

**LA NOVELA EPISTOLAR INGLESA EN EL S. XVIII:
EL CASO DE SAMUEL RICHARDSON**

BEGOÑA SARRIONANDIA GURTUBAY

INTRODUCCIÓN

El objeto de este trabajo es el análisis de la figura de Samuel Richardson (1689-1761), escritor inglés que aún no ofreciendo una vasta producción literaria, produjo tres grandes novelas epistolares (*Pamela o la virtud recompensada*, *Clarissa o la historia de una joven dama* e *Historia del caballero Charles Grandison*), de gran influencia en la literatura inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII. De vocación tardía, comenzó a publicar cumplidos los cincuenta años, entre 1740 y 1754, se le considera el fundador de la novela moderna. La totalidad de estas novelas fueron escritas en forma epistolar, género que Richardson desarrolló y perfeccionó. El trabajo de Richardson fue enormemente popular en su tiempo, y, en especial, su primera novela, *Pamela o la virtud recompensada*, se ha convertido en una novela de culto sujeta aún hoy en día a innumerable análisis críticos.

Antes de comenzar a disertar sobre el tema parece prudente definir en primer lugar la novela epistolar como novela contada por medio de cartas escritas por uno o varios personajes. En el origen de la novela epistolar se sitúa, como verdadero tratado sobre el tema, las *Cartas familiares* de Cicerón, las cartas de Platón a Dioniso y las 124 de Séneca a Lucilio. Tampoco pueden olvidarse las *Cartas ejemplares* de Horacio y Ovidio, en una Roma que implantaría la norma epistolar de dividir la carta en cinco partes: *Salutatio, exordium, narratio, petitio y conclusio*. Entre los apóstoles cristianos cabe destacar las 14 epístolas de San Pablo dirigidas a las siete iglesias y a sus discípulos Timoteo, Tito y Filemón. Como instrumento propagandístico del cristianismo son notables el *Epistolario místico* de Santa Teresa de Jesús, y el *Epistolario a Santa Teresa de Jesús*, escrito por Fray Luis de León.

Además, como tradición literaria epistolar no debemos olvidar las *Cartas de viajes* de Cristóbal Colón, o las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, *Las tres epístolas* de Galileo, o el *Epistolario fárrago* de Juan Luis Vives.

LA TÉCNICA EPISTOLAR DE SAMUEL RICHARDSON. ANTECEDENTES

La mayoría de las novelas inglesas contemporáneas de Richardson fueron escritas por mujeres, y tratan de la cuestión de la seducción desde un punto de vista femenino. Por lo tanto, el intento de desarrollar el modo epistolar en la novela inglesa del S. XVIII se encuentra en estas historias sobre asuntos amorosos compuestas por jóvenes damas. Desde la publicación de *Lettres Portugaises* (1669) la carta había sido reconocida como una verdadera voz de sentimientos. Los novelistas explotaron la potencialidad de la carta como medio de expresión de las auténticas personalidad y experiencia humanas, que el lector reconocía por sí mismo sin la intervención de intermediarios, evitando de este modo, la influencia de emociones y conflictos.

Resulta notable la falta de dos elementos principales en las primeras fases de la novela epistolar inglesa: la caracterización detallada y el denominado suspense emocional. Asimismo, no encontramos en las novelas anteriores a Richardson el efecto pasional que la carta de tipo amoroso debe provocar. Richardson cumple todas estas funciones, por lo tanto, las novelas de Richardson no representan una innovación, sino un desarrollo de una tradición menor establecida por escritores de historias de amor con voz femenina. Entre estos autores, verdaderas precursoras del género epistolar, encontramos a la Sra. Haywood *Letters from a Lady of Quality to a Chevalier* (1724); la Sra. Davy *Familiar Letters Betwixt a Gentleman and a Lady* (1725), y Elizabeth Rowe *Letters Moral and Entertaining* (1731?). Sin embargo, estas novelas, como se ha anticipado, adolecen de sentido de la estructura y guiones coherentes, y la excesiva atención a la caracterización afecta al suspense emocional que Richardson logró. Así, el uso extensivo de la carta como recurso narrativo era algo común, pero Richardson aportó una ventaja estilística, el uso del escritor de cartas no urbano de baja condición social como personaje tipo.

