno o varios personajes a través de otros, no solo se ofrece su visión subjetiva, sino que también existe la posibilidad de ofrecer un contraste, ya que es fácil que el que juzga establezca una relación entre lo que ve y su propia experiencia. De esta manera, a través de una descripción se ofrece una visión más amplia que abarca varias realidades y las contrapone. Por ejemplo, al hablar de Louisa y Henrietta Musgrove desde el punto de vista de Anne Elliot, no solo se nos dice que son dos chicas alegres que se llevan muy bien entre ellas, sino que se marca la diferencia entre esta relación y la que mantiene Anne con sus hermanas.

Anne always contemplated them as some of the happiest creatures of her acquaintance; but still, saved as we all are, by some comfortable feeling of superiority from wishing for the possibility of exchange, she would not have given up her own more elegant and cultivated mind for all their enjoyments; and envied them nothing but that seemingly perfect good understanding and agreement together, that good-humoured mutual affection, of which she had known so little herself with either of her sisters. (P: 79)

Dentro de esta visión de unos personajes por otros, tiene especial interés aquella perspectiva en la que la subjetividad se hace aún más patente, ya que existen sentimientos que afectan a la percepción del juez. Nos referimos a aquellos pasajes en los que se reproduce la opinión de un personaje sobre aquel, o aquella, que es objeto de su amor. En ocasiones se trata de una opinión breve, pero cargada de fuerza y admiración.

“He is just what a young man ought to be,” said she, “sensible, good-humoured, lively; and I never saw such happy manners!--so much ease, with such perfect good breeding!” (P&P: 11)

“Mr. Knightley’s air is so remarkably good that it is not fair to compare Mr. Martin with him. You might not see one in a hundred with gentleman so plainly written as in Mr. Knightley.” (E: 27)

Ambas declaraciones tienen lugar cuando aún no existe una relación de afecto entre la dama correspondiente y el caballero escogido. Pero nos aportan una visión positiva del galán en cuestión y la parcialidad con la que es observado por Jane Bennet en el primer caso y Emma en el segundo.

La opinión y el modo de expresarla se corresponderán con la forma de ser de cada personaje. En los ejemplos anteriores vemos el entusiasmo sencillo y la aprobación sincera de Jane, que siempre está dispuesta a ver lo mejor de los demás. En el caso de Emma, no solo captamos su afecto y respeto por Mr. Knightley, al que conoce y quiere de toda la vida, sino también su sentido del decoro y de lo correcto socialmente. Siguiendo esta regla, no es de extrañar que el elogio de Elinor por Edward sea tan racional como se puede ver a continuación.

“Of his sense and his goodness,” continued Elinor, “no one can, I think, be in doubt, who has seen him often enough to engage him in unreserved conversation. The excellence of his understanding and his principles can be concealed only by that shyness which too often keeps him silent. You know enough of him to do justice to his solid worth.” (S&S: 16)

Igual de cauto será el reconocimiento de su afecto ante su hermana:

“I do not attempt to deny,” said she, “that I think very highly of him--that I greatly esteem, that I like him.” (S&S: 17)

Lo que, lógicamente, hará estallar a Marianne que no cree posible que haya alguien capaz de hablar con tanto comedimiento y cordura sobre su amado.

Marianne here burst forth with indignation--

“Esteem him! Like him! Cold-hearted Elinor! Oh! worse than cold-hearted! Ashamed of being otherwise. Use those words again, and I will leave the room this moment.” (S&S: 17)

El tono irónico y humorístico de Austen está presente también en los retratos que unos personajes hacen de otros. Esta estrategia se corresponde con la realidad, puesto que no es extraño que, al hablar de los defectos de otra persona, se haga en tono burlesco para provocar la risa del interlocutor y amortiguar en parte el efecto de la crítica.

En una conversación con Harriet, Emma declara que la pobreza tiene como consecuencias la estrechez de miras y el mal carácter. Pero, de inmediato, reconoce que esa regla tiene una excepción en Miss Bates.

“This does not apply, however, to Miss Bates; she is only too good natured and too silly to suit me; but, in general, she is very much to the taste of every body, though single and though poor. Poverty certainly has not contracted her mind: I really believe, if she had only a shilling in the world, she would be very likely to give away sixpence of it; and nobody is afraid of her: that is a great charm.” (E: 76)

El tono ligero en el que se lleva a cabo esta semblanza de Miss Bates nos muestra la actitud de Emma hacia ella, en la que se mezclan el menosprecio y la superioridad indulgente. Aunque reconoce aspectos positivos de su forma de ser, los achaca, en parte, a la estupidez. Más adelante, encontramos una escena que es consecuencia de esta actitud, pero en la que el tono es mucho más duro y, además, no se trata de un comentario a espaldas de la persona afectada, sino de una réplica directa.

“I shall be sure to say three dull things as soon as ever I open my mouth, shan’t I? (looking round with the most good-humoured dependence on every body’s assent)--Do not you all think I shall?”

Emma could not resist.

“Ah! ma’am, but there may be a difficulty. Pardon me--but you will be limited as to number--only three at once.” (E: 331)

El uso de la ironía para criticar de un modo más o menos velado sirve para mostrar algún aspecto de la actitud de la víctima de este agravio. En el caso anterior, la

respuesta de Emma pone en evidencia la verborrea incesante y repleta de sinsentidos que, según ella, caracteriza a Miss Bates. Incluso un lector que desconociera la obra podría llegar fácilmente a esa conclusión.

Dependiendo de la intensidad de la crítica, el resultado de esta estrategia será muy diferente. En el caso anterior se muestra como una grave ofensa, pero encontramos otros pasajes mucho menos violentos.

“Had he been only in a violent fever, you would not have despised him half so much. Confess, Marianne, is not there something interesting to you in the flushed cheek, hollow eye, and quick pulse of a fever?” (S&S: 32)

La ironía cariñosa con la que Elinor se burla del ardor romántico de su hermanista mucho en el tono y en la intención de la cruel burla de Emma. También aquí el sentido es sencillo de entender. A través de este comentario se muestra de modo cómico un rasgo del carácter de Marianne, que el lector ya había detectado.

Más sutil aún es la crítica de Fanny a Henry Crawford.

“You shook your head at my acknowledging that I should not like to engage in the duties of a clergyman always for a constancy. Yes, that was the word. Constancy: I am not afraid of the word. I would spell it, read it, write it with anybody. I see nothing alarming in the word. Did you think I ought?”

“Perhaps, sir,” said Fanny, wearied at last into speaking— “perhaps, sir, I thought it was a pity you did not always know yourself as well as you seemed to do at that moment.” (MP: 305)

Aunque, en labios de Miss Price, este inocente réplica adquiriera un alto grado de osadía inesperada, puesto que, hasta ese momento, jamás se había atrevido a recriminar a nadie falta alguna; que Fanny responda así a Mr. Crawford muestra tanto su grado de disgusto como la carencia de la que acusa a su pretendiente.

En las obras de Austen apenas encontramos descripciones físicas. Algún dato suelto sobre el color del pelo o de los ojos, alguna referencia a la altura o complexión, afirmaciones genéricas sobre la belleza o ausencia de ella en algunos personajes, pero nada que nos sirva para imaginarnos a los protagonistas con ciertas garantías. Esto no

implica que la autora no tuviera una imagen clara de sus protagonistas. En una carta a su hermana Cassandra encontramos la siguiente información:

Henry and I went to the exhibition in Spring Gardens. It is not thought a good collection, but I was very well pleased, particularly (pray tell Fanny) with a small portrait of Mrs. Bingley, excessively like her.

I went in hopes of seeing one of her sister, but there was no Mrs. Darcy. Perhaps, however, I may find her in the great exhibition, which we shall go to if we have time. (...)

Mrs. Bingley's is exactly herself – size, shaped face, features, and sweetness; there never was a greater likeness. She is dressed in a white gown, with green ornaments, which convinces me of what I had always supposed, that green was a favourite colour with her. I dare say Mrs. D. will be in yellow. (Letters: 221)

Tan clara tenía Austen la fisonomía de Jane Bennet, que la reconoce de inmediato en uno de los cuadros de la exposición que fue a visitar. No encontró a ninguna dama que se asemejara a “su Elizabeth”, pero se atreve a aventurar que irá de amarillo (cfr. *Ibid.*). Una familiaridad que muestra hasta que punto delineaba a sus personajes en su mente, pero que decide no reflejar en sus obras. ¿Por qué? Hay varias explicaciones posibles. Para seguir en su línea de concisión y brevedad. Para no condicionar la imaginación de los lectores. O, simplemente, porque en el fondo no es necesario saber cómo eran sus personajes físicamente, cuando tenemos su alma plasmada en las páginas de los libros.

Como ya se ha dicho, la visión de los personajes que obtenemos con la presentación que de cada uno hace el narrador se va completando conforme avanza la historia: nuevos datos del narrador, las palabras y obras de los interesados y la información que nos llega por otros actores. Para tener una visión global tan solo nos falta una fuente de información, la que cada personaje aporta sobre sí mismo.

En estas novelas encontramos diferentes momentos en los que los protagonistas se autodescriben o reflexionan sobre su modo de ser. Esta visión, que es la más subjetiva de todas, puesto que el sujeto y el objeto analizado coinciden, puede ser determinante para que lleguemos a conocer al personaje. No tanto por los datos que aporte como por la concordancia entre sus palabras y la realidad, y por la actitud con la que se muestre.

A continuación ofreceremos algunos ejemplos de estas autodescripciones. Comenzaremos por Fanny, de la que hemos hablado con detalle anteriormente.

“I suppose I am graver than other people,” said Fanny. “The evenings do not appear long to me. I love to hear my uncle talk of the West Indies. I could listen to him for an hour together. It entertains me more than many other things have done; but then I am unlike other people, I dare say.” (MP: 174)

Como se puede ver, la joven confirma lo que los lectores han ido deduciendo a lo largo de la historia. Fanny es una joven reflexiva, atenta, serena, que vive rodeada por personas muy diferentes a ella, lo que le produce cierto complejo de soledad interior. Al escucharlo de sus labios, es muy probable que el lector se solidarice con ella y la mire con mayor simpatía.

También hemos recopilado anteriormente diversas opiniones sobre Mr. Darcy. Veamos qué es lo que dice él sobre sí mismo.

“I cannot forget the follies and vices of other so soon as I ought, nor their offenses against myself. My feelings are not puffed about with every attempt to move them. My temper would perhaps be called resentful. My good opinion once lost, is lost forever.” (P&P: 50)

“I should have judged better, had I sought an introduction; but I am ill-qualified to recommend myself to strangers.” (P&P: 153)

El tono de estas palabras es muy diferente al de las de Fanny, pero su crudeza hace que las percibamos como sinceras. ¿Qué imagen nos transmite esta autodescripción de Mr. Darcy? ¿Confirma las críticas de sus detractores o las rechaza? Ni una cosa ni otra. Aunque ciertamente nos ofrece una visión más amplia que la que muestran los que le llaman orgulloso y engreído, puesto que él se reconoce severo y poco hábil para tratar con desconocidos. Dos características que pueden llevar a malas interpretaciones de su carácter.

Pero, hablando de timidez, o de escasez de habilidades sociales, veremos ahora un caso en el que el afectado se muestra de una forma mucho más certera.

“I never wish to offend, but I am so foolishly shy, that I often seem negligent, when I am only kept back by my natural awkwardness.” (S&S: 81)

Esta autodescripción de Edward logra que la actitud del público hacia él sea mucho más benévola que hacia Mr. Darcy, incluso a medida que se vayan descubriendo nuevos datos que podrían haberle llevado a caer en desgracia con su audiencia, de no ser evidente que su carácter es prácticamente incompatible con la malicia.

Por último, veremos un caso en el que la reflexión que un personaje realiza sobre sí mismo está en completa discordancia con la realidad.

“Whatever I can do, as you well know, I am always ready enough to do for the good of those I love; and, though I could never feel for this little girl the hundredth part of the regard I bear your own dear children, nor consider her, in any respect, so much my own, I should hate myself if I were capable of neglecting her. Is not she a sister’s child? and could I bear to see her want while I had a bit of bread to give her? My dear Sir Thomas, with all my faults I have a warm heart; and, poor as I am, would rather deny myself the necessaries of life than do an ungenerous thing.” (MP: 5)

Esta semblanza que Mrs. Norris realiza sobre sí misma, al ser completamente falsa, intensifica el desagrado de los lectores hacia ella, a la vez que le confiere un carácter irónico y humorístico al texto.

2. Descripción de lugares.

You describe a sweet place, but your descriptions are often more minute than will be liked. You give too many particulars of right hand & left. (Letters: 287)

Esta es la opinión de Jane Austen sobre las descripciones que incluía el manuscrito de su sobrina Anne Lefroy. A pesar de la belleza del paraje retratado, la minuciosidad de las descripciones recarga en exceso el texto.

¿Describir o no describir? Este es uno de los dilemas con los que se sigue encontrando un novelista en la actualidad. No hay duda de que es necesario situar la escena, por lo que la obra requerirá un mínimo de pasajes descriptivos. Pero, tanto en esos como en otros momentos, el autor tendrá que plantearse qué tipo de descripción va a elaborar, cómo de detallada y de qué extensión.

El excesivo detallismo puede repercutir negativamente en el ritmo narrativo, ralentizándolo hasta volverlo tedioso. Por otra parte, la escasez de descripciones puede

empobrecer la obra, restarle realismo y suscitar sospechas sobre la destreza del autor. Un dilema que cada uno deberá solventar según sus propios criterios.

Austen aboga por la concisión, recomienda eliminar lo superfluo, y piensa que todo lo que aparece en una obra debe tener una finalidad. Por lo que anima a su sobrina a no recrearse en exceso en las descripciones. Sin embargo, como veremos dentro de unos momentos, en algunas de sus obras encontramos descripciones largas y detalladas. ¿No es esto una incongruencia por su parte? Para poder responder adecuadamente, tendríamos que leer las descripciones de Anne Lefroy y compararlas con las de Austen. Lamentablemente, esto no es posible puesto que el manuscrito fue destruido por su autora tras la muerte de su tía.

Aun así, podemos analizar las descripciones en sí mismas para comprobar si cumplen con el criterio que ella misma estableció. Como hemos visto en el extracto de esa carta, lo que Austen le recrimina a la joven escritora es que con frecuencia sus descripciones son más minuciosas de lo que el público requiere. Y que da más detalles de los necesarios. Es decir, el error está en el exceso tanto de pasajes descriptivos como de información aportada en cada uno de ellos.

En las obras de Austen encontramos un escaso número de descripciones de lugares. Mientras que cada personaje es presentado por el narrador, de un modo más o menos conciso, hay lugares de los que no se nos ofrece apenas información. Al obrar así, Austen consigue que cuando aparezca una descripción algo más detallada, el lector comprenda que ese hecho responde a una finalidad concreta de la autora. Y, por lo tanto, puesto que esos pasajes tienen un significado en sí mismos, que muchas veces va más allá del mero retrato descriptivo, la autora no cae en un exceso de detalles, sino que su misma abundancia –cuando se da– contribuye a lograr el efecto buscado.

A continuación ofreceremos distintos ejemplos de extractos de estas novelas en los que se podrá apreciar la intención de la autora al incluir esos elementos descriptivos.

La característica general de las descripciones de Austen es la concisión. De modo que, salvo en los casos que veremos enseguida, lo habitual es que la autora se limite a trazar unas líneas generales que ambienten la escena.

