

MARISOL MORALES LADRÓN

LA DIALÉCTICA ENTRE LA PRESENCIA Y LA AUSENCIA FICCIONAL DEL DESTINATARIO EN EL DISCURSO EPISTOLAR

La escritura de cartas, uno de los medios de comunicación más antiguos de la humanidad, ha cumplido múltiples y variadas funciones en su evolución histórico-literaria¹. Desde su carácter de misiva, cuyo fin era puramente comunicativo, pasando por su transformación en un recurso de reconstrucción biográfica, literaria o incluso histórica se puede ver el trazado de los orígenes del género epistolar². Un paso importante dentro de la evolución de este modo narrativo en la literatura inglesa fue el de la conversión a partir del siglo XVI de la carta de utilidad funcional, en un género menor de literatura popular. Una transformación que va de lo público a lo privado, de un uso comercial, político o informativo a la exposición ficcional de una experiencia individual y privada. Ya en el siglo XVII se empezaba a ver la carta familiar como una que tenía forma literaria, pero no es hasta un siglo después cuando comienza a manifestarse un culto a la carta con una orientación más subjetiva³.

¹ Claudio Guillén señala que la tradición de la escritura de cartas arranca desde por lo menos la época helenística. Para más información sobre los orígenes de la epístola literaria véase el estudio de Godfrey Frank Singer, *The Epistolary Novel: Its Origin, Development, Decline and Residuary Influence*, Nueva York, Russell & Russell, 1963. Y para una comparación sobre la utilización de la carta literaria desde la época romana hasta su posterior adaptación a la literatura inglesa del siglo XVIII, véase el artículo de Wendy Jones Nakanishi, «Classical and "Augustan" Notions of the Literary Letter», *English Studies*, 71, 4, agosto, 1990, 341-52.

² Uno de los precedentes más inmediatos de la epístola literaria hay que buscarlo en las memorias y en el género del diario, como podrían ser los de Samuel Pepys (1633-1703), que nos informan de toda una serie de acontecimientos históricos. De hecho, el arte del diario creció con el de la biografía y la autobiografía, y su relación con el desarrollo de la narrativa epistolar no debe ser desestimado. Eduardo Iáñez señala que en la tradición literaria inglesa las cartas y los diarios eran más frecuentes que en otras literaturas debido a la importancia que habían adquirido los panfletos y libelos desde la Reforma religiosa (64).

³ Helen Sard Hughes establece cinco causas que explican el crecimiento de la epístola literaria desde el siglo XVII: 1) el énfasis en el estudio de la traducción e imitación de las epístolas latinas en el colegio; 2) la moda de la carta familiar en Francia e Inglaterra; 3) el desarrollo del sistema postal en la segunda mitad del siglo XVII, que facilitaba y estimulaba la correspondencia; 4) la edición de periódicos y revistas en forma de cartas; 5) y la publicación de numerosos manuales de carácter didáctico sobre la escritura epistolar (156).

Siguiendo esta línea, el presente trabajo pretende explorar las características más inherentes a esta forma narrativa, que de manera común han ido revelándose en distintas literaturas. Para ello, se arranca de la obra del escritor británico del siglo XVIII Samuel Richardson, pues la forma epistolar de sus novelas *Pamela* y *Clarissa*, manifiestan una implicación ideológica relacionada con la dialéctica entre la presencia y la ausencia ficcional del destinatario, que producirá la deconstrucción del significado del texto. Si desde Derrida hemos empezado a reconocer que cualquier presencia no es más que la pista de una ausencia, y el discurso epistolar aparentemente establece una comunicación con lo ausente, el interés de este estudio será el de analizar cómo se manifiesta esta ausencia en el texto. Una ausencia que además es doble, ya que afecta tanto al emisor cuando escribe, al no tener presente al receptor, como a éste cuando lee, en la ausencia de aquel. Este juego de presencias/ausencias forma parte de la tradición del género epistolar, por lo que en un intento de mostrar la evolución y contra-evolución de este modo narrativo, se estudiará la sátira de los valores de *Pamela*, que lleva a cabo Henry Fielding en *Shamela* y *Joseph Andrews*, novelas con las que se viene a negar el discurso ideológico y cultural que ofrecía la novela sentimental de su contemporáneo Richardson. Finalmente, se plantea la búsqueda de patrones similares en otras literaturas poniendo especial atención en la española, que también tuvo sus ejemplos en la literatura costumbrista, y en novelas como *Pepita Jiménez* de Juan Valera.

