

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE CUATRO NOVELAS DE JANE AUSTEN

Nos encontramos ahora en el momento de adentrarnos en análisis de las cuatro novelas de Jane Austen seleccionadas para esta tesis: *Sense and Sensibility*, *Northanger Abbey*, *Pride and Prejudice* y *Emma*. Estas obras fueron escogidas porque en ellas tenemos un amplio espectro de los tipos de protagonistas de Jane Austen: están las heroínas de una buena familia venida a menos (Marianne y Elinor), la heroína de excelente posición social (Emma), la rebelde (Elizabeth) y la anti-heroína (Catherine). Así, se intenta que el análisis de la novelística de Jane Austen comprenda una variedad de personajes sobre los que escribió. Con esta selección abarco también cada una de las etapas de Jane Austen. Para el análisis de las obras se tomarán en cuenta consideraciones sobre la teoría de la recepción de Wolfgang Iser, Roman Ingarden y Hans Robert Jauss.

4.1 Teoría de la recepción

Según Iser, es a través de la lectura de los textos que la intención del autor, del significado y de la forma de construcción de los textos adquieren sentido (121). Iser designa a la obra literaria como más que el texto, es el lugar donde convergen el texto y el lector, es “el hecho-constituido del texto en la conciencia del lector” (122). Dentro de la obra literaria la relación entre el texto y el lector no es tan simple como la relación emisor-receptor. La interacción es más compleja, en su transcurso “el lector ‘recibe’ el sentido del texto en el proceso en que él mismo lo constituye” (123). La obra literaria tiene dos polos:

el artístico y el estético, el primero “designa al texto creado por el autor” y el segundo designa “la concretización efectuada por el lector” (122).

El significado, una tarea de la interpretación que se le atribuye a la obra, depende de los procesos de constitución por medio de los cuales se experimentan los textos al leerse (123), siendo el texto el punto de procedencia de los significados. Otra tarea de la interpretación, “en vez de descifrar el significado, [es] aclarar los potenciales de significado que ofrece un texto, por lo cual, la actualización que se efectúa en la lectura, se realiza como un proceso de comunicación que se debe describir” (124). Un sentido de la lectura tiene un carácter estético sólo mientras es lo producido por la experiencia del lector y comienza a cobrar un carácter discursivo al intentar indagar su significado, pues éste busca adquirir importancia y legitimación a través de características que concuerden con un marco de referencia fuera del texto. Los textos, dice Iser, “logran su realidad justamente en el acto de ser leídos, esto significa que las condiciones de actualización deben ser bosquejadas en el acto de redacción de los textos; condiciones que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor” (139).

Un punto que suele ser controversial es el nivel de subjetividad al que se expone una teoría orientada al lector (126), por lo cual cabe recordar que los actos de comprensión se basan en las estructuras de los textos, pero no los controlan totalmente. Son las partes de indeterminación de los textos las que abren un espectro de realización, lo cual representa la condición de la interacción entre texto y lector (127); si estas partes de indeterminación se ven como condiciones de comunicación que determinan una interacción a través de la cual se puede experimentar el texto, la experiencia no puede ser denominada como privada, la privatización, en todo caso, se da dentro del lector. La

interpretación, dice Iser, “tiene una tendencia objetivista”, por lo que cierra las aperturas de las obras por medio de actos de determinación (128). Iser dice, “un texto literario contiene indicaciones, verificables de manera intersubjetiva, para la producción de su sentido, en el que –ya como un sentido constituido—puede producir vivencias muy diversas, y por consiguiente, valoraciones respectivamente distintas” (129). Los textos literarios “inician ejecuciones de sentido”, en tanto a que estructuran potencialmente de manera previa los resultados que son actualizados por el lector según sus decisiones (130-31), estos están accesibles a la crítica, “pues toda concretización individual se realiza siempre ante el fondo de las estructuras del efecto que se ofrecen en el texto. Pero si toda actualización es una ocupación determinada de la estructura del lector implícito¹ entonces esta estructura forma una referencia que hace accesible, de manera intersubjetiva, la recepción individual del texto” (142).

Por otra parte Roman Ingarten considera que “la obra puramente literaria es una formación que es un esquema en varios aspectos, que tiene “vacíos”, manchas de indeterminación, aspectos esquematizados, etc” (Ingarten 387). Para él es necesario distinguir entre la obra en sí y sus concretizaciones, las cuales pueden diferir de ésta (387). Las concretizaciones de la obra son “la forma concreta en que la obra misma está aprehendida”, es lo que se construye durante la lectura y le da una apariencia a la obra (388). Aquí, distingue las concretizaciones de las operaciones subjetivas y experiencias psíquicas experimentadas durante la lectura como el gozo estético y los sentimientos y emociones que aunque “no pertenecen al grupo de experiencias en que la obra literaria está

¹ Éste representa “la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción.” El lector implícito “no está fundado en un sustrato empírico, sino en la estructura misma del texto.” (139) No posee existencia fuera de éste.

aprehendida concretamente”, sin embargo no dejan de tener influencia en esta aprehensión (389).

Debido a la situación complicada del ‘sujeto psíquico’ durante la lectura, existe también una complejidad en la aprehensión total de la obra, lo cual resulta en una incapacidad de “darse equitativamente a todas las partes de una aprehensión total” (389). Esto resulta en que unos actos queden efectuados como centrales y el resto solamente “co-efectuados” y “co-experimentados.” Así, aunque las partes y los estratos de la obra que pueden verse con claridad en la lectura van cambiando, “la obra literaria nunca está totalmente comprendida en *todos* sus estratos y componentes sino siempre parcialmente, siempre, por decirlo así, por medio de un escorzo perceptivo” (390). De estos actos de comprensión y experiencias depende cada una de las concretizaciones de la obra literaria, pues de estos actos de aprehensión se sucede su modo de existir, así como su contenido (391).

Cabe también recordar, nos dice Ingarten, que “[p]odemos tratar estéticamente con la obra literaria y aprehenderla viva sólo en la forma de una de sus posibles concretizaciones” (393). Aunque “la obra es esencialmente diferente de todas sus concretizaciones” (393), es en ellas donde se expresa y desarrolla. Este desarrollo, sin embargo, va más allá de ella, pues contiene elementos que realmente no son parte de la obra, aunque son permitidos. Asimismo contiene elementos ajenos que la oscurecen de alguna manera.

Ingarten hace una delineación puntual entre la obra misma y sus varias concretizaciones dentro de las cuales es pertinente destacar sólo algunas para este estudio; él nos dice:

2. En una concretización, los sentidos verbales y los contenidos de sentido de las oraciones pueden mezclarse, aun en una aprehensión fundamentalmente adecuada, con componentes que no se pueden especificar y que cambian de caso en caso [...]. Aun cuando no producen ninguna desviación significativa en el estrato de las unidades de sentido de una obra literaria dada, pueden, en varios respectos, determinar los conjuntos de circunstancias intencionales o las objetividades representadas [...] las manchas de indeterminación que sean necesarias para la obra misma pueden ser parcialmente quitadas, sobre todo cuando, dentro de los elementos de sentido entremezclados, hay actualizaciones de momentos de la gama potencial de sentidos verbales nominales que aparecen en una obra dada [...].

3. En una concretización, los sentidos de las oraciones son realmente aprehendidos o intencionados. Así que ya no permanecen en la forma de una intencionalidad *prestada*, lo cual es característico del estrato de sentido de la obra misma, sino que son asimilados *actualmente*. Naturalmente—para recalcar este punto—, el sentido intencionado, no llega a ser algo psíquico por eso [...] (94-95).

Estas distinciones sobre la intencionalidad concretada de una obra que asimismo desaparecen manchas de indeterminación en la obra serán importantes cuando se discuta la ironía en las obras de Jane Austen, pues como ya lo hemos mencionado anteriormente, era práctica común entre las escritoras de la época el uso de un código que pudiera leerse “as

acquiescence to the norm and departure from it” (Gilbert y Gubar 41)², el cual marca esas manchas de indeterminación de la obra literaria que se eliminan en la concretización del lector.

Con manchas de indeterminación o “lagunas” se refiere a puntos no determinados de las objetividades en una obra literaria. Ingarten dice que, de manera intencional y de forma simultánea, los objetos son una unidad concreta con un número infinito de determinaciones y al mismo tiempo con un gran número de “puntos de indeterminación” que surgen dentro de ella (294). Así, el contenido de un objeto representado,

no está determinado universal e inequívocamente, ni es infinito el número de los determinantes inequívocamente especificados que le están asignados y que también están co-representados: solamente se proyecta un esquema formal de muchos puntos indeterminados, pero casi todos ellos se quedan sin complementar (295).

Por otra parte, en el momento de la aprehensión hay una inconciencia de las “lagunas” o puntos de indeterminación de los objetos representados, pues los aprehendemos como si fueran objetos reales, aun cuando estos sean “meramente fantaseados” (297). Asimismo, algunos puntos de indeterminación están predeterminados, aunque escondidos, para que el lector los actualice durante su acto de lectura (297).

Ingarten considera que “la ambigüedad o plurisignificación (polisemia) produce una dualidad o multiformidad del correlato intencional” (299), misma que ya hemos visto gusta de ser utilizada por los románticos y, como veremos, por Austen en sus obras.

