

Universidad de los Andes
Facultad de Artes y Humanidades
Departamento de Humanidades y Literatura
Pregrado en Literatura

*Lectura por correspondencia: análisis de las cartas como ficción apelativa en tres novelas del
siglo XIX*

Sara Victoria Abadía Alvarado

Dirigido por Claudia Montilla

Bogotá, diciembre 2020

A mi papá por darme pies, a mi mamá por ayudarme a construir un camino propio, a Diana por mostrarme que es posible recorrerlo y a Luz Karime por hacerme caminar.

A María José, por leerme y emocionarse conmigo.

Por esta amistad que trajo el encierro.

A Claudia por decir siempre “Adelante”.

A Juan Carlos por todas las horas.

Y a Josué y Samuel por ser la luz.

A Dios,

Gracias.

Tabla de contenidos

1. INTRODUCCIÓN.....		4
2. CAPÍTULO 1. “... BECAUSE AN <i>EDITOR</i> CAN JUDGE WITH AN IMPARTIALITY WHICH IS RARELY TO BE FOUND IN AN <i>AUTHOR</i> ”: DE PERSONAJES-ESCRITORES Y ESCRITORES-LECTORES EN <i>PAMELA</i> DE SAMUEL RICHARDSON.....		9
3. CAPÍTULO 2. “IT IS A RULE WITH ME, THAT A PERSON WHO CAN WRITE A LONG LETTER WITH EASE, CANNOT WRITE ILL”: ANÁLISIS DEL SEGUNDO LECTOR DE MR. DARCY EN <i>PRIDE AND PREJUDICE</i> DE JANE AUSTEN.....		17
4. CAPÍTULO 3. “IT IS TRUE THAT I AM VERY AVERSE TO BRINGING MYSELF FORWARD IN PRINT”: EL LECTOR COMO DESTINATARIO EN <i>FRANKENSTEIN</i> DE MARY SHELLEY.....		30
5. CONCLUSIÓN.....		42

Introducción

“My sixth Rule (and my last remark about controversial correspondence) is, *don't try to have the last word!* How many a controversy would be nipped in the bud, if each was anxious to let the *other* have the last word!”

(Lewis Carroll, 17-18).

Las cartas en la literatura inglesa del siglo XIX son un elemento frecuente. Son textos escritos por personajes que pueden irrumpir en medio de un relato o conformar ellas solas una obra. Porque son textos dentro de un todo que es la novela, las cartas se constituyen como una unidad en apariencia hermética, es decir, cerrada e independiente, inalterable y autosuficiente, pero en realidad son ficciones que afectan tanto el texto en el que se enmarcan como el marco afecta su lectura. Obras como *Pamela* de Samuel Richardson, *Pride and Prejudice* de Jane Austen y *Frankenstein* de Mary Shelley presentan usos particulares de las cartas que apelan al lector para que dé un sentido a la obra en su totalidad por medio del establecimiento de una correspondencia entre sus partes. Teniendo en cuenta lo anterior cabe preguntarse en qué consiste este tipo particular de correspondencia que se establece entre el lector y el texto a través de las cartas. Y también, ¿de qué manera la disminución o el refuerzo del hermetismo de las cartas cambia la lectura de las novelas? Y entonces, ¿cuál es el propósito de las estrategias propuestas por cada autor?

Al pensar en cartas en la literatura, es inevitable pensar en la novela epistolar. No obstante, Jodi A. Devin explica que:

Epistolary fiction—popular in the mid- and late-eighteenth century, with, for example, Samuel Richardson’s *Pamela* (1740) and *Clarissa* (1747-48), and

Frances Burney's *Evelina* (1778)—began to fade by the nineteenth century.

Novelists continued to use letters in their fiction as the form of the novel shifted,

allowing for richer, more sophisticated narratives than epistolary novels. (2)

Las novelas de Samuel Richardson son textos ejemplares del uso de epístolas como forma narrativa. Sin embargo, hacia el siglo XIX, las cartas seguirán apareciendo, pero ya dentro de novelas narradas en tercera persona, como las de Jane Austen, y el género epistolar se irá dejando en el pasado. A excepción de novelas como, por ejemplo, *Frankenstein* de Mary Shelley, quien retoma el modelo epistolar de Richardson, pero precisamente para deformarlo y llevarlo al límite al incluir otras formas narrativas dentro de las cartas.

Tzvetan Todorov, por su parte, estudió la novela epistolar *Las amistades peligrosas* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos en una colección de ensayos titulada *Literatura y significación*. En el capítulo “El sentido de las cartas” se propone analizar las cartas, no solo desde el punto de vista de los personajes-escritores y personajes-lectores dentro de la novela, sino desde el punto de vista del lector de la novela. Respecto a la relación del lector y las cartas, estableció una serie de características que se van a revisar a lo largo del presente trabajo en las tres novelas propuestas. Teniendo en cuenta que el trabajo de Todorov es sobre una novela epistolar que sigue un modelo narrativo similar al de Richardson, su novela, *Pamela*, servirá como base para el análisis de dos novelas que juegan con la construcción —y por lo tanto con la lectura— de las cartas: *Pride and Prejudice* de Austen y *Frankenstein* de Shelley. De esta forma, las novelas dan paso a nuevas maneras de establecer una correspondencia con el lector, que será cada vez más participe en la búsqueda de un sentido de la obra. La idea de un sentido del texto que cobra lugar en cada lector fue planteada por Wolfgang Iser en ensayos como “El proceso de la lectura: Un enfoque fenomenológico” y “La estructura apelativa de los textos”, que se tendrán en cuenta en el análisis.

Una de las características de las cartas que propone Todorov es que constituyen unidades cerradas que rompen la continuidad de la historia (53). Las cartas irrumpen en medio de una narración, y por ello son textos que se presentan como paralelos al relato principal, que lo acompañan o que constituyen una parte de él. Las cartas son el registro escritural de un personaje en medio de otras voces narrativas. Si bien esto es cierto, no se debe perder de vista que, para el lector de la novela, las cartas (como partes) van a influir en la lectura de la novela en su conjunto; por lo tanto, aunque paralelas, no son independientes, ni autosuficientes, y mucho menos textos cerrados. La acción de irrumpir o romper el relato, perceptible para el lector, es algo que los autores tienen en cuenta y utilizan para crear tensiones entre los textos de las obras.

Las cartas, dentro de la ficción de la novela son papeles, tienen una materialidad ficticia. De modo que para que lleguen a un lector de literatura, debe haber un autor o editor que las organice. Todorov tuvo presente esta función, la “disposición premeditada de las cartas” (55) que es en última instancia, como también apunta, similar a la función del narrador que cuenta una historia. La diferencia radicaría en el efecto que produce en el lector la presentación de diferentes voces, o más bien, papeles: “Recordaremos que escribir una carta es, para los personajes, una muestra de intimidad; pero el acto de «escribir un libro y de publicarlo» tiene también una connotación que es exactamente inversa” (61). La connotación de las cartas como documentos íntimos que ahora hacen parte del ámbito público implica un editor u organizador con quien el lector entablará un diálogo: mientras el primero crea una narrativa particular al disponer la manera en que los papeles se ubican en el relato y se siguen en la lectura, el segundo es el que, leyéndolos de acuerdo con el criterio del editor, aportará un sentido a los papeles puestos en sus manos. Si el editor es quien ha dispuesto de las cartas para un público, entonces le corresponderá al lector encargarse de la otra mitad del trabajo sobre el material, es decir, encontrarle sentido a esas

escrituras que se dispusieron para él, pero que no fueron escritas (dentro de la ficción) por esa mano editora que se las entrega, sino que pertenecen a la escritura íntima entre los personajes. Es un trabajo a dos manos, en el que se apela a un lector último.

Todorov indica que en la lectura de cartas pueden desarrollarse dos procedimientos inversos:

El lector se encuentra, por lo tanto, en un plano superior a los personajes, es el único que es omnisciente, los personajes no son más que unas piecitas en el tablero de la intriga. Pero el mismo procedimiento encuentra también la utilización inversa: en determinados momentos, el lector queda anegado en el misterio, mientras que los personajes saben perfectamente de lo que se trata, precisamente porque el lector no puede saber nada fuera de lo que ellos le dicen en sus cartas. (52)

Así pues, si el lector se encuentra en ventaja respecto a lo que saben los personajes o si estos son los que juegan con las expectativas del lector, ambas opciones son categorías que se empiezan a superponer y mezclar en las novelas. Se demostrará que, aunque en la novela de Richardson se tenga a un solo personaje que controla casi exclusivamente la narración, su consciencia literaria y la intromisión de un editor en los momentos en que la perspectiva del personaje no sea suficiente delatarán el afán del texto por encontrar un público lector más allá del universo narrativo de la novela que dé un sentido a la escritura.

