

Carnaval y Feminismo: Discurso Novelístico de Jane Austen¹

Gabriela Castellanos
Universidad del Valle

Resumen

Este trabajo se propone examinar los aspectos carnavalescos de la novelística de Jane Austen, entrando en diálogo con aquella "voluntad unificada ... a la cual es posible reaccionar dialógicamente" que, según Mijaíl Bajtín, puede descubrirse siempre en un enunciado. Más específicamente, se examina lo que podríamos llamar la poética de Austen desde la perspectiva de sus actitudes ante la situación de la mujer en la sociedad de su época. Después de discutir las razones por las cuales la obra de Austen tiene una imagen muy conservadora, que hace difícil concebir

que contenga elementos carnavalescos, se analiza el tipo de ironía creado por la novelista y su manejo de la subjetividad de los personajes, contrastándolos con la ironía y la caracterización de algunas obras anteriores a las de Austen o contemporáneas a ellas.

1. Este trabajo resume el primer capítulo de la disertación capítulo de la disertación doctoral de la autora, Universidad de la Florida, 1990.

Para mí, abordar el tema de la novelística de Jane Austen implica ponerme de alguna forma en contacto con mi propio proceso de desarrollo, sin considerar ni un solo detalle autobiográfico. Las obras de Jane Austen, desde mi adolescencia, respondieron a algunas de mis necesidades como lectora a las que ningún autor, y muy pocas autoras, habían dado respuesta. Este trabajo hace parte de un diálogo con Jane Austen basado en muchas lecturas sucesivas de sus obras, lecturas que aún hoy no han perdido el deleite del primer encuentro.

En esta edad post-estructuralista, tales referencias a la autora parecerían necesitar una disculpa. Se ha convertido en un lugar común insistir en que las intenciones del autor o "sujeto empírico", no tienen que preocupar al crítico. Afortunadamente, el culto al Autor como gran patriarca del saber o de la estética, capaz de expresar verdades o crear bellezas eternas y universales, ha muerto. Para muchos, la escritura aparece ahora como "aquel espacio neutral, compuesto, oblicuo, donde se escapa nuestra subjetividad, aquel negativo donde toda identidad se pierde" Sin embargo, como señala la crítica norteamericana Nancy K. Miller, "la decisión postmodernista de que el Autor ha muerto ... no necesariamente funciona para las mujeres, y clausura prematuramente la cuestión acerca de nuestra identidad". La rebelión postmodernista contra la racionalidad excesiva del pensamiento occidental, contra su obsesivo y narcisista giro en torno de sí mismo, no puede dar respuesta a la rebelión de las mujeres contra una cultura que nos ha negado

acceso pleno a la racionalidad, que nos prohíbe un sentido fuerte del propio yo, de nuestra propia subjetividad.

Afortunadamente, existen alternativas a los dos extremos de culto al autor y afirmación de su muerte. En la compleja concepción del lenguaje de Mijaíl Bajtín, por ejemplo, encontramos la posibilidad de explorar el papel del autor en la confluencia y conflicto de posiciones ideológicas en el enunciado. Los planteamientos del teórico ruso nos llevan a mirar al autor como un orquestador, el director de un coro de voces ideológicas, cuya propia voz se refracta a través de las otras.

Y sin embargo, como ha dicho Bajtín, "Del autor real, según existe por fuera del enunciado, no podemos saber absolutamente nada." Porque lo (o la) conocemos sólo a través de sus novelas, sus cartas, sus diarios, o a través de relatos sobre sus conversaciones; estos enunciados, a su vez, son producto de múltiples, repetidos intercambios. Los enunciados de Jane Austen, sus novelas, son ya el resultado de un diálogo con las ideologías de su época, con los enunciados con los que ella entró en contacto. Pero sean cuales fueren los esfuerzos dialógicos individuales o colectivos que dieron lugar a un enunciado, cuando lo leemos respondemos como ante una persona: "en todos los casos", nos dice Bajtín, "oímos en el una voluntad creativa unificada, una posición definida, a la cual es posible reaccionar dialógicamente".