Aquí también cabe mencionar algunas consideraciones de Hans Robert Jauss con respecto a los horizontes de expectativas. Para Jauss, “la obra de arte necesita del lector

² Ver página 57.

para convertirse en una obra verdadera” (Jauss 91), habiendo una interacción entre el sistema u horizonte literario de expectativa y el sistema u horizonte de expectativa del mundo vital en el cual se encuentra un “sujeto activo” que también tiene un horizonte de comprensión propio que está condicionado socialmente e introduce variedad en la interpretación (94). En Jauss hay también un concepto de concretización, el cual es una “forma de recepción confirmada, en su momento, por el público literario y surgida de una mezcla de horizonte entre la “propuesta de recepción” de la obra y el “horizonte de expectativa de “sujeto activo””(95). Esto permite que exista una actualización de diferentes formas de interpretación.

Jauss, por otra parte intenta hacer una defensa de la historia de la literatura, así como una renovación de ésta. Según Jauss, la historicidad de la literatura se basa en la “experiencia precedente de la obra literaria hecha por el lector” (56) y no en una relación de “hechos literarios” (56). El horizonte de expectativas de una obra se reconstruye por medio del análisis de la experiencia literaria del lector y “describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición” (57). Este horizonte de expectativas permite determinar el carácter artístico de la obra a través del efecto en un público específico y reconcilia la concepción histórica pasada y la actual. A través de la teoría de la recepción estética se puede comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de la concepción de ésta. En esta teoría es necesario también insertar a la obra aislada en su “serie literaria” para localizarla históricamente y determinar su importancia histórica en el contexto empírico de la literatura. “Al pasar de una historia de la recepción de las obras hacia una historia de sucesos literarios, se muestra ésta como un proceso en el

que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en recepción activa y en una nueva producción del autor”³ (57).

Para Iser, en la interpretación da sentido a la intención del autor, al significado y a la construcción de los textos, pues ésta se da en el encuentro de las expectativas del lector y el texto. Así, en tanto a que la interpretación requiere del lector y ésta da paso a la obra literaria, éste análisis de cuatro obras literarias de Jane Austen *Sense and Sensibility*, *Northanger Abbey*, *Pride and Prejudice* y *Emma* está basado en un acto de lectura personal, como lectora del siglo XXI e intenta hacer una interpretación de los textos a través de la discusión de posibles significados de éstos. Con la teoría ya delineada de Ingarden en mente, cabe mencionar que el análisis de las novelas de Austen se basará en concretizaciones, de cada una de ellas, producidas por la “experiencia subjetiva de aprehensión” de una lectora actual. Asimismo, estas concretizaciones contienen elementos ajenos al texto, un escorzo desde el cual se hará referencia al marco histórico y estético—donde se incluye la producción literaria contemporánea—delineado en los capítulos anteriores, buscando así los rasgos románticos de las obras para poder hacer una valoración de éstas y así situarlas en un lugar de importancia literaria. Los rasgos del romanticismo se intentarán rastrear a través de los elementos que engendran el texto con respecto a los ideales románticos y las afirmaciones que se hagan también a través de la voz narrativa en donde sea pertinente. Posteriormente, para vislumbrar la importancia de la obra de Austen se tomará en cuenta la teoría de Jauss, pues habremos podido ver los diferentes horizontes de expectativas, el actual y el pasado, para hacer una reconciliación entre éstos.

³ Una que plantea nuevos problemas y soluciona problemas anteriores.

4.2 *Sense and Sensibility*

Ésta fue la primera obra publicada de Jane Austen. Se dice que fue iniciada como una novela epistolar alrededor de 1795 y para 1797 se modificó a una narración en tercera persona, siendo ésta corregida varias veces hasta su publicación en 1811 (Jonson x).⁴ Esta novela, como su nombre lo sugiere, es un diálogo entre la sensatez y la sensibilidad, entre la razón y el sentimiento, entre los ideales positivistas y los románticos; de una manera análoga, nos muestra esa dicotomía ideológica de su época.

Las dos protagonistas, Elinor y Marianne—las hijas mayores, de tres, de una familia burguesa venida a menos—son precisamente las ejemplificaciones de los dos polos, en Elinor predomina la razón y en Marianne el sentimiento, características que vemos contrastadas continuamente a lo largo de la novela. Marianne es caracterizada como “sensible and clever; but eager in every thing; her sorrows, her joys, could have no moderation. She was generous, amiable, interesting: she was every thing but prudent.” (8), lo cual la sitúa perfectamente dentro del estereotipo romántico, caótico, dominado por la espontaneidad y un sentimentalismo exagerado. El siguiente pasaje, sobre la despedida de las Dashwood de Norland Park nos ilustra su carácter romántico, lleno de sensibilidad y admiración de la naturaleza⁵:

Many tears were shed by them in their last adieus to a place much beloved.

“Dear, dear Norland!” said Marianne, as she wandered alone before the house, on the last evening of their being there; “when shall I cease to regret

⁴ La edición de 1811 se realizó por cuenta de la propia Jane Austen, la segunda edición, publicada en 1813 se realizó después de haberse agotado la primera, a petición de su editor Thomas Egerton (xv).

⁵ En la percepción de la naturaleza como indiferente a la situación del hombre ilustrada por la cita, encontramos una empatía con la visión de Byron mencionada en el segundo capítulo, pues él contrasta la pasión y la tristeza del hombre con la belleza indiferente de la naturaleza.

you!—when learn to feel a home elsewhere!—Oh! Happy house, could you know what I suffer in now viewing you from this spot, from whence perhaps I may view you no more!—And you, ye well-known trees!—but you will continue the same.—No leaf will decay because we are removed, nor any branch become motionless although we can observe you no longer!—No; you will continue the same, unconscious of the pleasure or the regret you occasion, and insensible of any change in those who walk under your shade!—But who will remain to enjoy you?” (22).

Otros rasgos románticos de Marianne son su predilección por la poesía, su admiración por lo pintoresco⁶ y su posición sobre los segundos amores, la cual es relevante, pues ella, al no creer que el amor pueda surgir por segunda vez, demuestra esa fuerza y exageración del sentimiento. Mrs. Dashwood, la madre de las protagonistas, hace eco del sentimentalismo de Marianne, pues, como ella, se entrega a la tristeza y exagera sus reacciones de frustración y aflicción.

Por otro lado, Elinor “possessed a strength of understanding, and coolness of judgment, which qualified her, though only nineteen, to be the counselor of her mother, [...] She had an excellent heart; --her disposition was affectionate, and her feelings were strong; but she knew how to govern them”(8). Frente a situaciones difíciles, aunque Elinor se veía afectada, “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” (8).

⁶ Claudia L. Johnson, editora de la versión de Norton de *Sense and Sensibility*, indica que “pintoresco” es un término usado para describir cierto tipo de escena natural que se distingue por una marcada irregularidad, texturas rugosas y variedad de luz y sombra (37), lo cual también nos lleva al impulso romántico de ruptura con el orden.

Ambos personajes se enfrentan a situaciones similares, pues las dos sufren de una desilusión en el amor propiciada por su bajo nivel económico. En una sociedad donde la mujer es el principal elemento de una transacción monetaria, pues es a través del matrimonio como se dan la unión de fortunas y territorios y el ascenso o descenso social. La mujer es definida por la cantidad de dinero designada para el matrimonio. En el caso de Elinor y Marianne Dashwood, aunque pertenecientes a una familia bien establecida en Sussex, el ser descendientes, además de ser mujeres, del segundo matrimonio de su padre, las deja fuera de la gran herencia familiar, pues a la muerte de su padre, la fortuna pasa al medio hermano, fruto del primer matrimonio, por lo que además de verse en la necesidad de abandonar Norland Park, su hogar por años, la fortuna de la madre y las tres hijas se reduce a 10,000 libras, de cuyos intereses (500 libras por año) han de vivir, por lo que a cada una le corresponderían aproximadamente 3000 libras después de la muerte de su madre.

Marianne Dashwood, como todo un espíritu romántico, se enamora rápida y apasionadamente de Willoughby a raíz de un encuentro igualmente romántico, pues éste en vez de suscitarse en un entorno social, se da en medio de las inclemencias de la naturaleza: Willoughby llega al rescate de Marianne quien se lastima un tobillo al correr para refugiarse de la lluvia. Desafortunadamente, a pesar de que Willoughby igualmente se deleita en la poesía y en la naturaleza, y desarrolla sentimientos hacia Marianne, él no pierde la noción del orden y las reglas de la sociedad en la que vive, no se despega de la realidad, lo que lo lleva a alejarse de la muchacha. Además de que Willoughby es descubierto en un asunto poco decoroso con otra jovencita, Marianne no cuenta con los recursos para que un hombre como Willoughby pueda tomarla como esposa, pues él ha

derrochado su fortuna,. Marianne, en contraste, decide olvidarse de las reglas y vive pensando que todavía hay posibilidad de que intente casarse con ella, a pesar de que él se va a Londres y no vuelve a buscarla. En ese sentido Marianne rompe con las reglas establecidas por la sociedad y comete muchos actos impropios, adentrándose así en el caos romántico que busca evadir la realidad.

Estos actos fuera de lo que le corresponde a la “proper lady”, que también ya hemos mencionado anteriormente, van desde la descortesía en sociedad hasta el comportamiento considerado más incorrecto en una señorita. De esta descortesía tenemos muchos ejemplos, sobre todo en Londres, cuando siendo invitada de Mrs. Jennings, constantemente sale huyendo del “sitting room” cuando llega alguna persona que no es de su agrado. Marianne muestra actuar “incorrectamente” dándole un mechón de pelo a Willoughby, paseando sola con él en un carruaje abierto y por lo tanto haciendo alarde de una relación que todavía no estaba consagrada y lo que es más, iniciando una correspondencia cuando un hombre y una mujer sólo podían escribirse si había un compromiso de matrimonio.

