

**TESIS DOCTORAL**  
**SENTIMENTALISMO, ESTOICISMO Y LIBERTINAJE**

**EN LA OBRA DE HENRY MACKENZIE**

**FERNANDO BARREIRO GARCÍA**

**Licenciado en Filología Inglesa**

**FACULTAD FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS EXTRANJERAS**

**UNED 2010**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS EXTRANJERAS. FACULTAD DE  
FILOLOGÍA DE LA UNED**

**SENTIMENTALISMO, ESTOICISMO Y LIBERTINAJE**

**EN LA OBRA DE HENRY MACKENZIE.**

**AUTOR: FERNANDO BARREIRO GARCÍA**

**Licenciado en Filología Inglesa**

**DIRECTOR: Dr. ANTONIO ANDRÉS BALLESTEROS GONZÁLEZ**

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero expresar mi agradecimiento al director de la tesis, el doctor Ballesteros, así como a la doctora Isabel Medrano, que se encargó de su dirección y supervisión durante la mayor parte del proceso de su elaboración, con gran dedicación y esfuerzo.

Asimismo debo expresar mi agradecimiento a mis padres y el resto de mi familia por el apoyo e interés mostrado en la realización de este trabajo.

# SENTIMENTALISMO, ESTOICISMO Y LIBERTINAJE EN LA OBRA DE HENRY MACKENZIE

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN	7
CAPITULO II : LA ÉTICA SENTIMENTAL Y SUS DETRACTORES	18
1. Observaciones iniciales	18
2. Shaftesbury: la virtud como equilibrio de las pasiones	22
3. Hutcheson: la benevolencia humana en el centro del sistema ético	29
4. Hume: la circulación de las pasiones	33
5. Adam Smith: la ética sentimental matizada por el estoicismo	44
6. Rousseau: la virtud en la naturaleza	51
7. Mandeville y el libertinaje	55
8. Materialismo en la Ilustración francesa	63
9. Esquema general de los sistemas éticos	68
CAPÍTULO III: TIPOS DE LA LITERATURA SENTIMENTAL	71
1. Tipología del hombre bondadoso	71
2. El ingenuo bondadoso	75
3. <i>The Man of Feeling</i> : el enfermo de sensibilidad	91
4. <i>La Nouvelle Heloise</i> : la comunidad sentimental	100
5. Del libertino de la comedia de la restauración al libertino satánico	107
6. Temática de la literatura sentimental: sexualidad y sociabilidad del hombre sentimental y el libertino	128
CAPÍTULO IV: LA OBRA PERIODÍSTICA DE HENRY MACKENZIE	139
1. Los intelectuales escocés y su contexto histórico: <i>literati</i> y <i>Mirror Club</i>	139
2. Dominios discursivos en la Ilustración escocesa: humanismo cívico, estoicismo, sentimentalismo	147
3. Clasificación de los artículos de Mackenzie: límites de lo narrativo	159
3.1. Temática social y enfoque satírico	165

3.2. Temática social y enfoque sentimental	178
3.3. Temática matrimonial y enfoque sentimental	186
3.4. Temática matrimonial y enfoque antisentimental	196
4. Artículos ensayísticos de tono sentimental: melancolía y sociabilidad	200
5. Crítica literaria: opiniones sobre la novela, la tragedia y la comedia	204
CAPÍTULO V: EL HÉROE SENTIMENTAL Y EL LIBERTINO	215
1. Estructura compositiva y disposición espacio-temporal	215
1.1. Trama y construcción de <i>The Man of Feeling</i>	215
1.2. Trama y construcción de <i>The Man of the World</i>	223
1.3. La disposición espacio-temporal y su función en las dos novelas	227
2. Voces narrativas y presentación documental	232
3. Análisis temático	250
3.1. Seducción, cortejo y matrimonio: la historia amorosa de Harley; tres relatos de seducción; reflexiones sobre el matrimonio	252
3.2. Seducción homosocial	272
3.3. Benevolencia y caridad: temática social, económica y política	279
3.4. La utopía estoica: Billy Annesly entre los indios	298
CAPÍTULO VI LA POLÉMICA CRÍTICA SOBRE <i>THE MAN OF FEELING</i>	306
1. Testimonios de Mackenzie sobre <i>The Man of Feeling</i> . Intención autorial	306
2. La recepción de las novelas de Mackenzie: la comunidad de lectores sentimentales	311
3. Ironía y sentimentalismo: las dos lecturas modernas de <i>The Man of Feeling</i>	318
CAPÍTULO VII: <i>JULIA DE ROUBIGNE</i>	344
1. Trama y estructura	344
2. Presentación documental y forma epistolar	350

3. <i>Julia de Roubigne</i> como novela trágica	353
4. Temática y personajes	357
4.1. Temática matrimonial	357
4.2. Estoicismo y sacrificio	365
4.3. Temática social: el interludio de La Martinica	375
5. <i>Julia de Roubigne</i> y su posición en la obra de Mackenzie	384
CAPÍTULO VIII CONCLUSIONES	387
NOTAS	408
BIBLIOGRAFÍA	418

## CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

La obra narrativa de Henry Mackenzie (1745-1831) está formada por sus tres novelas y aquella parte de su obra periodística, incluida en las revistas publicadas en Edimburgo *Mirror* y *Lounger*, formada por las historias, los relatos, anécdotas o cuadros satíricos que, con criterios no siempre fáciles de determinar y límites borrosos, puedan considerarse también de tipo narrativo y carácter ficcional.

Las novelas aparecen en el breve espacio de cinco años en la larga vida del autor y los relatos son de una época no demasiado posterior. La primera y más célebre de ellas, *The Man of Feeling*, se publica en 1771 y alcanza un éxito considerable en el momento de mayor auge de la moda cultural del sentimentalismo. La segunda, *The Man of the World*, aparece dos años más tarde y su relevancia e impacto entre los lectores de la época es considerablemente menor. La última incursión de Mackenzie dentro del género de narración larga es *Julia de Roubigné*, aparecida en 1776, con un éxito otra vez modesto, aunque su valoración entre algunos críticos recientes la sitúe en una posición ventajosa frente a sus otras dos producciones novelísticas. En estas tres novelas, aunque pertenecientes a un tipo u otro de literatura sentimental, Mackenzie no se deja llevar por una fórmula y no repite las características de su más exitosa obra inicial. Como veremos, las tres obras se diferencian tanto por aspectos de forma como por su planteamiento y contenido ideológico, aunque también hay una indudable reiteración en aspectos formales externos, temáticos y de estilo.

Posteriormente, coincidiendo también con la falta de éxito comercial de las dos últimas novelas, Mackenzie se distancia de la práctica de este género y adopta una posición crítica frente al mismo, basada sobre todo en consideraciones morales. Comienza entonces sus trabajos periodísticos, que se desarrollan en Edimburgo, siendo fundador, editor y autor principal de dos publicaciones: *Mirror* (1779-1781) y *Lounger*

(1785-1786), revistas que se inscriben dentro de un tipo conocido como *single-essay periodical*, ya que cada uno de sus números es monotemático y está formado por un ensayo de opinión sobre temas sociales, estéticos o filosóficos, o bien, alternativamente, por una producción de carácter narrativo o ficcional: un relato breve de tipo sentimental, un cuadro satírico, una anécdota de sociedad etc. En algunos casos los ensayos o las producciones narrativas son de una extensión mayor, por lo que su contenido se reparte entre dos o más números de la revista, pero en cualquier caso se respeta la norma del tema único de modo que en la revista no aparecen otro tipo de contenidos frecuentes en otras publicaciones del XVIII, tales como noticias, poemas, baladas u otros de tipo misceláneo. *Mirror* y *Lounger* son publicaciones que siguen la tradición de los célebres diarios publicados por Joseph Addison y Richard Steele en Londres en las dos primeras décadas del XVIII (*The Tatler* y *The Spectator*) e incluso se puede decir que en ellos el formato del *single-essay periodical* se ha depurado y se ha convertido en un género claramente destinado a un público de clase media, ni erudito ni popular, perteneciente a la burguesía o a la *gentry*. El hecho de que dediquemos el capítulo III de este trabajo a estas publicaciones no se debe tan sólo a que su contenido sea en gran medida narrativo y nos presente a un Mackenzie que ha sido a veces considerado mejor autor de relatos que novelista, sino que además podemos ver ahí la influencia en nuestro autor de las diferentes corrientes discursivas vigentes en la época y examinar de primera mano sus opiniones sobre los géneros literarios que practica, así como sobre diversos temas contemporáneos.

El resto de la producción literaria de Mackenzie es de poca importancia y a partir de la última década del XVIII apenas escribe más que alguna obra panfletaria (consecuencia de su militancia en la facción escocesa del partido *tory* encabezada por su amigo Henry Dundas), una obra crítica sobre el dramaturgo escocés John Home y unos papeles



póstumos publicados en el siglo XX por su biógrafo Harold Thompson. También es autor de algunas comedias y tragedias, incluidas en la edición de su obras completas de 1808. Sólo una comedia suya de carácter sentimental *The False Shame; or The White Hypocrite* llegó a estrenarse en el Covent Garden de Londres en 1789, con poco o ningún éxito.

Mackenzie era abogado de profesión y el repaso de su producción literaria deja ver claramente que no fue ni un autor de gran éxito (sólo con *The Man of Feeling* se puede decir que lo alcanzó) ni un *hack* provinciano que tratase modestamente de ganarse la vida con la literatura. Puede decirse que es un tipo de autor semejante a otros miembros de la Ilustración escocesa, que se reunían, como él, en los clubs de Edimburgo y colaboraban en sus publicaciones *Mirror* y *Lounger*. Es un *gentleman writer*, un escritor aficionado perteneciente a la clase media (que incluía la profesional y comercial urbana, más la baja o media nobleza rural) y que se dirige a otros miembros de esa clase movido por inquietudes intelectuales y morales, no por una necesidad de ganarse la vida: un profesional del derecho y un aficionado y diletante en la literatura. Esto explica también que su obra sea escasa, esporádica y, a partir de cierto momento, deje de escribir.

Siendo *The Man of Feeling* su obra más conocida, la figura de Mackenzie ha estado siempre ligada al movimiento literario del sentimentalismo. La crítica anglosajona reciente prefiere el término *sensibility* para designar un movimiento social y cultural más amplio y no circunscrito al terreno literario, aunque en éste, y particularmente en el género de la novela, tenga una de sus mayores expresiones. La temática del sentimentalismo, que refleja muy bien el cambio social y de mentalidad de la segunda mitad del XVIII, y la gran cantidad de autores y autoras pertenecientes a él susceptibles de ser estudiados o considerados en una ampliación del canon, han convertido a este movimiento en un objeto de estudio privilegiado en el campo de la crítica literaria de los

últimos años, que ha estado marcada por una serie de constantes entre las que podemos señalar: la preponderancia de los enfoques historicistas, la atención prestada a figuras (como el propio Mackenzie) que hasta ese momento habían sido consideradas menores y la interrelación de los estudios literarios con los de otros campos como la historia social, la filosofía, la historia de las mentalidades y los estudios de género.

En este contexto, este trabajo se plantea el estudio en la obra de Mackenzie en relación con tres diferentes corrientes ideológicas y discursivas de esta época, que serían:

1- el movimiento sentimental, que situaremos primero en el contexto de la Ilustración británica, dentro de la corriente empirista y de sus producciones en el terreno de la filosofía moral (cap I), y luego en el de la Ilustración escocesa centrada en Edimburgo (cap III);

2- el “libertinismo”, término que no alude tan sólo a una forma de vida opuesta a los valores morales más arraigados, que se expresaría más adecuadamente con el término “libertinaje”, sino también de una corriente filosófica y literaria bien articulada que preconiza esa actitud vital y se ve plasmada en los tipos novelescos que parecen destinados a enfrentarse a los hombres sentimentales y virtuosos en los esquemas narrativos habituales de estas obras;

3- el estoicismo del siglo XVIII, corriente especialmente importante en Escocia, ya que se trata de una influencia discursiva decisiva, por ejemplo, en la filosofía moral de Adam Smith y en una corriente de teólogos escoceses denominados *moderates*. Se puede afirmar a grandes rasgos que el sentimentalismo escocés, y el de Mackenzie en particular, está matizado y modelado por la influencia de un estoicismo cristiano.

Este tipo de novela, como género inscrito en el panorama más amplio de la cultura de la época, enfrenta tipos anclados en una sociedad, que se consideran representativos, y,

ya desde la novela richardsoniana (momento temprano de la cultura sentimental) vemos cómo el sentimental y el libertino se enfrentan siguiendo formas de comportamiento codificadas dentro de sistemas de valores opuestos, pero que también pueden presentar ambigüedades y puntos de contacto. La primera novela de Mackenzie, *The Man of Feeling*, se centra en la figura de Harley, un hombre sentimental típico, pero al no existir en ella la figura contrapuesta del libertino, se puede afirmar que este héroe sentimental se enfrenta a unos valores antitéticos a los suyos representados por el conjunto de la sociedad que le rodea, es decir, se opone a lo mundano como abstracción. Pero ya en su segunda novela Mackenzie creyó oportuno introducir el tipo del libertino, y así el personaje de Sindall es el protagonista de *The Man of the World*, su centro de interés narrativo, que unifica las diversas historias que se desarrollan en sus dos partes. El villano Sindall y su forma de vida libertina juegan evidentemente un papel negativo en la perspectiva ideológica de esta novela, didáctica y moralista, pero es indudable que la presencia de este personaje y otros similares en la obra de Mackenzie se hace eco de una corriente discursiva del momento con sus propias referencias literarias y filosóficas, socialmente perniciosa y moralmente perversa pero claramente identificable e intelectualmente articulada. En la tercera novela de Mackenzie, *Julia de Roubigné*, ciertos conceptos estoicos, la renuncia y el sacrificio, juegan, como veremos, un papel importante.

Otro objetivo de este trabajo es el estudio de la ambigüedad en este autor, ya que se ha hablado de un Mackenzie novelista sentimental y un Mackenzie intelectual, crítico y enemigo del sentimentalismo. Creemos que un estudio en detalle puede contribuir a iluminar este punto mostrando su obra narrativa como resultado de factores diversos producidos por el cruce de estas corrientes ideológicas mencionadas entre sí y con la tradición novelística sentimental, procedente de Richardson pero totalmente renovada

en Sterne y que alcanza su período de plenitud en los años 70 del siglo XVIII. La posible ambigüedad de Mackenzie queda reflejada fundamentalmente en la divergencia de las interpretaciones críticas de su obra más célebre, *The Man of Feeling*.

Esta puede verse como una típica novela sentimental de protagonista masculino, una categoría marcada por la influencia de Sterne y diferenciada de la novela sentimental femenina, que a su vez resulta a veces difícilmente distinguible de otros posibles géneros como la “novela de cortejo” o la “novela amorosa de seducción”. Se suele considerar que la categoría de género juega un papel importante en el estudio de la novela sentimental. La asociación de esta forma literaria con el universo femenino parece fundamentada en el hecho sociológico del predominio de las mujeres tanto entre el público lector como entre los propios autores del género y sus protagonistas. Sin embargo no tiene menos importancia el personaje del hombre sentimental (*the man of feeling*), que no sólo da título a la novela de Mackenzie que estudiaremos sino que aparece protagonizando otras importantes obras narrativas de la época, de tanta influencia como la de las principales heroínas sentimentales. Hablamos concretamente del protagonista homónimo de *David Simple*, (1744), de Sarah Fielding; del Dr. Primrose en *The Vicar of Wakefield* (1766), de Oliver Goldsmith; de Matthew Bramble en *Humphrey Clinker* (1771), de Smollett; de Harry Clinton en *The Fool of Quality* (1764-67) de Henry Brooke; y sobre todo al célebre Yorick, que aparece primero en *Tristram Shandy*, (1761-1767) y posteriormente protagoniza *A Sentimental Journey* (1768) de Sterne. Este personaje será una importante referencia en el estudio del protagonista masculino de la obra de Mackenzie, del mismo modo que las protagonistas femeninas de Richardson serán una referencia en el análisis de los personajes femeninos que aparecen en sus historias de seducción. El contraste entre los tipos masculino y femenino del sentimentalismo y entre las novelas centradas en ellos, contraste basado en

el género y todo lo que va asociado a ello, será una idea importante de este trabajo ya que en torno a tales tipos centrales se articulan las temáticas de las historias narradas por Mackenzie en sus novelas y relatos. Este contraste ha sido tomado como categoría fundamental en otros estudios sobre el sentimentalismo.

El tipo de novela sentimental de protagonista femenino no deja de ser una variante de la novela de temática amorosa, recurrente en la literatura universal, y por lo tanto aparecerán en ella secuencias tales como el cortejo, la seducción y la renuncia amorosa. Como veremos en su momento, estos tres motivos están presentes tanto en *Clarissa* como en *Pamela* y en las novelas y relatos de Mackenzie. En cambio en la novela de protagonista masculino el motivo central será la afectación pasiva del hombre sentimental por los espectáculos dolorosos que le ofrece el mundo durante un viaje, y a los cuales responde con el ejercicio de la caridad y la benevolencia. Esta dicotomía entre novela sentimental masculina y femenina se basa en el predominio de la temática social en la primera y de la temática amorosa en la segunda, pero no se plantea en términos absolutos, ya que ambas temáticas suelen estar presentes, en mayor o menor medida, en todas las novelas. La caridad, como orientación afectiva hacia el mundo exterior, existe y puede ser importante en las novelas de protagonista femenina, mientras que el tema amoroso también está presente en *The Man of Feeling*, (y también en su peculiar manera en las dos novelas de Sterne), a través del personaje de Miss Walton, de la que Harley está enamorado.

La persistencia de ciertos tipos y temas en las novelas de Mackenzie es la razón que justifica una decisión importante en la estructura de este trabajo: el análisis conjunto en un mismo capítulo de las dos primeras novelas de Mackenzie: *The Man of Feeling* y *The Man of the World*. La relación de paralelismo y contraste con el que están concebidas es puesta de manifiesto por el autor en los propios títulos. La primera se

centra en un personaje que es un hombre sentimental y la segunda en un libertino, pero veremos que en ambas están presentes por igual historias de seducción femenina, de benevolencia y justicia social y de lo que denominamos “seducción homosocial”, el proceso de corrupción de un hombre joven dirigido de manera interesada por un villano libertino, a través de su adoctrinamiento en los principios libertinos y de su “adiestramiento” en las prácticas típicamente asociadas al libertinaje, es decir, la bebida, el juego y la compañía de prostitutas. El análisis conjunto nos permite resaltar el hecho de la continuidad y persistencia temática, que se puede extender a muchos de los relatos breves, y, aunque en menor medida, también a *Julia de Roubigné*.

Otra decisión que afecta a la estructura del trabajo es la de no seguir un orden cronológico en el estudio de la obra narrativa de Mackenzie. Los relatos procedentes de la obra periodística son posteriores a sus tres novelas, pero serán estudiados antes que ellas. Tal decisión se justifica por el hecho de que, en su condensación y su sencillez, constituyen una buena introducción a la obra narrativa larga, ya que también se ven ya en ellos los tipos y temáticas propios de Mackenzie, ya mencionados. Además, no estudiaremos solamente la parte narrativa de la obra periodística de Mackenzie sino el conjunto de ésta, de la que nos interesan especialmente sus opiniones sobre diferentes géneros literarios (entre ellos la novela) y sus posiciones ante el sentimentalismo.

Los capítulos II y III tienen un carácter introductorio. El primero de ellos tratará de aquellas de las figuras de la Ilustración francesa, inglesa y escocesa que, por haber desarrollado un pensamiento ético original y propio de la modernidad, resultan decisivas en la constitución de los tipos novelísticos del sentimental y el libertino. Así se puede hablar de filósofos que preconizan la benevolencia sentimental, como Shaftesbury y Hutcheson, filósofos del escepticismo y el libertinaje como los materialistas franceses, Mandeville, y, en cierta medida Hume, y pensadores de tendencia humanista estoica

como Adam Smith, miembro del mismo círculo intelectual que el propio Mackenzie y muy cercano a su postura intelectual.

El capítulo III incluye los más destacados precedentes literarios de las figuras del sentimental y el libertino, que encontraremos en los grandes novelistas de la literatura inglesa del XVIII, es decir personajes como Joseph Andrews y Abraham Adams que aparecen en la obra de Henry Fielding; David Simple, protagonista de la novela del mismo nombre de Sarah Fielding; Parson Yorick que aparece en las dos novelas de Lawrence Sterne, y protagoniza *A Sentimental Journey*; y, como personaje decisivo por caracterizar el libertino por excelencia, el personaje de Lovelace en la novela de Samuel Richardson *Clarissa*. En este capítulo también se hace una exposición de los principales temas de la literatura sentimental anterior a Mackenzie, resumiendo ésta en dos grandes polos, que denominaremos “sexualidad” y “sociabilidad” del hombre sentimental y del libertinos, aspectos que se retomarán en análisis posteriores.

Los cuatro capítulos siguientes estarán dedicados al estudio de la obra de Mackenzie, tratando con amplitud las dos novelas citadas protagonizadas por personajes masculinos.

El capítulo IV se ocupa de la obra periodística de Mackenzie, tanto narrativa como ensayística. Sus primeros apartados tratan del contexto histórico, social y literario en que se desenvuelve el autor, con breves referencias a la Escocia del siglo XVIII, a los círculos intelectuales y literarios de la Ilustración escocesa y, ya más ampliamente, a la presencia en tales medios de las corrientes ideológicas y discursivas mencionadas, especialmente de dos de ellas: el sentimentalismo y el estoicismo.

El capítulo V está dedicado al análisis conjunto de las dos primeras novelas de Mackenzie, realizado así por los motivos ya indicados. Se estudiarán tanto los aspectos formales, con especial atención a las peculiaridades técnicas de la forma narrativa

escogida para *The Man of Feeling* (una novela presentada como documento fragmentario obra de un autor de un carácter extraño, amigo del protagonista sentimental y a veces tan sentimental como éste mismo), como los temáticos. Es en estos donde se percibe con mayor claridad la continuidad de la obra de Mackenzie, sus obsesiones y la repetición de determinadas situaciones.

El capítulo VI se centra en *The Man of Feeling* para llevar a cabo el estudio de la ambigüedad de Mackenzie a través del análisis de las distintas posturas de los críticos y estudiosos que se han ocupado de su obra. La ambigüedad se plasma en una divergencia interpretativa que daría diferentes respuestas a la pregunta clave sobre sí el autor Mackenzie (frío y astuto hombre de leyes y crítico con el sentimentalismo en muchos de sus escritos) se identifica con las posturas de un sentimentalismo extremado como el de Harley, el protagonista de *The Man of Feeling*. De este modo, este capítulo parte de las observaciones y opiniones críticas de Mackenzie sobre sus propias novelas, que han tenido un papel relevante a veces en las interpretaciones recientes de *The Man of Feeling*, continúa con una mirada a la recepción de esta novela por los lectores de su época y dedica un apartado más amplio a las interpretaciones actuales, que hemos dividido en dos grandes grupos: aquellas que, en continuidad con la interpretación contemporánea de la novela, siguen viendo en ésta una obra típica del sentimentalismo exaltado (Barker, Vickers, Mullan) frente a aquellas otras que perciben una clara ironía en la intención autorial y un distanciamiento evidente entre la perspectiva del autor y la de los hombres sentimentales de sus novelas (Sheriff, Benedict).

El capítulo VII se ocupa de la última novela de Mackenzie, *Julia de Roubigné*, donde continúa apareciendo la temáticas de las anteriores: por una parte la sexualidad y el matrimonio, ya no a través de historias de seducción sino en la historia trágica de un matrimonio erróneo; por otra, la benevolencia y la caridad, ya no en un medio rural



británico sino en una historia situada en las Indias Occidentales, donde consecuentemente se toca el tema de la esclavitud y el abolicionismo.

Los materiales usados en este trabajo, tal como aparecen en las referencias bibliográficas, pueden dividirse en dos grupos. Las fuentes primarias incluyen, además de las obras del propio Mackenzie, las referencias filosóficas y literarias utilizadas sobre todos en los dos primeros capítulos. La bibliografía crítica incluye algunos libros dedicados exclusivamente a Mackenzie (Thompson, Barker) y un conjunto de artículos o capítulos en obras dedicadas al estudio del sentimentalismo, entre los que destacarían los de John Mullan, Janet Todd o Barker-Benfield, que hacen referencia sobre todo a la primera novela de Mackenzie, la única que se puede decir que constituye un hito destacado en esta corriente cultural. Sus dos novelas posteriores, así como su obra periodística, no han sido aún objeto de una atención crítica amplia y las referencias a ellas en la literatura académica son todavía escasas.

## **CAPÍTULO II: LA ÉTICA SENTIMENTAL Y SUS DETRACTORES**

### **1. Observaciones iniciales**

En este capítulo estudiaremos sucesivamente las ideas morales de aquellos filósofos que han dejado una clara impronta en el movimiento cultural conocido como “Sensibility”, (Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Smith y, fuera del ámbito británico, Rousseau) y las de aquellos otros que tradicionalmente han sido considerados detractores del sentimentalismo, es decir, Bernard Mandeville y, entre los filósofos de la Ilustración francesa, los que representan más claramente el materialismo y el escepticismo hacia la religión tradicional y revelada. El barón D’Holbach y Julien Offray de La Mettrie son dos exponentes de esta escuela libertina en Francia en una época, la que va desde mediados del siglo XVIII hasta los años 70, que coincide con la de mayor auge de la novela sentimental inglesa. Ninguno de estos últimos pensadores concibe su obra como un ataque contra la virtud, pero también es evidente la relación, socialmente percibida, entre la escuela de pensamiento libertina, que puede remontarse en Francia hasta la primera mitad del siglo XVII (Teophile de Viau, Gassendi, Naudé o Cyrano)<sup>i</sup>, y el libertinismo como forma de vida y conjunto de costumbres licenciosas típicamente practicadas por los villanos de la novela sentimental. Generalmente los razonamientos de estos pensadores de la escuela libertina son vistos como un intento de desdibujar y hacer más borrosas las fronteras entre vicio y virtud, o bien, como sucede en el caso de materialistas ateos como La Mettrie y D’Holbach, su concepto de virtud, una virtud cívica y no sólo indiferente sino claramente hostil a la religión, está muy alejado tanto del que vemos en las novelas sentimentales como del que pudiera preconizar cualquier iglesia cristiana, católica o protestante, del siglo XVIII. Un punto común entre estos pensadores que podemos denominar “detractores de la virtud” es la búsqueda del origen de los conceptos morales a través de investigaciones que sustituyen

lo metafísico por lo genealógico, desarrollando así hipótesis, generalmente especulativas y abstractas, sobre el origen de la virtud, de las religiones, o de la justicia y las instituciones políticas. Para todos los pensadores que vamos a tratar, el origen de la moralidad humana debe ser buscado en las pasiones, y en el caso de aquellos asociados al libertinaje son las pasiones egoístas y el interés propio los que tienen una influencia predominante. Mandeville, por ejemplo, habla de “hábil manipuladores” (*skilful politicians*) al dar su versión sobre el origen de la moral en la primitiva sociedad humana. Éstos utilizarían la adulación para introducir el concepto de honor, asociado a su concepto contrario de vergüenza, creando así los placeres imaginarios asociados a la posición del hombre en la sociedad, que deben compensar la pérdida de placeres más reales y tangibles que se produce en el paso del estado de naturaleza a la civilización. Vemos aquí un claro paralelismo con el concepto freudiano de represión que debe acompañar necesariamente al proceso de socialización; de igual manera, la sustitución de lo metafísico por lo genealógico en la escuela libertina nos remite inevitablemente a Nietzsche. Los filósofos de la llamada “escuela de la sospecha”, Marx, Freud y Nietzsche, hunden sus raíces en una etapa más temprana de la modernidad, entre los filósofos asociados al libertinaje de los siglos XVII y XVIII.

Todo este pesimismo y desconfianza básica hacia la naturaleza humana, la puesta en cuestión de los conceptos más valorados, especialmente el de virtud, dejará un estigma de rechazo que es claramente visible en la obra de Mandeville, citada a menudo entre novelistas y filósofos ingleses sólo para ser condenada, como es una condena implícita la aprobación entusiasta del villano Lovelace en *Clarissa*. En la obra de Adam Smith, uno de los pensadores que veremos como defensores de la virtud, encontramos una clasificación de sistemas filosóficos y el capítulo dedicado a los sistemas licenciosos o libertinos (449-460, “Of Licentious Systems”) se dedica enteramente a la refutación de

las ideas de Mandeville, al que, por otra parte, se le reconoce un grado de penetración y una apariencia de verdad que lo hace considerablemente más peligroso:

There is, however, another system which seems to take away altogether the distinction between vice and virtue, and of which the tendency is, upon that account, wholly pernicious; I mean the system of Dr Mandeville. Though the notions of this author are in almost every respect erroneous, there are, however, some appearances in human nature, which, when viewed in a certain manner, seem at first sight to favour them. These, described and exaggerated by the lively and humorous, though coarse and rustic eloquence of Dr Mandeville, have thrown upon his doctrine an air of truth and probability which is very apt to impose upon the unskilful (Smith, *TMS*, 451).

Por otra parte, todos los pensadores que situamos en el campo de partidarios de la virtud, a pesar de las considerables diferencias que los separan, pueden ser vistos como parte de una tendencia común que ha sido denominada por V.M. Hope *revival of naturalism* y que consistiría en el desarrollo de un pensamiento ético separado de la teología y la dogmática de cualquier iglesia cristiana, y que sería desarrollado por medios racionales, aunque su contenido final pueda dar lugar a éticas antiracionalistas que ponen en primer término el papel de las pasiones en la moral y la justicia humana. Este movimiento sería para Hope la continuación del naturalismo ético de las diversas escuelas filosóficas de la Antigüedad:

Hobbes, Locke and Shaftesbury and after them Hutcheson, Hume and Smith belong to the tradition of classical naturalism, a set of views originating in Greece which have in common the assumption that man naturally has reason to pursue the moral good and is able, in the right circumstances, to recognise it for himself (14).

Esta tradición antigua se resumiría en Platón, Aristóteles, la escuela estoica y la epicúrea y conectaría con la filosofía del XVIII, a través del humanismo y los grandes pensadores del XVII. De hecho se pueden señalar en este siglo los antecedentes tanto del pensamiento que elabora un concepto de virtud cercano al sentimentalismo como del que constituirá la escuela pesimista y libertina del siglo siguiente. Entre los filósofos del

XVII que dejaron su influencia tanto en Shaftesbury y Hutcheson como, a través de éstos, en la cultura sentimental, se suele mencionar a los teólogos anglicanos de la escuela latitudinaria, llamados también neoplatónicos de Cambridge. Por otro lado la filosofía de Mandeville, por su visión pesimista de la naturaleza humana, tiene su raíz en la teología calvinista, en el jansenismo francés y en Hobbes, mientras que el libertinismo materialista o sensualista del siglo XVIII es continuación tanto del epicureísmo y el escepticismo antiguo como de los libertinos del siglo XVII, Gassendi, Naudé o Cyrano.

En el esquema de los diferentes sistemas de filosofía moral que nos ofrece Smith la tradición platónica-aristotélica-estoica constituye una especie de vía media del pensamiento occidental, a la que indudablemente el propio Smith se siente más cercano. Todas estas escuelas son consideradas dentro de un mismo tipo de sistemas (“Systems which make Virtue consist in Propriety”, Smith, 395-430). El epicureísmo moderado, que no cae en una defensa del libertinaje, constituye un tipo de sistema distinto (“Systems which make Virtue consist in Prudence”, Smith, 431-439). Ya hemos mencionado cómo el estudio de los sistemas morales libertinos se reduce en Smith a la refutación de los argumentos de Mandeville, aunque es indudable que también este sistema tiene sus raíces en la antigüedad. Por último resulta interesante comprobar cómo ya Smith percibe en la ética sentimental de Hutcheson una novedad y una “modernidad” mayor que en cualquiera de los demás sistemas. Si en los anteriores la virtud se identificaba bien con el decoro (*propriety*) o con la prudencia, en éste se identifica con la benevolencia. En realidad Smith tampoco lo concibe como un sistema completamente novedoso y encuentra sus raíces en la tradición neoplatónica y en algunos padres de la iglesia, pero considera que sólo en la obra de Hutcheson, y a través de los neoplatónicos de Cambridge, alcanza su perfección y su plenitud:

This system, as it was much esteemed by many ancient fathers of the Christian church, so, after the Reformation, it was adopted by several divines of the most eminent piety and learning, and of the most amiable manners; particularly by Dr Ralph Cudworth, by Dr Henry More, and by Mr John Smith of Cambridge. But of all the patrons of this system, ancient or modern, the late Dr Hutcheson was undoubtedly, beyond all comparison, the most acute, the most distinct, the most philosophical, and, what is of the greatest consequence of all, the soberest and most judicious (Smith, *TMS*, 441).

El surgimiento en la Inglaterra del XVIII de lo que Smith considera un sistema ético relativamente nuevo, lejanamente emparentado con el neoplatonismo antiguo y sus abstrusos conceptos de emanación de la esencia divina pero básicamente distinto por ser naturalista, filosófico, sobrio y juicioso, es el reflejo en la historia del pensamiento occidental de un cambio en las mentalidades y actitudes sociales que trataremos en el capítulo siguiente y que constituye el núcleo de lo que llamamos *sensibility* o cultura sentimental.

## **2. Shaftesbury : la virtud como equilibrio de las pasiones**

Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury o Lord Shaftesbury es una figura destacada e influyente de la Ilustración británica, y esa influencia puede ser considerada desde dos puntos de vista: filosóficamente, como precursor de la escuela del sentido moral y, en teología y religión, como representante de la actitud deísta en Gran Bretaña. La mayor parte de su obra, elaborada en la primera década del siglo XVIII, se publicó por primera vez conjuntamente en 1711, con el título *Characteristiks of Men, Manners, Opinions, Times*, y consiste básicamente en cinco breves ensayos sobre religión, filosofía y literatura, seguidos de una miscelánea con reflexiones diversas sobre los mismos temas. Los rasgos básicos de su pensamiento son la defensa de la tolerancia religiosa, la consideración de la ética como algo separado de la teología y la doctrina, y un cierto optimismo que se refiere tanto a la capacidad humana para el bien y la

felicidad como a la providencia divina y al concepto deísta de un Ser Supremo garante del orden universal y la justicia. Dado que lo que nos interesa es su aspecto como antecesor de la llamada escuela del sentido moral (Hutcheson, Hume y Smith), nos centraremos en su ensayo sobre ética titulado *An Inquiry Concerning Virtue or Merit*.

Este puede verse como un doble intento de, por un lado, investigar la relación entre virtud y religión, y, por el otro, refutar las ideas de los filósofos escépticos y pesimistas, como Hobbes, que asocian la idea de virtud con el interés egoísta del individuo. El planteamiento del primer objetivo es el que abre el ensayo:

This has given occasion to inquire “what honesty or virtue is, considered by itself, how far religion necessarily implies virtue and whether it be true saying that it is impossible for an atheist to be virtuous, or share any real degree of virtue or merit” (*Characteristiks*, 238).

En esta discusión Shaftesbury pretende mantenerse en un punto de equilibrio entre el celo doctrinario de los sectarios puritanos o anglicanos y el sarcasmo de los autores libertinos (*men of wit and raillery*) en su ataque a la religión. Shaftesbury sistematiza las opiniones religiosas concernientes a la existencia de una o más deidades clasificándolas en cuatro tipos (ateísmo, demonismo, politeísmo y teísmo) que equivaldrían respectivamente a la no creencia en ninguna divinidad, la creencia en un dios caprichoso como el del Antiguo Testamento, la creencia en varios dioses, generalmente caprichosos e injustos, y la creencia en un dios único bondadoso y justo. Es claro que la presentación del argumento está hecha de manera que el lector se identifique con el concepto de Dios propio del deísmo: “To believe therefore that everything is governed, ordered and regulated for the best by a designing principle or mind necessarily good and permanent is to be a perfect theist” (*Characteristiks*, 240).

Esta es la definición del dios benevolente y ordenador del universo que concibe la religión natural. Frente a él, el dios de las religiones positivas a menudo aparece descrito

como provisto de los vicios y pasiones humanas y se acerca por tanto a lo que se denomina principio demonista, no muy diferente a los ídolos de las religiones primitivas.

A continuación Shaftesbury emprende la búsqueda de una definición del concepto de virtud para luego indagar en la influencia de las mencionadas opiniones religiosas en la práctica de la virtud. Partiendo de la interrelación de todas las criaturas del universo, Shaftesbury concluye que el bien y el mal no pueden concebirse de manera aislada para el individuo sino en relación con el conjunto de la naturaleza y más cercanamente con su propia especie. El interés propio y la utilidad para el conjunto de la especie y el orden general de la naturaleza han de converger en nuestro concepto de virtud. Además no pueden ponerse en relación con dicho concepto aquellas acciones que son producto del azar o de la necesidad, sino que es necesario el concepto de “afecto” para poder juzgar el contenido moral en las acciones de las criaturas con capacidad sensitiva:

So that in a sensible creature that which is not done through affection at all makes neither good nor ill in the nature of that creature... Since it is therefore by affection merely that a creature is esteemed good or ill, natural or unnatural, our business will be to examine which are the good and natural, which the ill and unnatural affections (*Characteristiks*, 247).

La naturaleza de un ser será buena si el conjunto de sus pasiones está equilibrado de manera que conduzca al bien de la especie o bien común. En el hombre, como ser racional, sus pasiones y afectos son además el objeto de una reflexión. Así pues la definición de lo bueno para la especie humana tendrá un matiz añadido con respecto al resto de las criaturas de la naturaleza. El bien humano, la virtud, consistirá no solamente en el conjunto equilibrado de sus afectos que conduzcan al bien común, sino en la actitud racional hacia los propias afectos. Solo puede considerarse un ser virtuoso aquel que puede alcanzar una noción de lo bueno y lo malo que esté de acuerdo con el interés



público, y sea capaz tanto de justificarla racionalmente como de actuar de acuerdo con ella (252). Dentro del progresivo decantamiento hacia posturas menos racionalistas y más “sentimentales” que se produce en el pensamiento moral británico en el siglo XVIII, vemos como en Shaftesbury se ha iniciado ya tal proceso, pero el componente racionalista tiene aun un peso considerable. En suma su definición de virtud será: “A certain just disposition or proportional affection of a rational creature towards the moral objects of right and wrong” (*Characteristics*, 258).

Aquí se explicita que, siendo el hombre un ser racional, los conceptos del bien y el mal son inteligibles, aunque el principio del hecho moral esté en los afectos del hombre como ser sensible.

En la tercera parte del libro I Shaftesbury trata de cómo pueden afectar a la práctica de la virtud las opiniones religiosas, y concluye que lo más dañino no es precisamente el ateísmo sino la práctica de las formas corrompidas de religión, como el demonismo, ya que en éstas se les atribuyen a los dioses pasiones indignas e incontroladas y así se promueve en el hombre la aprobación de dichas pasiones y vicios. Es evidente que, aunque los ejemplos de Shaftesbury se refieran al paganismo antiguo o a religiones primitivas como las que admiten prácticas de sacrificios humanos, también se apunta a muchas de las sectas cristianas modernas y quizás también a las religiones mayoritarias, como la católica y la anglicana.

El ateísmo no es para Shaftesbury incompatible con la virtud, pero tampoco es la opinión más adecuada para promoverla, y resulta por lo tanto moralmente indiferente: “Religion (according as the kind may prove) is capable of doing great good or harm, and atheism nothing positive in either way” (*Characteristics*, 265).

La ventaja de una religión natural con respecto al ateísmo consistiría concretamente en proporcionar al hombre un arma para enfrentarse con los infortunios que pueden

acaecerle en la vida, ya que la religión natural conlleva, en opinión de Shaftesbury, la creencia en recompensas y castigos futuros. La virtud sería pues accesible a los ateos y escépticos en materia religiosa, y desde luego es evidente su importancia entre los paganos de la antigüedad, pero todo esto no excluye la preferencia por una forma de religión natural que incluya la creencia en un dios justo y benevolente, que ayude a sostener la práctica de la virtud cuando ésta no recibe su recompensa en este mundo.

En el libro II Shaftesbury emprende un tratamiento más amplio de la virtud como economía de las pasiones, es decir, un equilibrio adecuado entre los tres tipos de afectos que actúan sobre el hombre: afectos naturales, afectos egoístas y afectos antinaturales, (*natural affections, self affections, unnatural affections*). Los primeros son aquellos que conducen preferentemente al bien público, los segundos al bien del individuo, mientras que los últimos son contrarios tanto al bien del individuo como de la especie. Pero en tanto que el bien del individuo solo puede concebirse dentro de algún tipo de sociedad, los afectos naturales son tanto o más importantes para la felicidad del hombre que los egoístas. Aunque de hecho, en casos extremos, la falta de virtud puede venir dada por un exceso en las pasiones naturales y un defecto en las egoístas (como sucede cuando un individuo es temerario y no está lo suficientemente afectado por el instinto de autoconservación, o cuando el exceso de amor por los hijos conduce a la debilidad y a una educación errónea) la gran mayoría de los ejemplos de vicio consisten en lo contrario, un defecto en los afectos naturales y un exceso en los egoístas y antinaturales.

Así, en la concepción de Shaftesbury, virtud y felicidad convergen y ambas provienen de la presencia, predominante aunque no exclusiva, de los afectos naturales. Los afectos naturales determinan la sociabilidad humana y se pueden resumir con el término benevolencia y, en términos cristianos, amor al prójimo, ya sea el amor a la familia y los amigos (también el amor entre los sexos cuando va más allá de lo meramente sensual) o

bien la disposición benevolente hacia cualquier miembro de la comunidad humana. También es un afecto natural el amor al conocimiento y la sabiduría, ya que los afectos naturales también están predominantemente asociados a los placeres del espíritu y no a los del cuerpo. Es bastante claro que Shaftesbury identifica naturaleza humana y sociabilidad y su pensamiento está en el origen del concepto de benevolencia de Hutcheson y la noción de *sympathy* de Hume.

Las pasiones egoístas, que en cierto sentido también son naturales en tanto se someten a los límites de lo razonable, no son contrarias a la virtud ni dañinas para la felicidad del hombre y la sociedad. Pero lo que claramente diferencia a Shaftesbury de los que podríamos llamar “filósofos del egoísmo”, como Hobbes, Mandeville o Helvetius, es la negativa a aceptar el conjunto de los afectos y pasiones humanas como derivado de las pasiones egoístas. Shaftesbury menciona como afecciones egoístas el resentimiento causado por las ofensas (*resentment of injury*) el placer asociado a las necesidades del cuerpo, como la necesidad de alimento y propagación de la especie; el interés, la emulación, o el amor a los honores y alabanzas, y la indolencia (317).

Por último las pasiones antinaturales son tratadas por Shaftesbury de manera más breve. La más destacada de ellas sería lo que en términos actuales denominaríamos sadismo, definida como: “that unnatural and inhuman delight in beholding torments and in viewing distress, blood, massacre and destruction with a particular joy and pleasure” (*Characteristics*, 331). También serían afecciones antinaturales la malicia, la envidia, la misantropía en general, y un cierto tipo de misantropía ejercida de manera colectiva y dirigida también a un sujeto colectivo, la cual, de nuevo en términos actuales, podríamos relacionar con la xenofobia:

The distemper of this kind is sometimes found to be in a manner national, but peculiar to the more savage nations, and a plain characteristic of uncivilised manners and barbarity. This is the immediate opposite to that noble affection which in ancient

language was termed hospitality, viz. extensive love of mankind and relief of strangers (*Characteristiks*, 332).

Este sentimiento de desconfianza y odio hacia el extraño, aquí asociado a los pueblos bárbaros, se opone a la hospitalidad que proviene del sentimiento de la universalidad de lo humano, que es una manera de expresar la benevolencia propia de la cultura del sentimentalismo.

La relación de la obra de Shaftesbury con esta cultura queda patente pues en su concepción de la virtud, íntimamente ligado al concepto de naturaleza, al tiempo que la naturaleza humana se concibe necesariamente como social. De ahí la preponderancia de los afectos naturales, que podrían igualmente denominarse “sociales”, pues su tendencia básica es mantener a los hombres unidos por lazos de amor y benevolencia, posibilitando con ello, además, la felicidad individual.

Sin embargo, la raíz deísta del sistema, que consiste en la confianza en una Providencia que actúa garantizando los principios de justicia y razón en el universo, así como la insistencia en la necesidad de equilibrio entre los diversos tipos de afecciones, hacen que la ética de Shaftesbury pueda ser considerado todavía, al contrario que la de Hutcheson o Hume, de carácter racionalista, y que por otro lado se detecten unas claras distancias con el *pathos* de la época del sentimentalismo exaltado. Éste se caracteriza por el exceso en lo que para Shaftesbury son pasiones básicamente virtuosas, pero que, debido precisamente a ese exceso y desequilibrio pueden constituir un obstáculo para las acciones y comportamientos virtuosos, y con ello también para la felicidad individual y la del conjunto de la sociedad.

### 3. Hutcheson: la benevolencia humana en el centro del sistema ético

Se aprecia una mayor cercanía al sentimentalismo en la obra del filósofo escocés Francis Hutcheson, para quien el concepto de virtud presenta un importante componente psicológico, e incluso estético. Al contrario que Shaftesbury, que llega a tal concepto restringiendo y aplicando a la especie humana una idea del bien universal, Hutcheson se interesa desde el principio por la virtud humana como concepto sacado de la experiencia de la vida práctica en sociedad, nacido a partir de un sentido interno que guía nuestro comportamiento y que denominará *moral sense*.

La obra de Hutcheson incluye un primer libro publicado en 1725 y dividido en dos tratados. El primero, *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony and Design*, trata cuestiones estéticas, mientras que el segundo, *An Inquiry Concerning Moral Good and Evil*, está dedicada a la filosofía moral, disciplina de la que Hutcheson fue profesor en la Universidad de Glasgow durante muchos años. Entre el resto de su obra hay que mencionar *Illustrations on the Moral Sense* (1728) y *A System of Moral Philosophy* (1755).

Nos interesan básicamente dos aspectos de Hutcheson: su antirracionalismo ético, que postula la existencia de ese “sentido moral” que percibiría la virtud independientemente de nuestras cualidades intelectivas, y su equiparación de virtud y benevolencia, que lo aleja bastante del concepto tradicional de virtud, especialmente de la virtud militar de las sociedades aristocráticas o la virtud cívica de la ideología republicana.

El estudio del “sentido moral” toma en Hutcheson el papel de una epistemología que servirá de instrumento para su ética de la benevolencia. El “sentido moral” es un sentido interno, no siendo el único pues también se habla de un sentido de la belleza o de un sentido del honor, y, al igual que los sentidos externos permiten percibir las cualidades de forma, color, olor, sonoridad etc., nos permitiría percibir el carácter virtuoso de las

acciones de los agentes racionales. Podemos preguntarnos, siguiendo el análisis de Hope en su obra *Virtue by Consensus* (1990), cómo llega a esto el “sentido moral”; si actúa mediante una intuición inmediata, semejante a la de un sentido externo como la visión que percibe las cualidades de forma, color y tamaño, o, por el contrario, estamos hablando de una capacidad quasi-racional, equiparable al juicio en cuestiones morales. Esto determinará hasta que punto Hutcheson es un antirracionalista en ética. Hope (38-49) opina que para Hutcheson el “sentido moral” realiza simultáneamente las operaciones de percibir y discernir la cualidad moral de las acciones, aprobando las acciones virtuosas, pero esta aprobación no supondría ejercer una capacidad racional de juicio, sino que sería un afecto. Indefectiblemente la aprobación moral va unida a un sentimiento de placer y la desaprobación supone un afecto no placentero, aunque Hope discrepa de Hutcheson en la identificación de placer y aprobación, y señala que placer y aprobación moral no son lo mismo sino que el placer ante ciertas acciones es en todo caso una señal de que se debe considerar tales acciones con aprobación, al menos en los individuos con un sentido moral adecuado:

How exactly does the sense operate ? How is it related to approval of and belief in goodness ? It takes the reader some time to realize that Hutcheson thinks that the moral sense not only senses but approves, for sensing virtue, he implies, is approving of it. The title of the first section of the treatise on morals gives some indication of this : “Of the Moral Sense by which we perceive Virtue and Vice, and approve and disapprove them in others.” This literally only means that the sense is a means of approving. (Hope, 40).

Hutcheson utiliza la asociación, que tiende a ser una identificación, de aprobación moral y sensación placentera para establecer una postura antirracionalista, argumentando que si la aprobación es placer y el placer es algo no racional, la aprobación moral no puede ser algo racional.