El propósito de este trabajo, entonces, será entrar en diálogo con las posiciones y actitudes de Austen, con su "voluntad unificada" de producir ciertos tipos de obras. Más específicamente, examinaré lo

que podríamos llamar la poética de Austen desde la perspectiva de sus actitudes ante la situación de la mujer. Como veremos, las novelas de esta autora presentan un uso de la ironía y un manejo de la subjetividad de sus personajes, que subvierten la imagen tradicional de la mujer, que invitan a una risa que podríamos calificar de "carnavalizada", según define el término Bajtín en su poética de Dostoevski. No obstante, esta visión de la obra de Austen como desestabilizadora de la visión "oficial", ortodoxa de la mujer, entra inmediatamente en conflicto con su imagen monológica ante la crítica y la pedagogía tradicionales. Un ejemplo nos permitirá caracterizar esta imagen: durante el Siglo XIX en América del Norte las novelas de Austen se empleaban en los colegios para enseñar buenos modales y un estilo elegante de escritura. Esta utilización pedagógica de su novelística llevó a que Mark Twain, por lo menos, la mirara con antipatía; leer a Austen, decía Twain, lo hacía sentirse tan incómodo "como un cantinero entrando al Reino de los Cielos".

Pueden señalarse varios factores que han contribuido a construir esa imagen tan conservadora de Austen. La crítica tradicional ha recalado su corrección idiomática y su equilibrio retórico, sin ver que la hipercorrección de su prosa es medio de contraste para las locuras individuales y colectivas de sus personajes. Los críticos, a menudo, han desconocido la tensión dialógica entre la perfección de la voz de las narradoras y el desorden discursivo de las voces de los personajes; en sus obras, estos dos polos aparecen en diálogo dentro de un mismo enunciado narrativo. Así, Austen

subvierte el orden aparente creado por la superficie límpida de su prosa. También se ha tendido a considerar la importancia que los buenos modales tienen para los personajes más admirables de las novelas de Austen, como un reflejo de las actitudes tradicionalistas y moralistas de la autora. Es cierto que en las novelas de Austen, la observación de las reglas de cortesía es apreciada como punto de referencia común que permite el intercambio social y que sirve de base para tomar decisiones morales. Este mismo acuerdo general acerca de los usos sociales, sin embargo, actúa como una pantalla cómica detrás de la cual se esconden la hostilidad y los conflictos sociales, a los que se hacen frecuentes alusiones, y que son tematizados por el texto. Aun para los protagonistas, personajes que se comportan como seres intelectual y moralmente superiores al promedio, la corrección social lleva, a menudo, a una falsa certidumbre y un dogmatismo que los conduce a cometer errores morales. Además, la aparente tendencia monológica (o, al menos, pro-establishment) de la voz narradora, manifestada en su discurso elegante, se pone en contradicción con la forma como su ironía va derrumbando lugares comunes, dogmas implícitos en la comunicación de la vida cotidiana, sobre todo en torno a los temas de la mujer y el amor.

Por otra parte, si muy pocos autores han notado la fuerte corriente subversiva de Austen, ha sido, en parte, debido a que las actitudes hacia su obra se formaron fundamentalmente durante la época victoriana. Durante esta era, la teoría de la risa recalca la caridad cristiana que, según los pensadores

británicos, debía caracterizar toda comedia. Así, por ejemplo, para Carlyle, la esencia del humor se encontraba en la sensibilidad, la amable empatía con toda forma de existencia. La comedia de Austen no se escapó a esta actitud de los teóricos de la risa y la comedia, actitud que tendió a amortiguar la robusta ironía de la autora. Otras razones para su imagen conservadora tienen que ver con los esfuerzos de su familia por representarla ante el público inglés, en las diversas biografías y "memorias" que publicaron sobre ella a lo largo de dos siglos, como una especie de santa británica, una solterona inofensiva y a la vez defensora de lo establecido. Aun la persona más cercana a Jane Austen, su hermana Cassandra, después de la muerte de Jane, decidió quemar una gran parte de la correspondencia entre ambas y censurar el resto. Por otro lado, lo poco que ha podido establecerse acerca de las posiciones políticas de la autora, que vivió durante la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas, que presenció los profundos cataclismos producidos por la revolución industrial, no permiten clasificarla definitiva e inequívocamente ni como una defensora del estatus quo al estilo de Burke, ni como una liberal revolucionaria a la manera de Godwin o de Mary Wollstonecraft. Los críticos más tradicionales la han plantado en las filas de Burke; recientemente, muchas feministas han presentado evidencia que la colocaría al lado de Wollstonecraft. Efectivamente, tanto en sus novelas como en su correspondencia, puede encontrarse evidencia de muchas posiciones conservadoras suyas, a la vez que, por otro lado, de ciertas tendencias

al romanticismo y de actitudes que, en algunos aspectos, compartía con los liberales y, muy claramente, con las feministas del siglo dieciocho. De Austen puede decirse, como dice Bajtín de Dostoievsky, que "la ambivalencia ante la situación histórica de su época, que podría ser deplorable desde el punto de vista de su posición política personal, le permite construir una posición artística que da pie a la novela polifónica, y por ende se convierte en un paso de avance en el desarrollo de la novela" PDP, 35.

