

DOS DIMENSIONES ESTILÍSTICAS DE JANE AUSTEN

Cándido Pérez Gállego
Universidad Complutense



Abstract

The peculiar style of Jane Austen's novels is studied in this essay through an analysis of two of her works: *Emma* and *Northanger Abbey*. In the case of *Emma* the process of "sentimentalization" is tackled, focusing on aspects of social conventions and social ethics, paying particular attention to the construction of a *community* and the role played in it by affections, love and marriage. In the case of *Northanger Abbey* the emphasis of the analysis is put on the influence of the Gothic novel and on its nature as a satire.

El progresivo camino de "sentimentalización" en la obra de Jane Austen conduce a que veamos *Emma*¹ como una novela donde las intenciones de la autora se traducen fielmente en varios casos prácticos. Como bien aduce Arnold Kettle, "the subject of *Emma* is marriage"², observación que la creemos justa, aunque un tanto rotunda, pero que resume lo que esta obra esconde. *Emma* es la alegoría moral de una sociedad, en la que los sentimientos juegan un papel condicionante y donde el matrimonio se considera como algo importante y definitivo. Vista así *Emma*, como una obra que conduce a crear vínculos, relacionados y asociaciones, tendremos que hacer en el entramado social que nos presenta una primera aproximación de todo lo "posible" que pueda ocurrir. Jane Austen*en *Emma* viene a repetirnos la importancia social que tenga el matrimonio, de tal forma que esta obra descuida, premeditadamente, cuanto no lleve a ese final.

Visión, por lo tanto, limitada y restringida. Es en *Emma* donde apreciamos, en la figura de la protagonista, la creación de un mundo cerrado, circunscrito a ella, casi orientado hacia sus actos. Estamos ante un recuerdo del héroe con una situación privilegiada. Todo se ordena alrededor de Emma Woodhouse porque es bella, rica, inteligente y hasta heredera de "Hartfield". Ella es la convención burguesa de la protagonista ideal. Sin embargo Jane Austen, en la ingenua figura de Harriet Smith, va a presentarnos el "conflicto de clase". Emma significa el dinero, mientras que Harriet

simboliza, como hija natural que es, una situación siempre “dependiente”. Por eso en el matrimonio final de Harriet Smith con el campesino Robert Martin habremos de ver una unión alejada de las convenciones sociales impuestas por Emma. Y no olvidemos que Harriet está “sometida” a Emma, y por eso su boda será como una liberación.

Hemos hablado de Emma Woodhouse como centro de la obra, lo cual implica aceptar que el resto de los personajes están situados a su alrededor. Son figuras doblegadas hacia las intenciones que marque la heroína central, en este caso, persona cuyo poder queda garantizado por el dinero.

Decir que sea el dinero condicionante de *Emma*, no sería del todo exacto, ya que el dinero en sí nada significa en esta novela, sino cuando va unido a una “relación social”. Sería curioso comparar el bienestar económico de *Emma* con aquella alegoría de los torbellinos del dinero que, por ejemplo, son *The Rise of Silas Laphan*, de William Dean Howells³ o *The Genius*, de Theodore Dreiser⁴. En la novela de Jane Austen los problemas se plantean desde una especie de “aislamiento” de la sociedad y nos parece que lo que sus novelas significan son siempre “parcelas”, sencillas y limitadas, de la vida humana. No existe en toda la obra de Jane Austen la figura de alguien progresista que sea capaz de cambiar su ascenso sentimental por el económico.

Y aquí es donde Jane Austen supo hacer del mundo de su obra una imagen “intrínseca” sin posible relación con el resto. Sus novelas son *simplemente* análisis de sentimientos, y si estos afectos concluyen en matrimonio, tanto mejor. Pero Jane Austen no quiso dejar entrar en su mundo los condicionamientos económicos, que en la figura de Emma Woodhouse aparecen, sin embargo, levemente insinuados. Junto a la imagen de la protagonista se establece un marco de relaciones que ella intenta doblegar. Es el sueño burgués del dominio de la situación de los niveles inferiores. Emma Woodhouse intenta dominar a la inexperta Harriet Smith. Emma con sus errores llega a comprender el verdadero sentido de la vida humana y encuentra una “salvación personal” gracias a sus actos torcidos. Su mayor preocupación, la de arreglar el mundo sentimental de los otros, nos llevaría a situarla junto a Catherine Morland, la heroína de *Northanger Abbey*, en el sentido de que ambas viven en una especie de “sueño de lo imposible”. Emma Woodhouse intenta establecer los sentimientos según su capricho, y se da cuenta de que, a veces, esto no es posible. La tirantez con Mrs. Elton, los problemas con George Knightley, las dificultades con Harriet, llevan a un resultado moral en el que percibimos, por parte de Jane Austen, un bello respeto al individualismo. Frente a este deseo de Emma de “intervenir”, queda su buen corazón y sus nobles intenciones, y se dibuja en su figura un anhelo de querer enmendar el mal causado.