Hutcheson parte de la base de que el “sentido moral”, de nuevo y hasta cierto punto en analogía con los sentidos externos, puede ser más o menos adecuado según apruebe o no acciones que son de hecho virtuosas. Vemos con ello que Hutcheson no es un subjetivista moral, sino que, como los demás filósofos de esta escuela, es básicamente un intersubjetivista. Admite desde luego que diferentes agentes pueden adoptar diferentes posturas con respecto al carácter virtuoso de una acción de acuerdo con el sentido moral de cada uno. Pero el final de la sección IV de *An Inquiry Concerning Moral Good and Evil* (183-194) trata de refutar el argumento típico del escepticismo moral, que generalmente parte de una consideración de la variedad de las leyes éticas según los países y las costumbres; este argumento sostendría que el sentido moral es únicamente una función de las opiniones prevalecientes en una determinada sociedad transmitidas a través de la educación y las costumbres y por lo tanto la moral individual sería una función indirecta de estas mismas variables y no habría nada universal o natural en nuestro sentido moral. En la respuesta a esta objeción está implícita la identificación que hace Hutcheson entre virtud y benevolencia, o en términos más amplios, afectos naturales que tienden a la sociabilidad humana. Las razones de la diversidad moral entre las individuos son para Hutcheson las diferentes “orientaciones” con las que la benevolencia natural es guiada en personas y sociedades diferentes. Como causas concretas de la variedad (o de la corrupción) de los juicios sobre la moralidad de los actos que encontramos en diferentes culturas, Hutcheson cita las diferentes opiniones sobre la felicidad o el bien natural y los medios más eficaces para obtenerlos, la variedad de sistemas y opiniones sobre la benevolencia o el bien común y las falsas opiniones respecto a la voluntad o las leyes de la divinidad. Hutcheson sostiene respecto al sentido moral algo parecido a lo que dirá posteriormente Hume respecto al fundamento de la moralidad. Lo propiamente ético es no racional y por lo tanto no

susceptible de error; solo podemos acertar o equivocarnos en aquellos juicios que sirven de orientación al “sentido moral”. Puede resultar difícil aceptar esta separación entre un componente de base, emotivo y primario, de la ética y la actividad racional de juzgar lo que es moral, pero parece ser una consecuencia del antirracionalismo de filósofos como Hume y Hutcheson. En todo caso, Hutcheson compatibiliza esta concepción emocional de lo ético con una más positivista y afirma también que el sentido moral actuará aprobando aquellas conductas que se juzgan conducentes a una mayor felicidad para un mayor número de individuos, lo cual constituye la base de la benevolencia universal.

Hutcheson no es relativista en el sentido de considerar igualmente válidas todas las opiniones surgidas en las diferentes sociedades y culturas sobre en qué consiste el bien moral. De hecho le parece claro que en muchas sociedades existen y prevalecen opiniones absurdas y monstruosas sobre ello. Pero en ninguna época o lugar el “sentido moral” está totalmente corrompido y alejado de la naturaleza de manera que no sea posible discernir las acciones virtuosas a través del juicio moral de los individuos. En realidad Hutcheson parece opinar que existen tantos ejemplos de corrupción moral en la Europa moderna como en la antigüedad o en los países remotos y la impresión contraria puede ser producto de un error de perspectiva y de la manera cómo las descripciones que tenemos de esas sociedades resaltan intencionadamente todo lo exótico y extravagante:

A late ingenious author has justly observed the absurdity of the monstrous taste, which has possessed both the readers and writers of travels. They scarce give us any account of the natural affections, the families associations, friendships, clans of the indians; and as rarely do they mention their abhorrence of treachery among themselves, their proneness to mutual aid, and to the defence of their several states, their contempt of death in defence of their country, or upon points of honour. These are but common stories- no need to travel to the Indies, for what we see in Europe every day. The entertainment therefore in these ingenious studies, consists chiefly in exciting horror, and making men stare (*An Inquiry Concerning Moral Good and Evil, Alterations and Additions Made in the Second Edition*, 17).



Esta defensa de un sentido moral natural universal parece un claro intento de evitar caer en la ética subjetivista y relativista que se desprende del empirismo básico heredado de Locke y de la formulación de un sentido moral interno. Hutcheson, al igual que sus sucesores, recurre a principios de intersubjetividad como son la benevolencia universal y el principio de *sympathy*. La benevolencia es un concepto intersubjetivo, al mismo tiempo individual y social. Es individual porque es un afecto o pasión del alma, pero una pasión calmada que juega un papel positivo en la sociabilidad, al modo de las pasiones naturales de Shaftesbury y al contrario de las que éste denomina pasiones egoístas.

Hutcheson también diseña una especie de método para calcular el mérito moral de las acciones, estableciendo un claro precedente del tipo de ética utilitarista predominante en la filosofía británica posterior. El mérito moral depende a un mismo tiempo de la voluntad racional y de la efectividad de las acciones, que a su vez dependen de las capacidades naturales del agente. Los aspectos utilitaristas de la teoría moral de Hutcheson son, más que nada, un complemento de su concepto básico de la benevolencia. Ésta, para ser propiamente virtuosa, debe ser un afecto hacia el bien ajeno de alguien que tenga una cierta capacidad de producir ese bien y que no produzca, aunque de manera involuntaria, consecuencias negativas inesperadas. Esta última idea es importante en las polémicas sobre la caridad que encontraremos en la novela sentimental. La benevolencia dirigida hacia personas poco dignas, que estimula su proclividad hacia la pereza y el vicio, no puede ser considerada virtuosa.

#### **4. Hume: la circulación de las pasiones**

La importancia de David Hume en la cultura del sentimentalismo viene dada no solo por el concepto de *sympathy* en sí mismo sino más bien por lo que constituye la base de

la importancia de tal principio, que es la acentuación por parte de Hume del antirracionalismo ético de Hutcheson. Consecuentemente, en *A Treatise of Human Nature* Hume rechaza la idea de moral natural universal, aunque existan algunas virtudes naturales al lado de otras políticas, y su escepticismo metafísico está acompañado de un claro agnosticismo religioso.

Desde la base de su epistemología empirista Hume argumenta que la razón no puede constituir una base para el juicio moral, ya que su ámbito propio es el de las ideas abstractas y no el de las realidades, mientras que nuestro comportamiento práctico depende de la voluntad, que viene determinada por las pasiones:

As its proper province is the world of ideas and as the will always places us in that of realities, demonstration and volition seem, upon that account, to be totally removed from each other... Abstract or demonstrative reasoning, therefore, never influences any of our actions, but only as it directs our judgment concerning causes and effects; which leads us to the second operation of the understanding (*THN*, II,155).

A continuación Hume hace su célebre afirmación de que la razón es y debe ser esclava de las pasiones (*THN*, 156) y añade que es poco filosófica y engañosa la tópica imagen de la batalla entre las pasiones y la razón, ya que, siendo la razón puramente instrumental, lo único que puede enfrentarse son pasiones que empujan a la voluntad en sentidos contrarios. Sólo se puede hablar de pasiones contrarias a la razón cuando el razonamiento que acompaña instrumentalmente a la voluntad movida por esa pasión es erróneo, y entonces lo que va contra la razón es su propia debilidad o error y no las pasiones en sí mismas. El error del racionalismo ético consistiría en tomar por determinaciones de la razón en el juicio moral lo que son en realidad pasiones tranquilas (*calm passions*), que mueven la voluntad en un sentido muy general, como por ejemplo el amor propio que tiende a la autoconservación o la benevolencia hacia el prójimo.

Así pues, la ética de Hume, para justificar el hecho de la moralidad como algo socialmente compartido y evitar la visión del egoísmo como principio básico, recurre al igual que Hutcheson al concepto del sentido moral que es un principio no subjetivo sino intersubjetivo. En comparación con su predecesor, en Hume encontramos explicaciones más precisas de cómo se constituye y actúa este sentido moral que determinará cómo los hombres de una determinada sociedad juzgarán unas acciones como virtuosas y otras como viciosas. La base de su ética es, de hecho, su psicología. Así el libro II de su obra fundamental *A Treatise on Human Nature* trata de las pasiones y el libro III de la moral. En el tratamiento de las pasiones juega un papel central el principio denominado *sympathy*, que es el que permite socializar todo lo que en primera instancia pertenece a la vida interior del individuo. A través de tal principio las pasiones circulan de manera fluida en la sociedad y son de hecho aquello que explica la formación, el mantenimiento y las características concretas de los grupos humanos.

La manera de actuar de este principio de sociabilidad sería a través de lo que Hume llama “doble relación de impresiones e ideas”. La división entre impresiones e ideas y la relación entre ellas es objeto de estudio ya en el libro I del *Treatise*, donde Hume divide a su vez las impresiones en sensaciones originales, como las percepciones de los sentidos, el placer o el dolor, y secundarias, entre las cuales estarían las pasiones. Las ideas serían en cambio reflejos de las impresiones, siempre menos vivas y poderosas, pero dotadas en cambio de la estabilidad que les permite ser objeto de la razón y el lenguaje. Pues bien, a través del principio de *sympathy* las ideas que nos formamos de las pasiones de los demás se convierten en nosotros mismos en pasiones, debido a esa doble relación o intercambiabilidad entre impresiones e ideas. De esta manera llegamos a sentir lo mismo, o al menos algo cualitativamente similar aunque en menor grado, a lo que sienten los demás en determinadas situaciones y de ahí el carácter “contagioso” de

las pasiones humanas que explica tantos hechos sociales e incluso el funcionamiento de la sociedad en general.

Hay que aclarar que la noción de *sympathy* en Hume no tiene las connotaciones enteramente positivas que sí tiene en Hutcheson, quien también la utiliza como un concepto cercano al de benevolencia. A veces guarda más relación, por el contrario, con el concepto de entusiasmo que Shaftesbury presenta en uno de los ensayos de su obra *Characteristics*, concretamente en “A Letter Concerning Enthusiasm”, donde se presentan las formas de religiosidad sectaria, exaltadas y contagiosas, como algo socialmente peligroso, especialmente entre un pueblo ignorante y fácilmente movido por las pasiones. En Hume la noción de *sympathy* es más neutra respecto al vicio y la virtud. No es suficiente de por sí para servir de base a una virtud sentimental, sino que sirve más bien como aglutinante social que actúa universalmente tanto en las pasiones consideradas virtuosas como en las consideradas inmorales y viciosas. En palabras de Lucien Mulan, sobre este concepto ético de Hume, en su ensayo *Sentiment and Sociability*:

Sympathy is not selflessness; its operation does not guarantee that our actions will be adapted to the sentiments of others. What it provides for is the accessibility of those sentiments and therefore a sociability not explained in terms of political or material necessity (30).

De hecho Hume también explica pasiones como la envidia y la malicia como resultado del mismo principio. En estos casos la forma en que afectan al prójimo provoca en nosotros una idea que se transforma en una impresión o pasión no similar, sino en cierta medida opuesta. La envidia es una idea del placer ajeno que al ser percibida nos provoca una disminución de nuestro propio placer y consecuentemente se transforma en una especie de odio. La malicia es el afán de aumentar el dolor o disminuir el placer ajeno con el objeto de hacer más viva una impresión de placer propio o menos viva una

impresión de dolor propio. Incluso existe una especie de malicia contra uno mismo que se da cuando el dolor sentido en el pasado es agradable comparado con uno mayor que se siente en el presente o cuando el placer sentido en el pasado resulta doloroso al no poder sentirlo ya en el presente.

Así pues, la mera capacidad de sentir con los demás, el significado exacto de *sympathy*, no conlleva una benevolencia universal que sea fundamento de la moral en la sociedad. Esta requerirá una explicación más compleja que Hume aborda en el libro III de su *Treatise*. En éste, tras volver a insistir en la incapacidad de la razón como base de la ética, se desarrolla el concepto de sentido moral, y su razonamiento supone un desarrollo del pensamiento de Shaftesbury y Hutcheson. No existe, en opinión de Hume, tal sentido como lo postulaba Hutcheson, es decir como un medio directo de otorgar a las acciones virtuosas una aprobación que, más que de un juicio racional, procede de un cierto sentimiento de placer que acompaña a la contemplación de dichas acciones. También se achaca a Hutcheson cierta ingenuidad filosófica por haber postulado tal sentido moral como sentido interno, equiparable a los sentidos externos y a otros supuestos sentidos internos tales como el del honor o el de la belleza. El sentido moral se experimenta como una posible infinidad de obligaciones concretas que no pueden proceder de un instinto común. Suponer la existencia de estas entidades, sentidos morales asociados a sentimientos morales concretos, iría en contra del principio filosófico empirista de no multiplicar los entes sin necesidad:

It may now be asked *in general*, concerning this pain or pleasure, that distinguishes moral good and evil, *from what principles is derived, and whence does it arise in the human mind* ? To this I reply, *first*, that it is absurd to imagine, that in every particular instance, these sentiments are produced by an *original* quality and *primary* constitution...Such a method of proceeding is not conformable to the usual maxims, by which nature is conducted, where a few principles produce all that variety we observe in the universe, and everything is carried on in the easiest and most simple manner. It is necessary, therefore, to abridge those primary impulses, and find some more general principles, upon which all our notions of morals are founded (*THN*, II, 206-207).

Pero por otro lado Hume cree encontrar en la psicología, en el análisis de las pasiones y el principio de *sympathy*, fundamento suficiente para evitar suponer un sentido interno sin ninguna base fisiológica. Así pues, ya que renuncia a postular esa cualidad de sentido moral universal, de la que todos los hombres estarían dotados por la naturaleza, la ética de Hume sería descrita mejor como una teoría de los sentimientos morales y no del sentido moral (Árdal ed., *THN*, Notes to Book III, 346). En lugar de ello, Hume realiza un análisis de diferentes virtudes concretas, dividido en un amplio análisis de la justicia y de las virtudes políticas (*THN*, II, 211-297), y uno más breve dedicado a las virtudes “naturales”, término que utiliza, a pesar de que anteriormente ha hecho notar su ambigüedad, ya que dice, “natural” se opone a veces a “milagroso”, a veces a “extraño o inusual”, a veces a “artificial” (*THN*, II, 206-207). En la distinción entre la justicia y las virtudes naturales, “natural” será lo contrario de “político o civil”. Virtudes naturales, como la magnanimidad y la benevolencia, que son posibles en el hipotético estado de naturaleza del hombre, se explican exclusivamente por la acción de las pasiones y su comunicación a través del principio de *sympathy*. Hume está de acuerdo con Hutcheson en que la aprobación moral es de carácter emocional y está ligada a una sensación placentera. Pero de cara a una visión general de la virtud, en el estado real del hombre, que es el de las sociedades políticas y en las naciones más civilizadas un estado moderno, la virtud que ocupa un lugar central es la justicia. Un hombre virtuoso es, no exclusivamente pero sí fundamentalmente, un hombre justo.

En el análisis de la justicia Hume empieza rechazando razonamientos tautológicos y circulares, propios de la ética racionalista, como la afirmación de que lo que hace justa y honesta a una acción es la motivación del agente afirmando al mismo tiempo que lo que motiva al agente es la consideración de la justicia y honestidad de la acción (*THN*, II,

212). A continuación Hume también descarta como motivación de la acción justa el principio del interés público o la benevolencia. Lo primero se refuta muy fácilmente con claros ejemplos de cómo a veces las acciones justas son claramente contrarias al interés general. En cuanto a la benevolencia, no puede ser una base importante de la justicia, ya que ésta nos impele a actuar de manera honesta aun con nuestros enemigos, aquellos hacia los que no podemos sentir benevolencia, y, por otro lado, la benevolencia hacia grupos cada vez más amplios de personas como familiares lejanos, vecinos o compatriotas, sería una de esas pasiones calmadas que no pueden contrarrestar el egoísmo y el propio interés. En realidad Hume pone en duda la existencia de un amor hacia la humanidad (*love of mankind*) y cree que lo que une a los hombres es la acción del principio de *sympathy* en situaciones concretas y en círculos más reducidos.

La respuesta de Hume se empieza a vislumbrar cuando decide tratar dos cuestiones separadamente: el establecimiento originario de la justicia y la motivación que impele a los agentes racionales a la observancia de esta virtud en todo momento, o más bien lo que nos lleva a considerarla virtud moral y dar nuestra aprobación a su observancia (*THN*, II, 217). Vemos aquí, como después veremos en Mandeville, la importancia de los razonamientos genealógicos a los que nos referimos anteriormente (*supra*, 13).

Hume, lo mismo que posteriormente veremos respecto a Rousseau, construye una especie de mito de los orígenes, recurriendo a la noción de “estado de naturaleza”, y al mismo tiempo reconociendo que tal concepto es una ficción y no ha tenido existencia empírica en ningún momento de la historia. Los poetas suponen en su edad de oro una felicidad y armonía absolutas, mientras por el contrario los filósofos, en clara referencia a Hobbes, hacen consistir el estado de naturaleza básicamente en guerra y enfrentamiento. A partir de ello otorgan al egoísmo y al interés personal una importancia excesiva en la fundación de la sociedad:

I am sensible that, generally speaking, the representations of this quality (*selfishness*) have been carried much too far, and that the descriptions, that certain philosophers delight so much to form of mankind in this particular, are as wide of nature as any account of monsters, which we meet with in fables and romances. So far from thinking, that men have no affection for anything beyond themselves, I am of opinion, that though it be rare to meet with one who love any single person better than himself, yet it is as rare to meet with one, in whom all the kind affections, taken together, do not overbalance the selfish (*THN*, II, 218).

Hume no considera el egoísmo y la guerra universal como rasgos básicos del estado de naturaleza, pero sí un estado de necesidad del que solo se puede salir ejerciendo la capacidad humana para la sociabilidad. Luego, de igual manera que el concepto de justicia ocupa una posición central en la definición de la virtud, el establecimiento de una propiedad estable es clave para el establecimiento de la justicia, porque es donde primeramente perciben los hombres que su interés particular se sirve mejor a través de un interés común, el que obliga a todos a respetar unas normas de propiedad que permitan el disfrute tranquilo de los bienes adquiridos por cada uno. Este es el limitado papel del egoísmo en el paso del estado de naturaleza al estado de civilización.

A continuación Hume emprende la segunda de las dos cuestiones en las que había dividido el problema de la justicia: la razón por la que otorgamos la aprobación moral, con la emoción agradable que le es propia, a ciertas acciones consideradas justas. En este caso la respuesta está, de nuevo, en el principio de *sympathy* ahora enfocado hacia el interés público : “Self interest is the original motive to the establishment of Justice but a sympathy with public interest is the source of moral approbation which attends that virtue” (*THN*, II, 229).

Recordemos que poco antes se había negado el interés público como fuente directa del establecimiento de la justicia, por la multitud de ejemplos imaginables en que la acción más justa es contraria a tal interés. La justicia solo aparece ligada al interés público después de que sus normas hayan sido convencionalmente establecidas. Solo entonces



podemos compartir los sentimientos morales de aquellos que no han sido tratados de acuerdo con tales normas y en ello consiste la emoción no placentera ligada a lo injusto, que puede y debe darse aun cuando la injusticia no nos afecte directamente.

El resto de la segunda parte del libro II del *Treatise* continúa tratando aspectos civiles y políticos desde el punto de vista de los orígenes; el origen de la institución de las promesas, el gobierno y la sumisión al mismo.

Sin embargo, el último capítulo de esta segunda parte, dedicada en su conjunto a las virtudes no naturales, trata un tema claramente no político, pero de gran interés para la cultura y la novela sentimental, como es el de la castidad y el pudor femeninos (*THN*, II, 291-294). Es evidente por lo tanto que Hume no considera el pudor una virtud natural. Se podría hablar en la vida social del hombre de “artificios de la naturaleza”, que serían mecanismos sociales inconscientes que se utilizan para superar determinadas dificultades. Esto ocurre en el caso que hemos visto en que la escasez y la indefensión del hombre en el estado de naturaleza es superada mediante la institución originaria de la justicia, que comienza con la propiedad, la cual permite a los hombres el disfrute tranquilo de los bienes adquiridos.

Pero la convencionalidad del pudor es para Hume algo obvio e indiscutible y su institución se explica como un proceso racional de medios y fines, aunque en el último paso se percibe claramente la insuficiencia de esa racionalidad :

There are some philosophers, who attack the female virtues with great vehemence, and fancy that they have gone very far in detecting popular errors, when they can show, that there is no foundation in nature for all that exterior modesty, which we require in the expressions, and dress, and behaviour of the fair sex. I believe I may spare myself the trouble of insisting on so obvious a subject, and may proceed, without farther preparation, to examine *after what manner such notions arise from education, from the voluntary conventions of men, and from the interest of society* (*THN*, II, 291, cursivas nuestras).

La alusión a ciertos filósofos parece referirse a Mandeville, cuya postura “inmoralista” es juzgada como frívola, al presentar como algo escandaloso y como gran descubrimiento, algo que para Hume parece tan obvio, como es el carácter social del pudor. Hume afirma que el pudor femenino es un medio para un fin, que es asegurar a los varones la legitimidad de su descendencia, y no entra en la discusión de si no solo los medios sino el fin mismo sería algo convencional y no natural. En cualquier caso, el pudor sería el último recurso para alcanzar tal fin, ante la insuficiencia de otros medios más claramente racionales y conscientes para refrenar las pasiones en el sexo femenino, como podrían ser algunos castigos extremadamente severos para el adulterio, además de los castigos que ya suponen la mala reputación y el rechazo social que conlleva la transgresión sexual de la mujer.

Ya nos hemos referido anteriormente a la ambigüedad que observa Hume en el término “natural”. En un primer uso lo natural es lo opuesto a lo sobrenatural o milagroso y, desde este punto de vista, tanto la virtud como el vicio son claramente naturales. También se usa el término como sinónimo de habitual o usual, y en ese caso se podría decir incluso que el vicio es algo mucho más natural que la virtud, en tanto que es más fácil encontrarlo en la vida social. En el sentido, más interesante filosóficamente, en que “natural” se opone a “convencional”, ya hemos visto cómo la justicia y el pudor se consideran virtudes obviamente no naturales, lo mismo que sus vicios opuestos. En realidad Hume identifica a veces lo natural con lo instintivo y cree que virtudes como el pudor no son naturales porque se ejercen y se inculcan a los jóvenes de manera consciente mediante la educación, con medios racionales adaptados a los fines (*THN*, II, 208). Por último, en una nota a pie de página, Hume dice que “natural” en sus razonamientos subsiguientes también tendrá un sentido opuesto, a veces a “moral” y a veces a “político”. La oposición a lo moral vendrá dada lógicamente

al considerar al conjunto de la moralidad como algo convencional y por la ecuación que se hace a veces entre lo natural y lo instintivo, que sería algo no susceptible de juicios morales. La oposición a “político” resulta pertinente cuando se habla la existencia de las virtudes naturales (opuestas a las virtudes políticas como la justicia), que son tratadas en la última parte del libro.

Las virtudes naturales como la benevolencia se muestran como algo diferente de la justicia en un aspecto, el hecho de que están ligadas directamente con las pasiones e impelen a acciones virtuosas que son tales al ser consideradas en sí mismas de manera aislada. Por el contrario, la justicia está ligada a las pasiones de manera indirecta, a través del bien público, pero no a través de cada acto de justicia (que sin dejar de estar de acuerdo con la ley puede ir en contra del bien público) sino por el esquema general de la justicia y su existencia como institución, que en conjunto resultará ventajosa para la sociedad humana.

La consideración de la virtud sentimental (que en conjunto abarcaría algunas de las que Hume denomina virtudes naturales, la benevolencia de Hutcheson y todo lo asociado a ella, la humildad, la generosidad, la clemencia, etc) como algo genuino y enraizado en la psicología humana permite a Hume distanciarse de Mandeville, que considera cualquier concepto de virtud y honor como algo artificioso y producto de una especie de engaño fundacional de la civilización. Por otro lado la importancia dada a la justicia y su posición con respecto al pudor femenino sitúan a Hume cerca de la posición cínica y libertina y más alejado del pensamiento ligado al sentimentalismo.

Además Hume insiste en lo limitado de la benevolencia y la bondad para explicar el conjunto del hecho moral. Tales virtudes están muy restringidas ya que proceden básicamente de la actuación del principio de *sympathy*, que abarca solamente a las personas más cercanas a cada individuo, familiares, amigos y, en menor medida,

vecinos y compatriotas. Esto no explica por sí solo el hecho de la aprobación moral, que se da con igual fuerza para cualquier acción benevolente y generosa que podamos conocer, aunque hayan ocurrido en el otro extremo del mundo. Aquí Hume sí acepta la equiparación de los sentimientos morales con los sentidos físicos ya que sostiene que la aprobación procede de un sentimiento placentero ligado al principio de *sympathy* pero afirma que éste debe completarse con un sentido de perspectiva, que hace que sintamos con más intensidad lo más cercano y no lo más lejano, al igual que sucede con las visiones y los sonidos. De esta manera la emoción agradable puede ser muy diferente en intensidad en distintos casos, a pesar de que la aprobación derivada de ella sea exactamente la misma. Aquí Hume parece querer separar la aprobación como hecho racional del componente psicológico y pasional de su explicación (dándole así una mayor importancia a lo primero) pero seguir por este camino pondría en cuestión la naturaleza radicalmente antirracionalista de su ética.

## **5. Adam Smith: la ética sentimental matizada por el estoicismo**

Adam Smith, pensador escocés ampliamente conocido por su tratado en el campo de la naciente economía política, *The Wealth of Nations* (1776), es también un importante filósofo moral cuya relevancia en este terreno se debe a una sola obra, *Theory of Moral Sentiments*, publicada en 1759. Su obra se presenta como continuadora de Hutcheson y de Hume, particularmente de este último en cuanto que también coloca el principio de *sympathy* en el centro de su sistema ético, siendo el tema que abre la obra.

Como observa Mullan, la principal diferencia entre el pensamiento de Hume y el de Smith es que en éste el punto de vista del espectador de la acción moral pasa a ser predominante:

In Smith's *Theory of Moral Sentiments* sympathy may be, as one eighteenth century reader put it, "a general principle like that of gravity in the natural world". It is however much altered from the *Treatise*. Through the elaborate and exhaustive model making of the *Theory* the overflowness of feeling is subjected to an inflexible rule of example and sympathy is tethered to a concept of "communication", based upon a specific distinction; this distinction, the basis of relation within society, is that between "spectator" and "agent" (Mullan, 43-44).

La moralidad para Smith es algo que afecta a las pasiones del individuo y al mismo tiempo un hecho social e intersubjetivo, de ahí la importancia del principio de *sympathy*.

El juicio moral tiene dos partes diferenciadas, una relativa a la adecuación de la pasión y otra a su utilidad:

In the suitableness or unsuitableness, in the proportion or disproportion, which the affection seems to bear to the cause or object which excites it, consists the propriety or impropriety, the decency or ungracefulness of the consequent action.

In the beneficial or hurtful nature of the effects which the affection aims at, or tends to produce, consists the merit or demerit of the action, the qualities by which it is entitled to reward, or is deserved of punishment (*TMS*, 17).

Aquí parece dibujarse una doble naturaleza del juicio moral, procedente en primer lugar de una consideración de la pasión que suscita la acción, es decir, a través de la comunicación de las pasiones, y en segundo lugar de una consideración más racional de las consecuencias de la acción desde el punto de vista social. En realidad ambos aspectos pueden basarse en consideraciones psicológicas, la naturaleza virtuosa de la acción depende tanto de nuestra identificación con los motivos del agente (*sympathy with the agent*) como de la que podemos sentir hacia el beneficiario o beneficiarios de la acción. La actitud sentimental conllevará un marcado énfasis en la belleza y grandeza moral de la motivación del agente y solo de manera indirecta en la gratitud del beneficiario, en la medida en que el beneficiario también valora en su gratitud tal motivación. En la psicología del hombre sentimental los detalles insignificantes pueden ser sobredimensionados, y liberar a un pajarillo herido de su trampa puede ser comparable a librar a un padre de familia de ir a la cárcel por deudas.

Para Smith el juicio moral aprobatorio parte de un sujeto al que podríamos identificar como conciencia moral (*the man within the breast*) que actuaría poniéndose en la situación de espectador imparcial, es decir anulando todas las pasiones que suscitaría la implicación de ese mismo sujeto en la situación juzgada. Esta manera de trascender el “yo” del sujeto, que también permite superar una moral del interés y el egoísmo, es posible gracias al poder de la imaginación implícito en el principio de *sympathy*. Evidentemente, este sistema ético se basa tanto como los anteriores en principios de sociabilidad e intersubjetividad. No sería posible este movimiento hacia la perspectiva del espectador imparcial si no estuviésemos envueltos en una constante interacción social que nos permite observar continuamente cuándo se da una concordancia entre nuestras opiniones y sentimientos morales y los de nuestros semejantes. En esto consiste la teoría de la sociedad como espejo de nuestras acciones y sentimientos. En realidad esta concordancia perfecta entre individuo y sociedad es un caso límite que nunca se alcanza completamente pero nuestra mirada está fija en esa referencia que es la sociedad para alcanzarla en el mayor grado posible.

La posición de Smith sobre el papel de la benevolencia en nuestros juicios y sentimientos morales está bastante cercana a la de Hume, y por lo tanto, más alejada de la de Hutcheson. Concediendo la existencia de tal principio, su papel sería más bien limitado e incapaz por sí solo de contrarrestar el egoísmo: “It is not the soft power of humanity, it is not that feeble spark of benevolence which Nature has lighted in the human heart, that it is capable of counteracting the strong impulses of self-love” (*TMS*, 193-194).

El centro del sistema moral tampoco lo ocupa aquí la benevolencia o el amor a la humanidad sino esa conciencia moral que se origina a partir de la interacción social y del principio de *sympathy*. La benevolencia y el amor parecen ser en Smith un tema más

asociado a las formas sublimes de religiosidad, como el ascetismo y el misticismo, que a las cuestiones cotidianas de moral práctica. El planteamiento de procurar la felicidad universal excede con mucho las fuerzas del hombre. Tales formas de religión sólo son apropiadas para los caracteres más dados a la vida contemplativa y son a menudo incompatibles con las obligaciones que nos impone la vida social. La valoración que Smith hace de estos diferentes aspectos, moralidad cotidiana en sociedad frente a moralidad y religiosidad sublimes, es la que podríamos esperar en un representante de la filosofía ilustrada en Gran Bretaña, precedente inmediato del positivismo y la economía política clásica: “The most sublime speculation of the contemplative philosopher can scarce compensate the neglect of the smallest active duty” (*TMS*, 348).

Una importante consecuencia sobre las ideas de Smith sobre cómo formamos nuestros juicios morales adoptando la perspectiva de un espectador imparcial de la situación es la proximidad entre su pensamiento y la corriente del estoicismo clásico. Smith no le da menos importancia que Hume al papel de las pasiones en la vida espiritual moral y social del hombre, pero, a diferencia de su antecesor, adopta un tono menos distanciado y analítico y a veces transmite al lector la sensación de encontrarse ante un moralista, en el sentido normativo del término. Smith resalta la importancia de la operación por la que reprimimos las pasiones egoístas para vernos a nosotros mismos y a la realidad bajo una perspectiva que nos permita superar el interés propio y la tendencia natural hacia el egoísmo. Este es un paso fundamental en la socialización y para la adopción de un correcto punto de vista moral por parte del individuo: “We must view ourselves not so much according to that light in which we may naturally appear to ourselves, as according to that in which we naturally appear to others” (*TMS*, 50).

A propósito de esto Mulan (51) observa una ambigüedad en el *must* de Smith, entre necesidad natural y obligación moral estoica. La influencia en Smith de la corriente del

estoicismo antiguo también es perceptible en la importancia que da a la virtud del autocontrol (*self command*), a la que dedica toda la tercera sección (*TMS*, 349-385) del capítulo que trata sobre la virtud. Aquí se afirma que el más perfecto conocimiento de las reglas de la prudencia, la justicia o la benevolencia no garantizan que el hombre actúe de acuerdo con ellas porque es necesario además superar el obstáculo de las pasiones que constantemente amenazan con apartarnos del juicio y la acción moralmente correctos.

Aunque la virtud consista en el dominio de todas las pasiones éstas no son equiparables y por lo tanto tampoco lo es el mérito moral de su control. Mientras que en las pasiones que tienden a unir a la sociedad el defecto es mucho más ofensivo que el exceso, ya que nos hace culpables de insensibilidad y crueldad, en las pasiones que tienden a destruir la sociedad, como la ira, la envidia o el odio, es, lógicamente, el exceso lo que resulta especialmente pernicioso. Sin embargo Smith destaca que también las primeras han de mantenerse en su justo término. El exceso en las tendencias humanitarias y benevolentes, característica básica del hombre sentimental, es visto como una especie de “debilidad amable”. Es evidente que Smith tiene en mente en todo momento un modelo de virtud masculina al escribir este capítulo sobre el autodomínio y la virtud. De ahí la alta valoración de la virtud militar y de la magnanimidad y esa desconfianza hacia el exceso en las pasiones afectuosas, que nunca son mal vistas en el género femenino. Por el contrario, la mirada hacia el hombre excesivamente dotado de pasiones sociales y afectuosas tiene ya esa ambivalencia entre condescendencia y condena que encontraremos con respecto a los más importantes héroes de las novelas sentimentales:

Even the excess of this disposition, however, renders a man interesting to every body. Though we blame it we still regard it with compassion, and even with kindness, and



never with dislike. We are more sorry for it than angry at it. To the person himself, the indulgence even of such excessive affection is, upon many occasions, not only agreeable but delicious. Upon some occasions, indeed, especially when directed, as is too often the case, towards unworthy objects, it exposes him to much real and heartfelt distress (*TMS*, 357).

Como vemos, la atemperación del sentimentalismo por una virtud de carácter más estoico, más cercana a la virtud antigua, es un escudo protector ante el dolor y los infortunios a los que expone el exceso de bondad. Veremos en las novelas de Mackenzie ejemplos de personajes dotados de virtud sentimental víctimas de engaños y crueldad. La posición autorial y la de otros personajes a menudo se mueve entre dos polos: se les compadece y se les condena, y esto último porque su sufrimiento también está ligado, como argumenta Smith en el párrafo citado, a un placer excesivo e irresistible, y lo que es desde un punto de vista estoico sinónimo de debilidad culpable. Además este exceso de las pasiones amables provoca una ineptitud social y una inadecuación evidente para las obligaciones de la vida práctica.

Ya hemos hecho referencia anteriormente a cómo Smith dedica la parte final de su obra *Theory of Moral Sentiments* a la clasificación de los sistemas de pensamiento moral de su época, al tiempo que los relaciona con sus predecesores en la filosofía de la antigüedad. Smith divide los sistemas según la definición que en cada uno de ellos se da del concepto de virtud y de este modo considera cuatro grupos distintos: el primero, que incluiría los sistemas platónico aristotélico y estoico, es aquel en que la virtud se identifica con lo decoroso o decente (*propriety*); el segundo, representado por Epicuro, identifica la virtud con la prudencia, que estará encaminada a la búsqueda razonable y equilibrada del placer y a evitar el dolor; el tercero sería un sistema más propio de la modernidad, que identificaría virtud con benevolencia, un tipo de ética tendría relación con el cristianismo, el neoplatonismo antiguo y el moderno, pero solo encontraría su expresión más adecuada en la obra de Hutcheson; por último el cuarto grupo será el de

los sistemas libertinos, relacionados con el hedonismo antiguo y también con Epicuro (aunque en una visión vulgarizada pero injusta de este filósofo), pero que en la modernidad encuentra una expresión más descarnada en la filosofía cínica y pesimista de Mandeville:

All those systems which I have hitherto given an account of suppose that there is a real and essential distinction between vice and virtue, whatever these qualities may consist in. There is a real and essential difference between propriety and impropriety, between benevolence and any other principle of action, between real prudence and short-sighted folly or precipitate rashness (*TMS*, 449).

There is, however, another system which seems to take away altogether the distinction between vice and virtue, and of which the tendency is, upon that account, wholly pernicious; I mean the system of Dr. Mandeville (*TMS*, 451).

En la obra más conocida de Smith, *The Wealth of Nations*, el limitado papel que la benevolencia ejerce en el funcionamiento de la sociedad humana según la obra anterior desaparece del todo con el paso de una perspectiva psicológica y moral a una sociológica y económica. En la carrera social a la que el hombre es impulsado por el amor propio, el amor de los honores y las riquezas, las restricciones y los controles vendrán dados no tanto por consideraciones éticas como las que se refieren a la adopción del punto de vista del espectador imparcial, sino más bien por la organización social en su conjunto que, con la famosa metáfora de la “mano invisible”, produce orden y riqueza a partir de esa lucha hobbesiana de todos contra todos. Así, curiosamente Smith se aproxima a la posición de Mandeville, cuyas ideas morales condenaba tan rotundamente. Por tanto, aunque haya que situarlo sin duda entre los defensores de la virtud, por sus ideas sociales y económicas y su defensa radical de la modernidad puede decirse que su figura es opuesta a la de otro de los filósofos del sentimentalismo, Rousseau.

## 6. Rousseau: la virtud en la naturaleza

Rousseau es un caso paradigmático en el que la filosofía ilustrada en su vertiente más optimista y defensora de la naturaleza humana, como dotada de una tendencia hacia la virtud, se une con el retrato de las peripecias de la virtud en el mundo, que suele ser la temática habitual de la novela sentimental. En el capítulo siguiente nos ocuparemos del estudio de ciertos aspectos de *La Nouvelle Heloise* (1761), única novela de Rousseau y claramente relevante para el movimiento sentimental y especialmente en Mackenzie, que en *Julia Roubigne* utiliza un esquema argumental muy similar al de su precedente francés. Antes nos ocuparemos de su teoría moral, que lo mismo que los otros aspectos importantes de su obra, como su teoría política y sus ideas sobre educación, parten del concepto de naturaleza.

En Rousseau se produce una valoración del estado de naturaleza con la consiguiente desvalorización del estado de la civilización moderna. Una vez más hay que insistir en que este concepto de estado de naturaleza, al igual que en Hume y Mandeville, funciona por aproximación a un ideal que se reconoce como inexistente en ningún momento del pasado. Pero en el *Discurso sobre la desigualdad* (1755) se defiende el ideal de lo que, más adelante, a propósito de la polémica sobre la obra de Mandeville, denominaremos “ideología republicana”, es decir la defensa de la libertad, el igualitarismo entre los ciudadanos dotados de derechos y un cierto tipo de virtud natural, que encontramos en ciertas repúblicas de la antigüedad, notablemente Esparta y la Roma republicana. Estas sociedades estarían considerablemente más cerca de ese límite ideal de lo que lo está la Europa moderna, más equiparable a Atenas o a la Roma tardía, por su desigualdad, su corrupción y el papel del comercio y el dinero en su base económica. Más cerca todavía del estado de naturaleza estarían los pueblos salvajes de América, que sirven en la

imaginación filosófica y literaria de esta época como la verdadera encarnación de este mito del buen salvaje.

Rousseau condena el estado de la civilización europea de su tiempo desde sus fundamentos hasta las manifestaciones más elevadas de su cultura. Constata que, como regla general en las monarquías absolutistas en Europa, un sistema político ilegítimo y tiránico se ejerce sobre individuos resignados a una esclavitud y que aceptan ser súbditos sin aspirar a ser ciudadanos. La desigualdad es la base social de esa política liberticida, y a este mal le dedica el segundo y más largo de sus *Discursos*. En éste se comienza con un retrato del hombre en el estado de naturaleza, a quien Rousseau ve, como cualquier otra criatura, dotada de las cualidades físicas adecuadas a sus necesidades y moralmente indiferente. Así pues el “buen salvaje” es en realidad simplemente “no malo”, es decir no corrompido, al estar alejado de cualquier relación social:

Parece en primer lugar que, no teniendo entre sí los hombres en este estado ninguna relación moral, ni de deberes conocidos, no podían ser ni buenos ni malos, y no tenían ni vicios ni virtudes, a no ser que, tomando esas palabras en un sentido físico se llame vicios en el individuo a aquellas cualidades que pueden perjudicar su propia conservación, y virtudes a las que pueden contribuir a ella (*Discursos*, 233).

En este momento no vemos al Rousseau más cercano al sentimentalismo, ya que no postula, como Shaftesbury, una sociabilidad y afectividad inherente al hombre y no naturaliza de ese modo las relaciones que empujan al ser humano a cooperar y buscar el bien común. Sin embargo, una vez salido el hombre del estado de naturaleza, con relaciones sociales ya establecidas pero antes de la instauración del derecho de propiedad, que sirve de base al establecimiento de la desigualdad social, el estado y los poderes centralizados, existe, según Rousseau, una etapa en la que sitúa la mayor

felicidad posible para la humanidad y de la que considera que solo por un “funesto azar” se salió un día:

Así, aunque los hombres se hubieran vuelto menos pacientes y aunque la piedad natural hubiera sufrido ya alguna alteración, este período de desarrollo de las facultades humanas, manteniendo un justo medio entre la indolencia del estado primitivo y la impetuosa actividad de nuestro amor propio, debió ser la época más feliz y más durable (*Discursos*, 257).

Pero, si este habría sido el período dorado de la historia humana, el establecimiento de la propiedad inauguraría el más desdichado, el período de guerra universal que Hobbes identificaba con el estado de naturaleza, y que Rousseau ve, por el contrario, como una consecuencia de la “desnaturalización” que suponen el establecimiento de la propiedad y la ruptura de la igualdad primitiva. La guerra universal está fuera de la naturaleza humana pero es la amenaza que hace necesario el establecimiento de la sociedad civil, las leyes y las magistraturas. Sin embargo, el establecimiento de este primer poder no tiene en Rousseau el carácter negativo que tiene en Mandeville, como obra de “políticos astutos”, ni tampoco supone, como en Hobbes, el establecimiento de poderes absolutos y arbitrarios. Entrando ya en una historia menos especulativa y más empírica Rousseau admira las leyes e instituciones políticas de la sociedad antigua y concretamente, como todos los defensores del discurso de la virtud republicana, de Esparta y la Roma primitiva. La tiranía y las formas de poder absolutista de la Europa de su tiempo son el último término de una corrupción del poder legítimo, y también el último extremo de la desigualdad:

Si seguimos el progreso de la desigualdad en estas diferentes revoluciones, encontraremos que el establecimiento de la ley y del derecho de propiedad fue su primer mojón, la institución de la magistratura el segundo, que el tercero y último fue el cambio de poder legítimo en poder arbitrario, de suerte que el estado de rico y pobre fue autorizado en la primera época, el de poderoso y débil en la segunda, y por la tercera el de amo y esclavo, que es el último grado de desigualdad, y el término al que conducen

finalmente todos los demás, hasta que nuevas revoluciones disuelven completamente el gobierno o lo acercan a la institución legítima (*Discursos*, 278).

El poder legítimo sería en realidad consecuencia del pacto entre gobernantes y gobernados, tema que desarrolla Rousseau en su obra política *El contrato social* (1762). Lo que más interesa de este autor para el análisis de la narrativa sentimental y de las obras de Mackenzie es la forma en que, según Rousseau, se manifiesta la corrupción de la naturaleza del hombre en males sociales como la hipocresía y la pérdida del pudor en la mujer. Este se verá con más detenimiento al analizar su obra narrativa, *La Nouvelle Héloïse*. De momento se constata fácilmente que hay dos aspectos en la imagen popular de Rousseau que en principio podrían parecer opuestos entre sí: el político intransigente que anuncia la crueldad de la revolución frente al defensor optimista y compasivo de la naturaleza humana.

Si en las ideas políticas de Rousseau vemos una defensa a ultranza de la ideología republicana, que supone la defensa de un concepto de virtud aristocrática y masculina, y que concierne al ciudadano y al soldado y representa el tipo de virtud antigua, en su teoría antropológica, que se plasma en el *Emile* y en su novela *La Nouvelle Héloïse*, encontramos el énfasis en una ley moral accesible directamente a hombre a través de las leyes de la naturaleza de las que la corrupción y la esclavitud nos alejan. El aspecto instintivo y emocional de esta “ética del corazón” la relacionan indudablemente con la cultura sentimental. No hay contradicción entre ambos conceptos pero sí es evidente el hecho de que en Rousseau se encuentran dos tipos de concepción moral que sirven de base a diferentes teorías éticas de la época. En el estudio de *La Nouvelle Héloïse* veremos la cercanía de esa teoría del hombre en la naturaleza al aspecto idílico de la cultura sentimental, la necesidad de alejarse de la sociedad corrupta de las ciudades para formar pequeñas comunidades donde la sociabilidad pueda fundarse de nuevo reconstituyendo los lazos perdidos con la naturaleza.

Pero también debemos tener en cuenta que existe una resistencia estoica en Rousseau al afeminamiento y debilitamiento de la virilidad asociado también a la cultura sentimental. Su política radical y su intransigencia con respecto a un paternalismo blando y compasivo que no plantee las imprescindibles reformas de la estructura desigual e injusta de la sociedad, hacen que, a pesar de su evidente cercanía a la cultura sentimental, sea un autor inservible e incluso peligroso para los representantes más conservadores de dicha cultura.

## **7. Mandeville y el libertinaje**

La figura de Bernard Mandeville puede ser vista actualmente como el más claro precursor de una sociología científica dentro de la Ilustración británica, pero no cabe duda de que para sus contemporáneos y para los lectores del siglo XVIII en general, y por lo tanto también para los autores, personajes y lectores de novelas sentimentales, es ante todo un autor polémico y el filósofo del libertinaje por excelencia. Resulta por ello el más destacado representante en Inglaterra de una tendencia más propia de los pensadores y científicos de la Ilustración francesa.

Su obra más importante presenta una forma ciertamente inusual dentro de la historia de la filosofía europea. *The Fable of the Bees* fue publicada en tres sucesivas ediciones, progresivamente ampliadas, de 1713, 1723 y 1724, y es en realidad el comentario a un poema satírico también suyo, *The Grumbling Hive, or Knaves turned Honest*, que apareció por vez primera en 1705. Mandeville había nacido en Rotterdam en 1670, se había formado como médico y establecido a finales del siglo XVII en Inglaterra, donde inició una carrera literaria típica del mundo de la *Grub Street* londinense, es decir centrada en la publicación de panfletos de propaganda política. El producto de esta literatura eran unas producciones efímeras, populares y oportunistas que consistían

principalmente en poesía satírica y erótica y panfletos sobre polémicas políticas y religiosas de actualidad inmediata. Mandeville era un defensor de la revolución de 1688 y por lo tanto un apologista de las posiciones *whigs* frente a los *tories* y los nostálgicos de la dinastía jacobita. La edición de 1713 de su obra incluía además del poema, *The Fable of the Bees*, una serie de comentarios y un ensayo titulado “An Enquiry into the Origin of Moral Virtue”. La de 1724 incluía nuevos comentarios y otros dos ensayos: “A Search into the Nature of Society” y “An Essay on Charity and Charity Schools”. Por último en la de 1724 aparece su defensa ante una acusación de inmoralidad presentada ante un gran jurado de la que había sido víctima su obra: “A Vindication of the book from, from the Aspersions contained in a Presentment of the Grand Jury of Middlesex, and an abusive letter to Lord C.”

El subtítulo de la obra, *Private Vices, Public Benefits*, puede considerarse un resumen de su tesis principal, una defensa de la sociedad comercial y del naciente capitalismo global en la Europa moderna. El libro dio origen a una controversia que podríamos resumir como el enfrentamiento de la ideología del republicanismo antiguo frente a la del capitalismo mercantil de la época moderna<sup>ii</sup>.

Los enemigos de Mandeville son tanto los “*tories*”, la pequeña nobleza conservadora y terrateniente que ve en el libro sobre todo un ataque a la moral tradicional y a la religión, como un sector de los *whigs* representado en el gran jurado que lo critica en nombre del ideal de la virtud antigua. E.J. Hundert lo resume así en la introducción a su edición de la obra:

In their assault on the *Fable* the Grand Jurors spoke as what was termed Old Whigs, in what has been variously called the language of the Commonwealth, of civic humanism or republicanism. They attacked Mandeville in the context of an extense and comprehensive critique of modernity, undertaken in the name of an ideal of virtue practiced in antique Mediterranean republics, particularly republican Rome and the quasy-mythical Sparta framed by Licurgus’s laws (*FB, Introduction*, xvi).