At length the Parsonage was discernible. The garden sloping to the road, the house standing in it, the green pales, and the laurel hedge, everything declared they were arriving. (P&P: 136)

En el apartado dedicado al escenario de estas novelas, hablamos de dos lugares en los que se ubican algunos capítulos de *Northanger Abbey* y *Persuasion*, y dijimos que Austen los había escogido por su familiaridad con ellos, que le permitía retratarlos con mayor exactitud. Como se verá en los siguientes textos, la autora refleja con realismo el ambiente de Bath y se detiene a comentar la belleza de Lyme de un modo que pone de manifiesto que se está basando en experiencias personales.

Everybody acquainted with Bath may remember the difficulties of crossing Cheap Street at this point; it is indeed a street of so impertinent a nature, so unfortunately connected with the great London and Oxford roads, and the principal inn of the city, that a day never passes in which parties of ladies, however important their business (...) are not detained on one side or other by carriages, horsemen, or carts. (NA: 25)

The Cobb itself, its old wonders and new improvements, with the very beautiful line of cliffs stretching out to the east of the town, are what the stranger's eye will seek; and a very strange stranger it must be, who does not see charms in the immediate environs of Lyme, to make him wish to know it better. The scenes in its neighbourhood, Charmouth, with its high grounds and extensive sweeps of country (...). These places must be visited, and visited again, to make the worth of Lyme understood (P: 141)

También se mencionaron, en el apartado sobre el escenario, algunos de los hogares de los protagonistas, y la relevancia que tenían para la historia. Por esta razón, no es raro que se muestren con algo más de detalle que otros lugares, aunque siempre dentro del estilo conciso de esta autora.

She was struck, however, beyond her expectation, by the grandeur of the abbey, as she saw it for the first time from the lawn. The whole building enclosed a large court; and two sides of the quadrangle, rich in Gothic ornaments, stood forward for admiration. The remainder was shut off by knolls of old trees, or luxuriant plantations, and the steep woody hills rising behind, to give it shelter, were beautiful even in the leafless month of March. (NA: 110)

As a house, Barton Cottage, though small, was comfortable and compact; but as a cottage it was defective, for the building was regular, the roof was tiled, the window shutters were

not painted green, nor were the walls covered with honeysuckles. A narrow passage led directly through the house into the garden behind. (S&S: 23)

Como se puede apreciar, ambas descripciones tienen una finalidad muy definida. En el primer texto, se muestra la abadía que tanta excitación despierta en la mente de la fantasiosa Catherine Morland, y que será escenario de la parte principal de la trama. En el segundo, se realza el contraste entre el hogar que dejan las Dashwood y el que les acoge en su nueva vida.

De entre todas las grandes casas que se nombran en las novelas de Austen, hay una que destaca por encima de las demás, tanto por su riqueza como por su significación. Esta relevancia se pone de manifiesto en la extensión y profundidad de las diversas descripciones que de ella hace la autora. Nos referimos a Pemberley, hogar de los Darcy, que logrará deslumbrar a Elizabeth; algo que no había logrado Rosings Park con todo su lujo y esplendor.

Si del resto de las casas recibimos una información inicial y no excesivamente detallada, de Pemberley se nos mostrarán diversas tomas complementarias. Como se suele decir, la primera impresión es la que cuenta, y en este caso marca el tono de las siguientes.

The eye was instantly caught by Pemberley House, situated on the opposite side of a valley, into which the road with some abruptness wound. It was a large, handsome stone building, standing well on rising ground, and backed by a ridge of high woody hills; and in front, a stream of some natural importance was swelled into greater, but without any artificial appearance. Its banks were neither formal nor falsely adorned. Elizabeth was delighted. She had never seen a place for which nature had done more, or where natural beauty had been so little counteracted by an awkward taste. They were all of them warm in their admiration; and at that moment she felt that to be mistress of Pemberley might be something! (P&P: 212)

Poco después, entramos en la mansión y se establece un inevitable contraste entre la elegancia y buen gusto de esa casa y la mera ostentación de Rosings.

The rooms were lofty and handsome, and their furniture suitable to the fortune of its proprietor; but Elizabeth saw, with admiration of his taste, that it was neither gaudy nor

uselessly fine; with less of splendour, and more real elegance, than the furniture of Rosings. (P&P: 212)

Y, para completar el cuadro, los visitantes salen a pasear por los magníficos terrenos que no desmerecen de la belleza y grandiosidad de todo lo que han observado hasta entonces.

They entered the woods, and bidding adieu to the river for a while, ascended some of the higher grounds; when, in spots where the opening of the trees gave the eye power to wander, were many charming views of the valley, the opposite hills, with the long range of woods overspreading many, and occasionally part of the stream (...). They crossed it by a simple bridge, in character with the general air of the scene; it was a spot less adorned than any they had yet visited; and the valley, here contracted into a glen, allowed room only for the stream, and a narrow walk amidst the rough coppice-wood which bordered it. (P&P: 219)

Como se dijo anteriormente, cuando Austen se extiende en alguna descripción se debe a algún motivo concreto, y no solamente a un deseo de recrearse en la escena. El ejemplo que estamos analizando no es una excepción a este modo de proceder.

La visita a Pemberley es un punto de inflexión en la trama de *Pride and Prejudice*. Marca el inicio de la nueva relación entre Elizabeth y Mr. Darcy, que irá subiendo de intensidad hasta culminar con el compromiso de ambos. Lizzy, después de leer la carta en la que Mr. Darcy responde a sus acusaciones, se da cuenta de que lo había juzgado de un modo ligero y desacertado. Esto produce un cambio en su actitud interior hacia él y le predispone a conocerlo de verdad. Al llegar a Pemberley, Elizabeth se siente desbordada por la belleza y magnificencia que contempla. En la armonía y elegancia que sus ojos descubren por todas partes, detecta la personalidad de su dueño. A través de Pemberley, Elizabeth avanza en su conocimiento de Mr. Darcy, y el lector también cambia su punto de vista respecto al caballero. En Pemberley vemos a Mr. Darcy en su hogar, rodeado de los suyos, que le respetan y quieren.

Para ilustrar este razonamiento, ofreceremos a continuación un extracto en el que los Rusworth enseñan su hogar a sus vecinos de Mansfield Park.

The whole party rose accordingly, and under Mrs. Rushworth's guidance were shewn through a number of rooms, all lofty, and many large, and amply furnished in the taste of

fifty years back, with shining floors, solid mahogany, rich damask, marble, gilding, and carving, each handsome in its way. Of pictures there were abundance, and some few good, but the larger part were family portraits. (MP: 75)

Como se puede apreciar, el tono de esta descripción y el de la que ofrecimos unos párrafos más arriba son completamente distintos. En este texto se muestra el lujo en el otro la elegancia. Aquí se suceden los elementos sin vida, en el otro se captaba el alma de las personas que allí habitaban. Distintas maneras de describir que responden a diferentes finalidades de la autora.

De lo exterior a lo interior, este es el recorrido que siguen algunas descripciones de Austen, como acabamos de ver. Pero no solo hallamos este recurso al hablar de los hogares, en los que es fácil captar algunos rasgos de la personalidad de sus habitantes, sino también al mostrar un paisaje. La percepción de lo que nos rodea depende en gran medida de las disposiciones del sujeto. No solo de su capacidad de observación, sino también del estado de su espíritu, de la fuerza de sus emociones, y otras circunstancias personales.

The day was uncommonly lovely. It was really March; but it was April in its mild air, brisk soft wind, and bright sun, occasionally clouded for a minute; and everything looked so beautiful under the influence of such a sky, the effects of the shadows pursuing each other on the ships at Spithead and the island beyond, with the ever-varying hues of the sea, now at high water, dancing in its glee and dashing against the ramparts with so fine a sound, produced altogether such a combination of charms for Fanny, as made her gradually almost careless of the circumstances under which she felt them. (MP: 365)

A través de estas palabras nos introducimos en los sentimientos de Fanny. La armonía exterior contagia su espíritu y reduce la inquietud que le produce caminar cogida del brazo de Henry Crawford. En este caso, lo relevante no es la escena que se detalla, sino su relación con Fanny. La capacidad de la joven para captar la belleza, su sensibilidad, su delicadeza. Estos son los rasgos de su forma de ser que se ponen de manifiesto una vez más y que contrastan con los de su acompañante.

Una descripción detallada puede servir también para mostrar la intención de un personaje. Por ejemplo, cuando Marianne narra a Elinor su visita a Allenham, la minuciosidad de sus explicaciones delata el interés con el que ha inspeccionado cada sala, y tras ello, su afecto por Willoughby, que le lleva a compartir sus proyectos.

“Perhaps, Elinor, it was rather ill-judged in me to go to Allenham; but Mr. Willoughby wanted particularly to shew me the place; and it is a charming house, I assure you.--There is one remarkably pretty sitting room up stairs; of a nice comfortable size for constant use, and with modern furniture it would be delightful (...). I did not see it to advantage, for nothing could be more forlorn than the furniture,--but if it were newly fitted up--a couple of hundred pounds, Willoughby says, would make it one of the pleasantest summer-rooms in England.” (S&S: 59)

De una manera indirecta, el lector capta los sentimientos de los personajes, que se traslucen por entre las palabras que conforman esa descripción.

3. Descripción de situaciones.

En este apartado, tan solo nos fijaremos en dos aspectos: las escenas cotidianas y los contrastes.

Las novelas de Austen son un reflejo de la sociedad de su tiempo, están protagonizadas por personas de carne y hueso, y en ellas se presta atención a los pequeños detalles. Por esta razón, es lógico que las situaciones que se nos describen sean muchas veces sencillas y cotidianas. Experiencias que cualquier lector de su época podría haber compartido, y en las que incluso un lector actual puede verse reflejado. Las circunstancias son diferentes, pero muchas actitudes son semejantes.

Muchos de estos detalles cotidianos tienen escasa relevancia en sí mismos. Esto podría entenderse como opuesto a lo que hemos comentado en varias ocasiones, cuando decíamos que todo elemento de las obras de Austen tiene un propósito. Por eso, aclararemos que, aunque ciertamente esos detalles no influyan de un modo decisivo en la trama, contribuyen a la ambientación, a la sensación de realidad y también nos permiten conocer a los personajes de un modo más completo.

Los ambientes de estas escenas pueden ser diversos, y en todos ellos detectamos la experiencia directa de la autora, que traslada a sus obras lo que ella misma vivió en repetidas ocasiones. Puede tratarse de un viaje según los usos de aquella época:

The middle seat of the chaise was not drawn out, though there were three people to go in it, and his daughter's maid had so crowded it with parcels that Miss Morland would not

have room to sit; and, so much was he influenced by this apprehension when he handed her in, that she had some difficulty in saving her own new writing-desk from being thrown out into the street. At last, however, the door was closed upon the three females, and they set off at the sober pace in which the handsome, highly fed four horses of a gentleman usually perform a journey of thirty miles: such was the distance of Northanger from Bath, to be now divided into two equal stages. (NA: 95)

Como se puede apreciar, a través de datos sencillos se pinta un cuadro de gran realismo. El exceso de equipaje que dificulta que uno de los pasajeros pueda sentarse con comodidad, las impacencias de la persona que organiza la expedición, la velocidad a la que se viaja, la distancia a recorrer y la duración prevista. Información aparentemente irrelevante, pero que es un distintivo del estilo de esta autora y cautiva al lector al introducirle con más fuerza en la escena.

También nos resultan cercanos algunos de los escenarios domésticos en los que se desarrollan momentos variados de estas obras. Austen retrata tanto la tranquilidad de una tarde hogareña como el ambiente de una cena de amigos, con trazos rápidos y certeros que captan la esencia del momento y le confieren la atemporalidad de la que ya se habló algunos capítulos atrás.

Elizabeth joined their party in the drawing-room. The loo-table, however, did not appear. Mr. Darcy was writing, and Miss Bingley, seated near him, was watching the progress of his letter and repeatedly calling off his attention by messages to his sister. Mr. Hurst and Mr. Bingley were at piquet, and Mrs. Hurst was observing their game. (P&P: 40)

The dinner passed away; the dessert succeeded, the children came in, and were talked to and admired amid the usual rate of conversation; a few clever things said, a few downright silly, but by much the larger proportion neither the one nor the other--nothing worse than everyday remarks, dull repetitions, old news, and heavy jokes. (E: 194)

Viajes, reuniones familiares o sociales, o incluso hechos tan pequeños como un arañazo involuntario que provoca el llanto de un bebé, o algo más relevante, como los primeros días en un nuevo hogar. Cualquier situación, por simple que sea, puede quedar reflejada en la obra y servir para los propósitos del narrador.

But unfortunately in bestowing these embraces, a pin in her ladyship's head dress slightly scratching the child's neck, produced from this pattern of gentleness such violent screams, as could hardly be outdone by any creature professedly noisy. The mother's

consternation was excessive; but it could not surpass the alarm of the Miss Steeles. (S&S: 104)

They were wise enough to be contented with the house as it was; and each of them was busy in arranging their particular concerns, and endeavoring, by placing around them books and other possessions, to form themselves a home. Marianne's pianoforte was unpacked and properly disposed of; and Elinor's drawings were affixed to the walls of their sitting room. (S&S: 25)

A través de estas escenas se estudia la personalidad de los protagonistas, sus reacciones, las relaciones entre los personajes, etc. Son los pequeños detalles los que configuran el escenario de estas obras y los que nos permiten conocer a sus actores.

También hemos hablado con anterioridad de la tendencia de Austen a utilizar los contrastes para destacar alguna cualidad de un personaje o de una situación. Este recurso tan visual le permite resaltar un hecho sin necesidad de largas descripciones. La comparación entre dos elementos es mucho más eficaz que una explicación detallada.

Como ya hemos visto diferentes maneras en las que esta autora hace uso de los contrastes, nos fijaremos ahora tan solo en aquellos que tienen lugar en el interior de la protagonista.

Para reforzar la intensidad del momento actual, o mostrar un cambio en el sujeto, el narrador muestra la diferencia entre una situación pasada y la que se está desarrollando en ese instante. Por ejemplo, en el siguiente extracto veremos cómo ha cambiado la actitud de Catherine en tan solo unos días.

She entered the rooms on Thursday evening with feelings very different from what had attended her thither the Monday before. She had then been exulting in her engagement to Thorpe, and was now chiefly anxious to avoid his sight, lest he should engage her again. (NA: 45)

Mucho más profundo es el cambio que ha experimentado Fanny Price, y que se nos muestra a través de sus sentimientos cuando regresa a Mansfield Park después de tres meses de ausencia.

Fanny had been everywhere awake to the difference of the country since February; but when they entered the Park her perceptions and her pleasures were of the keenest sort. It

was three months, full three months, since her quitting it, and the change was from winter to summer. Her eye fell everywhere on lawns and plantations of the freshest green; and the trees, though not fully clothed, were in that delightful state when farther beauty is known to be at hand, and when, while much is actually given. (MP: 399)

La alegría de este momento contrasta con la tristeza y soledad que le acompañaron la primera vez que realizó ese mismo recorrido, al ser adoptada por la familia de su tío.

Como se ha podido apreciar en este último ejemplo, no es necesario que el narrador haga referencia alguna a la situación que se compara con la que se presenta en ese instante. La semejanza, o disparidad de algunos elementos es suficiente para que sea el lector quien detecte este contraste. En el texto anterior, vemos a la protagonista realizando el mismo trayecto en circunstancias muy diferentes. En el que ofrecemos a continuación, las diferencias saltan a la vista. La tranquilidad y el sentido del decoro del hogar de los Bertram distan muchísimo de la algarabía y desorden de la casa de los Price.