En contraste con estas acciones de Marianne tenemos las reacciones de Elinor ante ellas:

Elinor could not be surprised at their attachment. She only wished that it were less openly shown; and once or twice did venture to suggest the propriety of some self-command to Marianne. But Marianne abhorred concealment where no real disgrace could attend unreserve, and no aim at the restraint 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. (41)

Esta cita también nos describe esa rebeldía de Marianne sobre la razón, pues se rehúsa a ejercer control sobre sus sentimientos. En cuanto a la correspondencia, en la narración encontramos:

That such letters, so full of affection and confidence, could have been so answered, Elinor, for Willoughby's sake, would have been unwilling to believe. But her condemnation of him did not blind her to the impropriety of their having been written at all; and she was silently grieving over the imprudence which had hazarded such unsolicited proofs of tenderness, not warranted by anything preceding, and most severely condemned by the event, when Marianne, perceiving that she had finished the letters, observed to her that they contained nothing but what any one would have written in the same situation. (133)

Marianne, efectivamente, toma los sentimientos muy seriamente y dice: "I felt myself, [...] to be as solemnly engaged to him, as if the strictest legal covenant had bound us to each other" (133).

Precisamente por esa falta de control de sentimientos es que Marianne se ve tan afectada al enfrentarse de manera palpable a la indiferencia de Willoughby y posteriormente a la noticia de su casamiento con una mujer de fortuna. Como decía Octavio Paz, el romanticismo es una forma de vivir y una forma de morir, y esa era la situación de Marianne: estaba viviendo un sentimentalismo exagerado en su amor por Willoughby y al convencerse de haber sido engañada respecto al amor de él, se sume en

una depresión y en un decaimiento físico en una circunstancia particular y muy simbólica, su arribo a Cleveland, en las cercanías de Combe Magna (la propiedad de Willoughby). A pesar de que esa cercanía le hacía daño, Marianne prefería estar en un entorno provincial en lugar de la urbe londinense: “In such moments of precious, of invaluable misery, she rejoiced in tears of agony to be at Cleveland; and as she returned by a different circuit of the house, feeling all the happy privilege of country liberty, of wandering from place to place in free and luxurious solitude” (214). En este mismo lugar cae muy enferma y se encuentra al borde de la muerte, sin embargo Marianne se logra recuperar, hecho que se contrasta con una noche fría y tormentosa: “The wind roared round the house, and the rain beat against the Windows; but Elinor, all happiness within regarded it not. Marianne slept through every blast” (224), lo cual también resulta ser muy simbólico, porque vemos una desconexión de Marianne con la naturaleza; después de haber estado al borde de la muerte, deja su espíritu romántico y sentimental, lo cual se corrobora con su matrimonio con el Coronel Brandon. La voz narrativa dice:

Marianne Dashwood was born to an extraordinary fate. She was born to discover the falsehood of her own opinions, and to counteract, by her conduct, her most favourite maxims. She was born to overcome an affection formed so late in life as at seventeen, and with no sentiment superior to strong esteem and lively friendship, voluntarily to give her hand to another!—and *that* another, a man who had suffered no less than herself under the event of a former attachment, whom, two years before, she had considered too old to be married,—and who still sought the constitutional safeguard of a flannel waistcoat. (268)

Elinor Dashwood responde de manera completamente diferente del llanto y decaimiento de Marianne al enterarse de que el hombre del que está enamorada, Edward Ferrars, está secretamente comprometido con Lucy Steele, quien la hace partícipe del secreto. Para Elinor, la presencia de sentimientos en ella hacia Edward y aparentemente correspondidos por éste, no es, como para Marianne y su madre, suficiente razón para asumir que llegará a casarse con él. Por principio, Elinor es escéptica y por lo tanto ella sí necesita de ese compromiso explícito, afirmado por palabras, llevado a la formalidad, lo cual resulta ser necesario, porque las apariencias engañan. Así, su primera reacción ante la noticia del compromiso de Edward con Lucy es la duda:

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. [...] though her complexion varied, she stood firm in incredulity and felt in no danger of an hysterical fit, or swoon. (94)

Un vez que se disipa su duda, Elinor reacciona con un silencio y no con la pérdida de control sobre sí misma: “She was silent.—Elinor’s security sunk; but her self-command did not sink with it” (95). Y en el silencio continúa, pues al preguntarle Lucy su opinión sobre si no sería mejor romper el compromiso por la dificultad que significa para los dos, Elinor responde que no puede dar una opinión y que sólo su juicio la puede guiar. A diferencia de Marianne, que se ve invadida por el llanto, el carácter sensato de Elinor la lleva por el camino de la razón: “Elinor was then at liberty to think and be wretched” (99). La razón y un sentido del deber nuevamente la lleva a optar por el silencio (justificado por la petición de Lucy) frente a su familia, aunque su corazón está destrozado:

From their counsel, or their conversation she knew she could receive no assistance, their tenderness and sorrow must add to her distress, while her self-command would neither receive encouragement from their example nor from their praise. She was stronger alone, and her own good sense so well supported her, that her firmness was as unshaken, her appearance of cheerfulness as invariable, as with regrets so poignant and so fresh, it was possible for them to be. (101)

En ese difícil ocultamiento de sentimientos Elinor pasa varios meses y volvemos a ver su sensatez dominante en varias situaciones. Una de estas situaciones significativas, además de seguir siendo confidente obligada de Lucy, es cuando se da a conocer el compromiso de Edward y Lucy. Al comunicárselo a Marianne se ve más preocupada por quitarle la única idea en la que tenía consuelo que por su propia asimilación de la noticia del próximo matrimonio de su amado. Irónicamente, la que lloró por el acontecimiento fue Marianne y no Elinor, ella “was to be the comforter of others in her own distresses” (184). También tenemos a Elinor expresando a Marianne lo que fue para ella todo ese proceso:

If you can think me capable of ever feeling—surely you may suppose that I have suffered *now*. The composure of mind with which I have brought myself at present to consider the matter, the consolation that I have been willing to admit, have been the effect of constant and painful exertion;—they did not spring up of themselves; they did not occur to relieve my spirits at first—No, Marianne.—*Then*, if I had not been bound to silence, perhaps nothing could have kept me entirely—not even what I owed to my dearest friends—from openly shewing that I was *very* unhappy. (186)

Posteriormente, no sólo tiene que guardarse sus sentimientos de tristeza, sino que además tiene que ser instrumento de felicidad para quien precisamente le inflinge ese dolor, pues sirve como puente de comunicación para que se otorgue a Edward un puesto clerical que lo acercará a la posibilidad de casarse con Lucy, ya que su madre lo ha desheredado por ese mismo motivo. A pesar de que Elinor, al escuchar del Coronel Brandon la propuesta para Edward, tiene una notoria reacción de asombro, no duda en cumplir la empresa. Por lo que nos dice la voz narrativa después de eso su control sigue activo y ella sólo “sat down to re-consider the past, recall the words and endeavour to comprehend all the feelings of Edward; and, of course, to reflect on her own with discontent” (205-206). De Elinor no vemos llanto sino hasta que finalmente se entera de que el matrimonio de Edward y Lucy no se llevó a cabo, a pesar de que por una confusión las Dashwood creían que ya había acontecido.

Al principio de la novela las dos hermanas se encontraban en lados opuestos del espectro, una del lado de la sensatez y la otra del sentimiento. Conforme avanza la novela vemos como sus caracteres las llevan a reaccionar de maneras opuestas a situaciones similares. Sin embargo, para el final de la novela las dos hermanas denotan un cambio, cada una retoma rasgos de la otra: Marianne, como ya vimos, deshecha ciertas visiones románticas de la vida y termina casándose con el Coronel Brandon, por un amor que se dio a pesar de sus visiones; por otra parte, Elinor, quien se regía por la razón y el deber, los deja a un lado para finalmente darle paso al llanto espontáneo y, muy significativamente, correr (considerado impropio en una señorita) para salir de la habitación en el momento en que Edward aclara que Lucy contrajo matrimonio con su hermano y no con él. Es posible entonces que Jane Austen haya buscado reconciliar las nociones de sensatez y sentimiento,

de racional y romántico, de manera que en sus dos personajes se reflejara la búsqueda de un equilibrio, pues los extremos al parecer pueden ser muy destructivos.

En esta novela, como en la obra de Jane Austen en general, se percibe ese tono irónico que caracteriza a la autora, lo cual la liga a la tradición romántica. Como ya mencionamos en un capítulo anterior, la ironía, según Paz, es la gran invención romántica, la originalidad romántica, una manera de decir “muerte”, reveladora de la dualidad de lo que aparentemente es uno. La utilización de la ironía, además de ser un elemento romántico, le permite a la autora afirmar y representar lo establecido y promovido por la sociedad al mismo tiempo que lo niega de una manera hasta cierto punto sutil. Nos presenta ese código al que se refiere Poovey, mencionado en el capítulo anterior, que se puede interpretar como acatamiento de las reglas y rebeldía hacia ellas, y hace así una crítica de la sociedad⁷, aun cuando ésta pueda considerarse muy sutil, pero que en realidad en ese entonces era importante en el proceso de validación de la mujer dentro del campo laboral, doméstico y social. Para ilustrar este punto tenemos una cita de Lucy Steele dirigida a Elinor:

“I should have been quite disappointed if I had not found you here *still*,” said she repeatedly, with strong emphasis on the word. “But I always thought I *should*. I was almost sure you would not leave London yet awhile; though you *told* me, you know, at Barton, that you should not stay above a month. But I though, at the time, that you would most likely change your mind

⁷ Esto es posible por las diferentes concretizaciones, de acuerdo a Infarten, que pueden resultar con base en el texto. Si el lector toma literalmente lo que está afirmado, resulta en un acatamiento por parte de la escritora con respecto a lo que es esperado por los libros de conducta, por ejemplo, o por la sociedad tradicionalista. Sin embargo, Austen también muestra en muchos de los elementos, una ruptura (la rebeldía de sus heroínas, por ejemplo) por lo que también hace posible que el lector llegue a una concretización en la que la intencionalidad actualizada por el éste sea tal de ruptura, de ironía.

when it came to the point. It would have been such a great pity to have went away before your brother and sister came. And now to be sure you will be in no hurry to be gone. I am amazingly glad you did not keep *your word*. (154)

En ésta podemos ver cómo literalmente Lucy dice estar contenta por todavía haber encontrado a Elinor en Londres a pesar de que ésta le había asegurado que no sería así, pero intencionalmente sabemos que los sentimientos de Lucy al respecto son todo lo contrario, pues aunque nunca lo ha dicho, ella sospecha que hay un cariño entre Elinor y Edward, y el que Elinor siga en Londres la incomoda pues Edward llegará pronto a Londres y seguramente tendrá comunicación con Elinor, lo cual es vedado a Lucy por el carácter secreto de su compromiso.