La forma epistolar presenta toda una serie de características formales cuyo fin es, según Claudio Guillén, crear una ilusión de verdad, de realidad o de lo que se podría llamar ilusión de no-ficcionalidad (1). Es el sentido de confesión, al tratarse de una narración en primera persona, el carácter de inmediatez que adquiere la experiencia vivida y relatada, la naturaleza privada de la exposición, con su indagación psicológica y personal, y la esencia dialógica del discurso, lo que contribuye a la creación de autenticidad de lo contado y de apariencia de no-ficcionalidad. Se trata de un tipo de narración en el que un personaje describe desde su mismo presente, una realidad que es exterior e interior al mismo tiempo. Cada carta individual refleja un hecho reciente y sus circunstancias concretas con gran profusión de detalle. Con esta presentación, el lector percibe que la revelación del personaje se manifiesta de forma directa a partir de un autoanálisis de sus propios sentimientos.

Sin embargo, estamos en realidad ante un género que es esencialmente dialógico pues hay un personaje-emisor que se dirige a un receptor, ausente en la comunicación pero presente en el texto. Una presencia manifestada en cada una de las elecciones de la escritura del mensaje por parte del emisor, en cada una de sus vueltas atrás, re-escrituras y negaciones de su propio pasado. Como señala Frank Black, si se escriben cartas es porque se presupone que alguien las va a leer, y la familiaridad del estilo de la carta necesita de un concepto claro de la existencia del receptor (*The Technique*, 296). El caso contrario, en el que no existiese este elemento controlador que es ausente y presente a la vez, sería el de la forma del diario más en la línea de la autoconfesión, con una dirección unívoca. Esto es así porque si por una parte, la motivación o razón de un personaje para escribir cartas viene producida por la ausencia física de un receptor, la narración epistolar —que es una escritura dirigida a un «tú»— se convierte en la evocación de la presencia de ese referente ficcional, a través del lenguaje. De este modo, la carta se introduce como un medio que permite al personaje revelar su conciencia subjetiva e individual; en otras palabras,

hacer una acto de «confesión», que no tendría lugar ante la presencia física del referente. La carta, al convertirse en un sustituto de la comunicación directa e interpersonal, precisamente gracias a su condición de privacidad, permite la revelación de una dimensión más oculta del personaje, característica que de algún modo ha convertido a la epístola en una forma de expresión muy utilizada por mujeres.

La escritura de cartas en literatura se ha venido considerando especialmente apropiada para el mundo femenino —por lo menos en la cultura occidental— y la evolución del género ha ido manteniendo esta misma asociación, que parece haber culminado en su identificación con un tipo de narrativa sentimental, cuya voz principal suele ser la de la mujer⁴. Esto es algo perceptible en los mismos temas que presenta el género epistolar, y que suelen girar alrededor de una historia de seducción, como pueden ser: el de los matrimonios arreglados, el de la oposición de los padres al amor de la hija, el de la degeneración moral de la muchacha, y tantos otros. En general se trata de una temática que confiere mayor atención al sentimiento que a la acción. Y quizá sea esta la razón por lo que las novelas de Richardson *Pamela* y *Clarissa* se convirtieron en verdaderos *best sellers* de la época, traducidas a diferentes idiomas y especialmente leídas por un público femenino, que podía identificarse fácilmente con las protagonistas. Como bien describe Shari Benstock:

The loveletter was the special province of the feminine. Separated from male enterprise and worldly activity, women established links with others through correspondence; they represented themselves through the written word and substituted the act of writing for the action of living, finding in the blank page the occasion to create an ideal version of themselves (260).

Parece así natural que el género se haya relacionado con lo femenino puesto que históricamente las mujeres han gozado de menos libertades. El patriarcado, en otras palabras, la forma de dominio basada en la autoridad del ser masculino, producía un efecto de enmudecimiento en la mujer, cuyo silencio era motivo de elogio y alabanza. La privacidad que aportaba la escritura de la carta provocaba una nueva sensación de libertad, al tratarse de una forma de expresión más permisiva, por ser menos controlable, «recording desires that were necessarily silenced by prevalent social codes. Letters promised to reveal secrets, to examine private passions, to strip away the social mask and expose the real person» (Benstock, 260). Como la necesidad de escribir cartas se fue convirtiendo en una actividad que ofrecía más atractivos para la mujer que para el hombre, de igual manera, el género epistolar también desarrolló más intereses en el público femenino que en el masculino. Esto que en realidad puede parecer un estereotipo genérico, merece una atención más profunda puesto que la asociación feminidad/género epistolar es parte de la tradición litera-

⁴ Margaret Doody señala que la mayoría de las novelas sentimentales que se publicaban en época de Richardson estaban escritas por mujeres, presentando un punto de vista femenino. Estas novelas se consideraban de baja calidad, aunque servían propósitos tanto didácticos como de entretenimiento, y se dividían en dos grupos: de seducción-violación y de cortejo. Son estas novelas en realidad, las que con sus escenas de puertas cerradas con llave, ventanas con barrotes y murallas altas formarían parte de los recursos de las historias de seducción-violación que Richardson adaptaría más tarde (*A Natural Passion*, 18 y 35).

ria; una tradición que nos muestra que aunque sean escritores masculinos los que empleen el género, parecen ser los personajes femeninos quienes escriben las cartas. Desde el siglo XVIII el fenómeno que se observa es el de un escritor, que apropiándose de la voz femenina, se convierte en el emisor de unas cartas que exploran la condición de la mujer en una sociedad patriarcal. Paradójicamente, la voz última de la narración es la del patriarca que en su apropiación vuelve a establecer su dominio sobre la mujer. Esta manipulación ideológica de lo que pretende ser escritura femenina se convirtió en un recurso narrativo innovador que después de Richardson fue utilizado extensamente⁵.