But though she had seen all the members of the family, she had not yet heard all the noise they could make. Another quarter of an hour brought her a great deal more. William was soon calling out from the landing-place of the second story for his mother and for Rebecca. He was in distress for something that he had left there, and did not find again. A key was mislaid, Betsey accused of having got at his new hat, and some slight, but essential alteration of his uniform waistcoat, which he had been promised to have done for him, entirely neglected. (MP: 340)

La autora tan solo tiene que incidir en el ruido y ejemplificarlo en varios casos concretos, para que los lectores perciban la diferencia entre esta situación y las que se habían mostrado hasta ahora.

8.2.3. Las reflexiones.

Al hablar de reflexiones, nos referimos a todos los procesos discursivos no hablados de los personajes, de los que tenemos constancia de un modo u otro. Dependiendo de la temática, el tono y la finalidad, esos procesos podrán catalogarse dentro de distintos grupos: remordimientos, planes, críticas, etc.

Jane Austen recurre al estilo indirecto libre (EIL) para reflejar la mayoría de estos procesos. De este modo, el narrador cuenta los pensamientos de un personaje reproduciéndolos de un modo indirecto. Es decir, no se nos ofrecen sus palabras textuales, pero tampoco se introducen verbos que marquen el estilo indirecto.

Al utilizar este recurso, la narración es más fluida y no se interrumpe con aclaraciones ni verbos declarativos. También se logra una mayor cercanía con el protagonista, puesto que, aunque se narra en tercera persona, la ausencia de verbos de habla permite que nos situemos en su perspectiva sin que se nos recuerde de continuo que está hablando un tercero. El único inconveniente es que, en ocasiones, se puede confundir la voz del narrador con la del personaje, de modo que el lector no tenga claro quién está hablando. Sin embargo, en nuestra opinión, esta es precisamente la intención de la autora: difuminar la separación entre el narrador y el personaje, a fin de que el lector camine por los pensamientos de los protagonistas sin percibir que, en algunos momentos, está siendo guiado por la mano del narrador.

Como el objetivo de este apartado es analizar la manera en la que Jane Austen nos cuenta los procesos mentales de sus personajes, nos centraremos en los ejemplos que hemos escogido sin detenernos más tiempo en cuestiones generales.

El análisis que realizaremos a continuación no pretende ser exhaustivo, sino tan solo presentar una muestra suficiente de ejemplos que nos permitan estudiar este aspecto del estilo de Austen. Para ello, agruparemos los textos según el sentimiento principal que se detecta a través de las palabras de la protagonista correspondiente.

-Arrepentimiento.

Al analizar los personajes de las novelas de Austen, dijimos que la autora confiere a cada uno una personalidad propia, que se manifiesta de diversos modos en su forma de ser, de pensar y de hablar. Un lector familiarizado con estas obras podrá reconocer a muchos de sus actores a través de sus palabras; tanto por los temas que trata como por su manera de expresarse.

Algo similar ocurre con los procesos mentales, y esta es una peculiaridad del EIL y, más en concreto, del uso que de él hace esta escritora. Los pensamientos de las protagonistas se nos narran de una forma que está muy relacionada con la manera de ser

de cada una. Es decir, concuerda con el estilo propio con el que se expresan ellas directamente, y que es un reflejo de su personalidad. Por ejemplo, cuando sea Catherine Morland la que evalúe una situación vivida, el transcurso de sus pensamientos será sencillo, claro y marcado por sus afectos.

Could she have foreseen such a circumstance, nothing should have persuaded her to go out with the others; and, as it was, she could only lament her ill luck, and think over what she had lost, till it was clear to her that the drive had by no means been very pleasant and that John Thorpe himself was quite disagreeable. (NA: 42)

Sin embargo, cuando sea Emma la que protagonice un proceso similar, el estilo será muy diferente; más elaborado, más profundo, más detallista. Emma es una joven más observadora y despierta que Catherine. Su vivacidad de carácter y su posición le han llevado a ser más resolutiva y no depender de la opinión de otros para tomar una decisión. Y, aunque esto la haya conducido a más de un error, también le permite reaccionar con agilidad cuando se da cuenta de sus fallos.

As a daughter, she hoped she was not without a heart. She hoped no one could have said to her, "How could you be so unfeeling to your father?— I must, I will tell you truths while I can." Miss Bates should never again--no, never! If attention, in future, could do away the past, she might hope to be forgiven. She had been often remiss, her conscience told her so; remiss, perhaps, more in thought than fact; scornful, ungracious. But it should be so no more. In the warmth of true contrition, she would call upon her the very next morning, and it should be the beginning, on her side, of a regular, equal, kindly intercourse. (E: 338)

En su uso del EIL, Austen no duda en introducir palabras textuales de algunos personajes sin necesidad de citar a su autor, ya que es de sobra conocido por la audiencia. Los pensamientos son rápidos, fluidos, concisos. Y este es el modo en el que ella quiere contarlos.

Aunque, como se ha dicho, Austen recurra casi siempre al EIL, en algunas ocasiones podemos encontrar los pensamientos textuales de la protagonista. Pero, en ese caso, lo normal será que se trate de algo breve en medio de una narración.

There was so much attachment to Captain Wentworth in all this, and such a bewitching charm in a degree of hospitality so uncommon, so unlike the usual style of give-and-take

invitations, and dinners of formality and display, that Anne felt her spirits not likely to be benefited by an increasing acquaintance among his brother-officers. “**These would have been all my friends,**” was her thought; and she had to struggle against a great tendency to lowness. (P: 144)

Como se puede apreciar, el uso del estilo directo está justificado ya que, si hubiera empleado el EIL para una intervención tan breve, sería difícil que los lectores detectaran el cambio de punto de vista.

-Duda

En primer lugar, ofreceremos un ejemplo extraído de *Northanger Abbey* y otro de *Emma* para que también aquí podamos apreciar la correspondencia entre el modo de narrar los pensamientos y las jóvenes que los protagonizan.

It was painful to her to disappoint and **displease** them, particularly to **displease** her brother; but she could not repent her resistance. Setting her own inclination apart, to have failed a second time in her engagement to Miss Tilney (...) **must have been wrong** (...).

She began (as the flutter of her spirits subsided) to doubt whether she had been perfectly right. **A sacrifice was always noble**; and if she had given way to their entreaties, she should have been spared the distressing idea of a **friend displeased**, a **brother angry**, and a scheme of **great happiness** to both **destroyed**, perhaps through her means. (NA: 64)

He certainly **might have heard** Mr. Elton speak with more unreserve than she had ever done, and Mr. Elton **might not be** of an imprudent, inconsiderate disposition as to money matters; he **might naturally be** rather attentive than otherwise to them; but then, Mr. Knightley **did not make** due allowance for the influence of a strong passion at war with all interested motives. Mr. Knightley **saw** no such passion, and of course **thought** nothing of its effects. (E: 59)

En el primer texto se muestra el carácter afectuoso de Catherine, que sufre al pensar que, “por su culpa”, alguno de sus seres queridos haya pasado un mal momento.

A través de palabras clave se destaca la idea de estar contrariando a alguien, los lazos afectivos y el sentido de lo correcto de la joven, tintado de cierto idealismo.

El segundo texto, sin embargo, está redactado de un modo más firme y seguro. Emma considera los datos que le ha aportado Mr. Knightley y no duda de que haya algo

de cierto en ellos –might (not)–, pero, acostumbrada a obrar según su parecer, confiere mucha más seguridad a su percepción que a la del caballero.

Veamos un ejemplo distinto en el que son los pensamientos de Fanny Price los que se reproducen.

The “how she should be dressed” was a point of painful solicitude; and the almost solitary ornament in her possession, a very pretty amber cross which William had brought her from Sicily, was the greatest distress of all, for she had nothing but a bit of ribbon to fasten it to; and though she had worn it in that manner once, would it be allowable at such a time in the midst of all the rich ornaments which she supposed all the other young ladies would appear in? And yet not to wear it! William had wanted to buy her a gold chain too, but the purchase had been beyond his means, and therefore not to wear the cross might be mortifying him. (MP: 225)

Fanny nunca puede disfrutar de un momento completamente feliz. Hasta una ocasión que haría las delicias de cualquier joven de su edad –un baile en su honor– se convierte en fuente de sufrimiento para ella al enfrentarse al dilema de llevar o no la cruz que le regaló su querido hermano. Lo correcto socialmente frente a lo que le pide el corazón. Un dilema que estará presente en varias ocasiones en esta novela, y que impregna los pensamientos de esta protagonista, adelantando su autoría.

Antes de pasar al siguiente sentimiento, ofreceremos un extracto de *Persuasion* en el que se muestran las dudas de Anne Elliot.

Soon, however, she began to reason with herself, and try to be feeling less. Eight years, almost eight years had passed, since all had been given up. How absurd to be resuming the agitation which such an interval had banished into distance and indistinctness! What might not eight years do? Events of every description, changes, alienations, removals--all, all must be comprised in it, and oblivion of the past– how natural, how certain too! It included nearly a third part of her own life.

Alas! with all her reasoning, she found, that to retentive feelings eight years may be little more than nothing.

Now, how were his sentiments to be read? Was this like wishing to avoid her? And the next moment she was hating herself for the folly which asked the question. (P: 98)

Tras ocho años de separación, Anne y el Capitán Wentworth han vuelto a encontrarse y de inmediato surgen las dudas de cuáles serán sus sentimientos. La personalidad de la protagonista marca también el estilo de esta reflexión. Anne intenta convencerse de que ha pasado demasiado tiempo para que aún quede algún rescoldo del amor que los unió. Pero, a la vez, su corazón se niega a rendirse.

Cuatro modos de reflejar las dudas de un personaje, cada uno fiel a su protagonista.

-Angustia.

What had she to say that would not humble herself and pain her family, that would not increase her own grief by the confession of it, extend an useless resentment, and perhaps involve the innocent with the guilty in undistinguishing ill will? (NA: 144)

Tras ser expulsada de la abadía, Catherine regresa a su hogar y, durante el viaje, sufre al imaginarse el reencuentro con su familia en esas circunstancias. Incluso en esos momentos, la gran preocupación de la joven es el dolor que va a causar a sus seres queridos y la mala imagen que se creará de los hermanos Tilney, a los que tanto estima.

Distinta es la causa de la angustia que embarga a Fanny. Su familia, a la que tanto debe, se ha puesto en su contra y la acusa de egoísmo por negarse a hacer lo que ella considera incorrecto.

To be called into notice in such a manner, to hear that it was but the prelude to something so infinitely worse, to be told that she must do what was so impossible as to act (...). Miss Crawford had protected her only for the time; and if she were applied to again among themselves with all the authoritative urgency that Tom and Maria were capable of, and Edmund perhaps away, what should she do? (MP: 133)

El debate entre lo correcto y lo que le piden sus seres cercanos vuelve a estar presente, y al narrarse de un modo tan cercano, el lector percibe los sentimientos de la joven y comprende su tormento.

-Ira

Cada protagonista de Austen tiene sus peculiaridades y vive en un entorno diferente. Pero, si hay dos heroínas de estas novelas que destacan por su carácter son Elizabeth

Bennet y Emma Woodhouse. Aunque muy diferentes entre ellas, ambas comparten el ingenio y la viveza de espíritu. Esto les permite alegrar la vida de sus seres queridos y, a la vez, las convierte en enemigos temibles.

Cuando Lizzy descubre que Mr. Darcy ha sido el causante de la separación de Jane y Mr. Bingley, se indigna y en su interior bullen los pensamientos condenatorios hacia el arrogante caballero.

He was the cause, his pride and caprice were the cause, of all that Jane had suffered, and still continued to suffer. He had ruined for a while every hope of happiness for the most affectionate, generous heart in the world; and no one could say how lasting an evil he might have inflicted. (P&P: 163)

Con frases breves y tajantes, Elizabeth le declara culpable de un gran crimen, agravado por la inocencia y bondad de la víctima.

El desahogo de Emma, que ya ofrecimos al hablar de las normas sociales, se debe a la mala educación y la arrogancia infundada de Mrs. Elton. Tras su primer encuentro a solas, Emma da rienda suelta a su indignación y sus palabras se nos ofrecen de un modo textual, para darle aún más fuerza al texto.

“Insufferable woman!” was her immediate exclamation. “Worse than I had supposed. Absolutely insufferable! Knightley!--I could not have believed it. Knightley!--never seen him in her life before, and call him Knightley!--and discover that he is a gentleman! A little upstart, vulgar being, with her Mr. E., and her caro sposo, and her resources, and all her airs of pert pretension and underbred finery. Actually to discover that Mr. Knightley is a gentleman! I doubt whether he will return the compliment, and discover her to be a lady. I could not have believed it! (E: 248)

La estructura, algo desordenada, compuesta de frases cortas y exclamativas; la repetición de un término (Knightley), y, por supuesto, el contenido del texto aportan gran realismo a las palabras de Emma, que no solo se corresponden con su modo de ser, sino que llegan al lector con la fuerza que les da el uso de la primera persona del singular.

Aunque estas palabras son pronunciadas en voz alta, las hemos incluido en este apartado ya que en realidad es un proceso mental de tanta fuerza que necesita una vía de escape para disminuir la presión interior.

-Esperanza.

En los siguientes párrafos analizaremos tres ejemplos que contienen varios elementos en común. En todos ellos, la protagonista recapacita sobre los últimos acontecimientos tratando de dilucidar si realmente goza del afecto del caballero del que está enamorada. Y, en los tres casos, la respuesta es afirmativa, aunque el tono variará en cada uno de ellos.

La semejanza entre los distintos extractos nos servirá para contrastar los variados estilos de estas reflexiones.

Had Edward been intentionally deceiving her? Had he feigned a regard for her which he did not feel? Was his engagement to Lucy an engagement of the heart? No; whatever it might once have been, she could not believe it such at present. His affection was all her own. She could not be deceived in that. Her mother, sisters, Fanny, all had been conscious of his regard for her at Norland; it was not an illusion of her own vanity. He certainly loved her. What a softener of the heart was this persuasion! (S&S: 118)

He was gone; he had disappeared, she felt a moment's regret. But they should meet again. He would look for her, he would find her out before the evening were over, and at present, perhaps, it was as well to be asunder. She was in need of a little interval for recollection. (P: 332)

He had followed them purposely to town, he had taken on himself all the trouble and mortification attendant on such a research; in which supplication had been necessary to a woman whom he must abominate and despise, and where he was reduced to meet, frequently meet, reason with, persuade, and finally bribe, the man whom he always most wished to avoid, and whose very name it was punishment to him to pronounce. He had done all this for a girl whom he could neither regard nor esteem. Her heart did whisper that he had done it for her. (P&P: 284)

En el primer texto reconocemos el razonamiento ordenado y sensato de Elinor, que se apoya en pruebas concretas para fundamentar sus conclusiones. Numerosos testigos afirman que Edward la ama, por lo que no cabe duda de que es así.

El segundo ejemplo reproduce los pensamientos de “la nueva Anne Elliot”, rejuvenecida, más segura de sí misma. Los últimos acontecimientos han hecho renacer sus esperanzas y sus ojos han detectado señales que le hacen confiar en el afecto del

Capitán Wentworth por ella. Aun así, todavía se perciben los tintes grises del pasado. La inseguridad de antaño acecha unos instantes, pero ella se esfuerza por acallarla.