La Austen que mi lectura de sus novelas construye, no es ni una defensora del establishment ni una individualista radical, sino fundamentalmente una escéptica, la autora, entre otras obras, de tres comedias llenas de un gozoso relativismo (**Orgullo y Prejuicio, La Abadía de Northanger y Emma**). Se trata de novelas caracterizadas por una ironía que no es la del agudo observador individualista, impregnadas de una actitud de ambivalencia carnavalesca. La reacción que estas obras provocan en el lector contiene algunos ingredientes de la risa de los festivales del pueblo que Bajtín caracterizó en su trabajo sobre Rabelais, **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento**. Esta risa "carnavalesca" invierte los rituales solemnes que celebran las verdades oficiales, pero no establece un nuevo dogma (la Verdad del Pueblo) contra la autoridad y el discurso oficial; mas bien, opone a su dogmatismo un alegre relativismo y ambivalencia.

En Austen encontramos una actitud ambivalente frente a la ideología oficial sobre la mujer y la femineidad. A pesar de que en sus novelas la acción siempre gira en

torno al amor entre un hombre y una mujer joven e invariablemente culmina en un matrimonio que se presenta como un desenlace feliz, a diferencia del resto de la ficción de su época, encontramos en ellas una actitud contestataria frente a la ideología que reclama sumisión de la mujer ante el hombre. Esta actitud se evidencia principalmente en la presentación compleja de la subjetividad de las heroínas, y en el manejo de la risa como respuesta a la situación personal de la mujer en la sociedad a la que se alude. A pesar de los puntos de contacto entre ciertas actitudes de las protagonistas de las novelas de Austen y las posiciones feministas de Mary Wollstonecraft, ninguna de estas heroínas tiene ambiciones de entrar a ejercer una profesión ni de tener acceso a papeles sociales distintos a los de madre y esposa. Evidentemente, Austen no emprende una cruzada contra el machismo sino que, además de emplear un tipo particular de risa, del que nos ocuparemos mas adelante, construye una subjetividad nueva de sus protagonistas en la narración y mediante ésta. Se trata de una subjetividad que se va perfilando por contraste con la típica heroína de la novela sentimental; las narraciones de Austen construyen para sus personajes femeninos una manera de percibir y actuar como sujeto que no habría sido posible en otra época histórica.

Fue Foucault quien examinó las formas como la subjetividad podía entenderse como un producto histórico. Durante los Siglos XVII y XVIII, aparece en los estados modernos de Europa una nueva forma de guerrear, que a su vez produce una nueva forma de control social,

y por ende, una concepción y forma de operación de la consciencia individual, o, en la terminología Foucauldiana, un nuevo sujeto. En efecto, la moderna disciplina militar se convierte en modelo para la escuela, el hospital, la prisión. Surge, así, un modelo de hombre moderno: en vez de la fuerza triunfante de los déspotas ilustrados, aparece un poder burgués que es modesto, sospechoso, una disciplina de "modalidades humildes, procedimientos menores—contrastada con los majestuosos rituales de la soberanía de los grandes aparatos de estado". La disciplina moderna se construye siguiendo un nuevo modelo militar, que ya no se basa en la fuerza de un héroe excepcional, sino en el ejército como una máquina donde cada cual es una pequeña pieza; la victoria se consigue por la articulación perfecta de pequeños esfuerzos.

Surge, entonces, una situación paradójica frente a la mujer. Aunque este nuevo modelo de disciplina dirigido a producir "cuerpos dóciles" no está reñido con las posibilidades de la mujer, ésta, por razones económicas, sociales e ideológicas, sigue siendo excluida de la guerra y del poder. Las mujeres, gradualmente entran, como los hombres, en un sistema escolar donde la disciplina busca lograr un control social mediante la docilidad del cuerpo. Pero, si bien la formación de la mujer ya no difiere radicalmente de la del hombre, ella debe aceptar su subordinación al varón, como consecuencia de una supuesta naturaleza femenina que sólo puede sustentarse en la tradición. Y esta tradición sólo puede defenderse mostrando que la formación de la mujer para la docilidad (la edu-



cación "apropiada" para una niña) evidentemente produce mujeres que responden al modelo que se supone natural. Se presenta así un argumento que es a la vez circular y contradictorio: las mujeres son femeninas en la medida en que se someten a una educación que las obliga a volverse como supuestamente deberían ser por naturaleza. Se me dirá que este argumento falaz es tan antiguo como el patriarcado. La educación de ambos géneros en la era moderna, empero, ya no produce seres tan distintos entre sí como el guerrero y la matrona de la antigüedad clásica. Se hace cada vez más difícil sustentar la sumisión de la mujer ante el hombre en una diferencia que se supone radical e innata. No obstante, esta sumisión se sigue exigiendo. Podríamos ver en esta contradicción el caldo de cultivo que produjo las rebeliones feministas en los Siglos XVIII y XIX, rebeliones que continúan hoy.