Esta controversia reaparecerá más tarde a propósito de Rousseau y su *Discurso sobre el origen de la desigualdad*. Es la disputa entre Atenas y Esparta, es decir una ciudad-estado comercial y poseedora de un imperio marítimo, lo que la equipara con la Gran Bretaña del XVIII, frente a una república igualitarista basada en la economía agrícola y en el poder de su ejército. Pero en Rousseau se percibe también la oposición de riqueza y corrupción frente a pureza y virtud, del comercio y las artes frente a la autosuficiencia y la libertad de una forma política más cercana al estado de naturaleza. Mandeville, en cambio, veía la idealización del republicanismo antiguo que realizaban sus oponentes como algo políticamente ingenuo e históricamente obsoleto, a pesar de lo cual era un discurso predominante entre la élite intelectual de la época y de ahí que fuese la posición del propio Mandeville la que pareciese tan escandalosa como extravagante, máxime considerando su gusto por las argumentaciones paradójicas cercanas a la provocación intelectual. Como ejemplo se puede considerar su análisis de la costumbre del consumo de bebidas alcohólicas, un argumento tan vigente en nuestros días como entonces. Primero se reconoce su carácter de epidemia social y todos sus efectos perniciosos para los individuos y para la sociedad, pero a continuación se presentan los efectos negativos todavía peores que resultarían de la supresión del mercado de licores, enumerando todos los implicados y beneficiados en la gran actividad económica que supone, desde los cultivadores hasta los hosteleros, pasando por los fabricantes, los comerciantes y sobre todo el tesoro público que obtiene pingües beneficios de su tasación. Otros muchos ejemplos muestran cómo los vicios privados redundan en beneficios para la comunidad, siempre mediante el punto de vista de la riqueza económica. En el poema esto se plantea de manera más resumida:

Thus every Part was full of Vice  
Yet the whole Mass a Paradise

The Root of Evil, Avarice  
That damned ill-natured baneful Vice  
was slave to Prodigality  
That Noble Sin, whilst Luxury  
Employed a Million of the Poor  
And Odious Pride a Million more (*FB*, 28).

Mandeville pretende mostrar cómo cada vicio contribuye a la prosperidad de la nación; así la avaricia, tan odiada en tanto que perjudicial para muchos individuos, permite la acumulación de capital, y su vicio contrario, la prodigalidad, permite la distribución posterior de la riqueza. Las múltiples formas de lujo, a su vez producto del orgullo y de la vanidad, que afectan a las ropas, viviendas, mobiliario, servicio etc., dan empleo a un sinnúmero de ciudadanos. Otro ejemplo de razonamiento extravagante y destinado a provocar a los defensores de la virtud es la afirmación de que también los ladrones aportan algo a la comunidad pues sin ellos no habría trabajo ni riqueza para el honrado gremio de los cerrajeros.

Pese a todo la obra de Mandeville no es ni una apología explícita del vicio ni una execración de la virtud, aunque sus razonamientos psicológicos y pseudohistóricos sobre el origen de este último concepto justifican en buena medida la aseveración de Smith de que se pretende borrar los contornos que lo definen. Es un intento de superación de una oposición de conceptos, o, en términos actuales, una práctica deconstructiva.

Veamos pues cuáles son las ideas de Mandeville sobre el origen de la moralidad, que aparecen en el ensayo “Enquiry into the Origin of Moral Virtue” publicado ya en la edición de 1713 de su obra. Aquí se nos da una versión escéptica y libertina del paso del estado de naturaleza al de sociedad, que en ningún caso podría ser consecuencia de un contrato sino más bien la obra de políticos manipuladores, llamados con ironía *lawgivers and other wise men*, que manejan a los hombres en primer lugar a través de la adulación e introducen los conceptos de honor y vergüenza (*honor and shame*) creando

en ellos placeres imaginarios que puedan compensar la pérdida de placeres más reales y tangibles que supondrá la socialización. La ardua empresa de “domesticar” al hombre natural sólo se puede realizar a través de este proceso en cuya descripción, como en toda su obra, Mandeville se mueve entre la ironía y la aceptación de todo aquello que conduce a un tipo de sociedad basada en la división del trabajo y el comercio. Siempre es posible una lectura que descubra el discurso de un moralista desengañado o un puritano de origen calvinista, pero tomado al pie de la letra y quizás de acuerdo con su intención principal, Mandeville es el gran defensor de la modernidad. Lo que Mandeville sostiene explícitamente es que esa forma de sociedad es la mejor de las posibles y él la analiza con la frialdad y la precisión de un precursor de la ciencia social.

Se descarta el origen religioso del concepto de virtud observando cómo en las religiones de los pueblos primitivos, e incluso en civilizaciones cultas y avanzadas como la egipcia, la griega y la romana, moralidad y religión siguen caminos a veces separados, o incluso enfrentados, como demuestra la consabida inmoralidad de la mitologías clásicas. La última parte de este breve ensayo está destinada a desenmascarar la apariencia social de la virtud, especialmente en aquellos comportamientos característicos del concepto sentimental de virtud; es decir, los que muestran, benevolencia, compasión y amor a la humanidad. Al igual que los jansenistas como Bayle y otros moralistas franceses del XVII, como La Rochefoucauld o La Bruyère, Mandeville cubre cualquier comportamiento humano generoso y aparentemente desinteresado con el manto de la sospecha de hipocresía. Siempre que sea posible, esa será la explicación verdadera. Y ante la evidencia de que existen acciones generosas realizadas de forma anónima, Mandeville recurre a una explicación psicológica basada en una forma sutil de orgullo y egoísmo:

Such men, I confess, have acquired more refined notions of virtue than those I have hitherto spoken of. Yet even in these (with which the world has yet never swarmed) we may discover no small symptoms of pride, and the humblest man alive must confess that the reward of a virtuous action, which is the satisfaction that ensues upon it, consists in a certain pleasure he procures to himself by contemplating on his own worth: which pleasure, together with the occasion of it, are as certain signs of pride, as looking pale and trembling at any imminent danger are the symptoms of fear (*Enquiry*, 44).

Mandeville habla de nociones más refinadas de virtud pero no de verdadera virtud. En las anotaciones al poema en las que se analizan, como hemos visto, las ventajas sociales de los diferentes vicios, se mantiene y se amplía esta visión de la virtud. En el análisis del pudor (*modesty*) encontramos de nuevo opiniones en un tono escandaloso y provocador. El pudor es, según Mandeville, una manifestación de la pasión natural de la vergüenza, pero su contenido concreto y las acciones capaces de suscitar tal sentimiento dependen totalmente de la educación y varían infinitamente en las diferentes sociedades humanas:

To be modest we ought in the first place to avoid all unfashionable denudations. A woman is not to be found fault with for going with her neck bare, if the country of the custom allows for it... But to suffer her ankle to be seen, where it is the fashion for women to hide their very feet, is a breach of modesty (*Enquiry*, 48).

De igual modo la diferencia entre el pudor mostrado por hombres y mujeres es producto de la educación:

The multitude will hardly believe the excessive force of education, and the difference between men and women ascribe that to nature, which is altogether owing to early instruction (*Enquiry*, 50).

Al mismo tiempo se afirma que la razón por la que socialmente se valora y estimula el pudor femenino es que, siendo el deseo masculino por naturaleza más fuerte, es necesario atenuar el rigor con el que se reprime en las normas sociales: “Men may take

the greater liberty because in them the appetite is more violent and ungovernable” (*Enquiry*, 49).

En todo caso, la pintura que se hace de las mujeres está en el polo opuesto de la idealización que vemos en las obras más representativas de la cultura sentimental, especialmente en *Clarissa* de Richardson. Lo que encontramos en su lugar es un escepticismo sobre el fundamento del pudor femenino que puede alcanzar tonos claramente misóginos. Por ejemplo, para Mandeville la razón por la que una virgen inocente se sonroja cuando escucha una conversación obscena es que teme que alguien pueda pensar que comprende lo que se está diciendo, lo que iría en contra de la opinión general sobre su virtud e inocencia. De nuevo los conceptos básicos de honor y deshonor, que no son más que la opinión que los demás tienen sobre el individuo, asociadas a las pasiones de orgullo y vergüenza, que son las reacciones del propio individuo al considerar la opinión ajena, son la base de los conceptos morales. Mandeville cree que la reacción de vergüenza asociada al pudor ya no se da cuando deja de intervenir la consideración sobre la opinión de los otros.

To try the truth of this, let them talk as bawdly as they please in the room next to the same virtuous young woman, when she is sure she is undiscovered, and she will hear, if not hearken to it, without blushing at all, because then she looks upon herself as no party concerned. And if the discourse should stain her cheeks with red, whatever her innocence may imagine, it is certain that what occasions her color is a passion not half so mortifying as that of shame (*Enquiry*, 46).

Mientras que para la tradición que idealiza a la mujer el deseo femenino es algo antinatural, el producto de la corrupción de una naturaleza inocente, Mandeville se complace en la presentación de una escena que podríamos considerar típica de la novela libertina y galante<sup>iii</sup>: la joven virgen cuyos deseos se excitan mientras escucha o mira impunemente, sin temor a ser descubierta, la conversación o la actividad sexual ajena.

Según Hundert (*FB, Introduction*, xxiii), Mandeville sería el continuador de una tradición filosófica relativista y escéptica en lo moral que comenzaría en la antigüedad con las escuelas epicúrea y escéptica y tendría una importante presencia en el siglo XVII, tanto en los pensadores considerados ateos y libertinos como en otros cristianos y política y socialmente conservadores, como Hobbes o los jansenistas franceses. Para éstos últimos el motor principal de la acción humana es el egoísmo natural, que ocupa el centro de cualquier reflexión ética. Los jansenistas como Pascal, Nicole y Bayle constituyen una corriente cercana al calvinismo dentro del catolicismo y como tal tienden a minimizar la importancia moral de las acciones, considerando que es imposible distinguir entre las buenas acciones motivadas por una genuina caridad cristiana y aquellas que son producto de la hipocresía, realizadas para conseguir la estimación pública por parte de agentes racionales que en realidad están movidos por consideraciones puramente egoístas. La conclusión de esto es la imposibilidad de distinguir entre la virtud y el vicio en la sociedad, una dificultad que solo la sabiduría divina puede superar. Sin el recurso de la fe, la coincidencia con el pensamiento ateo y libertino es evidente.

Además el pensamiento de Mandeville, en línea con la escuela materialista y escéptica, es también un intento de “naturalizar” el estudio del comportamiento humano, pero según el concepto de naturaleza de la nueva ciencia empírica. Así Mandeville, como posteriormente Hume, da un paso en dirección contraria a la de cualquier ética de base metafísica y religiosa, ya sea racionalista o sentimental. Mientras éstas explican el origen de la sociedad y la moralidad humana a través de un concepto metafísico de naturaleza, de la sociabilidad natural del hombre o de la moral natural accesible o bien a través de la razón o a través de un sentido moral interno, Mandeville es un investigador de hechos sociales empíricos, entre los cuales los económicos tienen

un papel central. Al mismo tiempo es también un psicólogo que comparte el interés de todos los filósofos de la Ilustración por el estudio del alma a través de las pasiones, pero, siguiendo a Gassendi, se distancia del dualismo cartesiano y su separación entre materia y extensión, cuerpo y alma, y señala la continuidad básica entre las pasiones del hombre y de los animales, que son consideradas de la misma naturaleza<sup>iv</sup>.

Esta visión del hombre “naturalizado” coloca en el centro del mundo de las pasiones el egoísmo natural, postulando una especie de pesimismo dogmático que enfrenta a Mandeville a sus contemporáneos Shaftesbury y Hutcheson. Al mismo tiempo la continuidad entre los animales y el hombre, la prevalencia de lo orgánico frente a lo espiritual, adelanta los rasgos de los representantes más característicos del materialismo mecanicista de la Ilustración francesa.

## **8. Materialismo en la Ilustración francesa**

Entre los representantes de la escuela materialista y libertina en Francia destacaremos a Julien Offray de La Mettrie y al barón Paul Von Holbach, conocido como D’Holbach, que publicaron sus obras en las décadas intermedias del siglo XVIII, la época cumbre de la filosofía de la Ilustración, que coincide con el inicio del movimiento cultural del sentimentalismo. La tendencia materialista es perceptible en los mismos títulos de las obras de La Mettrie<sup>v</sup>, *Traité de l’ame* (1745), *De la volupté* (1745), *L’homme machine* (1748), *Discours sur le bonheur, l’anti-Seneque* (1748), *L’homme plante* (1748), *Systeme d’Epicure* (1750), *L’art de jouir* (1751) en los que se deja ver cómo uno de sus principales objetivos es establecer la continuidad entre los fenómenos físicos, orgánicos y espirituales, negando con ello cualquier lugar al plano religioso y trascendente<sup>vi</sup>. El estado de las ciencias en la época no permite a La Mettrie avanzar mucho en el desarrollo de un pensamiento reduccionista sistemático, por lo que la mayoría de sus

obras tiene se caracterizan por ofrecer observaciones aisladas sobre la vinculación entre los estados del organismo y los de la mente, basadas en gran parte en la experiencia del autor como médico. En *La Mettrie*, el alma y el espíritu son denominaciones de las funciones más complejas de la materia.

Esta utilización de ciertos conceptos novedosos de la ciencia médica de la época es un nexo de unión entre la novela sentimental y la filosofía libertina. Tales conceptos, relativos al sistema nervioso y que en las novelas inglesas se denominan *nerves*, *fibras*, *spirits* o *vapours*, se utilizan en la narrativa para motivar estados de ánimo que tienden a aparecer con frecuencia en determinados individuos y que en última instancia son la posible explicación de un determinado carácter moral. En el sentimentalismo esto puede servir para enfatizar la “fibra moral” de ciertos personajes, a los que la naturaleza ha dotado de una capacidad sensorial más delicada, fuente al mismo tiempo de placeres y sufrimientos más intensos que los del común de los mortales. En la filosofía libertina, y también en la novela<sup>vii</sup>, en cambio, el papel de lo fisiológico es en cierto modo contrario pero simétrico: justificar la tendencia de los libertinos a satisfacer sus pasiones de un modo más extremado al que no resulta necesario recurrir para el resto de los individuos. De este modo los libertinos resultarían más víctimas que culpables de su constitución orgánica, y la condena moral de sus acciones perdería el sentido moral que sólo tiene si está asociada a la libertad de elección.

Así las ideas éticas de *La Mettrie* son tan hostiles a la tradición religiosa como al ascetismo de las corrientes estoicas y su obra se hace acreedora de la triple acusación de ateísmo, materialismo y libertinaje. Si el ser un libertino es, antes aun que la pertenencia a una escuela de pensamiento, una actitud vital y una práctica social que, no por darse entre las capas sociales más altas, deja de ser en cierto modo maldita, la asunción de la última acusación es la más infrecuente y difícil de las tres. Pero en el caso de *La Mettrie*



tal acusación se justifica porque el autor no sólo asume el carácter materialista de Epicuro y el atomismo de la Antigüedad sino también, lo que puede resultar más escandaloso, el hedonismo de estas corrientes filosóficas, especialmente visible en escritos como *L'art de jouir* y *La volupté*. En este último La Mettrie hace el elogio de los autores considerados libertinos o inmorales desde la cultura helenística y romana hasta su propia época, desde Lucrecio y Petronio hasta el poeta satírico Jean-Baptiste Gresset y el novelista Crébillon fils (*Oeuvres*, 262-266), al tiempo que la forma de la propia obra se aleja de lo ensayístico y se acerca a lo narrativo, con la presentación de diversas escenas eróticas. La relevancia de *La Mettrie* para la novela sentimental sería por tanto doble, ya que por un lado La Mettrie escribe, el menos en estos dos opúsculos, como un novelista y por otro elogia y defiende a ese tipo de novelistas (Crébillon, Boyer d'Argens, Restiff de la Bretonne, más tarde Sade y los autores de las docenas de novelas eróticas anónimas que se publican en Francia en la segunda mitad del XVIII) que juegan un papel importante en el sentimentalismo, como corriente ideológicamente opuesta y como peligro gravísimo para el público lector de novelas, joven y femenino en su mayor parte. Como veremos más adelante, Mackenzie parece referirse en su artículo sobre la novela a la variante genérica de la novela galante o erótica francesa o a sus imitaciones inglesas: “that common herd of Novels (the wretched offspring of circulating libraries) which are despised for their insignificance, or proscribed for their immorality” (*Works*, V, 180). Al mismo tiempo, en varios novelistas sentimentales y especialmente en Mackenzie se encuentran a menudo historias de mujeres jóvenes seducidas y arruinadas como consecuencia de la lectura de esta literatura perniciosa, aunque esta categoría no está claramente definida e incluye desde la “demasiado sentimental” hasta la novela galante, erótica y pornográfica.

En la obra de La Mettrie la virtud, entendida de un modo tradicional y cercana a la moral cristiana o estoica, no está presente ni siquiera como concepto a desenmascarar, ya que el autor la desprecia sin el afán polémico ni el rencor típico de otros materialistas. Lo que aparece es un epicureísmo en la interpretación vulgar de esta escuela antigua, que la identificaba simplemente con la búsqueda del placer y no, de una manera más matizada y fiel al propio Epicuro, como la búsqueda de los placeres superiores del espíritu, a través de la virtud fundamental de la prudencia. La Mettrie acentúa la importancia de los placeres sensoriales, pero, curiosamente, también habla de un tipo de virtud entendida dentro de este particular campo conceptual e identificada con el hedonismo y con una exaltación erótico-sentimental. Los amores frívolos, de puro placer sensual, no son condenados, así como ciertas prácticas heterodoxas (voyeurismo, sodomía) tampoco lo son, pero se glorifica sobre todo la voluptuosidad, un tipo de placer amoroso en el que lo espiritual (el espíritu en La Mettrie es siempre una determinación de la materia) conserva su papel. Es curioso entonces ver cómo en el más libertino y más maldito de los *philosophes* pervive la apelación a un concepto muy particular de virtud, que se identifica con la voluptuosidad y se opone al crimen y al desenfreno (“La volupté est peut-etre aussi différente de la débauche, que la vertu l’est du crime” *Oeuvres*, 282). Y es aun más llamativo observar ciertas coincidencias discursivas entre párrafos de La Mettrie y el lenguaje típico del sentimentalismo idealista y virtuoso de ciertos novelistas, algo que se observa en un pasaje que aparece tanto en *La volupté* como en *L’art de jouir*:

Disparaissez aussi, courtisanes impudiques: il sortit moins de maux de la boîte de Pandore, que du sein de vos plaisirs. Helas! Que dis je, des plaisirs! Eh! En fut-il jamais sans les sentiments du coeur? Plus vous prodiguez vos faveurs, plus vous offensez l’amour qui les désavoue. Livrez vos corps aus satyres, ceux qui s’en contentent en sont dignes: mais vous ne l’etes pas d’un coeur né sensible (*Oeuvres*, 277, 350).

Con este rechazo de la prostitución y de las cortesanas, esta comparación entre el placer de los sátiros y el de los “corazones nacidos sensibles” en favor de este último, La Mettrie se expresa de manera similar no sólo a Prevost o a Rousseau sino al más virtuoso de los novelistas ingleses. Pero, en realidad, el placer puro y el amor sensible al que se refiere es la voluptuosidad, con lo que, a pesar de tales párrafos, la apreciación del nivel moral de La Mettrie por parte sus contemporáneos se mantuvo bajo mínimos, hasta el punto de que en 1746 el autor tuvo que dimitir de su puesto de médico en el ejército francés y en 1751 su obra fue prohibida en la Prusia del emperador ilustrado Federico II.

Tampoco en D’Holbach el materialismo conduce a la negación de cualquier contenido del concepto de virtud, a pesar de lo cual el nombre de D’Holbach está también asociado a las tendencias más radicales del pensamiento ilustrado por el escándalo que solía suscitar la aparición de obras tales como *Systeme de la nature* (1770) o *Le Christianisme dévoilé* (1761). Tales obras forman parte del bagaje del pensamiento libertino por la virulencia de su ataque contra el cristianismo, o, más en general, contra el poder sacerdotal y las formas de gobierno apoyadas en él.

D’Holbach es, como La Mettrie, un materialista que se opone al dualismo cartesiano, pero en *Systeme de la nature* los principios materialistas se desarrollan con más profundidad, hasta constituir una especie de “metafísica de la materia”, un monismo que intenta explicar la infinita diversidad del universo a partir del principio de la materia dotada de movimiento y de las diversas formas de organización de sus partículas fundamentales. Los fenómenos de atracción y repulsión en la naturaleza, que explican el cambio perpetuo de las formas, también existen en el hombre, donde toman la forma de amor y odio. La tendencia metafísica de la naturaleza a mantenerse en el ser es en el hombre la tendencia hacia el interés y el amor propio. Así pues D’Holbach, como

Hobbes, Mandeville o Helvetius, pone el egoísmo en la base del pensamiento moral, pero también cree en la capacidad del hombre para superarlo y vivir de acuerdo con principios de virtud. El contenido de este concepto de virtud será fundamentalmente cívico y político, no solo ignorando sino enfrentándose abiertamente a la religión y a la tiranía que ejerce la clase sacerdotal sobre la sociedad a través de la ignorancia, el temor y los prejuicios. D'Holbach habla de un gobierno de la virtud y las buenas costumbres en su obra *Ethocracie, ou Le gouvernement fondé sur la moral* (1776) como aspiración política y esto lo singulariza y lo distingue de La Mettrie o del libertinismo entendido como moda social y forma de vida licenciosa. Un verdadero apologista del libertinaje, como Sade, o los autores de novelas libertinas como *Therese philosophe*, toman sus argumentaciones metafísicas de este tronco común de materialismo y mecanicismo, pero las consecuencias para la ética no podrán inspirarse en el rigor de un moralista cívico como D'Holbach, que no defiende como principio supremo del comportamiento la persecución del placer por parte del individuo.

## **9. Esquema general de los diferentes sistemas éticos**

Terminaremos con una consideración retrospectiva de los diversos sistemas de filosofía moral que hemos examinado. Como vemos en el esquema del apéndice I, todos los sistemas se sitúan en un espacio determinado por dos ejes, el primero de los cuales opone virtud y libertinaje, mientras que el segundo enfrenta a las éticas racionalistas con aquellas otras centradas en las pasiones. Entre éstas destaca la escuela del sentido moral en la Ilustración británica, con los grandes autores que sirven de inspiración al movimiento cultural conocido como *Sensibility*. La primacía de las pasiones es algo también presente en los pensadores claramente contrarios al sentimentalismo, como Mandeville, La Mettrie y, muy especialmente, en la obra de Sade. Lo que encontramos

en aquellos autores que han venido considerándose inspiradores cercanos e inmediatos de la cultura sentimental, es decir Shaftesbury, Hutcheson y Rousseau, es la coincidencia de la defensa de la virtud en la naturaleza humana y la separación de la ética del campo de lo racional e inteligible. Pero en cuanto a esto último, el antirracionalismo ético, estos tres autores citados no van tan lejos como David Hume. Por otro lado la virtud rousseauiana se sitúa en el ámbito de la soledad o de la pequeña comunidad sentimental, mientras que Hume y Smith, al igual que Mandeville, en tanto que precursores de las ciencias sociales, estudian el concepto de virtud en el medio social que le da sentido, y más concretamente en el medio sumamente complejo que supone la sociedad europea moderna. Ello conlleva conceptos diferentes de virtud: la preponderancia de la justicia como virtud política en Hume y por otro lado el papel central de lo que Shaftesbury y el propio Hume denominan “virtudes naturales”, el ámbito de la benevolencia y la generosidad, en Shaftesbury y Hutcheson. Las virtudes naturales, aquellas que pueden tener lugar en el hipotético estado de naturaleza, son las que surgen espontáneamente del “corazón” del hombre, metáfora preferida por el sentimentalismo y por Rousseau. Por otro lado no encontramos todavía en la filosofía el proceso de feminización de la cultura que caracteriza al sentimentalismo y muy especialmente a la novela, excepto quizás en la importancia de la polémica del pudor y su carácter natural, que enfrenta claramente a Rousseau con Mandeville y Hume<sup>viii</sup>.

En la definición del pensamiento libertino, por otra parte, hemos de tener en cuenta diferentes factores de los que no han de encontrarse todos ellos en todos los autores que situamos en la parte inferior del esquema. El primero sería el ateísmo explícito y la animadversión hacia las instituciones religiosas y la clase sacerdotal, ya que, en un medio social como el católico francés o el anglicano, en el que los conceptos de religión oficial y virtud están estrechamente unidos, el rechazo de lo uno es percibido, a pesar de

las declaraciones explícitamente contrarias a esta interpretación, como rechazo del conjunto. El segundo factor sería el hedonismo como doctrina ética que va más allá del epicureísmo y su defensa de los placeres del espíritu, y que identifica el bien con el placer en general, y de esta manera sirve de doctrina al libertinismo como actitud social y vital. Y en tercer lugar estaría la pretensión de borrar el concepto mismo de virtud a través de análisis tanto psicológicos como genealógicos, explicando las acciones virtuosas tanto como las no virtuosas como producto del mismo principio del interés y el egoísmo. El primer factor es el único presente en D'Holbach, defensor de una virtud cívica, el tercero es el que caracteriza a Mandeville, mientras que en La Mettrie todos ellos están presentes aunque el segundo de manera especialmente notable.

Así pues la cultura del sentimentalismo ocupa el vértice superior derecho de nuestro esquema, el lugar de la virtud y la espontaneidad de las pasiones, oponiéndose tanto a las éticas racionalistas como aquellas que Smith denomina *licentious systems*, mientras que parece existir una cierta incompatibilidad entre una posición racionalista y una defensa radical del libertinaje, lo que deja un vacío en el vértice inferior izquierdo del esquema.

## CAPÍTULO III: TIPOS DE LA LITERATURA SENTIMENTAL

### 1. Tipología del hombre bondadoso

En este capítulo realizaremos un análisis de los diferentes tipos de personajes sentimentales y libertinos presentes en la novela del XVIII. La obra de Sheriff *The Good-Natured Man* (1982) ofrece un análisis sistemático del tipo de personaje sentimental y bondadoso en general. Este, tal como aparece en la novela inglesa, se divide en cuatro subtipos, tres de los cuales son considerados real y genuinamente bondadosos, mientras que el último, el héroe de la novela sentimental exaltada, recibe una valoración moral negativa y por lo tanto guarda cierta relación con el libertino. El polo positivo estaría representado por el ingenuo bondadoso (“The Good-Natured Man as Naif”), caracterizado por la inocencia, la generosidad y la ignorancia del mundo. En el negativo encontramos el tipo que Sheriff denomina “Man of Sensibility” o “Man of Feeling” y que, dado que corresponde al período del sentimentalismo exaltado y está caracterizado por rasgos cercanos a lo patológico, denominaremos “hombre de sensibilidad exacerbada” o “enfermo de sensibilidad”. Este tipo de personaje cae, según Sheriff, en el egoísmo y la autocomplacencia, por lo que no se puede calificar ya de bondadoso. Ejemplos del primer subtipo, es decir, del *good-natured man*, serían personajes no propiamente sentimentales como los protagonistas de *Joseph Andrews* de Henry Fielding, el propio Joseph y Parson Adams, así como David Simple, protagonista de la novela del mismo título de Sarah Fielding, ya claramente sentimental. En el polo negativo y patológico estarían Yorick, el protagonista de *A Sentimental Journey* (1768) de Sterne y Harley, el protagonista de la obra de Mackenzie *The Man of Feeling* (1771). Esta interpretación totalmente negativa de Harley no es desde luego propia de una primera lectura de la novela ni algo predominante en la recepción de la novela por sus contemporáneos, sino más bien una interpretación crítica reciente del propio Sheriff y

otros autores<sup>ix</sup>. Además de estos dos subtipos de valoración moral opuesta, se distinguen otros dos que serían el hombre sentimental como personaje humorístico (“The Good-Natured Man as Humourist”), representado por el Humphrey Clinker de la novela del mismo título de Tobias Smollet y, por otro lado, el hombre bondadoso como ideal de perfección, (“The Good-Natured Man as Paragon”), que vemos claramente en personajes de Richardson, como Charles Grandison y de Henry Fielding, como Mr. Allworthy. Sheriff señala cómo cada uno de los subtipos desarrolla un aspecto del tipo general de hombre bondadoso. Así el ingenuo bondadoso es el que desarrolla el aspecto indudablemente moral del personaje; el subtipo humorístico se basa en la constitución física, en la influencia de los “humores”(que en la medicina tradicional son los constituyentes básicos del organismo animal y como tales se ponen en relación con los caracteres humanos); el héroe ideal desarrolla el aspecto social, en cuanto piedra básica de la comunidad y necesario para el orden social; y, por último, el enfermo de sensibilidad desarrolla el aspecto emotivo. El ingenuo bondadoso y el héroe ideal son personajes sensatos en los que predominan las afecciones naturales de Shaftesbury, mientras que, por el contrario, los otros dos tipos estarían marcados por la extravagancia y la inadaptación social. Sin embargo, mientras que en el tipo humorístico sigue predominando la bondad, en el enfermo de sensibilidad, siempre según Sheriff, los sentimientos ajenos aparecen como subordinados y auxiliares, por la complacencia egoísta en las emociones propias.

Se puede aceptar la clasificación de Sheriff sin estar de acuerdo en la valoración totalmente negativa de Yorick y Harley. Se puede sostener también que Harley está bastante cerca del tipo del ingenuo bondadoso más sentimental (que sería David Simple) o que el hombre de sensibilidad exacerbada es resultado de una exageración del



carácter sensible de los héroes positivos anteriores, pero que no por ello pierde el rasgo básico de su bondad.

Por lo tanto, dado que el héroe de la novela de Mackenzie puede ser considerado o bien como ingenuo bondadoso o bien como enfermo de sensibilidad (Sheriff utiliza el título de la novela de Mackenzie *Man of Feeling* para caracterizar a este subtipo) analizaremos con más profundidad en este capítulo estos dos tipos.

Como ejemplos de ingenuo bondadoso no típicamente sentimental, o apenas sentimental, nos centraremos en los dos protagonistas ya mencionados de *Joseph Andrews*, que se encuentran en el contexto de una novela fundamentalmente cómica y satírica, con la que Fielding pretende inaugurar una forma de escritura que denomina *comic-epic in prose*. Ni la ironía ni la comicidad son incompatibles con el sentimentalismo, pero a los dos héroes de esta novela, que expresan sus emociones de manera bastante convencional sin las extravagancias de Yorick ni la debilidad de Harley y David Simple, apenas se les puede calificar de sentimentales. (Sin embargo sí presentan como rasgo básico esa ingenuidad e ignorancia del mundo que será heredada por sus sucesores más sentimentales, de manera que esta continuidad de carácter observada desde Joseph Andrews hasta Harley justificaría la inclusión del tipo menos sentimental en este apartado). El estudio de la novela de Fielding se complementará con el de otra de tono más amargo como es *David Simple*, donde encontramos un ingenuo bondadoso-sentimental al que calificaremos simplemente de ingenuo sentimental. Esta novela tiene en su segunda parte un tono trágico donde empezamos a ver la derrota de la virtud en el mundo corrupto, lo que da el tono de muchas novelas sentimentales posteriores.

Incluiremos también el análisis de un personaje colectivo, al que denominamos “la comunidad sentimental”, que estará presente en las novelas de Henry Mackenzie. El

tema de la comunidad sentimental es la actualización de lo idílico y bucólico en la literatura del XVIII, y se puede decir que consiste en colocar al héroe sentimental en su propio terreno: el mundo natural, la comunidad rural donde, rodeado solo de otros personajes bondadosos unidos a él por lazos de familia o profunda amistad, se aísla voluntariamente de la influencia de las grandes ciudades y las malas costumbres que ellas irradian. Lo rural, que en la picaresca y el género cómico en general puede ser asociado a provincianismo y rusticidad, es en la novela sentimental el terreno de la verdadera virtud. Es evidente que todo esto introduce una temática rousseauiana de modo que la novela que escogemos para analizar a este personaje colectivo será *La Nouvelle Héloïse* (1761) donde encontramos una heroína sentimental, Julie, rodeada de su marido y de su antiguo amante, en un marco idílico en el que la pasión es derrotada por la virtud.

Dentro del tipo del libertino, el personaje más influyente en Thomas Sindall, protagonista de *The Man of the World* de Mackenzie, es Lovelace, el archimalvado antagonista de la heroína Clarissa en la célebre novela de Richardson. Veremos cómo Lovelace, que representa el villano-libertino, supone la evolución de otros personajes más simples y de menor profundidad psicológica, los libertinos calaveras de las comedias de la Restauración y los seductores presentes en las novelas de tema amoroso de Mary Delariviere Manley y Eliza Haywood. Lovelace es un calavera, también desde luego un seductor, pero se diferencia claramente de la personalidad del libertino superficial y sensual que suscribe las tesis de la filosofía materialista y atea sólo porque le sirven de coartada ideológica para su forma de vida. En Lovelace hay una mayor conciencia del mal y del bien, plasmado en la admiración hacia Clarissa y al mismo tiempo en su tendencia irresistible a destrozar y mancillar ese bien representado por la heroína. Se puede denominar a Lovelace un libertino immoralista, de modo que los

rasgos de su personalidad y su manera de actuar son imitados por Mackenzie y otros novelistas cuando se quiere hacer un retrato de una maldad pura y sin matices.

## **2. El ingenuo bondadoso**

Existe en el personaje de Mackenzie que protagoniza su novela más conocida, *The Man of Feeling*, una ineptitud social básica que, siempre según las interpretaciones más negativas, impiden que su bondad resulte socialmente beneficiosa. Este rasgo aparece ya en los personajes de novelas anteriores que reciben de sus autores una mirada evidentemente aprobatoria, de admiración hacia esa bondad básica y de indulgencia hacia las taras asociadas a ella, que son la ingenuidad y la ignorancia de las realidades mundanas. Este es el tipo de personaje que Sheriff trata en el capítulo III de la obra citada, titulado “The Good-Natured Man as Naif: The Moral Aspect”. En esta categoría entrarían varios personajes de Henry Fielding tales como Joseph Andrews, Parson Adams y uno de los personajes de *Jonathan Wild* (1741), Heartfree, así como el personaje de Oliver Goldsmith, Dr Primrose, que protagoniza su única novela *The Vicar of Wakefield* (1774). Joseph Andrews y Abraham Adams son para Sheriff los más puros ejemplos de una ingenuidad un tanto rústica y todavía muy natural y poco sentimental, carente, desde luego, de toda afectación y afeminamiento, que serían las características negativas más comúnmente asociadas a la actitud sentimental y que adquirirán más importancia a medida que el sentimentalismo entra en su época de plenitud y de decadencia. David Simple, el personaje de la novela del mismo título de Sarah Fielding, es también claramente un ingenuo, pero su sentimentalismo está más definido y por lo tanto representa una cierta evolución hacia el tipo que estudiaremos en el siguiente apartado, el hombre de sensibilidad exacerbada o “enfermo sentimental”.

Según Sheriff, el ingenuo bondadoso es generalmente tratado en las novelas de manera sentimental o irónica, o de ambos modos al mismo tiempo. En Fielding hay una presencia constante de la sátira pero en cuanto esta sátira se centra sobre el ingenuo bondadoso, es relativamente indulgente, aunque no deja de aprovechar el hecho de que este tipo es socialmente ignorante y ello le lleva a situaciones ridículas. Sheriff señala la definición de lo ridículo que aparece en el filósofo escocés Ferguson:

Ridicule is a sentiment of disapprobation, mixed with mirth or pleasantry. As the sentiment of disapprobation predominates, ridicule approaches to scorn. As the sentiment of pleasantry predominates, it approaches to mirth and may even be mixed with tenderness (cit. en Sheriff, 29).

Esta observación sobre la ternura que puede caracterizar la mirada de un narrador satírico sobre sus personajes parece sin duda inspirada en el narrador de las obras de Fielding. En cuanto a lo moral no hay ningún tipo de ambigüedad. El tipo de narrador que se utiliza en las novelas de Fielding, que ha sido calificado no sólo de omnisciente sino de “intrusivo”, ya que interviene continuamente en la acción y una de sus funciones es cubrir el espacio ideológico y moral de la novela con su visión del mundo, deja claro desde el principio las cualidades positivas de los protagonistas Joseph y Adams. Estas cualidades, por otra parte, no son del todo similares y se disponen de modo que se complementen.

El protagonista que da título a la novela, Joseph, es un lacayo hermano de Pamela Andrews, de manera que esta obra sigue siendo, aunque en menor grado que *Shamela* (1741), publicada inmediatamente antes, una parodia de la extraordinariamente popular obra de Richardson. Por otro lado, la figura de Abraham Adams es la de un clérigo cuyo apellido nos lleva al del primer padre de la humanidad, y que también representa una figura paternal para Joseph y para todos los feligreses de su parroquia. En sus dos nombres está presente, por un lado, la figura del patriarca y por otro la referencia a

Adán, que nos recuerda el estado de inocencia de la humanidad, antes de la caída en el pecado.

Joseph Andrews, al igual que su hermana Pamela, es objeto del deseo de un personaje socialmente superior, en este caso Lady Booby, pero al contrario que ella, no utilizará esta oportunidad para mejorar su posición social. Tampoco se aprovecha de la pasión que inspira a otras mujeres, como la doncella Betty o la ama de llaves Slipslop, para satisfacer su propio deseo. La negativa de Joseph ante las insinuaciones de Lady Booby es un ejemplo de total inocencia, mientras que, según la interpretación maliciosa de Fielding, las huidas de Pamela ante Squire B. son solo estratagemas para tenerlo atrapado en las redes de su seducción. El rasgo básico de Joseph es la castidad que también está presente en su nombre, el cual nos remite al José de la Biblia que rechaza a la mujer del rey Putifar. Y los rasgos que destacan en Adams son los propios de una figura paternal, la generosidad, benevolencia y amor a sus hijos y al conjunto de la humanidad. De este modo, como observa Battestin (1967, 26-43), los protagonistas están elegidos como modelos de las dos virtudes cardinales de la ética cristiana según la corriente teológica a la que Fielding está cercano, la latitudinaria, que hemos mencionado como también influyente en los filósofos del sentido moral que identifican benevolencia con virtud, es decir Shaftesbury y Hutcheson<sup>x</sup>.

Adams, por otro lado, representa un concepto de caridad integral que va más allá de la obligación formal de socorrer al necesitado, puesto que se basa en la sinceridad, es decir, en el hecho de que el acto caritativo sea genuino y proceda de un afecto virtuoso, en lenguaje de Shaftesbury. Es un hecho evidente que este concepto de lo genuino, lo sincero, lo que no procede de ninguna otra motivación que un afecto natural, (o, en el lenguaje del sentimentalismo, del corazón afectado por un movimiento de compasión ante el sufrimiento), es el criterio básico en la definición del hombre bondadoso en

muchas novelas. Aunque otros novelistas no utilicen el modo narrativo omnisciente propio de Fielding, que accede directamente a la vida interior de los personajes describiéndola con detalle y atribuyéndole el mérito moral que le corresponde, todos tienen bajo su control un mundo de ficción con personajes en gran medida funcionales y arquetípicos y, por lo tanto, el discurso de la novela puede escapar al pesimismo escéptico de los moralistas y filósofos que alegaban la total imposibilidad, en la vida social real, de distinguir entre la virtud y el vicio. Este era el argumento de los jansenistas franceses como Pierre Bayle, de los autores de libros de máximas como La Rochefoucauld y de filósofos libertinos como Mandeville. En las novelas de Henry Fielding los personajes caracterizados por la hipocresía son denunciados por el autor desde el mismo momento de su presentación, y el procedimiento habitual nos permite conocer, al mismo tiempo que sus acciones, los motivos inmorales que las producen, ocultos para los otros personajes. Esto sucede en las discusiones en que Lady Booby y Mrs Slipslop deciden el destino de Joseph, tratando de hacer compatible su deseo hacia el lacayo y el afán de ocultar ese deseo (*JA*, 53-55, 60-63).

De este modo el análisis del movimiento de las pasiones, que en Fielding suele ser distante y marcado por la ironía, se hace más detallado cuando se ocupa de los vicios, como la sensualidad en lucha con el orgullo que aparece en *Lady Booby*. La motivación de Joseph y Adams es siempre noble y parte de una clara aceptación de las virtudes básicas de la castidad y la caridad. En todo caso es Adams, como personaje más claramente humorístico, el que también es a veces objeto de la sátira de Fielding, a propósito de los rasgos que alejan su personalidad de la perfección moral, principalmente la vanidad intelectual, que es lo que le lleva a emprender el viaje a Londres para buscar un editor que publique sus sermones. Este pecado menor es objeto, en todo caso, del tipo de sátira amable que hace compatible la risa con la ternura hacia

el personaje. La vanidad de Adams es inseparable de su ignorancia mundana, que le impide ver la baja consideración que tienen en el mundo literario los sermones que él escribe y que le conduce al fracaso en su absurdo intento de comercializar su producción literaria (*JA*, 91-96).

Las aventuras de los dos protagonistas suceden, como es habitual en una novela cercana a la picaresca, en el contexto de un viaje, en el que un héroe inocente, Joseph (que ha perdido su empleo a causa de su defensa de su castidad), se encuentra en una posición, la de la virtud perseguida, que con mucha frecuencia ocupan mujeres jóvenes como Pamela Andrews y Clarissa Harlowe, mientras que Adams, también inocente y bondadoso pero más claramente objeto de comicidad, se encuentra en el camino impulsado por la vanidad de una sabiduría más bien inútil. Las aventuras que le suceden en el camino son una versión cómica del tema richardsoniano de la virtud enfrentada al vicio y a la indiferencia mundana. La caridad es objeto de un discurso de Joseph, en el que se sorprende de lo raro e infrecuente de su presencia en el mundo:

“I have often wondered, sir” said Joseph, “to observe so few instances of charity among mankind; for tho’ the goodness of a man’s heart did not incline to relieve the distresses of his fellow creatures, methinks the desire of honour should move him to it...” (*JA*, 223).

Entre los ciertamente escasos personajes caritativos que los protagonistas encuentran a lo largo del viaje destacan el chararilero y Mr. Wilson. Frente a ellos encontramos terratenientes crueles y libertinos, pícaros y clérigos avariciosos y brutales como Parson Trulliber, que decepciona más amargamente a Adams al dejar patente la degradación de la que es objeto la función eclesiástica por sus representantes indignos. La expectativa de los protagonistas de encontrar generosidad en el mundo es el signo más claro de su ingenuidad e ignorancia, como se refleja en el discurso de Joseph o en las palabras de

admiración de Adams, ante el simple hecho de que un posadero le conceda crédito por una deuda insignificante: “He was glad to find some Christians left in the kingdom; for that he almost began to suspect that he was sojourning only in a country inhabited only by Jews and Turks” (*JA*, 177).

Las palabras de uno y otro son signo de una ingenuidad de naturaleza tanto práctica como filosófica, ya que sus observaciones se pueden contrastar con todos los razonamientos que hemos estudiado sobre la naturaleza de la virtud. La asimilación por parte de Adams de la generosidad con la religión cristiana no pasa de ser un tópico, pero las reflexiones de Joseph sobre la raíz del honor en la caridad y la benevolencia son precisamente las que se pretenden desenmascarar en los argumentos de Hume y Mandeville. Para el primero el honor y su contrario la vergüenza son ideas surgidas en la interacción social que resultan psicológicamente interesantes pero moralmente neutras, mientras que Mandeville, más cercano al pesimismo libertino, asocia directamente el honor con la manipulación ideológica e interesada de los miembros más hábiles de la sociedad. Joseph continúa, en su discurso, comparando el honor que proporciona cualquier acción generosa de socorro al necesitado con el que proviene de la posesión de objetos bellos y lujosos de todo tipo. Observa la aprobación moral del acto virtuoso por parte del espectador imparcial como algo indiscutible: “For not only the object himself, who was thus relieved, but all who heard the name of such a person must, I imagine, reverence him more than the possessor of all those other things” (*JA*, 224).

Cuando, a pesar de todo esto, constata el hecho indiscutible de que apenas se encuentra generosidad en el mundo su capacidad razonadora se paraliza, ante el límite insuperable que representa su ingenuidad:



Indeed it is strange that all men should consent in commending goodness, and no man endeavour to deserve that commendation; whilst, on the contrary, all rail at wickedness, and all are as eager to be what they abuse. This I know not the reason of, but is as plain as daylight to those who converse in the world, as I have done these three years (*JA*, 224).

La respuesta a Joseph estaría en una larga serie de argumentos expuestos por los pensadores que hemos analizado a lo largo del capítulo anterior: desde la sugerencia cínica de las motivaciones egoístas detrás del poco frecuente acto generoso y de la hipocresía universal detrás de las alabanzas a la generosidad, hasta la naturaleza política de la moral y las largas explicaciones sobre la psicología del orgullo que proporciona el lujo y la posesión de objetos hermosos que nos ofrece Hume, pasando por la acción de las pasiones egoístas en contraposición con las pasiones naturales que argumenta Shaftesbury.

Con respecto a la castidad de Joseph, la actitud del autor también se mueve entre lo irónico y lo moralizante. *Joseph Andrews*, al contrario que *Shamela*, que constituye simplemente una parodia de la obra de Richardson, es una novela satírica con entidad propia y en su prólogo Fielding se esfuerza en hacer una distinción entre el modo de la parodia y el de la sátira<sup>xi</sup>. La diferencia radicaría en que el segundo refleja la naturaleza y es más “serio”, de modo que no renuncia a un mensaje moral, aunque este se da a través de la exposición del vicio. Así pues, la seriedad que podamos conceder al tema de la castidad en la novela depende de hasta qué punto creamos que está imbuido del tono burlesco, es decir, si la castidad de Joseph es un remedo ridículo de la castidad de Pamela, o, por el contrario, forma parte del modelo de virtud masculina que quiere transmitir el autor. Joseph se aferra a su virtud, entendida como castidad, y eso, en un hombre joven y vigoroso, puede parecer extravagante y ridículo a un lector demasiado mundano, teniendo en cuenta además que la actitud contraria, la promiscuidad de Tom Jones, no parece ser considerada por el propio Fielding como señal de una naturaleza

corrompida. Pero si en este motivo de la castidad cabe la interpretación burlesca, en el de la virtud-caridad predomina lo didáctico y moralizante a través de un modelo positivo. El Joseph casto también puede ser tomado en serio, porque no es un Tartufo, sino un personaje enteramente bondadoso y generoso. Así vemos que la clave del mensaje de Fielding y de su insistencia obsesiva en parodiar a Pamela está en la diferente importancia que concede a las dos virtudes que hemos estado considerando. Fielding rechaza la obsesión puritana por el sexo visible en la obra de Richardson y teme que esa concepción burguesa y estrecha de la virtud pueda ocultar el principal vicio de la sociedad, el que realmente merece ser objeto de sátira, que sería sin duda la falta de caridad, benevolencia y generosidad. Para Fielding, en la tradición de la teología latitudinaria y la filosofía de Shaftesbury y Hutcheson, la caridad es la virtud central, y se concibe no como ejercicio formal sino como señal práctica de los afectos naturales. Battestin insiste en la cercanía entre la posición de Fielding y la de los teólogos frente a los que opinan que es un moralista que vulgariza las ideas de Shaftesbury (1967, 12); esta idea quedaría reforzada por la elección como héroe de la novela de un clérigo cuyo nombre remite a un patriarca bíblico. Esta asociación de las virtudes básicas de la religión con las figuras de Abraham y José no es original del novelista sino que la encontramos ya en el teólogo Hoadly:

Bishop Hoadly, who regretted the degeneration of Christianity since the times of St. James, even more succinctly summed up true religion as “Virtue and Integrity, as to ourselves, and Charity and Beneficence to Others”.  
Of particular significance for *Joseph Andrews*, however, is the choice of Joseph and Abraham respectively as *exempla* of these comprehensive virtues (Battestin, 1967, 30).

Una diferencia entre el discurso de la teología y el de la filosofía neoplatónica que representa Shaftesbury es que el primero insiste en la importancia de la práctica de la caridad activa frente a la actitud contemplativa y estética ante la virtud defendida por el

segundo. Por otro lado esa misma insistencia en la práctica de la caridad separa a los latitudinarios de otras corrientes teológicas de origen calvinista, como el puritanismo del XVII y el metodismo del XVIII (a su vez más cercanas ideológicamente a la novela de Richardson), que predicán la salvación por la fe y no por las obras. Si los metodistas acusan a los latitudinarios de sostener una posición cercana al deísmo, por su naturalización de la religión y la virtud, éstos acusarán a los metodistas y calvinistas de justificar el libertinismo mundano y la hipocresía al quitar toda importancia a la práctica de la virtud en el mundo real. Así observamos de nuevo, como se señaló a propósito de la influencia del jansenismo en Mandeville, cómo las corrientes cristianas más cercanas al calvinismo pueden ser vistas como un peligroso camino hacia posturas libertinas, tan solo atravesando el límite de la pérdida de la fe.