Por último, escuchamos las palabras de Elizabeth, tan distintas de las que reprodujimos al hablar de la ira, y que ponen de manifiesto su evolución. La joven que antes juzgaba y condenaba sin vacilar un instante, medita ahora despacio, valorando cada una de las acciones de Mr. Darcy, adivinando los sentimientos que se esconden tras ese modo de obrar, sin atreverse a reconocer lo que su corazón anhela. Un cambio en el modo de ser que se evidencia en el modo de pensar.

Como dijimos al principio de este apartado, no pretendemos realizar un análisis exhaustivo de todos los sentimientos que se muestran a través de los procesos mentales de los personajes de Austen. Tan solo hemos seleccionado unos cuantos ejemplos que muestran algunos de los recursos que emplea Austen para lograr que estas reflexiones contribuyan a la historia y permitan profundizar en los personajes.

8.2.4. Los diálogos.

Llegamos al último punto de este análisis en el que estudiaremos el cuarto elemento del nivel del discurso: los diálogos.

Hemos repetido insistentemente que las obras de Austen son novelas de personajes. Son ellos los que llevan el peso de la historia y en ellos se centra la trama. También se ha señalado varias veces que, aunque el narrador los presenta y añade alguna información sobre ellos, los lectores llegan a conocerlos, principalmente, a través de sus palabras y sus obras. Por lo tanto, es evidente la gran relevancia que tienen los diálogos en las novelas de esta autora.

A través de los diálogos profundizamos en los personajes. Conocemos sus puntos de vista, su modo de razonar, sus opiniones, la manera en la que se relacionan con los demás, etc. Pero también podemos obtener cierta información implícita, que va más allá del significado de sus palabras.

Igual que ocurre en la vida cotidiana, al analizar las palabras de una persona, podemos extraer muchos detalles que podrían pasar ocultos en una lectura superficial.

En ocasiones, los modos de decir son más significativos que el mensaje que se desea comunicar. En un diálogo distendido, es fácil que una persona deje entrever planteamientos que no pretendía mostrar, o de los que ni siquiera tenía conciencia. Por lo que, si escuchamos con atención, obtendremos un conocimiento mucho más certero de las personas que nos rodean de lo que ellas mismas imaginan.

El modo de hablar de los personajes ficticios no suele corresponderse con el que encontramos en nuestro día a día. Lo mismo ocurre con los diálogos y con otros muchos elementos de las novelas. Este tema ya se abordó páginas atrás y se destacó el hecho de que en los libros no buscamos lo real, sino una sensación de realidad, que está muy relacionada con la coherencia y la cohesión, de las que hablamos en el apartado sobre la estructura.

Los diálogos de Austen no son una reproducción fiel de los que podríamos haber encontrado en su época. Pero no cabe duda de que cumplen las reglas para crear la sensación de realidad. La regla principal a la que nos referimos es que, en estos diálogos, cada personaje habla del modo que cabría esperar de él. La forma de expresarse de cada actor de estas obras se corresponde con su edad, carácter, educación, posición social, y es consecuente con las experiencias que ha vivido y su manera de comportarse de modo habitual.

Pero podemos añadir otras reglas que un diálogo debería cumplir, no solo para ser creíble, sino también para contribuir al buen desarrollo de la trama. A continuación enumeraremos algunas de estas características que nos servirán para evaluar posteriormente el trabajo de Austen.

-Los diálogos han de ser relevantes para la historia y para el conocimiento de los personajes.

-A través de ellos, no solo se debe transmitir información textual, sino también sentimientos, actitudes y procesos psicológicos.

-Los diálogos deben tener coherencia y cohesión interna. El intercambio de puntos de vista tendrá como consecuencia enfrentamientos, cambios de opinión, contrastes de ideas, etc.

-Los diálogos deben reflejar el tono de la conversación.

-La narración y los diálogos han de ser complementarios, no repetitivos.

-Los diálogos no pueden sustituir al narrador.

-Cada diálogo implica un avance en la trama.

Además de estas reglas, podríamos añadir otras relacionadas con el estilo: extensión, uso de acotaciones, frecuencia, etc. Pero esa es una elección que cada autor deberá realizar de acuerdo con sus gustos y con el tipo de historia que desee relatar. Por lo que nos ceñiremos a las anteriormente expuestas, para que nuestro análisis sea lo más objetivo posible, y evitar así debates que no tengan más fundamentos que las preferencias personales de cada lector.

Tras esta breve introducción, comenzamos el estudio de los diálogos en las obras de Jane Austen y, una vez más, nos serviremos de ejemplos concretos extraídos de sus novelas.

En primer lugar, nos centraremos en la evolución de los pensamientos y actitudes de los personajes, y en el conocimiento que de ellos adquiere el lector a través de estos diálogos. Veamos tres casos que, aunque están relacionados entre sí, muestran actitudes diferentes. Comenzaremos por un diálogo entre Catherine Morland y Henry Tilney.

“But we must not, in our concern for his sufferings, undervalue yours. You feel, I suppose, that in losing Isabella, you lose half yourself: you feel a void in your heart which nothing else can occupy. Society is becoming irksome; and as for the amusements in which you were wont to share at Bath, the very idea of them without her is abhorrent. You would not, for instance, now go to a ball for the world. You feel that you have no longer any friend to whom you can speak with unreserve, on whose regard you can place dependence, or whose counsel, in any difficulty, you could rely on. You feel all this?”

“No,” said Catherine, after a few moments’ reflection, “I do not – ought I? To say the truth, though I am hurt and grieved, that I cannot still love her, that I am never to hear from her, perhaps never to see her again, I do not feel so very, very much afflicted as one would have thought.”

“You feel, as you always do, what is most to the credit of human nature. Such feelings ought to be investigated, that they may know themselves.” (NA: 129)

En este diálogo, distinguimos el tono burlesco, irónico, cariñoso y algo paternalista con el que Henry suele tratar a Catherine. Y también la sencillez de la respuesta de la joven, que se corresponde con su modo de ser. Junto a esto, también se nos muestra la reflexión de Miss Morland, que se sorprende ante sus propios sentimientos y duda de si son apropiados o no.

También se muestra un punto de inflexión de la trama al zanjar la relación entre Catherine e Isabella, tan perjudicial para la primera. Es decir, se cumplen las reglas que marcan la credibilidad y eficacia de los diálogos.

Para evitar las repeticiones que podrían hacer tediosa la lectura de este estudio, realizaremos algunos comentarios de los siguientes ejemplos, pero no evaluaremos su cumplimiento de las reglas, ya que nos parece que este hecho queda patente en los mismos textos seleccionados, y en los comentarios que los acompañarán.

Veamos ahora una conversación entre Edmund y Fanny. Si en la anterior, era la joven la que necesitaba reflexionar sobre los hechos acontecidos y su actitud hacia ellos, en esta será Edmund quien lo haga, y acuda a su prima para solicitar consejo. Sin embargo, como se podrá observar, más que guía, lo que busca el joven Bertram es aprobación. Una excusa para tranquilizar su conciencia que le recrimina la decisión que está a punto de tomar.

“Can I speak with you, Fanny, for a few minutes?” said he.

“Yes, certainly.”

“I want to consult. I want your opinion.”

“My opinion!” she cried, shrinking from such a compliment, highly as it gratified her.

“Yes, your advice and opinion. I do not know what to do. This acting scheme gets worse and worse, you see. (...) This is the end of all the privacy and propriety which was talked about at first. (...) . Do not you see it in the same light?”

“Yes; but what can be done? Your brother is so determined.”

“There is but one thing to be done, Fanny. I must take Anhalt myself. I am well aware that nothing else will quiet Tom.”

Fanny could not answer him.

“It is not at all what I like,” he continued (...), but I can think of no other alternative. Can you, Fanny?”

“No,” said Fanny slowly, “not immediately, but--”

“But what? I see your judgment is not with me. Think it a little over (...). It is all very bad! Put yourself in Miss Crawford’s place, Fanny. Consider what it would be to act Amelia with a stranger. She has a right to be felt for, because she evidently feels for herself (...). It would be ungenerous, it would be really wrong to expose her to it. Her feelings ought to be respected. Does it not strike you so, Fanny? You hesitate.”

“I am sorry for Miss Crawford; but I am more sorry to see you drawn in to do what you had resolved against, and what you are known to think will be disagreeable to my uncle. It will be such a triumph to the others!”

“They will not have much cause of triumph when they see how infamously I act. But, however, triumph there certainly will be, and I must brave it. But if I can be the means of restraining the publicity of the business, of limiting the exhibition, of concentrating our folly, I shall be well repaid. As I am now, I have no influence, I can do nothing (...). My object is to confine it to Mrs. Rushworth and the Grants. Will not this be worth gaining?”

“Yes, it will be a great point.” (MP: 138)

El lector que esté familiarizado con la historia y los personajes de *Mansfield Park*, descubrirá de inmediato la verdad que se esconde tras las palabras de Edmund. Aunque él se esfuerce por encubrirlo bajo la máscara de un mal menor que evite una situación inaceptable, tanto los lectores como Fanny comprenden que, junto con esa razón, se esconde el interés del joven de actuar junto a Mary Crawford, por la que se siente cada vez más atraído.

La timidez de Fanny le impide reaccionar con fortaleza, pero sus frases breves y dubitativas muestran su rechazo al plan que le propone su primo. El diálogo avanza en la dirección que desea Edmund, que no quiere escuchar las objeciones de Fanny y que busca su aquiescencia para acallar sus propias dudas.

Las largas intervenciones del joven contrastan con el laconismo de su prima. Mientras que él expone sus meditadas justificaciones, ella apenas tiene palabras para expresar la turbación y perplejidad que le provocan.

Ofrecemos a continuación el tercer ejemplo en el que un personaje recibe consejo de otro y, a través de la conversación, percibimos actitudes y procesos psicológicos.

“Well,” said the still waiting Harriet;--”well--and--and what shall I do?” (...)

“But what are you in doubt of? You must answer it of course--and speedily.”

“Yes. But what shall I say? Dear Miss Woodhouse, do advise me.” (...) “You think I ought to refuse him then,” said Harriet, looking down (...).

“You mean to return a favourable answer, I collect.”

“No, I do not; that is, I do not mean--What shall I do? What would you advise me to do? Pray, dear Miss Woodhouse, tell me what I ought to do.”

“I shall not give you any advice, Harriet. I will have nothing to do with it. This is a point which you must settle with your feelings.”(...)

“Oh! no, I am sure you are a great deal too kind to--but if you would just advise me what I had best do--No, no, I do not mean that--As you say, one”s mind ought to be quite made up--One should not be hesitating--It is a very serious thing.--It will be safer to say `No,’ perhaps.--Do you think I had better say `No?’”

“Not for the world,” said Emma, smiling graciously, “would I advise you either way. You must be the best judge of your own happiness. If you prefer Mr. Martin to every other person; if you think him the most agreeable man you have ever been in company with, why should you hesitate? (...) At this moment whom are you thinking of?”

The symptoms were favourable.--Instead of answering, Harriet turned away confused, and stood thoughtfully by the fire (...)

“Miss Woodhouse, as you will not give me your opinion, I must do as well as I can by myself; and I have now quite determined, and really almost made up my mind--to refuse Mr. Martin. Do you think I am right?”

“Perfectly, perfectly right, my dearest Harriet; you are doing just what you ought.” (E: 46)

En este ejemplo, cargado de comicidad, se ve claramente cómo las palabras de Emma no se corresponden con su actitud. Aunque ella insiste en que no quiere influir en la decisión de Harriet, y en que deber ser ella la que estudie sus sentimientos para elegir la respuesta correcta; el modo en el que maneja la conversación trasluce, sin lugar a dudas, su deseo de que la joven rechace a su pretendiente.

Las dudas de Harriet, reflejadas en sus preguntas y en la repetición de palabras, contrastan con la firmeza de Emma. En la actitud de la primera se descubre su admiración por su protectora y el deseo de gozar de su aprobación. La estrategia de Emma es evidente para el lector, pero pasa inadvertida para Harriet. Aunque Emma la anima a que analice sus sentimientos –como hizo Henry con Catherine–, las preguntas que le plantea y el tono en el que las hace orientan el juicio de su protegida. Si, en el anterior ejemplo, era Edmund quien trataba de convencerse a sí mismo y buscaba la complicidad de Fanny, en este, es la protagonista la que tergiversa la realidad para salirse con la suya.

Tres diálogos de gran carga connotativa, que nos permiten conocer a sus protagonistas y muestran escenas muy relevantes para el desarrollo de la trama. Sin necesidad de aclaraciones por parte del narrador, percibimos el ambiente que enmarca esta conversación, los sentimientos de los participantes e incluso el modo en el que estas palabras son pronunciadas.

Esta es una de las características que aportan mayor fuerza y realismo a los diálogos de estas novelas, y una de las razones por las que se alaba la maestría de Austen en el arte de crearlos. Son las mismas intervenciones de los personajes las que transmiten la mayor parte de la información denotativa y connotativa. El modo en el que se construyen las frases y los párrafos, la elección de las palabras y su posición estratégica, el ritmo de las frases y el uso de los signos de puntuación logran que el lector “escuche” la voz de los personajes, perciba sus sentimientos y comprenda todo el sentido de sus palabras.

Pero una vez más, como hemos procurado hacer a lo largo de todo este análisis, nos serviremos de varios ejemplos para mostrar el modo en el que Austen lleva a cabo lo que acabamos de afirmar sobre su trabajo.

En primer lugar, transcribiremos unas palabras de Mary Crawford en las que se detecta su contrariedad ante la perspectiva de un posible compromiso entre Edmund Bertram y alguna de las hijas de una familia cercana a su futuro lugar de residencia.

“**The Miss Owens**,” said she, soon afterwards; “suppose you were to have one of **the Miss Owens** settled at Thornton Lacey; **how should you like it? Stranger** things have happened. I dare say **they are trying for it**. And they are quite in the light, for it would be a **very pretty establishment for them**. I do not at all **wonder or blame** them. **It is everybody’s duty to do as well for themselves as they can**. Sir Thomas Bertram’s son is somebody; and now he is in their own line. Their father is a **clergyman**, and their brother is a **clergyman**, and **they are all clergymen together**. He is their **lawful property**; he fairly **belongs** to them.” (MP: 257)

La repetición de “the Miss Owens” nada más empezar el párrafo nos indica que todo lo que se diga después tiene ciertas connotaciones que habrá que detectar. Un lector atento podrá escuchar el retintín de Mary Crawford al nombrar a las Miss Owens. Y, por si esto no fuera suficientemente explícito, lo acompaña de “*how should you like it?*”, que podríamos traducir libremente por “¿qué te parece?”, que, en español, suele incluirse de un modo retórico en las quejas y desahogos. “Cosas más raras se han visto”, otra afirmación que evidencia el malestar creciente de Miss Crawford, que no suele ocultar sus sentimientos. Y, de inmediato, se aventura a adivinar las intenciones de esas jóvenes y a enmarcarlas con una sentencia envenenada: “It is everybody’s duty to do as well for themselves as they can”. Interés, egoísmo, afán de notoriedad y de ascender de nivel social... Y, cuando el párrafo está llegando a su momento culmen, se repite por tres veces el término “clergyman”, que tiene una mayor connotación si tenemos en cuenta la opinión de Mary sobre los clérigos, tan claramente expuesta con anterioridad. El padre es clérigo, el hermano también. Por lo que Edmund les pertenece, concluye Miss Crawford de un modo satírico.