Estos conflictos ideológicos se expresaron ya en la novelística de Samuel Richardson, el autor favorito de la familia de Jane Austen, autor de *Pamela* y *Clarissa*, y considerado como el fundador de la novela sentimental inglesa. En su novela: *Sir Charles Grandison* (que incidentalmente, dio lugar a una parodia teatral de Austen, escrita en su niñez para ser representada ante la familia), el personaje epónimo constituye un nuevo tipo de héroe, de guerrero y hombre modesto, disciplinado, cortés, de modales suaves y gentiles. Su hermana, Carlota, quien es rebelde y burlona, y expresa ideas feministas, debe ser domesticada mediante amables regaños de su hermano, aprendiendo a amar y obedecer a su marido, a quien todos reconocen

como una persona de intelecto débil. Carlota aprende docilidad, también, mediante el ejemplo de adorable mansedumbre de Harriet Byron. Esta última, quien se casará con Sir Charles, es el modelo de la mujer dulce y sumisa. El feminismo, que en el texto aparece asociado, tanto a la graciosa rebeldía de Carlota como a la violencia de otras señoras que aparecen como verdaderas harpías, resulta siempre un monstruoso capricho de mujeres que se empeñan en no dejarse dominar por el hombre, como Dios ordenó.

Sin embargo, los siglos XVIII y XIX marcaron la mayor actividad de la mujer inglesa como escritora que se haya visto jamás, y muchas de las novelistas, como Fanny Burney y María Edgeworth, pronto terciaron en la polémica. Como ha señalado la crítica norteamericana Claudia Johnson, muchas de estas escritoras creaban personajes feministas que actuaban de manera extremista y ridícula, pero que a la vez aparecían en el texto como mecanismo retórico para producir un efecto ambivalente. Muchas de sus peroratas sobre los derechos de la mujer, discursos ridiculizados por los personajes más "sensatos" de la obra, utilizaban argumentos convincentes y una lógica a menudo impecable, exponiendo los aspectos más irracionales del código de la época acerca de la delicadeza femenina. En estas mujeres, a menudo hombrunas e inmorales, podemos ver las herederas de aquellos personajes de las tradiciones orales de la Edad Media y de las hojas impresas (broadsheets o broadsides) del Renacimiento europeo. Estos personajes populares representaban la imagen negativa de una mujer

atolondrada e irracional, pero, a la vez, podían ser utilizados para burlarse de la ideología que legitimaba las funciones sociales de la mujer, el control que padres y maridos ejercían sobre ellas, etc. Después de todo, como lo ha demostrado la antropóloga Natalie Zemon Davis, existía un potencial subversivo en las imágenes populares y literarias de inversión sexual. Entre estas imágenes encontramos la figura de mujeres rebeldes y agresivas, a menudo sexualmente activas, que Davis denominó "las mujeres encima", aludiendo al simbolismo de la inversión de papeles. En los personajes masculinizados de estas mujeres desordenadas y locas de las novelas escritas por mujeres, advertimos la misma capacidad de subvertir solapadamente el patriarcado.

Austen continúa con esta ambivalencia en algunos de sus personajes femeninos, con ciertas variaciones. En vez de utilizar la figura de la mujer agresiva y dominante en personajes menores, Austen mezcla la excentricidad de la "mujer encima" con algunas de las cualidades de la heroína típica de la novela sentimental. Las protagonistas de *Orgullo y Prejuicio*, *La Abadía de Northanger* y *Emma* son, cada una a su manera, mujeres jóvenes más o menos atractivas y muy respetables, pero a la vez robustas, activas, poco convencionales, "díscolas" y racionales simultáneamente, que se oponen al modelo de heroína dócil y delicada.