En el caso de Austen, por el contrario, en *Pride and Prejudice* el lector se enfrenta a una narradora que cuenta los acontecimientos desde la perspectiva de un personaje, Elizabeth Bennett, a quien hace carismática, pero de cuya capacidad de juzgar el mundo con imparcialidad duda a menudo. Cuando irrumpa en la narración una carta con otra versión de la historia que el lector

desconoce, su lectura dependerá de su atención al juego de la narradora con la credibilidad del escritor de la carta y su lectora. En *Frankenstein*, finalmente, el lector tiene acceso a la correspondencia del narrador, Walton, a su hermana, a la que le cuenta la historia de Víctor y de la criatura que crea. La correspondencia de Walton buscará romper los límites de la comunicación con su destinataria. Así, se presenta un juego en el que cada autor(a) oscila entre los dos procesos enunciados por Todorov. Pero más allá de la posible ventaja o desventaja del lector frente a los personajes, las cartas en las novelas piden su participación como destinatario último que, desde un punto de vista externo, puede hacer una lectura de la obra que los personajes destinatarios de las cartas no pueden hacer.

Capítulo 1.

“... because an *Editor* can judge with an impartiality which is rarely to be found in an *Author*”: de personajes-escriutores y escritores-lectores en *Pamela* de Samuel Richardson

Pamela, or, Virtue Rewarded (1740) de Samuel Richardson es una novela narrada predominantemente a través de las cartas y el diario que la protagonista, Pamela, envía a sus padres relatando los detalles del desarrollo de su relación con su amo Mr. B, quien intenta seducirla. Este tipo de narrativa es una ficción compuesta por muchas ficciones -las cartas- que al ser leídas producen la sensación de que la historia *se está escribiendo* en la medida en que se lee. Pamela es un personaje que está en constante construcción, tanto ella, como el mundo que ella va creando mientras escribe. Es una escritura que refleja incertidumbre, pues no hay en apariencia un control autoral que organice la experiencia del personaje. Su escritura es “de momento”, y no estamos aquí ante una narradora consciente de un final o desarrollo posterior hacia el cual dirigirse. Lo que sí tiene la novela de Richardson es un editor ficticio que funciona como mediador entre las cartas de Pamela y su audiencia lectora más allá del universo narrativo. En el presente capítulo se analizarán las estrategias mediante las cuales el Editor utiliza las cartas como herramienta narrativa a través de la cual puede apelar a la experiencia de lectura del *lector de la novela*, al tiempo que mantiene la percepción de que lo que se lee es un registro escritural en permanente construcción.

Una primera característica a tener en cuenta de las cartas literarias es que son ficciones cuyos autores son personajes. A diferencia del diálogo, estas son redacciones, composiciones de ellos. Generalmente son textos concebidos tiempo antes de ser llevados al papel, que buscan establecer una correspondencia con otros personajes. En el caso de *Pamela*, sin embargo, se resalta por el contrario el carácter “de momento” de la escritura de la protagonista. Esto se hace evidente

desde la primera carta: “just now, as I was folding up this letter ... I went to hide the letter in my bosom ... He took it ... and then gave it me again” (Richardson 44). El movimiento físico de la carta que se describe no sólo muestra que la escritora-personaje registra los hechos justo después de que suceden, sino que, además, se encuentra en una situación en que la premura al escribir es necesaria, pues la mera posibilidad de que Mr. B lea las cartas en las que ella detalla sus tentativas, pone ya a Pamela en una situación de peligro. Como Margaret A. Doody afirma en su introducción a la novela:

Pamela as she tells her story is always in the middle of her own experience. Her narration is fresh, even to herself; she hasn't the advantage over us of having thought it through, of having arranged her experience over the years. There is only one point at which Richardson lets go of this method of narration, the linking passage explaining the abduction; in *Clarissa* he was to achieve complete disappearance”. (9)

Las cartas son testimonios de unas experiencias y sentimientos “frescos”. Escribir a sus padres es la manera en que Pamela puede procesar lo que le sucede, a la vez que va creando la trama que llega a manos del lector, ese “nosotros”, como dice Doody, cuya ventaja es tener la historia completa en sus manos. En la cita se menciona un punto en que Richardson hace uso de una voz narrativa, que no es de un personaje, para dar cuenta de hechos que desconoce la protagonista (la explicación de cómo sucedió su abducción). Esta escritura de una voz narrativa es premeditada, organizada para un público lector, en contraposición a la de Pamela. A pesar de esta aparente diferencia, este segundo narrador (un editor ficticio, como se explicará a continuación) influencia la lectura de las cartas gracias a que es consciente de que un posible lector futuro pueda enterarse de la historia.

Pamela cuenta con un editor ficticio que se anuncia en el prefacio, justifica la publicación de las cartas (que no fueron escritas por él) y aporta un resumen de sus contenidos (Richardson 31). Mediante la figura del Editor, se podrá apelar al lector de la novela e influir en su experiencia de lectura. En la ya mencionada irrupción por parte del Editor, se llena un vacío narrativo al revelar que todo el tiempo Mr. B ha estado leyendo las cartas de Pamela, a pesar de los esfuerzos de ella por ocultarlas. El pasaje de la abducción inicia de la siguiente manera: “Here it is necessary the reader should know ...” (123) y el Editor hace indicaciones como “(as she observes in one of her letters, p. 116)” (123). Aquí se habla directamente al lector, se le indica lo que debe saber antes de proseguir con la lectura, para que entienda bien la trama de la novela, y se le dirige a las partes de los “papeles” en que encontrará evidencia de lo ocurrido. Este Editor, que acompaña al lector, también organiza las ficciones de Pamela de la mejor manera posible, agregando, por ejemplo, títulos a las cartas: “LETTER II / HER FATHER IN ANSWER” (45). Existe pues una mezcla entre la espontaneidad con una voluntad de organizarla. Esto refuerza la sensación de estar ante una escritura creada con apremio, al tiempo que de cierta forma se elimina la figura de un solo autor responsable de crear las ficciones, pues se tiene a la protagonista y al Editor que organiza sus “papeles” e interviene cuando en ellos falta información. Las cartas se presentan como testimonios de Pamela, llevadas a la mano del lector por un Editor, que las recopiló y publicó porque le parecieron valiosas en cuanto ejemplo moral, no estético (31).

En concordancia con esta idea del interés moral dirigido al lector de la novela, el editor hace uso de marcas textuales que sirven para dar énfasis a lo que más le interesa de la escritura de Pamela. Esto se puede observar en el uso de las cursivas que aparecen en las cartas, las cuales vendrían a ser de parte del Editor, pues denotan un interés por un tipo específico de lectura que no concierne a los personajes solamente. Las cursivas se usan, entre otras cosas, para incitar la

sospecha en el lector sobre algunos acontecimientos, como cuando Mr. B le dice a Pamela: “I am not angry with you for writing such innocent matters as these; *though you ought to be wary what tales you send out of a family*” (44), para dar énfasis en una idea recurrente e importante para la trama, como cuando quiere destacar alguna lección de los padres de Pamela: “our chief trouble is, and indeed a very great one, for fear you should be brought to any thing dishonest or wicked, *by being set so above yourself*” (45), o cuando se provee información adicional sobre el pasado de los personajes: “[he] wonders that you, my father, who are so well able to teach, and write so good a hand, succeeded no better *in the school you attempted to set up*” (48). Este último uso es de los más reveladores pues da cuenta de una intención narrativa que no va dirigida al padre de Pamela, quien es objeto de la oración y para quien no tiene ninguna importancia especial su propio pasado, sino al lector. Así, se puede argumentar que las cursivas son un agregado del Editor, que no solo sería el organizador de las cartas, sino que tiene un interés en que el lector lea las cartas de determinada manera. Es por esto que el Editor funciona como una máscara para el autor y que las cartas son ficciones que, aunque en apariencia parezcan construirse para sus destinatarios ficticios, están dirigidas en todo momento al lector de la novela, con el que busca entablar un acuerdo con respecto a las ideas que expone.

No obstante, es precisamente a través de las cartas que Richardson da paso a reflexiones literarias. En *Pamela* se utiliza en primer lugar un vocabulario que hace referencia a su cualidad de historia: “now I will proceed with my sad *story*” (56, énfasis mío), “This letter, when I expected some new *plot*, has greatly affected me” (283, énfasis mío) escribe la protagonista. Pamela también hace preguntas a ese “tú” más inmediato que la lee, sus padres, como en el inicio del segundo volumen de la novela: “Well, my dear parents, here I am (would you believe it?)” (279), como sorprendiéndose de haber regresado al papel, de que la historia continúe. Parece haber una

consciencia implícita incluso en los personajes de saberse parte de una ficción. Al respecto, Carol Houlihan indica que:

The literary self-consciousness Pamela and Mr. B share can be seen early in the novel (...) she turns herself into a symbol of virtue in distress, so powerful a symbol that “a Pamela” becomes “a Lucretia” (...) In recording her trials, Pamela creates an image of herself and her captor. As B. warns her, “Since you take me for the Devil, how can you expect any Good from me? – How, rather, can you expect any thing but the worst Treatment from me – You have given me a Character, *Pamela*; and blame me not, that I act up to it” (I, 287) (...) B. dotes on Pamela’s records of his actions almost more that he dotes on the girl. (237-238)

Pamela es la virtud que representa. Esta consciencia que describe Houlihan se reitera en su firma, siempre acompañada de unos “epítetos”, como les dice Mr. B. (Richardson 60), que varían ligeramente: “Your dutiful Daughter” (51), “Your thoughtful Pamela” (53), “Your honest Daughter” (61). Las firmas no solo son testimonio de la importancia de ponerse en el papel para estos personajes -personajes hechos de su propia escritura-, sino de que la narradora, al ir registrando su estado moral: todavía honesta, todavía obediente, busca relacionarse con referentes literarios. Así esta escritura “de momento”, revela su consciencia de constituir una novela a través de estas cartas. Al compararse con personajes como Lucrecia o el Diablo, los personajes no solo se saben personajes y actúan en consecuencia, sino que buscan una correspondencia con el lector de novelas, el lector literario, que puede establecer relaciones con otras obras de ficción. Así pues, estas son cartas que buscan un público lector más allá de la ficción desde su composición.