Frases breves pero cargadas de significado, palabras clave y términos contundentes, repeticiones, sentencias, sarcasmo. Solo hay una breve intervención del narrador, tan concisa como irrelevante. Toda la fuerza del párrafo emana de los labios de Miss Crawford y el mensaje nos llega alto y claro.

Veamos ahora un ejemplo extraído de *Pride and Prejudice*, en el que también se percibe con claridad el tono de las palabras de Lizzy y su estado de ánimo.

“Upon my word, sir,” cried Elizabeth, “your hope is a rather extraordinary one after my declaration (...). I am **perfectly serious** in my refusal. **You could not make me happy**, and I am convinced that **I am the last woman in the world who could make you so**. Nay, were **your friend Lady Catherine** to know me, I am persuaded she would find me in every respect **ill qualified** for the situation.” (P&P: 95)

“Perfectly serious”. Elizabeth remarca el sentido de sus palabras para evitar malentendidos. En una conversación normal, cuando alguien subraya de este modo sus afirmaciones, se suele implicar cierta incapacidad de entendimiento en el receptor del mensaje y, por eso, es lógico que una vez más encontremos frases breves y contundentes: “You could not make me happy”. “The last woman in the world”. El uso de un superlativo evoca un estado de ánimo exaltado, ya sea para bien o para mal. En este caso no hay duda de que es fruto de la irritación de Elizabeth tras comprobar que su intento de rechazar la oferta de matrimonio de Mr. Collins de un modo cortés y delicado ha sido inútil. Por último, el tinte sarcástico que impregna la expresión “your friend Lady Catherine” es fácilmente reconocible para cualquier lector actual, ya que en castellano también se suele emplear una estructura semejante cuando se quiere aludir de un modo despectivo o burlesco a alguien que suele estar en boca del otro: “tu amigo...”, o peor aún, “tu amiguito...”.

“Oh! no, sir, **I cannot**, indeed **I cannot** go down to him. Mr. Crawford ought to **know**— he must **know** that: **I told him** enough **yesterday** to convince him; he spoke to me on this subject **yesterday**, and **I told him** without disguise that **it was very disagreeable to me**, **and quite out of my power to return his good opinion**.” (MP: 278)

“**Go to him**, Elinor,” she cried, as soon as she could speak, “and **force him** to come to me. **Tell him** I must **see him** again--must **speak to him** instantly.— I cannot rest--I shall not have a moment’s peace till this is explained--some dreadful misapprehension or other.— Oh **go to him** this moment.” (S&S: 151)

“Dear madam, **do not go**. **I beg** you will **not go**. Mr. Collins **must excuse me**. He can have nothing to say to me that **anybody need not hear**. **I am going away myself**.” (P&P: 93)

Las circunstancias que enmarcan cada uno de estos textos son muy diversas, pero en los tres escuchamos con claridad el tono afligido y angustiado de las distintas protagonistas.

Las dudas de Fanny en el primer texto se transmiten a través de las repeticiones, y también detectamos su reticencia a revelar lo que finalmente dice, ya que desagrada a su carácter hablar mal de una persona, aunque sea de alguien a quien tenga en tan baja estima como Henry Crawford. La desesperación de Marianne queda clara en sus referencias a Willoughby en las frases entrecortadas por la aflicción. Y, por último, la angustia de Elizabeth al prever la situación que se avecina, y que quiere evitar a toda costa, se muestra en las diversas formas en las que expresa su rechazo a quedarse a solas con él.

Jane Austen se sirve de los diálogos para reflejar situaciones y actitudes frecuentes en la vida cotidiana, y también recurre a ellos para mostrar las diferencias entre los personajes. Estos contrastes pueden ser de tipos e intensidades diversas, dependiendo de las características de los implicados y de la relación entre ellos.

Por ejemplo, en *Sense and Sensibility*, encontramos un pasaje en el que Elinor mantiene una incómoda conversación con Mrs. Palmer, que insiste en hablar de los rumores que ha escuchado sobre el futuro enlace entre Marianne y Willoughby. Como se puede apreciar, Elinor intenta zanjar la conversación de un modo delicado, primero con una broma y luego evidenciando su disgusto, pero al comprobar la insistencia de Mrs. Palmer, cambia de táctica y se esfuerza por desviarla hacia otros derroteros más inofensivos.

“I know why you inquire about him, very well; your sister is to marry him. I am monstrous glad of it, for then I shall have her for a neighbour you know.”

“Upon my word,” replied Elinor, “**you know much more of the matter than I do, if you have any reason to expect such a match.**”

“Don”t pretend to deny it, because you know **it is what every body talks of.** I assure you I heard of it in my way through town.”

“**My dear Mrs. Palmer!**”

“Upon my honour I did.--I **met Colonel Brandon** Monday morning in Bond-street, just before we left town, and **he told me of it directly.**”

“You **surprise me** very much. (...) “And what did the Colonel say?”

“Oh--he did not say much; but **he looked as if he knew it to be true**, so from that moment I set it down as certain. It will be quite delightful, I declare! **When is it to take place?**”

“Mr. Brandon was very well I hope?”

“Oh! yes, quite well; and so full of your praises, he did nothing but say fine things of you.”

“I am flattered by his commendation. He seems an excellent man; and I think him uncommonly pleasing.”

“So do I.--He is such a charming man, that it is quite a pity he should be so grave and so dull. Mamma says **HE was in love with your sister too.**— I assure you it was a great compliment if he was, for he hardly ever falls in love with any body.”

“Is Mr. Willoughby much known in your part of Somersetshire?” said Elinor.

“Oh! yes, extremely well; that is, I do not believe many people are acquainted with him, because Combe Magna is so far off; but they all think him extremely agreeable I assure you.” (S&S: 99)

Una vez más, el narrador apenas interviene. Tan solo encontramos una aclaración suya el principio del texto, de modo que las protagonistas indiscutibles son las dos interlocutoras. No hay peligro alguno de que los lectores se confundan y duden de quién está hablando en cada momento. Los estilos son tan diferentes, que prácticamente podemos escuchar las voces de ambas damas.

Podríamos dividir esta conversación en dos partes. En la primera, las intervenciones se suceden con lógica. Mrs. Palmer realiza una afirmación, Elinor le contesta y se suceden las réplicas. En la segunda parte, cada personaje trata de llevar la conversación a su terreno. Elinor no contesta a la pregunta de Mrs. Palmer (“When is it to take place?”), sino que abre un nuevo tema de conversación, y esta insiste en hablar de Marianne y sus admiradores, ya sea Willoughby o el Coronel Brandon.

En el siguiente ejemplo, las personalidades que se enfrentarán serán la de Mr. y Mrs. Bennet.

“Oh! Mr. Bennet, **you are wanted immediately**; we are all in an uproar. **You must come and make Lizzy marry Mr. Collins**, for she vows she will not have him, and if you do not make haste he will change his mind and not have her.”

Mr. Bennet raised his eyes from his book as she entered, and fixed them on her face with a calm unconcern which was not in the least altered by her communication.

“I have not the pleasure of understanding you,” said he, when she had finished her speech. **“Of what are you talking?”**

“Of Mr. Collins and Lizzy. Lizzy declares she will not have Mr. Collins, and Mr. Collins begins to say that he will not have Lizzy.”

“And what am I to do on the occasion? It seems an hopeless business.”

“Speak to Lizzy about it yourself. **Tell her** that you insist upon her marrying him.”

“Let her be called down. She shall hear my opinion.”

Mrs. Bennet rang the bell, and Miss Elizabeth was summoned to the library.

“Come here, child,” cried her father as she appeared. “I have sent for you on **an affair of importance**. I understand that Mr. Collins has made you an offer of marriage. **Is it true?**” Elizabeth replied that it was. “Very well--and this offer of marriage you have refused?”

“I have, sir.”

“Very well. We now come to the point. Your mother insists upon your accepting it. **Is it not so, Mrs. Bennet?**”

“Yes, or **I will never see her again.**”

“An unhappy alternative is before you, Elizabeth. **From this day you must be a stranger to one of your parents. Your mother will never see you again if you do not marry Mr. Collins, and I will never see you again if you do.**” (P&P: 99)

En este extracto el narrador interviene más que en los anteriores, pero solo para situar la escena y para suplir en parte a Lizzy. Este último hecho es significativo. Aunque Elizabeth es el centro de la discusión, tan solo se reproduce una breve respuesta suya. La otra, como acabamos de decir, nos llega a través del narrador. De este modo, no se distrae la atención de los dos protagonistas del diálogo.

La personalidad de ambos, que el lector ya conoce a esas alturas de la novela, se pone de manifiesto en cada una de sus intervenciones. Mrs. Bennet muestra su mal genio e histerismo, y su obsesión por casar a sus hijas sin tener en cuenta la opinión de las interesadas. Mr. Bennet hace gala de su socarronería y trata a su esposa como suele hacer, es decir, con una condescendencia irónica que camufla cierto desprecio. Mrs. Bennet no capta este tono y piensa que su marido la está tomando en serio y que obligará a Lizzy a contraer matrimonio con Mr. Collins. Hasta que llegamos a la última frase, y comprobamos que el punto de vista de ambos respecto al mismo hecho es tan diferente como sus personalidades.

Ofreceremos ahora un tercer ejemplo en el que el enfrentamiento entre los personajes tiene una intensidad mucho mayor. Se trata de la entrevista que mantienen Lady Catherine y Elizabeth Bennet en Longbourn.

“A **report** of a most alarming nature reached me two days ago. I was told (...) that you (...) would, in all likelihood, be soon afterwards united to my nephew, my own nephew, Mr. Darcy. (...) Though I would not injure him so much as to suppose **the truth of it possible**, I instantly resolved on setting off for this place, that I might make my sentiments known to you.”

“**If you believed it impossible to be true**,” said Elizabeth, colouring with astonishment and disdain, “I wonder you took the trouble of coming so far. What could your ladyship propose by it?”

“At once to insist upon having such a **report** universally contradicted.”

“Your coming to Longbourn, to see me and my family,” said Elizabeth coolly, “will be rather a confirmation of it; if, indeed, such a **report** is in existence.”

“**If!** Do you then pretend to be ignorant of it? Has it not been industriously circulated by yourselves? Do you not know that such a **report** is spread abroad?”

“I never heard that **it** was.”

“And can you likewise declare, that there is no foundation for **it**?”

“**I do not pretend to possess equal frankness with your ladyship. You may ask questions which I shall not choose to answer.**”

“This is not to be borne. Miss Bennet, I insist on being satisfied. Has he, **has my nephew, made you an offer of marriage?**”

“**Your ladyship has declared it to be impossible.**”

“(…) You **may have** drawn him in.”

“**If I have**, I shall be the last person to confess it.”

“(…) I am almost the nearest relation he has in the world, and **am entitled to know all his dearest concerns.**”

“But you are **not entitled to know mine**; nor will such behaviour as this, ever induce me to be explicit.”

(…)

“Tell me once for all, **are you engaged to him?**”

Though Elizabeth would not, for the mere purpose of obliging Lady Catherine, have answered this question, she could not but say, after a moment’s deliberation:

“**I am not.**”

Lady Catherine seemed pleased.

“And will you **promise me**, never to enter into such an engagement?”

“I will make **no promise** of the kind.”

“Miss Bennet I am shocked and astonished (…). **I shall not go away till you have given me the assurance I require.**”

“**And I certainly never shall give it.** I am **not to be intimidated** into anything so wholly unreasonable (…). Allow me to say, Lady Catherine, that the **arguments** with which you have supported this extraordinary application have been as **frivolous** as the **application was ill-judged**. You have widely **mistaken my character**, if you think I can be worked on by such persuasions as these. How far your nephew might approve of your interference in his affairs, I cannot tell; but **you have certainly no right to concern yourself in mine**. **I must beg, therefore, to be importuned no farther on the subject.**” (P&P: 312)

En primer lugar, destacaremos el hecho de que esta conversación tenga lugar en la parte final de la novela, cuando los lectores han tenido tiempo de familiarizarse con el carácter de ambos personajes. Esto les permitirá comprender mejor la escena y las connotaciones de cada frase.

Una vez más, el narrador está ausente durante casi todo el diálogo. Su intervención más larga tiene lugar más o menos a mitad del texto y sirve no solo para ofrecer cierta información, sino también para proporcionar una breve pausa a una conversación tan larga.

El tono del diálogo desde el principio es claro y contundente. Más que una conversación parece un combate de boxeo. Lady Catherine ataca con todas sus fuerzas, tratando de arrinconar a su contrincante. Elizabeth, sin embargo, se limita a cuestionar sus afirmaciones, como si se zafara de cada golpe con una finta. Rehuye el enfrentamiento directo al no contestar a sus preguntas. Se mueve con destreza, estudiando a su oponente, buscando el punto débil de sus argumentos. Lady Catherine gasta sus fuerzas sin lograr su objetivo. Tras varios asaltos infructuosos, plantea una cuestión que Lizzy no puede eludir: “Are you engaged to him?”. Sin embargo, tras la respuesta negativa de la joven, no consigue dominar a su contendiente y vuelve a golpear el vacío una y otra vez. Hasta que Elizabeth decide contraatacar y finaliza la conversación con una serie de golpes fuertes y certeros.

Como acabamos de decir en este símil, Lizzy se mantiene a la espera y, para ello, se limita a cuestionar las afirmaciones de Lady Catherine, repitiendo sus palabras, pero en forma de pregunta o a través de condicionales. Esto descoloca a la gran señora, que no está acostumbrada a que le lleven la contraria o duden de su autoridad. La arrogancia de Lady Catherine impregna cada una de sus afirmaciones, y la inteligencia de Lizzy logra sacarla de quicio. Elizabeth se muestra tal y como la hemos visto a lo largo de la novela. En sus frases se mezclan el ingenio, la burla, la capacidad de observación y su carácter firme y decidido. Para ella, el enfrentamiento directo es la última opción. Pero llegado el caso de que sea inevitable, no se arredrará sea quien sea su oponente. Así se lo hace saber a Lady Catherine y de ese modo zanja la conversación. No sin antes haberle recriminado fuertemente su actitud.

Para concluir este capítulo y con él nuestro análisis, estudiaremos con detalle una de las escenas más emblemáticas de las obras de Austen. Pero, antes de acometer dicha tarea, comentaremos un último aspecto relacionado con los diálogos.

En todo acto de comunicación existe la posibilidad de que se dé algún tipo de error. La causa puede ser variada: construcción inadecuada del mensaje, interferencias, falta de atención del receptor, etc. Uno de los errores que puede darse en un diálogo con facilidad es la confusión. Es decir, se interpretan de un modo equivocado las palabras de uno o varios interlocutores. Esto puede deberse a que uno de ellos utiliza connotaciones que pasan inadvertidas al otro, o al revés, el receptor intuye connotaciones inexistentes. También se puede encontrar la causa de estos malentendidos en el contexto, o en los conocimientos previos compartidos por los interlocutores.

En las novelas de Austen hallamos diversas escenas de malentendidos, casi siempre con una finalidad cómica y sin mayores consecuencias. El lector es consciente de la confusión que se está produciendo, ya sea por las aclaraciones del narrador, o directamente a través de las palabras de los personajes. Esta posición privilegiada, permite a la audiencia comprobar cómo el malentendido va creciendo en intensidad y las diferentes actitudes de los protagonistas, que no son conscientes de lo que está ocurriendo.