Además de continuar y refinar la tradición de la mujer revoltosa, Austen añade un ingrediente original: las mujeres aparecen como foco de percepción de una manera nueva. Si bien en las novelas de

Richardson ya aparece la focalización a través de personajes femeninos, Austen supera este modelo, pues sus personajes centrales no aceptan los presupuestos culturales de inferioridad de la mujer. Adicionalmente, Austen, a menudo, plantea un modelo alternativo de subjetividad: el sujeto se constituye, no mediante el culto al hombre-guerrero, ni en virtud de una disciplina que produce cuerpos dóciles, aptos para ejercer y recibir un control atomizado, generalizado, colectivo (recordemos el sujeto moderno descrito por Foucault). La subjetividad de algunos de los personajes femeninos centrales aparece basada en una actitud de servicio al otro que las reviste de un poder, no para dominar, sino para dirigir y orientar en una crisis, a fin de ayudar a salvar un peligro físico o moral (es el caso de Anne Elliot en *Persuasión* y de Fanny Price en *Mansfield Park*), o de un poder de curación (como el de Jane Bennet en *Orgullo y Prejuicio*, que por su benevolencia y "candor" acoge y alivia síquicamente a su hermana Elizabeth).

De esta suerte, las cualidades tradicionalmente "femeninas" aparecen valoradas en una ideología que parece precursora del "feminismo de la diferencia". Efectivamente, en Austen este tipo de subjetividad no se convierte, como podría pensarse, en una forma de sumisión de la mujer, por tres razones. En primer lugar, porque las novelas siempre terminan instituyendo una utopía parcial, de neutralización de la autoridad patriarcal. Así, una serie de circunstancias intervienen siempre para producir condiciones especiales que hacen que el mundo conyugal en el

cual entrarán las protagonistas, al final sea especialmente favorable para ellas, suprimiéndose o amortiguándose muchas de las características adversas del patriarcado. En *Emma*, por ejemplo, la hipocondría y relativa debilidad mental del padre de la heroína llevan a que su futuro esposo decida que, después de la boda, se mudará a la casa de su suegro en vez de trasladar a Emma a su hogar. La situación creada enmarca la resolución de la acción en una instancia de matrilocalidad. Se producen, así, condiciones excepcionales que tienden a neutralizar la autoridad exclusiva del esposo en la pareja patriarcal. Tales utopías, además, se convierten en elementos desestabilizadores en el texto, por cuanto la narradora indica, en repetidas alusiones irónicas, el carácter de estereotipo del final feliz como convención narrativa, profanando con estas alusiones los cánones de verosimilitud de la ficción literaria. Para señalar sólo un ejemplo, en el último capítulo de *La Abadía de Northanger*, la narradora se refiere a un detalle que el lector ya debe haber notado, las pocas páginas que quedan para que termine el libro, como un indicio de "ya nos vamos acercando apresuradamente a la felicidad perfecta".

En segundo lugar, la subjetividad alternativa de las mujeres no aparece como una subyugación, debido a que las novelas muestran que la guerra, que es la base para el modelo disciplinario que forma al individuo, está generalizada en la sociedad mediante las relaciones sociales en el "vecindario" (aldea rural burguesa). Los grandes conflictos sociales, las luchas ideológicas, se están dirimiendo en

la sala de visitas y en el costurero; por ende, las actividades de las mujeres aparecen cargadas de significación social y moral. Al concentrar la acción en el espacio doméstico, manteniendo las múltiples alusiones a la producción económica y a la política en la periferia, Austen crea un ámbito en el cual hombres y mujeres se mueven en una situación de aparente igualdad, o mejor, una situación que contradice la presuposición de superioridad moral e intelectual del hombre sobre la mujer. Paradójicamente, la actuación de la mujer, circunscrita a la sala de recibo y el salón de baile, aparece en la novelística de Austen como una presencia social importante: cada gesto de la protagonista adquiere un sentido amplio y nos remite a las macrocuestiones del momento histórico.

Por último, el mundo femenino no aparece desvalorizado puesto que, por el contrario, las novelas de Austen plantean un ataque al heroísmo tradicional de la sociedad patriarcal, ridiculizando la mentalidad marcial que, tras una serie de mediaciones ideológicas, culmina en la idealización de los protagonistas de la novela típica, o sea en el heroísmo novelístico. Esta oposición al culto al héroe o a la heroína de novela seda en Austen, tanto a nivel temático como en el dialogismo de la narración, es decir, en la confluencia de varias voces en la aparente unidad de la voz que narra. Efectivamente, Austen desarrolló lo que se ha llamado estilo indirecto libre, y que Volosinov denomina "discurso quasi-directo", hasta niveles de riqueza, seguridad y complejidad que un analista de este tipo de discurso calificó de "asombrosos",

considerando la incipiente tradición en autores anteriores. Tal manejo del discurso es la antítesis del heroísmo narrativo, cuyo medio de expresión típico es la narración monológica, a menudo omnisciente.