Frente a Emma habría que situar a Harriet Smith, que lleva dentro de sí tantas cualidades gratas, a pesar de tener que estar siempre doblegada ante Emma. Ella representa una agradable ingenuidad, una falta de pasado familiar y una peligrosa inseguridad que Emma aprovecha. He aquí el dilema de *Emma*: el enfrentamiento de dos

caracteres incompatibles. Ambas buscan, de una forma u otra, el matrimonio. Parece que lo mismo *Emma*, que *Persuasion* o *Mansfield Park* sean “experimentos” de cómo acercarse al matrimonio. En el caso que ahora nos ocupa no hemos de olvidar que matrimonio significa una mayor seguridad social y además entrar en el marco de lo “establecido”. Aunque *Northanger Abbey* nos entregaba, de forma delicadamente satírica, una especie de “iniciación en el mundo ideal”, *Emma* tiene el sello distintivo de marcar un camino hacia la realidad.

Y por esto *Emma*, con su limitación de intenciones, tiene el aspecto de una visión social donde se ha desprovisto a las personas de más cualidad que la de *relacionarse*. Inútil buscar datos del trabajo, información política, e incluso religiosa. (Inútil querer pedir a Jane Austen lo que ella no va a darnos). Lo que sí encontramos es una especie de “divinización” de lo que sea posibilidad humana, donde todo queda como ficticio y más aún, como “fantástico”. En este sentido hay menos idilio y menos contingente de fantasía en *Emma* que en *Persuasion* o *Pride and Prejudice*. Emma Woodhouse dueña de unos atributos se da cuenta de que Harriet, su protagonista, tendrá que romper radicalmente esta relación si quiere adquirir su libertad. Harriet parece vivir, bien que de un modo intuitivo, en la ardua tarea de querer construir una vida propia, y la vemos empeñada en ese frenesí, y Emma, a su lado, viene a querer decirnos cómo ella será quien se la “entregue” ya establecida.

Por esto en el aspecto intelectual hemos de reseñar en *Emma* la creación de un cauce de actuación, que a veces nos recuerda un proceso jurídico. Hay una especie de norma implícita que pesa sobre los habitantes de esa comunidad. Es una norma moral que tiene la configuración de aceptar un orden. No se puede pedir que en *Emma* encontremos una transformación intelectual de la protagonista, tan inmersa en actos banales, pero sí hemos de buscar una contraposición entre su mundo propio y un mundo circundante que se le va escapando de las manos. En este sentido *Emma* sería pura alegoría social.

Jane Austen en esta novela contrapone, en realidad, dos historias distintas. La existencia de la protagonista, tan bien analizada por claros rasgos definidores y la evidencia de una “relación” entre Harriet Smith y Robert Martin. Comenta el ya citado Arnold Kettle: “If *Emma* is not concerned with the social values involved in and involving personal relationship (and especially marriage) it is difficult to imagine what it is about”⁵. Esta observación nos ayuda a ver en *Emma* un posible planteamiento de matiz eminentemente social, que nos conduciría a encontrar en ésta rasgos para definir una moral social. Toda esta “banalidad” que flota en el ambiente de “Hartfield” es premeditadamente simbólica y decadente. Toda esta abundancia de referencias a la configuración de una felicidad nos da la sensación de estar ante una sociedad que ha encontrado un bienestar reflejado en su obligada inhibición.

Graham Hough habla de *Emma* de esta manera: “In Jane Austen the possibilities of new life are ordinarily represented by marriage. This indeed is the way of comedy in general. The archetypal comic plot presents two young lovers whose union is frustrated by social difficulties, parental oppression, mutual misunderstanding, or

what not. After some climax of frustration has been reached, the difficulties are overcome, the obstructing characters or circumstances are swept aside, and the protagonists marry or agree to marry in the last act, or the last chapter”⁶. Esta sutilísima observación nos conduce a considerar en *Emma*, lo mismo que en otras obras de Jane Austen, una progresiva pauta de “reblandecimiento” en el contexto social para que el “happy end” no se demore. Recordemos, por citar un caso, la victoria de Catherine Morland en *Northanger Abbey* y como es fruto de que alguien cede. Y es que esas piezas equidistantes del centro, que antes hemos considerado, no están sino sujetas entre sí por una relación de “conveniencia”; no son sólidas, sino gratuitas y caprichosas, y para que el amor gane es preciso que alguien se retire. He aquí el montaje sociológico de esa trampa, que tantas veces es el “happy end”, no sólo en Jane Austen, sino en tantos otros autores.

Y esta llegada al final feliz se produce de una manera espontánea, y hasta casi lógica. Lionel Trilling en uno de los mejores estudios publicados sobre esta novela añade: “This England, especially as it is represented in *Emma*, is an idyll”⁷, afirmación que nos llevaría a ver en *Emma* un mundo centrado en una nueva dimensión como sea el “idilio”. Y tal vez este “ensueño” que la novela respira está en relación con una sensación de “tópico” y simplicidad que Jane Austen consiguió. El mismo Trilling dice, entrando en un aspecto de índole social que “Emma’s snobbery, then, is nothing less than a contravention of the best —and safest— tendencies of English social life”⁸. Las dos ideas de Lionel Trilling nos han abierto el camino hacia una nueva consideración del problema desde otro punto de vista.