Como acabamos de decir, el origen de estas confusiones puede encontrarse en el lenguaje connotativo de uno de los interlocutores. Veamos un ejemplo.

“I am glad you are no enemy to matrimony, however. Did you ever hear the old song **“Going to One Wedding Brings on Another?”** I say, **you will come to Belle’s wedding**, I hope.”

“Yes; I have promised your sister to be with her, if possible.”

“And then you know” – twisting himself about and forcing a foolish laugh – “I say, then you know, **we may try the truth of this same old song.**”

“May we? But **I never sing.** Well, I wish you a good journey. I dine with Miss Tilney today, and must now be going home.”

“Nay, but there is no such confounded hurry. **Who knows when we may be together again?** Not but that I shall be down again by the end of a fortnight, and **a devilish long fortnight it will appear to me.**”

“Then **why do you stay away so long?**” replied Catherine – finding that he waited for an answer.

“**That is kind of you,** however – kind and good-natured (...). **I do not know anybody like you.**”

“Oh! dear, **there are a great many people like me,** I dare say, only a great deal better. Good morning to you.” (NA: 77)

En este diálogo, protagonizado por John Thorpe y Catherine Morland, el joven toma pie de la futura boda de su hermana con James para iniciar un diálogo que pretende ser sugerente, pero que fracasa por completo sin que él se percate de ello.

A pesar de tratarse de un diálogo con finalidad cómica, los personajes actúan de forma coherente respecto a su modo de ser. John se muestra presuntuoso, da por supuesto que se ha ganado el afecto de la joven, y habla sin escuchar. Catherine actúa con la inocencia que la caracteriza, incapaz de captar el doble sentido de su acompañante, y contestando con sencillez a las afirmaciones del otro.

La distinta percepción que cada participante extrae de este diálogo se pondrá de manifiesto poco después, en una conversación entre Isabella y Catherine, en la que la primera relata una carta de su hermano que le habla de un posible compromiso con Miss Morland, basándose en la buena acogida que tuvieron sus insinuaciones sobre este asunto. Catherine negará este hecho con contundencia y apenas recordará la conversación a la que se alude, mostrando así lo lejos que estuvo de captar el mensaje que John pretendía comunicarle.

De un estilo muy diferente es la confusión que protagonizan Elinor y Mrs. Jennings, y que tiene su origen en la curiosidad de esta última, que cree haber comprendido el significado de una conversación privada entre el Coronel Brandon y Miss Dashwood. Por las palabras sueltas que ha captado y los gestos de ambos, Mrs. Jennings da por supuesto que el Coronel Brandon acaba de declararse a Elinor y ha sido aceptado. Mientras que la realidad es que el caballero ha contado a la joven su

propósito de ayudar a Edward Ferrars consiguiéndole un puesto en una parroquia que le permita salir adelante económicamente.

En este contexto, tiene lugar un largo diálogo del que hemos seleccionado tan solo una parte.

“Well, Miss Dashwood,” said Mrs. Jennings, sagaciously smiling, as soon as the gentleman had withdrawn, “I do not ask you what the Colonel has been saying to you; for though, upon my honour, I tried to keep out of hearing, **I could not help catching enough to understand his business.** And I assure you **I never was better pleased in my life, and I wish you joy of it with all my heart.**”

“Thank you, ma’am,” said Elinor. “**It is a matter of great joy to me; and I feel the goodness of Colonel Brandon most sensibly.** There are not many men who would act as he has done. Few people who have so compassionate a heart! **I never was more astonished in my life.**”

“Lord! my dear, **you are very modest. I an’t the least astonished** at it in the world, for I have often thought of late, **there was nothing more likely to happen.**”

“**You judged from your knowledge of the Colonel’s** general benevolence; but at least you could not foresee that the **opportunity** would so **very soon** occur.”

“**Opportunity!**” repeated Mrs. Jennings--“Oh! as to that, **when a man has once made up his mind to such a thing, somehow or other he will soon find an opportunity.** Well, my dear, I wish you joy of it again and again.” (S&S: 246)

El éxito de una confusión depende del tiempo que tarde en captarse el error y el grado de complicación que adquiera. Para lograr un mayor efecto, las diversas réplicas deben ser consecuentes en apariencia, como ocurre en este caso. A pesar del objeto tan distinto que ambas interlocutoras tienen en mente, sus afirmaciones están dentro de lo que cada una espera que diga la otra en esa situación. Mientras tanto, el lector contempla divertido la escena, viendo cómo, poco a poco, comienzan a aparecer las primeras divergencias que provocarán el desconcierto de las damas, hasta que, por fin, caigan en la cuenta del malentendido y este hecho les provoque unas risas semejantes a las de su audiencia.

Llegamos ya a la recta final de este análisis y, para concluir este apartado, nos detendremos en una escena de gran fuerza dramática. Sirviéndonos de este ejemplo, comentaremos algunas características de los diálogos de las obras de Austen, prestando especial atención a aquellas que aún no hayamos explicado.

El texto que reproduciremos pertenece al capítulo treinta y cuatro de *Pride and Prejudice*, en el que se narra la fallida declaración de Mr. Darcy a Elizabeth Bennet. Por medio del Coronel Fitzwilliam, Lizzy ha sabido que Mr. Darcy jugó un papel principal en la separación entre Mr. Bingley y Jane. Dolida por este descubrimiento, la joven ha preferido quedarse en el hogar de los Collins mientras ellos y los Lucas aceptan la invitación que les ha llegado desde Rosings. Aprovechando la soledad momentánea, Elizabeth reflexiona sobre la vileza de la actitud Mr. Darcy y el daño que ha causado. Y, en este contexto, recibe la inesperada visita del caballero en cuestión.

El narrador sitúa la escena cuidadosamente, mostrándonos los sentimientos de Elizabeth, que justificarán su posterior actitud. Conforme se acerca el inicio del diálogo, las frases del narrador son más breves y ganan en intensidad. Se prepara así a los lectores para que presencien el enfrentamiento con la atención necesaria.

Mr. Darcy walked into the room. **In an hurried manner** he immediately began an inquiry after her health, imputing his visit to a wish of hearing that she were better. **She answered him with cold civility. He sat down for a few moments, and then getting up, walked about the room.** Elizabeth was surprised, but said not a word. **After a silence of several minutes,** he came towards her in an **agitated manner**, and thus began:

La inquietud de Mr. Darcy, tan extraña en él, le impide captar la fría educación de Elizabeth, que lo recibe sorprendida, más aún, indignada, y que, en absoluto prevé lo que ocurrirá a continuación.

“In vain I have struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you.”

La brevedad y contundencia de las frases no parecen propias de una declaración amorosa. Tampoco la estructura del párrafo resulta apropiada. Si el propósito de estas palabras es mostrar el afecto que siente por la joven, lo lógico hubiera sido comenzar por ahí, y no confesando lo mucho que le cuesta reconocer ese amor. Sin embargo, esta falta de tacto no le resta realismo a la escena, sino que lo aumenta, ya que se

corresponde con la imagen de Mr. Darcy que se ha ofrecido hasta el momento: serio, rígido, frío y cerebral. Por eso no nos extraña que encuentre dificultades para expresarse de un modo adecuado.

La manera de la que Mr. Darcy expresa su amor nos recuerda en alguna medida a las palabras de Mr. Collins en una situación similar, cuando, después de haber enumerado las razones que le llevan a casarse y las ventajas que este matrimonio le reportarán a él y a su esposa, piensa que ha llegado el momento de ponerse romántico y lo hace con esta fórmula:

“And now nothing remains but for me but to assure you in the most animated language of the violence of my affection.” (P&P: 95)

A pesar de la diferencia entre estos dos caballeros, su actitud hacia Elizabeth se asemeja en gran medida. Ambos piensan que la decisión les corresponde a ellos y que, una vez tomada, la joven no puede más que sentirse una privilegiada y aceptar. Pero, no adelantemos acontecimientos.

Elizabeth’s astonishment was beyond expression. She stared, coloured, doubted, and was silent. This he considered sufficient encouragement; and the avowal of all that he felt, and had long felt for her, immediately followed.

Elizabeth está tan sorprendida que es incapaz de reaccionar. Y Mr. Darcy la conoce tan poco y está tan convencido de su éxito que malinterpreta los sentimientos de la joven y piensa que todo va según lo previsto.

He spoke well; but there were feelings besides those of the heart to be detailed; and **he was not more eloquent on the subject of tenderness than of pride**. His sense of her inferiority--of its being a degradation--of the family obstacles which had always opposed to inclination, were dwelt on with a warmth which seemed due to the consequence he was wounding, **but was very unlikely to recommend his suit**.

El narrador no se limita a resumir los hechos sin más, sino que lo hace desde un punto de vista cercano al de Elizabeth, y adelantando el curso de los acontecimientos.

In spite of her deeply-rooted dislike, she could not be insensible to the compliment of such a man’s affection, and though her intentions did not vary for an instant, **she was at first sorry for the pain he was to receive**; till, roused to resentment by his subsequent

language, **she lost all compassion in anger**. She tried, however, **to compose herself to answer him with patience**, when he should have done. He concluded with representing to her the strength of that attachment which, in spite of all his endeavours, he had found impossible to conquer; and with expressing his hope that it would now be rewarded by her acceptance of his hand.

A mitad de discurso de Mr. Darcy, el narrador cambia su foco de atención y nos muestra los sentimientos de Elizabeth. Lo hace con realismo, relatando su evolución y las razones que la llevan a comportarse así. Las palabras del caballero apenas tienen ya importancia, puesto que la decisión está tomada y Elizabeth tan solo aguarda a que le toque su turno para darle la respuesta que piensa que él merece.

As he said this, she could easily see that **he had no doubt of a favourable answer**. He spoke of apprehension and anxiety, but his countenance expressed real security. Such a circumstance could only **exasperate farther**, and, when he ceased, **the colour rose into her cheeks, and she said:**

El narrador está a punto de ceder la palabra al personaje, pero, antes de hacerlo, añade unos últimos detalles que nos preparan para lo que está a punto de ocurrir.

Si en los ejemplos que vimos unas páginas más atrás, al hablar de los contrastes entre personajes a través de los diálogos, el narrador apenas intervenía; aquí vemos que su papel, hasta este momento, ha sido muy diferente. La autora ha estimado conveniente proporcionar una ambientación abundante que realce la importancia de este pasaje y, a la vez, nos permita apreciarlo con todos sus matices.

De la declaración de Mr. Darcy solo se muestran las primeras palabras, el resto son resumidas por el narrador. De esta forma, se manipula a los lectores y se les predispone contra el caballero. Y también se resta extensión al diálogo para que no pierda intensidad.

Sin embargo, como se podrá apreciar a continuación, a partir de este momento, el narrador adquiere un papel cada vez más secundario, reduciendo sus intervenciones conforme crecen las de los protagonistas.

“In such cases as this, it is, I believe, the established mode to express a sense of obligation for the sentiments avowed, however unequally they may be returned. It is natural that obligation should be felt, and **if I could feel gratitude**, I would now thank

you. **But I cannot**--I have never desired your good opinion, and you have certainly bestowed it most unwillingly. I am sorry to have occasioned pain to anyone. It has been most unconsciously done, however, and **I hope will be of short duration**. The feelings which, you tell me, have long prevented the acknowledgment of your regard, can have little difficulty in overcoming it after this explanation.”

El inicio de la intervención de Elizabeth marca el tono de todo el párrafo. Al aludir a lo establecido, muestra una actitud de despego hacia la proposición de Mr. Darcy que no lleva a presagiar nada favorable para él. La joven establece un contraste entre lo que cabría esperar en una situación como esa y lo que realmente está ocurriendo. Recuerda las primeras palabras del caballero y le responde con sarcasmo despectivo. Aunque en ese momento no añade ninguna explicación, el tono de esta respuesta pone de manifiesto que existen motivos ocultos que justifican su modo de actuar.

Mr. Darcy, who was leaning against the mantelpiece with his eyes fixed on her face, seemed to catch her words with no less resentment than surprise. **His complexion became pale with anger**, and the disturbance of his mind was visible in every feature. He was **struggling for the appearance of composure**, and **would not open his lips till he believed himself to have attained it**. The pause was to **Elizabeth’s feelings dreadful**. At length, with a **voice of forced calmness**, he said:

La intervención del narrador es imprescindible para que podamos comprender lo que está ocurriendo. La autora quiere que el público presencie la escena tal y como ella se la imagina, y por eso, desciende a detalles como el del tono de voz. Además, al describir la reacción de Mr. Darcy, se enmarca la situación con mucha más fidelidad. A pesar de haber recibido una respuesta dura e inesperada, no pierde el dominio de sí y se esfuerza por mantenerse dentro de lo correcto.

“And this is all the reply which **I am to have the honour of expecting!** I might, perhaps, wish to be informed why, **with so little endeavour at civility**, I am thus rejected. But **it is of small importance.**”

El diálogo sigue el orden lógico y las reacciones de los personajes son coherentes con su forma de ser y las circunstancias que los rodean. Mr. Darcy ha hecho todo lo posible por dominar su carácter tras recibir la tajante negativa de Elizabeth. Pero eso no significa que vaya a ser capaz de contestarle con indiferencia. Sus palabras

destilan despecho e indignación. No esperaba ser rechazado y menos aún de esa forma. No entiende lo que acaba de ocurrir, pero está tan herido que no piensa rebajarse a pedir una explicación. Por lo que lo hace de un modo indirecto, que obtendrá su fruto.

“I might as well inquire,” replied she, “why with so evident a desire of offending and insulting me, you chose to tell me that you liked me against your will, against your reason, and even against your character? Was not this some excuse for incivility, if I was uncivil?”

La primera respuesta de Elizabeth se ciñe al momento actual. La joven recrimina al caballero sus maneras torpes y arrogantes. Igual que en el diálogo con Lady Catherine, que comentamos poco más atrás, Lizzy se sirve de las palabras de su interlocutor para construir sus argumentos. Pero es evidente que esa no puede ser la razón de su contundente respuesta, así que continúa hablando hasta llegar al meollo de la cuestión.

“But I have other provocations. You know I have. Had not my feelings decided against you--had they been indifferent, or had they even been favourable, do you think that any consideration would tempt me to **accept the man who has been the means of ruining, perhaps for ever, the happiness of a most beloved sister?**”

As she pronounced these words, **Mr. Darcy changed colour**; but the emotion was short, and he listened without attempting to interrupt her while she continued.

El narrador vuelve a hacer acto de presencia brevemente para indicarnos cuál es la reacción de Mr. Darcy al escuchar estas palabras. Esta pausa logra que la pregunta de Elizabeth siga resonando en el aire unos segundos, mientras los lectores se imaginan el rostro entre confuso y contrariado del caballero, que aguanta la situación con estoicismo.

“I have **every reason in the world to think ill of you**. No motive can excuse the **unjust and ungenerous** part you acted there. **You dare not, you cannot deny**, that you have been the principal, if not the only means of dividing them from each other--of exposing one to the censure of the world for caprice and instability, and the other to its derision for disappointed hopes, and involving them both in misery of the acutest kind.”

El estilo de Elizabeth se vuelve más directo y agresivo, como suele ocurrir en cualquier conversación acalorada. Si antes se había contentado con lanzar una acusación

en forma de pregunta, ahora no duda en señalar al culpable y calificar su actitud. Una vez hecho esto, lo lógico es que haya una pausa y se permita al otro intervenir, aunque no se espera que sus palabras puedan arreglar la situación. Las afirmaciones de Elizabeth han sido duras, y la joven se fija en su contrincante confiando en verle herido, sin embargo...