Cuando se habla de la obra de Samuel Richardson, a quien muchos consideran el padre de la novela inglesa⁶, hay que tener en cuenta que nos encontramos frente a un verdadero profesional de la escritura de cartas, ya que toda su producción se basa en el empleo de este tipo de discurso. De hecho, las teorías postestructuralistas sobre la textualidad adquieren una relevancia significativa al analizar su obra, pues ésta muestra una verdadera obsesión con el acto de la escritura (Eagleton, *Preface*, VIII)⁷. Sin embargo, la carrera literaria de Richardson surgió de forma accidental, a partir de su experiencia ayudando a sus amigas a escribir correspondencia; algo que a su vez le proporcionó un mayor conocimiento de la mentalidad femenina de la época y de los detalles que giraban alrededor de la vida de una mujer⁸.

El público lector a quien iban dirigidas sus novelas era fundamentalmente femenino. En su obra, Richardson proyectaba la ideología de su clase y de su época, y

⁵ Hecho que ha estudiado con especial atención la crítica feminista y la teoría literaria postestructuralista. Para más información sobre la relación entre literatura epistolar y género femenino, véanse Ruth Perry, *Women, Letters, and the Novel*, Nueva York, AMS Press, 1980; Peggy Kamuf, *Fictions of Feminine Desire*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982; Nancy K. Miller, *The Heroine's Text*, Nueva York, Columbia University Press, 1980; Terry Castle, *Clarissa's Ciphers: Meaning and Disruption in Richardson's Clarissa*, Ithaca and Londres, Cornell University Press, 1982; y el estudio editado por Karen Cherewatuk y Ulrike Wiethaus, *Dear Sister: Medieval Women and the Epistolary Genre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.

⁶ En realidad, se suelen identificar los orígenes de la novela inglesa en las obras de tres autores: Samuel Richardson (1689-1761), Henry Fielding (1707-1754) y Daniel Defoe (1660-1731). De los tres, a Fielding se le considera más neoclásico, detractor de la novela sentimental; y a Defoe, con una narrativa que, aunque en *Robinson Crusoe* presenta características más cercanas a la novela moderna, mostraba todavía muchos puntos que necesitan ser perfeccionados.

⁷ Para más información sobre la relevancia de la escritura de cartas tanto en la vida privada de Richardson como en su carrera literaria, véase Malvin R. Zirker, «Richardson's Correspondence: The personal Letter as Private Experience», *The Familiar Letter in the Eighteenth Century*, Howard Anderson, Phillip B. Daglian; e Irvin Ehrenpreis (eds.), Kansas, University of Kansas, 1966, 71-99. Zirker sostiene que Richardson encontraba en las cartas un sustituto de vida emocional de la que carecía, «In his fiction letters became an artistic medium for representing real life. In his own life, letters became the equally artificial means whereby he came to live in fact an extremely important part of his life» (87).

⁸ El siguiente paso vino a partir de varios encargos de editores para escribir modelos de cartas dirigidos a un público que no sabía cómo hacerlo, contribuyendo de ese modo a un propósito didáctico. La primera de estas obras fue: *Letters Written to and for Particular Friends, on the Most Important Occasions: Directing Not Only the Requisite Style and Forms To Be Observed in Writing «Familiar Letters», but How to Think and Act Justly and Prudently, in the Common Concern of Human Life* (1741). Se trataba de una colección de cartas que exploraban diferentes asuntos tanto de negocios, como personales. La segunda, que no publicó hasta 1751, fue: *Familiar Letters on Important Occasions*, cuyo propósito era servir de modelo a lectores menos formados.

tanto *Pamela* como *Clarissa* muestran un esquema de pensamiento del período basado en la devoción fetichista por la virtud de la mujer, que contrastaba con el impulso sexual demoníaco que caracterizaba al hombre (Skilton 22). *Pamela, or Virtue Rewarded*⁹ es una novela fundamentalmente moralista que, como nos muestra el mismo autor en el Prefacio, perseguía dos propósitos: «If to divert and entertain, and at the same time to instruct and improve the minds of the YOUTH of both sexes [sic]» (31). *Pamela* es la historia de una criada de baja condición social cuya castidad resulta amenazada por las presiones de su amo, a quien finalmente consigue someter a su propios valores de moralidad haciendo que se case con ella¹⁰. En cuanto a la forma epistolar misma, esta novela presenta la correspondencia que mantiene la protagonista con sus padres, que en su evolución se va centrando cada vez más en la única perspectiva de Pamela, facilitando así una transición natural de la carta al diario que ésta escribe.