Leyendo el texto en otro nivel, para Claudia Johnson, la novela también explora un problema epistemológico entre el saber y el afirmar (xii). Para Marianne, dice Johnson, el mundo es transparente y está dispuesta a creer en él, mientras que Elinor antes de creer algo necesita pruebas, asunto que ya discutimos anteriormente con su escepticismo hacia el compromiso de Edward.

4.3 Northanger Abbey

La siguiente novela a la que dirigimos nuestra atención es *Northanger Abbey*, novela publicada en 1817 aunque sabemos por una nota de la autora que fue terminada en 1803 (e iniciada años antes), y que se pretendía publicarla inmediatamente, pero su editor, aun después de adquirir la obra y anunciar su aparición, no lo llevó a cabo por razones que ella nunca conoció. Esta novela se distingue, como lo dice Terry Castle en la introducción

a la novela, por “its burlesque of the eighteenth-century Gothic novel, and, in particular, of the works of Anne Radcliffe, whose most elaborate production in the Gothic style, *The Mysteries of Udolpho*, had appeared to huge acclaim in 1794” (x). En este caso sin embargo, nos interesa más ver que esta parodia significa una negación de lo establecido y por ende es portadora del espíritu rebelde del romanticismo; y nuevamente notar hasta qué grado rompe con las reglas dentro del parámetro de lo aceptable.

En esta novela, más que en las otras tres que nos conciernen en este estudio, es explícita la negación, la rebeldía y por ende una entrada al caos y a la evasión de la realidad, por la presencia explícita, desde la primera línea, de una anti-heroína la cual en las palabras de Castle “is defined by a series of ‘no’s’, ‘not’s’, ‘neithers’, and ‘nor’s” (Castle vii): “No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her born to be a heroine” (1), y más adelante:

She was fond of all boy’s plays, and greatly preferred cricket not merely to dolls, but to the more heroic enjoyments of infancy, nursing a dormouse, feeding a canary-bird, or watering a rose-bush. Indeed she had no taste for a garden. [...] She never could learn or understand any thing before she was taught. (2)

Asimismo, donde existen las afirmaciones, son tales que van en contra de todo lo que una heroína tendría que ser: Catherine de niña era “as plain as any. She had a thin awkward figure, a sallow skin without colour, dark lank hair, and strong features; -so much for her person; -and not less unpropitious for heroism seemed her mind.” (1). A los quince, su apariencia iba mejorando, pero aun así sus padres sólo dicen, “she is almost pretty to day” (3).

Esto mismo sucede a lo largo de la narración, la cual se desarrolla en gran medida basándose en lo que no es. Las experiencias de Catherine no llegan a ser como las de la novela gótica típica, así, la narración nos cuenta de su trayecto a Bath:

It was performed with suitable quietness and uneventful safety. Neither robbers nor tempests befriended them, nor one lucky overturn to introduce them to the hero. Nothing more alarming occurred than a fear on Mrs. Allen's side, of having once left her clogs behind her at an inn, and that fortunately proved to be groundless. (6)⁸

Esto es más notorio durante la visita de Catherine a Northanger Abbey. Desde el trayecto hacia la abadía tenemos una narración por parte de Tilney de cómo sería la aventura de novela gótica que tendría Catherine en Northanger:

'And are you prepared to encounter all the horrors that a building such as "what one reads about may produce? [...] But you must be aware that when a young lady is (by whatever means) introduced into a dwelling of this kind, she is always lodged apart from the rest of the family. While they snugly repair to their own end of the house she is formally conducted by Dorothy the ancient housekeeper up a different staircase, and along many gloomy passages, into an apartment never used since some cousin or kin died in it about twenty years before [...]' (124)

Y más adelante:

you will proceed into this small vaulted room, and through this into several others, [...] and your lamp being nearly exhausted, you will return towards your own apartment. In repassing through the small vaulted room,

⁸ Esta situación ridiculiza esa necesidad de obstáculos en el camino de la heroína de la novela gótica.

however, your eyes will be attracted towards a large, old fashioned cabinet of ebony and gold, [...] you will eagerly advance to it, unlock its folding doors, and search into every drawer [...] At last, however, by touching a secret spring, an inner compartment will open—a roll of paper appears: - you seize it- it contains many sheets of manuscript [...] “Oh! Thou – whomsoever thou mayst be, into whose hands these memoirs of the wretched Matilda may fall.” (126)

Sin embargo, todo esto no le sucede a Catherine, todas sus expectativas basadas en sus novelas predilectas llegan a resultar excesivamente ridículas: la habitación que le asignan no está en un lugar apartado de la familia, en el pesado baúl de cedro en la habitación sólo encontró sábanas y en el “old fashioned black cabinet” que tuvo problemas para abrir encontró un rollo de papeles que, después de toda una noche de curiosidad y espera a falta de luz, resultaron ser sólo un inventario de blancos. La desilusión también sucede en su impresión de la abadía misma:

every bend in the road was expected with solemn awe to afford a glimpse of its massy walls of grey stone, rising amidst a grove of ancient oaks, with the last beams of the sun playing in beautiful splendour on its high Gothic Windows. But so low did the building stand, that she found herself passing through the great gates of the lodge into the very grounds of Northanger, without having discerned even an antique chimney. (127)

En cuanto se refiere a la narración misma, en *Northanger Abbey* encontramos una muy particular, pues, como ya mencionábamos, gran parte de ella se emplea en la negación de acciones en vez de la afirmación de ellas. Por otra parte, la voz narrativa se muestra

muy consciente del proceso de narración. Dentro de éste también hay una función metalingüística, pues encontramos en la novela una reflexión y más aún una defensa del género mismo.

La conciencia del proceso narrativo es significativa, pues es a través de ésta que nuevamente se desafía el modelo impuesto de la novela gótica y se permite una referencia directa al lector de novela⁹; el siguiente pasaje lo ejemplifica:

It is now expedient to give some description of Mrs. Allen, that the reader may be able to judge, in what manner her actions will hereafter tend to promote the general distress of the work, and how we will, probably, contribute to reduce poor Catherine to all the desperate wretchedness of which a last volume is capable.” (7)

En otro momento de reflexión sobre la narración, la voz narrativa nos dice precisamente qué es lo que no narrará, pero que se esperaría de la novela que parodia: “This brief account of the family is intended to supersede the necessity of a long and minute detail from Mrs. Thorpe herself, of her past adventures and sufferings, which might otherwise be expected to occupy the three or four following chapters” (19).

Al hacer narraciones que nos dicen qué es lo que se deja fuera y descripciones en negativo (como la de Catherine), Austen deja muchas manchas de indeterminación, dejando abierto así el abanico de posibilidades de concretización con base en lo que puede ser como complemento de lo que ya sabemos que *no* es. Así, la historia de Mrs. Thorpe se deja indeterminada, y una descripción específica de Catherine Moreland también se deja al criterio del lector pues será éste quien de alguna manera llene estos espacios de

⁹ Aquí cabe recordar que Catherine misma es una ávida lectora de novelas.

indeterminación en su proceso de concretización (en la terminología de Ingarten) o de interpretación (en la de Iser).

Invaluable es la defensa que hace esta novela sobre este género, especialmente porque no se hace de manera indirecta, como muchas de las críticas que hace Jane Austen en sus novelas. Esta característica no concuerda precisamente con la exaltación de la poesía que predomina en el periodo que nos atañe, ni con la baja estima en la que se tenía al género novelesco, tema que ya hemos tratado anteriormente, pero que en espíritu es también discordante con la opinión general¹⁰. La voz narrativa dice:

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,¹¹ who if she accidentally take up a novel, is sure to turn over its insipid pages with disgust. Alas! If the heroine of the novel be not patronized by the heroine of another, from whom can she expect protection and regard? [...] Although our productions have afforded more extensive and unaffected pleasure than those of any other literary corporation in the world, no species of composition has been so much decried.¹² (21)

¹⁰ Aquí, el horizonte de expectativas, del que habla Jauss, contemporáneo a Austen difiere del horizonte de expectativas de la obra, así como del horizonte de expectativas actual. Ni Austen ni un lector actual vería a la novela como literatura menor.

¹¹ En este respecto Catherine es también una anti-heroína

¹² De esta afirmación sobre los novelistas podríamos pensar, aunque no está dicho explícitamente, que la voz narrativa asume ser femenina, pues la mayoría de los escritores de novela en ese periodo eran mujeres, y recordemos también que Austen comentó que Walter Scott no debería adentrarse en un género dominado por las mujeres.

La voz narrativa piensa que las novelas son las obras en las que “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” (22).