Pamela es un personaje, pero es también una escritora, al demostrar un ansia de escribir independientemente de la urgencia de reportar información: “I am going on again with a long letter; for I love writing, and I shall tire you” (49). La cita determina un deseo de escribir más allá del motivo de la carta, o escribir para alguien que quiera leer en sus líneas sin importar la longitud. En estas palabras resuena el comentario de Doody acerca de las protagonistas de Richardson:

All Richardson’s major characters are, in effect, authors (...) Pamela wishes to correspond, in all senses of the word; it is part of her frustration that at times her letters cannot get through to anybody, and a more important and constant frustration that her letters as they emerge *into the outer world* do not quite correspond with the mind of anyone else in that world (save, of course, the minds of the readers of Richardson). (10, énfasis mío)

Las cartas son recursos que transgreden la ficción en esta búsqueda de una correspondencia más cabal, literaria, un “tú” dispuesto a leer para enterarse de una historia. Pamela, como menciona Doody, busca y espera siempre que las cartas salgan al mundo y este deseo entra en choque con el miedo que siente Mr. B. de que las cartas salgan de los confines de su casa (62). Sin embargo, Pamela insiste en escribir con un destinatario constante en mente, más allá de sus padres o de Mr. B. El lector es quien debe en última instancia encontrarle un sentido a esta escritura, que el Editor se ha empeñado en hacer llegar a sus manos. El lector es el destinatario perfecto de las cartas porque leerá esta escritura “de momento” por gusto, leerá a Pamela (narradora cómica y encantadora), sabrá todo lo que ella quiera decirle y aceptará el reto de establecer correspondencia con ella. El final de la novela en este sentido es significativo porque Pamela firma diciendo “Ever most dutifully yours” (516), sin escribir ya “daughter”, pues se trata de una despedida de personaje/escritor a su lector, más allá de sus padres.

Doody cuenta cómo Richardson tuvo la idea de escribir *Pamela*: “a small sequence of letters from a daughter in service, asking her father’s advice when she is threatened by her master’s advances, became the germ of *Pamela*” (7). A partir de esto es posible establecer un paralelo entre el Editor y el autor. El Editor dice en el prefacio que confía en que las cartas tendrán una buena recepción y en su juicio de lectura: “... because an *Editor* can judge with an impartiality which is rarely to be found in an *Author*” (Richardson 31). De esta manera, Richardson construye la idea de una mano imparcial para reforzar la sensación de desorden y de escritura en progreso de las cartas ficticias encontradas. También de una subjetividad ajena a la suya propia que resulta un ejemplo “real” de los valores que representa, haciendo que el lector reconozca en Pamela un personaje con el que pueda corresponder (tanto en su experiencia “vital” como en su experiencia lectora).

El aspecto más importante de la carta es que es una ficción que siempre busca correspondencia y este aspecto se mantiene incluso cuando una carta se convierte en diario, pues este aún es escrito con miras a ser leído por sus padres, como apunta el Editor: “*Her JOURNAL* Begun for her amusement, and in hopes to find some opportunity to send it to them” (35). Las cartas son una ficción que por su misma composición (fecha, nombre, etc.) permiten que constantemente se tenga presente su materialidad ficticia: se trata de papeles que han pasado por un proceso para llegar a manos del lector. Esto permite crear una perspectiva en el lector de que está leyendo un papel que no necesariamente está dirigido a él y que por lo tanto es una escritura a la que asiste o de la que es testigo. Mientras tanto, los personajes, que se saben escritores, se comparan con personajes literarios, y así reflexionan acerca de su existencia dentro en la literatura. De esta forma, las cartas terminan reforzando la consciencia misma de que se lee ante todo una composición literaria y dejan adivinar una mano de autor que busca que su lector establezca de

manera más patente una correspondencia con ese texto, al construirlo como una ficción entregada por quien está experimentando *al tiempo que él recibe* una historia de virtud remunerada.

Capítulo 2.

“It is a rule with me, that a person who can write a long letter with ease, cannot write ill”:

análisis del segundo lector de Mr. Darcy en *Pride and Prejudice* de Jane Austen

Pride and Prejudice (1813) es tal vez la obra más admirada de Jane Austen. La novela es narrada en tercera persona y tiene cartas, que, aunque pocas, son de gran importancia en el desarrollo de la trama. Debido a esto, son leídas de manera particular, porque la voz de la narradora es la que introduce al lector el personaje que las escribe. Esta voz es interesante, no sólo porque hace uso de la ironía al interpretar a los personajes de la obra, sino además porque sigue la perspectiva de Elizabeth, quien se configura a su vez como una lectora del carácter de otros personajes, pero desacertada en los juicios que hace sobre estos. Por ejemplo, Elizabeth, en uno de sus primeros encuentros con Mr. Darcy, le dice: “You appear to me, Mr. Darcy, to allow nothing for the influence of friendship and affection” (Austen 46), opinión que será demostrada errónea cuando el personaje actúe precisamente en interés de la amistad y afecto que tiene por Mr. Bingley para separarlo de la hermana de Elizabeth, Jane, como explica en su carta: “to preserve my friend from what I esteemed a most unhappy connection” (187). Estas características condicionan la lectura de la carta de Mr. Darcy, a diferencia de la novela de Richardson, en la que se tiene acceso a los personajes y su escritura de manera directa. Como se verá a continuación, la construcción de la carta de Mr. Darcy está mediada por la narradora, de manera que el personaje logra convencer por medio de procesos diferentes, tanto a su destinataria como al lector.

La construcción del carácter de Mr. Darcy es extensa, y, hasta la aparición de su escritura, cada capítulo agrega matices nuevos. Es necesario observar, en primer lugar, la manera en que opera esta construcción. El presente análisis se limitará a los capítulos 3 y 4, en los que se describen

las primeras impresiones (que, por cierto, era justamente el título de la novela en sus primeros borradores: “First Impressions”) formadas acerca del personaje. En estas impresiones, se observan, a su vez, particularidades de las relaciones entre la narradora y las demás voces, que se van haciendo más complejas a lo largo de la novela.

La introducción y descripción de Mr. Darcy la ofrece la voz narrativa y esta, en un principio, parece coincidir con la opinión de Elizabeth:

The gentlemen pronounced him to be a fine figure of a man, the ladies declared he was much handsomer than Mr. Bingley, and he was looked at with great admiration for about half the evening, till his manners gave a disgust which turned the tide of his popularity; for he was discovered to be proud; to be above his company, and above being pleased; and not all his large estate in Derbyshire could then save him from having a most forbidding, disagreeable countenance, and being unworthy to be compared with his friend (...) His character was decided. He was the proudest, most disagreeable man in the world, and everybody hoped that he would never come there again. (8)

Aunque esta parezca una descripción de la narradora, pues está escrita en tercera persona, se trata en realidad, de la narradora describiendo la opinión general de las voces de una multitud de personas (entre las cuales se encuentra Elizabeth) acerca de Mr. Darcy, en discurso indirecto libre. La comparación con Mr. Bingley refuerza la fuerte impresión que causó el personaje, dando como resultado opiniones que en apariencia son verídicas.

Esta primera introducción es de vital importancia, porque marca asimismo el comienzo de la configuración de unas características de Mr. Darcy que empezarán a crear unas expectativas en el lector. Wolfgang Iser establece que una de las características de los textos literarios es que en

ellos “Las oraciones individuales no sólo actúan en conjunto para la complementación de lo que viene después: establecen expectativas al respecto (...) la interacción de estos correlatos consiste, no tanto en un cumplimiento de las expectativas, sino más bien en su constante modificación” (“El proceso de la lectura” 36). Como se mencionó, la construcción del carácter de Mr. Darcy es extensa. Con cada oración, no solo se prepara al lector para leer su carta, sino que se van creando expectativas sobre cómo será su escritura. Pero como explica Iser, esta construcción no debe entenderse como una serie de datos que van confirmando una versión del personaje que expuso el dato anterior, sino que son oraciones que se van contradiciendo a la vez que complementando. En la novela de Austen, las expectativas se van creando al contraponerse distintas versiones del mismo personaje sin que una voz, con la autoridad de saberse objetiva (omnisciente), dé una versión definitiva. Así se invita al lector a intentar encontrar una coherencia, y a esperar la consiguiente confirmación en el texto.