*Clarissa*¹¹, la segunda novela de Richardson, presenta una mayor elaboración tanto de forma como de contenido, al no centrarse solamente en un personaje sino en la correspondencia que mantienen varios a la vez. Es significativo el contraste que se establece entre el mundo femenino y el masculino a través del intercambio de cartas entre Clarissa Harlowe y su confidente Anna Howe por un lado, y entre Lovelace y su amigo Belford, por otro. El punto de vista masculino ocupa ahora un lugar en la novela, lo que muestra que hay un interés por mostrar un cierto tipo de equilibrio entre los deseos de ambos mundos. Esto es algo que se negaba en *Pamela*, ya que la delineación del personaje seductor Mr. B. se subordinaba al punto de vista de la protagonista. De esta forma, en *Clarissa* presenciaremos una verdadera «guerra de los sexos», que anula el final feliz de *Pamela* abriéndose paso hacia la tragedia como única solución.

Tanto *Pamela* como *Clarissa* mantienen el mismo recurso de la apropiación de lo femenino¹², que se manifiesta no sólo por parte del autor a través de la voz del

⁹ El título completo es: *Pamela; Or, Virtue Rewarded. In a Series of Letters from a Beautiful Young Damisell to Hiere Parents: And afterwards in Hiere Exalted Condition, Between Hiere, and Persons of Figure and Quality, Upon the Most Important and Entertaining Subjects, in Genteel Life*. La novela apareció publicada anónimamente en 1740, en dos volúmenes. Pero una año después, Richardson escribió una segunda parte como respuesta a las críticas, parodias, imitaciones y continuaciones que había tenido su novela.

¹⁰ A pesar del éxito inmediato de *Pamela*, ésta fue tan alabada por la moral que defendía, como censurada por parte de los que veían que ésta había vendido su virtud a buen precio. Dentro del primer grupo, Doody señala que lo que se recompensa es la rebelión de Pamela, que sufre las presiones y amenazas de violación por parte de Mr. B., quien usa y abusa de su poder como hombre, como su amo y como miembro de la clase gobernante. Esto justifica que Pamela no pueda acudir a la ley porque en realidad, él es la ley (*Introduction*, 8-9). Pero por otra parte, este aspecto de la castidad también ha sido interpretado como una mera estrategia de Pamela para conseguir su propósito de ascenso social, hecho que se apoya en la misma afirmación del personaje, al señalar que su riqueza está en su virtud y moralidad. Desde este punto de vista, lo que triunfa al final no es la moralidad de la protagonista sino el plan tan ingenioso que parece haber elaborado para conseguir a su amo.

¹¹ De nuevo el título completo es significativo: *Clarissa: or, The History of a Young Lady: Comprehending the Most Important Concerns of Private Life And Particularly Showing the Distresses that May Attend the Misconduct Both of Parents and Children, in Relation to Marriage, published by the Editor of Pamela (1747-48)*.

¹² Este hecho no siempre se puede interpretar como una verdadera apropiación del rol femenino ni como una forma de autoridad. De hecho, Richardson presenta implicaciones ideológicas diferentes en las

discurso, sino también por los mismos personajes masculinos, que adoptan diferentes disfraces femeninos a través del cambio de sus ropas o de la transformación la voz. En *Pamela*, esto ocurre cuando Mr. B. se prepara para la seducción de la protagonista. Y en *Clarissa*, Lovelace además de usar los mismos medios, vuelve a crear una nueva forma de apropiación de la voz femenina discursiva, al imitar el estilo de cartas de Clarissa y Anne en su plan de seducir a la primera, después de haber interceptado sus correspondencias. Esta apropiación violenta por parte del personaje se coloca en una posición paralela a la del autor, introductor de la primera forma de dominio¹³.

La tercera novela epistolar del autor, *The History of Sir Charles Grandison* (1753-54)¹⁴, ahora de protagonista masculino, lleva demasiado lejos el recurso de la carta convirtiendo la obra en un epistolario interminable, repetitivo y poco original, donde se mezcla el género del ensayo con el de la carta familiar y la memoria. El tema es simplemente la presentación del ejemplo de un caballero de vida admirable basándose en una descripción de la vida noble, y estableciendo una distinción clara entre la dimensión pública y privada de los personajes. Sin embargo, Terry Eagleton señala que esta novela representa la culminación natural del proyecto ideológico de Richardson, un movimiento necesario en la empresa cultural de la clase media en la que la feminización del discurso vuelve a ser recuperada por el patriarcado, que se adapta de nuevo a la voz masculina (95)¹⁵.