En *Emma* va a producirse un fenómeno de “preparación” a los hombres para la felicidad. Quiere esto decir que en todos los niveles de esta novela queda implícito un sentido de búsqueda de la felicidad que, no cabe duda, Jane Austen hubo de tener presente. Este modo de llegar a la felicidad, a través de la “conquista sentimental”, nos dice bien a las claras cual sea la meta de la novela. Ninguna conquista erótica queda inmersa en su argumento, sino una ingenua búsqueda de las personas que se aman, desde el modo más “desapasionado”. Emma Woodhouse, en su papel “posesivo”, está creando una manera de influir en las personas, cual sea entrar en su ámbito sentimental. Que Emma haya o no inventado, queda lejos de la realidad, ya que, por fin, la verdad ha de resplandecer. *Emma* tendría el sentido de una comprobación de una “restitución” ética, donde se tiende a dar la imagen auténtica de la realidad. D. W. Harding ha escrito sobre este punto: “The impossibility of being cutt off from objectionable people is suggested more subtly in *Emma*, where Mrs. Elton is the high light of the pervasive neglect of spiritual values in social life”⁹. Nos produciría esta frase la idea de estar en *Emma* ante una obra de tintes más realistas y sinceros, que en otras de Jane Austen, por ejemplo en *Mansfield Park*. Quedaría *Northanger Abbey* como la alegoría máxima de este “sueño” de los sentimientos.

Si recorremos esta novela con intención de encontrar un nexo estructural en sus escenas pronto veremos cómo en definitiva *Emma* narra una doble unión, por un lado el progresivo acercamiento de Emma a George Knightley, que concluirá en

boda; por otro lado la unión de Harriet Smith y Robert Martin, que será una liberación en cierto sentido de la pareja anterior. Todos los sueños que Emma había preparado para Harriet se van a desvanecer y no queda sino la realidad de su felicidad con Robert Martin y el tardío descubrimiento de su ascendencia. De este modo *Emma* resulta ser crónica literaria de dos historias paralelas, y de la “liberación” de Harriet. Emma Woodhouse desde el principio hasta el final no se da cuenta de que ella también va a ser objeto de un proceso de “vuelta a la realidad”; a pesar de sus excelentes cualidades vive en una especie de dominio de su mundo exterior que le perjudica. La pacífica presencia a su lado de George Knightley hemos de comprenderla como la ansiada llegada de la felicidad (que ella ha buscado tantas veces en los demás). Mr. Knightley es persona equilibrada, un contrapeso a lo que sea el carácter de Emma; hombre de bien que llevará la felicidad al corazón de Emma.

Comparando esta pareja con la de Harriet y Robert Martin descubriremos otra dimensión de la felicidad, en otro plano, perteneciente a un nivel diferente del anterior. (Digamos lo mismo para Frank Churchill y Jane Fairfax). De este modo Harriet en la figura de Robert ha encontrado, tras mucho esperar, a quien ama. Jane Fairfax, sin embargo, se nos descubre como persona enfermiza y de cierta debilidad psicológica. Ella también llegará a descubrir su propia situación y se convertirá en una poseedora de su persona. *Emma*, considerada como este conjunto de líneas, tendría para nosotros la explicación del progreso como conocimiento de la verdad, en uno de los más dolorosos trances, como sea en la prueba de los sentimientos. En realidad, lo mismo Emma que Harriet o Jane —a través de mil convenciones sociales y atravesando un cúmulo de actos superficiales— desembocan en su más íntimo ser, son buscadores de la verdad; pertenecen a un común proceso de sinceridad consigo mismas.

Jane Austen hizo de *Emma* novela de relación, de dependencia y asociación. Ya hemos dicho cómo pesa en esta obra, y lo mismo en *Persuasion*, por ejemplo, todo lo que sea “acto social”. Quiere esto decir que nos encontramos ante una sociedad consciente de sus normas de comportamiento y que con su uso pretenden llegar a una felicidad. Emma se comporta a la vez como “vidente” y “actuante”. En realidad, esta novela es una alegoría de los penosos límites de la imaginación y cómo la vida humana está orientada hacia paisajes de vulgaridad y cómo en el amor hay una especie de “predeterminación” social. Emma está como huyendo de la realidad, del sexo, y de su persona. La misma historia que ella inventa sobre Frank Churchill, imaginando que se está enamorando de ella, le lleva a crear una “contrahistoria”. De este modo una doble puerta de evasión ficticia se abre ante su vida. Al descubrir la implacable voz de sus sentimientos se derrumba todo aquel cúmulo de sueños imposibles. Pero el mismo hecho de que *Emma* concluya con tres bodas nos indica cómo este proceso de turbulento vivir debe concluir con una hipotética paz en el matrimonio. *Emma* es la historia de un malestar que poco a poco se va normalizando cuando aparecen, de manera seria y definitiva, las perspectivas matrimoniales.

Quedaría así esta novela como la búsqueda de un centro y la defensa que hace Jane Austen del matrimonio como estancia de seguridad, felicidad y calma. De este modo *Emma*, en esa continua “constatación” de hechos, actos e ideas, termina de una manera rotunda cuando las tres parejas se han establecido. Es entonces, no lo sabemos con certeza, cuando una nueva vida comenzará, y vendrán otros instantes distintos. *Emma* no entra en la esencia de la vida matrimonial, sino en los pasos, a veces duros y penosos, que llevan a alcanzarla. Esa unidad de espacio, salvo leves salidas, que exhibe esta novela nos predispone a pensar en el final una especie como de posible ampliación hacia nuevos horizontes, y una salida de esa atmósfera, delicada y fina, pero a veces aparentemente estancada en el tiempo.