En el discurso de Joseph vemos también que es el ejercicio del bien lo que proporciona honor al hombre y no el linaje de sangre, o las riquezas y posesiones materiales, y que lo que diferencia la voz del protagonista de la autorial es solo que su ingenuidad presenta esto no como un deseo sino como un estado de cosas en el mundo, en contradicción con la evidencia que los episodios de la propia novela proporcionan.

Por otra parte, una de las virtudes características de los héroes novelescos contruidos según el modelo del honor caballeresco y aristocrático es la magananimidad, cualidad moral que va acompañada de la valentía y el coraje físico. Esta virtud sí está presente en Joseph y Adams, lo que los diferencia de los héroes sentimentales que veremos más adelante, de David Simple a Yorick y Harley. Sin embargo, el coraje físico que a menudo demuestran Joseph y Adams es espontáneo y no está determinado por el concepto mundano del honor caballeresco, que no corresponde a la posición social de un sirviente y un clérigo. Las situaciones de violencia en la novela son fundamentalmente cómicas (aunque motivadas por conceptos moralmente importantes y

serios) y el tipo de violencia que vemos en ellas no es el que puede tener consecuencias fatales, ya que Joseph y Adams sólo utilizan su propio cuerpo para dar patadas y puñetazos, o, en todo caso, bastonazos y garrotazos. Por ejemplo, Joseph defiende a bastonazos al párroco contra los perros del hacendado cazador, que los había azuzado maliciosamente contra él, y defiende a Fanny contra la violencia física y verbal de un personaje despreciable como el *beau* Didaper, al que golpea olvidando la distancia social entre un sirviente y un caballero (la misma que, por el contrario, ha decidido respetar cuando rechaza la tentación de convertirse en amante de Lady Booby).

En resumen, Fielding dota a sus personajes positivos de un tipo de valentía enraizada en los conceptos naturales de la virtud y la justicia, que se oponen a las nociones aristocráticas y caballerescas de honor y grandeza<sup>xiii</sup>.

El otro personaje representativo del tipo del ingenuo bondadoso que trataremos en este apartado es David Simple, que aparece en dos novelas de Sarah Fielding, a veces consideradas como las dos partes de una sola novela separadas en su fecha de publicación por bastantes años. Así *The Adventures of David Simple* es una novela en cuatro libros de 1743, mientras que *David Simple: Volume the Last* se publica en 1753 y muestra la evolución de la novela sentimental hacia tonos más pesimistas, mostrando la tendencia creciente a situar a los héroes y heroínas en situaciones de dolor y derrota mundana.

En la primera parte se narran las aventuras de David desde el momento en que su hermano Daniel, un villano que contrasta con el personaje de David de forma rotunda y sin matices, lo desposee de su herencia mediante engaños. Cuando recupera su fortuna y perdona a su hermano, el héroe emprende un viaje (motivo recurrente en la novela sentimental) en busca de la verdadera amistad y durante éste se desarrolla la narración episódica y el encuentro con los demás personajes de la novela, descritos generalmente

con escaso naturalismo y profundidad psicológica. Sarah Fielding, lo mismo que Henry Fielding y muchos otros novelistas de la época, define a algunos de los personajes desde el momento en que les adscribe un nombre. Así, además del protagonista, tenemos a Spatter, el misántropo, a Orgueil, y a Varnish, el adulator e hipócrita.

Como señala Linda Bree en el capítulo dedicado a esta novela en su estudio sobre Sarah Fielding, David reúne en su personalidad los aspectos positivos y negativos de la palabra “simple”, que son las ventajas y desventajas del carácter del ingenuo bondadoso: por un lado la sinceridad, generosidad y espontaneidad, por el otro la ignorancia del mundo que está peligrosamente cercana a la necesidad. Esto hace que, paradójicamente, su simpleza presente cierta complejidad:

David himself is a character of more moral complexity than his name might suggest. In Samuel Johnson's *Dictionary of English Language*, “simple” is given three definitions : (1) plain, undesigning, sincere; (2) single, not complicated; (3) not wise, not cunning. Clearly the predominant definition of the “Simple” in “David Simple” is the first, but as David's story progresses Fielding is alert to the difficulties a “plain, undesigning, sincere” view of life can cause. Moreover there are occasions when the negative implications of the third definition—simplicity in the sense of foolishness—are also relevant to David's actions and reactions (Bree, 31-32).

Durante su viaje David emprende una tarea propia de su carácter idealista y quijotesco: la búsqueda de un verdadero amigo. Así encuentra a algunos de los personajes ya mencionados, como Varnish y Spatter, y también a otros dos que volverán a aparecer y a jugar un importante papel en la novela de 1753. Éstos son Ratcliffe, que se convertirá en una de las personas más cercanas a David pero cuyo verdadero carácter solo se conocerá posteriormente, y Orgueil, otro personaje definido onomásticamente por una cualidad tan poco cristiana como el orgullo. Pero ni éstos ni por supuesto Spatter o Varnish pueden satisfacer la necesidad afectiva que la búsqueda de David pretendía cubrir.

En los episodios posteriores, sin embargo, sí aparecerán los verdaderos amigos, e incluso en número suficiente para formar lo que denominamos una comunidad sentimental. David encuentra a dos hermanos de buena familia pero arruinados, Camilla y Valentine, y a otra joven, Cynthia, que ejerce de acompañante de una pariente rica. Cynthia depende económicamente por completo de su pariente, una persona superficial y orgullosa que se complace en hacérselo notar y humillarla con frecuencia, de manera que la propia Cynthia se define como *toad-eater*. Ella misma explica el significado de la palabra a requerimiento de David:

On which Cynthia replied “I don’t wonder, Sir, you never heard of it, I wish I had spent my Life without knowing the Meaning of it, It is a Metaphor taken from a Mountebank’s Boy who eats Toads in order to shew his Master’s Skills in expelling Poison; It’s built on a Suposition, (which I’m afraid is too generally true) that people who are so unhappy as to be in a State of Dependence, are forced to do the most nauseous things that can be thought on, to please and humour their Patrons (*DS*, 113).

Cada uno de estos personajes cuenta a David su historia, lo que ocupa la parte central de la novela de 1743. Cynthia es una joven de buena posición cuyos infortunios vienen del hecho de no aceptar el papel subordinado que la mujer debe soportar en la familia patriarcal del siglo XVIII. Así, se niega a aceptar la oferta de matrimonio de un pretendiente hecha en unos términos desprovistos de la pátina de romanticismo habitual en tales propuestas y esperable para las jóvenes por su educación y sus hábitos novelescos. Cynthia rechaza la proposición, considerándola como un intento de contratar a una “sirvienta superior”: “I made him a low Court’sey, and thanked him for the Honour he intended me, but told him, I had no kind of Ambition to be his Upper-Servant” (*DS*, 109).

Cynthia, influenciada por sus hábitos de lectura y una educación mejor que la habitual entre las jóvenes casaderas de su clase, está interpretando como algo degradante una posición que es al fin y al cabo la habitual de las mujeres de su nivel social en la época,

dando así muestras de un carácter inconformista, aunque la razón de este rechazo tampoco sea, como en otras novelas<sup>xiii</sup>, una razón perturbada por lo fantástico y lo novelesco. Como consecuencia, Cynthia sufre la ira de su padre, es desheredada y se ve reducida a una posición bastante peor de la que se le ofrecía, como observa Linda Bree:

Her punishment for flouting the conventions of her society is a peculiar fitting one: having rebelled against the idea of being a servant to a husband, she finds herself in an analogous—and even more powerless—position of “slave” to a distant relative (Bree, 38).

La otra heroína de la novela presenta un carácter opuesto. Si Cynthia es una joven con talento e ingenio, inconformista hasta el punto de cuestionar las normas sociales y adoptar una postura “protofeminista”, Camilla se ajusta más al arquetipo de heroína de la novela sentimental, caracterizada ante todo por la dulzura y la sensibilidad, y como tal también más sumisa ante los valores de la sociedad patriarcal. Es curioso que estas cualidades opuestas, que son dos expresiones diferentes de una naturaleza bondadosa, hayan servido para conducir las, en el momento en el que David las encuentra, a un infortunio común. La ruina de Camilla proviene de las maquinaciones de una madrastra malvada, Livia, que seduce al padre de Camilla llevándole a un matrimonio pasional y luego trama la perdición de su hijastra y su hermano Valentine, acusándolos infundadamente de un incesto y forzando su expulsión de la casa paterna. La dulzura y sumisión de Camilla la convierten en una víctima fácil de Livia y hacen que pueda ser vista como una versión femenina de David Simple, con el que terminará casándose.

En *David Simple* puede empezar a plantearse la pérdida de virilidad del héroe de la novela sentimental, que también se da en *Yorick* y en *Harley*. Según Bree, Sarah Fielding crea un héroe masculino por la intención en gran medida crítica y satírica de la novela, ya que solo un hombre puede ser introducido en la variedad de círculos sociales que frecuenta el protagonista. Sin embargo, David no llega a conocer los ambientes más

degradados en los que sí entra Harley, el protagonista de Mackenzie, tales como prostíbulos y garitos de juego. También se puede comparar con Joseph Andrews y Parson Adams, aunque se separa de ellos por esa pérdida de vigor físico que éstos exhiben en las escenas de violencia cómica de la novela. Si la novela de Sarah Fielding comparte con las de su hermano la intención satírica, falta en ella tanto la pura comicidad como el optimismo básico que conduce al final feliz de la comedia. Por esta razón el personaje de David puede verse como una transición entre los ingenuos bondadosos y un tanto rústicos que son Joseph y Adams y los hombres sentimentales de sensibilidad enfermiza, como Yorick y Harley. Conserva la bondad básica y la ignorancia mundana de los primeros pero añade un mayor grado de vulnerabilidad y la pérdida de vigor que en los últimos se exacerbará hasta el extremo. David hace gala de las dos cualidades que adornan a los héroes de *Joseph Andrews*. Ejerce la caridad al modo sentimental, implicándose y compartiendo los sentimientos de las personas a las que socorre. Su castidad, sin embargo, tiene un carácter muy distinto de la de Joseph al carecer de la virilidad y fortaleza de éste. El aspecto pasional está ausente de su personalidad y también de su relación con Camilla, que podría encuadrarse en el marco del “matrimonio de compañerismo” que forma parte de la ideología del protestantismo de los puritanos ingleses a partir del siglo XVII. En este sentido, el matrimonio es ya una pequeña comunidad sentimental, pero al final de la primera parte de la novela se forma una comunidad de cuatro, formada por David, Camilla, Valentine y Cynthia. Este es el final optimista de esta parte que, como señala Janet Todd, se basa en crear un ámbito para la benevolencia, la ternura y las pasiones calmadas de sentimentalismo, puesta a salvo de los peligros de lo mundano:

In Part I David ends believing that tenderness can prevail in a very small secluded community which avoids the world (Todd, 1986, 89).



Benevolence aims to create ties, as in Richardson's novels. In *David Simple*, the ideal sentimental fellowship, posited for a few pages, is located in the family or in a small group taking on familiar roles, all in flight from the world (Todd, 1986, 96).

La vulnerabilidad de David y de esta pequeña comunidad se manifiesta en el devenir trágico de la novela de 1753. En esta se suceden una serie de infortunios personales y económicos, comenzando con la obligada marcha de Valentine y Cynthia a las Indias Occidentales, algo que rompe la comunidad. Varios hijos de las dos pareja mueren, lo mismo que el padre de Camilla, la misma Camilla y, al final de la novela, el propio David. Solo sobreviven su hija mayor y Cynthia, que se hará cargo de ella. Todas estas desgracias tienen relación con la cada vez más deteriorada situación económica, cada vez peor, del protagonista. Sus problemas en ese sentido vienen de un pleito interminable que sostiene con un pariente lejano y que, a pesar de tener la razón de su parte, termina llevándole a la ruina. La ruina de David está directamente relacionada con su carácter de ingenuo-sentimental, ya que su comportamiento a lo largo de este pleito no es el adecuado y cae en una inacción que parece causa de su timidez pusilánime:

As his troubles increase so do a natural timidity and fear, and his virtuous and conscientious concern to protect his family hinders him from taking actions that guarantee—but also risking harming—their happiness and security. In these circumstances he becomes virtually unable to act (Bree, 82).

Finalmente también juegan un papel en las desgracias de David los dos falsos amigos que habían aparecido en la novela anterior: Ratcliffe y Orgueil. El primero de ellos es el que aconseja a David seguir hasta el final con el pleito. Además, como padrino del hijo mayor de David, influye para que sea educado en una escuela pública, donde se contagia de la enfermedad que le lleva a la muerte. Finalmente, en el desenlace de la novela, Ratcliffe niega toda ayuda a su supuesto amigo. Orgueil es otro personaje

negativo que contrasta con Ratcliffe por sus cualidades opuestas. Su razón para no ayudar al protagonista es que, en su opinión, la compasión es incompatible con la razón, la única guía de su comportamiento, y que cada uno es responsable de las desgracias que le acontecen, en tanto que mediante el uso de la razón podía haberlas prevenido. Estamos ante un personaje emparentado con otros presentes en la novela del XVIII, como Pangloss en *Candide* de Voltaire y Square en *Tom Jones* de Henry Fielding, ya que todos ellos son utilizados para satirizar la posición estrictamente racionalista en lo moral que se opone radicalmente a la benevolencia y la compasión sentimentales. Pero, a diferencia de los anteriores, Orgueil no es un personaje humorístico y la ironía con que se trata es amarga y pesimista, frente a la ironía amable que predomina en Pangloss y el tratamiento ridiculizante que Fielding hace de Square.

Así pues, los dos falsos amigos de David representan a dos tipos cuya personalidad se opone de distinta manera a la del ingenuo sentimental. Ratcliffe es un hombre de mundo y, aunque sería exagerado calificarlo de libertino, es similar a esta figura en cuanto que encuentra placer en asuntos tan mundanos como la ostentación y alguna forma de poder social, como el patronazgo que pretende ejercer sobre David, lo que en realidad no le reporta a éste ninguna ventaja, sino todo lo contrario. Por otro lado, Orgueil, con su intransigencia y su negativa a dejarse tocar por la compasión, es una figura en cierto modo monstruosa por esa carencia de algo tan “natural” como los sentimientos de generosidad y compasión hacia un amigo.

En contraste con ellos se configura a personalidad social del ingenuo sentimental. David contrasta con Ratcliffe por su sociabilidad insuficiente (o no adecuada) ya que su ingenuidad no le permite ser hombre de mundo y lo hace dependiente de quien sí lo es. Y por otro lado se diferencia de Orgueil por estar dotado de la sociabilidad natural de la

que éste carece, la de la benevolencia y los afectos que Shaftesbury denominaba “naturales”.

### **3. *The Man of Feeling*: el enfermo de sensibilidad**

Este tipo, el hombre de una sensibilidad tan exacerbada que puede ser objeto de un análisis patológico, suele ser considerado como una degeneración del tipo anterior. Este término, “degeneration”, es el usado por Sheriff: “The Man of Sensibility may be considered to be a degeneration of the Good-Natured Man by both moral and social standards” (73).

El análisis de Sheriff, su tesis de que existe una evolución del tipo desde lo moral hasta lo puramente emotivo, se apoya sin duda en el trabajo anterior de Brissenden (1970) que estudia la evolución de la cultura sentimental y de los términos asociados a ella, “sentiment”, “sentimental” etc, desde lo moral-intelectual hacia lo emocional y sensual: “The degeneration of the type parallels the change in the base of morality in mid-eighteenth century sentimental ethics and the change in the connotations of the term “sentimental” from morality to feeling” (Sheriff, 73).

Brissenden (17-19, 99 y sgtes) distingue tres momentos en la evolución del término “sentimental”. En la narrativa de Richardson y otros autores de los años cuarenta y cincuenta, “sentimental” significa *pertaining to sentiment*, y este último término se identifica con *opinion, thought, o judgement*. Aquí hay todavía un predominio de lo intelectual en el concepto, aunque con un matiz subjetivo<sup>xiv</sup>, ya que se trata de opiniones y juicios del individuo sobre cuestiones morales y de costumbres, de manera que lo que se ensalza es el buen sentido moral de los héroes y heroínas de la novela de esta época, como Clarissa y Pamela. Durante los años sesenta y setenta, los de la publicación de las novelas de Sterne y Mackenzie, *sentiment* ya se identifica con *emotion o feeling*, lo que

significa un desplazamiento hacia el campo de lo afectivo y en algún caso de lo sensual y la sexualidad. Ese es el sentido del adjetivo en el título de la novela de Sterne *A Sentimental Journey* (1768) el término “sentimental” sería sinónimo de la frase “of feeling” en el título de la obra de Mackenzie *The Man of Feeling* (1771), coincidiendo ambas novelas en el tipo de protagonista, masculino, dotado de una sensibilidad casi femenina.

Por último, a finales de siglo, en la etapa de crítica y ataque al sentimentalismo, el significado pasa a ser “addicted to indulgence in superficial emotion, apt to be swayed by sentiment”, lo que estaría cerca del uso peyorativo que se ha hecho de este término hasta la actualidad.

Está claro que la exposición histórica de Brissenden y, de manera más rotunda, las consideraciones de Sheriff, implican una valoración negativa del personaje del hombre de sensibilidad exacerbada. Esto no implica una valoración negativa de las novelas ya que Sheriff considera que tanto Sterne como Mackenzie manejan a sus personajes desde una actitud fundamentalmente irónica.

Hemos mencionado que la personalidad de Yorick, por lo exacerbado de la respuesta física a los estímulos, entra dentro de lo patológico. La crítica de base psicoanalítica lo considera un caso de “histeria masculina”, destacando su indefinición sexual y una aparente impotencia, que se puede deducir de la no consumación de los diferentes encuentros y aventuras con mujeres que suceden a lo largo de la novela. Rebeca Gould habla de ambigüedad sexual y de cómo el hombre sentimental que es Yorick sufre de una dolencia, la histeria, típicamente femenina y asociada al exceso de sensibilidad:

Eighteenth Century discussions associated hysteria with retreat from commercial and material endeavour, generally treating it as a classic female disorder. However, despite the conventional status of hysteria as feminine, it shared many symptoms with its male counterpart—hypocondria (642).

A continuación Gould observa que dentro del complejo de la hipersensibilidad, hay rasgos que definen al hipocondríaco que evidentemente Yorick no posee: magnanimidad, firme virtud, decisión y firmeza viril. Vemos, pues, que la insuficiencia moral de Yorick se relaciona con su indefinición sexual. La personalidad histérica, que en las heroínas sentimentales puede ser compatible con un alto grado de virtud, no lo es en el caso de Yorick porque la virtud masculina debe ser distinta y puede ser compatible con los rasgos de la hipocondría, pero no con los de la histeria. Esto coincide con la consideración de Sheriff de que Yorick es un personaje moralmente defectuoso.

En la transición del ingenuo bondadoso al enfermo sentimental aumenta la complejidad psicológica y la complejidad del entramado orgánico de la sensibilidad, pero se pierde la simple virtud y la virilidad. También se agudizan los aspectos externos de la expresión de las emociones y los personajes están considerablemente más individualizados en cuanto al lenguaje y la gestualidad, notablemente en el caso de Yorick, a través de la aguda capacidad de observación de Lawrence Sterne. Los personajes positivos de Fielding se caracterizan por la sinceridad pero la descripción de su gestualidad y sus expresiones puede calificarse de meramente convencional dentro del contexto del sentimentalismo: así vemos personajes arrojándose a lo pies de otros, abrazando sus rodillas, abrazos y abundantes lágrimas de desesperación o alegría. Así se ve, por ejemplo, en la escena de reconocimiento entre Joseph y su padre, Mr. Wilson.

En cambio, en Sterne los personajes secundarios, los hombres y mujeres que Yorick encuentra en sus viajes, están descritos con un estilo que los caracteriza por los detalles de un observador infinitamente curioso. La gestualidad codificada del narrador de las novelas de Fielding se convierte en Sterne en una riqueza de escenas y situaciones originales en las que los gestos definen e individualizan a los personajes. La psicología de los personajes de Sterne viene dada en gran medida por sus movimientos, gestos y

reacciones corporales. La cultura sentimental no solo se alimenta de la cultura de la época en los aspectos filosóficos o de ciencias sociales, sino que refleja también los avances en la historia de la medicina que llevan a un mejor conocimiento del sistema nervioso cuyo funcionamiento es foco de atención en la narrativa de Sterne. Según W.B.C. Watkins, la psicología de los personajes está expresada en lo fisiológico:

Indeed it is only natural that Sterne's psychology should be to a large extent physiological, and that the importance of sensation in Locke's theories should so much appeal to him. No other English novelist has ever portrayed with such delicate skill the very nerve centres of the brain and spinal cord, the raising and lowering of blood pressure, the instinctive muscular reaction to mental and emotional agitation—in short, the intimate relation between body and mind (cit. en Traugott, 168).

En *A Sentimental Journey* el narrador es el propio personaje obsesionado por la emotividad y sus respuestas sentimentales a las escenas patéticas que el mundo le ofrece. Según Sheriff, esto es en realidad una forma de egoísmo:

Thus, his own egocentricity, self-concerns, and self-love motivate him to cultivate that responsiveness to sensibility that was considered to be an indication of a right disposition and the natural working of a well-turned spirit. The Man of Sensibility has little in common with genuinely good-natured characters. He consciously aspires to discover good nature in himself and others, but his conception of good nature is false (73).

El error más importante de Yorick que, según una ética crítica con el sentimentalismo, está en el fondo de la postura de Hutcheson, es confundir la naturaleza del bien moral con el sentimiento de placer que acompaña a la acción generosa de la que el sujeto es protagonista o simplemente testigo. De este modo no solo se subjetiviza la ética sino que se confunde lo esencial con lo accesorio, dando lugar a concepciones morales desviadas como la de Yorick, que ocultan una forma de egoísmo y autocomplacencia. Es más, lo que hace Yorick es una manipulación de su propia sensibilidad, una forma de autoerotismo.

El error necesariamente ligado a éste es la autoindulgencia. La creencia, tan arraigada en Yorick, en su propia virtud hace que no tenga dificultad en perdonarse los pecados que él mismo no puede menos que observar en su comportamiento. A la hora de analizar lo que siente, Yorick siempre tiende a dar la explicación más favorable para sí mismo. De este modo, al llegar a Francia no atribuye sus buenos sentimientos hacia los franceses y sus reyes a la euforia del vino, aunque no es tan ingenuo como para no caer en la posibilidad de esta interpretación:

No—said I—the Bourbon is by no means a cruel race: they may be misled by other people; but there is a mildness in their blood. As I acknowledged this, I felt a suffusion of a finer kind upon my cheek—more warm and friendly to a man, than what Burgundy (at least of two livres a bottle, which was such as I had been drinking) could have produced (*SJ*, 28).

Hay un movimiento de autoironía del narrador que reconoce la evidente conexión entre lo fisiológico y lo moral (se trata de una cuestión de cantidad y de calidad del vino) pero se queda con la posibilidad que lo engrandece ante sí mismo. Es curioso que Yorick, el personaje sentimental por excelencia, aparezca así ligado a los símbolos del libertinaje, el vino y las mujeres, que para él son una excusa para los buenos sentimientos. La relación entre la botella de Borgoña y su amor al rey de Francia se complementa con la conexión, recurrente en la novela, entre caridad y amor sexual, que contrasta poderosamente con la asociación entre caridad y castidad como las dos virtudes cardinales que veíamos en el ingenuo bondadoso:

In saying this I was making not so much La Fleur's eulogy, as my own, having been in love with one princess or another almost all my life, and I hope I shall go on so, till I die, being firmly persuaded, that if ever I do a mean action, it must be in some interval between one passion and another: whilst this interregnum lasts I always perceive my heart locked up—I scarce find in it, to give Misery sixpence: and therefore I always get out of it as fast as I can, and the moment I am rekindled, I am generosity and goodwill again, and would do anything in the world either for, or with anyone, if they will but satisfy me there is no sin in it (*SJ*, 57).

Del mismo modo que Yorick se engaña sobre sus propios sentimientos, interpreta erróneamente las actitudes de las mujeres con las que se relaciona, atribuyendo un elevado nivel moral a jóvenes como la *grisset* o la doncella, cuya frivolidad y coquetería puede entrever fácilmente el lector. Por ejemplo, cuando Yorick conoce a la doncella la primera información que tenemos sobre ella es que está comprando una novela del autor galante Crebillon (*SJ*, 89). Como afirma Sheriff:

Yorick also finds love, sympathy and virtue everywhere because he is determined to. Yorick is sure that all of the overtures that the beautiful “grisset” makes to him at the shop of Paris prove her to be exactly opposite what the reader suspects of her (Sheriff, 79).

De esta manera Yorick ejerce una generosidad mal entendida con estas dos mujeres jóvenes porque percibe en ellas una virtud y una inocencia que son claramente falsas. Esto se deja claro en muchos detalles, como los oficios mismos de estas mujeres, que en la sociedad del XVIII están asociados a un tipo de galantería de nivel medio-bajo, poco por encima de la simple prostituta callejera.

En el momento decisivo de estos encuentros, en el capítulo titulado “The Conquest”, lo que Yorick conquista es la tentación, por lo que no llega a consumar sus aventura. Su actitud entonces es la de valorar este triunfo final de su supuesta virtud de manera claramente desproporcionada. En todo caso, después de haber disfrutado de los placeres “sentimentales” que forman parte de su peculiar sexualidad (recordemos el diagnóstico crítico sobre su ambigüedad y posible impotencia) rechaza explícitamente una moralidad rígida y austera que pueda desaprobado la experiencia por la que ha pasado: “If Nature has so wove her web of kindness that some threads of love and desire are



entangled with the piece, must the whole web be rent in drawing them out ?—Whip me such stoics, great governor of nature!” (*SJ*, 118).

Otro curioso ejemplo de cómo la sensibilidad de Yorick está centrada en sí misma es el episodio del estornino que encuentra en la habitación de su hotel de París, al que su antiguo dueño, un capitán inglés, ha enseñado cuatro únicas palabras: “I can’t get out”. Estas palabras despiertan toda la capacidad emotiva de Yorick, que en ese mismo momento se encuentra en peligro de perder la libertad por el hecho de haber entrado en Francia sin pasaporte en una época de guerra entre Francia e Inglaterra. Las palabras del pájaro provocan en Yorick una fantasía masoquista (Gould, 643) en la que se imagina prisionero en La Bastilla contando los días de su encierro con un clavo oxidado.

El sentimentalismo de Yorick, que sublima sus experiencias sensuales y eróticas, no está reñido con una forma de religiosidad tolerante y abierta que no se diferencia mucho de la defendida por Henry Fielding. Al fin y al cabo, debemos recordar que Yorick, como el propio Sterne, es un clérigo protestante y, a pesar de las profundas diferencias en el carácter de los dos personajes, la defensa de la tolerancia latitudinaria es un rasgo común entre el personaje de Sterne y el Parson Adams de Henry Fielding. Un ejemplo de la sublimación del erotismo típico del héroe sentimental es un nuevo encuentro con otra mujer joven y atractiva, la campesina Maria, a la que encuentra llorando después de haber perdido a su amante y a su padre. Yorick la consuela y seca sus lágrimas:

I wiped hers again—and as I did it, I felt such undescribable emotions within me, as I am sure could not be accounted from any combination of matter and motion. I am positive I have a soul; nor can all the books with wich materialists have pestered the world ever convince me of the contrary (*SJ*, 138).

Aquí encontramos una clara alusión a las ideas de los filósofos materialistas franceses Diderot, Holbach, La Mettrie, con quienes Sterne había tenido importantes contactos personales e intelectuales durante su estancia en Paris en 1762. La relación entre Sterne

y los representantes de la Ilustración francesa es tratada por Battestin en su artículo “Sterne among the *Philosophes*: Body and Soul in *A Sentimental Journey*”. En principio la relación entre el materialismo radical de los filósofos y el espiritualismo sentimental de Sterne es de oposición, un debate intelectual entre amigos, pero Battestin observa que la manera en que se desenvuelve el altruismo de Yorick, que revela ese vínculo ya destacado con el erotismo y con el vino, parece adecuada para dar argumentos a sus contrincantes:

Yorick may believe that his generous feelings confirm the generous view of man set forth by the likes of Shaftesbury and the Latitudinarian divines. But there is in fact nothing here, so far, to contradict the materialism of *L’homme machine* (Battestin, 1994, 29).

Además hay que recordar también el famoso episodio en el que la generosidad de Yorick es puesta a prueba por un monje franciscano al que se niega a dar limosna y al que incluso reprende violentamente:

The parson’s access of generosity is instantly dispelled by the more fundamental passion of self-love. What Yorick now seems to confirm is the cynical tradition of Hobbes and Mandeville, of L’Esprit and La Rochefoucauld—the tradition tracing all our actions to motives of self-interest (Battestin, 1994, 29).

Así pues vemos que en la novela del cristiano tolerante que es Sterne, a través del comportamiento de su supuesto *alter ego*, el predicador Yorick, se encuentran argumentos a favor de las tesis de los diferentes filósofos que hemos asociado con el libertinaje, desde el cinismo de Mandeville al materialismo de los filósofos franceses, lo cual parece apoyar la tesis fundamental de Sheriff de que Yorick no es el *alter ego* de Sterne sino que la relación entre autor y personaje es básicamente irónica y que Sterne quiere dejar claro al lector que no hay verdadera bondad en Yorick. Sin embargo Battestin concluye lo contrario:

In these early sections of the novel—and his emphasis throughout on the physiology of sentiment, on the innumerable ways in which our body serves as inlets to the soul—Sterne pays tribute to the *philosophes*. But just as he accepted Locke’s empiricism—believing to be a “holy philosophy” because sensations, which Suard tells us he considered “sacred”, were the bases both of the creative imagination and of moral sensibility—so Sterne in *A Sentimental Journey* meant to reconcile body and soul, the laws of physiology and the freedom of the will. Though he is comic enough in his backsliding and harmless philandering, Yorick is not the butt of Sterne’s satire, but his spokesman and *alter ego* (1994, 30).

La reconciliación de cuerpo y alma de la que habla Battestin sería la combinación de un materialismo que parte de Locke y se radicaliza en los ilustrados franceses del círculo de D’Holbach (y que es muy difícil ignorar ya que se apoya en los avances científicos desarrollados en la medicina del sistema nervioso) con una forma de religión cristiana abierta y tolerante que preste más atención a la caridad práctica que al dogma y al rito. La expresión máxima de esta conciliación de dos actitudes intelectuales y espirituales claramente opuestas es la consideración de Dios como una especie de “sensibilidad universal” (concepto procedente de la filosofía atea de Diderot) a la que Yorick se dirige como “Great sensorium of the world”.

La oposición que vemos en las novelas entre sentimentalismo y libertinaje refleja sin duda la oposición entre diversas formas de religiosidad y espiritualidad (a pesar de sus concepciones religiosas tan distintas las novelas de Richardson y Fielding reflejan aspectos de la cultura sentimental) y las tendencias materialistas, ateas y laicizantes de la Ilustración radical. La posición de la obra de Sterne en este contexto es el objeto de una polémica sin resolver: Yorick puede verse como una difícil conciliación de materialismo y cristianismo o como el objeto de una ironía que pretende mostrar cómo un sentimentalismo exacerbado no tiene nada de bondadoso y es más bien ya una forma de egoísmo y libertinaje.

#### **4. *La Nouvelle Heloïse*: la comunidad sentimental**

El argumento inicial de *La Nouvelle Heloïse* (1761) de Rousseau no está lejos de la comedia clásica al enfrentar a los dos jóvenes enamorados con el mundo de los adultos. En torno al motivo central del encuentro de los amantes y la progresión de la pasión se enfrentan la motivación amorosa que mueve a los jóvenes y la económica que al principio parece mover a los personajes de mayor edad, el anciano padre y el pretendiente. En este caso a la diferencia económica y de prestigio entre el amante y el pretendiente se une una diferencia social ya que Saint-Preux, el amante de Julie, es solo un preceptor, un *maitre d'études* cuyas pretensiones de casarse con Julie son recibidas con indignación por parte del padre, el noble de estirpe Baron d'Etange. En la discusión entre el Barón y Milord Edouard, otro noble inglés amigo de Saint-Preux, vemos cómo se enfrentan la virtud y el mérito personal con los prejuicios propios de la nobleza de sangre (*NH*, 142-147).

El barón ha concertado ya la boda de Julie con el pretendiente maduro M. de Wolmar. Pero en el momento en que esto tiene lugar Saint-Preux y Julie han consumado su amor. Milord Edouard propone la huida de ambos a Inglaterra bajo su protección pero Julie rechaza la idea, presa de los remordimientos por la pérdida de la inocencia y temerosa del impacto que su huida tendría sobre sus padres. Es sólo Saint-Preux el que se aleja y se instala en París. Mientras tanto el matrimonio de Julie con M. de Wolmar se decide y ella se deja convencer y accede a las propuestas de su padre.

Al contrario de lo que sucede en las novelas amorosas sentimentales más convencionales, la pérdida de la virginidad de Julie antes del matrimonio, a pesar de que es asumida por ella misma como “pecado”, no le lleva a la perdición a través de la consabida quiebra moral y el deslizamiento por la vertiente del deshonor y el vicio. Al contrario, la pérdida de la pureza hace a Julie más consciente de su valor y provoca en

ella un refinamiento moral que no hará más que progresar hasta el fin de la novela. Frente a Clarissa, que representa la perfección de la virtud a través de toda la narración y a la que la violación solo le sirve para dar nuevas pruebas, en distintas circunstancias, de esa virtud, Julie solo llega a actualizar sus posibilidades de perfeccionamiento moral después de su pecado.

La aceptación del matrimonio con M. de Wolmar es una primera prueba de ese perfeccionamiento, tal como se ve en la carta XVIII (*NH*, 318-345). Las motivaciones de Julie son varias. Además de la obediencia filial hay una valoración del estado del matrimonio en la doctrina moral que la heroína defiende y que en parte corresponde a un cristianismo purificado y libre que puede identificarse con la religión “natural”, el ideal del autor ginebrino cercano al deísmo característico de la Ilustración:

La pureté, la dignité, la sainteté du mariage, si vivement exposées dans les paroles de l'Écriture, ses chastes et sublimes devoirs si importants au bonheur, à l'ordre, à la paix, à la durée du genre humain, si doux de remplir pour eux-mêmes; tout cela me fit une telle impression, que je crus sentir intérieurement une révolution subite. Une puissance inconnue sembla corriger tout à coup le désordre de mes affections et les rétablir selon la loi du devoir et de la nature. L'œil éternel qui voit tout, disais je en moi-même, lit maintenant au fond de mon cœur; il compare ma volonté cachée à la réponse de ma bouche: le ciel et la terre de l'engagement sacré que je prends; ils le seront encore de ma fidélité à l'observer. Quel droit peut respecter parmi les hommes quiconque ose violer le premier de tous? (*NH*, 333).

Pero sin duda esperaríamos que la purificación a través del matrimonio no pudiera ser compatible con el ocultamiento a M. de Wolmar de los amores de Julie y Saint-Preux. El Barón argumenta, sin embargo, y Julie lo acepta, que no debe decirse nada al pretendiente, ya que después del compromiso M. de Wolmar ha perdido toda su fortuna. Si sería una ruindad volverse atrás de la promesa, decirle la verdad a M. de Wolmar podría ser interpretado por éste como una manera sutil de provocar la ruptura. Dice el Barón: “Vos amours alogués seront pris pour un pretexte, ou n'en seront por moi qu'un affront de plus (*NH*, 329).

Este razonamiento, que en principio podría parecer un sofisma, es validado por los acontecimientos posteriores de la novela. M. de Wolmar ya conocía los amores de Julie cuando se casa con ella. Así pues, en una decisión moralmente correcta y a través del sacramento del matrimonio, se establece la base de la comunidad sentimental. Esta es la manera en la que la novela sentimental del XVIII presenta la temática de un género clásico, como es el idilio. La comunidad sentimental en *La Nouvelle Heloise* se forma cuando Saint-Preux es invitado a reunirse con Julie y su esposo en su hogar del país de Vaud donde reina la inocencia y la paz. M. de Wolmar escribe a Saint-Preux:

Quoique nous ne nous connaissons pas encore, je suis chargé de vous écrire. Le plus sage et le plus chérie des femmes vient d'ouvrir son cœur à son hereux epoux. Il vous croit digne d'avoir été aimé d'elle et vous offre sa maison. L'innocence et la paix y regnent; vous y trouverez l'amitié, l'hospitalité, l'estime, la confiance. Consultez votre cœur, et s'il n'y a rien là qui vous effraye venez sans crainte. Vous ne partirez point d'ici sans y laisser un ami (NH, 398).

Ahora Julie sí ha abierto su corazón, pero a un marido que, como se ve poco después, ya conocía los hechos. El aire de confianza absoluta, la seguridad de conocer bien la naturaleza bondadosa de la otra parte de un matrimonio basado en el afecto y compañerismo (como el defendido por Milton y los puritanos y que también hemos visto ejemplificado por David Simple y Camilla) establece las bases de una situación idílica en la familia y en el conjunto de su medio social.

Mientras tanto Saint-Preux está ya en París y lo que allí observa sirve de contraste para la valoración de ese pequeño mundo perfecto. Es ahí donde, a través de la visión de un joven de provincias procedente del país de Vaud, Rousseau expone sus ideas sobre los males de las ciudades y de la civilización europea moderna (NH, *Lettres* XIV, XVI, XVII, XXI). Como hemos visto, estos males se pueden resumir en un mal político, la tiranía, un mal socioeconómico, la desigualdad, y males espirituales que son consecuencia y no causa de los anteriores, tales como la hipocresía y la pérdida del

pudor en las mujeres; esto es algo que afecta en lo más íntimo a la parte más pura y noble de la sociedad, porque, según Rousseau, la mujer está más cerca de la naturaleza y el pudor es una manifestación espontánea de esta cercanía.

Inciendo en esto último, Rousseau habla de la inversión de los valores naturales que se da en los matrimonios de las clases altas parisinas, donde el amor, palabra que se vacía de significado o que solo sirve para enmascarar la sensualidad más grosera, puede situarse por parte de una mujer casada en cualquier persona menos en quien le corresponde por naturaleza: el marido. Por otro lado los sentimientos naturales de amor y afecto son reprimidos de forma inhumana en las jóvenes y solo pueden liberarse, de manera perversa y casi siempre como sensualidad o lujuria, en las mujeres casadas:

Il semble que tout l'ordre des sentiments naturels soit ici renversé. Le coeur n'y forme aucune chaîne, il n'est point permis aux filles d'en avoir un, ce droit est réservé aux seules femmes mariées, et n'exclut du choix personne que leur maris. Il vaudrait mieux qu'une mère eût vingt amants que sa fille un seul. L'adultère n'y révolte point, on n'y trouve rien de contraire à la bienséance (*NH*, 248).

Este corrompido estado de cosas se debe a la naturaleza venal del matrimonio, contrato en el que se intercambia dinero y prestigio. La virginidad de las doncellas es un valor apreciado y, una vez libre de su peso, las esposas pueden buscar la compensación a la represión sufrida anteriormente en la galantería y la lujuria. Así se conecta este mal con el mal social de la desigualdad y la valoración exclusiva y desmesurada del dinero, que coexiste con el mantenimiento del prestigio, heredado de los antepasados, de una aristocracia cortesana y decadente. Ahora se comprende mejor que M. de Wolmar, manejando un sistema de valores más racional y ajustado a la naturaleza, relativizase la importancia de la pérdida de la virginidad de Julie, considerando cómo a pesar de ello su comportamiento demostraba la persistencia de la verdadera pureza y el rigor moral.

La comunidad sentimental es en esta novela una especie de *ménage a trois* casto, armónico y apacible, que afecta solo al corazón. Pero también está ligado a una utopía social que se presenta a partir de la carta X de la cuarta parte de la novela. Aquí Saint-Preux presenta el ambiente idílico de la hacienda de M. de Wolmar en el país de Vaud. Y esto se lleva a cabo mediante la descripción de la base económica de esta hacienda como sistema de producción, base saludable que explicará la salud moral de propietarios y trabajadores. La carta se titula “Il lui détaille la sage économie qui regne dans la maison de M. de Wolmar”. La carta siguiente es la “Description d’une agréable solitude” por parte de Saint-Preux. Además de la amistad de Julie y M. de Wolmar, el protagonista puede reencontrarse con su ser más íntimo en los momentos de soledad:

Que de plaisirs trop tard connus je goûte depuis trois semaines! La douce chose de couler ses jours dans le sein d’une tranquille amitié, à l’abri de l’orage des passions impetueuses! Milord, que c’est un spectacle agréable et touchant que celui d’une maison simple et bien réglée où règnent l’ordre, la paix, l’innocence (*NH*, 422).

El sistema económico descrito en las páginas anteriores reproduce muy claramente el mito de una sociedad armónica y patriarcal que en Rousseau nos remite no tanto a la nostalgia de la sociedad feudal, como ocurrirá en la época romántica, como a los pequeños estados de la antigüedad, estados de base económica agrícola como Esparta y la Roma primitiva, donde se practicaba la virtud republicana, una forma de virtud pública que correspondía a la impecable salud moral en la vida privada del campesino-propietario-soldado. La estructura de la unidad familiar está cerca de la de un clan primitivo, que incluye y protege a unos sirvientes que no son mercenarios corruptos sino “hijos de la tierra” interesados tanto como sus señores en la prosperidad y bienestar de la familia-comunidad. La relación de amos y sirvientes es explícitamente comparada a la de padres e hijos (*NH*, 429), del mismo modo que el gobierno de M. de Wolmar sobre su casa es comparado a un gobierno firme y benevolente que es obedecido con más



diligencia y respeto que el de cualquier tirano caprichoso de cualquier imperio asiático (NH, 441). Un elemento moderno, sin embargo, propio de la cultura sentimental y que no sigue este paralelismo con la época antigua, es la posición de Julie frente a su marido, más importante que la de una matrona frente a un *pater familias*, lo cual refleja los cambios ideológicos irreversibles que coexisten con esta nostalgia del pasado.

La utopía doméstica de la hacienda en el país de Vaud sirve de metáfora de la utopía política presente en el pensamiento de Rousseau. El marco idílico produce los súbditos y ciudadanos adecuados. Julie y M. de Wolmar han de limitarse a no corromper las costumbres de los sirvientes y campesinos por el contacto con aquellas propias de las ciudades. Así se promueve una moral doméstica y universal, basada en un cristianismo benevolente, reformado pero alejado de los rigores del puritanismo. La naturaleza es la guía universal. Por ejemplo hombres y mujeres hacen vida separada porque la naturaleza les ha encomendado funciones distintas, pero se permiten ocasiones para la reunión, como los bailes donde no sólo los sirvientes y trabajadores de la hacienda sino también otros jóvenes del valle tienen ocasión de conocerse y elegir en un ambiente honesto la persona con quien formar un futuro hogar feliz.

En este marco tiene lugar la peripecia moral y sentimental que pondrá a prueba la virtud de los protagonistas. M. de Wolmar abandona la casa a causa de un viaje dejando solos a Julie y su ex-amante. Julie lo desaprueba previendo la dureza de la prueba a la que se la somete. “Vous jouissez durement de la vertu de votre femme” (NH, 497), escribe a su marido. El episodio ha de tener su climax en un paseo de los dos jóvenes en las orillas del lago. Primero sufren un peligro para sus vidas, cuando el fuerte viento los sorprende en medio del lago y amenaza con lanzar su barco contra las rocas de la orilla. Julie se desvanece pero se recupera y anima a los remeros agotados. Saint-Preux, que es el narrador de este episodio en una carta a su amigo inglés Milord Edouard, la ve más

hermosa que nunca. Una vez pasado el peligro para sus vidas, comienza el verdadero peligro, que es el moral. Dejan el barco y comienzan un paseo por parajes que ya habían visitado en su época de amantes. En medio de éstos lugares montañosos (descritos de una manera que en la estética de Burke y Kant se correspondería con la categoría de lo sublime) llegan a un pequeño rincón de paz, descrito con todos los rasgos del topos clásico del *locus amoenus*:

Au milieu de ces grands et superbes objects, le petit terrain où nous étions étalait les charmes d'un séjour riant et champêtre; quelques ruisseaux filtraient à travers les rochers, et roulaient sur la verdure en filets de cristal, quelques arbres fruitiers sauvages penchaient leurs têtes sur les nôtres, la terre humide et fraîche était couverte d'herbe et fleurs. En comparant un si doux séjour aux objets qui l'entouraient, il semblait que ce lieu dût être l'asile de deux amants échappés seuls au bouleversement de la nature (*NH*, 501).

La naturaleza, fuente de toda la ética de Rousseau, refleja simbólicamente el doble aspecto que hemos visto en la doctrina moral del filósofo: lo dulce y sensible por un lado y lo sublime y salvaje por otro; la sensualidad típica del *locus amoenus*, la suavidad, verdura y humedad frente a la dureza de la montaña, que representa la renuncia del espíritu fuerte y viril<sup>xv</sup>. Sin embargo, en un rasgo típico de ciertas novelas sentimentales, esta virtud estoica de la renuncia, que tiene el más alto valor, es ejercida por el personaje más perfecto, que es el femenino. La iniciativa de poner fin a la escena y al discurso de amante de Saint-Preux por parte de Julie es lo que impide la consumación del adulterio y lo que el narrador (el propio Saint-Preux) valora como mayor mérito moral. “Elle soutint ce jour-là le plus grand combat qu'âme humaine ait pu soutenir, elle vainquit pourtant” (*NH*, 505).

Por su parte Saint-Preux tiene que vencer con igual dificultad la tentación de una acción peor que pone de manifiesto una naturaleza más egoísta. Ante la imposibilidad de que Julie sea suya, piensa por un momento en empujarla por la borda.

La escena es vista por los dos protagonistas como el fin definitivo de sus amores y de este modo pone fin a la trama amorosa de la novela. Desde el punto de vista de la comunidad sentimental, se cumple el objetivo que M. de Wolmar había previsto al marcharse de viaje, la purificación definitiva que resulta de haber vencido la tentación.

Efectivamente, después de este episodio y del regreso del marido Saint-Preux afirma que se encuentra definitivamente curado y libre del peligro de caer en el crimen (*NH*, 511). La comunidad sentimental solo puede perfeccionarse e irradiar su saludable influencia moral sobre los personajes secundarios. Así, el Baron d'Etange se reconcilia con Saint-Preux, mostrando cómo eran solo los absurdos prejuicios propios de la clase noble los que empañaban una naturaleza bondadosa. La estructura injusta de la sociedad, los prejuicios y costumbres profundamente arraigados son la fuente del error y el obstáculo para la felicidad. En el escenario idílico del país de Vaud, y en este momento de la novela en el que los personajes han superado sus pasiones, se realiza la utopía presente en el discurso de la novela sentimental.

## **5. El libertino: del calavera de la comedia de la Restauración al libertino satánico.**

El contenido de esta sección será la descripción de la evolución de un tipo literario cuya culminación será el personaje richardsoniano de Lovelace, personificación del libertino diabólico sin redención posible en la novela inglesa del XVIII, que representa como personaje una de las más importantes creaciones del talento novelístico de Richardson y de la historia de la novela inglesa de cualquier época.

Lovelace es también una figura importante en la literatura universal y como tal puede ser vista como una variante de un arquetipo eterno y recurrente como es el de el burlador, el don Juan, que en el siglo XVII ya había sido tratado por el teatro del Siglo

de Oro español y por Molière, del mismo modo que los diversos ejemplos de ingenuos bondadosos tienen una cierta relación con la figura del Quijote.

Aunque haremos referencia a esta figura del mito, aquí trataremos el tipo del libertino en el contexto de la literatura inglesa y para ello nos remontaremos hasta la comedia de la restauración, época en la que la temática del libertinaje empieza a verse claramente en la literatura, como reflejo de una sociedad recién salida del ambiente opresivo de la dictadura puritana de Cromwell (1648-1661). Igual que sucede en Francia con la época de la regencia que sigue a la muerte de Luis XIV en 1714, el reinado de Carlos II (1661-1685) es, por diversos motivos, considerado en Inglaterra como una época de costumbres licenciosas, especialmente en los ambientes cortesanos y aristocráticos. Entre estos motivos está la personalidad del propio rey que, como toda la dinastía de los Estuardo, era filocatólico y enemigo del puritanismo calvinista, lo cual le lleva a propiciar una reacción ya señalada frente a la época anterior y que tiene como una de sus consecuencias la reapertura de los teatros, en los que se desarrollará un tipo de comedia satírica que retrata los vicios de la corte con una libertad en el lenguaje y la acción que en épocas anteriores y posteriores se consideraría excesiva.