She paused, and saw with no slight indignation that he was listening with an air which proved him wholly unmoved by any feeling of remorse. He even looked at her with a smile of affected incredulity.

Mr. Darcy no solo no muestra señal alguna de vergüenza o arrepentimiento, sino que, incluso, se atreve a sonreír.

“Can you deny that you have done it?” she repeated.

Elizabeth no se conforma con el silencio. Exige una respuesta. Y Mr. Darcy, que ha logrado sobreponerse a la sorpresa, se dispone a satisfacer sus exigencias.

With assumed tranquillity he then replied: “I have no wish of denying that I did everything in my power to separate my friend from your sister, or that I rejoice in my success. Towards him I have been kinder than towards myself.”

No hay espacio para el arrepentimiento. Mr. Darcy, herido en su orgullo, se esfuerza por mantener su postura. Lejos queda el propósito con el que inició este encuentro. Ahora está librando un combate que no está dispuesto a perder.

Elizabeth disdained the appearance of noticing this civil reflection, but its meaning did not escape, nor was it likely to conciliate her.

“But it is not merely this affair,” she continued, “on which my dislike is founded. Long before it had taken place my opinion of you was decided. Your character was unfolded in the recital which I received many months ago from Mr. Wickham. On this subject, what can you have to say? In what imaginary act of friendship can you here defend yourself? or under what misrepresentation can you here impose upon others?”

Como también suele ocurrir en este tipo de disputas, la referencia a una afrenta lleva a recordar otras y poco a poco va creciendo la lista de agravios. Elizabeth da rienda suelta a su rencor y rememora sus conversaciones con Mr. Wickham. La aparente tranquilidad con la que Mr. Darcy ha soportado la acusación anterior acrecienta la ira de

la muchacha, que está dispuesta a utilizar cualquier argumento con tal de derribar las barreras de su adversario. Y lo consigue.

“You take an eager interest in that gentleman’s concerns,” said Darcy, in a less tranquil tone, and with a heightened colour.

A partir de este momento, el tono de la conversación irá en aumento y el protagonismo será definitivamente de los personajes, relegando al narrador a un discreto segundo plano con intervenciones aún más concisas.

“Who that knows what his misfortunes have been, can help feeling an interest in him?”

“His misfortunes!” repeated Darcy contemptuously; “yes, his misfortunes have been great indeed.”

“And of your infliction,” cried Elizabeth with energy. “**You** have reduced him to his present state of poverty--comparative poverty. **You** have withheld the advantages which **you** must know to have been designed for him. **You** have deprived the best years of his life of that independence which was no less his due than his desert. **You** have done all this! **and yet you** can treat the mention of his misfortune with contempt and ridicule.”

La rabia e indignación se han apoderado de Elizabeth y le llevan a defender la causa de Mr. Wickham con el mismo calor con el que habló de su querida hermana Jane. La estructura de esta acusación muestra el estado de ánimo de su protagonista. Se constatan como seguros hechos de los que solo se tiene noticia por una fuente implicada. La repetición del pronombre de segunda persona del singular dibuja en nuestra mente la escena de un enfrentamiento cara a cara, en el que Elizabeth parece haber perdido parte de su autodominio.

“And this,” cried Darcy, as he walked with quick steps across the room, “is your opinion of me! This is the estimation in which you hold me! I thank you for explaining it so fully. My faults, according to this calculation, are heavy indeed!”

Mr. Darcy se retira unos momentos en lo que parece un inicio de rendición, pero la herida que ha recibido en su orgullo escuece demasiado como para dejar así las cosas, por lo que decide pasar al ataque.

“But perhaps,” added he, stopping in his walk, and turning towards her, “these offenses might have been overlooked, **had not your pride been hurt** by my honest confession of

the scruples that had long prevented my forming any serious design. These bitter accusations might have been suppressed, had I, with greater policy, concealed my struggles, and flattered you into the belief of my being impelled by unqualified, unalloyed inclination; by reason, by reflection, by everything. But disguise of every sort is my abhorrence. **Nor am I ashamed of the feelings I related. They were natural and just. Could you expect me to rejoice in the inferiority of your connections?--to congratulate myself on the hope of relations, whose condition in life is so decidedly beneath my own?"**

Mr. Darcy es un hombre de elevada posición, acostumbrado a mandar y ser obedecido. Su punto de vista nunca ha sido cuestionado, por lo que, para él, es infalible. Esta es la razón que le lleva a malinterpretar los sentimientos de Elizabeth y por la que achaca el camino tan desastroso que ha tomado la conversación al orgullo de la joven, que –según él– se ha sentido molesta por sus palabras, ya que le han recordado el abismo social que los separa. Por eso, él, que siempre dice lo que piensa y se mantiene firme en sus principios, no solo no se avergüenza de su actitud, sino que la considera justa.

Este es el punto de vista de Mr. Darcy, coherente con lo que hemos visto de él hasta este momento. ¿Cuál será la reacción de Lizzy? Sabemos que la grandeza no la intimida. Los altos techos de Rosings Park no la hacen sentir pequeña. Así que, ¿cuál sería la reacción lógica de esta joven al ser acusada de orgullosa, al escuchar que todo el malentendido se debe a que ella no ha considerado las formas suficientemente delicadas para su gusto?

Elizabeth felt herself growing more angry every moment; yet she tried to the utmost to speak with composure when she said:

“You are mistaken, Mr. Darcy, if you suppose that the mode of your declaration affected me in any other way, than as it spared the concern which I might have felt in refusing you, had you behaved in a more gentlemanlike manner.”

Recuperar parte de la compostura perdida segundos atrás, y contestar con calma y propiedad para que el efecto de sus palabras sea aún mayor. Esa es la reacción de la joven que se demostrará más eficaz que las acusaciones anteriores.

Una vez más, Elizabeth utiliza los argumentos de su rival y los vuelve en su contra al tildar sus modales como poco caballerosos.

She saw him start at this, but he said nothing, and she continued:

Y, una vez encontrado el punto débil de su contrincante, lo único que resta es insistir en él hasta derribarlo.

“You could not have made the offer of your hand in any possible way that would have tempted me to accept it.”

Mr. Darcy está desconcertado. Lo que está ocurriendo no encaja con su modo de entender el mundo. Su seguridad se tambalea al comprobar que una joven de un nivel social inferior al suyo le rechaza por completo.

Again his astonishment was obvious; and he looked at her with an expression of mingled incredulity and mortification. She went on:

Elizabeth ve a su oponente al borde del colapso y no duda en descargar el último golpe, rebosante de rencor y desprecio.

“From the very beginning--**from the first moment**, I may almost say--of my acquaintance with you, **your manners**, impressing me with the fullest belief of your **arrogance, your conceit, and your selfish disdain of the feelings of others**, were such as to form the groundwork of disapprobation on which succeeding events have built so **immovable a dislike**; and I had not known you a month before I felt that **you were the last man in the world whom I could ever be prevailed on to marry.**”

Ante semejante declaración, Mr. Darcy alza la bandera blanca y anuncia su retirada, con una calma que es fruto de la amargura de saberse vencido.

“You have said quite enough, madam. I perfectly comprehend your feelings, and have now only to be ashamed of what my own have been. Forgive me for having taken up so much of your time, and accept my best wishes for your health and happiness.”

La pasión con la que habló anteriormente ha desaparecido. El caballero, herido en lo más hondo, se refugia en las formas correctas, que tan bien conoce, para concluir una entrevista que ha sido completamente contraria a sus expectativas.

Para marcar el punto final de este encuentro, el narrador vuelve al primer plano y cierra la escena con la brevedad requerida.

And with these words he hastily left the room, and Elizabeth heard him the next moment open the front door and quit the house.

Como se ha podido observar a lo largo de este apartado y, en concreto, a través de este último ejemplo, los diálogos de las obras de Jane Austen cumplen todas las reglas que mencionamos al principio del presente capítulo. Las conversaciones no solo aportan fluidez a la narración, sino que son un medio empleado magistramente por la autora para mostrarnos a los personajes, hacer avanzar la trama, conferir realismo a la historia e involucrar a los lectores en la novela.

9. Conclusiones.

Llegamos por fin al último apartado de nuestro estudio. Confiamos en que las diversas opiniones de críticos y novelistas de diferentes épocas que hemos recogido en este trabajo, unidas a nuestro análisis, hayan servido para aportar una visión lo más completa posible de las obras de Jane Austen y de su estilo literario.

Podemos afirmar sin lugar a dudas que Austen es una autora de fama mundial y reconocido prestigio. Cuenta con millones de lectores, muchos de los cuales se declaran “fans incondicionales”. Sin embargo, como se pudo ver en el punto 7.2, no han faltado voces críticas contra su trabajo y, como es lógico, sus obras no atraen del mismo modo a todo el público. Esto podría explicarse por la natural diversidad de gustos. Pero hay otros factores, señalados a lo largo de nuestro análisis, que pueden inclinar la balanza que oscila entre la pasión y el rechazo, pasando por la indiferencia.

Como conclusión de este estudio, ofreceremos, de un modo esquemático, ocho claves para comprender y apreciar el arte de Jane Austen y el valor de sus obras, y, de esta forma, disfrutarlas con mayor aprovechamiento.

1. El tono: captar el sentido del humor presente en todas las novelas.

Para apreciar una canción, no basta con conocer la letra, hay que escuchar la melodía. Algo similar sucede en la lectura de estas obras. Para entenderlas, es necesario captar el sentido del humor de su autora, que se manifiesta de modos diversos, pero especialmente a través de la ironía, de la que hablaremos enseguida.

Con tan solo unas palabras, la autora marca desde el principio el tono en el que se desarrollará su obra y que se verá reforzado con una infinitud de comentarios del omnipresente narrador, que muestra su visión de tinte irónico y humorístico sin apenas llamar la atención del lector.

Por eso, tanto para captar el tono como para detectar otros muchos matices de estas novelas, será fundamental que los lectores estén atentos a los detalles. Las obras de Austen exigen una lectura pausada y minuciosa. Una vez que el lector se familiarice con el sentido del humor de la autora, le resultará mucho más sencillo reconocerlo y disfrutar con sus comentarios.

2. La ironía.

Sorprender al lector a través de las palabras es un arte que Austen domina con excelencia. Por medio del narrador y de los personajes, la autora ofrece un amplio elenco de recursos para lograr el efecto irónico que utilizará con fines humorísticos y de crítica social.

Los distintos niveles de ironía -sutil en algunos casos, evidente en otros- obligarán a los lectores a mantener una actitud alerta durante toda la obra, y serán un aliciente en las posteriores relecturas. El humor inteligente de Austen es la recompensa para el lector atento.

3. Personajes de carne y hueso: autocaracterización.

¿Cómo lograr que el lector conozca perfectamente a los personajes de una obra, sin necesidad de aburrirle con largas descripciones? Austen nos responde a esta pregunta manejando con maestría los diálogos.

Esta autora no hace un boceto de la personalidad de sus protagonistas, sino que esculpe sus caracteres con golpes suaves, pero constantes. Desde el primer momento se nos muestran los rasgos distintivos de cada uno y, durante toda la obra, sus comportamientos y actitudes evolucionan con coherencia. El lector no tarda en familiarizarse con las particularidades de los personajes y aprende a reconocerlos a través de sus palabras o reflexiones.

La riqueza y profundidad de todos los personajes, no solo de los principales, será un estímulo para releer estas novelas. En cada relectura, se descubren nuevos matices y se comprenden mejor las diferentes actitudes y el sentido de algunos diálogos.

4. Más allá de las apariencias: atemporalidad de las situaciones.

Uno de los factores que ha permitido que las obras de Austen no hayan envejecido con el tiempo es su habilidad para profundizar en la condición humana y plasmarla en sus personajes. Después de doscientos años, los lectores siguen reconociendo comportamientos familiares en las situaciones y actitudes de los protagonistas de estas novelas.

5. La belleza de lo pequeño: escenas cotidianas.

Charlotte Brontë despreciaba las novelas de Jane Austen por no hallar en ellas las fuerzas y pasiones del alma. Quizás esto se deba a que Austen prefirió mostrar las facetas cotidianas del ser humano, sin caer en situaciones extremas que no suelen plantearse en su día a día. Es en ese marco en el que debemos apreciar su arte y valorar su destreza. Por eso, contestando a la pregunta que planteábamos al transcribir las críticas de Brontë, la ausencia de pasión que ella le achaca a sus novelas no nos parece tal. Quizás el problema no esté ahí, sino en la incapacidad de algunos lectores para captar todo lo que Austen refleja en sus obras. Como ella misma dijo, sus novelas son miniaturas. Esto nos obliga a mirarlas de cerca y con mucha atención para comprenderlas y valorarlas.

Jane Austen nos muestra la belleza de lo pequeño a través de escenas irrelevantes en apariencia, pero que configuran el universo interior de las personas.

6. Complicidad con el narrador.

El lector de estas novelas no es un extraño que se asoma por allí para fisgonear. Desde el primer momento, el narrador le invita a formar parte de la historia, y le hará depositario de sus confidencias y opiniones de tinte travieso. Por eso, el lector llegará a sentirse como en su casa, a pesar de las distancias espacio-temporales respecto a lo que allí se narra.

El narrador de las novelas de Austen actúa, en muchas ocasiones, como un personaje más. Lejos de ser un simple transmisor de acontecimientos, participa con sus opiniones, su visión crítica, comentarios irónicos, creación de expectativas, incitaciones a la confusión, etc.

7. Novelas con romances vs novelas románticas.

Jane Austen no escribió novelas románticas. El amor está presente en cada una de sus obras, y todas terminan con el matrimonio de los protagonistas, pero estos romances son uno de los hilos conductores de la narración, que cuenta con otros muchos hilos para completar el tapiz.

Sería más correcto clasificar las obras de esta autora como “novelas de personajes”. Es decir, narraciones en las que lo primordial son los protagonistas y su entorno humano; no tanto los acontecimientos que se suceden. No pretendemos decir con esto que el argumento no sea importante, sino que está al servicio de los personajes y, por esta razón, los romances son un medio y no un fin. Jane Austen se sirve de las relaciones amorosas para desplegar todo un elenco de actitudes vitales.

Sentimientos descontrolados, la soledad de los juiciosos, los combates entre la cabeza y el corazón, las consecuencias de los prejuicios, las segundas oportunidades, los efectos de la lectura en un imaginación incontrolada, los beneficios de perseverar en el bien, los celos, el sentimiento de inferioridad, los peligros de inmiscuirse en las vidas ajenas y un largo etcétera serían algunos de los temas que se tratan en los escritos de Austen, a través de ejemplos concretos, cercanos y entrañables.

8. La palabra exacta.

Tanto en sus cartas como en algunos pasajes de sus novelas, Austen expresa su afán por emplear la palabra que mejor refleje lo que desea decir. Sin embargo, el elaborado proceso de creación y sus posteriores correcciones no desembocan en un estilo recargado, ni pomposo. Todo lo contrario. El éxito de este trabajo radica en lograr un lenguaje sencillo y ágil, pero que es una transcripción fiel de la intencionalidad de su autora.

De este modo, nos encontramos con párrafos en el que la fuerza de algunas palabras clave, dispuestas estratégicamente, logran transmitir a la perfección la atmósfera de la escena, con sus contrastes y excesos. Otras veces, haciendo gala de su concisión, Austen recoge en un solo término la actitud de los personajes, que anteriormente se ha mostrado con toda su profundidad.