He aquí un ejemplo de la complejidad de lo anterior en *Pride and Prejudice*: un lector atento percibirá que esta “opinión de muchas voces” acerca de Mr. Darcy es compatible con la opinión de Mrs. Bennet al finalizar el capítulo: “ ‘I can assure you,’ she added, ‘that Lizzy does not lose much by not suiting his fancy; for he is a most disagreeable, horrid man, not at all worth pleasing. So high and so conceited that there was no enduring him!’ ” (Austen 11). El lector sabe que Mrs. Bennet es un personaje cuyas opiniones no son desinteresadas debido a que su interés por la posibilidad de un matrimonio con ventaja económica nubla su juicio, como lo demuestra su introducción en el primer capítulo, con la frase que da inicio a la novela:

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.

However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered the rightful property of some one or other of their daughters.

‘My dear Mr. Bennet,’ said his lady to him one day”. (1)

Así pues, es posible inferir que si Mr. Darcy hubiera mostrado preferencia por una de sus hijas, a pesar de su supuesto orgullo, Mrs. Bennet hubiera estado más que dispuesta a elogiarlo, con un posible matrimonio en mente. Por lo tanto, para descubrir el nivel de acierto de la opinión general que se formó acerca de Mr. Darcy, Mrs. Bennet como foco narrativo no aporta ninguna claridad, ni desmiente ni refuerza la impresión general.

Lo anterior conduce finalmente a que el lector simpatice con este juicio que corresponde con el de Elizabeth, quien se presenta a sí misma como una buena intérprete de las personalidades de la gente que conoce. Mr. Darcy hace un comentario que denota desprecio hacia Elizabeth, y el lector conoce la reacción de ella, que es la siguiente: “Mr. Darcy walked off; and Elizabeth remained with no very cordial feelings toward him. She told the story, however, with great spirit among her friends; for she had a lively, playful disposition, which delighted in anything ridiculous” (9). Elizabeth no responde con reproches o enojo hacia Mr. Darcy, al contrario, encuentra diversión y ridiculez en la situación y en su comentario, y comparte la historia con sus amigas. El lector es testigo de una disposición del personaje, que aparentemente no deja que sus emociones afecten su juicio de manera significativa, y finalmente parece que la situación no la afecta demasiado. Al intentar perfilar la personalidad de un personaje como Elizabeth, el lector podría observar imparcialidad en sus juicios, en contraste con los juicios de otros personajes, mediados por intereses personales. A este personaje, además, se la caracteriza como una que ejercita

constantemente su capacidad para juzgar desinteresadamente, como observa Mr. Bingley: “ ‘I did not know before,’ continued Bingley immediately, ‘that you were a studier of character’ ” (39). Elizabeth procura la simpatía del lector, lo seduce y hace que tienda a creerle y a identificarla como una narradora objetiva, imparcial.

William Nelles identifica al menos tres características de los narradores omniscientes, que la narradora de Austen deliberadamente evita: 1. Como el narrador ha inventado el mundo de la narración, debe conocer todo lo que hay en él, 2. El narrador tiene acceso a temporalidades externas a la de la narración principal y 3. El narrador puede reportar eventos simultáneos, separados espacialmente (120-121). La narradora de Austen sería más bien una narradora reticente. Puede que sea la única voz capaz de ofrecer una lectura objetiva del personaje, pero tiene una agenda distinta, en la que escoge y elabora maneras de decir indirectamente juicios subjetivos y ocultar la verdad objetiva. El verdadero carácter de Mr. Darcy no lo revelará hasta que aparezca su propia escritura, pero dicha aparición tendrá la mediación de Elizabeth.

Por supuesto la narradora también aportará claves de lectura que pongan en tela de juicio la objetividad de Elizabeth. En otro capítulo se introduce la opinión de Jane, la hermana de Elizabeth, quien está dispuesta a darle a Mr. Darcy el beneficio de la duda, darle una explicación a su orgullo (Austen 16). Sin embargo, desde el principio, Jane es calificada como lectora poco confiable, mas no desde la perspectiva de la narradora, sino de la misma Elizabeth:

“Oh! you are a great deal too apt, you know, to like people in general. You never see a fault in anybody. All the world are good and agreeable in your eyes. I never heard you speak ill of a human being in your life.”

“I would not wish to be hasty in censuring anyone; but I always speak what I think.”

“I know you do; and it is *that* which makes the wonder. With *your* good sense, to be so honestly blind to the follies and nonsense of others!” (12)

Así al lector, con la simpatía puesta en Elizabeth, se le informa que Jane tiende a opinar bien de las personas, pues no pretende apresurarse a censurar en caso de estar equivocada. Elizabeth establece que esto la hace ciega ante la insensatez de los otros, por lo tanto, no es un personaje que pueda revelar la verdad acerca Mr. Darcy. Pero la narradora, sin decir explícitamente que Elizabeth se equivoca, va rompiendo con esta ilusión de imparcialidad de ella: “with more quickness of observation and less pliancy of temper than her sister, and with a judgement too unassailed by any attention to herself, she was very little disposed to approve them” (12). La poca disposición a cambiar su opinión una vez formada convierte a Elizabeth en uno de los personajes menos propicios para descubrir la verdad sobre Mr. Darcy. No obstante, a lo largo de la novela, hasta antes de la irrupción de su escritura, las acciones de Mr. Darcy no probarán lo contrario. Y así, a la hora de leer su carta, el lector tendrá unos prejuicios y expectativas particulares, configuradas por las voces de la narradora y la protagonista principalmente.

Lo importante de este análisis es que resalta el hecho de que en las discrepancias y los distintos niveles de autoridad que la autora aporta a las diferentes voces se crean tensiones que jugarán un papel importante en el momento en que finalmente aparezca la carta de Mr. Darcy. Pues dicha carta constituye el acceso directo, no a la voz, sino a la escritura de un personaje que le dará claridad a la especulación que ha surgido a su alrededor desde el principio de la novela y, además, constituirá el vehículo que dará paso a uno de los puntos más importantes de la trama: el romance entre Mr. Darcy y Elizabeth. La carta de Mr. Darcy, que aparece en el capítulo 35, es la primera y única vez que el lector tiene acceso a su escritura. Y esta es una *reescritura* de acontecimientos importantes sucedidos hasta ese momento en la narración. Es otra versión de la

misma historia ya leída, contada desde la perspectiva de otro narrador. Esto crea perspectivas interesantes porque la carta se presenta entonces como una ficción adjunta a la novela que la enmarca, la cual ha estado gobernada por una voz narrativa imperante¹. El lector tendrá en cuenta la configuración que la narradora y Elizabeth han presentado del remitente y las discrepancias que surgen de la lectura de la carta. Para analizar este proceso de lectura particular, es necesario observar cómo se construye esta escritura adjunta que es la carta.

En primer lugar, la carta es introducida por la voz narrativa: “With no expectation of pleasure, but with the strongest curiosity, Elizabeth opened the letter” (184). Teniendo en cuenta el universo de expectativas que nos ha dispuesto la novela hasta el momento, llama la atención que justo antes de la lectura de la carta se nos informe de las expectativas de Elizabeth. Si ella no espera placer derivado de la carta, al lector le ocurrirá lo contrario, pues, como se mencionó anteriormente, la carta traerá claridad y permitirá la relación romántica entre emisor y destinataria. “Un texto literario logra su eficacia gracias a la aparente evocación y subsecuente negación de lo familiar. Lo que al principio parecería ser una afirmación de nuestros supuestos nos lleva a rechazarlos, tendiendo a prepararnos, así, para una reorientación” (Iser, “El proceso de la lectura”

¹ Entre las muchas novelas que se han escrito como “secuela” a *Pride and Prejudice* existe una, en particular, que ofrece toda la historia desde el punto de vista de Mr. Darcy: *An Assembly Such as This* (2003) de Pamela Aidan. Es un experimento interesante, pues pone en evidencia la sutileza narrativa de Jane Austen al no decir claramente que estamos ante las primeras impresiones leves y ligeras de una joven prejuiciosa que se cree más inteligente de lo que es. Ahí cobra interés lo que Elizabeth dice más tarde (“Till this moment I never knew myself” (Austen 196)) pues se empieza a revelar un cambio de opinión, la segunda impresión, más certera, y el fin de los prejuicios, crucial para el desenlace. Además, es una novela en tres volúmenes, muy al uso de la época de Austen. Los tres títulos son: *An Assembly Such as This* (2003), *Duty and Desire* (2004) y *These Three Remain* (2005).

47). Como dice Iser, debido a que el texto literario niega lo que ha presentado como familiar, conocido, en la lectura se empiezan a anticipar nuevas orientaciones sobre lo que se había asumido como verdadero. La espera por una confirmación del verdadero carácter e intenciones detrás de las acciones de Mr. Darcy terminará con la carta. Por lo tanto, el lector quiere conocer la nueva perspectiva de los acontecimientos que le traerá el nuevo narrador, pues de esta manera podrá darle sentido a lo que ha leído. Es decir, de entrada, el lector quiere creer en la veracidad de los contenidos del nuevo texto, escrito por Mr. Darcy, cuya perspectiva es la única que faltaba en el rompecabezas de su personalidad que el lector ha estado intentando armar desde el comienzo de la obra.