El libertino de la comedia puede considerarse un libertino-calavera por el predominio del aspecto satírico y humorístico en su carácter. El término inglés que se le aplica es el de *rake*<sup>xvi</sup>, que se seguirá aplicando a numerosos personajes de novelas y obras de teatro del siglo XVIII cuando se les trata desde un punto de vista más cómico que dramático. El término incluye menos connotaciones intelectuales que el de “libertino” y se asocia simplemente al hombre joven aficionado a la bebida, a las mujeres, al juego y a las bromas pesadas que se sitúan en el contexto de una vida disipada. Un libertino calavera es sobre todo un inconsciente y, aunque su capacidad intelectual puede variar desde la del ingenioso frívolo a la de un simple necio, su forma de libertinaje nunca adquirirá la

suficiente seriedad como para considerarlo un héroe o un villano de una narración o una obra dramática. Ejemplos de libertinos de este tipo en las más famosas comedias de la Restauración son Mirabell en *The Way of the World* (1700) de Congreve y Horner en *The Country Wife* (1675) de Wycherley. Este último es quizás el ejemplo más extremo del aspecto puramente cómico, superficial e incluso caricaturesco del libertino-calavera. Es hasta tal punto irrespetuoso con el concepto tradicional del “honor” que hace correr rumores sobre su propia impotencia para así tener más fácil acceso al mundo femenino (a la manera de un eunuco) y así disfrutar más libremente de los placeres de la lujuria. Si, como veremos, el Lovelace de Richardson puede ser analizado como un personaje antisensual por la manera en la que su disfrute del sexo se intelectualiza a través de los juegos de la seducción, el engaño y el poder, Horner es, en el extremo opuesto, el sensual puro que desprecia cualquier concepto de virtud, no solo por supuesto la religiosa y la sentimental sino también la virtud pagana asociada al valor físico y la potencia sexual masculina. Utiliza a un médico charlatán para desprestigiarse en este sentido, cosa difícil por su fama anterior de libertino y seductor :

*Horner*- Well, my dear doctor, hast thou done what I desired?

*Quack*- I have undone you forever with the women, and reported you throughout the whole town as bad as an eunuch, with as much trouble as if I had made you one in earnest (Wycherley, *TCW*, 85).

En el momento histórico que sucede a la restauración de los Estuardo, los reinados de Guillermo de Orange y María y de la reina Ana tras la revolución que derroca a Jaime II, surgen nuevos géneros en la literatura inglesa, principalmente la comedia sentimental y la novela de temática amorosa, *amatory novel*. Vemos que el término “sentimental”, que solo se aplica a obras narrativas posteriores a Richardson, surge primero en el teatro. Este tipo de comedia supone la moralización de la escena y corrige los excesos en el lenguaje y la acción de la comedia satírica de la Restauración. El libertino se

convierte entonces en un personaje que puede reformarse a través del amor puro de una mujer virtuosa, como sucede en las obras del autor, actor y empresario teatral Colley Cibber, *Love's Last Shift* (1699) y *The Careless Husband* (1704). Si la comedia satírica anterior declara el propósito de corregir los males sociales mediante la exposición de lo ridículo (aunque esto parece más bien una coartada moral, ya que se trata a menudo de obras puramente festivas que tienen lugar en un ambiente libertino) la intención de la comedia sentimental será reformar mediante el ejemplo, presentando modelos positivos.

En cuanto a la novela de temática amorosa anterior a Richardson, ha sido estudiada ampliamente por Richetti (1969, 1999) o Ballaster (1992) y es (al menos en cuanto a la presencia y el tratamiento del motivo de seducción) el precedente más cercano de la novela sentimental. Sus autores son exclusivamente mujeres, principalmente Mary Delariviere Manley, Eliza Haywood, Penelope Aubin, Mary Davys y Jane Barker. Es en estas novelas donde toma cuerpo una figura de libertino que se separa del modelo del libertino-calavera del teatro y se acerca a la creación de un tipo de libertino villano que anuncia el personaje de Lovelace. Nos centraremos exclusivamente en la obra de Manley y Haywood, que en las tres primeras décadas del XVIII escriben un tipo de narrativa amorosa cercana a lo erótico y que dan un enfoque original al tema de la seducción, claramente marcado por un punto de vista de género que podríamos calificar de profeminista.

La obra de estas dos autoras se entronca con la literatura francesa del siglo XVII, que sigue un proceso de feminización (que afectaría tanto a la temática y el público lector como a la aparición de las primeras autoras que viven de la literatura) analizado por Ros Ballaster en el segundo capítulo de *Seductive Forms: Women's Amatory Fiction from 1684 to 1740* (1992); titulado "Observing the Forms: Amatory Fiction and the Construction of a Female Reader" (*SF*, 50-66). Tal proceso comenzaría con los

romances heroicos de Mme Scudery. El contenido temático e ideológico de este género se relaciona con el del género más representativo del clasicismo francés, la tragedia, como una versión feminizada de su temática de amor y gloria. El proceso progresivo de feminización del mercado literario en Francia es analizado a través de las diferentes variantes genéricas de las que se ocupa Ballaster en este capítulo; la *nouvelle, petite histoire* o *histoire galante* (49-56), la crónica escandalosa (56-60) y la novela amorosa epistolar (60-66). Ballaster señala a una autora francesa de esta época Mme D'Aulnoy<sup>xvii</sup>, como la que introduce el tipo de seducción del villano libertino y la mujer inocente en la crónica escandalosa antes practicada por Bussy-Rabutin, siendo así el precedente más cercano de las autoras inglesas Manley y Haywood. Efectivamente, con la conjunción de un procedimiento propio de un género, como es la alusión en clave dentro de la *chronique scandaleuse* y un elemento temático como la seducción y victimización de la mujer joven, tenemos ya en Francia los elementos que caracterizan las exitosas producciones de Delariviere Manley. Su obra narrativa más célebre, *The New Atlantis* (1709)<sup>xviii</sup> está escrita en forma de novela en clave, es decir, que corresponde en realidad a la narración de las historias escandalosas de numerosos personajes de la corte inglesa desde el reinado de Carlos II, ocultos bajo nombres supuestos y situados en un reino de una isla imaginaria. Es el género conocido en Inglaterra como *scandal chronicle*, y se da la circunstancia de que, frente a otras novelas en clave anteriores, los protagonistas de *The New Atlantis* son demasiado fácilmente reconocibles y los hechos narrados demasiado escandalosos y recientes para no suscitar una fuerte polémica con su publicación. De hecho Manley fue acusada de libelo y arrestada junto con su editor después de la publicación del volumen II de la *New Atlantis* en 1709. Además su situación era especialmente grave por el aspecto político del asunto ya que la mayoría de los personajes retratados eran miembros de la facción

*whig* en el poder en ese momento, por lo que la obra puede considerarse también una pieza de propaganda política *tory*.

Pero lo que más nos interesa de esta obra es la aparición de una temática tan típica de la novela sentimental posterior como es la victimización de la mujer, no tanto de un tipo de heroína virtuosa en extremo como lo serán Pamela y Clarissa, como de mujeres jóvenes e inocentes por su ignorancia del mundo pero también arrastradas por y víctimas de sus propios deseos. Así lo observa Richetti: “Female innocents whose impulses are exploited (and indeed in this case provoked and managed) by those with power and knowledge like..., are without a position in every sense of the world” (Richetti, 1969, 36).

La clásica desvalorización de esta literatura, visible en la tradición crítica masculina, aun está presente en Richetti, que describe estas narraciones como fantasías ideológicas, torpes técnicamente y destinadas a un consumo inmediato por parte de un público lector femenino. Ballaster, en cambio, enfatiza tanto el aspecto político partidista como el ideológico y formal de ellas y establece, como tesis principal, un paralelismo entre la temática de seducción sexual, la seducción como engaño de la mala política partidista (principalmente en Manley) y la naturaleza literaria de las narrativas mismas, que son “formas de seducción”, como se indica en el título:

Seduction narratives provide a peculiarly complex instance of this process in that their content and their form appear to mirror each other. The telling of a story of seduction is also a mode of seduction. The struggle of control over the identification and interpretation of amatory signs between male and female protagonists which is enacted on the level of content can be taken as a metaphorical substitution for the epistemological struggle between male and female readers and writers on the level of form (Ballaster, 24).

Para observar de cerca la secuencia de seducción se pueden aislar tres de los muchos relatos que el libro de Manley contiene y que narran una historia con muchos rasgos



comunes. La historia de Charlot y el Duque (NA, I, 28-45), la de los dos hermanos Hernando y Mosco y sus dos amantes-concubinas Louisa y Zara (NA, I, 115-130) y la de don Marcus y Delia (NA, II, 222-229). En todas ellas encontramos a hombres poderosos y de carácter libertino que seducen y causan la ruina de mujeres jóvenes, huérfanas que habían sido dejadas bajo su custodia legal. En el marco de esta relación de guardián y discípula, cercana a la paterno-filial, la seducción es especialmente reprobable, pero en general los personajes alegóricos que comentan los hechos en el libro, Astrea e Intelligence, hacen una acusación extensible a todo el género masculino:

How is it possible to hinder the woman from believing or the men from deceiving? (NA, 228).

Certainly, whoever first seduces a virgin is answerable for all the crimes and misfortunes of her future life, were he even to die for it (as your Excellency proposes), it would indeed be a just punishment to him but too weak, too feeble an equivalent for honour lost, her indelible stain, though got in an age before she knows the use of reason, or can have a true sense of glory, being not to be washed away with blood, no, not even with her own! (NA, 229).

Los hombres que protagonizan estas historias, aunque su carácter se describe someramente, presentan los rasgos del libertino-villano. Son manipuladores e hipócritas, al tiempo que sensuales y lujuriosos.

The Duke had a *seeming* admiration for virtue wherever he found it, but he was a statesman, and held it incompatible (in an age like this) with a man making his fortune (NA, 30).

Hernando was amorous; he hated his wife; though he lived civilly with her and had the art of dissembling so natural, that it cost him nothing to appear a good husband (NA, 115).

You know him (don Marcus) vain, talkative, opiated, mixing a thousand absurdities with every grain of sense, then so perfect a libertine that he never denied himself gratifications of any of his passions, every way a debauchee (NA, 224).

En *The New Atlantis* se ve con claridad la fusión entre los aspectos político-civil, moral y sexual del libertinaje. Los vicios de carácter de quien engaña y seduce a las mujeres son inseparables de los de los poderosos que arruinan a la nación en su propio provecho y esto le permite a Manley mezclar su mensaje protofeminista con la propaganda contra la facción *whig*. Recordemos que, por el contrario, el propagandista *whig* que es Mandeville también mezclaba su mensaje cínico sobre las ventajas del vicio y la corrupción, con su escepticismo sobre el pudor de las mujeres.

En cuanto a las protagonistas femeninas de estas historias ya hemos señalado que son, como personajes literarios, más creíbles por su falta de idealización que las heroínas de Richardson. Se destaca a menudo su inocencia e ignorancia pero no su pureza, ya que todas ellas se sienten fuertemente atraídas por sus seductores. Pero ya esa inocencia e ignorancia, mezclada con un pudor que el seductor ha de vencer despertando el deseo, son una forma de virtud. En la polémica sobre la naturaleza del pudor de la mujer que hemos visto enfrentaba a Rousseau con Hume y Mandeville, Manley defiende el honor del sexo femenino, pero, sobre todo en los abundantes pasajes de carácter erótico, defiende el derecho de la mujer al deseo, tradicionalmente oculto en tanta literatura anterior y posterior, y esto parece dar argumentos a sus adversarios. La seducción, que es el motivo central de estas historias, es el argumento del libertino, su manera de negar en la práctica (haciendo visible el deseo femenino) los valores de la virtud y la inocencia, el pudor y la pureza. Pero Manley hace compatible la existencia del deseo femenino con la victimización de la mujer que, de un modo más realista y creíble, es inocente a pesar de su pecado, o al menos, y esto es lo que quiere destacar por encima de todo, *mucho más inocente* que su seductor. La seducción es también la vertiente erótica, sentimental y psicológica de la acción del egoísmo en el mundo, protagonizada por los mismos que representan el mayor grado del egoísmo social y

político. El dominio del cuerpo femenino va a la par con la codicia y la ansiedad de adquirir riquezas y poder.

El tema de la seducción está también muy presente en la obra de Eliza Haywood, que presenta numerosos puntos en común con la de Manley. Si, según opina Margaret Ann Doody en su estudio *A Natural Passion, a Study of the Novels of Samuel Richardson* (1974), se puede decir que Haywood establece un género en la literatura inglesa centrado en la seducción, las historias de *New Atalantis* que hemos tratado parecerían anticipaciones de dicho género, lo mismo que posteriormente las novelas de Richardson son su expresión literaria mejor desarrollada y más respetable:

As far as her reading public, if not the literary one, was concerned, Mrs. Haywood established the seduction novel as a minor genre in English fiction, and it is to this genre that Richardson's work ultimately belongs, although before Richardson it was not from a literary point of view a respectable form of fiction (Doody, 149).

Doody inicia la recuperación por parte de la crítica actual de estas autoras de principios del XVIII, y el primer interés que surge hacia su obra es en su calidad de precedentes de la novela de Richardson, que es igualmente revalorizada a partir de cierto momento. El título del capítulo de la obra de Doody en el que se estudia las narraciones de Haywood (“Clarissa and Earlier Novels of Love and Seduction”) es ya significativo por la conexión que se establece. Richardson representaría la fusión de dos tendencias, la novela de seducción, de carácter más exótico<sup>xix</sup>, y la novela de cortejo más realista y apegada a la sociedad inglesa de la época:

Richardson combines the world of the bourgeois novel of courtship with the fantastic world of the novel of rape and seduction. *Clarissa* combines the tone of both; it has the humour, realism and conversational speech of the one with the high-pitched and florid style of the other (Doody, 149).

En la obra de Haywood *Love in Excess* (1719-20) los caracteres de los personajes centrales, el libertino D'Elmont y la joven inocente Melliora no son muy distintos de lo que veíamos en las historias de Manley. Se insiste más en la inocencia que en la virtud de la heroína y se enfatiza sobre todo el poder del amor como pasión. De las tres mujeres que se enamoran de D'Elmont en la primera parte de la novela Amena y Melliora se ajustan a ese tipo de joven inocente pero Alovisia es, por el contrario, una mujer audaz que, arrastrada por esa pasión, toma la iniciativa declarando por carta su amor a D'Elmont. Este tipo de mujer agresiva que rompe las normas del pudor y desafía las convenciones sociales no es infrecuente en la obra de Haywood, donde también aparecen mujeres manipuladoras y libertinas, de modo que el esquema arquetípico de la joven inocente víctima del hombre libertino no sirve para una visión general de su obra ni tampoco de la de Manley, donde también encontramos gran variedad de historias y tipos femeninos. Pero, como hemos señalado, dos de las primeras víctimas del atractivo irresistible de D'Elmont (que es un libertino “hombre fatal”, aunque no un malvado irredimible) son jóvenes inocentes, y Haywood narra las escenas de su seducción con un lenguaje y estilo que se caracteriza por el erotismo suave y que es precisamente aquel al que se dirigen las más duras críticas moralistas con respecto al género novelesco en general. La perspectiva es femenina, la audiencia a la que esta prosa se dirige también, y posiblemente tan moralmente “vulnerable” como los personajes seducidos. Veamos ejemplos característicos de este estilo en las escenas de seducción de Amena y Melliora:

The heat of the weather and her confinement having hindered her from dressing that day, she had only a thin silk night gown on, which flying open as he caught her in his arms, he found her panting heart beat measures of consent, her heaving breast swelling to be press'd by his, and every pulse confess a wish to yield: her spirits all dissolv'd sunk in a lethargy of love, her snowy arms unknowing grasp'd his neck, her lips met his half way, and trembled at the touch; in fine, there was but a moment betwixt her and ruin, when the tread of somebody coming... (*Love in Excess*, 58).

... and her hair unbraided, hung down upon her shoulders... part of it fell upon her neck and breast, and with its lovely shadyness, being of a delicate dark brown, set off to a vast advantage, the matchless whiteness of her skin (*LE*, 107).

That he did, is most certain, for he tore open his waitscoat, and joyn'd his panting breast to hers, with such tumultuous eagerness! Seiz'd her with such rapidity of transported hope crown'd passion, as immediately wak'd her from an imaginary felicity, to the approaches of a solid one (*LE*, 117).

Si *Amena y Melliora* pueden ser consideradas las mujeres virtuosas en *Love in Excess* es porque en esta novela abundan los personajes femeninos que corresponden al tipo de la mujer agresiva y manipuladora: la ya mencionada Alovisia, además de Melantha y Ciamara, que aparecen en la segunda parte y son personajes habitualmente calificados como “masculinizados” por Ballaster.

Ballaster señala tres tipos femeninos fundamentales en las novelas de Haywood: mujeres desgraciadas (*unfortunate mistress*), mujeres intrigantes (*mistress of artifice*) y *masqueraders*<sup>xx</sup>. Evidentemente los dos primeros son tipos opuestos y extremos, pero solo el primero es víctima y representa el mito de la inocencia perseguida; ésta es la heroína pasiva y sumisa, la que en la tipología de la novela sentimental podemos definir como “dulce”, pero el otro tipo no corresponde a lo “picante”, la mujer de carácter pero virtuosa (como Anna Howe en *Clarissa* o Cynthia en *David Simple*) sino a la mujer libertina, autoritaria y agresiva, infrecuente en la novela sentimental. Podemos hacer dos observaciones sobre esta clasificación tipológica: 1- existen heroínas dentro de la abundante producción de novelas breves de Haywood (como Lasselia en *The Self-abandoned*)<sup>xxi</sup> de carácter intermedio, psicológicamente creíbles pero que no son del todo culpables ni inocentes; 2- estadísticamente, en esta producción, el tipo dulce y pasivo no es claramente más frecuente (lo mismo que ocurría en *Manley*, como hemos visto); el tipo que Ballaster denomina *unfortunate mistress* aparece a menudo, pero no

se puede identificar ni mucho menos con las heroínas más puras de las novelas sentimentales posteriores. Existe una relación entre algunas de las protagonistas de las novelas de Haywood y las heroínas pasivas y destinadas al sufrimiento de la literatura sentimental posterior, pero hay que tener en cuenta la evolución “moralizante” de la narrativa inglesa a lo largo del XVIII, que implicará una notable diferencia entre el variado conjunto de los personajes femeninos de Manley y Haywood y la predilección del sentimentalismo por heroínas más idealizadas.

Lo que tanto Manley como Haywood parecen querer transmitir no es tanto el mensaje de la virtud superior de la mujer como la injusticia de lo que se conoce como *double standard*, la diferente consideración de la gravedad de los pecados de amor en los dos sexos. La mujer seducida, o en todo caso pecadora, aunque sea ella misma la que seduce, nunca es perdonada, y eso es injusto siendo así que la fuerza del amor es sentida con más fuerza incluso por el sexo que no ha sido educado para ocuparse de ningún otro asunto, ni de la política, ni de los negocios, ni del estudio, ocupaciones casi exclusivamente masculinas.

El principal personaje masculino en *Love in Excess*, el conde D'Elmont, tiene otro rasgo que será muy claro en Lovelace, un indudable atractivo que le lleva a ser objeto de sentimientos contradictorios de amor-odio por parte de un público lector mayoritariamente femenino. Podemos decir que Lovelace combina el carácter manipulador e intrínsecamente malvado de los seductores poderosos de Manley con el atractivo un tanto frívolo e indudablemente provisto de glamour del personaje de Haywood. Éste, en todo caso, no es un villano. Su carácter evoluciona desde la primera parte en la que aparece como hombre irresistible, pero frívolo y sin demasiados escrúpulos, hasta convertirse en los capítulos finales en un amante fiel y virtuoso de Melliora.

En resumen tanto Manley como Haywood retratan las consecuencias de la pasión en un lenguaje sugerente e impregnado de erotismo que las llevó a ser consideradas en su época, y otras posteriores, autoras poco respetables y de lectura nada recomendable especialmente para las jóvenes. Pero también se puede decir que, aunque sus novelas se sitúen en escenarios exóticos, son desde el punto de vista psicológico claramente realistas al romper con el tabú y atreverse por primera vez a describir los efectos del deseo femenino. Así lo vemos en la opinión de Doody sobre las novelas de Haywood:

In her victimized heroines and handsome villainous heroes she does make us feel the fascination of the rabbit by the snake, and creates an atmosphere of pent-up passion, an atmosphere which is not the result of the action alone, but also of the emotion of the characters involved. The lubric scenes which are her great set pieces are carefully set up (149).

A la hora de considerar el personaje de Lovelace mencionaremos tres rasgos, algunos de los cuales estaban ya presentes en estos personajes anteriores. El libertino-villano, que alcanza su más perfecta expresión en el personaje de Richardson, será sensual, transgresor y manipulador. Hemos visto cómo el carácter sensual es el básico en un libertino-calavera y como en cambio los villanos de Manley, como hombres públicos, son manipuladores inteligentes y fundamentalmente hipócritas. El libertino-villano es sensual, manipulador y, en el caso de Lovelace, a veces puede permitirse desafiar a la sociedad con una actitud abiertamente transgresora, aunque no renuncia tampoco al arma de la hipocresía, que puede utilizar ante un personaje que valora la virtud como lo hace Clarissa. Lovelace, siendo el archivillano que representa el grado superlativo del mal, combina todos estos rasgos que por separado en otros personajes dan lugar a distintos tipos de caracteres negativos (aunque su aparente sensualidad es superada, como veremos, en una forma de mal más “espiritual”). Por ejemplo, Fielding subraya en el personaje de Blifil de *Tom Jones* los rasgos de la avaricia, codicia y frialdad

manipuladora, aunque considera necesario también introducir en él la lujuria cuando describe su deseo, que se enciende ante la perspectiva de poseer a la heroína Sophia Western. Pero Blifil no es un seductor sino una figura fría que hace gala de una falsa virtud, como sus maestros el puritano Thackwum y el racionalista Square. Por otro lado, la sensualidad puede estar presente de un modo ingenuo y grosero dando lugar a típicos personajes de comedia propios del mundo de Fielding como el párroco Trulliber y el padre de Sophia, Squire Western. Aquí la sensualidad es primaria y está más asociada al mundo de la comida y el vino que a la lujuria y la seducción, ya que esto último conlleva un grado de refinamiento e inteligencia que estos personajes no poseen. Son tiranos domésticos y egoístas que atentan más contra los códigos de las buenas maneras que contra las normas morales más básicas de la sociedad. En los libertinos de las comedias vemos ya cierta tendencia a la manipulación pero los personajes, aun siendo aristócratas refinados, suelen ser sensualistas dominados por los instintos lúbricos básicos. Así, Horner es una especie de hipócrita al revés que en lugar de fingir virtud finge impotencia, y otros, como el Mirabell de Congreve o los personajes de Colley Cibber son libertinos “reformables”.

Sólo cuando el libertino aparece en la tragedia o en las narraciones oscuras y pesimistas de Manley y Haywood puede asumir plenamente el papel de transgresor consciente de las normas sociales. Así, según Samuel Johnson, el precedente más claro de la figura de Lovelace es el personaje de Lotario en la tragedia de Rowe *The Fair Penitent* (1699) que es también un tipo de villano provisto de atracivo:

But he [Lovelace] has excelled his original in the moral effect of the fiction. Lothario, with gaiety which cannot be hated and bravery which cannot be despised, retains too much of the spectator's kindness. It was in the power of Richardson alone to teach us at once esteem and detestation; to make virtuous resentment overpower all the benevolence which wit, elegance and courage normally excites and to lose the hero in the villain (*Lives of the English Poets*, II, 67 ; cit. en Keymer 151).



Keymer, en *Richardson's Clarissa and the XVIIIth Century Reader*, sostiene que, efectivamente, no es el libertino de la comedia sino el que aparece en algunas tragedias como *The Fair Penitent* (1699) y *Caelia* (1733) de Charles Johnson, el que constituye el precedente más cercano del personaje de Lovelace: "The appropriate analogue here is not the rake of comedy who eventually acquiesces in the norms of society but the more destructive rake of tragedy who contests them absolutely" (Keymer, 159).

La persistencia en una actitud transgresora hasta el final es lo que caracteriza a Lovelace, distinguiéndolo, por ejemplo, de su amigo y confidente Belford, que ha llevado hasta el momento de la acción principal de la novela el mismo tipo de vida que él, pero que se convierte en un libertino reformado, impulsado en gran medida por su admiración hacia la virtud de Clarissa. Lovelace es un transgresor en lo social, en lo moral y en lo religioso, aunque su ateísmo no es algo tan claro como cabría esperar por el conjunto de su carácter de libertino.

Socialmente Lovelace es un enemigo del creciente poder de la gran burguesía comercial representada por los Harlowe. El desprecio que siente por toda la familia es al mismo tiempo orgullo de estirpe y consciencia de una clara superioridad tanto en valor como en cualidades intelectuales. Este desprecio se dirige muy especialmente hacia el hermano de Clarissa, James, que ocupa un lugar análogo al suyo como heredero y responsable del futuro del clan. Por otro lado Lovelace también hace referencia a algunas aventuras galantes (que recuerdan a las típicas del libertino-calavera de la comedia) cuyas víctimas son a menudo mujeres y familias burguesas<sup>xxii</sup>. Cuenta la historia de una tal Miss Betterton que muere en el parto después de haber sido seducida por él y quita importancia al episodio afirmando que era sólo la hija de un comerciante. El desprecio por una sociedad en la que gente como los Harlowe pretende ponerse a la misma altura que él le lleva a adoptar una actitud desafiante con la ley y la justicia. Hay

un elemento de criminalidad en la figura del libertino que pone en cuestión el imperio de la ley. La práctica continua de seducciones, secuestros, duelos e incluso asesinatos configuran una forma de vida que puede considerarse un tipo de delincuencia propio de una clase favorecida que se resiste a perder sus privilegios feudales. Esta forma de vida pone al libertino en contacto con el mundo de la delincuencia propiamente dicho y así vemos la asociación de Lovelace con personajes típicos del lumpen, que resultan ser colaboradores necesarios en sus crímenes, tales como la dueña del burdel, Mrs. Sinclair, y sus discípulas o el pícaro que se hace llamar capitán Tomlinson, que colabora en las intrigas urdidas para engañar a Clarissa. Lovelace se convierte en un elemento extraño a la sociedad, que ésta no puede asimilar:

In the terms of an ideological consensus which saw its values of “liberty and prosperity” guaranteed by the rule of law, a stable social order, the balanced constitution and the established church, Lovelace is the ultimate bugbear. In a variety of senses, he is society’s perilous other (Keymer, 158).

Así Lovelace se siente por encima de la justicia humana y presume de haber actuado en todas sus aventuras anteriores sin ninguna cortapisa despreciando los castigos que impone la ley, “the law was not made for such a man as me” (*Clarissa*, III, Letter LXXXIX). Además del secuestro de Clarissa trama continuos proyectos criminales, como el secuestro de Solmes, o contratar a una banda de criminales para aterrorizar y castigar a los Harlowe.

Pero el libertinaje no comporta tan solo esta actitud antisocial, propia de la delincuencia común, sino también la libertad de pensar en contra de las normas morales comúnmente aceptadas y actuar en consecuencia. El aspecto central del libertinaje es sin duda la falta de moralidad. En este sentido Lovelace es un seguidor de Mandeville al que cita: “At worst, I am entirely within my worthy friend Mandeville’s assertion: *that private vices are public benefits*” (*Clarissa*, III, Letter XVIII, 145).

Así secunda sus razonamientos destinados a socavar el concepto de virtud. Y si veíamos en Mandeville una combinación de escepticismo moral y misoginia en sus observaciones irónicas sobre el pudor femenino, no cabe duda de que la misoginia es uno de los rasgos más fuertemente marcados en la personalidad de Lovelace. Su mayor acicate para conquistar a Clarissa es su incapacidad, contra toda evidencia, para creer en la posible virtud de una mujer. Clarissa es perfecta, por lo tanto hay que demostrar que tal perfección es falsa, y así poder “desenamorar”: “Until by MATRIMONIAL or EQUAL INTIMACIES I have found her less than angel, it is impossible to think of any other” (*Clarissa*, I, Letter XXXI, 150).

Si en Mandeville el escepticismo sobre el pudor sirve para complementar el escepticismo sobre la virtud cívica, observable en el principio “vicios privados, beneficios públicos” y en los razonamientos economicistas que lo sustentan, en un personaje como Lovelace y en el contexto novelístico, el total desprecio por la moral sexual predominante y la misoginia exacerbada están en primer plano, detacando más que cualquier otro aspecto de su inmoralidad. El género de la novela y la cultura sentimental conforman conjuntamente un ámbito feminocéntrico donde resulta lógica y coherente esta convergencia de misoginia e inmoralidad en el carácter de Lovelace. Sin embargo la actitud de éste ante Clarissa también está marcada por la admiración, una admiración que no disminuye, más bien al contrario, aumenta después de la posesión física. Si el libertino debe conquistar para poder despreciar y no caer en la trampa que el amor y la virtud le tienden, Lovelace fracasa estrepitosamente al dar ese paso y cae en una fase de delirio y autodestrucción que marca la última parte de la novela. La derrota que sufre ante la virtud de Clarissa lo deja en un callejón sin salida, ya que no puede ni continuar con la forma de vida libertina ni ser redimido por el amor de la mujer, que se ha alienado definitivamente. Aquí, en el desenlace, es donde la historia de Lovelace se

separa más radicalmente del mito de don Juan. El libertino desenmascarado muestra su verdadero rostro tras la violación, que es el rostro del condenado.

El papel de la mujer ha evolucionado del mito a la novela, y Clarissa adquiere un protagonismo que no podía alcanzar la mujer pasiva representada por la amante de don Juan en cualquiera de las versiones del mito. Este encuentro entre la virtud femenina y el libertinaje masculino constituye el motivo básico de las dos primeras novelas de Richardson. Si en *Pamela*, como en las comedias de Colley Cibber, la mujer virtuosa consigue reformar al hombre libertino con un final típico de comedia como es el matrimonio armonioso y feliz, en *Clarissa* el episodio de la violación provoca la ruina de la protagonista en cuanto a lo mundano y la caída definitiva de Lovelace que ya no podrá ser redimido. Pero también puede verse el episodio de la violación no como causa de un desenlace fatal contingente, sino como causa necesaria de ese desenlace y a su vez consecuencia también necesaria de la naturaleza satánica del personaje de Lovelace, que sería un excluido de la gracia de Dios y por lo tanto un condenado desde el principio de los tiempos, según la doctrina teológica propia de un ambiente puritano como el de Richardson y sus personajes.

Clarissa es también el arquetipo de virtud femenina en la novela sentimental, una virtud que puede encuadrarse en el concepto transhistórico de virtud femenina en cualquier sociedad patriarcal, y que radica básicamente en la castidad y la pureza. Más que corregir o desviar el centro de ese concepto de donde esa sociedad lo situaba, en el cuerpo femenino y su integridad, el sentimentalismo refina y espiritualiza la virtud, estableciendo una continuidad entre la delicadeza del cuerpo y de los sentimientos, haciendo de la mujer sensible y pura el sujeto de una nueva ética más amplia que aspira a humanizar el conjunto de la sociedad.

Pero además en la cultura sentimental ese tipo de virtud, en principio propia de la mujer, toma el lugar de la virtud en general, asociada a los principios cristianos revitalizados por las diferentes corrientes evangélicas, y así también el hombre sentimental, como hemos visto en Yorick, es un hombre feminizado. Por otro lado, si Lovelace es el mal absoluto, los personajes positivos de Richardson han de tener características opuestas a su egoísmo y su sensualidad, que serán precisamente la caridad y la castidad que hemos visto a propósito del ingenuo sentimental. Uno de los pocos personajes masculinos positivos en *Clarissa* es Hickman, prometido de Anna Howe, la amiga y confidente de la protagonista. Este es en cierta medida un ingenuo, y según las suposiciones de Lovelace, que se burla de él, completamente puro y virginal.

Respecto a las creencias religiosas de Lovelace, habría que esperar que (dada la habitual relación entre libertinaje como forma de vida, y ateísmo y materialismo como actitud intelectual) el protagonista fuese un ateo declarado. Sin embargo, Richardson deja la cuestión en un grado considerable de ambigüedad. En principio, Belford, que al comenzar la novela es un “alter-ego” de Lovelace, al que podemos suponer que imita en todo, niega explícitamente su ateísmo, afirmando que es su forma de vida pero no su creencia sincera, e incluyendo al propio Lovelace en su perspectiva. “For, to indulge a serious thought since *we are not atheists, except in practice*, does GOD want any thing for HIMSELF ?” (*Clarissa*, III, LXV, 314, cursivas nuestras).

Esta renuencia a afirmar un ateísmo explícito puede explicarse porque ello afectaría la coherencia moral e intelectual de Clarissa, que no debería haber tenido ningún tipo de relación con alguien como Lovelace, ya que anteriormente había rechazado a otro pretendiente debido también a su ateísmo. Podemos suponer entonces que Richardson quiere presentar a Lovelace tal como lo ve Anna Howe, como un hipócrita lleno de disimulo. Clarissa, en cambio, da crédito en algún momento a las palabras de Lovelace:

“libertine as I am thought to be, I never will attempt to bring down the measures of right and wrong to the standard of my actions” (*Clarissa*, I, Letter VI, 207).

En resumen, para Lovelace, como para Mandeville, Hume y algunos deístas, la religión es un instrumento de control social del que pueden prescindir los miembros de la casta privilegiada con que se identifica.

Para Lovelace la fuente de placer es la intriga de la seducción y en esto se separa radicalmente de la actitud típica del hombre sensual. El acto sexual es para él una culminación de esa intriga, necesaria por formar parte del juego de la transgresión social, pero irrelevante como placer frente al que le aporta la maquinación, el poder y la manipulación del prójimo. El sexo está en la cabeza. Este es un punto de unión con Clarissa, que se muestra reacia al matrimonio e inaccesible para el deseo. Si una visión más tradicional concibe el enfrentamiento de Lovelace y Clarissa como el de la carne y el espíritu, Stevenson (en Rivero, 85-99) afirma que la espiritualidad y el rechazo de lo material identifica a ambos protagonistas y los asocia con una actitud religiosa que no sería otra que el gnosticismo. Aun reconociendo lo anacrónico de esta idea, ya que el gnosticismo es una corriente teológica importante en la iglesia primitiva y en las herejías medievales, pero no en la Europa del siglo XVIII, Stevenson denomina al espíritu gnostico “an spiritual option always available to men of a certain temperament” (93), lo que justificaría lo que él mismo denomina una lectura “ahistórica” de la novela de Richardson. Esta es una forma de explicar uno de los hechos que más fuertemente llaman la atención en la novela, la indudable atracción mutua que existe entre los dos protagonistas, que, pese a todo, no puede plasmarse a través de la institución socialmente sancionada y prescrita, que sería el matrimonio; y esto porque el matrimonio, según la teología paulina, es también la unión de la carne.

Lovelace es, en conclusión, un ejemplo de una personaje fuertemente individualizado a partir de la espiritualización del arquetipo del libertino. Cuando en este arquetipo se subrayan los aspectos más superficiales, la lujuria y la sensualidad en general, el resultante es el libertino de la comedia o los personajes bufonescos de las novelas cómicas de Fielding. Lovelace es, aunque mucho más que eso, también eso. Es el amigo de Mrs. Sinclair, seductor, calavera y autor de algunas bromas pesadas a las que la novela se refiere ocasionalmente. Se mueve en la orgía y el burdel, formas de transgresión ritualizadas que definen la identidad social. Pero está más definido por una naturaleza intrigante que representa la posibilidad de acceder a placeres más refinados, los del juego, el fraude, la burla y el desafío intelectual. Pero un intrigante no es necesariamente un libertino, y un libertino como Lovelace se centra en los lances de amor y honor, los duelos, que también interesaban al personaje que encarna el mito de don Juan. Si los personajes de *New Atlantis* son hombres de poder, retratos en clave de los grandes de la corte, Lovelace se centra en el poder destructivo de lo doméstico que toma con el fin de aniquilar la familia burguesa arquetípica que son los Harlowe. Es un enemigo declarado del matrimonio, un nostálgico del poder ilimitado del *pater familias* antiguo y del señor feudal que no contiene su poder fecundador en un ámbito cerrado y es un padre de innumerables bastardos. Pero la familia doméstica es en la ideología de la novela de Richardson un valor básico y Lovelace es el transgresor consciente de tal valor. Se le puede llamar, más que amoral, “inmoralista”, pues la fuente de su placer es en gran parte la consecuencia del elevado valor de lo que se destruye, el valor de Clarissa.

## **6. Temática de la cultura sentimental: sociabilidad y sexualidad en el sentimental y el libertino**

Esta panorámica de personajes literarios se ha hecho en torno a dos polos, marcados fundamentalmente por una valoración moral opuesta. Llevando al máximo la simplificación, la oposición entre el sentimental y el libertino es la del héroe frente al villano. El bien salido de lo genuino de la naturaleza humana, del “corazón”, se opone a una forma de mal que es, en el contexto de una filosofía optimista, la ausencia, quizás socialmente inducida, de ese bien, de manera que los villanos libertinos son definidos negativamente por lo que les falta de bondad y “sociabilidad natural”: o bien monstruos (en el sentido de productos aberrantes de la naturaleza que infringe ocasionalmente sus propias leyes) o bien productos de una sociedad corrupta y especialmente de una educación extraviada. Moralmente, los tipos masculinos de la novela sentimental podrían reducirse a dos, el sentimental y el libertino, y se encuentran en un contexto que los valora positiva o negativamente desde el punto de vista de la cultura sentimental, no de la libertina.

Haremos ahora, respecto a las mismas novelas y personajes, una reflexión sobre la relación de estos dos tipos básicos con la sociedad, y de manera más específica con el sexo opuesto, lo que determina su función en las tramas amorosas predominantes en la novela del XVIII.

La relación con la sociedad del héroe sentimental aspira a un ideal, propio de la cultura sentimental pero que no está lejos del ideal caballeresco de épocas anteriores, y que se puede resumir como la disposición continua a la ayuda y socorro a los más débiles y necesitados. Esta disposición puede tener una resistencia en las tendencias egoístas del propio personaje, de modo que la temática del egoísmo afecta tanto al libertino como al hombre de sensibilidad exaltada.



Barker-Benfield ha señalado la relación entre la cultura sentimental y el inicio de una serie de reformas y movimientos en un sentido “humanizador” que constituyen un aspecto decisivo de la modernidad. Al mismo tiempo destaca la centralidad de la mujer y el carácter femenino de todo este proceso de reformas humanitarias, que se corresponde con la pertenencia al mundo masculino de todas las causas del sufrimiento que este conjunto de movimientos pretende paliar:

All of the suffering addressed by the humanitarian reformers of the later eighteenth century could be laid at the door of the masculine world against which the culture defined itself and which its advocates wished to enter and to change. The wide range of “obvious and pointless physical suffering” they provided came to include the cruel treatment of animals, the mistreating of children, of the sick and the insane; the corporal punishment of public flogging and executions; imprisonment for debt, dueling, war and imperialism; the pressgang and injustice generally; political corruption; and the slave trade and slavery (Barker-Benfield, 224).

Todas estas formas de sufrimiento aquí citadas son tema frecuente de la novela sentimental. Por ejemplo el motivo de la prisión, aunque el caso de la mujer encarcelada es quizás más característico de la novela gótica, se encuentra también en novelas plenamente sentimentales, como en *The Vicar of Wakefield* (1776) con el imprisonment del Dr. Primrose, que es un personaje que responde al modelo del ingenuo bondadoso, y en *Clarissa*, donde la protagonista es encarcelada por deudas en cierto momento de la novela a instancias de la malvada Mrs. Sinclair, que a su vez es instigada por Lovelace. La humillación y el trato inhumano que Clarissa sufre en la cárcel es otro golpe que termina de arruinar su salud y su resistencia física y que, después de la violación, contribuye a la imposibilidad de recuperarse y escapar al final trágico. Pero también hay que recordar que este paso por una prisión, espacio físico e institución social que sirve de metáfora del encierro, sucede a una situación constante de falta de libertad de la heroína, primero en su propia casa, encerrada por su familia, y después en casa de Mrs Sinclair, donde Lovelace la retiene, también contra su voluntad,

después de la violación. Para Barker-Benfield el motivo de la mujer encerrada tiene un carácter metafórico en una tradición literaria sentimental-gótica que se centra en la situación social de la mujer, casi siempre para denunciar su carácter injusto<sup>xxiii</sup>:

But while sentimental novels were concerned with imprisonment, it was obvious that their chief concern was with the real and metaphorical imprisonment of women by men, from *Clarissa* through Radcliffe's *Emily* and Wollstonecraft's *Maria*, rather than with the state of prisons. Unsurprisingly, eighteenth century, middle class woman's chief focus was on their own suffering (225).

El tema de la infancia es otro de los ejemplos de los que se sirve la novela sentimental para presentar el sufrimiento de seres inocentes. Es frecuente que los protagonistas de estas novelas, desde Parson Adams hasta el Dr. Primrose, pasando por M. de Wolmar y Julie, tengan hijos de corta edad que en algún momento son evocados como víctimas totalmente desvalidas que pagan también las dificultades y problemas que sufren sus progenitores. Así la falsa noticia de la muerte del hijo pequeño de Adams le sirve a Fielding no simplemente para construir una escena dramática convencional con el dolor del padre sino para satirizar la filosofía estoica de la impasibilidad que sostiene el buen párroco solo de palabra. Pero por lo general en estas novelas los niños no tienen presencia real como personajes y carecen de todo desarrollo psicológico. Cuando el tema de la infancia aparece en la novela sentimental suele estar relacionado con la preocupación por la educación, como sucede en la novela de inspiración rousseauiana de Thomas Day *The History of Sandford and Merton* (1783) donde los niños sí son los protagonistas.

El sufrimiento causado a los animales también está asociado al mundo masculino al que pertenecen ciertas costumbres bárbaras de la época como el *bear baiting* o las peleas de gallos, así como la más arraigada de la caza del zorro. La práctica de estas formas de esparcimiento poco edificantes se asocia habitualmente al tipo literario del

terratiente brutal y primitivo que representa mejor que nadie Squire Western de *Tom Jones*. Este tipo se coloca en el extremo opuesto de la sensibilidad exacerbada de las mujeres delicadas y los héroes sentimentales, pero, como ya hemos observado, tiene un efecto fundamentalmente cómico porque está caracterizado por una indelicadeza en sus modales que no se centra en los aspectos morales del individuo. El libertino, en cambio, se caracteriza por una insensibilidad que afecta más profundamente a lo moral y que hace compatible con el refinamiento sensual y la hipocresía. Pero también el libertino villano puede manifestar su crueldad hacia el mundo animal, como vemos en las palabras de Lovelace referidas a su infancia. Este trato cruel hacia los animales es una especie de “entrenamiento” para la relación con las mujeres que tendrá como adulto:

If a dog ran away from me through fear, I generally looked about for a stone or a stick and if neither offered to my hand, I skimmed my hat after him to make him afraid of something. What is power if we do not exert it? (*Clarissa*, IV, Letter XXXIII, 207)

We begin when boys with birds, and when grown up go on to women, and both perhaps in turn, experience our sportive cruelty (*Clarissa*, IV, Letter XVII, 93).

Frente a la crueldad de este mundo masculino, la cultura sentimental se caracteriza por la tendencia a paliar el sufrimiento creado, ya sea en un contexto religioso, a través de la caridad cristiana defendida por clérigos como Adams o el Dr. Primrose, ya sea, y esa es la tendencia más novedosa, en el contexto más laico de todo tipo de organizaciones que se embarcan en luchas por la reforma de las prisiones, la abolición de la esclavitud y otras muchas.

Pero la actitud de hombres sentimentales como Yorick va más allá. La sensibilidad ante el sufrimiento ajeno se transforma en hipersensibilidad. Además, se aparta del contexto de un típico movimiento social por una causa, ya que el hombre de sensibilidad exacerbada se ve a sí mismo como un ser extraordinario en el mundo y,

como consecuencia, en cierto modo también aislado, y es ahí donde surge ese carácter individualista, narcisista e incluso egoísta típico de este personaje. Sin duda hay un lazo, el principio de *sympathy*, que le une a sus congéneres que sufren, pero su respuesta no se articula a través de otros lazos sociales con individuos que compartan la causa de paliar ese sufrimiento. Así, aunque Yorick también sea un clérigo, nada se menciona de una relación a través de la Iglesia como la que une a Adams con sus parroquianos, a los que considera como hijos.

De este modo, la relación del hombre de sensibilidad exacerbada con su medio social carece de los efectos positivos que puede tener la caridad ejercida por ingenuos sentimentales como David Simple o Adams, por heroínas como Clarissa o Pamela, y está todavía mucho más lejos del profundo efecto benéfico en la sociedad que tienen personajes como Mr Allworthy de *Tom Jones* o Charles Grandison en la novela homónima de Richardson, a los que Sheriff incluye en la categoría que denomina *paragon* o *the ideal*, ya que representan la convergencia de bondad natural y poder social necesario para hacerla efectiva. Recordemos que en el sistema de Hutcheson la disposición afectiva hacia el bien, ese sentido moral de la virtud, debe unirse a la capacidad del agente racional para hacer el bien de un modo efectivo para sumar la mayor cantidad posible de mérito moral.

La acción del hombre de sensibilidad exacerbada es socialmente irrelevante, porque, además de lo dudoso de su disposición afectiva hacia el bien, que Sheriff considera equivocada y por lo tanto no virtuosa, su capacidad de hacer el bien es mínima o nula. Pero también se puede considerar como muy escasa la capacidad para el bien de los ingenuos sentimentales. Estos personajes están claramente emparentados con el gran precedente quijotesco, y una buena ilustración de su impotencia para hacer el bien es el episodio de Juan Haldudo. Don Quijote pretende ayudar a un muchacho que está siendo

azotado por su amo. Obliga a éste a soltar al criado, pero cuando como buen caballero andante se va para socorrer a otro necesitado, el muchacho recibe nuevos azotes y más airados por el aumento del rencor del amo humillado. Es típica del ingenuo sentimental la incapacidad de prever el futuro y prevenir los males. Por eso David Simple no consigue ni siquiera proteger a su familia de la ruina y la muerte. La acción social del ingenuo es también ineficaz cuando no nociva.

Lo que diferencia pues al ingenuo sentimental del enfermo de sensibilidad es que no se puede dudar de la pureza y la virtud del primero como de hecho se duda de la del segundo. Los pretendidos refinamientos del espíritu de este último van más allá de su indignación ante un espectáculo, como el sufrimiento de un niño, que indignaría a cualquier hombre de bien, y se dirigen de manera extravagante también a animales como el estornino de Yorick o incluso a objetos inanimados. También se dirigen a otros personajes considerados poco dignos por su bajo nivel moral, como las mujeres de París que encuentra Yorick o los mendigos pícaros que encuentra Harley.

Ese refinamiento del espíritu del hombre de sensibilidad exacerbada es parte de un juego de una naturaleza claramente erótica y narcisista, la manipulación complaciente de la propia sensibilidad. Esto coincide con el hecho de que este tipo presente una sexualidad claramente alejada de la ortodoxia, según hemos visto en las observaciones de Gould a propósito de Yorick. También en cuanto a la sexualidad, el enfermo sentimental se puede ver como una degeneración del hombre bondadoso benefactor y del ingenuo sentimental. Los personajes de Fielding, Joseph y Adams, son en cuanto a su sexualidad, de una naturaleza plenamente moral. Su posición respecto a este tema se corresponde a la edad de cada uno. Joseph es joven, casto y enamorado y Adams es de edad madura, felizmente casado y con muchos hijos, por lo que representan diferentes etapas del ideal normativo de la sexualidad afectiva que se dirige al matrimonio.

Evidentemente en Joseph hay más pasión hacia Fanny y en Adams más componentes del matrimonio burgués de compañerismo<sup>xxiv</sup>, pero ambos corresponden al mismo ideal de una sexualidad normativa y ortodoxa. La insistencia cómica en la castidad de Joseph hay que considerarla solo parcialmente irónica, ya que implica una sátira de Pamela pero también una verdadera afirmación del rechazo de la lujuria y el sensualismo que se unen a un rechazo a la ambición social (de nuevo en contraste con Pamela) ya que Joseph rechaza a mujeres socialmente superiores que podrían haber mejorado su status. Otra señal de la ingenuidad sexual de Joseph es su dificultad para comprender las intenciones de las mujeres que intentan seducirle. Además la distancia social le parece una barrera infranqueable que neutraliza el deseo y casi lo paraliza. Pero ello no excluye, por supuesto, la plena virilidad del personaje que se muestra apasionado en su relación con Fanny. El ingenuo bondadoso puede ser, y en el caso de Joseph lo es efectivamente, un personaje plenamente masculino, sin ningún rastro de la ambigüedad sexual de otros personajes más claramente sentimentales.