Desde el momento de aparición de Emma Woodhouse, en la primera línea de la novela, hasta su desaparición, han ido ocurriendo unos hechos triviales que, poco a poco, van resultando significativos. Emma Woodhouse irá atravesando situaciones que muy bien ha puesto de relieve Frank Bradbrook en el análisis que ha hecho de esta novela ¹⁰. Estas situaciones, que a veces nos parecen pasos en falso, incluso errores, constituyen un modo de vivir, una forma de actuar, por cierto bien humana y cotidiana. *Emma*, en este sentido, sería una novela tan objetiva y sincera que parecería la prueba de una literatura desprovista de un brillo falseador. Todo resultaría simple y posible. Y hasta estas bodas que cierran la novela serían las consecuencias lógicas del encuentro y convivencia de unos seres condenados a una limitada extensión de terreno para su vida.

“Hartfield”, en Highbury, Surrey, resultaría ser el símbolo de una pequeña *community* dedicada a la tarea de convivir, y buscar una felicidad en los hechos más nimios. La llegada de Harriet, o la entrada en escena de Jane parece tener el sentido de una comunicación con otro mundo del que pronto se buscarán más referencias. Todo lo no perteneciente a Highbury adquiere un matiz de inalcanzable y de una simbolización de la fantasía. Es aquí, en este ambiente de limitación, en el que surge la forma humana común de expresión de la convivencia: el amor, los afectos, las preferencias, quedan “distribuidas” entre esta pequeña población.

Por lo cual se establece en *Emma*, de manera palpable, una barrera visible entre lo que sea amistad y amor, y más todavía, entre un tipo de amistad profunda, sincera e incondicional, y una amistad ficticia basada en un común egoísmo. La unión de Emma y de Harriet Smith es de una difícil complejidad, ya que está basada más en una necesidad de compañía común que en unos nexos inherentes de afecto. Todos los protagonistas de *Emma* parecen necesitar afecto y cariño. Hay siempre un sentimiento de búsqueda en los ojos de estos habitantes de Highbury, una vaga sensación de necesitar ayuda. Los actos quedan, de esta manera, envueltos en una movediza aureola de indecisión, lejanía y olvido. *Emma* es obra que precisa de una lectura cuidada para sacar de ella todo lo que queda de olvidado y vacío. Conforme las cosas se van arreglando sentimos cómo va apareciendo un camino para todos y en este encuentro sentimental se dibuja un nuevo horizonte. Ya no existe, a partir de ahora, esa *community* que une, aleja, calumnia, miente o perdona. Desde este momento se esta-



blece un proceso de selección de personas. Todos han elegido. No sabemos si la elección ha sido la adecuada. *Emma* se detiene exactamente ahí, en el momento en que unas vidas van a tomar un rumbo distinto. El capítulo final de la novela nos delata la última conciencia de seguridad que Emma adquiere al tener ya que aceptar de manera inevitable el amor de Harriet y Robert Martin. Es una “verificación”, ha sido un triunfo sobre ella y hasta un necesario tributo al ahínco de Harriet en su propia manera de luchar. Esta separación, unida al descubrimiento de la identidad del padre de Harriet, hace que todo adquiera un latente sonido de “happy end”.

Ha dicho Rober Liddell al referirse a esta obra: “Two propositions must be clearly stated (for some writers confuse them): Highbury is rather dull and second-rate, and Emma is quite right in thinking so; nevertheless, when she is petty, absurd or unkind through snobbery; Jane Austen does not wish us to admire her”¹¹. Tal modo de ver la obra indica la ya advertida aureola de condicionamientos, incluso estéticos, que Jane Austen imprimía a sus escritos. Este sentimiento que ella tuvo de “limitación” debe reconocerse siempre que vaya unido a una cualidad que también poseyó en grado sumo como sea la “profundización”. *Emma* resulta de esta manera la alegoría perfecta de esta vida cotidiana, en un pueblo entre los campos, donde los sentimientos adquieren cualidad de oficio, al haber desaparecido otros *challenges*. Es así como descubrimos que el amor surge en Highbury de una manera gozosa, y que es aceptado con júbilo, a pesar de que traiga consigo problemas. Jane Austen supo *ordenar* los sentimientos de ese pueblo y darles una dirección hacia el futuro, pero no escatimó medios en advertirnos la difícil tarea que es conocer el corazón humano. Esta puede ser la suprema lección de *Emma*, una “peregrinación” hacia el fondo de nuestra alma.

En *Northanger Abbey*¹² nos entregará Jane Austen una de las más bellas alegorías de la presencia de lo “novelesco” en la literatura. La primera advertencia que hemos de hacer al juzgar esta historia de Catherine Morland es la de tener en cuenta hasta qué punto la vida —y su traducción fiel, la novela— no pueden alejarse, desahirse de “condicionamientos” literarios. Ciertamente Catherine Morland vive, pero su actuación es un cúmulo de “referencias” novelísticas, su modo de ser es una continua cita a la literatura. De este modo consideraríamos *Northanger Abbey* como una auténtica “novela de novela” y lo mismo que en *Hamlet* Shakespeare satiriza un tipo de teatro, Jane Austen en esta novela ironiza un modo de novelar.