Esta concisión y exactitud de su lenguaje también exigen una gran atención al lector para captar los numerosos matices que implican. Una descripción más detallada de lo habitual, un término distinto al previsible, la repetición de una estructura, etc., nunca serán fruto del azar, sino que responden a la intencionalidad de la autora, que les ha otorgado un sentido que debemos captar.

Para terminar, solo añadiremos que uno de los logros de Austen ha sido crear un estilo aparentemente sencillo, pero que denota una gran maestría no solo en la confección del argumento, el diseño de los personajes y la ambientación, sino también en todo lo referente al modo de contar las historias. Sin embargo, como ya se ha dicho, esta sencillez podría ser malinterpretada por algún lector inatento, o no valorada en su justa medida por alguien ajeno al proceso de creación literaria.

Por esta razón, con nuestro análisis, resumido muy sucintamente en esta ocho claves, hemos tratado de destacar las características propias del estilo de esta autora, que la diferencian de la tradición que la precedió y la han convertido en un referente de la literatura universal. Esperamos por tanto que este trabajo no desmerezca del arte de esta gran escritora y sirva como guía para que nadie se pierda al adentrarse en el universo de Jane Austen.

Bibliografía

Nota: las obras de Jane Austen han sido citadas en este trabajo haciendo referencia a sus títulos de modo abreviado.

- Austen, Jane. *Sense and Sensibility*. Richard Bentley, 1833.
- . *Pride and Prejudice*. Richard Bentley, 1853.
- . *Mansfield Park*. Richard Bentley, 1833.
- . *Emma*. Richard Bentley, 1841.
- . *Northanger Abbey*. Wild Jot Press, 2009.
- . *Persuasion: An Annotated Edition*. Editado por Robert Morrison. Harvard University Press, 2011.
- . *Juvenilia*. Editado por Sabor, Peter. Cambridge University Press, 2006.
- . *Plan of a Novel According to Hints from Various Quarters*. Oxford, 1926.
- . *Jane Austen's Letters*. Editado por Le Faye, Deirdre. OUP Oxford, 2011.
- . *Selected Letters*. Jones, Vivien. Oxford University Press, 2004.
- Alsina Keith, Victoria. *Llengua i estilística en la narrativa de Jane Austen: les traduccions al català*. Eumo editorial, 2008.
- Anderson, Frederick y Mark Twain. *Selected Mark Twain-Howells Letters, 1872-1910*. Belknap Press of Harvard University Press, 1967.
- Babb, Howard S. *Jane Austen's Novels: The Fabric of Dialogue*. Ohio State University Press, 1962.
- Baker, William. *Critical Companion to Jane Austen: A Literary Reference to Her Life and Work*. Infobase Publishing, 2008.
- Blanquet, Marina López. *El estilo indirecto libre en español*. Talleres Don Bosco, 1968.
- Bloom, Harold, y Pamela Loos. *Jane Austen*. Infobase Publishing, 2009.
- Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. University of Chicago Press, 1974.
- Bosque, Ignacio, y Javier Gutiérrez-Rexach. *Fundamentos de sintaxis formal*. Ediciones AKAL, 2009.
- Brock, Farnoosh. «Jane Austen | Pride and Prejudice | book review | literary». *Prolific Living*. Accedido 11 de agosto de 2015. <http://www.prolificliving.com/jane-austen-pride-and-prejudice/>.

- Burgess, Anthony. *English Literature: A Survey for Students*. Longman Green, 1958.
- Cahue, Mila. «Hablando de Jane Austen». *Hablando de Jane Austen*. Accedido 17 de agosto de 2016. <https://hablandodejaneausten.com>.
- Carra, Nieves Jiménez. *La traducción del lenguaje de Jane Austen*. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2008.
- Carroll, Joseph, Jonathan Gottschall, John A. Johnson, y Daniel J. Kruger. *Graphing Jane Austen: The Evolutionary Basis of Literary Meaning*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Copeland, Edward, y Juliet McMaster. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge University Press, 2011.
- Corman, Brian. *Women Novelists Before Jane Austen: The Critics and Their Canons*. University of Toronto Press, 2009.
- Dawson, William James. *The Makers of English Fiction*. F.H. Revell Company, 1905.
- Dickinson, H. T. *A Companion to Eighteenth-Century Britain*. John Wiley & Sons, 2008.
- Dottori, Nora. «No tan resumido: Análisis de la narrativa de Jane Austen». Accedido 11 de agosto de 2015 <http://elblogdemara5.blogspot.com.es/2013/01/analisis-de-la-narrativa-de-jane-austen.html>.
- Douglas, David, Scott Walter. *The Journal of Sir Walter Scott: Volume 1: From the Original Manuscript at Abbotsford*. Cambridge University Press, 2013.
- . *The Journal of Sir Walter Scott: Volume 2: From the Original Manuscript at Abbotsford*. Cambridge University Press, 2013.
- Duckworth, William C. Jr. «Misreading Jane Austen: Henry James, Women Writers, and the Friendly Narrator». *Persuasions: The Jane Austen Journal*, 1999.
- Dunlop, John Colin. *The History of Fiction: Being a Critical Account of the Most Celebrated Prose Works of Fiction from the Earliest Greek Romances to the Novels of the Present Age: In Three Volumes*. Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1816.
- Duriez, Colin. *The A-Z of C.S Lewis: An Encyclopaedia of His Life, Thought, and Writings*. Lion Books, 2013.
- Eckardt, Regine. *The Semantics of Free Indirect Discourse: How Texts Allow Us to Mind-Read and Eavesdrop*. BRILL, 2014.
- Edel, Leon. *House of Fiction - Essays on the Novel by Henry James*. Rupert Hart-Davis, 1957.
- Eliot, George. *Middlemarch*. Traducido por López Muñoz, José Luis. ALBA Editorial, 2013.
- Eliot, Simon, Rose Jonathan, ed. *A Companion to the History of the Book (Blackwell companion to literature and culture)*. Wiley-Blackwell, 2009.

- Espejo, Beatriz. «Jane Austen fiel a sí misma». *Revista de la Universidad de México* Número 94 (2011): 40-48.
- Faye, Deirdre Le. *Jane Austen: A Family Record*. Cambridge University Press, 2004.
- Fernández, Justo. «Romanticismo inglés». Accedido 19 de agosto de 2016. <http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Siglo%20XIX/Romanticismo%20ingl%C3%A9s.htm>.
- Fischer-Starcke, Bettina. *Corpus Linguistics in Literary Analysis: Jane Austen and Her Contemporaries*. A&C Black, 2010.
- Flavin, Louise. *Jane Austen in the Classroom: Viewing the Novel/reading the Film*. Peter Lang, 2004.
- Forster, Edward Morgan. *Abinger Harvest*. Harcourt, Brace, 1936.
- . *Aspects of the Novel*. RosettaBooks, 2010.
- Fullerton, Susannah. *Celebrating Pride and Prejudice: 200 Years of Jane Austen's Masterpiece*. Motorbooks International, 2013.
- Gard, Roger. *Jane Austen's Novels: The Art of Clarity*. Yale University Press, 1994.
- Gary, Franklin. «Charlotte Brontë and George Henry Lewes». *PMLA* 51, n.º 2 (1 de junio de 1936): 518-42. doi:10.2307/458068.
- Gay, Penny. *Jane Austen and the Theatre*. Cambridge University Press, 2006.
- Gill, Richard, y Susan Gregory. *Mastering the Novels of Jane Austen*. Palgrave Macmillan, 2002.
- Gillie, Christopher. *A Preface to Jane Austen: Revised Edition*. Routledge, 2014.
- Grover, Christine. «Edward Knight's Inheritance: The Chawton, Godmersham, and Winchester Estates». *Persuasions: The Jane Austen Journal*. 2013
- Ingrassia, Catherine. *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*. John Wiley & Sons, 2009.
- James, Henry. *The Lesson of Balzac*. Reprint Services Corporation, 2013.
- James, Henry, y James Edwin Miller. *Theory of Fiction: Henry James*. U of Nebraska Press, 1972.
- James, Henry, William Veeder, y Susan M. Griffin. *The Art of Criticism: Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*. University of Chicago Press, 1986.
- Jenkyns, Richard. *A Fine Brush On Ivory: An Appreciation of Jane Austen*. OUP Oxford, 2007.
- Johnson, Claudia L., y Clara Tuite. *A Companion to Jane Austen*. John Wiley & Sons, 2011.

- Kellman, Steven G. Ed. «Jane Austen World Literature Analysis" Masterpieces of World Literature, Critical Edition». *Enotes*, 2009. <http://www.enotes.com/topics/jane-austen/critical-essays/analysis-2>.
- Kroeber, Karl. *Styles in Fictional Structure: Studies in the Art of Jane Austen, Charlotte Bronte, George Eliot*. Princeton University Press, 2015.
- Krueger, Misty. «From Marginalia to Juvenilia: Jane Austen's Vindication of the Stuarts». *The Eighteenth Century* 56, n.º 2 (2015): 243-59. doi:10.1353/ecy.2015.0019.
- Lascelles, Mary. *Jane Austen and Her Art*. A&C Black, 1939.
- Lewis, C. S. *Selected Literary Essays*. Cambridge University Press, 2013.
- Littlewood, Ian. *Jane Austen: Critical Assessments*. Psychology Press, 1999.
- Litz, A. Walton. *Jane Austen, a Study of Her Artistic Development*. Chatto and Windus, 1965.
- Magill, Frank Northen. *Magill's Survey of World Literature: Achebe-Chekhov*. Marshall Cavendish Corporation, 1995.
- Martínez Pérez, Cristina. *La traducción de la ironía de Jane Austen: Análisis comparativo de 3 traducciones de «Pride and Prejudice» al español*. GRIN Verlag, 2015.
- Minik, Domingo Pérez. *La novela extranjera en España*. CajaCanarias, Obra Social y Cultural, 1973.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. Anchor Press, 1977.
- Moreno Hurtado, Antonio. *Don Juan Valera y su relación con las literaturas extranjeras..* Delegación Provincial de Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía, 2003.
- Morini, Massimiliano. *Jane Austen's Narrative Techniques: A Stylistic and Pragmatic Analysis*. Ashgate Publishing, Ltd., 2013.
- Murray, Christopher John. *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*. Routledge, 2013.
- Murray, Douglas. «Donwell Abbey and Box Hill: Purity and Danger in Jane Austen's *Emma*». *The Review of English Studies* 66, n.º 277 (noviembre de 2015): 954-70. doi:10.1093/res/hgv046.
- Nabokov, Vladimir Vladimirovich. *Curso de literatura europea*. RBA, 2012.
- Nokes, David. *Jane Austen*. Faber & Faber, 2014.
- Orme, David. *The Brontës*. Evans Brothers, 1999.
- Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. University of Chicago Press, 1985.
- Poplawski, Paul. *A Jane Austen Encyclopedia*. Greenwood Publishing Group, 1998.

- qwiklit. «How to Write like Jane Austen». *Qwiklit*. Accedido 9 de agosto de 2015. <http://qwiklit.com/2014/08/08/how-to-write-like-jane-austen/>.
- Raycroft, Brent. «Author, Character and Authority: Jane Austen's Free Indirect Style in Mansfield Park and Emma», 1990.
- Real Academia Española. «Diccionario de la lengua española». Accedido 31 de octubre de 2015. <http://lema.rae.es/drae/>.
- «Review of English Studies». Accedido 13 de octubre de 2015. <http://res.oxfordjournals.org>.
- Richetti, John. *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge University Press, 1996.
- Rogers, Pat (ed.). *An Outline of English Literature*. Oxford University Press, 1998.
- Romero, Mari Carmen. «Ediciones españolas singulares | janeausten.es». Accedido 21 de agosto de 2016. <http://www.janeausten.es/ediciones-espanolas-singulares/>
- . «¿Sabes cómo llegó la señorita Austen a España?» Accedido 21 de agosto de 2016. <http://janeaustensociety.es/?p=858>.
- Scott, Walter. «Emma, a Novel. Review», 1815.
- . *Sir Walter Scott: Collected Letters, Memoirs and Articles: Complete Autobiographical Writings, Journal & Notes, Accompanied with Extended Biographies and Reminiscences of the Author of Waverly, Rob Roy, Ivanhoe, The Pirate, Old Mortality, The Guy Mannering*. e-artnow, 2015.
- Sheelan, Lucy. «Historical Context for Pride and Prejudice by Jane Austen | The Core Curriculum». *Columbia College*. Accedido 29 de agosto de 2016. <https://www.college.columbia.edu/core/node/1765>.
- Simon, Irène. «Jane Austen and The Art of the Novel». *The review of English Studies*, 1962.
- Smith, Margaret, Brontë Charlotte, ed. *[The Letters] ; The Letters of Charlotte Brontë : With a Selection of Letters by Family and Friends. 2. 1848 - 1851*. Oxford University Press, 2000.
- Smith, Margaret, Charlotte, y Charlotte Brontë. *Selected Letters*. OUP Oxford, 2010.
- Southam, Mr B. C. «Jane Austen's sailor brothers: Francis and Charles in life and art.» *Persuasions: The Jane Austen Journal*, 2003
- Stovel, Bruce, Lynn Weinlos Gregg, y Jane Austen Society of North America. *The Talk in Jane Austen*. University of Alberta, 2002.
- Tacca, Oscar Ernesto. *El estilo indirecto libre y las maneras de narrar*. Kapelus, 1986.
- Tarpley, Joyce Kerr. *Constancy and the Ethics of Jane Austen's «Mansfield Park»*. CUA Press, 2010.

- Tate, Caroline Gordon Allen. *The House of Fiction*, 1950.
- Teachman, Debra. *Student Companion to Jane Austen*. Greenwood Press, 2000.
- Terry, R.C., ed. *On English Prose Fiction as a Rational Amusement*. Virtue and Company, 1870.
- Thomas, B. C. «Portsmouth in Jane Austen's time». *Persuasions: The Jane Austen Journal*, 1990.
- Trevelyan, G. M. *English Social History - A Survey of Six Centuries - Chaucer to Queen Victoria*. Read Books, 2008.
- Twain, Mark. *The Writings of Mark Twain: Following the Equator; a Journey around the World*. Harper and brothers, 1809.
- Visco, Giovanni. *Works by Walter Scott*. Youcanprint, 2015.
- Vito, Carlo De. *Mark Twain's Notebooks: Journals, Letters, Observations, Wit, Wisdom, and Doodles*. Hachette UK, 2015.
- Waldron, Mary. *Jane Austen and the Fiction of Her Time*. Cambridge University Press, 1999.
- Weisensee, Theresa. *The Use of Irony in Jane Austen's «Pride and Prejudice»*. GRIN Verlag, 2010.
- Wijitsopon, Raksangob. «A Corpus-Based Study of the Style in Jane Austen's Novels». *Manusya. Journal of Humanities*, 2013.
- Williams, Ioan, Ioan. *Sir Walter Scott on Novelists and Fiction (Routledge Revivals)*. Routledge, 2010.
- Williams, Michael, Michael. *Jane Austen: Six Novels and Their Methods*. Macmillan, 1986.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own (Annotated)*. Houghton Mifflin Harcourt, 2015.
- . *The voyage out*. London: Grafton Books, 1978.
- Wright, Andrew. *Jane Austen's Novels: A Study in Structure*. Chatto and Windus, 1953.