Otras dos características que hemos comentado del romanticismo aparecen también en *Northanger Abbey*: la imaginación y la inocencia¹³. Catherine posee ambas. Su imaginación se nutre constantemente con las novelas que lee, asunto que ya hemos visto ilustrado en las citas sobre lo que pensaba encontrar en *Northanger*, según lo que todas sus novelas le habían mostrado: los escenarios lúgubres, los pasajes y las cámaras escondidas, un mueble antiguo, los manuscritos reveladores de alguna mujer cuya vida había sido tocada por la tragedia, un asesinato, etc.

En Catherine vemos que la imaginación es efectivamente ese “poder *a priori* de principio a todo conocimiento” (Kant citado en Paz 377); ella antes de conocer la realidad, la imagina en los términos que conoce, los cuales provienen de fuentes igualmente imaginativas, resultan discordantes con la realidad. Esto lo vemos también con el afán de parodiar la novela gótica, en sus suposiciones sobre la muerte de la madre de Henry. Catherine deja volar su imaginación y basándose en los pocos datos que puede reunir en conversaciones con la familia y en su experiencia literaria asume que Mrs. Tilney pudo haber muerto por una negligencia del general Tilney, inducida por una falta de aprecio hacia ella, y pretende descubrir la “verdad”, que ella se ha formulado, explorando la habitación en la que murió. Sin embargo, al ser tomada por sorpresa por Henry, deja ver sus sospechas diciendo: “Her dying so suddenly, [...] and you –none of you being at home

¹³ La inocencia como regresión a un principio anterior y como representación de pureza, la cual se destaca en el *Prelude* de Wordsworth, para él, “el tiempo de la infancia es el tiempo de la imaginación” (Paz 370).

–and your father –perhaps had not been very fond of her.”(158), cuando en realidad lo único de eso que era verdad es que Eleanor no había estado presente. Henry esclarece todos los acontecimientos y cuestiona la manera en que Catherine deja a un lado su entendimiento. Dice “If I understand you rightly, you had formed a surmise of such horror as I have hardly words to—Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? [...] Dearest Miss Morland what ideas have you been admitting?” (159).

Este momento en que Catherine regresa a la realidad es importante, pues tiene otras implicaciones: “Her visions of romance were over. Catherine was completely awakened” (159): nuestra protagonista está dejando de vivir en la fantasía y comienza a aprender la mecánica de la sociedad, precisamente de la cual buscan desprenderse los románticos. Esta visión del ‘despertar’ de Catherine es también significativa con respecto al romanticismo, ya que implica otro recurso romántico, el sueño. Podemos entonces ver la primera parte de la experiencia de Catherine en *Northanger* como un sueño, y a partir del momento en que Henry corrige sus suposiciones, su vivencia de la realidad, en la cual se enfrentará a los verdaderos demonios de ésta cuando el general la echa de la abadía al descubrir que no era de una familia tan rica e influyente como las exageraciones de Thorpe se lo habían hecho creer. Catherine descubre entonces los verdaderos horrores de la vida, el interés, la descortesía, la falta de dinero, aunque en su caso ésta es algo relativa.

Catherine vivió desprendida de la reglamentación y del orden social debido a una inocencia que también es ignorancia del funcionamiento de su entorno. En principio, Catherine toma literalmente y da por hecho todo lo que la gente a su alrededor dice, sin siquiera considerar que lo que diga la gente pueda tener una carga irónica, convenenciera o

hipócrita. Esto sucede, por ejemplo, con John Torpe, quien, durante un paseo en carruaje, le asegura a Catherine que el carruaje de su hermano podría averiarse en cualquier momento, sólo con el propósito de hacer al suyo sobresalir:

Did you ever see such a little tittupy thing in your life! There is not a sound piece of iron about it. The wheels have been fairy worn out these ten years at least- and as for the body! Upon my soul, you might shake it to pieces yourself with a touch. It is the most devilish little ricketty business I ever beheld! Thank God! We have got a better. (46)

Sin embargo, Catherine lo toma muy en serio y se alarma ante la posibilidad de un accidente, por lo que Thorpe comienza a asegurar lo contrario. Ante esto, Catherine sólo se muestra asombrada, “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 rattl, nor to know to how many idle assertions and imprudent falsehoods the excess of vanity will lead.” (47)

Otro claro ejemplo de este tipo de situación lo proporciona Isabella Thorpe, pues a pesar de proclamar un amor verdadero hacia James Thorpe, sus acciones expresan lo contrario, dando pie a un coqueteo entre ella y el capitán Tilney. Esto confunde a Catherine y dentro de su inocencia, se inclina a creer que el capitán es responsable de la situación, pues Isabella había declarado una y otra vez su amor y devoción por James, lo cual vemos en una conversación con Tilney, en la que Catherine también expresa su ingenua noción, de una comunicación clara, libre de juegos de palabras e interpretaciones:

‘Isabella is wrong. But I am sure she cannot mean to torment, for she is very much attached to my brother. She has been in love with him ever since

they first met, and while my father's consent was uncertain, she fretted herself almost to a fever. You know she must be attached to him.'

'I understand: she is in love with James, and flirts with Frederick.'

'Oh! no, not flirts. A woman in love with one man cannot flirt with another.'

'It is probable that she will neither love so well, nor flirt so well, as she might do either singly. The gentlemen must each give up a little.' [...]

'But what can your brother mean? If he knows her engagement, what can he mean by his behaviour?'

'You are a very close questioner.'

'Am I?—I only ask what I want to be told.' (118-19)

Catherine, como con su equivocación sobre el general Tilney, disipa su confusión y descubre una nueva realidad cuando Isabella acaba por demostrar su falta de honestidad y de palabra al terminar con James a causa del capitán Tilney, y la prueba una vez más cuando, después de no cumplir su promesa de escribir a menudo, escribe para pedirle que interceda por ella frente a James, asegurando que todo fue un malentendido. Afortunadamente para Catherine, en ese momento ya ha adquirido más conocimiento de la vida y ya no es tan fácilmente manipulada.

La ignorancia de Catherine sobre las leyes de la sociedad es algo que también contribuye a su caracterización como anti-heroína, así como a su acercamiento a la negación de las reglas. Catherine no sabe qué tan adecuado es pasear en un carruaje abierto con Thorpe, ni si el malentendido entre ella y los Tilney sobre su cita para pasear por el campo es tan grave como para que ellos se ofendan, pero sí tiene un sentido de

honestidad que aunque a veces la confunde por una falta de conciencia del funcionamiento del mundo, la pone en una cercanía de la rebeldía romántica. Esta honestidad la vemos cuando expresa muy seguramente su agrado de Bath, a pesar de que Henry (de manera no muy seria aunque expresando efectivamente la idea general de la sociedad) le dice que después de seis semanas en el lugar debe expresar desagrado. A esto Catherine responde: “Well, other people must judge for themselves, and those who go to London may think nothing of Bath. But I, who live in a small retired village in the country, can never find greater sameness in such a place as this, than in my own home” (58).

Austen en un principio nos presenta a una anti-heroína con ciertos rasgos románticos, pero que conforme crece y se aleja del entorno campirano en el que se había desarrollado aprende las normas y el funcionamiento de la sociedad y hasta cierto punto se adhiere a ellas. Esta inmersión en el orden por parte de la protagonista coincide, una vez más, con la posición disidente, común dentro de lo permitido, entre las mujeres escritoras de la época.

4.4 Pride and Prejudice

Pride and Prejudice fue iniciada en octubre de 1796 y terminada en agosto de 1797. Desde su terminación fue admirada por familiares y amigos y revisada varias veces antes de su publicación, más de una década después en 1813. Su primer título fue ‘First Impressions’, pero tuvo que ser cambiado en 1812 por haber sido utilizado por otra escritora (Gray vii). Donald Gray nos dice en su prefacio a la novela los diferentes puntos de vista desde donde ha sido leído; se le ha considerado desde puntos de vista éticos,

epistemológicos, sociales, etc. Recordemos entonces que en este caso nos acercamos al texto desde las características ya delineadas del romanticismo.

En esta novela nuevamente encontramos el elemento de ruptura y rebelión. Se puede decir que la protagonista de *Pride and Prejudice*, Elizabeth Bennet, es un personaje que no concuerda con el modelo de la ‘proper lady’. Aunque no es la anti-heroína declarada que vimos en Catherine Morland, la protagonista sí rompe con lo establecido y nos presenta una rebelión consciente que se da no tanto por las situaciones en las que se encuentra como por voluntad propia.

Ni Elizabeth Bennet ni Fitzwilliam Darcy son modelos de propiedad en comportamiento y buenas costumbres; para eso tenemos la muestra de Jane, la hermana mayor de Elizabeth, y Bingley, amigo de Darcy. Bingley es “just what a young man ought to be [...] sensible, good humoured, lively; and I never saw such a happy manner!—so much ease, with such a perfect good breeding!” (10). Además es bien parecido, lo que según Elizabeth complementa su carácter. Jane, también cumpliendo con lopreciado en una mujer, tiene “strength of feeling, a composure of temper and a uniform cheerfulness of manner, which would guard her from the suspicions of the impertinent” (15). De ella también sabemos que es de naturaleza imparcial y se mantiene lejos de formar opiniones sobre los demás. En el caso de Darcy y Wickham dice: “It is, in short, impossible for us to conjecture the causes or circumstances which may have alienated them, without actual blame on either side” (58), y posteriormente: “It is difficult indeed—it is distressing.—One does not know what to think” (59). Este rasgo precisamente la diferencia mucho de Elizabeth, quien demuestra tener tanto orgullo como prejuicio. Sobre la situación anterior ella dice: “I beg your pardon;—one knows exactly what to think” (59). Darcy, aunque

física y económicamente era superior a Bingley, su orgullo y su disposición poco amigable lo hicieron una persona muy desagradable para toda la comunidad de Meryton.