Por esto toda la atmósfera de *Northanger Abbey* tiene el aire de una “traducción” de ambientes. Hay en cada página una clara alegoría de lo que no está presente en la novela, pero que pesa sobre ella. Y no podemos continuar sin advertir cómo *The Mysteries of Udolpho*¹³ de Mrs. Radcliffe, que vio la luz en 1794, es la referencia que pesa sobre Catherine Morland. (Aquella terrorífica historia de Emily de St. Aubert, huérfana que cae bajo la tutela de su tía Madame Cheron, parece salvada por la llegada de Valancourt. Sin embargo Madame Cheron conducirá a Emily al castillo de Udolpho con intención casi de incomunicarla. La huida de Emily y la fi-

nal unión con Valancourt, y la separación de aquel mundo de espanto y terror significa en la vida de la joven protagonista la vuelta a la esperanza).

Esta obra, *The Mysteries of Udolpho*, está inseparablemente unida con Catherine Morland y se convierte en inspiración próxima. Pero como Jane Austen busca una sátira se refiere a ella de una manera ambigua. Por un lado el *Udolpho* se convierte en algo que va a pesar sobre *Northanger Abbey*. Por otro, es algo “rebasado” y vencido, un símbolo de un modo de escribir y narrar. De esta forma, y las cosas así planteadas, podíamos considerar *Northanger Abbey* como la historia de una conversión, de un creciente proceso de vuelta a la normalidad, de un camino a la realidad, y al triunfo de los sentimientos. *Northanger Abbey* de esta manera se nos dibujaría como obra de tránsito, como pieza clave y fundamental en lo que sea “transformación” de ambientes. Jane Austen estaba haciendo una sátira, es cierto, pero no olvidemos que ella misma se estaba dejando influir por las normas conceptuales de Mrs. Radcliffe a quien, tan humorísticamente, estaba parodiando.

Northanger Abbey como novela de dos mundos en relación y contacto: la imaginación pesando sobre lo cotidiano. Los sueños, en este caso surgidos de la literatura, con su implacable gravedad, concentrados sobre un argumento banal, sencillo, y hasta simple. He aquí el doble ángulo de la obra. Jane Austen nos expone con singular maestría la necesidad de crear un mundo de evasión y viene a querer insinuar que la literatura modifica la actuación ética de las personas. Este contraste entre Catherine Morland y todo el panorama literario que pesa sobre ella nos lleva a considerar cómo Jane Austen, lo mismo que Virginia Woolf en *To the Lighthouse*, está prefigurando un modo de versión novelística en la que no nos referimos a una realidad directa y concreta sino que estamos “desvirtuando” —y hasta desfigurando— “literary facts”. He aquí un aspecto —no descuidado por Cervantes en *Don Quijote* o Fielding en *Tom Jones*— de singular importancia y que nos llevaría a observar la literatura, en muchos casos, como una “refundición” de lo existente en el ámbito escrito.

Y es que el mérito de *Northanger Abbey* fue, sin embargo, saber guardar un equilibrio funcional bien ajustado entre lo que sea “referido” y lo que sea “vivido”. Catherine Morland vive en ambos niveles, está haciendo una existencia de múltiples reflejos, y ella participa de variados modos de ser. Es un personaje, sin embargo, condicionante puesto que su actuación modifica el curso de *Northanger Abbey* y le imprime un carácter de particular énfasis hacia lo que sea literario. El mismo modo que Jane Austen tiene de dibujarla nos lleva a aceptar en su persona unas singulares características de mujer predestinada, de alguien que va a tener una actuación singularmente heroica. La ejemplaridad de su fondo familiar queda acentuada por su formación y hasta sus lecturas. Todo ello compone un complejo mundo de determinación, que le llevará a ser causante de tantos sucesos gratos e ingratos en *Northanger Abbey*. Su amor con Henry Tilney es el típico empeño de querer triunfar sobre las condiciones sociales, como dando a entender que en medio de todo aquel enjambre de sueños y fantásticas alusiones hay un mundo de realidad en el que no vale esta evasión hacia la fantasía. La unión de Catherine y Henry significa un definitivo em-

peño de pérdida de fantasía en la novela. Que se enamoren es un hecho real, perteneciente al mundo cotidiano. Por lo tanto es un hecho que está fuera de todo lo que sea “mitificación” libresca, tan reiterada en *Northanger Abbey*.

Este contraste de niveles significa una simbolización de lo que sea el peso de lo psicológico sobre lo actuativo. Bien ha observado Sylvia Townsend Warner: “*Northanger Abbey* is the only novel in which Jane Austen allows herself an extranarrative purpose: to make game of the “Horrid Mystery” school of fiction”¹⁴ que nos conduciría a buscar un sustrato en esta novela de resonancias terroríficas, cuando esto es más bien difícil.