Por todos estos motivos, la sátira social de Austen se aparta de las posiciones típicas del género. La sátira tradicionalmente utiliza una voz narrativa conformada por un lenguaje intelectualmente superior al del individuo promedio, ridiculizando, así, a ciertos personajes, cuya pequeñez intelectual queda en evidencia. Otros personajes, y la voz narrativa misma, se constituyen en verdaderos héroes, superiores a su entorno. Hay otro tipo de sátira, la menipea (así llamada por Menipo de Gadara), cuyo más famoso exponente sería quizá Luciano de Samosata. Al contrario de la tradicional, la sátira menipea se burla del heroísmo porque lleva a la muerte sin ningún beneficio. La voz narrativa y los personajes principales, lejos de adoptar un tono de sarcástico desprecio por la mediocridad circundante, se complacen en profanar la elegancia del lenguaje literario mediante el vocablo soez y el detalle procaz. En la sátira menipea se emplea la obscenidad como un arma contra la solemnidad de la ideología religiosa y de la jerarquía social. Siguiendo la terminología Bajtiniana, diríamos que se produce una regeneración simbólica de la humanidad, mediante la profanación liberadora.

Pero a la vez que este tipo de sátira libera, como lo hace también el carnaval, del dogmatismo y la opresiva seriedad del rito, su obscenidad tiende a desvalorizar a la mujer. De la sátira menipea puede decirse, parafraseando las

observaciones de Wayne C. Booth en torno a la novela carnavalesca de Rabelais, que se caracteriza por una exclusión de la voz de la mujer que es a la vez literal y simbólica. En Rabelais, por ejemplo, no sólo hay muy pocos personajes femeninos, sino que aun los pasajes favorables a la mujer se hallan en discusiones donde únicamente participan hombres. La obra de Rabelais cae incluso, en la misoginia en episodios como aquél en el cual la Dama de París corre por la ciudad seguida por 600.014 perros que la orinan repetidamente, en castigo tramado por Panurgo por haberlo rechazado. Como bien dice Booth, ni Rabelais compensa la misoginia del lenguaje de este personaje con otras intervenciones ni Bajtín en su análisis contradice sus actitudes sexistas.

La sátira Austeniana, por el contrario, está, como decía Stuart Tave, "igualmente libre de inocencia y de indecencia". Si no emplea la referencia a los genitales y los registros vulgares de las tradiciones populares, es, en parte, debido a la misoginia de este tipos de recursos. Su anti-heroísmo profana ciertas solemnidades, pero no emplea un lenguaje que excluya o degrade a la mujer. En vez de la carcajada carnavalesca, Austen usa una risa "menguada" (como lo es también la risa en Dostoevski, según Bajtín) para socavar el heroísmo, concretamente el ideal de la sensibilidad exquisita y de virtud perseguida de las protagonistas de las novelas sentimentales.

En lugar de una actitud de superioridad frente al vulgo, a partir del dominio de un lenguaje elegante, como la que adopta con frecuencia la voz narradora en la

sátira tradicional, la actitud típica de las narradoras de Austen puede apreciarse analizando el famoso enunciado inicial de **Orgullo y Prejuicio**: "Es una verdad universalmente reconocida que un hombre soltero en posesión de una buena fortuna, debe estar necesitando esposa." La voz que narra superpone, así, el lenguaje de los intelectuales contemporáneos o cercanamente anteriores a Austen (como Dryden o Berkeley), lenguaje que aspira a verdades universales y apela al consenso de la élite como argumento, a la situación de la mujer casadera en una sociedad que no ofrece a las jóvenes otra alternativa que el matrimonio. El resultado es que la narración Austeniana se burla del dogmatismo de una posición intelectual caballeresca, y, simultáneamente, de las aspiraciones matrimoniales de las jóvenes de clase media y de sus padres.