Elizabeth, como ya decíamos, no es la joven típica, su padre la compara con sus otras hijas diciendo: “they are all silly and ignorant like other girls; but Lizzy has something more of quickness than her sisters” (4). Por otra parte, las hermanas de Bingley contrastan y critican el espíritu y los modales de Elizabeth. Dicen: “Her manners were pronounced to be very bad indeed, a mixture of pride and impertinence; she had no conversation, no stile, no taste, no beauty” (24). Como ya dijimos Elizabeth actúa conforme a sus deseos y no conforme al deber o el decoro. Esto se refleja cuando Jane cae enferma en la casa de los Bingley y Elizabeth decide, al no poder contar con el carruaje, caminar las tres millas a Netherfield a pesar del lodo causado por la lluvia de la noche anterior. Miss Bingley comenta al respecto: “To walk three miles, or four miles or five miles, or whatever it is above her ancles in dirt, and alone, quite alone! What could she mean by it? It seems to me to shew an abominable sort of conceited independence, a most country town indifference to decorum” (25).

Su espíritu rebelde se muestra nuevamente al rechazar la propuesta de matrimonio de Mr. Collins; ella no se puede conformar con casarse por deber o necesidad (como después lo hace Charlotte Lucas). Además de negar su mano, ella misma se distacía de las mujeres que rechazarían una propuesta sólo para alimentar su vanidad con una segunda. Elizabeth le dice a Collins:

I do assure you that I am not one of those 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. 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 would make *you* so. (73)

Con este mismo discurso, Elizabeth busca un reconocimiento, pues exige que se reconozca el valor de su palabra como equivalente a su intención, sin significados ocultos, “Do not consider me now as an elegant female intending to plague you, but as a rational creature speaking the truth from her heart” (75). Aquí vemos también que el personaje de Elizabeth también sirve, si no para expresar una visión de igualdad de sexos, para evidenciar la diferencia que existe entre ellos. Así, hay una comparación entre el carácter dudoso de la palabra de Elizabeth y la veracidad de la de su padre: “determined that if he [Mr. Collins] persisted in considering her repeated refusals as flattering encouragement, to apply to her father, whose negative might be uttered in such a manner as must be decisive” (75).

El rechazo a Collins puede tener aun más carga de significado. Collins es la personalización de las normas sociales, morales, de comportamiento, etc. Él respeta las distinciones sociales, rechaza el género novelístico, venera el dinero y las buenas apariencias. Al negarse a los deseos de Collins, Elizabeth está negando también todo lo que este personaje simboliza. Asimismo, aceptar la unión con el señor Collins significaría la aceptación y la incorporación a las normas, la sumisión al orden establecido, al cumplimiento del deber y a un matrimonio claramente equivalente a una transacción económica; todo lo contrario a lo que Elizabeth representa. Con esto se manifiesta nuevamente la rebeldía de Elizabeth, esta vez hacia la autoridad masculina y el matrimonio.¹⁴

¹⁴ Cabe mencionar que Elizabeth no se muestra temerosa hacia la idea de la soltería, lo cual nos habla sobre su falta de necesidad de un hombre para su felicidad y auto-valoración.

A lo largo de la novela Elizabeth, así como Darcy, demuestra ser tanto orgullosa como prejuiciosa. Ambos rasgos, que irónicamente, en un principio los separan, pero que terminan por unirlos, no sin antes superar ambas condiciones. Hemos visto ya cómo Darcy fue percibido desde un principio como orgulloso y arrogante. Su prejuicio lo vemos desde su arribo, pues antes de conocer a cualquiera ha tomado ya una actitud cerrada hacia convivir y ser cortés; en él vemos que su orgullo, combinado con su falta de sociabilidad, lo hacen objeto de crítica y desagrado de Meryton. De su actitud, posiblemente el desairar a Elizabeth es lo que sirve como detonante para que ella en particular se prejuicie en su contra, al ver su orgullo propio lastimado. Cuando Bingley presiona a Darcy para que baile, esta es la conversación que Elizabeth escucha:

“I certainly shall not. You know how I detest it[dancing], unless I am particularly acquainted with my partner. At such an assembly as this, it would be insupportable. Your sisters are engaged, and there is not another woman in the room, whom it would not be punishment to me to stand up with.”

“I would not be so fastidious as you are,” [...] I have never met with so many pleasant girls in my life, as I have this evening; and there are several of them you see uncommonly pretty.”

“You are dancing with the only handsome girl in the room,” said Mr. Darcy, looking at the eldest Miss Bennet.

“Oh! she is the most beautiful creature I ever beheld! But there is one of the sisters sitting down just behind you, who is very pretty, and I dare say, very agreeable. [...]”

“Which do you mean? And turning around, he looked for a moment at Elizabeth, [...], “She is tolerable; but not handsome enough to tempt *me*; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men. [...]”(8-9)

Después de este antecedente, la predisposición de Elizabeth en contra de Darcy es suficiente para posteriormente creer a Darcy capaz de las (supuestas) injusticias en contra de Wickham que él mismo le relata. Esta nueva información sobre Darcy, aunada a su agrado de Wickham, hacen creer a Elizabeth que Darcy es el hombre más desagradable y cruel, cuando en realidad no lo conoce y el tiempo le demostrará que en la realidad es completamente lo contrario.

Tanto Elizabeth como Darcy cambian a lo largo de la novela. Darcy, con un poco más de convivencia, comienza a admirar ciertas características de Elizabeth, sus ojos, su afán por la discusión y por enfatizar sus opiniones. Desde un principio la voz narrativa nos dice que “Darcy had never been so bewitched by any woman as he was by her [Elizabeth]. He really believed, that were it not for the inferiority of her connections, he should be in some danger” (35). Muy gradualmente llega a admirarla completamente, pues su prejuicio hacia su familia, por el elemento de ridículo en ella y por la falta de dinero y de conexiones, lo limitan para aceptar que la ama. Su comentario sobre Elizabeth a Miss Bingley una vez que ha aceptado su amor por ella es muy contrastante con su idea inicial: “it is many months since I have considered her as one of the handsomest women of my acquaintance” (176).

Elizabeth, después de estar convencida del mal carácter de Darcy, se encuentra con la oportunidad de convivir con él cuando visita a su amiga Charlotte Lucas y al señor

Collins una vez casados, pues la benefactora de esta pareja, Lady Catherine de Burough, es tía de Darcy. En estas circunstancias Elizabeth ve a un Darcy menos indiferente a ella, pues su trato y atenciones han cambiado; sin embargo ella sigue mostrando un desagrado por él, aún cuando él le confiesa su ferviente admiración y amor por ella. Esto no es tan sorprendente cuando nos damos cuenta que, a pesar de su amor su orgullo y arrogancia siguen presentes:

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 judgment 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. [...] 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. (125)

Asimismo se nos comunica que Darcy se mostraba muy seguro de que Elizabeth aceptaría su propuesta de matrimonio: “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” (125), lo cual era un insulto para Elizabeth, pues enfatizaba su inferioridad y le quitaba, desde la percepción de Darcy, esa posibilidad de negar su mano. La reacción de Elizabeth es evidentemente de indignación y de rechazo, ya que la idea general que tiene de Darcy sigue siendo desfavorable, a lo cual no ayuda el nuevo ataque a su orgullo:

My faults, according to this calculation, are heavy indeed! But perhaps, [...] these offences 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 every thing. 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 home of relations, whose condition in life is so decidedly beneath my own? (127)

Cabe también destacar que por la manera en que Darcy se enamora de Elizabeth vemos que él es un ser muy racional, pero que, a pesar de sus esfuerzos finalmente se deja llevar por la sinrazón, lo cual nos denota una característica romántica en su personaje.

El orgullo de Darcy se viene abajo en cuanto Elizabeth lo rechaza, por lo que para su próximo encuentro en Pemberley¹⁵ su actitud cambia completamente. El orgullo y los prejuicios de Elizabeth pronto se ven quebrantados al leer la carta de Darcy en la que le explica su intervención entre Bingley y Jane y la verdadera historia sobre Wickham; esto la hace ver el error garrafal que cometió al juzgar a Darcy y su propio engaño sobre su carácter:

She grew absolutely ashamed of herself.—Of neither Darcy nor Wickham could she think, without feeling that she had been blind, partial, prejudiced, absurd.

¹⁵ Pemberley es propiedad de Darcy.

“How despicable have I acted!” she cried—“I, who have prided myself on my discernment!—I, who have valued myself on my abilities! Who have often disdained the generous candor of my sister, and gratified on my vanity, in useless or blame able distrust.—Had I been in love, I could not have been more wretchedly blind. But vanity, not love, has been my folly.—Pleased with the preference of one, and offended by the neglect of the other, on the very beginning of our acquaintance, I have courted possession and ignorance, and driven reason away, where either were concerned. Till this moment I never knew myself.” (137)

Posteriormente los elogios que hace a Darcy el ama de llaves en su visita a Pemberley, y las atenciones de Darcy hacia ella y sus tíos en dicha visita, sirven para corroborar la falsedad de sus prejuicios y formarse una opinión justa y favorable hacia quien anteriormente había sido el ser más despreciable.