Que *Northanger Abbey* tenga un ambiente, fondo y circunstancia tan relacionada con lo terrorífico, no significa que hayamos de olvidar el soporte sentimental que todo aquello condiciona. La relación entre Catherine Morland y Henry Tilney hemos de aceptarla como un tangible ejemplo más de felicidad amorosa, como los que encontramos en *Emma* o *Persuasion*. Pero también conviene advertir cómo Jane Austen en el planteamiento inicial de *Northanger Abbey* hubo de tener bien presente un sentido de desproveer al amor de todo lo que fuera misterio. (En este aspecto, por ejemplo, Virginia Woolf es todo lo contrario: pensemos en *The Waves*). Lo más simple que ocurre en esta novela es esta unión entre una mujer y un hombre; ella portadora de las mayores cualidades; poseedor él de gran simpatía, ingenio y bondad. Planteada así *Northanger Abbey* quedaría el resto como simple ambiente accesorio, como una leve modificación que poco añadiría a la felicidad expuesta. Elizabeth Hardwick comenta así la idea total de la novela: “The plot of *Northanger Abbey* finally rests upon love of money, or perhaps we should use the stronger word, greed. Money precedes even the reverence for social position”¹⁵ que nos daría una imagen nueva de la obra, ya que encontrar en *Northanger Abbey* este fondo materialista supone imaginar en la difícil relación entre Catherine y Henry un “condicionamiento” exclusivamente económico, que aunque no debemos desecharlo, no menos conveniente es hacer de él razón de ser de esta unión. La relación entre Catherine y Henry, ya sabemos que significa una ruptura de niveles —y convenciones sociales—, pero es precisamente esta ruptura la que acentúa un clima de “objetividad” en la obra. Catherine pertenece a una familia de nivel inferior a la de los Tilney y esta distancia traerá consigo la necesidad de un “milagro”. He aquí, de nuevo, el ambiente de aquella alegoría del amor imposible que era *Udolpho*.

En la obra vamos a advertir unos niveles condicionadores que van a tenerla limitada. Por un lado Bath, por otro la abadía de Northanger. Son como dos símbolos relacionados entre sí por la vida de Catherine Morland que tiene, para nosotros, un significado de quien va entrometiéndose en nuevos mundos, de persona que explora lo que roza el límite de nuestros territorios. Catherine se *sobrepasa* con frecuencia. Y lo mismo en su imaginación, como en su vida cotidiana, ella vive de tal manera volcada a su fantasía libresca que se convierte en una figura de actitud legendaria. Su vida son etapas, su modo de actuar son líneas y obstáculos que atraviesa. (Recordemos el valor que Jane Austen concede a lo que sea episódico, a este paréntesis que a

veces entrecruza en sus novelas. No hay mejor ejemplo que la excursión a Lyme Regis en *Persuasion*).

Estos niveles condicionantes cierto que también están satirizados y forman parte de un panorama más extenso de “posibles actuaciones”. Que todo en *Northanger Abbey* sea una sátira es difícil de aceptar. Sin embargo lo que sí es bien cierto es la influencia “sentimental” que el goticismo va a imprimir en la obra. Este modo de entrar en la vida de Catherine, desde la llegada a Bath, quiere decir, de modo práctico, el modo de actuar en la vida de quien está poseído de grandes contingentes de lecturas en su haber. Bath es la primera prueba que ella ha de resistir y la estancia en la casa de los Allen va a significar la “ansiada” libertad, para una muchacha que vive la imaginación con gran ímpetu. Catherine Morland va desprovoyendo a lo que sea “borroso” de ese matiz macabro para ir alejando la pesadumbre y el temor de la sociedad. Sin embargo, su actuación frente al General Tilney va a mostrar de manera clara precisamente lo contrario. Lo verdadero —que se condensa en la relación doble de Catherine con los Tilney— está inmerso en la intención satírica que Jane Austen distribuye en la obra. Y la conclusión que hemos de aceptar es que si bien el mundo de horror —simbolizado en el *Udolpho*— era inconsistente, también es cierto que en la vida humana estamos frente a otros mundos si no horrorosos, sí al menos absurdos y sin sentido. Por esto *Northanger Abbey* significa para nosotros un camino hacia el auténtico sentido de lo que sea la vida humana, una progresión hacia la misma esencia de las cosas. Que se parta del absurdo —los “Gothic tales”— no es equivocación de Jane Austen sino conciencia de que a donde vamos es en realidad a un auténtico —disfrazado, atenuado— “cuento de terror”.

Ha visto este aspecto de “fidelidad a una tradición” Frank W. Bradbrook en su excelente estudio *Jane Austen and her Predecessors*, donde queda perfectamente situada nuestra novelista ¹⁶. El hecho de que Catherine Morland “acepte” un mundo es como una necesidad de encontrar un ámbito complementario. El problema social planteado es el enfrentamiento del mundo desprovisto de empaque y dinero encarnado en Catherine Morland, y la figura del padre de Henry Tilney. Catherine queda de esta forma como figura casi equidistante de una serie de personas que la circundan, desde Isabella Thorpe hasta Eleanor, desde Henry Tilney hasta Mrs. Allen. Es ella quien “desrealiza” todo aquel ambiente cargado de mitos sentimentales y sociales y lo mismo que Jane Austen arremete contra Mrs. Radcliffe, Catherine va descubriendo lo real que se esconde bajo aquella versión extraña del mundo. Ella es, a pesar de la lectura de esos libros y como ingenioso contrapunto, quien devuelve la sinceridad a todos los héroes de *Northanger Abbey*.