Además, la concepción de los protagonistas contradice una de las premisas fundamentales de la novela sentimental, la superioridad de héroe y heroína a su entorno. En **La Abadía de Northanger**, por ejemplo, encontramos en Catherine Morland una anti-heroína; su prosaica ingenuidad, su "tontería" al desconocer la etiqueta del cortejo, del amor galante, sirven para burlarse de esta ideología del amor cortés, de los romances. En **Orgullo y Prejuicio**, Elizabeth Bennet y Fitzwilliam Darcy, ambos dotados de una inteligencia poco común, se creen libres de la ceguera del vulgo en sus juicios y apreciaciones. A lo largo de la novela, estos personajes descubren que, cada uno a su manera, es tan ciego como los demás. Finalmente, en **Emma**, vemos otra forma de anti-heroísmo. En esta

novela, quizá la más compleja y mejor lograda de las obras de Austen, se plantea la relación entre los conflictos de clase y la subordinación social del género femenino al masculino. La protagonista se cree privilegiada, pero debe descubrir que ella no es una excepción. Por una serie de circunstancias narrativas, Emma ejerce desde niña el poder de un ama de casa de clase alta en una villa inglesa, pero su poder social aparece subordinado y restringido por su condición femenina. En estas tres comedias, no sólo se presentan personajes femeninos centrales que contradicen el ideal de heroína etérea y exquisita de la novela tradicional; a la vez, en ellas se subvierte irónicamente todo tipo de heroísmo novelesco por medio de un recurso simbólico similar al que Bajtín describió como el destronamiento simbólico de las autoridades propio del carnaval. En Austen, este destronamiento consiste en el humillante descubrimiento de los protagonistas de sus errores, de su propia capacidad de auto-engaño, de su ceguera moral, ceguera que comparten con todos los otros personajes, y, según se insinúa frecuentemente, con la totalidad del género humano.

Otro medio por el cual estas comedias subvierten el orden literario e ideológico establecido es su peculiar lenguaje irónico. A pesar de que muchos críticos consideran que Austen, por su corrección idiomática y su elegante paralelismo sintáctico siguió los cánones del clasicismo inglés, de la llamada edad "augusta" del Siglo XVIII, su concepción de la ironía era radicalmente distinta de la de los grandes satiristas "augustos", Swift y Pope. Para éstos, la ironía era un

modo de distinguir a la élite intelectual de la muchedumbre mediante el conocimiento de la cultura clásica y el uso preciso de las palabras. Para Austen, por el contrario, las palabras aparecen usadas en múltiples sentidos; su ironía emplea como gozne las posibilidades polifónicas del lenguaje.

Para apreciar la polifonía del lenguaje irónico de Austen, vale la pena examinar la interpretación que hace Wayne C. Booth de este lenguaje en su **Retórica de la Ironía**. Booth clasifica la ironía de Austen, con la de Chaucer, como estable o fija, usando un diálogo tomado de **Orgullo y Prejuicio**, para probar la tesis central de su libro. Esta tesis sostiene que sólo la ironía contemporánea es desestabilizadora, mientras que la ironía estable asigna un sentido fijo a las palabras irónicas, por oposición a su sentido usual. El ejemplo que Booth usa es un episodio en el cual Mr Bennet, dirigiéndose a su hija Elizabeth, compara a sus nuevos yernos, los futuros esposos de Elizabeth y Jane, con Wickham. Este último es el marido de la primera de sus hijas en casarse, un hombre encantador socialmente, pero hipócrita e inescrupuloso. Dice Mr Bennet: "Admiro mucho a mis tres yernos—Wickham, quizá, es mi favorito, pero creo que tu marido me va a caer tan bien como el de Jane". Según Booth, el enunciado es irónico; la palabra "favorito" sólo puede significar lo opuesto, o sea el yerno menos apreciado por Mr Bennet. Por el contrario, pienso que la ironía de este pasaje es más compleja. Puesto que Mr Bennet es un excéntrico que goza constatando la irracionalidad de sus semejantes, favorito puede significar, a la vez,

"aquél que me da mayor satisfacción perversa al darme testimonio de la idiotez del género humano". Como vemos, la imagen que nos hemos formado de la "voluntad unificada" de Mr Bennet en medio de la diversidad de sus enunciados, puede intervenir en la interpretación de su sentido irónico. Esta imagen, sin embargo, no permite la interpretación unívoca o "estable" de la ironía, sino que lleva a la simultaneidad de valores distintos en un sólo vocablo. Como señalamos anteriormente, si analizamos el enunciado inicial de la novela, llegamos a resultados igualmente polifónicos. Este empleo de múltiples voces que confluyen en un solo enunciado, se da en Austen, a menudo, como una ambivalencia que es, a la vez, una forma de contestación a las "verdades" que son antagónicas a la mujer.

En resumen, tanto en la conformación de la subjetividad de los personajes como en las peculiaridades del empleo del género satírico y en el uso de la ironía, encontramos en estas comedias de Austen las cuatro características de la carnavalización de la literatura que Bajtín reconoció en Dostoevski:

1o.- Contacto libre y familiar entre las personas, con suspensión de las jerarquías. En Austen este contacto y esta suspensión se aplican a las relaciones entre hombres y mujeres, donde desaparece toda presuposición de superioridad masculina.