David Simple representa un grado intermedio en la evolución de los tipos también en lo referente a la sexualidad. Está dentro del ideal normativo y su búsqueda de un amigo en la parte I de la novela parece más la búsqueda de una esposa, pero una vez que se casa su relación con Camilla carece de elementos pasionales y está más cerca del matrimonio de afecto y compañerismo.

Linda Bree y Janet Todd coinciden en señalar que en la novela de Sarah Fielding lo sexual-pasional tiene un carácter destructivo y se opone a la afectividad tranquila que funda la familia y la comunidad sentimental y que caracteriza la época anterior al sentimentalismo exaltado:

By contrast sexual desire is often portrayed by Fielding not as an aspect of romance but as a destructive passion, closely allied to other destructive passions including loss of self command, like greed and envy (Lee, 43).

In *David Simple* sexual passion destroys tenderness since it demands instead of gives and it undermines the sentimental fellowship of friends by substituting jealousy for generosity (Todd, 1986, 100).

Finalmente, como ya se ha señalado, el enfermo de sensibilidad es un personaje con una sexualidad desviada que ya no entra en los límites de lo normativo. Las relaciones de Yorick con las mujeres tienen el carácter de encuentros casuales y episódicos, en cierta medida frívolos y siempre incompletos. Las mujeres son para Yorick un instrumento más, quizás privilegiado, para los placeres autoinducidos de su sensibilidad. Y de la misma manera que la naturaleza de sus sentimientos no acaba de resolver una profunda ambigüedad entre lo sensual y lo espiritual (recordemos la relación que él mismo establece entre sus constantes enamoramientos y la elevación moral de su espíritu que lo empuja a actos de caridad) la incapacidad de consumir estas relaciones no resuelve una indefinición entre la renuncia y la impotencia. Obviamente Yorick escoge entre estas alternativas la opción más favorable como principio motivador de su comportamiento: se dice poseedor de un alma sensible, creencia a prueba de las críticas de los materialistas franceses más perspicaces, y afirma que esa alma es bella y virtuosa y capaz de superar las tentaciones de la pasión.

Dentro del contexto de la cultura sentimental, los lectores de Sterne estaban dispuestos a disfrutar de estas “delicatessen” morales y estéticas que suponen las páginas de Sterne, del que se hicieron ediciones que seleccionaban los fragmentos más exquisitos para el disfrute de los lectores más sensibles. No encontramos en la época lecturas francamente irónicas, aunque sí existe conciencia del peligro que supone el afeminamiento del hombre sentimental. El discurso de la virtud republicana, en la época de Mandeville, asocia el afeminamiento a la pérdida de la virtud cívica, del valor físico y moral y

también al lujo y al libertinaje, todo lo cual constituye un tópico que viene de los moralistas e historiadores griegos y romanos, culturas a las cuales este discurso se mantiene demasiado próximo para satisfacer las exigencias de la modernidad. La oposición entre virtud masculina y republicana y sensualidad afeminada y libertina, basada también en razonamientos de una economía política premoderna que condena las riquezas y lujos que arrastra el comercio, se sustituye generalmente en la época del sentimentalismo por otra oposición, más propia de las novelas, entre el sentimentalismo y el libertinaje, donde la fuente de lo moral se basa en el refinamiento fisiológico y psicológico con el que la naturaleza dota a una minoría de seres humanos que son a un tiempo privilegiados y más desgraciados que sus congéneres, por estar destinados al sufrimiento. El libertinaje, antes sensual y afeminado, pasa a ser considerado insensible, producto de un “agotamiento” o “desgaste” del sistema nervioso humano, pero el peligro del afeminamiento recae ahora en el hombre sentimental. La auténtica virilidad, por otro lado, será incompatible con el libertinaje pero no con las lágrimas, como señala Belford a Clarissa, (IV, Letter CXXXV, 432)

En el término medio entre la insensibilidad y el afeminamiento, afirmará Mackenzie, se encuentra la verdadera virilidad. El modelo que representa Yorick, independientemente de que haya más o menos ironía en la posición autorial, es sexualmente anormal y socialmente inservible.

En cuanto al aspecto social del libertinaje ya se ha tratado la asociación de esta forma de vida con las clases privilegiadas, el desprecio hacia el mundo burgués, la ley, el comercio y el mundo moderno en general representado por los Harlowe del que hace gala el villano libertino por excelencia que es Lovelace. También se ha señalado que todo este desprecio por lo establecido, lo respetable, hace más comprensible la indudable relación entre el libertinaje de las clases privilegiadas y el lumpen. Esta



relación no parece sorprendente, ya que el concepto de libertinaje que se define en los diccionarios franceses de principios del siglo XVIII incluye lo que se podría denominar el “libertinaje de los pobres”, el mundo de la delincuencia y el vagabundeo, descrito en la tradición de la novela picaresca. Según Delon (22), la extensión semántica de la palabra francesa “libertin” en los diccionarios de esta época incluye tres sentidos: 1- *athee, impie, esprit fort* 2- *voluptueux, debauchée, crapuleux* 3- *vagabond, bandit*.

Hemos hecho referencia a la clara relación entre los dos primeros significados, en principio netamente diferenciados pero también a menudo unidos en la práctica. La relación con el tercer sentido del término, el libertinaje de los pobres, lo que en una época posterior se denominará la bohemia, no es algo tan obvio y parece más una alianza de conveniencias, como la que establece Lovelace con sus cómplices del mundo de los pícaros y las prostitutas. Esta relación es más, pues, la de quienes se oponen a un enemigo común definible de una manera muy general como el sistema de valores de la sociedad en el sentido más amplio posible, en una época en la que la religión ocupa un lugar central. De este modo, la iglesia combate lo que Delon denomina “herejía polimorfa” que es el libertinaje, término que ya aparece en el siglo XVII y que incluye a los primeros librepensadores, los herejes propiamente dichos, los protestantes, y las gentes de mal vivir. Así en una obra polémica de 1623 titulada *L’Impiété des déistes, athées et libertins de ces temps, combattue et renversée de poin en point par des raisons tirées de la philosophie et de la théologie* se afirma: “J’appelle libertins nos ivrognets, mouchérons de taverne, esprits insensibles à la pieté qui n’ont d’outre dieu que leur ventre, qui sont enrolés en cette maudit confrérie qui s’appelle la confrérie des bouteilles” (cit. en Delon, 23).

Por otro lado el comportamiento sexual que se aparta de la norma es el aspecto definidor más visible del libertino. En la cultura francesa del siglo XVIII surge un tipo

de novela libertina que se mueve entre lo galante y lo francamente pornográfico, y del que son ejemplos las obras de autores tan populares como Duclos y Crebillon Fils<sup>xxv</sup>, autor de la novela que compra la “fille de chambre” con la que Yorick mantiene sus escarceos amorosos. Más explícito todavía en la descripción del comportamiento sexual y especialmente de las perversiones típicas del libertino son la novela de Boyer D’Argens *Thérèse Philosophe* (1753) y la totalidad de la obra de Sade; ambos autores se muestran interesados en proclamar y extender sus ideas materialistas y ateas. La obra de Sade ha sido considerada por Brissenden la crítica más radical de la actitud sentimental, surgida en la época de agotamiento y decadencia del sentimentalismo, ya a finales del siglo XVIII:

If he does nothing else Sade succeeds in demonstrating with appalling thoroughness the dreary reality of evil. That he should have done so at a time when men were proclaiming with such idealistic fervour the sentimental doctrine of brotherhood of man is perhaps what makes him really significant (Brissenden, 137).

Por otro lado el sadismo también puede ponerse en relación con la empatía sentimental de los hombres bondadosos y con la hipersensibilidad hacia el sufrimiento ajeno del enfermo sentimental. La perversión sádica es claramente una perversión del principio de *sympathy*, que ya había iniciado el el tipo de Yorick, caracterizado por el narcisismo, el afeminamiento y la impotencia. El sadismo es una patología claramente relacionada con la temática sentimental ya que el motivo central, el sufrimiento ajeno, es el mismo en ambos casos. Éste es una evidente fuente de placer en el libertino sádico, figura a la que Lovelace se acerca en muchos momentos, pero también Yorick experimenta ante él un dolor placentero, o al menos un dolor en el que se complace y al que no se opone con actos de caridad eficaces.

## **CAPÍTULO IV: HENRY MACKENZIE Y LA ILUSTRACIÓN ESCOCESA.**

### **1. Los intelectuales escoceses y sus contexto histórico. “Literati” y *Mirror Club*.**

El siglo XVIII y las primeras décadas del XIX constituyen lo que se suele considerar la edad de oro de la cultura escocesa. El biógrafo de Henry Mackenzie, Harold S. Thomson, hace coincidir los límites de esta época gloriosa con el período de la vida de nuestro autor, que se extiende desde 1745 hasta 1830. Una coincidencia reseñable es que el día del nacimiento de Mackenzie, el 6 de agosto de 1745, es el mismo en el que desembarca en las Tierras Altas escocesas, el hijo del pretendiente al trono Carlos Estuardo, popularmente conocido como *Bonnie Prince Charlie*, iniciando así el último de los intentos de restauración de la dinastía Estuardo. Estas intentonas, que se conocen históricamente como “revueltas jacobitas”, pretendían recuperar el trono de los tres reinos que, tras la muerte de la reina Ana en 1716, había pasado de los Estuardo a la dinastía de origen alemán de los Hannover.

El contexto histórico en el que se desarrollan los precursores y las primeras generaciones de esta edad de oro escocesa, está marcado por dos hechos que presentan tendencias opuestas: por un lado el apego sentimental de ciertos sectores de la sociedad escocesa, especialmente la nobleza católica y algunos de los clanes feudales de las Tierras Altas, a la dinastía jacobita, con el consiguiente apoyo a los intentos de restauración; por otro lado, los efectos positivos, desde el punto de vista del comercio y el desarrollo económico, de la unión de los reinos inglés y escocés, que se ratifica con la *Union Act* de 1707, y que permitirán a Escocia participar de los beneficios que aporta a Inglaterra su creciente papel de gran potencia militar, económica y comercial. Estos se consolidarán con el Tratado de Utrecht (1713) que permite a los británicos el acceso al

comercio con las colonias españolas de América, además del que mantiene con sus propias colonias en el Caribe y Norteamérica y, posteriormente, a los mercados de las Indias Orientales, que se abrirán con la gradual penetración inglesa en la India que tiene lugar a lo largo del siglo XVIII<sup>xxvi</sup>.

A pesar de que los Estuardo tratan de apoyarse en Escocia (el país de origen de la dinastía en la Edad Media) para las revueltas e intentos de restauración de su dinastía, no se debe pensar en absoluto que los escoceses fuesen una nación uniformemente leal a ellos. Muy al contrario, la penetración en las Tierras Bajas desde el siglo XVI de las iglesias episcopaliana (equivalente de la anglicana oficial en Inglaterra) y presbiteriana (los llamados *dissenters*) había convertido al protestantismo en mayoritario en el sur de Escocia, lo que restaba mucho apoyo a una dinastía como los Estuardo, íntimamente ligada a los intereses de la iglesia romana. Así, la batalla de Culloden en 1745, en la que el pretendiente Estuardo es definitivamente derrotado, no debe ser vista como una lucha nacional entre ingleses y escoceses, ya que había tanto escoceses entre los ejércitos del rey Jorge como ingleses partidarios de los Estuardo que se habían sumado a la revuelta. La relación de los Hannover con el partido *whig*, el protestantismo, la burguesía comercial y la naciente ideología liberal, y la de los Estuardo con el partido *tory*, el catolicismo o las formas de protestantismo filocatólicas (*High Church*), la pequeña nobleza y el absolutismo, da una idea de la situación de Gran Bretaña que resulta sólo aproximada pero más adecuada sin duda que la de un enfrentamiento nacional entre ingleses y escoceses. La presencia del componente ideológico y económico junto con el nacional y religioso, crea una situación compleja que caracteriza el ideario de muchos intelectuales escoceses, entre ellos Henry Mackenzie y su grupo de colaboradores en las publicaciones *Mirror* y *Lounger*. La firme lealtad a la dinastía reinante, que es percibida como garantía de orden y prosperidad y también de un sistema de libertades históricas,

se une a un “jacobitismo sentimental”<sup>xxvii</sup> que es el reflejo del orgullo de la identidad nacional escocesa y las costumbres de los ancestros. Todo ellos es el caldo de cultivo de una combinación de diferentes discursos y corrientes ideológicas que caracteriza a los intelectuales de la generación de Mackenzie, en una época en la que, a pesar de que un último pretendiente Estuardo, vive hasta 1808, la posibilidad de restauración jacobita es ya muy remota, y la influencia del comercio colonial, las mejoras agrícolas y el inicio de una pre-revolución industrial contribuyen a una rápida transformación y modernización de la sociedad escocesa ante la mirada analítica y perspicaz de estos intelectuales.

La cantidad de figuras de importancia universal para las letras, las artes y las ciencias, que están presentes en Escocia durante el período que abarca la vida de Henry Mackenzie es ciertamente impresionante. En filosofía, los pensadores que ya hemos tratado como asociados al sentimentalismo— Francis Hutcheson (1694-1746), David Hume (1711-1776) y Adam Smith (1723-1790)— además de los miembros de la llamada escuela del sentido común, que desarrollan un realismo filosófico en oposición al empirismo escéptico de Hume— Thomas Reid (1710-1796), Dugald Stewart<sup>xxviii</sup> (1753-1828) y James Beattie (1735-1803)— en literatura se desarrolla una poesía en tres lenguas diferentes: la lengua inglesa cuenta con poetas escoceses tan destacados como James Thomson (1700-1748); la cultura gaélica de las Tierras Altas da lugar a los famosísimos poemas de Ossian<sup>xxix</sup>, y la tercera y quizás más importante tradición poética es la que utiliza la lengua vernácula de las Tierras Bajas, el “Scots”, que a partir de la unión de los reinos había dejado paulatinamente de ser utilizada como lengua oficial y de cultura en la prosa, pero que todavía vive en este siglo una época de esplendor con poetas como Allen Ramsay (1686-1758), Robert Fergusson (1750-1774) y sobre todo Robert Burns (1759-1796). Éste es considerado el poeta nacional de

Escocia, y es, en cierto modo, descubierto por Mackenzie, quien le dedica su primera crítica elogiosa en el nº 97 de *The Lounger* (VI, 378-391), donde se le denomina *heavenly-taught plowman*. En la novela, los autores escoceses más importantes del siglo XVIII son Tobias Smollet (1721-1771) y el propio Mackenzie, pero la generación posterior es ya la de Walter Scott (1771-1832), James Hogg (1770-1835) y John Galt (1779-1839). El teatro de Edimburgo vive en gran parte de las obras que triunfan en Londres, pero los autores escoceses también aportan obras que en algún caso se basan en la temática nacional, como la célebre tragedia *Douglas* (1756), de John Home (1722-1808) o *The Gentle Shepherd* (1725), de Allen Ramsay (1686-1758). A todo esto hay que añadir pintores como Henry Raeburn (1756-1823), arquitectos como Robert Adam (1728-1792), hombres de ciencia como el geólogo James Hutton (1726-1797) o el químico Joseph Black (1728-1799) e inventores como James Watt (1736-1819), creador de la primera máquina de vapor.

La actividad de los intelectuales escoceses de la generación anterior a la de Mackenzie, en la que la figura más destacada es David Hume, es tratada por Thomson en el segundo capítulo de su biografía de Mackenzie, titulado “David Hume’s Page” (28-54). Es en este momento cuando se empieza a denominar el grupo intelectual de Edimburgo los *literati*, círculo que Thomson considera de superior nivel al que se formaba en Londres alrededor de Samuel Johnson:

It is likely that there is some truth in the implied superiority of the Scottish circle; the company which surrounded Hume was on the whole better born than Johnson’s intimates, much more widely travelled, and far more learned in everything except Latin (Thomson, 36-37).

Los años 50 ven a la publicación de las obras de madurez de Hume; de la historia de Escocia de William Robertson; de la aparición de las obras de teólogos como Hugh Blair; del grupo conocido como *The Moderates*, en la línea liberal de los latitudinarios y

opuestos al sectarismo tanto católico como presbiteriano o metodista; del éxito de la tragedia de John Home en Edimburgo (1756) y de la formación de la primera sociedad que agrupa a estas figuras, la *Select Society*, fundada en 1753, a la que pertenecían Hume, Blair, Lord Kames, Robertson y Smith entre otros. Esta será seguida por otras como *The Feast of the Tabernacles* (1759) y la *Belle Lettres Society* (1762)<sup>xxx</sup>, predecesoras del *Mirror Club* de Mackenzie, con muchos miembros comunes con la lógica sucesión generacional.

En los años 60 un Mackenzie adolescente empieza a prepararse para su futura carrera en el mundo jurídico, en la universidad de Edimburgo. Los jóvenes escoceses demostraban entonces sus inquietudes intelectuales en asociaciones como el *Debating Club* o el *Spec*, donde ya se discutía sobre los temas que después veremos que constituirán el centro de interés de las publicaciones periódicas de Mackenzie: desde cuestiones de filosofía moral abstracta hasta asuntos históricos y consideraciones sobre el valor moral, artístico y didáctico de la tragedia y la novela como géneros literarios. Thomson nos ofrece una lista de los puntos que se debatían (62-63).

*The Mirror Club* es el nombre de la sociedad que constituye una continuación de las anteriores pero ya bajo la dirección de Mackenzie, una vez que éste regresa de su estancia en Londres (1766-1769), donde completa su formación jurídica, y también después de su rápida y fugaz, pero exitosa, etapa de autor de novelas. Recordemos que sus tres únicas novelas se suceden en los años 1771, *The Man of Feeling*, 1773, *The Man of the World*, y 1777, *Julia de Roubigne* y que en los muchos años que le quedan de vida no volverá al género. Aunque éstas habían sido publicadas de forma anónima, la gran acogida de la primera por parte del público y en parte de la crítica, permite a nuestro autor ser ya un líder intelectual a finales de los años setenta. Los primeros números de *Mirror* son de 1779 y los principales colaboradores de Mackenzie son

jóvenes abogados como él mismo, principalmente William Craig y Alexander Abercrombie. Mackenzie es autor exclusivamente de cerca del cincuenta por ciento de los artículos de *Mirror* y *Lounger*, y el trío formado por él mismo, Abercrombie y Craig suman cerca del setenta por ciento. Otros colaboradores habituales eran Robert Cullen, Robert Blair, William Mcleod Bannatyne, George Home, Alexander Fraser Tytler y David Dalrymple, Lord Hailes<sup>xxxii</sup>, la mayoría de ellos pertenecientes al círculo jurídico de la *Faculty of Advocates*, de Edimburgo, juristas de profesión y hombres de letras *amateurs*. Según Dwyer, este grupo intelectual concebía su trabajo profesional como una obligación y su pasión literaria como una ambiciosa vocación a la que otorgaban gran importancia, ya que se veían a sí mismos como guías morales de la clase dirigente escocesa:

In the distinctive tradition of the Edinburgh *literati* and legal class, the Mirror Club looked upon itself less as a group of professional practitioners than as true artistic and administrative representatives of Scottish landowners. For Mackenzie and many of his friends, the law was a dull and somewhat suspect activity which provided the economic foundation for their self-conscious role as moralists and men of letters. The Essays in *Mirror* and *Lounger* were aimed specifically at the landed classes, and even the most assiduous scholar would be hard pressed to find any example of middle class models (Dwyer, 25).

Dwyer distingue aquí entre clases propietarias de tierras y las clases medias formadas por profesionales y comerciantes, pero los terratenientes a los que estos intelectuales se dirigen pretendiendo aportarles modelos no son los grandes propietarios aristócratas sino los miembros de la *gentry*, la pequeña nobleza rural, representada, por ejemplo, por gentes como John Homespun, protagonista de uno de las series satíricas escritas por Mackenzie para sus publicaciones. En ella se oponen sus costumbres razonables y moralmente sanas a las costumbres corruptas de la aristocracia, que constituyen una amenaza por su capacidad de seducir a la parte femenina de su familia. Así pues, se puede decir que los miembros de este grupo tienen en mente la alianza de una clase



media en sentido amplio, que incluiría a profesionales como ellos mismos, comerciantes y propietarios miembros de la *gentry*, y en la que esta última, como corresponde al carácter conservador de esta ideología, tendría un papel de referencia en cuanto a prestigio y valores. El papel del comercio es también de sumo interés y así lo vemos reflejado tanto en los artículos como en la obra narrativa de Mackenzie, pero podemos adelantar ya que, de acuerdo con Dwyer, los integrantes del *Mirror Club* lo juzgaban de manera ambivalente; por un lado como parte imprescindible de la sociedad moderna, pero por otro como sospechoso por su asociación a la corrupción de las costumbres, desde el punto de vista del discurso de la virtud republicana, que ya hemos visto en Rousseau y los críticos de Mandeville, y que estará aquí presente de manera decisiva:

Henry Mackenzie and his colleagues believed that land, rather than trade, was the moral foundation of Scottish society; while they appreciated the importance of commerce, it was the virtue of established proprietors of land about which they were concerned (Dwyer, 25).

Las publicaciones dirigidas por Mackenzie, *Mirror* y *Lounger*, se editaban dos veces a la semana, los martes y los sábados, y tuvieron un éxito moderado en su forma periódica, con una tirada de aproximadamente cuatrocientos ejemplares. Posteriormente fueron publicadas como volúmenes, tanto por separado como ambas reunidas en un solo libro, y de esta forma su éxito fue mayor: once ediciones de *Mirror* antes de 1802 y seis de *Lounger* antes de 1805. El tipo de publicación que representan es el que Robert D. Mayo, en su monografía *The English Novel in the Magazines 1740-1815* (1961), denomina *single essay periodical*<sup>xxxii</sup>. Este autor, en su estudio sobre la ficción en las publicaciones periódicas británicas en el período 1740-1815, considera las publicaciones de Mackenzie herederas lejanas de las célebres revistas publicadas por Addison y Steele a principios de siglo, *Tatler* y *Spectator*. Los puntos intermedios de esa tradición serían las publicaciones patrocinadas o dirigidas por Samuel Johnson (*The*

*Rambler*), Eliza Haywood (*The Female Spectator*) o John Hawkesworth (*The World*).

En cuanto al tema estudiado por Mayo, la narrativa de ficción que contenían, se considera que las publicaciones de Mackenzie son las más destacadas desde esa época ya lejana de Addison y Steele por la calidad de sus relatos.

El llamado *single-essay periodical* se diferencia de otras publicaciones, como los periódicos diarios o las revistas de misceláneas, en que cada número está dedicado a un contenido único, generalmente un ensayo, aunque también puede ser un cuadro satírico o una narración, no mezclándose en ningún caso con los tipos de contenidos propios de las misceláneas, tales como poemas, baladas, canciones, noticias etc. Se puede deducir de esto que el público lector de estas misceláneas estaría en los estratos inferiores de la población alfabetizada, mientras que el de las publicaciones como las de Mackenzie y similares sería más bien la clase media y media-alta, propietarios rurales, profesionales, burgueses e intelectuales como sus autores y colaboradores. El editor y principal autor, en este caso Mackenzie, se ocultaba a través de un personaje en gran parte ficticio (*Mr. Mirror* o *Mr. Lounger* como sugiere el nombre de la revista) en lo que puede verse como un recurso de distanciamiento, ya que este personaje toma la posición de un observador de la sociedad totalmente frío, imparcial y desapasionado. Esto se refleja en detalles significativos, como el hecho de que, siendo Mackenzie un hombre casado y con muchos hijos, el personaje en que se oculta se presenta como soltero, un pequeño factor que ayuda a observarlo todo desde fuera, sin intereses personales. La máscara del autor, lo mismo que otros de los tipos que aparecen en los artículos y que después analizaremos, se caracteriza por asumir el discurso del estoicismo, por lo que debe también asumir la imagen tradicionalmente asociada a tal discurso. En el n° 2 de *Mirror*, “Conjectures about the author of The Mirror” (IV, 5-13), Mackenzie comenta humorísticamente las ventajas del anonimato, ya que le permite escuchar todas las

conjeturas, en gran parte erróneas o disparatadas, referidas a la autoría de la revista, así como todas los elogios y críticas a su obra, realizadas con total sinceridad por gentes que no se imaginan que tienen delante al propio autor. Los artículos de otros autores son también anónimos. Mackenzie los presenta a veces como colaboraciones de lectores de la revista, cuando son en realidad trabajos de encargo realizados por algún miembro de su círculo. En muy pocos casos los artículos provienen de autores ajenos al *Mirror Club*, como James Beattie, autor de los números 73 y 74 de *The Mirror*, o de verdaderos lectores anónimos de la revista. El último número de la publicación, (*The Mirror*, nº110, V, 78-90) se encarga de dar el nombre de los autores de todos los artículos.

## **2. Dominios discursivos de la Ilustración escocesa: humanismo cívico, estoicismo, sentimentalismo**

En el segundo capítulo de su obra sobre la Ilustración escocesa Dwyer argumenta que al menos tres tipos distintos de discurso pueden ser identificados y considerados como aportaciones decisivas a la ideología de los intelectuales escoceses de la generación de Mackenzie: lo que se denomina, el humanismo cívico, que coincidirá a grandes rasgos con lo que en el capítulo I, a propósito de Rousseau y de la polémica sobre la obra de Mandeville, hemos venido llamando “discurso de la virtud republicana”, el estoicismo y el sentimentalismo. Dwyer, condicionado por su enfoque historicista y foucaltiano<sup>xxxiii</sup>, se centra en un campo relacionado, pero no coincidente, con el de las obras clásicas de filosofía moral de Hutcheson, Hume y Smith. Al tratarse de un capítulo de la historia de las ideas más que de la historia de la literatura o la filosofía, Dwyer se ocupa de las producciones de historiadores, teólogos autores de sermones, y, lo que especialmente nos interesa, artículos de publicaciones periódicas como las de Mackenzie<sup>xxxiv</sup>.

El discurso del humanismo cívico se puede considerar una expresión de la teoría

política del republicanismo que admira la Antigüedad. En la obra de Pocock *The Machiavellian Moment*<sup>xxxv</sup> se ve cómo esta tradición, que tiene su origen en los autores grecolatinos, es continuada en el humanismo renacentista e influye decisivamente en la filosofía política del XVIII. Tal influencia se percibe en aspectos tales como la distinta valoración de la riqueza proveniente del comercio o de la propiedad de la tierra, el análisis de la salud social de una nación a partir de síntomas como su demografía y su estructura económica, la influencia de las leyes y las formas políticas y, finalmente, la influencia de todos estos aspectos en los valores supremos de este pensamiento, que son la libertad y el valor militar.

La condena del lujo es aquí, como siempre en esta larga tradición, un punto central. Pero lo más interesante es ver cómo este concepto moral se encarna en conceptos más concretos y de carácter más práctico, económicos y legales, que suscitarán polémicas sobre reformas legales efectivas. En Escocia estas polémicas pueden seguirse en algunas publicaciones periódicas que preceden a las de Mackenzie, tales como la revista *The Scots Magazine* y el diario *Caledonian Mercury*. En los números de junio y agosto de 1764 de la primera de estas revistas se encuentra la confrontación de ideas entre un lector y un autor anónimo de la revista sobre el tamaño de las explotaciones agrícolas. Mientras el primero aboga por la racionalización de la agricultura en granjas de mayor tamaño y por el desarrollo de las magistraturas y el comercio, al tiempo que se suma a la condena del lujo que asocia a la pérdida de población y al retraso en la edad de matrimonio, el segundo argumenta que esto es contradictorio, ya que ambos fenómenos, lujo y aumento de las explotaciones agrícolas, están relacionados, y defiende un mundo rural de pequeños propietarios, como lo era el de los pueblos libres y destacados por su valor militar en la Antigüedad, Esparta y la Roma republicana.

Inevitablemente asociada a esta temática está la discusión sobre las leyes de

mayorazgo y vinculación de la propiedad de la tierra, que en Escocia dificultaban la obtención de crédito para la mejora de las explotaciones agrícolas. La postura más conservadora, ejemplificada en John Dalrymple (Dwyer, 42), se muestra partidaria de mantener las leyes de mayorazgo, ya que era la única manera de evitar que las familias de la nobleza escocesa, que ya habían sucumbido al lujo y la corrupción, alienasen sus propiedades y perdiesen su posición en la jerarquía social. Era contrario por tanto a que los beneficios del comercio fuesen utilizados en la compra de tierras, en tanto que esa tendencia perjudicaba al propio comercio y al orden social en general por la confusión introducida entre clases nobles y burguesas. La postura contraria es defendida en los círculos jurídicos de Edimburgo, denominados *Faculty of Advocates*, a los que pertenece Mackenzie, argumentando que la vinculación de la tierra era contraria al valor militar y que la pequeña nobleza de propietarios era una fuerza positiva frente a la corrupción de los grandes propietarios de la aristocracia (*overgrown potentates*).

Lo curioso es observar cómo el discurso del humanismo cívico presenta una flexibilidad que le permite ser utilizado por los defensores de ambas posturas, en un caso asociando las grandes familias a la virtud y las libertades tradicionales inglesas, y en el otro condenando la corrupción ya consumada de esas familias, su abandono de los valores tradicionales dejando la explotación de sus tierras en manos de administradores e intermediarios, mientras sus rentas se consumen entre los lujos y la disipación de la metrópolis. Es este segundo tipo de argumentos el que veremos con frecuencia en la obra de Mackenzie, tanto en sus artículos como en sus novelas, especialmente en *The Man of the World*, donde se pueden observar y comparar los comportamientos como propietarios de diferentes personajes, héroes sentimentales como Rawlinson y Bolton, y villanos libertinos como Thomas Sindall.

Una peculiaridad del discurso del humanismo cívico en Escocia se debe a la posición

excéntrica de la nación, que permitía asociar los conceptos de lujo y corrupción con el vecino inglés, de la misma manera que los moralistas ingleses, o los autores del ámbito cultural francés provenientes de provincias, como es el caso de Rousseau, los asocian indefectiblemente con París<sup>xxxvi</sup>. En los artículos y las novelas de Mackenzie, vemos cómo se traza el camino de esos males tan contagiosos, no solo el lujo sino el esnobismo, el *ton*, y todo tipo de costumbres ridículas, que viajan desde París a Londres, de ahí a Edimburgo y finalmente llegan a las zonas rurales de Escocia a través de familias aristocráticas, como la que se incluye en la serie de los Homespun y los Mushroom.

En cuanto al comercio, se crea una figura que aparecerá en los artículos satíricos de Mackenzie, y de forma más marginal en sus novelas, la del *nabob*<sup>xxxvii</sup>, el nuevo rico que ha hecho su fortuna en el comercio en las Indias Orientales. Lo que hace que se le vea como fuente de corrupción y enfermedad moral es, además del exceso desmesurado de riqueza, su contacto con una civilización que, según el estereotipo secular sobre lo oriental, se asocia al lujo exacerbado, el afeminamiento y la pérdida del valor y las cualidades militares. Estas ideas constituyen el centro mismo del republicanismo y el humanismo cívico, que se remonta a historiadores latinos como Livio o Salustio y sus descripciones de las nocivas consecuencias de las conquistas romanas en Grecia y Oriente Próximo.

El *nabob* que aparecerá con más frecuencia en los escritos de Mackenzie es Mr. Mushroom, hijo de un vecino de Mr. Homespun, que regresa de la India con una gran fortuna. Pero el protagonismo dentro de su familia lo asume su hermana Marjory, joven un tanto simple, para la que los lujos y las nuevas costumbres que trae consigo la súbita e inmensa riqueza de su hermano representan sobre todo una fuente de continuas molestias y apuros. Ella es la autora de la mayoría de las cartas de la serie referentes a

los Mushroom. La primera aparición de la familia tiene lugar, sin embargo, a través de la visión quejumbrosa y alarmada de John Homespun, en el nº 17 de *Lounger*: “There are such accounts of nabobs, rajahputs, elephants, palanquins and processions...I have heard nothing like since I was a boy and used to be delighted with readings of *The Arabian Nights Entertainments*” (*Works*, V, 172-173).

En los artículos de Mackenzie y sus colaboradores los *nabobs* y *contractors*<sup>xxxviii</sup> son condenados por su avaricia, ignorancia y total falta de refinamiento y verdadera caballerosidad, pero no se puede deducir de ello que se esté condenando la empresa colonial de las Indias por su carácter básicamente comercial. El artículo en el que este asunto es tratado con más detenimiento es el nº 28 de *Mirror*, (*M&L*, 46-47). En él aparece un personaje, Mr. Umphrville, que sirve en otras ocasiones de instrumento de la sátira y portavoz de las ideas de los miembros del *Mirror Club*. Aquí realiza una visita a un militar enriquecido en la India, el coronel Plum. Umphrville reflexiona sobre la influencia demoledora que ejerce sobre su integridad moral la naturaleza injusta e inmoral de la empresa colonial:

Yet with all the excellent dispositions of which there are proofs—placed as a soldier of fortune in India, inflamed with the ambition of amassing wealth; corrupted by the contagious example of others, governed by the same passion, and engaged in the same pursuits, Colonel Plum appears to have been little under the influence either of justice or humanity (*M&L*, 46-47).

De aquí parece deducirse una condena en toda regla de la conquista británica de la India, como la que veremos en boca de Harley en uno de los pasajes más celebres de *The Man of Feeling*. De hecho, el discurso de Harley es casi una paráfrasis del discurso de Umphrville, y Dwyer considera a ambos fiel reflejo de las ideas de Mackenzie:

In a civic humanist attack upon the Colonel Plums in Scottish society, Henry Mackenzie warned of the dangers which a commercial nation faced from the acquisition of an

empire. Not only were commercial men demonstrably not fit to play the role of “conquerors” and “sovereigns”, he maintained, but they returned to their native land with a sordid lust for gain which resulted in precisely the same national corruption that had plagued Rome (Dwyer, 44).

No tiene tanta importancia el hecho de que Dwyer parezca atribuir a Mackenzie este artículo, que es en realidad obra de otro de los miembros del *Mirror Club*, concretamente Bannatyne, (en realidad Umphrville es un personaje “compartido” por los diferentes autores de *Mirror*, ya que su serie es obra de Craig, Bannatyne y el propio Mackenzie), pero sí el que se pase por alto el final del artículo, donde el autor retoma la palabra que había cedido al personaje y deja muy claro que el tradicionalista y conservador Umphrville es en este caso demasiado inocente en su visión del problema colonial. Sus intenciones son buenas y su ética impecable, pero ese es un problema que su mentalidad, propia de épocas anteriores, no puede enfocar correctamente:

In the present instance, the view which I have presented of his opinions may throw further light upon his character; it gives a striking picture both of the candour of his mind and the generosity of his sentiments. His opinions, *though erroneous*, may be useful (*M&L*, 47, cursivas nuestras).

No creemos que existan diferencias entre Bannatyne y Mackenzie sobre esta cuestión, y es evidente que la postura que ambos dejan ver es de la de una curiosa hipocresía o doble moral, en la que el impecable discurso moralizante que esgrime Umphrville, totalmente en la línea del humanismo cívico, ya no parece tan sólido y definitivo cuando se toca un complejo tema político que afecta a los intereses nacionales. Thompson, al contrario que Dwyer, no podía menos que advertir estas incongruencias, ya que su biografía de Mackenzie abarca también una época posterior en la que el novelista creador de héroes sentimentales se convierte en un defensor activo de la política colonialista del gobierno *tory* de Pitt y Dundas. Así Thompson, al observar los términos del discurso de Harley en *The Man of Feeling*, que son prácticamente los mismos que



los de Umphrville en el 28 de *The Mirror*, atribuye a Mackenzie un posterior y posible sentimiento de pesar por las ideas expresadas. Esto es así porque Thompson, dentro de la visión crítica tradicional sobre la novela, no concibe que la actitud del narrador con respecto a Harley pueda ser irónica o condescendiente, como está claro que lo es la del autor del artículo con respecto a Umphrville. Así, piensa que la ideología de Mackenzie ha evolucionado y que no se reconoce en los textos anteriores:

At a later period in the story Harley discusses with Edwards the matter of British imperialism (fragment following Chapter 36) in very blunt terms that later must have given his creator a twinge when Mackenzie became an important member of the imperialistic party of Pitt and Dundas (Thompson, 119).

Este es un problema al que habremos de volver en el análisis de *The Man of Feeling* ya que, como podemos vislumbrar, juega un papel importante en la polémica sobre una posible interpretación sentimental o irónica de la novela. De momento, nos sirve para ver que hay grietas en la solidez del discurso del humanismo cívico, y que la ideología de los miembros del *Mirror Club*, aunque se ridiculice a los *nabobs*, no implica una condena del papel del comercio colonial en el mundo moderno.

El discurso estoico está relacionado con el del humanismo cívico, con el que comparte tradición e ilustres precedentes desde la antigüedad hasta el humanismo renacentista. La influencia de este discurso en los artículos de *Mirror* y *Lounger* sería transmitida, en opinión de Dwyer, a través de la que ya hemos mencionado como una de las publicaciones periódicas más importantes del siglo XVIII, obra de Addison y Steele, el célebre *Spectator*:

Virtually nothing has been written about the significance of Stoicism in Joseph Addison's *Spectator*, possibly because of the short-sighted tendency to stereotype Mr. Spectator as an optimistic representative of the emerging bourgeoisie. Only a slender essay has been produced upon the role of Stoicism in Samuel Johnson's ethical writings, which like the *Mirror* and *Lounger*, fit into Spectatorial tradition<sup>xxxix</sup>. Yet both

Addison and Johnson relied heavily upon stoical teaching in the formulation of their ethical frameworks. One of Joseph Addison's intentions was to teach mankind how to achieve an "easy" and "virtuous" existence despite the accidents of fortune or the "confused" and "fantastical" nature of modern social life (Dwyer, 47).

Pero tampoco se debe olvidar el papel de Adam Smith, al que Thompson considera jefe y líder de la intelectualidad escocesa hasta su muerte en 1792. Ya hemos visto cómo su filosofía moral recoge la línea de la psicología empirista desde Locke hasta Hume, pasando por los filósofos del sentido moral y la benevolencia, y cómo la matizaba destacando la importancia de los conceptos de autocontrol y conciencia moral, definiendo esta última como punto de vista del espectador imparcial.

El papel del estoicismo entre los tipos de discursos que tratamos aquí es en cierta medida complementario del del humanismo cívico, en tanto que cubre el campo de la moral privada, frente al de la política y la moral pública abarcado por éste. Con respecto al sentimentalismo, el tercer tipo de discurso de que habla Dwyer y que se ocupa de esa misma temática "privada", desde lo fisiológico hasta la moral personal, el estoicismo está en una relación de oposición: se trata de destacar la importancia de la espontaneidad y la libre expresión de las efusiones del corazón, frente al concepto de "autocontrol" y la impronta ascética del estoicismo.

La oposición entre estoicismo y sentimentalismo se puede ilustrar con algunos artículos de *Mirror*, concretamente aquellos escritos por William Craig que tienen por protagonista a Mr. Fleetwood. El que aparece en el nº 10 se titula "Character of Mr. Fleetwood. Effects of excessive delicacy and refinement" (*M&L*, 15-17). No hay aquí una defensa explícita de los principios estoicos, pero sí una condena de la excesiva susceptibilidad fisiológica, psicológica y moral asociada al sentimentalismo y contra la cual tales principios serían una barrera protectora. El personaje representa un tipo sentimental negativo, cercano a la misantropía y afectado por las patologías nerviosas asociadas a la sensibilidad exacerbada: la histeria y la hipocondría. Fleetwood es, por el

excesivo refinamiento que conlleva un enfoque del mundo en términos meramente estéticos, incapaz de disfrutar de los placeres sencillos y cotidianos y la vulgaridad de la vida normal en sociedad hace mella de modo excesivo en su carácter nervioso. En la anécdota que se narra en este artículo, Fleetwood acompaña en una excursión al campo a la familia de Mr. Selby. El placer que espera conseguir de una situación de ese tipo es la contemplación de un paisaje sublime, pero a su alrededor ocurren otro tipo de cosas que hacen imposible su disfrute. La atención excesiva prestada a los niños de la familia y la campechanía de Mr. Johnson, otro de sus acompañantes que canta una tonadilla vulgar y tabernaria mientras él está sumido en su mística experiencia, le causan una irritación que, desde el punto de vista del autor del artículo, es desproporcionada y principalmente achacable a su propio carácter. En otro artículo (nº 45, *M&L*, 78-79) se compara el carácter de Fleetwood con el de otros personajes estereotipados, en relación con la actitud de todos ellos ante cuestiones estéticas: un frívolo mundano y pretencioso totalmente ignorante, un semiinstruido que pasa por sabio y un burgués razonable y culto. La conclusión es que el carácter de Fleetwood es el más inadecuado para extraer un poco de felicidad de su elevada educación y su gusto estético. Aquellos que utilizan el poco saber que poseen de manera meramente instrumental, para aparentar en sociedad, al menos consiguen un objetivo. El burgués Mr. Sidney, para el que lo estético es una fuente de placer y felicidad pero no un valor supremo, representa sin duda la postura más razonable, y Fleetwood, frente a todos ellos, acaba apareciendo como un individuo infeliz y atormentado.

En el personaje de Fleetwood se acentúan aquellos rasgos de la cultura sentimental que menos agradan a los intelectuales del *Mirror Club*: el refinamiento excesivo, el esteticismo exacerbado en el que las cuestiones morales se mezclan con las puramente estéticas (recordemos que en Hutcheson moral y estética son objeto de sentidos

internos, más que facultades intelectuales) y un elitismo que acaba alejando de la vida normal en sociedad a quien lo practica. Es este refinamiento psicológico y moral el que a menudo está en el centro de la definición de virtud que se maneja en las novelas sentimentales, incluidas las de Mackenzie. Craig presenta aquí este rasgo como un defecto moral, ya que implica una evidente falta de la virtud estoica del autocontrol.

Al hablar del estoicismo, hemos entrado ya plenamente en el tercer tipo de discurso señalado por Dwyer como parte del contexto cultural de este grupo de la Ilustración escocesa que forma el *Mirror Club*. Este tercer discurso no es otro que el lenguaje de la sensibilidad, el sentimentalismo propiamente dicho. Éste nos interesa especialmente, ya que nos ocupamos de la obra novelística de Mackenzie, y la novela de la época es un instrumento privilegiado del lenguaje y la cultura de la sensibilidad. El tono de Mackenzie en sus artículos es didáctico y moralizante, y un lugar común de esa actitud es la condena de la novela que se confunde y superpone a la condena del sentimentalismo como moda social. Entre los artículos de Mackenzie para *Lounger*, se encuentran tres dedicados a la crítica literaria de géneros, en los que podremos examinar detalladamente sus opiniones sobre la novela, la comedia y la tragedia, y es precisamente en el dedicado a la novela donde encontramos referencias negativas hacia el sentimentalismo; esto no resultará sorprendente si consideramos que existe en la época una habitual condena de la novela por parte de los discursos rígidamente moralizantes, pero sí lo es si tenemos en cuenta la actividad del propio Mackenzie como novelista.

En el conjunto de sus artículos la actitud hacia el sentimentalismo es diversa y cambiante, ya que encontramos ensayos temáticos en tono melancólico y relatos breves que han sido considerados obras maestras de la sensibilidad, junto con cuadros satíricos antisentimentales y relatos didactizantes y admonitorios que advierten de los peligros de

ciertas actitudes relacionadas con el sentimentalismo.

Se puede concluir que para los intelectuales del *Mirror Club* el sentimentalismo sí es una aportación ideológica y discursiva, pero es un tipo de sentimentalismo obsesionado por la moderación y la necesidad de evitar ciertos excesos y perversiones, que son objeto de sátira en el mismo medio en el que se exaltan los aspectos positivos de la sensibilidad.

Limitaremos la definición del sentimentalismo específico de este grupo de la ilustración escocesa a dos rasgos señalados por Dwyer: melancolía y sociabilidad. La melancolía es un estado de ánimo asociado a las enfermedades nerviosas que caracterizan al hombre sentimental, especialmente la hipocondría. Es también conocida en el siglo XVIII en Europa como *the English malady*<sup>x1</sup>, y de esa asociación al carácter nacional, británico más que inglés, es consciente Mackenzie, como veremos en el tratamiento del personaje de Harley. Esto es así ya desde la época de Addison:

The question that practical Scottish moralists asked themselves was how best to point human sensibility in such a way as to maximize its effects upon the moral community. In answering this question, they focused upon a concept with a long British history and one which had obsessed Addison in the pages of the *Spectator*. The concept was “melancholy”. Addison constantly fretted about this “English malady” to which he himself was subject; he was inclined to think it could be dealt with most effectively by indulging the mood (Dwyer, 57-58).

Más importante que esta complacencia en el ánimo melancólico, que Mackenzie demostrará en cierto número de artículos, es el concepto de “sociabilidad sentimental”, en el que Dwyer ve al mismo tiempo un rasgo distintivo de la intelectualidad escocesa y un aspecto frecuentemente infravalorado del sentimentalismo, que ha sido visto más a menudo en relación con el “individualismo afectivo”, según el concepto del historiador social Lawrence Stone o en relación con el campo de lo fisiológico y la sexualidad<sup>xii</sup>.

El concepto de sociabilidad sentimental propugnado por los intelectuales escoceses, que

tiene su definición teórica más elaborada en la filosofía moral de Adam Smith, se opone al individualismo y a los tipos de bondad excéntricos e influidos por los humores o por algún grado de misantropía. Como hemos apuntado en la tipología del hombre bondadoso de Sheriff, referida a diferentes modelos de la bondad masculina en la novela del XVIII, se pueden distinguir dos tipos claramente sociables, el ingenuo bondadoso y el hombre ideal (*paragon*), y dos claramente antisociales y excéntricos, el hombre de humores y el hombre de sensibilidad exacerbada o enfermo de sensibilidad. Yorick es un antihéroe errante cuyas efusiones de aparente amor a sus congéneres no pueden hacer que se vincule a una comunidad y mucho menos a una familia, y algunos de los hombres sentimentales de Mackenzie bordean o bien la ineptitud social, como es el caso de Harley, o la misantropía, como el narrador de su historia.

En el discurso del sentimentalismo en Escocia toma importancia el concepto de “comunidad moral”, que nos recuerda a la comunidad sentimental que se formaba en la utopía novelística de Rousseau expresada en *La Nouvelle Héloïse*. Dwyer destaca este concepto y señala el carácter específicamente moderno del lenguaje de la sensibilidad, frente al carácter tradicional del discurso del humanismo cívico y el estoicismo. Su opinión sobre la actitud de Mackenzie es muy clara y no lo considera en absoluto un enemigo del sentimentalismo sino un seguidor de las opiniones de Smith y consecuentemente un partidario de la sociabilidad sentimental: “Although he appreciated that an excessive indulgence of this temperament might well disqualify the overly sensitive individual for life in ordinary society, he was persuaded that a certain degree of it was morally imperative” (Dwyer, 63).

Así pues, en un contexto social moderno, un cierto grado de capacidad para la benevolencia y la compasión es visto como un ingrediente necesario en un carácter virtuoso.

### 3. Clasificación de los artículos de Mackenzie: límites de lo narrativo

Las siguientes secciones de este capítulo (3.1.- 3.4.) estarán dedicadas al estudio de los relatos de ficción de Mackenzie, publicados originalmente como contenido único (según la norma del *single-essay periodical*) de muchos de los números de sus publicaciones bisemanales *Mirror* y *Lounger*. Si consideramos, como así lo haremos, los cuadros satíricos y los estudios de tipos dentro de la producción de ficción, la proporción del conjunto de ésta sobre el total de artículos es bastante considerable, superando a la de artículos puramente ensayísticos. Antes de entrar en ello haremos algunas breves consideraciones sobre los artículos satíricos y de descripción de tipos, que presentan una posición intermedia entre la ficción y el ensayo a la que aludiremos con el término “semificción”. Asimismo propondremos una clasificación de los relatos (la ficción y “semificción”) según un doble criterio: por un lado, en concordancia con los capítulos dedicados al estudio de las novelas de Mackenzie, por el contenido temático, centrado en lo social o en lo matrimonial; por otro lado, según el enfoque sentimental o satírico y antisentimental del relato. Tal clasificación o respondería entonces al siguiente esquema:

**a- Temática social y enfoque satírico (3.1).** Cuadros satíricos de costumbres con una estructura serial como los dedicados a las familias de los Homespun y los Mushroom, artículos dedicados a personajes recurrentes como Mr. Umphrville y Colonel Caustic, que son instrumentos de la observación y la sátira del autor, y descripciones de tipos que aparecen una sola vez en artículos independientes.