Es importante entonces que advirtamos en esta novela un progresivo límite que se va deslizando hasta embarcar más zonas. Es el límite marcando la actuación ingeniosa de la protagonista. El primero que acepta este nuevo “idioma” es Henry Tilney. Para él aceptar a Catherine es comprenderla y solo ve en todo ese enjambre que le acompaña un marasmo de sueños sin más trascendencia. La llegada de Catherine a la abadía de Northanger significa, en esta línea, la posesión del símbolo, la llegada al

lugar de fantasía forjado durante tanto tiempo. En un mundo al que no puede “ascender” John Thorpe por su vulgaridad, es una especie como de “recompensa” y pago a la perseverancia. Pero será John Thorpe quien en *Northanger Abbey* tenga un sentido opuesto al exhibido por Henry Tilney. Por eso la existencia de Catherine Morland y su conquista final y victoria habrá sido un auténtico “abrirse paso”, salir de unos sueños, para adentrarse, con ingenua bondad, en lo más hermoso de la vida. Es en este sentido en el que *Northanger Abbey* debe ser analizada, es decir, buscando en la figura de la protagonista una auténtica “liberación” de etapas, sucesión de estados y victoria de territorios. Catherine Morland, naturalmente, vigilada por lo que sea mal y vicio, sale triunfante, pues Jane Austen en esta novela se había propuesto hacer una brillante alegoría de la difícil y penosa victoria de los sentimientos.

Entrando en la estructura de la novela nos encontramos cómo Jane Austen ha acentuado ese carácter de protagonista que le confiere a Catherine Morland. Ya desde las primeras páginas de *Northanger Abbey* se advierte una tendencia a hacer de Catherine una figura tan “mítica” como las mismas fantasmales criaturas de Mrs. Radcliffe. La tan reiterada costumbre de Jane Austen de darnos la biografía de cualquier héroe que entra en la escena queda aquí repetida. Ya no es una persona a quien vemos actuar, sino una pieza perteneciente a una familia, un eslabón de un engranaje. Por eso lo importante de este “familiar background” que Jane Austen presenta. Queda reflejado este primer retrato de la heroína como compañera de unos libros y de unas frases que aparecen enmarcándola. Es aquí donde oímos muestras de Pope, Gray, Thompson o Shakespeare, lo que indica bien a las claras que nos encontramos ante un horizonte de marcada contextura literaria. La presencia de Tilney es como la llegada del “príncipe azul”, la aparición de quien va a dar al argumento un tinte de belleza y esperanza. Los capítulos irán discurrendo de un modo esencialmente “objetivo”, con una tendencia a dar fe de todo cuanto ocurra. Pero con la llegada de *Northanger Abbey* hacia una zona de “compromiso moral” es cuando las cosas toman un matiz de signo diferente.

Recordemos cómo los treinta y un capítulos de la novela serán una demostración de cómo pueden cambiarse —hacia bien— las opiniones humanas. El final de *Northanger Abbey* adquiere entonces un sentido compendiador y da una sincera imagen de lo que sea el “happy end”:

On the strength of this, the general, soon after Eleanor’s marriage, permitted his son return to Northanger, and thence made him the bearer of his consent, very courteously worded in a page full of empty professions to Mr. Morland. The event which it authorized soon followed: Henry and Catherine were married, the bells rang, and everybody smiled; and, as this took place within a twelvemonth from the first day of their meeting, it will not appear, after all the dreadful delays occasioned by the general’s cruelty, that they were essentially hurt by it. To begin perfect happiness at the respective ages of twenty-six and eighteen is to do pretty well; and professing myself moreover convinced that the general’s unjust interference, so far from being really

injurious to their felicity, was perhaps rather conducive to it, by improving their knowledge of each other, and adding strength to their attachment, I leave it to be settled, by whomsoever it may concern, whether the tendency of this work be altogether to recommend parental tyranny, or reward filial disobedience ¹⁷.

Este final jubiloso de *Northanger Abbey* resume, bien a las claras, lo que Jane Austen intentó al escribir esta novela. Es aquí donde la vemos aparecer como un testigo vigilante en un suceso que en definitiva era una “consideración moral”. Lo más importante es que retengamos cómo Jane Austen para llegar a este final no haya tenido que forzar ninguna línea argumental sino simplemente seguir a unos héroes en su cometido sentimental. Y es aquí también donde podemos percibir algo que desde las primeras páginas se descubre, y es la ingenua —y objetiva— presencia de Jane Austen en la obra. Notas como ésta dejarán bien claro este punto:

I leave it to my reader's sagacity to determine how much of all this it was possible for Henry to communicate at this time to Catherine, how much of it he could have learnt from his father, in what points his own conjectures might assist him, and what portion must yet remain to be told in a letter from James. I have united for their ease what they must divide for mine. Catherine, at any rate, heard enough to feel that in suspecting General Tilney of either murdering or shutting up his wife, she had scarcely sinned against his character, or magnified his cruelty ¹⁸,

bello ejemplo de la actitud —entre amable y graciosa— que Jane Austen toma hacia el lector que le está escuchando. Jane Austen está narrando una “historia” con sus mejores artes y se da cuenta de que el lector, movido por el natural interés, ha realizado ya una exacta “composición de lugar” de lo que está sucediendo.