La obra de Richardson muestra la búsqueda de un sentido de la conciencia subjetiva. Las cartas de estas novelas dan forma a un nuevo tipo de subjetividad, reflexiva y moral, porque el personaje femenino de sus novelas es ficcional y representa la invención de una criatura de papel y tinta por parte de su autor. Pamela se convierte en texto, en un personaje-texto que al llegar incluso a guardar las cartas bajo su ropa interior, muestra una sustitución fetichista del texto por el cuerpo mismo. De esta forma, no sólo el cuerpo se hace texto sino que el texto adquiere las características de un cuerpo, puesto que las cartas constantemente se esconden, se arrugan, se rompen, se llenan de lágrimas o incluso de sudor, y lo único que no permiten es la

dos novelas, aunque ambas se hagan eco de la misma técnica narrativa. Más aún, Carlson muestra que la adopción de la voz femenina por parte de Richardson no era más que un ejemplo de «sympathetic identification —sympathy across the bounds of gender— and a way of drawing upon the female socializing function to support his own efforts at moral reform» (97).

¹³ Según Carlson, con esta similitud formal que se presenta en diferentes niveles del discurso, lo que la novela presenta no es la re-escritura de una forma de dominio, sino una crítica al conocimiento limitado que los hombres tienen de las mujeres, porque: «Richardson indicates the immorality and ineffectuality of Lovelace's attempts to traffic in women, thereby creating the space of self-criticism which grants subversive potential to his own adoption of the female epistolary voice» (110).

¹⁴ La obra de Richardson sufrió constante revisión, ampliación y cambios. De hecho, en 1755, el autor publicó *A Collection of the Moral and Instructive Sentiments, Maxims, Cautions, and Reflexions, Contained in the Histories of Pamela, Clarissa, and Sir Charles Grandison*. Esta versión de sus tres novelas epistolares no supone una reproducción de los originales, sino un texto nuevo con pasajes re-escritos, y un nuevo prefacio y apéndice (Eagleton 20-1).

¹⁵ En realidad, el personaje resulta aburrido y poco convincente porque muestra un dilema ideológico importante. Aunque Grandison sea tan casto como Clarissa, en una sociedad patriarcal que permite la doble moralidad, su virtud no tiene precio ya que no es una *commodity* en el mercado del sexo. Así, si el personaje decide ejercer una moralidad tan virtuosa es precisamente porque tiene poder para hacerlo (Eagleton 97-9). Ni Pamela ni Clarissa tenían elección.

unión sexual de los cuerpos. Esto es precisamente lo que enfatiza el carácter ideológico y moralista de la obra de Richardson porque en realidad, no hay nada más moral y puro que lo que la distancia física no puede proporcionar. Siguiendo a Eagleton, la sexualidad se convierte así en una cuestión de discurso por lo que, en *Clarissa*, la lucha del poder sexual entre los protagonistas se convierte fundamentalmente en una aventura retórica a base de movimientos textuales estratégicos que intentan ganar una ventaja lingüística momentánea (44-5).

En un acto de representación, el lenguaje es el referente con el que Richardson viene a defender la autonomía del texto. Siguiendo la interpretación de Benstock, la ficción epistolar se convierte en un «highly formulaic genre whose law is absolute rigid: the fiction it promotes can only take place within the letter; the letter contains both the word and the world; the letter substitutes the word for the world, substitutes writing for living» (262). Esta sustitución de la escritura por la vida es precisamente la que se manifiesta en la carta a través de la dialéctica entre presencia textual y la ausencia personal. Más aún, esta aparente contradicción encuentra su explicación en la actitud del mismo escritor sobre el valor de la carta frente a la conversación personal. En la tantas veces citada correspondencia que Richardson mantenía con su amiga Miss Westcomb, éste señala que la experiencia de la escritura de cartas resulta más inmediata, real y placentera, que la de la conversación misma, ya que: «The pen ... makes distance, presence; and brings back to sweet remembrance all the delights of presence; which makes even presence but body, while absence becomes the soul». En esta carta en la que Richardson introducía a su amiga en los placeres de la escritura epistolar, éste continuaba explicando que

... correspondence is, indeed, the cement of friendship: it is friendship avowed under hand and seal: friendship upon bond, as I may say: More pure, yet more ardent, and less broken in upon, than personal conversation can ever be amongst the most pure, because of the deliberation it allows, from the preparation to, and action of writing (65).

De este modo, tanto la experiencia de escritura y construcción del texto por parte del emisor, como la experiencia de lectura y recepción en el lector, se convierten en vivencias más deseables y placenteras que las personales en la comunicación misma, y de ahí la sustitución que Richardson proclama. Además, como señalaba el mismo escritor en la carta mencionada, la presencia vendría representada por el cuerpo, mientras que la ausencia se correspondería con algo superior como es el alma. Pero si la ausencia no es real, ya que no es más que la evocación de un referente, la presencia tampoco será real sino una nueva referencia ficcional que crea el autor, al tratarse tan sólo de un personaje inventado. Lo que Richardson proclama en realidad es la idea de la persona que se manifiesta en el texto, susceptible de ser poseída y por tanto de convertirse en una *commodity*, en un artículo de consumo o una mercancía en circulación con que tratar.