Es pertinente, asimismo, tener en cuenta la dimensión material de la carta, que la narradora observa y describe de manera cuidadosa: “and, to her still increasing wonder, perceived an envelope containing two sheets of letter-paper, written quite through, in a very close hand. The envelope itself was likewise full” (Austen 184). Elizabeth no esperaba una carta tan larga, ni tan buena letra, no esperaba una *narración*. Aquí resuenan las palabras de Caroline Bingley a Mr. Darcy: “It is a rule with me, that a person who can write a long letter with ease, cannot write ill” (44). Esto es interesante porque Mr. Darcy va a tener la autoridad de narrador por aproximadamente cinco páginas o más, y esta es una de las grandes posibilidades narrativas que permiten las cartas. Con esta introducción y por la longitud de la narración, no es necesario incluir marcas textuales como las comillas, un margen adicional o una fuente de letra diferente para establecer los límites de la narración de Mr. Darcy. La antelación y presentación de la carta la hacen el centro de la novela, cuya lectura la modificará en su totalidad. En este sentido, la carta no funciona como un texto aparte, sino que permanece susceptible a la influencia de las dinámicas narrativas del resto de la novela.

Teniendo en cuenta lo anterior, resulta interesante asimismo que el principio de la carta sea *narrado* y no *mostrado*: “It was dated from Rosings, at eight o’clock in the morning, and was as follows:” (184). El lugar, fecha y hora los informa la narradora y de ahí seguirá un punto aparte y se dará paso a la narración de Mr. Darcy. Aunque siempre se lea bajo el filtro de la narradora, en el momento en que la escritura de Mr. Darcy irrumpe en la narración, este filtro desaparece y los ojos del lector y los de Elizabeth ven lo mismo, se encuentran al mismo nivel, ambos frente al documento. La cita constituye una transición en la que la narradora pasa su autoridad al personaje y al mismo tiempo, hace énfasis en la entrada de su voz, que es el inicio del nuevo texto.

Al final del primer párrafo, y después de asegurar que no repetirá nada de lo que ha dicho en el pasado, Mr. Darcy hace una apelación a su lectora: “You must, therefore, pardon the freedom with which I demand your attention; your feelings, I know, will bestow it unwillingly, but I demand it of your justice” (185). Antes de entrar en los temas sustanciales, se pide una disposición particular de la lectora, le pide ser juzgado con justicia. Esto alerta al lector de que lo que está leyendo está siendo juzgado por Elizabeth y lo lleva a su vez a pensar, mientras lee, de qué manera la carta aportará una nueva luz sobre lo ocurrido hasta ese momento en la novela, donde se ha seguido la perspectiva de ella. Sobre las expectativas que se crean en el lector Iser apunta que “Así como estas expectativas provocan interés por saber lo que viene después, su subsecuente modificación produce un efecto retroactivo sobre lo ya leído, haciendo que asuma una significación distinta de la que tenía en el momento de lectura” (Iser, “El proceso de la lectura” 37). Y cuando Mr. Darcy escribe “I shall hope to be in the future secured, when the following account of my actions and their motives has been read” (Austen 185), invita a su vez a leer la carta a la luz del marco que la contiene, a replantear los juicios que el lector se ha formulado.

Por ejemplo, cuando afirma “I will venture to say that my investigation and decisions are not usually influenced by my hopes or fears” (186) es importante porque Elizabeth sí ha actuado de esta manera y el lector es capaz de reconocerlo, especialmente por la disposición de lectura que se le ha pedido. Iser afirma que “el texto nos remite directamente a nuestros propios prejuicios – los que se revelan gracias al acto de interpretación que es un elemento básico del proceso de lectura” (38). Así la carta y la novela que la contiene mantienen una relación recíproca en la que el lector no puede prescindir de la narración principal ni de la adjunta para leer ninguna de las dos.

Como se ha demostrado, las cartas, como herramienta literaria, tienen una doble intención de comunicación: convencer a su destinatario y a su vez seducir al lector para que su lectura afecte la novela en su totalidad. Mr. Darcy es un narrador talentoso a la hora de exponer su caso. No deja de resultar sugerente que utilice elementos narrativos que también utiliza la narradora, como las cursivas, que sirven para dar énfasis a determinadas palabras: “If *you* have not been mistaken here, *I* must have been in error” (Austen 186). Hay una consciencia de la narradora de este doble propósito narrativo de las cartas como herramientas literarias. Recuérdese que lo que se lee en este momento, tanto el lector como Elizabeth, es la palabra escrita de Mr. Darcy, y, sin embargo, estas marcas apelan es al lector de la novela a que lea de acuerdo con el uso que les ha dado la narradora.

Mr. Darcy es también un narrador que va modulando los sentimientos de su lectora a medida que narra: “The situation of your mother’s family, though objectionable, was nothing in comparison to that total want of propriety so frequently, so almost uniformly betrayed by herself, by your three younger sisters, and occasionally even by your father. - Pardon me. - It pains me to offend you. But” (187). En esta cita se hace evidente que el lector es siempre un *segundo* lector, es decir, que las apelaciones que lee son dirigidas a Elizabeth, no a él mismo. Esto hace que el lector se reconozca como un testigo de un intercambio privado, en el que Mr. Darcy, al valerse de

estrategias narrativas para convencer a Elizabeth, termina seduciendo a su vez al lector. Lo que Mr. Darcy está tratando de hacer es defender su conducta y convencer a Elizabeth de que su descripción es verídica. El lector es un tercero, y, por ende, se cree capaz de actuar como juez imparcial de lo que se expone, pero no es inmune a las estrategias de seducción de Mr. Darcy. Que la carta sea un texto hermético es una ilusión, pues dentro de la novela, hace que el lector replantee el texto en su totalidad, después de convencerse de la veracidad de las palabras de la carta, junto con Elizabeth.

Finalmente queda preguntarse, ¿cómo se encarga el texto de configurar la carta de Mr. Darcy como un documento portador de la verdad? Refiriéndose a Mr. Wickham, Mr. Darcy escribe: “Of what he has *particularly* accused me I am ignorant; but of the truth of what I shall relate, I can summon more than one witness of undoubted veracity” (188). En este fragmento de la carta se resalta un aspecto muy importante en la configuración de Mr. Darcy como un narrador desinteresado y confiable. A diferencia de la manera en que *Pamela* se constituye como un intercambio de respuestas directas a otras escrituras interesadas, aquí la carta de Mr. Darcy aparece en medio de una narración en tercera persona. Su carta no está respondiendo a una apelación escrita por Mr. Wickham, ni conoce exactamente lo que este dijo acerca de él, sólo tiene una acusación moral del diálogo mantenido con Elizabeth. Esto quiere decir que Mr. Darcy no puede utilizar lo narrado por Mr. Wickham para desmentirlo y convencer a su destinataria: sólo puede valerse de lo que sabe, de su relato, es decir, de su verdad. De una verdad. Pero el lector tiene acceso a las palabras de Mr. Wickham, y, a diferencia de Elizabeth (quien tenía sentimientos por él), puede acceder a ellas en cualquier momento, releerlas, sopesarlas y sospechar. La carta sería en este sentido desinteresada porque su escritor no tiene acceso a la otra escritura ni la conoce, para argumentar *respondiendo y apelando* a ella, sólo puede narrar aquello de lo que fue testigo.

Las cartas igualmente sirven para reforzar una versión de los acontecimientos por encima de otras, pues son testimonios, porque dan énfasis al emisor que hay detrás de la narración que contienen, traen “testigos”. Anna Vaculíková sostiene que “Letters such as these then have a primarily narrative role, presenting events from the perspective of a specific person and relating these events and perspectives to the protagonists of the novels – and by extension to the readers – in a more straightforward and personal way than the third-person narrator ever could” (13). La autora podría poner en voz de la narradora la comunicación de la verdad que desconocía el lector, pero la carta le permite introducirla de una manera mucho más potente y creíble porque trae una nueva voz, que no es la de la narradora que ocultó cosas antes. Por ser la escritura de un personaje, la carta también aporta al lector una historia *desde adentro*, y por un tiempo, este puede leer junto con otro personaje.

La firma, “Fitzwilliam Darcy” (Austen 192) marca el fin de la carta y, por ende, de la escritura. Se resalta, después de todo lo escrito, quién es el emisor y se vuelve al marco, es decir, se le devuelve la autoridad a la narradora. A partir de este momento, se transforma la lectura de la novela: de lo que se ha leído hasta ahora y de lo que se narra a continuación, mientras que esa narración continuará modificando lo leído en la carta.

La carta de Mr. Darcy en *Pride and Prejudice* es un texto imprescindible en la novela. Las particularidades de la voz narrativa y las herramientas textuales por medio de las cuales la carta es construida dan paso a tensiones narrativas que se manifiestan en la lectura. La autoridad que adquiere Mr. Darcy como escritor es posible gracias a la novela que enmarca su escritura, y la seducción del lector se potencia debido a que su escritura se presenta en forma de carta. Así se evidencian las posibilidades que aporta el uso de la carta como texto dentro de un texto y las

dinámicas que se crean a partir de la disminución o reforzamiento de su aparente hermetismo, en relación con la novela que la contiene.

Capítulo 3.