Por otra parte, las historias de Richardson no constituyen simplemente una serie de comunicaciones directas por parte del remitente, el autor conocía el proceso, y la relación de las cartas iniciales de una novela epistolar con las últimas son diferentes a la relación entre los capítulos de una novela al uso. No se trata solamente de escribir cartas, éstas se copian, se mandan, se discuten, y, más aún, incluso se

interceptan, roban o alteran. De este modo, el recurso de escribir, editar o leer la novela dentro de la novela es innovador en Richardson. Richardson divide su narrativa moralizante en extensos documentos a los que él denomina cartas. La escritura de cartas es, en consecuencia, una parte importante de la acción de una novela epistolar. Las cartas pueden ser acciones narrativas expresadas en primera persona, o, por otra parte, pueden sumergirse en la historia:

“... en la *letter fiction* o ficción epistolar, la epístola puede mantenerse como medio de presentación de la historia y no como un agente narrativo...” (Frank Gees Back, 1940, *La novela epistolar en el Siglo XVIII*).

Además, y como aspecto diferenciador de la técnica epistolar de Richardson, se encuentra el denominado *escribir al momento* (*writing to the moment*). La narración es en línea recta, hay un único narrador principal y una serie de cartas. Así, en su primera novela *Pamela* se incluyen un gran número de remitentes, cuyas cartas influyen en la acción, y logran una gran ironía dramática, en las que las cartas de los cuatro remitentes principales corren paralelas unas a otras. La complejidad que supone esta concepción irónica de la tragedia demanda innovaciones a la técnica epistolar anterior.

Otro aspecto irónico de las novelas de Richardson es que, aún considerando a la carta como símbolo de comunicación y recurso narrativo, la heroína y el héroe no se comunican, no se entienden, los contrastes irónicos se llevan a cabo por medio de cartas paralelas, las mismas escenas se describen en términos diferentes.

Otra ventaja de la forma epistolar utilizada por Richardson es que se pueden utilizar las cartas en una progresión narrativa continua, esto es, se puede citar, releer o referirse con posterioridad.

CLARISSA: ASPECTOS LINGÜÍSTICOS Y HERMENÉUTICOS

El lingüista francés Emile Benveniste (*Problemas de lingüística general* París, 1966), distingue entre *historia* (*histoire*) y *discurso* (*discours*), dos sistemas distintivos y complementarios que se encuentran en la ficción. Benveniste se refiere en esta dicotomía al *yo* o narrador y al *tú* o destinatario como elementos subjetivos del *discurso*, y al *él*,

al ausente despersonificado, como *historia*. En *Clarissa* ocurren ambos sistemas simultáneamente. La propia naturaleza de *Clarissa*, epistolar, tiende a confundirnos. A primera vista, la novela clásica epistolar, con múltiples remitentes, parece tratar ambos sistemas de una manera peculiar. No existe un narrador convencional de la historia o alguna voz narrativa identificable. Esto es, en la forma epistolar la narrativa no se construye alrededor de una simple ficción de un narrador contándonos una historia. La forma, la colección de cartas, es la única historia que se nos ofrece. Sin embargo, a pesar de esta complejidad, es posible separar historia y discurso, cuento y presentación, al menos, para propósitos de análisis.

Así, la clave es el proceso de lectura, que en *Clarissa* es bidimensional, o lo que Roland C. Rossbottom (*Choderlos de Laclos*, Boston, 1978), denomina tematización de la lectura. Existen dos procesos de lectura en cualquier instante de una novela epistolar: la lectura dentro de la ficción, (que se enlaza con los personajes, los remitentes y los destinatarios ficticios), y la lectura externa (el lector real, usted o yo). Aplicando la dicotomía de Benveniste en el caso de la novela epistolar, el acto de lectura interno se podría identificar con la historia, y nuestro propio proceso de lectura con el discurso. Así, citando a Rossbottom:

“A nosotros, los lectores reales, desde nuestro estatus “privilegiado” y artificialmente neutro, se nos pide estructurar el aparente desorden de una novela epistolar, imitando así a los lectores ficticios que tratan de ordenar sus respuestas a los estímulos de cartas separadas y contradictorias.”

Por lo tanto, a medida que presenciamos las cartas que reciben los personajes de una novela epistolar, observamos también el grado en el que pueden malinterpretar lo que han leído, origen de la tensión y la ironía, tal y como sucede en *Clarissa*, si comparamos las verdaderas cartas con las interpretaciones de los lectores ficticios.

Como segundo punto de análisis, en la novela epistolar subyace otro problema, el hermenéutico, o de interpretación del texto. Una carta es un texto, y cualquier texto, siguiendo a Jacques Derrida (*De Gramatología* 1974), es, desde el punto de vista fenomenológico, un signo de ausencia. Escribir origina falta de presencia, y Derrida sugie-

re que el texto es solamente un sustituto, una huella del ser. Se puede decir que la carta es un texto paradigmático motivado por la ausencia humana dramatizada, como cuando Clarissa escribe a Miss Howe y le dice: "... Por *carta*, cuando no puedo en *Persona* (I, 29)". Esto implica desde el punto de vista hermenéutico una inestabilidad. Por lo tanto, el significado de su sentido absoluto (convencionalmente, la presencia del autor en el texto, o de su intención), no está disponible técnicamente en la novela epistolar puesto que implica ausencia.