Eagleton apunta hacia la metáfora sexo/texto en Richardson, que es demasiado recurrente como para desestimar su significado:

The male's desire to view the female's letters is shamelessly voyeuristic: Pamela wears her text around her waist, Mr B. threatens to strip her to discover it, and

Lovelace swears that «I shall never rest until I have discovered where the dear creature puts her letters»... The letter is that part of the body which is detachable: torn from the very depths of the subject, it can equally be torn from her physical possession, opened by meddling fingers, triumphantly blazoned across a master-text, hijacked as trophy or stashed away as spoils (54-55).

De esta forma, la carta resulta más inmediata y más cuerpo, porque uno se puede apropiarse de ella, algo que no ocurre con la persona, que viene representada por el alma. Además, en una doble recuperación, si se intercepta la carta también se recupera la parte de uno mismo que ha sido arrebatada en la escritura, y que ahora forma parte del texto. Esta necesidad de recuperación textual de uno mismo, es algo que tanto en *Pamela* como en *Clarissa* se convierte en objeto de mayor deseo por parte de Mr. B. y Lovelace, que la misma posesión de las protagonistas. Por eso Pamela en realidad muestra una mayor apropiación de Mr. B. a través de las palabras que escribe, que éste de ella a pesar de haberla encerrado en su casa; reconocimiento que se convierte en un verdadero *shock* para él. Para Margaret A. Doody, «Mr. B. is not the master as long as Pamela can think and write, and yet it is to that thinking self that he is attracted» (*Introduction*, 15).

Esta dicotomía entre la presencia y la ausencia ficcional del destinatario, que provoca la escritura de la carta en la obra de Richardson, encuentra su negación en las dos novelas de Henry Fielding, *Shamela* y *Joseph Andrews*. Mientras en la novela epistolar de Richardson la ausencia se convierte en placer porque se transforma en la motivación de los personajes para escribir, Fielding reivindica la presencia como única y verdadera escena de actuación¹⁶. Para este escritor, *Pamela* constituía una ofensa para la literatura, la moralidad y el buen gusto, y por ello acusó a la protagonista de hipócrita al haber utilizado sus armas sexuales para atrapar a su amo. Este rechazo tomó cuerpo con la publicación de *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*¹⁷, una parodia de *Pamela* que presentaba implicaciones opuestas, al introducir a una criada de baja condición moral, que claramente utilizaba sus atractivos sexuales disfrazados de virtud para conseguir unos propósitos nada dignos. El resultado es más que una simple parodia de *Pamela*. Fielding convierte el tema la seducción de una chica inocente, en una comedia satírica.

Shamela no sólo re-escibe la historia de *Pamela*, satirizando la mayoría de sus personajes, situaciones y conflictos, sino que también parodia la misma forma epis-

¹⁶ Fielding desarrolló su carrera literaria como novelista precisamente a partir de la publicación anónima de *Shamela*. El nombre Shamela es una deformación de la palabra *shameless*, sin vergüenza, y de *sham*, que significa fraude. Además, como sugiere David Skilton, Fielding también juega con la palabra *virtue* y en toda la obra utiliza la transcripción fonética vulgar *vartue*, para sugerir algo totalmente falso y engañoso en la moralidad de *Pamela* (21).

¹⁷ El título completo, donde se expresa claramente el ataque a *Pamela* es: *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews. In which, the many notorious Falshoods and Misrepresentations of a Book called Pamela, Are exposed and refuted; and all the matchless Arts of that young Politician, fet in a true and just Light. Together with A full Account of all that passed between her and Parson Arthur Williams; whose Character is represented in a manner something different from that which he bears in Pamela. The whole being exact Copies of authentick Papers delivered to the Editor. Necessary to be had in all Families* (1741). La descripción de este título es una parodia clara de la novela de Richardson en la que se señalaba la necesidad de que ocupara un lugar en cada familia.

tolar que caracterizaba el estilo de Richardson. La protagonista, en un momento de autoconsciencia, recuerda al lector que está escribiendo en ese mismo instante, como exigía el decoro de este modo epistolar. Las diferencias entre los dos autores, sostiene David Skilton, no se basan sólo en oposiciones sobre cuestiones morales, sino también en sus mismos quehaceres estético-literarios que se manifiestan en los modos de composición de sus respectivas obras. Mientras Richardson por medio del modo epistolar pretendía hacer creer al lector que la ficción no era un artificio literario, Fielding elige el camino opuesto e introduce a un narrador que se dirige al lector para recordarle la técnica narrativa que está utilizando, y para ayudarle a interpretar los hechos (26).