Y ésta será la enseñanza de *Northanger Abbey*. La labor de la autora compendiada en este esmero por entregar un argumento al lector con la mayor posible veracidad. Poco importa la trama accesoria de la novela, lo que más vale es esta yuxtaposición de sucesos amablemente agrupados por el talento de Jane Austen. Es tal la “revelación” que hace del modo de narrar, que entre el lector y el autor se crea una auténtica comunicación, en la que se acepta más lo dicho —por la manera de estar dicho— que su posible “verificabilidad”. Ya hemos olvidado las convenciones que pueblan *Northanger Abbey*, y sólo nos queda de esta deliciosa sátira su maestría, entusiasmada en la difícil tarea de crear una “traducción literaria” de lo que ella imaginó. Esta “conversión de valores” que *Northanger Abbey* entrafía quedará siempre como ejemplo vivo del talento narrativo de Jane Austen.

Notas

- ¹ Hemos utilizado en este trabajo: Jane Austen. *Emma*. New York: The American Library, A Signet Classic, 1964. 399 pp. (With an Afterword by Graham Hough). Esta edición está basada en la primera edición de *Emma*, de 1816.
 - ² Vid. *Jane Austen. A Collection of Critical Essays* Edited by Ian Watt. *Emma*, by Arnold Kettle. Englewood Cliffs, N.J. Prentice-Hall 1963, p. 112.
 - ³ Vid. Martin Turnell. *The Writer and Social Strategy*. New York; *Partisan Review*, March-April 1951, pp. 167-182. Interesa consultar este ensayo para que observemos las formas que tiene el escritor para alcanzar un héroe social. La novela de Howells abre el camino a una mitificación de la época como sea el dinero y por eso *The Rise of Silas Laphan* trae consigo una actualización de temas, que concluirán en *The Great Gatsby*, de Francis Scott Fitzgerald.
 - ⁴ Dreiser sigue los pasos de Howells en lo que sea expresión de este “héroe ascendente”. Imposible querer encontrar en Jane Austen todo lo que no sea ascenso a la felicidad. En este sentido, su mundo es burgués, cerrado y de un ligero egoísmo.
 - ⁵ *Emma*, by Arnold Kettle, *ibidem*, p. 119.
 - ⁶ *Emma*, by Jane Austen. An Afterword by Graham Hough, *ibidem*, p. 389.
 - ⁷ *Emma*, by Lionel Trilling. London: *Encounter*, June 1957, p. 59 (Ensayo reproducido en *Beyond the Horizon*).
 - ⁸ *Emma*, by Lionel Trilling, p. 54.
 - ⁹ D. W. Harding. *Regulated Hatred: An Aspect of the Work of Jane Austen*. Cambridge: *Scrutiny*, March 1940, p. 354. Vid. el interesante ensayo de Norman Page: *Standards of Excellence: Jane Austen's Language*. London: *A Review of English Literature*, July 1966, pp. 91-98.
 - ¹⁰ Frank Bradbrook. *Jane Austen: Emma*. London: Edward Arnold, 1963. *Studies in English Literature*, n. 3, 64 pp. (El mejor estudio para seguir el argumento de *Emma*). No olvidemos tampoco el publicado por Methuen: *Notes on Jane Austen's "Emma"*. London: Methuen, 1965, 76 pp.
 - ¹¹ Robert Liddell. *Highbury*, en *The Novels of Jane Austen*. London: Longmans 1963, p. 110. Vid. también el sutil estudio de W. J. Harvey *The Plot of "Emma"*. Oxford: *Essays in Criticism*, January 1967, pp. 48-63.
 - ¹² Jane Austen. *Northanger Abbey*. New York: The New American Library, A Signet Book, 1965, 221 pp. (With an Afterword by Elizabeth Hardwick). Esta es la edición usada en este trabajo. Conocemos, por lo menos, dos versiones en español de esta novela: Buenos Aires: Acme Agency, 1946, 285 páginas. Supervisión de Héctor F. Casali. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1951, 237 páginas. Traducción de Isabel Oyarzábal.
 - ¹³ “The influence of Rousseau is apparent in Mrs. Radcliffe's descriptions of nature, and there is something of the atmosphere of the painters of Salvatore Rosa. This story was followed by Mrs. Radcliffe's masterpiece, *The Mysteries of Udolpho* (1794), in which her technique of terror by suggestion—often through strange sounds—if fully displayed. A basic rationalism forbade her to do more than touch the marvelous. The compromise adopted is never quite satisfactory, for her mysteries are often held so long in suspense that the rational explanations, when they come, fail to satisfy a curiosity which is no longer alert”. Vid. Samuel C. Chew. *Gothic Tales and the Novel of Doctrine in Literary History of England*. Edited by Albert C. Baugh. London: Routledge and Kegan Paul, 1948, p. 1194.
 - ¹⁴ Sylvia Townsend Warner. *Jane Austen*. London: The British Council, 1951, p. 14.
 - ¹⁵ *Northanger Abbey*, *ibidem*. With an Afterword by Elizabeth Hardwick, p. 217.
 - ¹⁶ Frank W. Bradbrook. *Jane Austen and Her Predecessors*. Cambridge: At the University Press.
 - ¹⁷ *Northanger Abbey*, *ibidem*, p. 211.
 - ¹⁸ *Northanger Abbey*, *ibidem*, p. 207.
- Sobre diversos aspectos de esta autora será sumamente reveladora la antología de ensayos críticos *Jane Austen (A Collection of Critical Essays)* edited by Ian Watt. Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1963, 184 páginas. (Destaquemos las aportaciones a este libro de C. S. Lewis, Edmund Wilson, Arnold Kettle, y Lionel Trilling).