“It is true that I am very averse to bringing myself forward in print”: el lector como destinatario en *Frankenstein* de Mary Shelley

Frankenstein (1823) es una novela que tiene una estructura narrativa constituida por diversos géneros entre los que se establecen distintas relaciones. En un primer momento el relato se presenta como una serie de cartas escritas por Robert Walton a su hermana Margaret Saville. La cuarta carta, sin embargo, se convierte en un largo manuscrito en el que Walton relata la historia que le cuenta Víctor Frankenstein, quien, a su vez, incluye la de la criatura y otras cartas (transcritas dentro de las de Walton) de parte de su familia (sus padres, su hermano menor William y su prima y posteriormente esposa, Elizabeth). El manuscrito, como Walton explica, es un relato escrito a partir de las notas que toma en el momento en que le cuentan la historia, editadas y ampliadas posteriormente por el relator: “Frankenstein discovered that I made notes concerning his history: he asked to see them, and then himself corrected and augmented them in many places; but principally giving life and spirit to the conversations he held with his enemy” (Shelley 156). Así pues, el lector se enfrenta a un relato enmarcado, cuyo marco es epistolar y cuyo centro es una transcripción editada a dos manos de un relato oral de al menos dos voces diferentes y otros registros escriturales. Las cartas en *Frankenstein* están en el núcleo y en el marco de la historia, y por lo tanto son ficciones que están en constante tensión porque son construidas como textos cerrados, es decir, que no necesitan de la historia que contienen para tener sentido, pero a la vez abiertos, pues son afectados y afectan a los demás textos de la novela. Las cartas contienen y son contenidas, y, como se argumentará en el presente capítulo, hacen que la novela invite constantemente al lector a entablar un diálogo con el texto y sus relaciones.

Mary A. Favret, respecto al papel de las cartas en la obra, indica que:

In *Frankenstein*, however, the conventional letter fails: Victor never writes [to] his family, Walton's missive never ends, and something monstrous escapes. (...) *Frankenstein* invites us to maintain correspondence even as it forces us to accept deformity, to dismiss authority, and to listen to the voices of destruction (...) the function of the letter, if not its form, remains essential to the function of the novel. (1-2)

Así pues, a pesar de que la carta en su aspecto formal se vea deformada o transformada en una especie de diario editado y que la autoridad narrativa esté dividida en varias voces, como indica Favret, la función principal del marco se mantiene: como son cartas, invita a mantener una *correspondencia*. ¿Mas invita a quién?, ¿a la destinataria de las cartas, Margaret? De Margaret no se obtiene respuesta alguna a lo largo de la novela, ella está por fuera del espacio y situación narrativas, en la seguridad de su hogar con su esposo e hijos (Shelley 158). El lector, en cambio, sabiéndose libre de cualquier vínculo con el mundo narrativo se ve enfrentado a una narración que le resulta extraña y desafiante, pero sabe también que en ella se encuentra un sentido, a pesar de su deformidad. Mantener una correspondencia significa que la estructura misma de la novela, su monstruosidad, obliga al lector a estar *respondiendo* a ella, al mismo tiempo que la acepta. En este sentido, las cartas de Walton que enmarcan todo, o al menos la cuarta carta, se convierte en una carta *al lector*, a la que este debe responder en su experiencia de lectura, para darle forma o sentido a la deformidad formal. Su respuesta consistirá en disponer de los elementos que la carta contiene y hallar en ellos mismos correspondencias.

¿Cómo logra exactamente la novela apelar al lector a realizar esta correspondencia? Por un lado, la estructura de la novela lo requiere, lo pide. En “La estructura apelativa de los textos”, Iser

afirma que, en los textos literarios, “mientras más variadas sean las “perspectivas esquematizadas” que produce el objeto de arte, más aumentan los vacíos (...) Sólo los vacíos conceden una participación en la co-ejecución y en la constitución del sentido del suceso” (106-107). *Frankenstein* requiere esquemáticamente de una autoridad que vaya otorgando una respuesta última a la verdad de la historia y la de cada personaje-narrador, pues en este caso carece de una voz omnisciente similar a la narradora de la novela de Austen. Pero, por otro lado, existen otras herramientas literarias que van a constituirse como apelaciones al lector, hechas por un editor consciente de su labor, es decir, consciente de la posibilidad de otros *lectores* potenciales por fuera del universo narrativo de la novela. Este editor es como el de *Pamela*, o como la mano invisible que incluye las cursivas en la carta de Mr. Darcy, para ser leídas en relación con el resto del texto, al que sabe que tiene acceso el lector de la novela. Las herramientas en el caso que nos ocupa en este capítulo son posibles no solo a través del marco epistolar, sino a través de las otras cartas que aparecen dentro de él, en la narración de Víctor.

Las tres primeras cartas que abren la novela cumplen con el modelo tradicional epistolar: aparecen en primer lugar el nombre del destinatario, el lugar y la fecha. Lo primero que Walton informa a su hermana es que ha empezado su viaje sin ningún percance, teniendo en cuenta a su destinataria y anticipando lo que ella querría saber con mayor premura. Y terminan con su despedida y buenos deseos, y la firma del remitente. Incluso los títulos de estos textos son “Letter I ... Letter II ... Letter III ... Letter IV” (Shelley 1-8). Sin embargo, ya desde la cuarta carta, se empieza a romper este modelo. La carta comienza de la siguiente manera: “So strange an accident has happened to us that I cannot forbear recording it, although it is very probable that you will see me before these papers can come into your possession” (8). Este comienzo es significativo porque Walton está ya desde el principio del documento anunciando que está prescindiendo de su

condición de escritor de cartas, pues no escribe para comunicar algo a alguien, sino que escribe por registrar, y con esto, está transformando el género del documento. Una carta en la que el remitente empieza diciendo que es muy probable que lo que escriba no llegará a su destinataria antes de poder hablar con ella en persona es una carta que puede dejar de serlo para convertirse en una especie de diario. La escritura a partir de la última carta viene de una necesidad de escribir por lo extraño de las circunstancias mismas, de escribir por la historia, más que por una necesidad de comunicación. Walton se convierte en un escritor que busca registrar lo que experimenta, con el deseo de que alguien más lo lea y comparta sus sensaciones. Es aquí cuando empieza la carta a abrirse más allá de la posible lectura de Margaret y a apelar a otro *lector potencial* que también pueda leer estos papeles.

Más aún, esta última carta está escrita a lo largo de distintos días, como lo indican las fechas que en ella aparecen: “August 5th ... August 13th ... August 19th ...” (8-13). Aquí Walton está respondiendo a una razón de estilo dentro de la epístola, pues decide registrar dentro de un mismo documento todos los sucesos concernientes a la entrada de Víctor al barco antes de que empiece su relato, bajo el mismo título: “Letter IV” (8), en lugar de hacer distintas cartas, pues estas ya no son para mandar tan juiciosamente a su hermana como las tres primeras. El criterio es la unidad narrativa de los acontecimientos antes del inicio del relato de Víctor. Al final del último papel, ya no lo llama carta, sino manuscrito (14). Y ya el siguiente título es “Chapter I” (14); la carta se vuelve un manuscrito en el que un nuevo tipo de división (por capítulos) sirve para marcar el inicio de una nueva voz.

Esto mismo sucede con el relato de la criatura, en el que el editor agrega comillas (70-104) en cada uno de los párrafos y así delimita su voz. A su vez, Víctor introduce y cierra el cuento, de manera similar a como lo hizo la narradora de Austen: “he thus began his tale” (70), al terminar el

capítulo, y “the being finished speaking” (104), al empezar un nuevo capítulo con otra voz. Estas marcas textuales funcionan como divisiones que sirven para delimitar la narración de una voz y las otras, y, sin embargo, estas delimitaciones se desestabilizan hacia el final de la novela. Al final, cuando Walton retoma la palabra, este mantiene conversaciones tanto con Víctor como con la criatura que aportan información al relato narrado y dan un final más redondo a la historia. Estas ocurren en un tiempo posterior al relato y constituyen diálogos entre las voces, que irrumpen en el marco que sería al principio solo de Walton. Todo esto aporta a la sensación de inestabilidad y deformidad que conlleva la lectura de la novela, cuyo marco se abre y en él irrumpen las voces de las narraciones orales que este contenía.

Pero, además, hay unas marcas textuales hacia el final que resultan aún más trasgresoras de los límites de comunicación entre Walton y Margaret y que evidencian la consciencia de una audiencia “más allá”. Al finalizar el relato de Víctor, aparece en la página: “Walton, *in continuation*” (155). Esto da cuenta de la existencia de un editor o editores que se dirigen a unos posibles lectores. No se trata de Walton escribiendo a su hermana, pues la frase se refiere a él en tercera persona. Incluso si se tratara de Walton escribiendo aún, este volvería a escribir para un segundo lector y se pensaría ya dentro de una ficción en la que mantendría una correspondencia más allá de su hermana, en un lector que lo piense a él como un narrador, en el que él mismo se estaría convirtiendo. A Margaret, su hermano se dirige con familiaridad y sabiendo que lo conoce, por lo tanto, es muy poco probable que esta marca textual sea para ella. La carta se contamina, pero es en esta contaminación que se puede convertir en una carta para un lector cualquiera. Esta mano editora, este otro Walton con consciencia de una audiencia en potencia, es la misma que escribe “The End” (166) al final de la novela. Favret comenta asimismo que, al final, “when Walton resumes his letters, he abandons the formalities of dating and address; we read no proper

valediction or closing signature as the book ends” (2), ni separa ya con fechas cuando escribe en días diferentes: “Good night, my sister” (Shelley 162), escribe e inmediatamente en el siguiente párrafo aparece “Great god! what a scene has just taken place!” (162), sin ningún tipo de separación. Se destacan así dos hechos importantes: por un lado, que las estructuras son co-dependientes, que se contaminan, y por ende no pueden ser leídas como ficciones herméticas dentro de otras, como si se tratara de una muñeca rusa. Por otro lado, que siempre será el modelo epistolar o su rompimiento el que inferirá en la lectura de la novela, por ser el que se configurará como invitación a responder, a *corresponder*, a ese remitente que quiere ser leído más allá de su destinataria.