La siguiente novela de Fielding, *Joseph Andrews* (1742), continúa en la misma línea satírica contra la moralidad vulgar de Richardson. En este caso Joseph es el hermano de Pamela y está tan lleno de virtudes como ella, aunque en su caso las implicaciones son naturalmente distintas al tratarse de un personaje masculino. Joseph resulta cómico en su lucha por no perder la castidad ante los avances de su ama Lady Booby —que a su vez es la hermana del seductor de Pamela, Mr. B.— y de otros personajes femeninos. Sus razones, sin embargo, son distintas ya que Joseph se quiere reservar para su amada Fanny. En esta novela, la carta se convierte en una re-escritura paródica de la misma historia de seducción que parece repetirse en la familia, en la que Joseph informa a Pamela de su misma situación.

Las respuestas epistolares de Pamela a las que Joseph hace referencia no se materializan en el texto, con lo que Fielding viene a negar las implicaciones de la doble ausencia que se manifestaban en la obra de Richardson: en el emisor al escribir y en la experiencia del receptor al leer¹⁸. Más aún, Joseph y Fanny están separados por la distancia, pero la ausencia de su amada no se puede compensar a través de la escritura de cartas puesto que en la sátira de Fielding hay cabida para la creación de este personaje que no sabe ni leer ni escribir. En un juego de intercambios paródicos, Fielding revierte las implicaciones de Richardson y equipara la ausencia con el sufrimiento y la presencia física con el verdadero placer. Como el mismo narrador comunica al lector:

The Reader may perhaps wonder, that so fond a Pair should during a Twelve-month's Absence never converse with one another; indeed there was but one Reason which did, or could have prevented them; and this was, that poor Fanny could neither write nor read, nor could she be prevailed upon to transmit the Delicacies of her tender and chaste Passion, by the Hands of an Amanuensis (39).

A partir de la negación del recurso de la carta como medio de comunicación placentera se produce la afirmación del cuerpo. De esta manera, la idea de la persona que no era más que una *commodity* para Richardson desaparece de la ideología del texto de Fielding que sólo textualiza la verdadera presencia del personaje, hecha cuerpo en el discurso. Y esto quizá porque como señala el narrador en uno de sus

¹⁸ En *Joseph Andrews* aparecen tan sólo dos cartas de Joseph a su hermana Pamela, por lo que la epistolaridad no es un recurso ni siquiera destacable del texto. Además, en un momento de la novela en la que Joseph teme por su vida, pide papel para escribir y se le niega (46).

comentarios ingeniosos: «Resolutions taken in the Absence of the beloved Object are vey apt to vanish in its Presence» (28).

El éxito de novelas epistolares del tipo de *Pamela* o *Clarissa* sentaron una especie de moda del género no sólo en Inglaterra, sino también en otros lugares de Europa¹⁹. Así, no podemos considerar obras como la *Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau, *Les liaisons dangereuses* (1782) de Laclos o *Werther* (1774) de Goethe, tanto en forma como en contenido, sin el precedente de Richardson. Dentro del ámbito hispánico esta forma narrativa propiamente dicha triunfó en una fecha un tanto posterior²⁰. En esta línea incluiríamos la novela de Juan Valera²¹, *Pepita Jiménez* (1874), cuyo discurso epistolar se convierte en una verdadera educación sentimental recíproca de los dos protagonistas. En *Pepita Jiménez*, al igual que en *Pamela*, lo que triunfa finalmente es la virtud, premiada a través del amor y matrimonio final del seminarista don Luis de Vargas y la viuda Pepita Jiménez. Con este final no resulta extraño que ambas novelas, junto a *Clarissa*, se convirtieran en verdaderos éxitos editoriales, traducidas a muchos idiomas²². Sin embargo, el propósito de Valera, a diferencia del de Richardson, no era didáctico pues él creía en la importancia de la experiencia estética: «Partidario yo del arte por el arte no he tratado de enseñar nada.... mi propósito se limitó a escribir una obra de entretenimiento» (Romero 85-6).

En cuanto a la forma epistolar de *Pepita Jiménez*, que sólo se desarrolla en su primera parte y en el epílogo final, ésta mantiene los elementos más tradicionales del género. Como es común en estas novelas, el narrador se presenta bajo el disfraz de editor, creando así una ilusión de no-ficcionalidad al hacer creer al lector que el personaje se revela a sí mismo de forma directa. En este caso se incorpora el tópico del manuscrito encontrado, que lo forman unas cartas y unos papeles, introducidos por un narrador que es a la vez testigo y comentarista. Además, en esta novela la

¹⁹ Black señala diferentes categorías de novela epistolar según se produjeron en la literatura inglesa de las últimas décadas del siglo XVIII. Entre éstas encontramos: «The Sentimental School», descendiente directo de las novelas de Richardson; «The Novel of Manners»; «Foreign Fiction and Fiction of Foreign Manners»; «Fiction as Propaganda»; y «Historical and Gothic Romance» (27).