Además, la naturaleza del proceso de lectura también se altera en una novela epistolar. La interpretación se revela como una actitud esencialmente arbitraria. Así, la carta se abre a cualquier *construcción* que el lector quiera imponer. La propia maleabilidad física de la carta, esto es, su vulnerabilidad a deformarse y cambiar durante la transmisión, constituye también un signo de su inestabilidad hermenéutica. De este modo, los significados se generan de manera arbitraria por varios lectores. Estos interpretan las cartas de acuerdo a sus propios deseos. El significado no proviene tanto de la carta, una estructura lingüística indeterminada, como de la proyección o interpretación de la misma. La carta real es la lectura obtenida a través de la experiencia de cada uno. Los individuos interpretan los acontecimientos, la carta los registra o recapitula. Consecuentemente, la carta es un instrumento primario en este proceso de interpretaciones, puede considerarse no solo como un intento de articular la lectura de la experiencia, sino como un modo de imponer esta lectura en otro, en este caso, el destinatario. Así, y concluyendo con el apartado dedicado al proceso de lectura, nos encontramos con múltiples proyecciones en el interior de una novela epistolar como *Clarissa*, proceso que implica una mayor complejidad hermenéutica.

Por otra parte, y refiriéndonos al proceso de escritura, y parafraseando a John Preston (*El ser creado: el papel del lector en el siglo XVIII*, 1970), cuando describe la particularidad de la situación epistolar de Richardson: "El proceso real de la escritura, el texto en sí, es la acción. No se trata de una descripción o narración de la acción... Las palabras en la novela constituyen los actos." Así, se deduce que los únicos acontecimientos en una ficción epistolar son los actos del lenguaje.

Existen también otros elementos de análisis que pueden originar problemas al lector de la novela epistolar, entre ellos, el problema de la

verosimilitud de la carta como método literario. Así, y aunque la forma epistolar ha sido alabada como método de narración más realista, con cualidades como la de presentar una detallada descripción de los acontecimientos y mayor efectividad en la conversaciones entre las partes, las cartas constituyen una serie de documentos pseudo-históricos que intentan mimetizar la experiencia humana. Sin embargo, la carta representa una historia ficticia de producción propia, y esta consideración hace que existan dudas sobre la verosimilitud de la carta como recurso narrativo.

Finalmente, y como colofón a este apartado se pueden incluir dos aspectos que reflejan la complejidad de la novela epistolar como elemento de análisis, como son la *epistolaridad* y *referencialidad*. En primer lugar, y aludiendo a Janet Altman en su estudio sobre la *epistolaridad* de la novela, o la parte física de la correspondencia, en la que se incluyen hechos como el modo de envío de las cartas, el papel o el acto físico de la escritura, implican una artificialidad en el texto, ya que no se trata de un texto objetivo o una historia real de los acontecimientos. En lo referente al segundo aspecto, el de la referencialidad, en la novela epistolar los procesos de lectura y escritura poseen el estatus de hechos, y desplazan de este modo a los acontecimientos reales.

INFLUENCIAS LITERARIAS EN RICHARDSON Y SU INFLUENCIA EN EUROPA

Como toda obra literaria, la obra de Richardson es producto de su período, el resultado de diversas influencias literarias.

Elementos de la tradición pastoral, la fábula, el libro de cartas, y el drama cómico se combinan en *Pamela*, su primera obra, con el fin de producir un texto original. En *Clarissa* se fusionan la tragedia dramática y la literatura religiosa; en *Historia del caballero Charles Grandison* la novela de amor, el romance, el drama cómico y la tradición no literaria de epístolas familiares.

Su influencia en Europa durante treinta años resulta evidente en tres grandes novelas continentales: *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761), *Las penas del joven Werther* de Goethe (1774), o *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos (1782). Para Rousseau,

Richardson había establecido la novela epistolar como un género adecuado para tratar temas sociales y morales.

Asimismo, las novelas ejercieron una influencia especial en Alemania. Los cuentos en prosa en forma epistolar comenzaron a aparecer después de *Pamela*, así encontramos a grandes representantes de este género como Gellert, Sophie von la Roche o Sophie von Sterheim.