La carta de Elizabeth, por ejemplo, en el capítulo 22 (137) es otra que se trata de una confesión amorosa, no aporta información que mueva la trama o la retrase de ninguna manera. Además, en imitación a la de Walton, esta es una carta que no pide una respuesta: “Do not let this letter disturb you; do not answer tomorrow, or the next day, or even until you come, if it will give you pain” (139). Elizabeth se configura nuevamente como una escritora de cartas que pide ser leída más no correspondida (tanto amorosa, como escrituralmente) y esto invita a cuestionar el motivo de la carta y que tenga una función en la narración que no resulte obvia en una primera lectura. Recuérdese que esta carta forma parte de una narración de Víctor, quien debe escoger qué contar y qué no. Si está allí, como todo en la novela, cumple una función específica, perceptible por el lector. La carta sirve para que el lector sea capaz de establecer una conexión emocional más fuerte con el personaje cuando sea asesinada por la criatura. “To which party does a letter belong? (...) Novelistic discourse depends upon an audience reading -- and listening -- between, within, and beyond the lines” (Favret 8). Siempre estas correspondencias no correspondidas (Víctor escribe una breve respuesta, pero sin confesar la creación de la criatura, y por lo tanto, de nuevo evitando

una correspondencia plena) resuenan en la novela entera, y piden otra correspondencia más allá de la novela misma, pues estas son continuamente negadas por los personajes.

Beth Newman, al estudiar la estructura narrativa de *Frankenstein*, apunta que los tres narradores (Walton, Víctor, la criatura) hacen que los marcos se construyan a partir de un patrón o cadena de promesas (155). La narración de la criatura, que está en el centro del texto está construida para hacer que su oyente, Víctor, le cree una compañera. Y, al final de su relato, Víctor a su vez, le pide a Walton que le prometa que cuando muera, él matará a la criatura. Ninguna de estas promesas se cumple, pero lo importante aquí es que ellas hacen que en el libro siempre haya un “tú” o un oyente al que se habla o escribe, y si la novela es una serie de cartas de Walton dirigidas a su hermana, ella sería la lectora de todos los relatos. Cuando otras escrituras irrumpen en la narración, como las de Elizabeth o el padre de Víctor, lo hacen en forma de carta, lo cual permite que se mantenga un “tú” destinatario. Cada ficción o relato tiene un lector/oyente específico en la novela, un “tú” enunciado al que se dirigen. Si esto es así, para que lo anterior se sostenga es necesario identificar los momentos en que en esa cadena de “tús” aparezca una apelación a un “tú” lector. Esto es posible en los textos que enmarcan y las cartas que contienen, pues estos, con una audiencia autocontenida (pues tienen un remitente y un destinatario explícitos en el texto) en apariencia son herméticos, pero por esto mismo invitarán a que se traspasen los límites y se revelen apelaciones al lector de la novela.

Respecto a Walton, Mary A. Favret afirma que: “he speaks a language to which his sister will respond; it is shaped by experiences and feelings they both have shared. His voice is guided by the connections which bind them” (7). Esto significa que la experiencia de lectura de Margaret sería distinta a la de otro lector, y esto se revela en el texto. Walton escribe teniendo en cuenta a su lectora más inmediata, cuyo parentesco hace de esta una lectora más propensa a creerle sin

muchas objeciones a la estructura del relato, las cuales sí formularía otro lector. Favret explica: “Letters always call out for this blind faith, yet even when Walton's letters dissolve the appeal remains. When the monster tells his tale to the blind man, DeLacey; and when he covers Victor's eyes to ensure that Victor will listen, we spot the vestiges of epistolary technique in this novel” (7). Así, cuando Walton escribe a su hermana “Do you understand this feeling?” (Shelley 1), ella es ese *tú* más próximo con el que espera compartir los sentimientos que su experiencia le produjo. De igual manera, cuando Víctor dice “I forget that I am moralising in the most interesting part of my tale, and your looks remind me to proceed” (34), está hablando a Walton y dando cuenta del aspecto de su rostro, de su expresión. Estas expresiones que hablan a un lector u oyente interno, aunque el lector pueda compartir sus sentimientos, siguen manteniéndose dentro de la cadena de lectores y oyentes, la cadena de “tús” que constituyen su estructura.

Iser menciona la suspensión temporal de información como uno de los métodos predilectos de la novela por entregas en el siglo XIX para involucrar al lector y ponerlo a dialogar con el texto, pues este trataba constantemente de imaginar lo que se le diría a continuación, teniendo en cuenta lo que ya ha leído en entregas anteriores, y en ese sentido se vuelve un co-autor (“La estructura apelativa”, 108). Esto es diferente en la oralidad y en la escritura, pues la escritura dentro de una novela siempre será más propensa al “tú” lector porque él está leyendo un texto (una hoja) junto con un personaje, que, aunque se trate de una carta que no va dirigida a él, puede identificar la presencia de ese editor de la novela. Esta consciencia de una materialidad ficticia dentro del libro no es posible cuando se trata de un relato oral. Con un documento dentro de un libro, se puede apelar a la experiencia compartida (entre lector y personaje) de *estar leyendo* un registro escritural. Es diferente que Víctor exclame: “I see by your eagerness and the wonder and hope which your eyes express, my friend, that you expect to be informed of the secret with which I am acquainted”

(Shelley 31) porque aquí, a pesar de que estos sentimientos los comparta el lector, se está informando de una actitud de Walton y la cita busca que el lector pueda imaginarse la escena en la que se relata el cuento y cómo está el oyente. En cambio, en las cartas son posibles este tipo de comentarios:

What would be your surprise, my son, when you expected a happy and glad welcome, to behold, on the contrary, tears and wretchedness? And how, Victor, can I relate our misfortune? Absence cannot have rendered you callous to our joys and griefs; and how shall I inflict pain on my long absent son? I wish to prepare you for the woeful news, but I know it is impossible; *even now your eye skims over the page to seek the words which are to convey to you the horrible tidings.*

William is dead! (Shelley 46, énfasis mío)

Lo que pasa aquí es distinto, porque a pesar de la actitud respecto a la página que adivina el padre que tendrá su hijo al leer, esta no es una descripción necesariamente del rostro de Víctor. Esta es una actitud que el lector comparte de manera más próxima, pues está leyendo él mismo, y esta coincidencia se debe a la materialidad ficticia que implica una carta, del papel por el que se pasan los ojos buscando palabras, del libro que se sostiene. La carta siempre está siendo leída por otro personaje junto con el lector, y por eso permite este tipo de coincidencias que llaman al lector a involucrarse él mismo con lo que está leyendo, a tener una actitud frente a la ficción que se le presenta. Así las cartas no son herméticas, sino que están relacionadas con la novela en su totalidad, al ser una herramienta que permite apelar al lector de manera singular para que se involucre con el texto.

La estructura narrativa de *Frankenstein*, con sus mezclas de género y su carencia de una voz ordenadora que dé claridad a las diferentes capas y superposiciones que componen el relato, hace difícil encontrar aquella voz que está hablando a un lector de la novela, pero es la estructura misma la que le da más posibilidades de entrada a esa figura aparentemente autosuficiente como lo es una carta. Charles E. Robinson, editor de *Frankenstein*, habla de “Mary Shelley and her persona Robert Walton” (198). Esta relación resulta atrayente porque relaciona a Walton con esa mano editora externa que parece la de la autora misma. Siguiendo con la misma argumentación, Robinson continúa:

Victor’s assembling of disparate body parts into his monster is not that different from Walton’s assembling his discrete notes about Victor into a narrative; and both these creative acts may be compared to Mary Shelley’s (...). Mary Shelley herself encouraged this kind of comparison when she bade her novel, her “hideous progeny”, to “go forth and prosper”, suggesting that her monster was a metaphor for her novel and that both creations would be altered by their experiences in the world (...) what Percy Shelley did to (or for) the novel is “figured” by both Walton and Victor Frankenstein serving as editors of each other’s narratives. Indeed, the more we look at the novel, the more we are led to the conclusion that *Frankenstein* is a series of texts in search of an editor, one who will ultimately give form and shape to the novel. (199)

La cita plantea un paralelo entre el trabajo de Víctor para crear a la criatura, con el de Walton al crear el manuscrito y el de Mary Shelley al crear la novela. Lo que tienen en común las creaciones es que son el ensamble de varias partes para crear un todo: la criatura, el manuscrito y la novela. El paralelo lo propuso la autora al hablar del libro en términos monstruosos, que, como la criatura,

debe salir y prosperar en su experiencia en el mundo. Además, cada uno de los todos necesitó de un editor para organizar sus partes. Pero la experiencia de la obra en el mundo no se acaba con su editor. La cita da cuenta de una serie de lectores/oyentes, que se vuelven también editores del texto. Se trata entonces de un texto inacabado, pues debe encontrar su forma y significado últimos en el lector, que también es un editor, o más bien un dador de vida, que activa el texto. El lector pues, es el destinatario último. La experiencia del texto en el mundo será su enfrentamiento con el mundo del lector.