**b- Temática social y enfoque sentimental (3.2).** Incluiremos aquí el tema religioso y así este grupo estará formado por tres historias, *The Story of Nancy Collins* (sobre las familias de los soldados pobres), *The Story of Albert Bane* (sobre las relaciones entre amos y sirvientes) y el más extenso y célebre de los relatos de Mackenzie *The Story of*

*La Roche* (sobre la religiosidad sentimental confrontada al escepticismo mundano).

**c- Temática matrimonial y enfoque sentimental (3.3).** *Louisa Venoni, Story of Father Nicholas, Story of Sofia*; aquí el objeto de crítica es la forma de concebir el matrimonio en las clases altas, el matrimonio por alianza de intereses, por motivaciones económicas, vanidad u otras consideraciones supuestamente erróneas; paradójicamente el resultado es un triunfo del “amor novelesco”, especialmente en *Louisa Venoni*, que no encaja con las posiciones sostenidas por Mackenzie en otros lugares.

**d- Temática matrimonial y enfoque antisentimental: relatos admonitorios (3.4).** *Story of Emilia and Harriet, Story of Constantia*, dedicados a advertir de los peligros de la actitud sentimental ante el matrimonio y la amistad y sobre lo desencaminado de la concepción “heroica” de la virtud en el sentimentalismo.

Antes de entrar en el análisis de estos relatos haremos ciertas observaciones sobre lo que hemos denominado “semificción” que concierne sobre todo a los cuadros satíricos y los artículos dedicados a la descripción de tipos. Los autores de *Mirror* y *Lounger* eran conscientes de la importancia de este aspecto de su obra y William Craig dedica un artículo a investigar lo que en la terminología de la época denomina con el término griego “character”, y que en la crítica contemporánea se asocia, especialmente en la crítica sociologista y marxista, con el concepto de “tipo”. Se trata del nº 31 de *Mirror* (*M&L*, 51-52), titulado “Of the Art of Drawing Characters in Writing”. Remontándose a los precedentes clásicos de la pintura de caracteres, de Teofrasto a La Bruyère, Craig discute la oposición de lo interno y lo externo, lo universal y lo concreto, siempre presentes en tales descripciones. Craig habla de este tema en relación con la caracterización en la novela, pero en las publicaciones periódicas, asociadas a lo satírico y a la descripción del ámbito social más inmediato y cercano para el lector, la dialéctica entre lo concreto y lo abstracto tiene connotaciones distintas, lo concreto se impone e lo



universal y se tiende a leer en clave y a ver continuas alusiones a figuras de la sociedad circundante.

Aquí nos encontramos en los límites de la ficción, ya que la descripción de tipos es una manera de realizar una operación de abstracción en la observación de la sociedad, creando una categoría dentro de la especie humana, y al mismo tiempo aludir quizás secretamente a un personaje concreto y contemporáneo perteneciente al contexto social del autor. Tenemos una posible evidencia de la presencia de esta “clave” en los artículos de Mackenzie en las palabras de un personaje, Marjory Mushroom, perteneciente a la serie satírica de los Homespun y los Mushroom. En su vuelta al campo después de una estancia en Edimburgo, escribe en su carta al *Lounger*. “I have told the Homespuns the owners of all the characters in your paper, from the very beginning without missing one” (VI, 207-208). Es muy probable que, con las palabras antes citadas puestas en boca de Marjory, Mackenzie esté aludiendo a una percepción errónea del contenido de sus artículos y a la tendencia a abusar de la interpretación en clave y pensar que cada personaje de los cuadros satíricos corresponde a personas concretas (“the owners of all the characters of your paper”), especialmente por parte del público con una menor formación intelectual o capacidad de penetración y comprensión de su verdadero mensaje.

Es frecuente en un género plenamente de ficción como la novela realista inglesa que nace en el siglo XVIII la utilización de tipos en lugar de personajes totalmente individualizados, si bien hoy día se suele considerar como un criterio negativo para una valoración de la obra. Por otro lado, la utilización sistemática de una clave para la identificación y la alusión constante a personajes reales bajo nombres encubiertos puede hacer que una obra literaria se salga de los límites de lo que consideramos ficción. Tanto lo demasiado abstracto como lo demasiado concreto nos aleja de la ficción, según el

modelo clásico de la novela realista. Curiosamente ambos movimientos, la máxima abstracción que conlleva la tipificación y el recurso a la alusión concreta propio de la clave son, más que compatibles, perfectamente complementarios. Cuando un autor se enfrenta a problemas legales (posible acusación de libelo) por haber aludido encubiertamente a un contemporáneo, puede defenderse perfectamente alegando la universalidad de la figura que satiriza y la posibilidad de que muchos particulares, a ninguno de los cuales se estaba refiriendo en particular, puede verse reflejados en el retrato<sup>xlii</sup>. Para un autor dedicado a la maledicencia y el libelo, la universalidad de los tipos puede ser una excusa perfecta para aludir a sus contemporáneos, pero en un moralista serio como Mackenzie debemos pensar que sucede justamente lo contrario: hay una verdadera intención didáctica y moralizante (y por lo tanto una intención de captar lo universal y evitar lo particular) y la interpretación en forma de clave referida a personas concretas sería propia de lectores que se dejan llevar por esa afición a la maledicencia que no pretende cultivar el autor. Al referirnos a algunos relatos concretos, como *Story of La Roche*, *Story of Father Nicholas*, o *Nancy Collins*, encontraremos pruebas de su conexión con personajes y hechos reales en la alusión directa por parte del autor a anécdotas y personajes que han servido de inspiración o punto de partida para la creación de la obra literaria. Pero este concepto de inspiración o punto de partida para la ficción está muy lejos del de clave, método en que se basa un tipo de literatura, como las crónicas escandalosas de Mary Manley o Eliza Haywood, muy diferente de la de Mackenzie. Cuando una crónica escandalosa se sitúa en una corte y da detalles muy concretos y específicos sobre el carácter y los hechos de príncipes y grandes de la aristocracia no puede haber muchas dudas sobre quiénes son los aludidos. En cambio, en un contexto de clase media y urbano la creación de tipos puede justificar plenamente su pretensión de universalidad. Además, los relatos a los que hemos aludido, aquellos en

que tenemos pruebas de que Mackenzie parte de anécdotas reales, son precisamente los sentimentales más que los satíricos. Cuando crea tipos negativos o ridículos, como los Mushroom, podemos suponer muy fundadamente que Mackenzie se ha basado en la observación de ciertos *nabobs* de su medio social, pero lo que sabemos con certeza es que su intención principal no es el ataque personal sino la crítica social didáctica y moralizante.

Los artículos de estas publicaciones mantienen siempre el anonimato y muy a menudo se adopta la convención de atribuir el artículo a un corresponsal ficticio de la revista, que realiza así la función de narrador de su propia historia o la de su familia. Según Thompson (188-189) el anonimato, que ya formaba parte de la tradición de las revistas, está especialmente justificado en las publicaciones escocesas, ya que en este medio no existen realmente escritores profesionales sino caballeros escritores (*gentlemen writers*), como los miembros del círculo de Mackenzie, y éstos están especialmente interesados en evitar los inconvenientes de que se conozca su autoría, especialmente en los artículos satíricos, aquellos en los que puede existir la sospecha, fundada o no, de alusiones en clave.

Tres de los cuentos de Mackenzie han sido tradicionalmente considerados entre lo mejor de su producción<sup>xliii</sup> y, como señala Robert D. Mayo (124-135), se encuentran entre los relatos más exitosos en su género, lo que es constatable por su constante reimpresión en las revistas de misceláneas. Se trata de *Story of La Roche*, *Louisa Venoni*, y *Story of Father Nicholas*. Estos relatos se diferenciarían de los demás por ser los únicos que cumplen una serie de criterios que nos sirven para considerarlos plenamente “narrativa de ficción”, frente al concepto de “semificción” que aplicamos a los demás. Tales criterios serían una amplia extensión, un desarrollo narrativo unitario y un interés propio en la historia y los personajes que va más allá de lo puramente

ensayístico o satírico. En cuanto a la extensión, Mayo utiliza un criterio de amplitud para dividir la ficción publicada en las revistas en tres categorías. Denomina *magazine novel* a las narraciones de más de doce mil palabras que ocupan más de seis números de la publicación; *novelette* es el nombre de un relato más breve, entre cinco mil y doce mil palabras, que ocuparía de dos a seis números; por último habla de *anecdotes*, *short stories*, *apologues* etc, para relatos de una extensión menor a ese límite, un tipo de ficción mínima que apenas entra en tal categoría y que tiene una presencia muy numerosa en las revistas. Evidentemente la extensión no es nuestro único criterio para separar la ficción de lo que consideramos semificción, pero hay que observar que los tres relatos de Mackenzie más célebres y reproducidos con frecuencia son los únicos que entrarían dentro de la segunda de las categorías de Mayo (*novelettes*), y que todos los demás cuentos que aparecen de forma unitaria e ininterrumpida son parte del tipo de esa ficción mínima omnipresente en las revistas. Esa reducida extensión impide un desarrollo narrativo importante e indica también una falta de interés específico, por lo que se trata más bien de artículos centrados más en una intención didáctica o admonitoria y en la crítica hacia determinados tipos y costumbres. El núcleo del concepto de “semificción” no es la menor o mayor extensión del relato sino el fuerte anclaje con la realidad circundante y el poco desarrollo del mundo ficcional que es propia de las narraciones en revistas de artículo único, misceláneas y otras publicaciones periódicas.

Por ejemplo en *Nancy Collins*, que se puede considerar “semificción”, la parte narrativa apenas llega al cincuenta por cien del único número de la revista que ocupa (*Mirror*, 49, IV, 208-216). El autor reflexiona más que narra y en lo poco que narra la distancia entre el punto de partida factual, la anécdota real conocida por Mackenzie y el contenido final será forzosamente menor que en un relato de mayor extensión como *The*

*Story of La Roche*, que ocupa tres números de *Mirror*, y entra en la categoría denominada por Mayo *novelette*. En este relato, la imaginación ha tenido que jugar un mayor papel, de lo que tenemos pruebas en la correspondencia de Mackenzie<sup>xliv</sup> y hay una mayor elaboración artística. La serie satírica de los Homespun y los Mushroom, en cambio, sí tiene una mayor extensión pero también un carácter fragmentario y serial, al estar formado por cuadros satíricos casi independientes, y las de Umphrville y Caustic apenas están unificadas por los personajes que les dan nombre, que son meros observadores de situaciones diversas y sin relación entre sí.

### 3.1. Temática social y enfoque satírico

Los números 12, 25 y 53 de *Mirror*, junto con los 17, 36, 56, 62 y 98 de *Lounger* forman lo que Robert D. Mayo denomina *episodic narrative*, un tipo de estructura narrativa propia de las publicaciones periódicas. Esta forma es definida por este autor en su obra sobre la literatura narrativa en las revistas del siglo XVIII (35) como formada por episodios a los que se les puede ir añadiendo material en sucesivos números de la publicación de que se trate, pero manteniendo también en todo momento la posibilidad de que la historia se dé por cerrada; no existe pues un compromiso autorial de continuar una historia, ya que en el proceso narrativo no se crea suspense ni se dejan cabos sueltos que puedan mantener en vilo el interés del lector. Es evidente por ello que se trata de una forma con un contenido narrativo muy tenue y más cercana al cuadro de costumbres o al artículo puramente satírico dedicado a la crítica social. No se trata de una historia con planteamiento, nudo y desenlace sino de cuadros humorísticos que describen anécdotas en ambientes sociales, con personajes fijos, que aportan el carácter unitario de la serie, y otros nuevos que se van añadiendo, diferentes tipos que introducen ocasiones para criticar variadas costumbres. En el caso que nos ocupa, la serie de los Homespun y

los Mushroom, sí veremos la presencia de una cierta naturaleza narrativa en el hecho de que existe una evolución psicológica en dos de las protagonistas femeninas de la serie, Elizabeth Homespun y Marjory Mushroom. Esto no es suficiente para que dejemos de considerarlo “semificción”, pero en todo caso hay más elementos de ficción que en los artículos protagonizados por Umphraville y Caustic o en los dedicados a los tipos del ingenuo, el radical, el hipocondríaco etc.

Los personajes de la serie pertenecen a tres familias que representan a tres clases sociales diferenciadas: la pequeña nobleza rural, la aristocracia y los *nabobs*, los nuevos ricos que regresan del lujoso mundo de Oriente. Los primeros artículos tratan de las relaciones de los Homespun, *squires* o caballeros del campo, con Lord y Lady \_\_\_\_\_, grandes aristócratas; en los siguientes vemos cómo el peligro de corrupción que éstos últimos suponen es sustituido por otro aun peor para los Homespun, la vecindad con los *nabobs* Mushroom, cuyo hijo acaba de regresar de la India con una inmensa fortuna. En toda la primera parte de la serie, la que se refiere a las relaciones de los Homespun con la familia aristocrática de Lord y Lady \_\_\_\_\_ hay un evidente paralelismo con ciertos episodios de la novela de Goldsmith *The Vicar of Wakefield* (capítulos 9 y 10, 69-76), ya que en ambos casos se trata de las distorsiones surgidas de la relación de dos familias de diferente posición social y de cómo todos los inconvenientes son para la más pobre. En la novela de Goldsmith se trata de un clérigo sin fortuna y de un miembro de la pequeña nobleza, el *squire* Thornhill, rico y que aspira a heredar el título y la fortuna de su tío, lo que le situaría ya en la nobleza media. En la serie satírica de Mackenzie, la relación entre las familias es muy similar aunque ambas estén situadas en un grado social superior. En este caso los miembros de la pequeña nobleza son los pobres y se relacionan con una familia aristocrática muy rica.

La posición central es la de los Homespun, cuyo *pater familias*, John, suscribe las

cartas que ocupan los números 12 y 25 de *Mirror*. John (al igual que el vicario Primrose en la novela de Goldsmith) tiene una familia numerosa y una fortuna modesta. Con un número no precisado de hijos y seis hijas, solo dos casadas en el momento en que comienza la serie, escribe a *Mirror* movido por la preocupación que le causa el hecho de que sus hijas solteras mayores hayan establecido contacto con los grandes aristócratas de la vecindad. Este primer episodio de la serie, “On the Intimacy of little folks with great ones, in a letter from John Homespun” (IV, 43-52)<sup>xiv</sup>, es un cuadro comparativo de las costumbres de unos y otros. John trata de aferrarse a los hábitos sanos y razonables propios de su clase, que corren el riesgo de ser suplantados por las peligrosas y dañinas formas del mundo elegante. Los horarios son solo un ejemplo: los Homespun solían levantarse a las siete, almorzar a las tres (*dinner*), cenar a las ocho (*supper*) y acostarse a las diez; ahora las hijas pretenden mantener los horarios que se siguen en el hogar de Lady\_\_\_\_\_ : levantarse a las doce, desayunar a la una, almorzar a las seis, cenar a las once y acostarse a las tres de la mañana. El principal argumento de John Homespun es que esa forma de vida con la que las grandes familias están familiarizadas, y que puede ser en todo caso parte de su lenta decadencia, supondría para una familia como la suya la ruina inmediata. De ahí el título del artículo y la frase, a modo de lema, con que se cierra : “It’s sport to them but death to us” (*Mirror*, IV, 52). El tono y estilo de estos artículos, a pesar de la seriedad del tema, es el de la comedia ligera, y Mackenzie individualiza con particular acierto el estilo de los personajes que supuestamente escriben las cartas: la sobriedad no carente de ingenio del padre frente a la simplicidad inocente de Elizabeth y la ignorancia absoluta de Marjory Mushroom. En una perspectiva típicamente conservadora, los peligros que amenazan a los Homespun proceden del exterior de su pequeño y perfecto mundo rural escocés y se manifiestan por dos vías diferentes: la de la elegancia y la corrupción, que sigue el itinerario que ya

hemos señalado, de París a Londres, Edimburgo, y de ahí a la aldea; y el de las fortunas comerciales, una vía reciente, cercana y más alarmante todavía, que viene directamente desde el mundo ajeno y exótico de Oriente a través de la cercanía de gente ignorante como los Mushrooms.

Si en el nº 12 de *Mirror* se describen los efectos nocivos de la influencia de Lady\_\_\_\_ sobre dos de las hijas de los Homespun, el nº 25 (IV, 105-118) está dedicado enteramente a describir una cena de Lady\_\_\_\_, con todo su séquito y cohorte, en casa de los Homespun. El hecho de que la aristócrata imponga a sus vecinos esa especie de hospitalidad forzada es parte de su arrogancia, y también reflejo de una distancia social que ella ve como enorme. La madre y las hijas están encantadas con esta relación, pero no así John Homespun, que sigue quejándose de las extravagancias a las que su casa se ve obligada para la ocasión: las mejores galas no usadas desde el día de la boda, criados prestados de casa de su yerno, el jardinero haciendo de mayordomo y un muchacho labrador guapo en el papel de lacayo para servir la mesa. Además, dada la hora inusual y absurda de la comida, se ve en la obligación de ofrecer alojamiento a Lady \_\_\_\_ y sus numerosos acompañantes y criados, con lo que su familia tiene que recurrir a complicados arreglos para encontrar sitio en su propia casa.

Pero lo peor para John Homespun no son estos pequeños inconvenientes sino el efecto moral en sus hijas de la conversación de Lady\_\_\_\_ y la escandalosa ligereza con la que se refiere a asuntos que él considera graves. Utiliza palabras como *connection* y *arrangement* para hablar de las relaciones de ciertas damas y caballeros. El presbiteriano John Homespun se sorprende: “Yet these words being interpreted mean nothing less than fornication and adultery” (*Mirror*, IV, 115).

La pequeña nobleza rural y los grandes aristócratas muestran unas diferencias más profundas que las que se refieren a usos y costumbres de la vida cotidiana. El conflicto



que percibe John Homespun es básicamente moral y no muy diferente del que se presentaba en *Pamela* (1741) entre el hijo de una familia aristócrata igualmente libertino y corrupto y la protagonista perteneciente a una familia humilde con una educación y un sentido de la honra y virtud que los sitúa en una posición equivalente a la que aquí ostentarían los Homespun. Éstos y los Andrews forman el límite superior e inferior de una clase media que comparte la moral sexual que la aristocracia desprecia, y la posición de Mackenzie en este conflicto es básicamente la misma que la de Richardson, la defensa de la virtud amenazada por el libertinaje de las clases superiores.

En el nº 53 de *Mirror*, “The Friendship of Great Ladies to Little ones in a letter from Elizabeth Homespun” (V, 217-229), la serie continúa con la desaparición de la amistad a la que irónicamente se refiere el título del artículo. La ingenua Elizabeth toma el relevo de su padre en la narración cuando se traslada a Edimburgo. Invitada por una tía casada con un burgués de la ciudad, Elizabeth duda si aceptar, ya que, en su esnobismo inducido por su protectora, tiene a menos el ambiente de Edimburgo y solo valora el de Londres o París. Siguiendo el consejo de Lady \_\_\_\_\_, finalmente acepta. El ambiente y la compañía en casa de su tía le parecen vulgares y no se deja impresionar por el teatro y los monumentos y atracciones de una capital de provincias. También encuentra un admirador en el joven socio de su tío, pero decide ignorarlo porque recuerda las palabras de Lady\_\_\_\_\_ sobre lo despreciable que resulta ser la mujer de un burgués.

Su visión de las cosas sólo cambia cuando recibe por dos veces los desaires de su protectora. Cuando la visita, la hacen esperar confundiéndola supuestamente con una costurera. En realidad es una ofensa intencionada ya que se oyen risas en el piso superior. Luego en la ópera intenta repetidamente llamar la atención de la dama y solo consigue un frío saludo y una promesa imprecisa de ser recibida en algún momento en los próximos días. A pesar de su inocencia Elizabeth saca sus conclusiones:

I am not silly, Mr. Mirror, but I can understand the meaning of all this. My lady, it seems, is contented to have some humble friends in the country, which she does not think worthy of her notice in town, but I am determined to show her, that I have a prouder spirit than she imagines, and shall not go near her, either in town or country. What is more, my father shan't vote for her friend at next election, if I can help it (*Mirror*, V, 227).

Elizabeth es también un carácter franco y, a pesar de su esnobismo, no puede evitar contarle todo en casa de sus parientes. Allí recibe algunas burlas benévolas, de las que caballerosamente la protege su joven admirador. Ante esto, ya tiene una mejor opinión sobre él: “I think he's much genteeler and better bred than I took him at first” (*Mirror*, IV, 227). En el siguiente episodio de la serie, el nº 17 de *Lounger*, John Homespun da la noticia de que Elizabeth se ha casado, por supuesto, con el socio de su tío. A pesar de la estructura abierta de esta forma narrativa, aquí parece haberse cerrado una secuencia que, de manera obviamente más simple y concisa, se corresponde a la de ciertas novelas de Mary Davys y Eliza Haywood<sup>xlvi</sup> y que consiste en el aprendizaje y corrección de una joven que acaba de entrar en la sociedad, dentro de un contexto de comedia realista, y que debe buscar el camino adecuado para encontrar el mejor marido posible. Estas típicas secuencias de aprendizaje y cortejo tienen como tema central la reforma del pecado de la coquetería, que es el de heroínas como Amoranda o Betsy Thoughtless en las novelas de las dos autoras citadas. El pecado de Elizabeth, el esnobismo y las pretensiones sociales, siempre condenable y más ridículo en su clase, tiene una relación evidente con la coquetería y a menudo es un elemento integrante de la misma.

Pero el final de esta secuencia es el principio de una nueva amenaza para los Homespun, que John considera más peligrosa que la anterior, ya que quienes la encarnan, los Mushroom, están física y socialmente mucho más cerca de su familia que Lord y Lady\_\_\_\_\_. “But this new plague is close at our doors, and Mrs. Mushroom is so obliging as to be a constant visitor” (*Lounger*, V, 174).

La reforma de usos y costumbres que la familia de los *nabobs* se siente obligada a emprender como consecuencia de su nueva riqueza, afecta a los Homespun de nuevo porque, frente a la desconfianza y prevención del honesto padre, su mujer y sus hijas se ven arrastradas por los nuevos aires y locuras de sus vecinos. En este caso ya no es la admiración y el servilismo que mostraban hacia los aristócratas lo que predomina, sino la envidia; una envidia que, en opinión de Marjory Mushroom, no está justificada.

El punto de vista de la hermana del *nabob* se introduce en los números 36, 56 y 62 de *Lounger*, donde ella misma narra sus dificultades para adaptarse a su nueva forma de vida, para entenderse con los perezosos criados asiáticos y el impresionante mayordomo francés, Monsieur de Sabot, para comprender las sutilezas del “*ton*” y el “*comi fo*” (*comme’il faut*), y, una vez que se encuentra en Edimburgo, para llegar al dominio adecuado en las habilidades propias de las mujeres de su nueva clase: el baile o el idioma francés, y la capacidad de llevar sin sentir molestias los corsés, las pelucas y los minúsculos zapatos propios de las jóvenes elegantes.

Tras dos artículos dedicados a los avatares de Marjory en su nueva vida, en el n° 62 se narra su vuelta al campo. Dentro del tono de comedia de la serie, parece presentirse un final sombrío en la historia de Marjory, que, tras haber realizado arduos esfuerzos por cogerle gusto a las costumbres elegantes (a pesar de que sus intentos de adoptarlas suelen llevarla al ridículo), debe volver a su ambiente anterior y ya no se siente cómoda en una vida sencilla. Como ejemplo de ello vemos que ya no puede ver a su rudo vecino Broadcast como un pretendiente serio.

But he is grown so fast and so coarse since I left this and talks and laughs so loud and speaks of nothing but the value of land and the laying out of farms. I received him very coldly, and he has not come back since; for my own part I don’t care if he should never come back (*Lounger*, VI, 104).

El lector puede deducir fácilmente que los cambios que Marjory atribuye a Broadcast

se han producido en ella misma y en su apreciación de las cosas. Por otro lado, su cuñada Mrs. Mushroom no la lleva consigo en su viaje a París y Londres porque prefiere como acompañantes a Mrs. Rattle y Miss Gusto, y Marjory vuelve a la humilde compañía de las jóvenes Homespun a las que cuenta historias de Edimburgo, desvelándoles las supuestas alusiones en clave de *Lounger* e identificando a los personajes ahí retratados.

Si en la historia de Elizabeth Homespun se percibían atisbos de una evolución psicológica en el sentido de una secuencia de aprendizaje que lleva a un final feliz en un matrimonio honesto, en Marjory parece producirse lo contrario, un “desaprendizaje” de la vida sencilla, que no puede desde luego convertirse en adquisición de verdadera cultura y elegancia y termina siendo un acercamiento ridículo a la afectación y el esnobismo de los nuevos ricos. Marjory sufre un proceso socialmente muy negativo para sus intereses y da la sensación de quedar incapacitada para una vida feliz, como se ve en el cortejo frustrado del granjero Broadcast, que hubiera sido para ella una pareja adecuada según los gustos y aficiones de su vida anterior.

La serie de los Homespun y los Mushroom se cierra en el nº 98 de *Lounger* (VI, 392-405), el único que reúne a las tres familias protagonistas. Mr. Mushroom ha decidido presentarse a un puesto en la Cámara de los Comunes y cuenta con el apoyo de Lord\_\_\_\_\_, que invita a sus vecinos con derecho a voto a una gran cena en su casa. John Homespun y Broadcast están entre los invitados y se encuentran con una serie de pequeñas dificultades, producto tanto de su incapacidad para moverse entre los círculos elegantes como de la falta de verdadero sentido de la hospitalidad por parte de los anfitriones. Tienen que esperar durante horas en el salón sin que nadie los atienda, cenan poco y mal para sus gustos sencillos, luego les invitan a una partida de cartas con una dama tramposa que vive del juego y de lo que consigue en ocasiones sociales

semejantes, y finalmente, cuando pretenden dejar la casa, van a parar a las estancias del oso que la familia de aristócratas mantiene como exótico entretenimiento.

Ya en un artículo anterior Elizabeth Homespun distinguía entre elegancia por un lado y civismo y buena educación por otro (*politeness* y *civility*) aclarando que los burgueses de casa de su tía eran superiores a Lady\_\_\_\_\_ en lo segundo, aunque inferiores en lo primero (*Mirror*, IV, 222). Mackenzie deja claro que los conceptos de elegancia y buen tono son concepciones erróneas de la arrogancia de los círculos aristocráticos y del servilismo e ignorancia de sus aduladores, tema que también trata en algunos de los artículos ensayísticos y en la serie del coronel Caustic<sup>xlvii</sup>.

Los personajes de Mr. Umphrville y el coronel Caustic forman la otra serie de artículos considerada por Mayo *episodic narrative*, a pesar de que la presencia de elementos narrativos sea menor todavía que en la anterior. Consisten básicamente en la presentación de un carácter y la expresión de sus opiniones críticas hacia las costumbres contemporáneas a través de ocasiones sociales como visitas a vecinos, al teatro, bailes y cenas en las que coinciden con el autor ficcional, Mr. Mirror o Mr. Lounger, pudiendo observar juntos las situaciones y personajes a satirizar. Mr. Umphrville y el coronel Caustic representan a un mismo tipo inspirado en Roger de Coverley, que aparecía en el periódico de Addison y Steele, *Spectator*. Ya hemos visto que Mr. Umphrville es la creación colectiva de los diferentes autores de la revista. En el importante artículo de Bannatyne en el que expresaba sus opiniones sobre el colonialismo inglés en la India veíamos cómo estas ideas, de las que el autor se distanciaba, eran una mezcla del discurso tradicional del humanismo cívico y un sentimentalismo moderno. El primer elemento aportaba la condena de la conquista por su efecto moral sobre la integridad de los conquistadores. El segundo, más claro en el episodio de la novela de Mackenzie *The Man of Feeling* que tiene tanto en común con este artículo, destaca el sufrimiento de los

conquistados. Thomson observa también la yuxtaposición de estos dos elementos refiriéndose a Caustic:

Though the Colonel is the type of the *laudator temporis acti*, he is somewhat individualized by being given sentimental traits of romantic irony which are explained in nº 32... So this is another chivalrous, kind, sentimental man of Feeling—just such a man as could have been found at any Edimburgh Assembly in 1785 (211).

De todos modos, en el conjunto de los artículos de los dos personajes, ese aspecto conservador y tradicionalista es más visible que el sentimentalismo. Drescher ve a Umphrville como un constante defensor de los tiempos pasados y como un crítico implacable de lo contemporáneo:

Ein gutes Beispiel der Etikettierungstechnik in *Mirror* un *Lounger* liefert der Figur des Mr. Umphrville. Er wird als ausgesprochen konservativer Mensch gezeichnet, der Fortschritt nur zögernd anerkennt und Traditionen hartnäckig verteidigt. Es ist ihr zum Gewohnheit geworden, Neuerungen jeglicher Art mit Argwohn zu betrachten und sein Urteil erst nach eingehender Prüfung abzugeben. Wie es seine Rolle verlangt, entscheidet es sich dann stets für das Althergebrachte; Modernisierungstendenzen lehnt er ab (221).

A través de las ocasiones sociales en que aparecen, estos viejos caballeros comentan con desapego los comportamientos de los jóvenes militares, de los grandes aristócratas y sus aduladores y de las jóvenes coquetas que aspiran a la fama de bellezas célebres en la sociedad de Edimburgo.

Para Umphrville y Caustic cualquier tiempo pasado fue mejor no sólo porque las abuelas de las jovencitas actuales añadían a la simple belleza un algo más, inconcreto pero esencial<sup>xlviii</sup>, de superioridad y virtud femenina, y los jóvenes militares unían la discreción y la sensatez al valor, sino porque parecen postular un principio de eterna decadencia de la virtud nacional, algo muy propio del discurso del humanismo cívico, que se plasma también en la opinión de Umphrville sobre la política británica en la

India. Umphrville y Caustic son más representativos de la pura mentalidad del partido *tory*, al menos de su tradición y su base ideológica de origen jacobita, que el propio Mackenzie y su círculo. Así, el paternalismo social que propugnan puede parecerse al de Harley y al mensaje aparente de las novelas de Mackenzie, pero está en discordancia con las posiciones de éste en las discusiones sobre el papel del comercio y la política colonial en Oriente. En éstas, ya hemos visto que Mackenzie pertenece a la facción colonialista de Pitt y Dundas, que representarían un aspecto más realista, práctico y moderno del partido *tory*.

La sátira está presente en las publicaciones del *Mirror Club*, no sólo en las series que hemos visto sino también en varios artículos individuales de Mackenzie. La mayoría de éstos pueden calificarse de “antisentimentales” ya que lo que satirizan son tipos claramente asociados a la cultura sentimental, con sus errores y excesos. Estos serían la esposa histérica (*Mirror*, 21, IV, 84-96); el hombre inocente, que sería el ingenuo bondadoso-sentimental visto desde una perspectiva donde prevalece la distancia y no la identificación empática (*Mirror*, 23, IV, 97-104); el hombre hipocondríaco (*Lounger*, 45, V, 364-379); y la mujer que lleva la protección animal a extremos exagerados y ridículos (*Lounger*, 90, VI, 302-313). A éstos hay que añadir un número de artículos en la misma línea antisentimental publicados por los colaboradores de Mackenzie, como los ya citados de Craig sobre Fleetwood, el tipo del esteticista refinado<sup>xlix</sup>. Por otra parte también hay algunos casos de sátira de los tipos que hemos considerado enemigos del sentimentalismo, principalmente el libertino (*Mirror*, 102, V, 18-31) y quizás el *whig* radical (*Lounger*, 65, VI, 120-13). Este tipo antisentimental resulta interesante por su carácter brutal e ignorante que lo hace muy similar a los terratenientes borrachos y cazadores de Fielding, como Mr. Western o el párroco Trulliber, pero con la peculiaridad de que se sitúa en la extrema izquierda de la escena política de la época,

frente al jacobitismo fanático de los otros ejemplos del tipo, como Mr. Western.

Aunque hemos visto en el análisis del tipo que representa Yorick, el hombre de sensibilidad exacerbada, cómo la cultura del sentimentalismo está asociada con una “moda” de las enfermedades nerviosas, como la histeria femenina y la hipocondría masculina, en estos artículos el análisis de los tipos asociados a estas enfermedades es puramente humorístico, sin las pretensiones del análisis más serio que se da en el caso de Harley. La mujer histérica del artículo “Account of a nervous Wife” (*Mirror*, 21, IV, 84-96) es sobre todo una mujer frívola cuyo sistema nervioso se ve afectado por incidentes tan nimios como un portazo o un estornudo, pero que es perfectamente capaz de soportar noches enteras en un baile o en las estrecheces de un palco en el teatro.

El hipocondríaco Jeremiah Dy-Soon (*Lounger* 45, V, 364-379) lo es en el sentido de “enfermo imaginario” y no según la descripción más completa de esta afección que la asocia a la seriedad moral y la virtud, y, por lo tanto, la narración de su viaje en busca de la salud es otro ejemplo del tono de sátira ligera que ya hemos visto en otros casos en Mackenzie.

El tipo de la mujer obsesionada con la protección de los animales aparece en el artículo “Letter from Barbara Heartless, the unfortunate attendant of a woman of extreme sensibility and feeling” (*Lounger*, 90, VI, 302-313). Barbara Heartless es la criada de Mrs. Sensitive, que tiene en su casa toda una colección de animales a la que denomina su pequeña familia: perritos falderos, un mono, una ardilla, cuatro gatos, dos loros, un ruiseñor y multitud de otros pájaros, además de los que se consideran “pensionistas”, como las palomas, cuervos y ratones. Mrs. Sensitive se comprende y comunica perfectamente con todas esas criaturas a través del principio de *sympathy*, pero, como es habitual en este tipo de sátira, sus relaciones con los seres humanos resultan más problemáticas. Así, mantiene los principios de un ética estrictamente



racionalista y antisentimental en lo que se refiere a la atención a los pobres: “Ordinary objects of charity we are ordered never to suffer to come near her... in such cases the compassion to individuals is hurtful to society” (*Lounger*, VI, 309).

También se menciona su poca bondad en el trato hacia su difunto marido y cómo la parte pobre de la familia de éste no recibe ninguna ayuda de la viuda. Un sobrino huérfano es acogido durante un breve tiempo pero lo echa a la calle por haber golpeado al mono cuando pretendía robarle la tostada.

El *whig* radical aparece en el artículo “On Liberty, Character of Mr. Wilful, a professed votary of freedom” (*Lounger*, 65, VI, 120-133). Este es un caballero rural con nociones extremas sobre las libertades políticas, pero también un tirano en lo que se refiere al trato a su mujer, sus hijas, sus criados, y los campesinos de sus tierras. Mr. Lounger, que escribe tras una visita al personaje, saca conclusiones muy claras: “I found from this day’s information, as well as from the experience of another which I spent at Mr. Wilful’s, that this gentleman is so very fond of liberty that he is inclined to monopolize it entirely for himself” (*Lounger*, VI, 152).

Además Mr. Wilful es un bebedor empedernido que emborracha a sus huéspedes, jura continuamente y no cree adecuado proveer a sus hijas de una educación mínimamente refinada. También es un representante de las posiciones económicamente liberales de los *whigs* y contrarias al paternalismo social de los *tories*. Esta indiferencia social no es una postura tomada en abstracto sino en concordancia con sus intereses, ya que de este modo justifica ideológicamente la imposición de arrendamientos injustos y a muy corto plazo a los campesinos de sus tierras. Wilful adopta la misma postura que los villanos de las novelas de Mackenzie, especialmente Sindall en *The Man of the World*. La postura contraria es la de los propietarios sentimentales, o simplemente benévolos y justos, como lo serán Bolton y Rawlinson en esa misma novela o Umphrville, Caustic

y Lord Benevolus en los artículos. En este caso Mr. Lounger, o Mackenzie, sí adopta el paternalismo social del que se distanciaba a propósito de los discursos anticolonialistas de Umphrville y Harley. Para cerrar el artículo, Mr. Lounger afirma que piensa cambiar la hospitalidad de Wilful por la de una anciana tía suya<sup>1</sup>, a la que describe como encarnación de la sensatez y las virtudes domésticas, aunque políticamente sea una anticuada *tory*.

En el caso de Mr. Wilful, Mackenzie parece querer demostrar el principio de que en política los extremos se tocan, y así describe a un radical de la extrema izquierda según el estereotipo asociado al terrateniente de la extrema derecha *tory* y jacobita. A esa brutalidad e ignorancia propia de los caballeros rurales más anticuados, añade la indiferencia social que no es tan propia de éstos y sí de los muy modernos y liberales *whigs*, reuniendo así lo peor de cada campo en uno de sus artículos satíricos más duros y negativos.

### 3.2. Temática social y enfoque sentimental

Dos de los relatos breves de Mackenzie son significativos respecto al evidente paternalismo social por parte de este autor, al tratar en un caso de las familias de los soldados que quedan abocadas a la pobreza al perder la fuerza de trabajo de los hombres más jóvenes y en el otro de las relaciones de los señores con sus sirvientes. En esta línea el titulado *Distresses of the Families of Soldiers. Story of Nancy Collins* (*Mirror*, 49, IV, 208-216) tiene forma de anécdota breve contada por el autor-narrador, precedida por su encuentro con la joven protagonista y seguida de una reflexión que contiene las enseñanzas y conclusiones de lo narrado. Nancy Collins es una joven que deambula por las calles de Edimburgo, muy pobremente vestida pero sin el aspecto de los mendigos habituales y “profesionales”. El autor se compadece de ella y le insta a que le cuente su

historia. Resulta ser una campesina huérfana de padre cuyo hermano mayor ha sido reclutado de forma irregular en una partida en el norte de Inglaterra (el uso de la palabra *enticed* señala una falta de integridad por parte de los oficiales de recluta) dejando a la familia sin recursos de trabajo. Su madre no sobrevive mucho tiempo a esa desgracia, y ella, que no tiene a nadie más en el mundo, va en busca de su hermano siguiendo a su regimiento, pero al llegar a Edimburgo se encuentra que éste ha embarcado ya hacia América. Luego le roban todo lo que tiene y cae enferma. El autor informa de que, pese a sus cuidados, Nancy Collins muere a los pocos días de su encuentro. Antes de su muerte le entrega un medallón de plata de la madre pidiéndole que haga todo lo posible para que llegue a manos del hermano. La reflexión que sigue señala la desgracia que supone la guerra para las familias de los soldados pobres, que son los grandes olvidados. “In defeat we think of the fall, and in victory of the glory of the commanders; we seldom allow ourselves to consider how many in the lower rank both ends make wretched” (*Mirror*, IV, 214).

El otro relato que aborda temas sociales desde un punto de vista sentimental es el titulado *Of our Duty to Servants. Story of Albert Bane* (*Lounger* 61, VI, 80-93). En este caso las enseñanzas y reflexiones anteceden al relato y se centran en el rechazo del frecuente trato despótico hacia los criados, que el autor achaca, como ocurre a menudo con los males de las clases superiores, a las deficiencias de una educación inapropiada. El protagonista de la historia es Albert Bane, sirviente de una familia feudal de las Highlands, cuyos hijos visitan al coronel Caustic y al autor.

Albert era el compañero habitual de caza del actual señor en su infancia y primera juventud. En cierta ocasión éste, irritado por la mala suerte del día, dispara a uno de los perros y es regañado con cierta dureza por el criado, que se permite obrar así por la juventud del amo, al que todavía ve como a un niño. El joven golpea al criado y éste, en

una reacción del típico orgullo que se suele achacar a los escoceses de las tierras altas, abandona la familia y se alista en el ejército.

Corre entonces el año 1744, y muy poco después se produce la última de las rebeliones jacobitas. La familia protagonista apoya a los rebeldes y el joven señor participa en la batalla de Culloden entre los partidarios de los Estuardo. Cuando éstos son derrotados huye hacia las montañas, donde se encuentra acorralado por sus enemigos. En estas circunstancias oye la voz de Albert y el ladrido del perro Oscar, desencadenante involuntario de todo lo sucedido. Albert, que es soldado en el ejército del rey Jorge, le ayuda a escapar, con evidente riesgo para su vida, y a unirse a una partida de los suyos que está a punto de huir de Escocia en barco.

Años después Albert ha ascendido socialmente y se ha convertido en propietario. El joven señor puede regresar a sus tierras con el perdón del rey y se encuentra con su antiguo sirviente y benefactor. El relato termina con el matrimonio entre el señor y la hija de Albert, una recompensa a la fidelidad muy parecida a la recompensa a la virtud que supone para la sirvienta Pamela el matrimonio con un hombre de clase superior. Pero, además de esta referencia a la novela de Richardson, debemos recordar en el propio Mackenzie otro ejemplo de narración resuelta con un matrimonio fuera de las fronteras de la propia clase, en la historia de Louisa Venoni. Este tipo de final da sin duda un tono novelesco y romántico a la historia, aunque en el caso de *Albert Bane* lo romántico ni siquiera consista en el desarrollo de una peripecia amorosa mínimamente relevante. El matrimonio es un suceso del que se nos informa someramente, sin ningún desarrollo de la secuencia de cortejo ni ninguna atención al personaje de la joven. El aspecto romántico está más bien en el tratamiento de las relaciones entre señores y criados en el seno de la comunidad moral y sentimental. El paternalismo con el que tradicionalmente se tratan tales relaciones, semejante al que hemos visto en la hacienda

de M. de Wolmar y Julie en *La Nouvelle Heloïse*, se lleva bastante más lejos con la unión de las familias de señor y sirviente. De nuevo observamos cómo un aspecto sentimental y aparentemente progresista en la obra de Mackenzie, se relaciona con Richardson y sus visiones morales e ideológicas favorables a las clases medias.

Tanto la historia de Albert Bane como la de Nancy Collins constituyen ejemplos de un enfoque sentimental de cuestiones sociales, pero con notables diferencias. La de Nancy Collins es una pequeña tragedia en la que el elemento patético, muy claro en la escena final en la que la desgraciada joven entrega al narrador el medallón de plata de su madre, se hace compatible con el realismo y la crítica social. En *Albert Bane* el final feliz es más propio de una narrativa idealista, de manera que los propósitos didácticos de Mackenzie dejan de asociarse a la habitual forma satírica y toman la de un pequeño cuento romántico, donde se premia la virtud de la fidelidad en los sirvientes. El matrimonio final parece expresar más bien un deseo de ajustarse a las convenciones de esa forma narrativa que una opinión de Mackenzie especialmente avanzada a favor del matrimonio entre diferentes clase sociales<sup>li</sup>.

El relato titulado *Story of La Roche* es la historia más extensa y quizás la más célebre de las escritas por Mackenzie para sus dos publicaciones de carácter periodístico. Su título completo es *The Effects of Religion on Minds of Sensibility. Story of la Roche*. (*Mirror*, 42,43,44, IV, 175-207). Mackenzie, en la introducción al relato, afirma que va a tratar un tema, el de la religión, que habitualmente se evita en la revista, tratando de rehuir a toda costa la polémica y el sectarismo, haciéndolo en cambio bajo el punto de vista del sentimiento y no del sistema, la teología o el dogma. "Religion is only introduced here as a feeling, not as a system, as appealing to the sentiments of the heart, not to the disquisitions of the head" (*Mirror*, IV, 175).

También en la introducción se afirma que el relato ha llegado a los editores presentado

como una traducción de un escrito en francés, pero inmediatamente se apunta la posibilidad de que sea un original y no una traducción, dejando la decisión del caso en manos del lector. Con ello se está ironizando sobre la habitual afirmación de historicidad de los hechos narrados, recurso usado en gran parte de la ficción en prosa del siglo XVIII. La presentación de la ficción como documento también es usada por Mackenzie en *The Man of Feeling* y sus otras novelas, y en todos los casos de modo irónico, con la intención de dejar claro al lector que lo que tiene delante es simplemente ficción. Situamos pues este relato en el campo de la plena ficción, que se hace patente a través de la ironía, a pesar de lo cual conocemos el apoyo y la conexión con la realidad de la que parte Mackenzie: el filósofo David Hume, que sirve de modelo al filósofo que ejerce de narrador en la historia de La Roche. Esto parecería fácilmente reconocible para los lectores de la época, que sin embargo en algún caso fueron más allá de una vaga identificación de Hume con el narrador basada en su talante intelectual, llegando a pensar que la historia contenía un suceso auténtico de la vida del filósofo. Como ya expusimos en un apartado anterior, estas ambigüedades y errores interpretativos parecen consecuencia de la naturaleza específica del género de ficción publicada en revistas periódicas y su fluctuación entre lo ensayístico, la plena ficción y la semificción, lo imaginario y lo anecdótico, la alusión en clave y la abstracción tipificadora. Al parecer Adam Smith y James Beattie se encontraban entre los lectores que malinterpretaron el relato de esta manera. Mackenzie, en una nota manuscrita citada por Thomson, reconoce su anclaje en la realidad, el haber construido su personaje basándose en rasgos del carácter y la personalidad de Hume, pero sin referirse a ningún hecho real acontecido en la vida de éste. Esta anotación se encuentra en el ejemplar de la edición de *Mirror* del propio Mackenzie.

The story was purely a fiction founded only on the circumstances of Mr. David Hume's living some time in France about the period of his first publications. Yet one of his intimate friends was inclined to believe its chief circumstances true, and Dr. Beattie of Aberdeen wrote to an acquaintance here asking the meaning of the story. "If true" said the doctor's letter "I do not think it fair to Mr. Hume; if a fiction, I think it will not have good effect" (cit en Thompson, 194).

La historia arranca cuando el filósofo protagonista, por tener ciertos conocimientos en medicina y no haber un doctor en la pequeña aldea francesa en la que vive, es llamado una noche para auxiliar a un viajero que se ha sentido repentinamente enfermo. Este personaje es La Roche, un clérigo protestante suizo que está en viaje de regreso a su hogar acompañado de su hija. El filósofo se ocupa de él en su propia casa mientras se recupera y, habiendo entablado amistad con él, decide acompañarlo hasta su casa en las cercanías de Berna. Las conversaciones entre los dos muestran la oposición entre el intelectualismo frío y escéptico del filósofo y una concepción de la religión cálida e intuitiva, la religión del corazón y el afecto propia de la cultura sentimental. También es la visión de la religión expresada en la obra de Rousseau, cuya figura está presente en cierto modo como la síntesis de los dos personajes opuestos que protagonizan el relato: el filósofo ilustrado y el hombre sencillo, suizo y aldeano, creyente en esa forma de la religión.

El filósofo tiene la misma actitud hacia el amor que hacia la religión: un escepticismo temeroso que parece más bien precaución defensiva ante lo desconocido. Así, interpreta como amistosos o paternales sus sentimientos hacia Madmoiselle La Roche: "He was not addicted to love; but he felt himself happy in being the friend of Mme La Roche, and sometimes envied her father the possession of such a child" (*Mirror*, IV, 187).

Ya en el hogar de La Roche, el filósofo permanece un tiempo con el padre y la hija. Sus conversaciones tratan sobre el paisaje o la música. Sobre ésta, el filósofo admite que, aunque es capaz de admirarla, no puede, como La Roche, ser plenamente poseído y

arrastrado por ella. El clérigo le sugiere que quizás sucede lo mismo con la religión e intenta hacerle ver lo maravilloso que sería superar esa incapacidad.

Finalmente se separan y el filósofo vuelve a Francia. Tres años después tiene noticias de La Roche, que le anuncia por carta la próxima boda de su hija. La noticia le resulta en cierto modo decepcionante, descubriéndose así algo más sobre la naturaleza de sus sentimientos, que se oculta a sí mismo por el rasgo principal de su carácter, el intelectualismo antisentimental, que es también un pecado de orgullo. “There was something in the idea of her being another’s for ever that struck him, he knew not why, like a disappointment” (*Mirror*, IV, 199). La frialdad del filósofo es artificial, un esfuerzo que se autoimpone a costa de la espontaneidad de sus sentimientos. Este descubrimiento sobre su actitud ante el amor puede extenderse hacia la música y la religión.

La última parte del relato es la segunda visita del filósofo a la casa de La Roche, poco después de recibir la carta. Al llegar allí, en lugar de una boda, se encuentra con un funeral. Se entera de que Madmoiselle La Roche ha muerto de pena poco después de la muerte de su prometido en un duelo con un militar francés. La habilidad de la técnica narrativa de Mackenzie se muestra en este final. De la narración panorámica y resumida se pasa a la escénica y detallada. Se detiene en el momento de la entrada del filósofo en la iglesia, donde se encuentra a La Roche en medio de la oscuridad y el silencio, resignado ante la muerte de su hija, pero con la misma firmeza en su fe.