El matrimonio entre Darcy y Elizabeth es también una ruptura en el orden social, aunque el matrimonio en sí represente una incorporación y aceptación de la sociedad. Algo similar sucede con la unión de Lydia (la menor de las Bennet) y Wickham, pero de manera mucho más escandalosa. En cuanto a Elizabeth y Darcy, su unión representaba en principio una ofensa hacia la tía de Darcy, quien se aseguró de comunicarles su desaprobación pues ella pretendía hacer una transacción financiera importante con la unión de Darcy y su hija. Elizabeth, al sentirse limitada por Lady de Burough, se resiste firmemente a someterse a su autoridad, aun cuando en ese momento no existe una propuesta por parte de Darcy. Paradójicamente, es precisamente la intervención de Lady

de Burrough la que une a la pareja, pues a través de ella Darcy se entera de la negación de Elizabeth a una promesa de no comprometerse con Darcy. Ella dice:

I certainly shall never give it. I am not to be intimidated into anything so wholly unreasonable. Your ladyship wants Mr. Darcy to marry your daughter; but would my giving the wished-for promise, make their marriage at all more probable? [...] You have widely mistaken my character, if you think I can be worked on such persuasions as these. [...] you have certainly no right to concern yourself in [my affairs] (233)

Así, el matrimonio entre Elizabeth y Darcy puede verse desde dos puntos de vista: por un lado representa ceder ante lo que la sociedad espera de sus ciudadanos; por otro, su matrimonio en específico, significa un rompimiento de las reglas que exigían el casamiento entre contrayentes del mismo nivel social y económico¹⁶. Darcy es dueño de una extensa propiedad, cuenta con un ingreso de 10,000 libras al año y su familia es de gran renombre, mientras que Elizabeth sólo cuenta con una pequeña cantidad después del fallecimiento padres¹⁷, con contactos familiares considerados bajos (sus tíos son comerciante y abogado respectivamente) y con una familia carente de buena educación, según Darcy, por parte de su madre, sus tres hermanas y a veces de su padre.

La unión de Lydia y Wickham es más desordenada en tanto a que éste fue completamente forzado. Sin embargo, también es un retorno al orden después del caos ocasionado por su fuga. Su matrimonio representa una transacción económica de una

¹⁶ Aquí nuevamente vemos que el horizonte de expectativas del lector puede crear concretizaciones distintas de la obra.

¹⁷ La propiedad de Longbourne, donde residen los Bennet, por restricciones de herencia tiene que pasar a la descendencia masculina y, al no haber hombres en la familia Bennet, Longbourne pasará a Mr. Collins al fallecimiento de Mr. Bennet.

manera muy cruda, pues Wickham originalmente no pretendía casarse con ella y es a raíz de la intervención del dinero de Darcy que acepta quedarse con Lydia.

El matrimonio es evidentemente tema central de la novelística de Jane Austen, pero en *Pride and Prejudice* específicamente se nos presenta una analogía¹⁸ de éste con el baile, lo cual es un método de comunicar a través del baile las visiones de los personajes con respecto al matrimonio. Primero, los bailes en sí son una oportunidad de conseguir socialmente una opción matrimonial: “To be fond of dancing was a certain step towards falling in love”(7) dice la voz narrativa desde las primeras páginas de la novela. Con base en la preferencia de Bingley por Jane es que se puede saber que Bingley está interesado en ella. Por otra parte, se encuentra la resistencia de Darcy al baile y la posterior negativa de Elizabeth para bailar con Darcy. Ella dice: “I believe, Ma’am, I may safely promise you never to dance with him [Darcy]” (14). Significativa e irónica es también la intención de Elizabeth de bailar con Wickham en la fiesta de Netherfield, y en vez de terminar bailando con Darcy.

4.5 Emma

Emma es la última de las novelas que comentaremos en este trabajo; esta novela fue publicada en 1816 y muestra, como las otras, “the life that Jane Austen was leading, or had led in Hampshire—quiet, secluded, empty of high color or drama”(Parrish viii). En comparación a las anteriores, esta obra nos presenta una historia más cerrada en cuanto a los lugares en que se desarrolla.

En las novelas que ya hemos discutido, la acción de la historia se traslada a diferentes lugares: Londres, Bath, y propiedades pertenecientes a diferentes personajes. En

¹⁸ Recordemos a la analogía como la gran invención romántica según Paz.

Emma, toda la acción se desarrolla en Highbury y sus alrededores, Hartfield (la propiedad de los Woodhouse), Randalls (la propiedad de los Weston) y Donwell Abbey (la propiedad de los Knightley), y otros lugares sólo son mencionados en cartas o en conversaciones. Por otra parte, parece ser que el número de personajes que intervienen en la historia directamente con la protagonista es mayor; de esta forma vemos claramente que Austen efectivamente pinta miniaturas: “a little bit (two inches wide) of Ivory on which I work with so fine a Brush” (citada en Poovey vii), pues tanto la cantidad de personajes como los detalles sobre ellos son mayores.

La historia de *Emma* claramente se desarrolla en torno al matrimonio. Esto aparentemente no es nada inusual en las novelas de Austen, pues en todas, el matrimonio juega un papel importante; sin embargo, en esta novela el matrimonio tiene aun más importancia pues el jugar a Celestina es la mayor diversión de Emma. La novela misma se inicia y se cierra con matrimonios: primero es el de los Weston, luego el de los Elton y al cierre están el de Mr. Martin y Harriet Smith, el de Frank Churchill y Jane Fairfax y el de Emma con George Knightley.

El personaje de Emma es también muy distinto al de Elinor y Marianne Dashwood, Catherine Morland y Elizabeth Bennet. Emma no se encuentra en la zona baja de la *gentry* como las Dashwood y las Bennet, ni en la medianía de Catherine Morland; Emma es de una familia distinguida, de excelente posición económica, y sin ningún peligro de perder su fortuna, pues sólo ella y su hermana (ya bien casada) heredarán de su padre Harfield toda su fortuna; las primeras líneas de la obra nos comunican esto: “Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich, with a comfortable and happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence; and had lived nearly twenty-one years in the world

with very little to distress or vex her” (1). Es precisamente de esta situación privilegiada de donde provienen sus infortunios, pues en ella precisamente vemos lo que ya se ha comentado anteriormente como exceso de tiempo libre en las mujeres: “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” (1).

Emma, dedicada al cuidado de su padre y sin ninguna necesidad económica, ve el matrimonio como una actividad en la cual todos participan, a excepción de ella misma y Mr. Knightley, pero sobre la cual ella puede influir. Dice: “I promise you to make none for myself, papa, but I must, indeed for other people. It is the greatest amusement in the world!” (6). Este derecho que siente Emma de influir, muy posiblemente, se desprende del hecho de pertenecer a la familia mejor acomodada de Highbury y a sentirse muy por encima de todos los habitantes de la comunidad. Emma opina sobre el matrimonio:

I have none of the usual inducements to marry. Were I to fall in love, indeed, it would be a different thing! But I never have been in love, it is not my way, or my nature; and I do not think I ever shall. And, without love, I am sure should be a fool to change such a situation as mine. 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. (55)

Emma está muy consciente de que el matrimonio significa una transacción económica, lo acepta, pero favorecida por su situación no ve la necesidad de participar de ella, pero sí de promoverla con la gente sobre la que tiene influencia. Emma dice que ella previó la unión entre Miss Taylor y Mr. Weston y después de ver que ésta se llevó a cabo con más aliento comienza a pensar en las siguientes uniones, emparejando entonces a Harriet Smith, una joven que vivía a cargo de Mrs. Goddard—la directora de un internado—de quien no se sabía exactamente su proveniencia, con Mr. Elton, el ministro de Highbury.

Emma, se nos aclara varias veces, es prácticamente perfecta: bella, rica, agradable, amable, caritativa, educada. Emma estaría muy cerca de ser la mujer propia de los libros de modales de la época; sin embargo, tiene sus defectos. Su papá se rehúsa a verlos y Mr. Knightley los ve todos. A raíz de querer propiciar la unión de Harriet con Mr. Elton es que como los lectores vemos en la práctica sus faltas: tiene demasiada influencia en la gente de Highbury y se cree lo suficientemente perfecta como para disponer de sus vidas y en el caso de Harriet ejercer influencia no sería nada difícil por su carácter dócil e ingenuo. “Harriet certainly was not clever, but she had a sweet, docile, grateful disposition; was totally free from conceit; and only desiring to be guided by any one she looked up to” (15). Ese alguien será Emma, por supuesto. Es por ella que Harriet comienza a pensar en Mr. Elton como objeto de su afecto, pues Emma, al ver que Harriet está interesándose en un granjero, le inculca indirectamente la idea de que ella debe asumir la mayor posición social que pueda adjudicarse y descalifica a Mr. Martin con afirmaciones contrarias a lo que Emma considera que Harriet está pensando. Le dice:

I wish you may not get into a scrape, Harriet, whenever he [Mr. Martin] does marry;—I mean, as to be acquainted with his wife—for though his sisters, from a superior education, are not to be altogether objected to, it does not follow that he might marry any body at all fit for you to notice. The misfortune of your birth ought to make you particularly careful as to your associates. There can be no doubt of your being a gentleman's daughter, and you must support your claim to that station by everything within your power, or there will be plenty of people who would take pleasure in degrading you. (18)

Todo esto para posteriormente hacer insinuaciones sobre Mr. Elton que despertarán el interés de Harriet. Para Emma la unión entre Mr. Elton y Harriet era muy evidente, “too palpably desirable, natural, and probable” (21), por lo que con él haría que Harriet se olvidara de su admiración por Mr. Martin.