2o.- Excentricidad, con una suspensión de la autoridad que libera la conducta y el discurso. En la comedia Austeniana esta excentricidad se advierte en los personajes que podíamos llamar los "tontos",

como Catherine Morland y Lydia Bennet, que son a la vez, cada una a su modo, mujeres díscolas, que se escapan a las reglas, y los bufones como Elizabeth y Mr Bennet, Henry Tilney, Emma Woodhouse y Frank Churchill.

3o.- Mésalliance o combinación de opuestos, donde se yuxtaponen lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo sabio con lo estúpido. Esta característica se da en Austen en la yuxtaposición de atributos, aparentemente contradictorios o de situaciones paradójicas en el mismo personaje, o de personajes grotescamente opuestos que coexisten en la misma familia o que interactúan en funciones sociales.

4o.- Profanación de ideales mediante la obscenidad o la "coronación" y destronamiento simbólicos de tontos y bufones. Como señalamos antes, la profanación en Austen no incluye el uso de obscenidades, pero sí los procesos de coronación y destronamiento. En estas comedias dichos procesos ocurren en la formación y desarrollo de los personajes, proceso que constituye un **bildung** burlesco. Las comedias de Austen son verdaderos **bildungsromane** carnavalescos, donde los protagonistas, de cualidades sobresalientes, crecen mediante la humillación que culmina en una reflexión filosófica acerca de la falibilidad humana generalizada.

Lo carnavalesco, como vemos, tiene un papel importante en las comedias de Jane Austen. Los elementos carnavalescos de su obra no crean la disolución de barreras jerárquicas entre las clases sociales, sino entre los géneros femenino y masculino. Se trata, por tanto, de un carnaval feminista en vez de un carnaval de corte popular. Entre

otros lenguajes, su prosa emplea el femenino del salón de visitas y de la confianza entre hermanas y amigas, como uno de los medios para subvertir el equilibrio superficial del estilo docto y la frase literaria. Es esta "voluntad unificada" de contraponer la ironía y la ambivalencia relativista a la solemnidad patriarcal y el dogmatismo, la que vislumbré en sus novelas cuando las leí en mi adolescencia y la que intento recuperar ahora con herramientas teóricas. La necesidad que subyace a estas lecturas es la misma hoy que en aquel primer acercamiento: la de recobrar las voces femeninas, ocultas en el coro social por la tendencia monológica del patriarcado, la necesidad de recuperar las voces variadas y vitales de nosotras las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

AUSTEN, Jane. *The Oxford Illustrated Jane Austen*. Ed. R. W. Chapman (seis vols.). Oxford: Oxford University Press, 1988.

BABCOCH, Barbara, ed. *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1978.

BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Tr. Julio Forcaty César Conroy. Madrid: Alianza Universidad, 1987 (1940, 1965).

BAJTÍN, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Tr. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Tr. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982. (1979).

BAJTÍN, Mikhail. *Problems of Dostoevski's Poetics*. Ed. and tr. Caryl Emer-

son. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 (1963).

BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Tr. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.

BARTHES, Roland. *The Death of the Author, in Image-Music-Text*. Tr. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

BOOTH, Wayne C. *Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Interpretation*, in *Critical Inquiry* (September, 1982).

_____. *A Rhetoric of Irony*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.

DAVIS, Natalie Zemon. *Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe*, in *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, ed. Barbara Babcock.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish*. Tr. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

JOHNSON, Claudia. *Jane Austen: Women, Politics and the Novel*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

KIRKHAM, Margaret. *Jane Austen, Feminism and Fiction*. Totowa, New Jersey: Barnes & Noble, 1983.

KUNZLE, David. *World Upside Down: The Iconography of a European Broadsheet Type*, in *The Reversible World*. Ed. Barbara Babcock.

LAURETIS, Teresa de, ed. *Feminist Studies/ Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

MILLER, Nancy K. *Changing the Subject: Authorship, Writing and the Reader*, in *Feminist Studies/ Critical Studies*. Ed. Teresa de Lauretis.

PASCAL, Roy. *The Dual Voice*. Manchester: Manchester University Press, 1977.

TAVE, Stuart M. *The Amiable Humorist: A Study in the Comic Theory and Criticism of the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Tr. Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984 (1981).

VOLOSINOV, Vladimir (Bakhtin, M. M. ?). *Marxism and the Philosophy of Language*. Tr. L. Matejka and R. Titunik. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