De nuevo, la figura de Walton y Margaret, la capa más exterior del texto, en forma de carta, resulta muy significativa. Robinson lleva el argumento más lejos y se pregunta:

But is Margaret Walton Saville a surrogate only for the reader – or do her initials, MWS, force us to read her as a surrogate for Mary Wollstonecraft Shelley? If these initials are purposeful, then we have a novel written by MWS as if she were Walton writing to MWS – and the silent MWS stands in the corner of this narrative, teasing us to see her as both author and reader (and author and editor) of her own work. (201)

Si se acepta esta hipótesis, el lector es también un autor. Hay una importancia particular que se le da a la palabra escrita en la novela, en su contraste con la oral. El marco del relato es escrito y las cartas dentro de lo hablado no dejan de resultar llamativas por la extrañeza que produce el hecho de que estén dentro de un relato oral. Aunque en *Frankenstein* la estructura y la metáfora narrativas hacen más evidente este llamado de correspondencia por parte del lector, si se contrasta esto a la luz de lo argumentado en *Pamela* y *Pride and Prejudice*, se evidencia que la carta es un espacio narrativo en que el texto se abre a un “tú” más allá de los personajes. Este tú, el lector, será capaz

de establecer relaciones de correspondencia entre él y las novelas, y entre las ficciones propuestas en ellas mismas.

Conclusión

Sobre las cartas en la literatura Todorov escribió que “Toda obra, toda novela, narra a través de la trama de los acontecimientos la historia de su propia creación, su propia historia” (63). Y es que las novelas que incluyen cartas contienen dentro de su trama unos escritores, escrituras y lectores. Y, sin embargo, porque están dentro de una obra literaria, siempre tienen presente que hay un lector que identifica esos agentes y sus procesos. Él siempre será el último eslabón en la cadena, y tendrá acceso a toda ella, por lo tanto, es el que podrá establecer relaciones entre cartas y novelas, y es el único capaz de desentrañar el sentido – no de cada texto por separado – sino en su conjunto.

Frankenstein, al ser una serie de cartas y al mismo tiempo un manuscrito que contiene cartas es en cierto sentido un punto medio entre las estructuras de las otras dos novelas. Es una novela con un marco epistolar y con otras cartas dentro de él, que los personajes no responden. Walton escribe para su hermana y es el filtro por el cual conocemos todo lo demás. El lector es pues apelado para que responda a estos textos y, porque no hay una voz narrativa en tercera persona, solo un gran diálogo entre hermanos, el lector debe llenar los vacíos de la trama y poner en duda las intenciones de cada narrador. En *Pride and Prejudice* sí hay una narradora en tercera persona que sigue la perspectiva de un personaje que nos enseña a cuestionar y al tiempo, a creerle. En medio de esta narración interrumpe una escritura a mano de Mr. Darcy, que dará una versión alterna de los acontecimientos, pero que usará herramientas narrativas similares al texto en el que se enmarca. El lector, en ventaja respecto a lo que conoce Elizabeth, pues tiene acceso a la voz narrativa, pero quizá tan sorprendido como ella por la narración de Mr. Darcy, tendrá sin embargo

las herramientas para establecer relaciones entre la carta y la novela que la contiene, dándole así un sentido a la historia.

Ambas novelas comparten elementos con la estructura narrativa propuesta por Richardson en su novela *Pamela*, en la que se combinan una escritura “de momento” y un Editor que la organiza, pero que sus personajes, al narrarse, se comparan con referentes literarios. En el juego ficcional de organizar las cartas encontradas para un lector, es este último el que debe aportar el sentido a la historia de Pamela, según como la dispuso *para él* el Editor y según los referentes literarios que le dan los personajes.

Cuando hay un “tú” muy explícito y además escrito, cuando hay cartas, se abre un margen a partir de las evidencias textuales que demuestran que la experiencia de lectura entre el lector y el personaje que lee será distinta, pero, además, por tratarse de textos dentro de otros el lector establecerá relaciones entre ellos que sólo puede realizar él. Estas relaciones serán a su vez incitadas por las cartas mismas que contienen incongruencias como el uso de cursivas en un texto escrito a mano, o su aparición en un texto oral. Esto demuestra que hay una mano externa a todo personaje que es escritor que nunca pierde de vista a ese lector para el que escribe y dispone todo.

Las cartas dan paso a la creación de un tipo de “tú” lector que es consciente de la materialidad que implica la escritura y las marcas textuales particulares presentes en ella. El lector de cartas literarias compete con un “tú” personaje para desentrañar el sentido de la carta. Y se siente a sí mismo con mayor autoridad para hacerlo, porque lee una ficción que explícitamente no está dirigida a él, pero a la que se le ha dado acceso. Esto lo lleva a estar involucrado constantemente con ese texto dentro de la novela, y así, con la manera en que dicho texto se relaciona con la novela misma. Si la carta pretende ocultar la mano del autor, como lo dice en su introducción Mary Shelley: “It is true that I am very averse to bringing myself forward in print” (165), lo que termina

haciendo, paradójicamente (o tal vez intencionalmente) es que el lector la busque con más insistencia.

Jodi A. Devine atribuye el uso de cartas en novelas del XIX a la cultura dominante en la época de escribir correspondencia. Eran muy populares los manuales acerca de las maneras correctas de escribir una carta. Así, con el lector del siglo XIX se establece un diálogo entre la práctica en la ficción y la suya en la vida real, y los autores crean una auténtica experiencia de la vida diaria y a veces hasta desafían la etiqueta de la correspondencia de la época y así critican su sociedad (1-3). ¿Para qué hablar entonces de la aproximación a las cartas de las novelas del XIX de un lector del siglo XXI? Es evidente que el diálogo será distinto y por tanto su función como lector de la novela se modifica, y es precisamente por esto que merece atención su análisis. Cada lectura abre un mundo y con estos textos en busca de editores, las posibilidades se enriquecen, en vez de limitarse, pues ya no se restringen únicamente a la comparación con las reglas sociales de la correspondencia. Cada lectura da como resultado un nuevo texto. El lector del siglo XXI seguirá expandiendo los posibles sentidos al relacionar los textos, si no con su experiencia de escritura y lectura de cartas reales, con su experiencia de lectura y desentrañamiento de obras literarias.

Bibliografía

- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Vintage, 2007.
- Carroll, Lewis. *Eight or Nine Wise Words about Letter-Writing*. Emberlin and Son, 1890.
- Devine, Jodi. A. “Epistolary Revelations: Reading Letters in Nineteenth-Century British Novels”. University of Delaware, 2007.
- Doody, Margaret A. “Introduction”. *Pamela*, de Samuel Richardson, Penguin Books, 2003, pp. 7-20.
- Favret, Mary A. “The Letters of *Frankenstein*”. *Genre*, vol. 20, 1987, pp. 3-24.
- Houlihan Flynn, Carol. “Created Selves: Richardson's Development of His Characters”. *Samuel Richardson: A man of letters*, Princeton University Press, 2014.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de la lectura: Un enfoque fenomenológico”, Juan Vargas Duarte, trad. *Para leer al lector*, Mónica Blanco y Manuel Alcides Jofré, eds., Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, pp. 29-51.
- _____ “La estructura apelativa de los textos”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Sandra Franco et al., trad. Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 99-119.
- Nelles, William. “Omniscience for Atheists: Or, Jane Austen’s Infallible Narrator”. *NARRATIVE*, vol. 14, no. 2, 2006, pp. 118-131.
- Newman, Beth. “Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of *Frankenstein*”. The Johns Hopkins University Press, *ELH*, Vol. 53, No. 1, 1986, pp. 141-163.
- Richardson, Samuel. *Pamela*, Peter Sabor, ed., Penguin Books, 2003.

Robinson, Charles E. "Texts in Search of an Editor: Reflections on *The Frankenstein Notebooks* and on Editorial Authority". Shelley, Mary. *Frankenstein*. J. Paul Hunter, ed. Norton Critical Editions, 2012, pp. 198-204.

Shelley, Mary. *Frankenstein*, Candace Ward, ed., Dover Publications, 2017.

_____ "Author's Introduction", J. Paul Hunter, ed., Norton, 1996.

Todorov, Tzvetan. "El sentido de las cartas". *Literatura y significación*. Gonzalo Suárez Gómez, trad., Planeta, 1967, pp. 19-63.

Vaculíková, Anna. "Letters in the Novels of Jane Austen". *Masarykova univerzita*, 2014.