No obstante, todo esto posteriormente sólo evidencia las faltas de Emma, pues después de lograr el enamoramiento de Harriet por Mr. Elton a partir de exageraciones, interpretaciones y opiniones por su parte y de similar manera inducir la negación de la mano de Harriet a Mr. Martin, descubre que su intención de unirlos era ridícula, pues aunque Emma pone mucha atención a las reglas sociales y la propiedad, no ve que para Mr. Elton, Harriet es muy inferior y que en realidad, él tiene puesto su interés en Emma misma, Elton dice:

“[...] I wish her [Miss Smith] extremely well: and, no doubt, there are men who might not object to—Every body has their level: but as for myself, I am not, I think, quite so much at a loss. I need not so totally despair of an

equal alliance, as to be addressing myself to Miss Smith!—No, madam, my visits to Hartfield have been for yourself only; and the encouragement I received”—. (86)

Para Emma esta situación es muy desagradable, no sólo por la indignación de Elton al enterarse de la intención de unirlo a Harriet, sino también por la indignación de Emma misma, ya sea porque Mr. Elton la considerara su igual o porque éste intentaba subir en la escalera social uniéndose a ella.

Este evidente fracaso de su plan como celestina, aunado a la crítica previa de Knightley sobre su entrometimiento, sirve a Emma para desistir de su intervención en la vida de otras personas, pero no en seguir considerándose demasiado por encima de la gente que la rodea. Así se enfrenta a dos figuras femeninas que ponen en peligro su reinado social y que le causan mortificación. Éstas son Jane Fairfax—la sobrina huérfana de Miss Bates, con buenas conexiones, pero poca fortuna—y Mrs. Elton—proveniente de una familia de fortuna mercantil del norte de Inglaterra. Cada una cuestiona de diferentes maneras el estatus de Emma dentro de la sociedad de Highbury. Jane, si no en fortuna, en su elegancia, belleza, aptitudes y buen carácter se posiciona a la par o por encima de Emma. Mr. Knightley veía claramente celos por parte de Emma:

Why she did not like Jane Fairfax might be a difficult question to answer; Mr. Knightley had once told her it was because she saw in her the really accomplished young woman, which she wanted to be thought of herself; and though the accusation had been eagerly refuted at the time, there were moments of self-examination in which her conscience could not quite acquit her. (107)

Ésto y la indiferencia de Jane para complacer a la gente a su alrededor eran la fuente de sus celos y desagrado, pues sabemos también que Emma constantemente hacía más esfuerzo por complacer de lo que le era natural. La narración nos dice que ella misma lamenta “to have to pay civilities to a person she did not like [...] to be always doing more than she wished, and less than she ought!” (106).

En Mrs. Elton no hay falta de conciencia del comportamiento social, más bien un cuestionamiento sobre las consideraciones sociales, pues pone en tela de juicio la superioridad de una familia de vieja fortuna (como los Woodhouse y los Knightley) aunque ella sea “self-important, presuming, familiar, ignorant, and ill-bred” y posea solamente “a little beauty and a little accomplishment, but so little judgement that she thought herself coming with superior knowledge of the world” (182). Mrs. Elton le disputa a Emma la titularidad social, lo cual vemos desde que invita a Emma a que juntas organicen reuniones musicales y posteriormente de manera más concreta en el baile organizado por los Weston y en la planeación de una excursión al campo.

El baile de los Weston había sido originalmente planeado antes del arribo de Mrs. Elton, haciendo honor a Emma, pues se suponía que Frank Churchill, el hijo de Mr. Weston, tenía que interesarse por ella. Sin embargo, al posponerse el evento y coincidir con la llegada a Highbury de la recién casada Mrs. Elton, se asume que éste debe ser dado en su honor. Mrs. Elton se da esta importancia:

“Nobody can think less of dress in general than I do, but upon such an occasion as this, when everybody’s eyes are so much upon me, and in compliment to the Westons—who I have no doubt are giving this ball chiefly to do me honour—I would not wish to be inferior to others. And I

see very few pearls in the room except mine.—So Frank Churchill is a capital dancer, I understand.—We shall see if our styles suit [...].” (211)

Con esto también insinúa que tendrá el honor de abrir el baile con Frank, lo cual no sucede, pues Frank le da su importancia a Emma cumpliendo su compromiso para bailar las dos primeras piezas con Emma. Esta situación denota la lucha por la importancia entre Emma y Mrs. Elton, pues aunque Mrs. Weston hubiera querido darle el honor a Emma de inaugurar el baile, Mrs. Elton espera ese honor, y “Emma must submit to stand second to Mrs. Elton, though she had always considered the ball as peculiarly for her” (212).

En cuanto a la excursión al campo, Emma se resiste a la idea de considerarse parte del grupo de Mrs. Elton en vez de que los demás sean parte del grupo de Miss Woodhouse, pues al unir Mr. Weston sus grupos, sus personalidades entran en conflicto. Sin embargo, Emma se ve obligada a ceder y a ser parte de “an arrangement which would probably expose her even to the degradation of being said to be of Mrs. Elton’s party!” (231) por consideración a Mr. y Mrs. Weston. Por si esto fuera poco, la deferencia que le tiene Mr. Woodhouse a Mrs. Elton también es más de lo que Emma podría esperar, pues intenta hacerle una visita en honor a su matrimonio, aunque para él, el matrimonio en general sea desagradable y le responde a Emma lo siguiente cuando le dice que hacerlo sería promoverlo:

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.
(182)

En esta novela existe la ironía en muchas partes, especialmente en cuanto a que nos muestra la dualidad de intención de los personajes. Esto sucede con Frank Churchill y su pretensión de complacer Emma, casi logrando que la máxima enemiga del matrimonio se enamore de él, sólo para disimular su verdadero amor y compromiso con Jane Fairfax. Sucede también con la intención de Emma de unir a Mr. Elton y Harriet, suscitando, en su lugar, una propuesta de matrimonio de Elton a Emma y posteriormente, en una confusión similar, alentar indirectamente a Harriet a interesarse por Mr. Knightley cuando ella misma está descubriendo que está enamorada de él.

La situación del matrimonio de Emma y Mr. Knightley también es un acontecimiento que vale la pena analizar, pues conlleva mucho significado en cuanto al cambio que se suscita en el personaje de Emma con relación a su posición sobre el matrimonio y la conciencia de sus defectos de carácter. Al principio Mr. Knightley es el único que se atreve a ver las faltas de Emma y más aun, a hacérselas saber a pesar del disgusto que pudiera provocarle. Él le dice que la influencia que ejerce sobre Harriet es perjudicial, pues está subiendo sus expectativas de matrimonio más allá de lo real; la cuestiona sobre su comportamiento hacia Jane Fairfax y desapruueba completamente la actitud burlona que toma hacia Miss Bates, pues evidencia su arrogancia. Con esto, al ver que la libertad de éste puede estar amenazada, primero por la sospecha de su admiración a Jane y después por la admiración de Harriet por él y por la incertidumbre de que ésta sea correspondida, Emma se da cuenta de que la única opinión que le importa, además de la de su padre, es la de Mr. Knightley. Así, descubre que lo ama y que además de todo es la única persona a quien podría considerar su superior para contraer matrimonio: “She saw that there never had been a time when she did not consider Mr. Knightley as infinitely the

superior [comparado con Frank Churchill, quien casi había logrado conquistarla], or when his regard for her had not been infinitely the most dear! [...]” (271). Por un tiempo, el mundo se vuelve caótico para Emma y la situación sale completamente de su control con la consideración de una unión entre Harriet y Mr. Knightley, lo cual también representaría una rebelión social en cuanto a las leyes aceptadas del matrimonio. Irónicamente ella misma había incitado esa rebelión desde su intento por unir a Harriet con Mr. Elton.

No obstante, el orden se restablece y Harriet termina por casarse con Mr. Martin y Emma con Mr. Knightley, aunque se vuelve a presentar la constante de un cierto elemento discordante al orden aceptado, en este caso la situación en la que se establece el matrimonio. Emma al principio duda en casarse por consideración a su padre, a quien el elemento de cambio que el matrimonio trae consigo le disgusta rotundamente¹⁹, por lo que Mr. Knightley tiene que adaptarse a Emma proponiendo vivir en Hartfield en lugar de Donwell Abbey. Esto coloca a Emma en una posición de poder, pues Knightley está adentrándose en el mundo de Emma y amoldándose a su voluntad de permanecer con su padre hasta su muerte. Cuando lo establecido sería que ella dejara su mundo para adentrarse en el de su esposo como toda mujer de la época, incluyendo a todas las mujeres que la rodeaban: su hermana, Mrs. Weston, Mrs. Elton, Harriet y Jane Fairfax.

Como en las heroínas de las otras novelas, Jane Austen introdujo en Emma un elemento de rebelión a las normas establecidas y las fallas de carácter igualmente desaprobadas por la sociedad, para crear una discordancia. Emma, aunque se enorgullece de su buen comportamiento, descubre que éste deja que desear en varias ocasiones y que,

¹⁹ Desde las primeras páginas de la novela se nos informa que “Matrimony, as the origin of change, was always disagreeable; and he [Mr. Woodhouse] was by no means yet reconciled to his own daughter’s marrying, nor could ever speak of her but with compassion” (3); así, desde un punto de vista muy individualista, consideraba el matrimonio de Mrs. Weston una lástima.

por su situación socioeconómica, el único que se lo hace saber es Knightley. Vemos que Austen tiene una inclinación por la ruptura con el tradicionalismo, en esta novela hecho evidente en la resistencia de Emma a casarse. Al mismo tiempo presenta el esquema de propiedad—en los matrimonios celebrados—para poder así mostrar un rompimiento dentro de lo posible—Knightley cede ante la posición de Emma al aceptar vivir en Hartfield. Según desde dónde lo veamos, Austen puede estar o no de acuerdo con los patrones generalmente aceptados y establecidos por la sociedad y finalmente deja al lector la concretización de la obra en la que hará una elección entre la rebelión o la aceptación de la sociedad y el orden.