²⁰ La forma epistolar se había utilizado en las letras hispanas mucho antes, aunque en la mayor parte de los casos se trataba de un recurso que se aplicaba a otros géneros. Como ejemplos, tenemos las *Cartas eruditas y curiosas* del beneditino Benito Jerónimo Feijoo, que defendían un modo «ilustrado» de vivir la religión. Y también habría que hablar del artículo de costumbres, ya que costumbristas como Clavijo, Cadalso, Jovellanos o Larra solían utilizar el recurso del diálogo con un destinatario ficticio, para establecer una comunicación que resultase más creíble a los ojos del lector. Otros escritores del siglo XVIII que también escribieron novelas epistolares fueron: Valladares y Sotomayor; Mor de Fuentes; Estanislao de Kostka; y Fernán Caballero. Más tarde, Galdós también utilizó esta forma narrativa en alguna de sus novelas, y *Doña Perfecta* presenta esta forma epistolar a partir del capítulo 28. Leonardo Romero señala que en realidad éste se convirtió en un modo literario que empezó a ponerse de moda en escritores jóvenes, a finales del siglo XIX (48).

²¹ Varela (1824-1905) comenzó su andadura literaria partiendo de la teorización del género, que puso en práctica cuando tenía más de cincuenta años, curiosamente, la misma edad de Richardson cuando también comenzó a escribir.

²² *Pepita Jiménez* fue todo un éxito editorial, con una tirada que superó los 100.000 ejemplares y traducida a diversos idiomas al poco de su publicación. Y *Pamela* fue el primer ejemplo en literatura inglesa de este fenómeno que la convirtió en *best seller*. Como nota cómica sólo señalar que la novela ocasionó tal furor, que llegaron a aparecer dibujos y motivos de Pamela en tazas y abanicos, como si de una heroína se tratara.

carta se convierte en un recurso que permite contar la historia desde tres puntos de vista distintos.

Las cartas del seminarista don Luis, que aparecen en la primera parte de la novela, van dirigidas a su director espiritual, a quien cuenta cómo va su vida en el pueblo. Como en las de Pamela y Clarissa, la descripción se mezcla con la confesión autobiográfica quizá porque el papel del sacerdote se podría equiparar en este caso con la situación de la mujer en las novelas de Richardson, al sufrir ambos una forma de silenciamiento ante el tipo de comportamiento que en realidad se espera de ellos. Por eso en la novela, don Luis hace afirmaciones del tipo: «escondí esta carta como si fuera una maldad escribir a usted» (cit. por Romero 71), algo que muestra la represión a la que se ven sometidos sus pensamientos no sólo por parte de los demás, sino fundamentalmente por su propia censura debido a su situación de seminarista célibe. En la segunda parte también *Pepita Jiménez* se equipara con *Pamela*, al haber conseguido los dos protagonistas materializar los objetos de su amor en cuerpo —a través del matrimonio—, negando así la necesidad de la escritura de la carta.

De esta manera, la carta vuelve a utilizarse como un medio de liberación: «Letters are a vehicle for the expression of that which is, for whatever reasons, denied, repressed, silenced by the culture» (Benstock, 263). Esta es quizá la razón por la que también los tres personajes Pamela, Clarissa y don Luis, no sólo ocultan a los demás sus verdaderos sentimientos de enamorados, sino que ni siquiera se atreven a reconocerlo ellos mismos. Es el lector quien percibe la transformación que ha ido sucediéndose en los comportamientos respectivos. De nuevo, la autonomía del texto permite que las palabras traicionen a los personajes y que el texto se haga cuerpo dejando que el lenguaje pase de ser un medio de manipulación para convertirse en uno de revelación.

Como conclusión, valga decir que el discurso epistolar de Richardson muestra una política sexual que no debe ser desestimada, al presentar una forma de apropiación de la voz femenina y al establecer que la escritura de la carta/cuerpo se convierte en una experiencia más inmediata que la comunicación interpersonal misma. De esta manera, lo que parece inmediato es en realidad un recurso narrativo altamente mediatizado por su autor. Las implicaciones ideológicas de estas novelas curiosamente presentan la temática de la mujer, silenciada y aprisionada en un mundo patriarcal. Como extremo opuesto de este discurso literario se sitúa la obra de Henry Fielding, que viene a negar el carácter de inmediatez, sentido de confesión y mundo privado de la experiencia subjetiva del personaje, inaugurando la técnica de la narración en tercera persona y del comentario por parte del narrador. Sus novelas manifiestan precisamente que la literatura es un medio artificial que tiene sus propios mecanismos de comunicación y que viene a demostrar que precisamente esa ilusión de ficcionalidad de la que se hablaba al principio es sólo eso, una mera «ilusión».