La reflexión que sirve de conclusión al relato es el reconocimiento por parte del filósofo de la superioridad de un sentimiento religioso que para él mismo, y muy a su pesar, es totalmente inaccesible. Lo terrible de la duda escéptica es precisamente la dificultad de retornar desde ella a la ingenua y beatífica religiosidad sentimental de La Roche:



Mr\_\_\_\_\_ was smitten; and I have heard him, long after, confess, that there were moments when the remembrance overcame him even to weakness; when amidst all the pleasures of philosophical discovery, and the pride of literary fame, he recalled to his mind the venerable figure of good La Roche and wished he had never doubted (*Mirror*, IV, 207).

La importancia de este relato, además de su calidad formal, radica en el hecho de que Mackenzie aborde el tema religioso, que no ocupa un lugar central en ninguna de sus tres novelas. Conocemos la posición del autor sobre este tema también por una carta a su prima Elizabeth Rose. Refiriéndose a la posibilidad de sustituir la religión tradicional por un amor a la humanidad y una filantropía meramente racional y deísta, afirma:

Let me stay the Cruelty of your Purpose—pluck not his litte Treasure from the Bosom of Poverty ! take not his Crutch from Age, his Solace from Affliction ! Our way is but rugged at best; we trod it however lighten'd by the Prospect of that better Country to which we trusted it could lead; you tell us, that it will break off in some Wilderness, which Fancy may fill up as she pleases, but reason is unable to delineate:--leave us not thus dark & comfortless; allow us to believe that our Virtue shall not be in vain; quench not the Hope it gives us Inmortality! (*LER*, 77).

Aquí se argumenta la necesidad práctica de la religión, entendida de forma tradicional como creencia en la supervivencia del espíritu personal, una necesidad social que es al mismo tiempo un consuelo para los más débiles y afligidos. Es este último aspecto el que se impone en la historia de La Roche, la perspectiva individual del padre en su terrible pérdida, sobre lo meramente conveniente para la sociedad, precisamente la visión de la religión en el escéptico Hume<sup>lii</sup>.

Como observa Barker, el clérigo es la variedad religiosa del hombre sentimental. El filósofo puede, en todo caso, ser meramente benevolente, más por una actitud razonada sobre la conveniencia y la necesidad de sus semejantes que por los genuinos impulsos del corazón:

The pastor, as the tale's full title indicates, is another "Man of Feeling", though seen in a religious context: "The ideas of his God and his Saviour, were so congenial to his mind, that every emotion of it naturally awakened them." The philosopher, on the other hand, by the very nature of his work has lost his sensibility if this type of mind ever possessed it (Barker, 88).

Sobre la personalidad del filósofo puede quedar alguna duda. Su capacidad emocional puede no haber existido nunca, o estar meramente dormida y aplastada por el hábito de actitudes escépticas e intelectualistas. Pero, en cierto modo, el mismo hecho de anhelar esa capacidad y admirarla en La Roche, puede ser un signo de su presencia a un nivel más oculto; también el amor no confesado, ni siquiera ante sí mismo, hacia Madmoiselle La Roche, lo es. Pero en lo religioso, esa sensibilidad debería tomar la forma tradicional de la fe y vestirse con los ropajes de alguna iglesia constituida, católica, anglicana o protestante calvinista. Esto parece poco importante en La Roche, a propósito del cual nunca se mencionan dogmas y solo sentimientos, pero la pertenencia a la iglesia es fundamental para la pertenencia a la comunidad. La Roche es un pastor, al fin y al cabo. Esta manera de insertarse en la sociedad mediante la religión tradicional es quizás el obstáculo definitivo para el filósofo, que se encuentra con la barrera de su orgullo intelectual y su distanciamiento del mundo. La postura de Mackenzie, partidario de la sociabilidad sentimental es, en última instancia, condescendiente pero crítica hacia el filósofo.

### 3.3. Relatos de temática matrimonial y enfoque sentimental

En este grupo se encuentran los otros dos relatos más célebres e interesantes de Mackenzie, tanto por su extensión y desarrollo narrativo como por su calidad dentro del tono sentimental: *Story of Louisa Venoni* (*Mirror*, 55,68, V, 55-77) y *Story of Father Nicholas* (*Lounger*, 82,83, 84, VI, 238-273).

La historia de Louisa Venoni es la de una seducción protagonizada no por un villano,

sino por un joven de clase alta, benevolente pero disipado, que se debate entre un amor honesto y los conceptos mundanos. Este noble inglés, Sir Edward, sufre un accidente durante un viaje por el Piamonte y es atendido en casa de un campesino rico. Allí es tratado con exquisitas atenciones y se enamora de la hija de su anfitrión, Louisa Venoni, joven con una educación más refinada de lo que correspondería a su clase por haberse criado en casa de una señora. Sir Edward no es un villano libertino y hace esfuerzos por no ceder a la pasión, ya que en sus planes entra el matrimonio con una mujer de su propia clase, que le aporte riqueza y prestigio en su medio social. Pero finalmente se deja llevar y Louisa, que es virtuosa hasta cierto punto (como muchas de las jóvenes que se convierten en víctimas en secuencias de seducción) ofrece poca resistencia. Además de estar también enamorada de Sir Edward, quiere evitar a toda costa el matrimonio con el hombre que su padre ha elegido para ella, un rudo campesino con el que no tiene nada en común. El amor y el rechazo de ese destino hacen que se entregue a Sir Edward.

Los dos jóvenes huyen y se instalan en Inglaterra, Louisa como la amante oficial de Sir Edward. Una vez allí, llegan noticias de la muerte del padre de Louisa, provocada al parecer por el dolor de la deshonra y la pérdida de la hija. En este momento estamos ante una situación típicamente mundana, con un joven heredero que disfruta de la vida antes de un matrimonio adecuado que le aporte fortuna y posición. Pero ni Sir Edward ni Louisa tienen el carácter adecuado para tal situación. De él se dice: “his heart was not made for that part which, it is probable, he thought, it could have performed” (*Lounger*, V, 68). En ella el remordimiento es más grave por unirse a la conciencia de culpa por la supuesta muerte de su padre. En este momento se introduce una subtrama, breve pero decisiva, en la que se nos informa del infeliz matrimonio de la hermana de Sir Edward, motivado únicamente por vanidad e interés. Es algo que contribuye a abrir los ojos del protagonista. En ese momento reaparece el padre (sin que se den explicaciones sobre la

falsedad de la noticia de su muerte) que viene a recuperar a su hija sin rencor ni reproches hacia el seductor<sup>liii</sup>. Sir Edward comprende el valor de Louisa y renuncia a los principios mundanos y a un matrimonio concertado según sus reglas. Decide casarse con Louisa y ser feliz. “I have seen those high-born females to which my rank might have allied me, I am ashamed of their vices and sick of their follies” (*Lounger*, V, 76).

Dwyer relaciona este relato con un aspecto aparentemente liberal del sentimentalismo de Mackenzie, y concretamente de su visión de la moral sexual para la mujer:

He [Mackenzie] stressed the imperative of affection over virginity and inheritance. These latter had their place, of course, but they did not define female virtue. Even Samuel Richardson, whose novel projected a new and sentimental view of women and who was greatly admired by Mackenzie, did not go this far in his reappraisal of traditional notions of female morality (Dwyer, 136).

Barker destaca la relación de esta historia con la temática de Richardson y Marmontel, concretamente en su historia *Laurette*. Comparando los dos relatos, con una línea argumental muy similar, Barker (90-92) señala que la versión de Marmontel es más abiertamente didáctica y moralizante, mientras que Mackenzie consigue crear interés mediante el interesante tratamiento psicológico de los dos protagonistas que comparten un carácter en el que la virtud surge a partir del remordimiento.

Por más que el tratamiento psicológico de los personajes sea adecuado, no cabe duda que también Mackenzie muestra de nuevo una intención didáctica en el relato. Creemos que lo que pretende mostrar aquí es uno de los aspectos de su concepción del matrimonio, la crítica del matrimonio exclusivamente por interés propio de las clases altas. La crítica reciente, cuando enfatiza el aspecto antisentimental de Mackenzie<sup>liv</sup> tiende a fijarse en las tramas de seducción en las que el villano utiliza de manera hipócrita el lenguaje de la sensibilidad, como ocurre en los episodios de Emily Atkins y Harriet Annesly en sus dos primeras novelas, *The Man of Feeling* y *The Man of the*

*World*. Aquí, sin embargo, el lenguaje sentimental del protagonista no es fingido aunque el resultado es igualmente una seducción. Pero al final la concepción romántica y novelesca del matrimonio, la misma que Mackenzie critica en otros momentos, triunfa sobre la mundana, lo cual puede verse como un ejemplo de los curiosos equilibrios entre lo sentimental y lo antisentimental habituales en las ideas de Mackenzie sobre el matrimonio. Cada uno de los relatos o los episodios de las novelas parece diseñado para mostrar, en clave didáctica, una parte de la lección, y en este caso estamos ante la condena de la concepción mundana del matrimonio que forma parte de la visión de la sexualidad para el libertino. Sir Edward no es un libertino por su carácter, juega durante un momento ese papel y finalmente lo abandona. (La otra parte de la lección sería la condena del matrimonio inadecuado por estar motivado en los engaños y desvaríos del sentimentalismo, y esto es lo que encontraremos en la historia de Constantia (*Lounger*, 64, VI, 109-119) y la historia de Harriet y Emilia (*Mirror*, 101, V, 3-17)) que analizaremos en el siguiente apartado.

En la historia de Louisa Venoni se trata tanto de condenar uno de los tipos de matrimonio inadecuados, como de introducir el tema de la falsa vergüenza, que vemos ahora por primera vez y que aparecerá con gran frecuencia en Mackenzie. Consiste en la presencia en ciertos personajes masculinos jóvenes de principios virtuosos junto con la vergüenza a la hora de dar muestra de tales principios en su comportamiento público. Esta vergüenza, en principio ilógica, se explica por la preponderancia de los principios contrarios, libertinos y mundanos, en los círculos sociales esnobs en los que estos jóvenes quieren introducirse.

Este tema es central en la historia del padre Nicholas (*Lounger*, 82, 83, 84, VI, 238-273) y aparece también en una de las piezas teatrales de Mackenzie, *False Shame, or The Force of Fashion* (VIII, 291-410), en una de las tramas de *The Man of the World*,

concretamente la corrupción del joven Billy Annesly y en uno de las historias insertas en *The Man of Feeling*, la del joven Sedley en el capítulo “The Pupil”<sup>lv</sup>. Sir Edward es otro ejemplo porque es uno de esos hombres que se acerca a las costumbres libertinas no por pasión, sino por un error “teórico”, por seguir en realidad los dictados del mundo y las costumbres de sus ambientes corrompidos. Ejemplifica también una idea clave de la ética sentimental de Hutcheson o Smith, la de que un sentido moral innato (en el lenguaje sentimental, un “corazón puro”) puede y debe corregir los errores de una educación que inculca principios erróneos y nocivos, sobre todo en los hijos de las clases altas.

Este tema de la falsa vergüenza, secundario en la historia de Louisa Venoni, ocupa el lugar central en la historia que tratamos a continuación, como se hace patente en el propio título: *The Power of Corrupt Society and False Shame over the Natural Feelings of Virtue: Story of Father Nicholas*. Este es uno de los relatos sobre cuyo proceso de creación Mackenzie nos da información en sus papeles personales editados por Thomson. El relato es en gran medida imaginario, ya que lo que hemos llamado “anclaje en la realidad” es muy tenue. El punto de partida es, como señala Barker (95) la oposición de ciudad y campo, el tema clásico del menosprecio de corte y alabanza de aldea. Mackenzie cuenta cómo en una paseo por la campiña de Picardía le llama la atención la felicidad de una familia con la que se encuentra al pasar por su casa. Luego en París la frivolidad y disipación que dominan la vida urbana le sugieren el contraste:

I thought of the contrast of the situation between this country gentleman and his charming family living on his estate in the country, and that which, if he came to Paris and joined the fashionable circle there, he might naturally fall into; and then personifying the seemingly happy pair, I wrote the story of *Father Nicholas* (A&E, 190).

Esta historia es narrada por su protagonista al autor (o a su representante o máscara,

Mr. Lounger) durante un viaje de éste a un pequeño pueblo de Bretaña. La llegada del autor al pueblo con algunos compañeros de viaje, su visita a la iglesia y la impresión que le produce la figura del religioso que protagonizará la historia, constituyen el marco de la narración propiamente dicha y muestran ya el tono sentimental de la misma, además de apuntar y adelantar la enseñanza moral que la propia historia ilustrará.

St Hubert, el protagonista antes de convertirse en el padre Nicholas, es un noble de provincias sin muchos recursos que se instala en París con Delaserre, compañero de infancia y estudios. Delaserre es un militar orgulloso y de principios libertinos que desde el primer momento se muestra como el causante de la corrupción y la ruina de su amigo. St Hubert reconoce actuar siempre bajo la influencia del complejo de la falsa vergüenza, que le lleva a esconder sus virtudes y presumir de vicios a los que no se siente inclinado. “I was ashamed of virtues to which I was naturally inclined, a bully in vices which I hated and despised” (*Lounger*, V, 247-248).

Este proceso de corrupción se detiene cuando St Hubert se casa con una joven virtuosa Emilia Santonges, a la que conoce en una visita al campo en casa de unos parientes de Delaserre. Como señala Barker (95) el tema de la oposición entre inocencia rural y corrupción urbana es otro lugar común del sentimentalismo al que Mackenzie recurre con frecuencia. Aquí los momentos del protagonista en el campo y la ciudad coinciden con las mejoras y recaídas respectivamente de su salud moral. Una vez casado se instala en el campo. Emilia es una heroína rousseauniana que cría a su hijo con leche materna y se resiste a volver a París, pero St Hubert alega, de manera obviamente equivocada, que solo en la ciudad se pueden encontrar los mejores cuidados médicos para la madre y el hijo. De nuevo en la ciudad, Delaserre introduce a St Hubert en un grupo de gente sin escrúpulos que viven del juego y entre los que se encuentra Mme de Trenville, viuda que se convertirá en la amante de St Hubert. Una vez que el

protagonista pierde todo su dinero en el juego y es abandonado por Mme de Trenville tiene lugar el desenlace trágico. St Hubert cae en la desesperación y está a punto de asesinar a su mujer y su hijo pero un movimiento de ternura espontánea ante el pequeño lo evita. Deja una carta explicando a su mujer su ruina y huye de su hogar para intentar recuperar su fortuna. Pero poco después, en una posada, le llegan las noticias de la enfermedad y muerte de la madre y el niño. Decide entonces retirarse al monasterio benedictino donde lo encuentra el narrador.

Es interesante observar cómo en la narrativa de Mackenzie el matrimonio honesto y la sexualidad afectiva que se asocia a él se oponen como paradigma moral no solo a los numerosos casos de seducción de mujeres jóvenes por parte de libertinos, sino también a otros de corrupción de hombres jóvenes y virtuosos (pero vulnerables a causa de la falsa vergüenza) por parte de esos mismos libertinos. Para enfatizar lo que hay de común en ambos procesos llamaremos a estos últimos “seducción homosocial”<sup>lvi</sup>. La denominación es quizás más apropiada en el caso de la corrupción de Billy Annesly por Thomas Sindall que en el de St Hubert por Delaserre. Esto es así por la gran diferencia de posición social y conocimiento del mundo que existe entre los protagonistas de *The Man of the World*, y que no es tanta entre los del relato breve que nos ocupa. Billy Annesly cae víctima fundamentalmente de las maquinaciones malvadas del libertino y la falsa vergüenza es un factor coadyuvante; en la historia del padre Nicholas en cambio, es el factor psicológico el que ocupa el centro del interés y, como ya hemos observado en otras ocasiones, Mackenzie parece desenvolverse mejor en el relato breve construyendo una narración más plausible que muestra su intención didáctica más adecuadamente que en *The Man of the World*. Si bien Delaserre es otro más de los villanos libertinos de Mackenzie, que ejerce una influencia corruptora sobre St Hubert, no se debería considerar la principal causa de su ruina, ya que al fin y al cabo se



conocen desde la infancia y en todo momento St Hubert es consciente de la falta de principios de Delaserre. En *The Man of the World* encontramos un caso paradigmático de seducción homosocial, con un villano plenamente culpable, que sirve de preparación y anticipación de la seducción propiamente dicha de la protagonista femenina. En la historia del padre Nicholas vemos más bien un proceso de corrupción masculina causado por la falsa vergüenza al que se opone, como tendencia contraria, la fuerza del amor honesto en el matrimonio de St Hubert y Emilia.

En la siguiente historia, *History of Sofia M\_\_\_, a wife seduced by her husband*, (*Lounger*, 75, VI, 186-199) volvemos al tema de la condena del matrimonio motivado por intereses o motivos mundanos. Este relato aparece de nuevo en un marco narrativo que lo conecta con la realidad extraliteraria. En este caso no tenemos información sobre los hechos que hayan podido servir de inspiración a Mackenzie para su creación, pero el hecho de que la historia aparezca como la narración en primera persona de una lectora de *Lounger*, puede ser motivo ya de confusión y ambigüedad respecto a su carácter factual o ficticio, ya que, aunque tal presentación es un recurso literario que utilizan los autores de la revista de un modo convencional para ofrecer sus obras al público, sí existe un pequeño número de artículos que son realmente obra de lectores o corresponsales, como se comprueba en el artículo final de *Mirror* (110, V, 78-88), lo que sin duda daría origen a una interpretación de las historias de ficción como hechos auténticos por parte de muchos lectores. La carta que contiene esta historia se remite a la revista desde Avignon, y la supuesta autora se presenta como una exiliada, que se halla en una situación de exclusión social que generalmente se asocia al adulterio.

La narradora, Sofia M\_\_\_, procede de una familia con más orgullo que fortuna. El padre, que llevaba un estilo de vida superior a sus medios, muere en la primera infancia de la protagonista dejando a la familia en situación precaria. La madre confía todo su

futuro a la belleza de la niña, que considera arma suficiente para un matrimonio ventajoso. Cuando Sofía llega a la juventud el mejor partido que aparece es Mr. M\_\_\_, hombre rico, de edad madura y de un carácter que tiende, sino a un libertinismo evidente, sí al sarcasmo, y a un cinismo que tomará como objeto de burla las formas y el lenguaje sentimental gratos a Sofía y sus amigas. La presentación negativa de este personaje nos indica ya claramente la posición que toma Mackenzie en este relato. Aunque no sea una de las historias que adoptan de forma más clara el tono y lenguaje sentimental, sí se están condenando los principios mundanos que dan lugar a las posturas antisentimentales y libertinas. Mackenzie parece querer hacernos ver cómo la condena de la virtud sentimental se convierte fácilmente en el escepticismo ante cualquier tipo de virtud propio de los sistemas éticos como el de Mandeville y la ilustración materialista.

Un personaje como Mr. M\_\_\_ busca el matrimonio a una edad tardía y movido por consideraciones como la vanidad de poseer una esposa hermosa o la herencia y perpetuación del apellido. Estas motivaciones inadecuadas encuentran su reflejo en las de la madre de Sofía, mujer superficial interesada también en la vanidad, el orgullo de clase o el dinero, más que en la virtud. Sofía, presionada por su madre, se resiste al matrimonio y siente un claro rechazo ante Mr. M\_\_\_; “My companions and I feared him and hated him” (*Lounger*, VI, 191). Ante esto, el personaje sarcástico y mundano, adopta las convenciones y el lenguaje del sentimentalismo galante y la pose del amante rechazado, mientras ejerce su influencia con la madre. Sofía habla de este doble lenguaje, el del interés con la madre y el del sufrimiento del amor rechazado con la hija: “to me he talked in commomplace of the anguish it caused him” (*Lounger*, VI, 191).

Finalmente, Sofía cede a la presión y acepta casarse con Mr. M\_\_\_. El matrimonio es feliz durante un tiempo, mientras el marido conserva su actitud galante propia del

cortejo, pero poco a poco vuelve a su verdadera naturaleza, deja de ocuparse de su mujer y su hijo, dedica todo su tiempo a sus ambiciones políticas y finalmente Sofia descubre que tiene amantes. En los círculos en que se mueve el matrimonio esto parece más la norma que la excepción, de manera que pronto surgen oportunidades y candidatos para que la esposa se convierta también en adúltera.

Sofia cae en el pecado pero se arrepiente pronto. La sociedad, sin embargo, le hace pagar su culpa. El círculo en que se mueve es de carácter burgués, a medio camino entre la moral puritana propia de esa clase y la imitación de las costumbres galantes de las clases altas seguidoras de las maneras francesas, en las que el matrimonio es un mero contrato de interés entre familias sin ninguna relación con una vida sentimental y sexual totalmente libre. En el ambiente de Sofia parecen seguirse las costumbres francesas pero, inconsecuentemente, sin la misma impunidad, por lo que la protagonista se queja amargamente de su marido, con argumentos que nos recuerdan a los de Haywood y Manley en su crítica del doble rasero en moral sexual:

I again repeat, that I will not offer to apologize for my weakness, or my crimes. But it would be more dignified in him, as well as more just, were he to forgive rather than to reproach the woman, whose passion he bought, whose affections he despised, whose innocence he corrupted, whose ruin he has caused (*Lounger*, V, 199-200).

Vemos de nuevo en este relato a un Mackenzie con posiciones sorprendentemente progresistas y feministas. Si en el caso de *Louisa Venoni*, había una relativización de la importancia de la castidad femenina y la virginidad a la hora del matrimonio, aquí vemos una condena más explícita del doble rasero en moral sexual. Tal posición sólo es explicable por la influencia del tipo de ficción representado por Richardson y la clase de sentimentalismo “feminista” que éste representa. Pero, como argumentaba Dwyer, Mackenzie va más allá en un sentido liberal, ya que la condena de Richardson del doble rasero, como vemos en *Charles Grandison*, no consistiría en relativizar la importancia

de la castidad femenina sino en propugnar la masculina.

De todos modos, el punto central del mensaje de este relato estaría en la condena del matrimonio mundano, ya que el adulterio, con las consideraciones morales que pueda merecer, es la consecuencia del error y el fracaso que este tipo de matrimonio constituye. El título del relato, *History of Sofia, a Wife Seduced by her Husband*, se presta a dos diferentes interpretaciones. Según la primera, la seducción podría referirse a la primera etapa del matrimonio, cuando la protagonista, que se ha casado cediendo a la presión familiar, conoce una breve felicidad. Pero en esa lectura el término “seducida” tendría un sentido en cierto modo “positivo” que parece bastante extraño en Mackenzie. La segunda interpretación, quizás más forzada pero también más coherente en su ironía, es que Sofia no ha sido seducida por su marido para entregarle su afecto, sino de modo involuntario, para entregárselo a un tercero. Es decir, ha sido llevada por el propio marido hacia el adulterio por su ejemplo y el contagio de sus principios libertinos. Así el término “seducción” tendría su sentido habitual, asociado a la corrupción de la inocencia y la virtud, tanto en las acciones como en las ideas y principios que las sustentan, ya que habitualmente las secuencias de seducción están acompañadas de una adoctrinamiento en el libertinismo teórico<sup>lvii</sup>.

### 3.4. Temática matrimonial y enfoque antisentimental

Pasamos ahora de aquellos relatos en los que Mackenzie condena el error del matrimonio mundano a aquellos en los que su ataque se dirige a los errores sentimentales. Estos son dos: *History of a Marriage made from Enthusiastic Attachment* (*Lounger*, 64, VI, 109-119) y *Effects of Sentiment and Sensibility on Happiness: from a Guardian* (*Mirror*, 101, V, 3-17). El primero es la presentación del error de un amor sentimental, que es más bien un amorío o deslumbramiento; el

segundo el error de la amistad sentimental, aunque la resolución del argumento también afecte al matrimonio.

*History of a Marriage Made from Enthusiastic Attachement* es un breve relato caracterizado por un esquematismo y un antinaturalismo habituales en Mackenzie pero especialmente acentuados aquí. Esta historia de dos hermanas, una sentimental hasta el exceso—Constantia—y la otra bondadosa y sensible—Sofía—pero prudente, sigue un esquema argumental y de personajes muy repetido en la literatura de los siglos XVIII y XIX, en muchas novelas y narraciones breves de las que *Sense and Sensibility* de Jane Austen (1811) es sólo la más conocida. La hermana sentimental, Constantia, es la protagonista, como heroína mejor dotada en belleza e ingenio. Consecuentemente los dos pretendientes que aparecen se dirigen a ella. Florio es hipócrita y superficial, mientras que Alexander es sincero y honesto. Pero estas cualidades sólo son percibidas adecuadamente por la madre y la hermana de la protagonista, ya que ella misma ve la realidad deformada por el filtro del entusiasmo sentimental, de manera que Florio le parece sublime y apasionado y a Alexander lo ve frío y falto de elegancia. Consecuentemente se casa con Florio, y el rechazado Alexander se dirige a su hermana, que lo acepta. En el momento de la narración Constantia ha salido ya de su engaño pero a costa del sufrimiento de un matrimonio infeliz. La historia, igual que las de Sofía y el padre Nicholas, se narra desde el punto de vista de quien ha cometido errores que ya no puede reparar. La protagonista hace amargas reflexiones sobre el talento y la perspicacia que se le atribuían, y su fracaso e insuficiencia a la hora de alcanzar la felicidad conyugal: “It was long, however, before I allowed myself to see defects, which less penetration than I have been flattering with possessing, had long before discovered” (*Lounger*, VI, 118)<sup>lviii</sup>.

La última historia relacionada con la temática del matrimonio es *Effects of Sentiment*

*and Sensibility on Happiness: from a Guardian*, que es narrada como las anteriores en una carta de un supuesto lector de *Lounger*, en este caso el tutor legal de una de las protagonistas. Todo lo dicho sobre las circunstancias Constantia y Sofia antes de sus matrimonios, es aplicable también a Emilia, protagonista de este relato, por lo que estamos otra vez ante una heroína sentimental bastante convencional: “One feature of her mind was strongly predominant; a certain delicacy and fineness of feeling, which she had inherited from nature” (*Lounger*, VI, 5).

Emilia tiene la misma superioridad respecto de su amiga Harriet que Constantia respecto de su hermana. Lo más llamativo, sin embargo, de la relación entre las dos es el modo en el que hacen causa común frente al mundo. Representan un rasgo llamativo de la cultura sentimental, el orgullo de los corazones sensibles que desprecian, de una manera elitista, al resto de la humanidad: “The law of prudence and property, they held the invention of cold and selfish minds, insensible of the delights of feeling and sentiment, and of friendship” (*Lounger*, V, 7-8).

Aquí la habitual oposición entre la inocencia del protagonista sentimental y la corrupción del mundo se presenta con una valoración invertida. El mundo es sensato y prudente y las jóvenes se muestran orgullosas y totalmente equivocadas, pretendiendo neciamente superar la sabiduría de la generación anterior, representada por el tutor-narrador.

Aunque el motivo del relato es la amistad sentimental, el tema del matrimonio también se aborda, desde el momento en que Harriet se casa con Marlow, soldado de escasa fortuna, sin permiso paterno y con la aprobación y el decisivo apoyo de su amiga Emilia. Marlow, que también comparte al lenguaje del sentimentalismo, pronto se descubre como un mal marido y padre, libertino por debilidad más que por maldad, e incapaz de resistir las dificultades de su situación económica.

Ante todo esto, Emilia decide trasladarse a casa de su amiga, con la radical desaprobación del tutor, lo que les lleva a una ruptura: “I urged the ties of prudence, of duty and of character. They only produced an eulogium of generosity, on friendship and on sentiment” (*Lounger*, V, 14).

Finalmente Harriet enferma y muere, y Emilia interpreta las últimas palabras de su amiga, instándole a no abandonar a su marido y su hijo, en el sentido de que debe casarse con Marlow y ser una madre para el niño. El tutor, en su carta a *Lounger*, pide que alguien le ayude a hacer ver a las jóvenes como Emilia el error de esos comportamientos que en este caso ya le han traído a Emilia una mala reputación y amenazan con hacerla infeliz de por vida: “Tell them, there are bounds beyond which virtuous feelings cease to be virtue, that the decisions of sentiment are subject to the controul of prudence, and the ties of friendship subordinate to the obligations of duty” (*Lounger*, V, 17).

La historias de Emilia y Harriet y la de Constantia tienen el mismo núcleo didáctico; muestran cómo la percepción de las jóvenes afectadas por la obsesión sentimental está distorsionada hasta el punto de ver todo de una manera diferente a la del resto de la sociedad. Además, siendo ellas mismas conscientes de esa discordancia, achacan el error al mundo y se consideran parte de un grupo privilegiado de seres humanos dotados por la naturaleza de una mayor sensibilidad.

Mackenzie utiliza en ambos casos un punto de vista que no deja lugar a interpretaciones o ambigüedades. En el caso de Emilia y Harriet es el tutor el que representa esa voz de la prudencia y la razón, y en la historia de Constantia es la diferencia temporal entre el momento de los hechos y el de la narración, siendo ya la propia protagonista la que ha llegado a darse cuenta de sus errores y extravíos.

#### **4. Artículos ensayísticos de tono sentimental: melancolía y sociabilidad**

Los artículos que analizamos en este apartado son los siguientes: *On Spring. The Effects of that Season on the Mind* (*Mirror*, 16, IV 65-71); *Attachement to Inanimate Objects and to Home. Account of a Visit to Mr. Umphraville in the Country* (*Mirror*, 61, IV, 250-257); *On the Moral Effects of Scene of Sorrow. Funeral of Maria* (*Mirror*, 72, IV, 272-281); *The Sentiment and the Morals of the Time. Reflexions Occasioned by the Beginning of the New Year* (*Lounger*, 48, V, 380-391) y *Effects of the Rural Objects on the Mind. Portrait of a Country-Dowager* (*Lounger*, 87, VI, 264-273).

Es evidente que en todos ellos hay una temática común, manifestada por ciertos términos o expresiones que se repiten como *sentiments*, *morals*, y *effects...on the mind*. Todos ellos se centran en los sentimientos y reflexiones suscitados bien por la llegada de una determinada temporada en el ciclo anual de la naturaleza, o por ocasiones tales como la muerte de una joven bella y bondadosa, o el regreso al hogar después de un viaje. Este mínimo apoyo en lo anecdótico de algunos de ellos podría situarlos en la frontera de la semificción y lo puramente ensayístico. Además, dado que inevitablemente algunas de nuestras categorías clasificatorias pueden solaparse, uno de ellos pertenece a la serie de Mr. Umphraville, que presenta, como la de Caustic, una mezcla del tono satírico con el melancólico y sentimental. En este artículo se parte de lo ensayístico, reflexionando sobre la idea del apego no sólo a las personas, sino también a los animales, objetos inanimados y al hogar, basándose en conceptos próximos al asociacionismo psicológico de Hume. Pero el tono de Mackenzie, que pretende al mismo tiempo moralizar y apelar a las cualidades afectivas del lector, está en las antípodas del discurso analítico de Hume, que se limita a “disecionar” los hechos psicológicos que dan base a lo moral y afectivo. Mackenzie es en estos artículos tan



cálido y humano como Hume frío y analítico, lo cual no parece contradictorio con el tono de sátira y comedia ligera de otras ocasiones.

Mackenzie se complace en la sociabilidad sentimental y celebra compartir con la gran mayoría de la humanidad las bases psicológicas y afectivas del hecho moral. El paso de una categoría a otra, de lo psicológico a lo moral, puede mostrarse con ocasión de lo anecdótico y aparentemente insignificante, como la alegría ante el reconocimiento los objetos en el regreso al hogar: “He must be a very *dull*, or a very *dissipated* man who, after a man’s absence, can open his own door without emotion, even though he has no relation or friend to welcome him” (*Lounger*, V, 255-256, cursivas nuestras).

La incapacidad natural de un alma torpe, *dull*, produce los mismos efectos que la incapacidad de sentir adquirida por las costumbres inmorales o libertinas, *dissipated*. Aquellos que poseen y no han perdido tal capacidad lo notarán incluso en el detalle mínimo que centra la atención del artículo. Si en otras ocasiones, como cuando satiriza los tipos asociados a las enfermedades nerviosas del sentimentalismo, Mackenzie se distancia de la exaltación del sentimentalismo enfermizo propio de Sterne, en estas ocasiones vemos una cierta proximidad entre ambos autores. De hecho los artículos de este grupo, y muy especialmente el dedicado al funeral de la doncella muerta, son susceptibles del mismo tratamiento que se daba a los fragmentos más exquisitamente sentimentales del autor irlandés en ediciones con títulos como *The Beauties of Sterne*<sup>lix</sup>.

Vemos también que la opción de Mackenzie por la sociabilidad sentimental es compatible con cierta forma de soledad, como el celibato de Umphrville, y también de las máscaras del autor, Mr. Mirror y Mr. Lounger. Tal soledad puede verse incluso como un factor que refuerce esa capacidad sentimental hacia objetos secundarios, los animales, objetos inanimados y el propio hogar. La imagen de quien abre la puerta de su casa después de un viaje sin encontrar quien le reciba (*no relation or friend to welcome*

him) puede ser el rasgo distintivo de un personaje sensible y de gran capacidad sentimental, que se volcará entonces en esos objetos secundarios, (*a spaniel, a flea-bitten horse, an elbow chair, a withered stump*). Igual que Umphrville y Caustic, los narradores de las novelas de Mackenzie también son personajes solitarios y veremos cómo el distanciamiento de Charles en *The Man of Feeling* es un fenómeno complejo e inestable, de manera que es compatible con momentos de plena identificación con la exaltación afectiva del protagonista Harley.

El transcurrir del ciclo eterno de las estaciones es otra ocasión para reflexiones melancólicas. Esto es así incluso en la primavera, tradicionalmente asociada a la renovación de la vida y los sentimientos festivos y gozosos que ello conlleva:

Amidst the returning verdure of the earth, the mildness of the air and the serenity of the sky, I have found a still and quiet melancholy take possession of my soul, which the beauty of the landscape and the melody of the birds rather soothed than overcame (*Lounger*, VI, 66).

Esta aparición de la melancolía en un contexto inesperado, en medio de una alegría general de una ocasión festiva, vuelve a aparecer con motivo del año nuevo:

I am sometimes disposed.... to look on the jollity around me with an eye on thought, and to impress, in my imagination, a tone of melancholy on the voices that wish me many happy years (*Lounger*, VI, 331).

El artículo más importante de este grupo es quizás el dedicado a describir los sentimientos ante la muerte de una joven bella y virtuosa (*Mirror*, IV, 272-281). Aquí se reconoce un efecto placentero en el dolor de la melancolía, “that gentle melancholy which makes sorrow pleasant and affliction useful” (*Mirror*, IV, 279) y se asocia todo ello a los sentimientos virtuosos, siguiendo así de cerca los principios antirracionalistas de la ética de Hutcheson y Hume y su asociación clave entre virtud, placer,

benevolencia y utilidad social. El mismo estado de ánimo producido por una mezcla de dolor y placer, ocasionado aquí por sucesos vividos (aunque volcados en una composición literaria) es el que la literatura sentimental, con su predominio de lo patético, pretende suscitar. Así lo vemos en la correspondencia entre Mackenzie y Hannah More, a propósito de la reacción de ésta ante las novelas de áquel.

Really, in common justice, you owe me some compensation for the tears you have made me shed so frequently and so plentifully: though I don't know whether I can't lighten the burthen from your conscience by entirely transferring the obligation to the other side; for most precious to the heart of sensibility, is the sorrow excited by such causes (cit. en Thomson, 170).

El artículo de la anécdota de la muerte de Maria puede considerarse altamente significativo y revelador de las ideas éticas y sociales del grupo de Mackenzie, al resumir en un cuadro patético, el funeral, las ideas claves de la ética sentimental desde Hutcheson a Smith: melancolía, dolor placentero, virtud, benevolencia y sociabilidad.

## **9. Crítica literaria: opiniones sobre la tragedia, comedia y novela.**

Cuatro de los artículos de Mackenzie publicados en *The Lounger* están dedicados al análisis de tres géneros literarios: “On Novel Writing” (*Lounger*, 20, V, 176-187), “An Examination of the Moral Effects of Tragedy” (*Lounger*, 27, 28, V, 221-246) y “Observations on Comedy” (*Lounger*, 50, VI, 3-15). Los géneros estudiados son precisamente los más populares y accesibles a las clases alfabetizadas y ello tiene relación con el tipo de análisis que interesa a Mackenzie, centrado en los efectos, emocionales y consecuentemente morales, de la lectura o del espectáculo en el público, en coherencia con la visión didáctica y moralizante de la literatura que tiene el autor. La posición básica y común en todos los artículos es crítica con las formas en las que el género se desarrolla en la literatura de su tiempo. Sin embargo, lo mismo que sucede

con los relatos, no se puede decir que la posición del crítico sea coherentemente sentimental o antisentimental, sino que más bien varía en cada momento en concordancia con los propósitos de utilidad moral que están en la base de sus posturas. Es interesante observar que algunos de los argumentos que Mackenzie utiliza para atacar la comedia y la tragedia contemporánea (sobre el peligro de los villanos “atractivos” en la tragedia o sobre la ridiculización de la virtud y el triunfo del amor alocado en la comedia) son muy similares a los utilizados por Rousseau en su *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos* (1758), lo que da una idea de la relación intelectual de Mackenzie con los grandes autores de la cultura sentimental; una indudable influencia intelectual que se disimula con un rechazo consciente plasmado en opiniones marcadamente negativas sobre Sterne y Rousseau y con una crítica más matizada de Richardson.

La principal crítica a la tragedia moderna, cuyo tema predominante es el amor, es la importancia del papel que juegan los villanos. La dignidad de la tragedia, que no sitúa al público por encima de los personajes, hace que el villano sea una figura cercana al espectador, con el peligro de convertirse a veces más en objeto de admiración o compasión que de odio o desprecio. Cuando hablamos del tipo de villano libertino, el caso paradigmático de este efecto moralmente perverso lo vemos no en una tragedia, sino en *Clarissa*, en la figura de Lovelace. Pero Mackenzie establece una cercanía entre novela y tragedia moderna (también presente en Rousseau)<sup>lx</sup> y además debemos recordar que el precedente más frecuentemente señalado para el personaje de Richardson era Lothario, personaje en la tragedia de Rowe *The Fair Penitent* (1701):

In tragedy, as in novel, which is sometimes a kind of tragedy, the author is obliged, in justification of weak characters, to elevate villainousness, or to throw round their vices a bewitching address and captivating manners (*Lounger*, V, 238-239).

Lovelace is made a character which the greater number of girls admire in order to justify the seduction of Clarissa (*Lounger*, V, 239).

Repitiendo un argumento que también aparece en el artículo sobre la novela, cuando la virtud es exaltada en este tipo de tragedias, no se trata de las virtudes domésticas y cotidianas al alcance del lector (*passive excellence, prudence to avoid evils, fortitude to bear them*) sino de un concepto de virtud grandioso y falto de verosimilitud.

Con estos argumentos podríamos pensar que, como sucede en el artículo sobre la novela que analizaremos más adelante, su crítica de la tragedia equivale a crítica del sentimentalismo. Sin embargo Barker (146-154) opina lo contrario y señala que Mackenzie está atacando la forma más común de la tragedia inglesa moderna, desde Shakespeare hasta Otway, y defendiendo implícitamente un tipo de tragedia, más asociado al sentimentalismo que él mismo ha llevado a la práctica con sus obras *The Spanish Father* (VIII, 203-288) o *The Prince of Tunis* (VIII, 111-201). El primero de estos tipos de tragedia, a pesar de su libertad formal, podría considerarse “clásico” en un sentido en que este término se opone a lo sentimental en la literatura del siglo XVIII, y así es defendida por críticos de tendencia neoclasicista como Lord Kames o Hugh Blair. La denominación que usa Barker para distinguir uno y otro es *moral tragedy* frente a *pathetic tragedy*. Así, Blair ve un valor y una eficacia moral indudable en las obras de Shakespeare y Otway, ejemplos de tragedia moral, opinión que Mackenzie pondrá en duda:

No reasonable person can deny tragedy to be a moral species of composition. Taking tragedies complexly, I am fully persuaded, that the impressions left by them upon the mind are, on the whole, favourable to virtue and good dispositions (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, cit. en Barker, 147).

Lo que para Blair es el mayor potencial favorable a la virtud en la tragedia, su capacidad para suscitar pasiones, es para Mackenzie su mayor peligro:

Scenes presenting passions and vices, round which the poet throws the veil of magnanimity, which he decorates with the pomp of verse, with the splendor of eloquence, familiarise the mind to their appearance, and take from it that natural disgust which the crimes, presented in their native form, would certainly excite (*Lounger*, V, 227).

Este peligro de lo emocional tiene una consecuencia en lo moral, el centro del interés de Mackenzie, en la confusión entre la virtud y el vicio, cuyas fronteras a veces se difuminan:

But in modern drama there is an uncertain sort of outline, a blended colouring, by which the distinction of these objects [vice and virtue] is frequently lost (*Lounger*, V, 229).

The consequence is that the bounds of right and wrong are often so uncertainly marked, as not to be easily distinguished, and if the powers of poetry or the eloquence of sentiment should be on the side of the latter, it will require a greater firmness of mind that youth or inexperience is master of, to resist it (*Lounger*, V, 230).

La confusión entre virtud y vicio, que se da en el caso paradigmático del villano libertino Lovelace (probablemente a pesar de Richardson, que estaba como autor animado por intenciones morales similares a las de Mackenzie) también se da en los héroes-villanos shakesperianos como Macbeth y Ricardo II. Es en el análisis de éstos donde Mackenzie se muestra en desacuerdo con la tendencia crítica más tradicional representada por Blair y Lord Kames. Según Barker, el malentendido básico entre las dos posiciones es que Blair y Kames se mantienen en el modelo de la poética aristotélica y al hablar de las pasiones se refieren a la compasión y el terror de las que se trata en la obra de Aristóteles, es decir, terror en el espectador y compasión hacia los personajes. Este tipo de compasión puede extenderse a villanos con grandeza como Macbeth o a personajes manchados por un crimen pero que no son ni héroes ni villanos, como Othello. Esto no lo admite Mackenzie y en su modelo, que es la tragedia patética

o sentimental, la compasión debe estar reservada a los personajes virtuosos, mientras que los villanos solo pueden suscitar odio. Una premisa de tal postura es, por supuesto, que la separación entre la virtud y el vicio, entre héroes y villanos, debe ser totalmente nítida. Este es el principio poético-moral que Mackenzie aplica en sus dramas, en parte en sus novelas (desde luego en *The Man of the World*, en algunos episodios de *The Man of Feeling*, pero no en *Julia de Roubigné*) acercándose así a la estética del melodrama y la novela popular del siglo siguiente y alejándose de la tragedia clásica. Como afirma Barker: “Tragedy is thus seen as an instrument by which to manipulate the emotions of the spectator, and we are not far from the melodrama of the next century where the heroine is to be wept over while we hiss at the villain” (152).

De acuerdo con el razonamiento de este crítico, llegamos pues a la conclusión de que el ensayo de Mackenzie sobre la tragedia sólo es en apariencia antisentimental, por repetir ciertos argumentos que también aparecen en el artículo que crítica la novela sentimental. Sucede que en realidad está defendiendo, frente a Shakespeare, Otway, Rowe e incluso Richardson, un tipo de tragedia más cercana a la estética del sentimentalismo, que hoy en día sería mucho menos valorada, la tragedia patética de George Lillo<sup>lxi</sup> o sus propias obras, donde resulta imposible confundir la virtud y el vicio y la compasión está reservada para los personajes virtuosos que sufren sin merecerlo<sup>lxii</sup>.

En el caso de la comedia resulta más claro que Mackenzie se muestra a favor del modelo del género más asociado a la literatura sentimental. Defiende explícitamente el tipo de comedia de Richard Steele o Colley Cibber mientras que las obras de más éxito en su época, *Les Noces de Figaro*, de Beaumarchais (1786) y *The School of Scandal* de Richard Sheridan (1777), se convierten en ejemplos negativos en su artículo, por su carácter fundamentalmente satírico y burlesco.

Mackenzie comienza recordando la definición tradicional de la comedia, que, por la función que le asigna, se ajusta bien a su propia concepción moralmente utilitarista de la literatura: “Comedy wishes to purge vices and folly, by ridicule” (*Lounger*, VI, 4). Pero ese supuesto propósito de defensa de la virtud y castigo del vicio no se corresponde con el efecto real de la mayoría de las comedias en el público, ya que, según Mackenzie, los espectadores percibirían cómo lo que se ridiculiza más a menudo es precisamente la virtud, presentada como algo demasiado sobrio y lleno de seriedad.

Mackenzie parece tener en mente una concepción de la comedia muy semejante a la del crítico moderno Northrop Frye<sup>lxiii</sup>, para quien el género se centra fundamentalmente en el conflicto entre generaciones, y se desarrolla a través del tema del matrimonio, con el triunfo inevitable de la generación más joven y su concepto más libre y vitalista del amor. Este es el aspecto de la comedia que también interesa a Mackenzie, que condena la concepción del amor a primera vista entre los jóvenes, triunfante en la comedia, donde la sabiduría propia de la generación de los padres se convierte en objeto de burla:

But the marriage of comedy is generally of that sort which holds forth the worst example to the young; not a union of tried attachment, of sober preference, sanctified by virtue and by prudence. These are the matches that comedy ridicules. Her marriage are the frolic of the moment, made on the acquaintance of a day, or of some casual encounter (*Lounger*, VI, 10-11).

Mackenzie también juzga totalmente ineficaz el supuesto propósito moralizador de la comedia que pone en escena su visión del vicio y lo ridículo y a menudo presenta como tal las virtudes de la generación paterna. A propósito de la obra de Molière, observa que su eficacia como condena de la avaricia es nula, porque los avaros no leen ni ven comedias, pero aquellos que sí las ven pueden sacar enseñanzas erróneas: “the young and the thoughtless are taught to call prudence and economy covetousness and avarice, to be dissipated and extravagant out of pure virtue” (*Lounger*, VI, 7).



Consecuentemente, Mackenzie se inclina por la comedia sentimental frente a la satírica, en un momento en el que había pasado de moda y era acusada de ser una especie de anticomedia por su excesiva seriedad y didacticismo. Tras la fase satírica y libertina de la comedia de la restauración de Congreve y Wycherley llegó la comedia de tendencia moralizante de Colley Cibber y Richard Steele, pero en época de Mackenzie ésta ya había sido sustituida por una nueva fase de predominio de la comedia satírica con autores como Sheridan, Goldsmith y Beaumarchais. Mackenzie encuentra una diferencia entre las comedias libertinas de la fase anterior, más obscenas y escandalosas, y las de su época, pero, sorprendentemente, considera a estas últimas como más nocivas desde el punto de vista moral:

Those sometimes violated decency, but these attack principle; those might put modesty to the blush, or contaminate the purity of innocence; but these shake the very foundations of morality, and would harden the mind against the sense of virtue (*Lounger*, VI, 7)<sup>lxiv</sup>.

En el artículo que trata sobre la novela, la valoración que Mackenzie hace del género trata de evitar una condena sin paliativos, que era frecuente cuando se asumía el punto de vista del moralista, e incluso reivindicar un puesto más digno en la apreciación de las élites literarias para una forma eminentemente popular: “Considered in the abstract, as containing an interesting relation of events, illustrative of the manners and characters of mankind, it surely merits a higher station in the world of letters than is generally assigned to it” (*Lounger*, V, 176-177).

La aprobación del género, sin embargo, y el reconocimiento de su posible utilidad social depende de una práctica concreta que se ajuste al principio que puede determinar esa supuesta utilidad: un didacticismo acorde con los principios sostenidos por el moralista que encarna la voz de Mackenzie en sus artículos de prensa y que no puede

conseguirse sino a costa de la verosimilitud, el principio que parece casi indisoluble de una concepción más moderna del género.

Mackenzie condena el realismo psicológico, la sutileza en la descripción detallada de los sentimientos, que asocia a la novela francesa, como creador de falsos dilemas que opondrían virtudes y deberes entre sí, contribuyendo a una confusión que puede hacer surgir en el lector dudas sobre la frontera entre la virtud y el pecado. La verosimilitud psicológica, una manera particular de la mimesis, se condena como la forma más eficaz del engaño y el fraude, según un viejo argumento que se remonta a la condena de la poesía por Platón. Repitiendo argumentos que ya hemos visto en el artículo sobre la tragedia, Mackenzie sorprendentemente condena tanto rasgos de la novela que contribuyen al naturalismo psicológico o social que se exige de ella (la mezcla de virtud y vicio en los personajes, tal y como se encuentra en realidad en el mundo, o el planteamiento de conflictos morales entre diferentes tipos de virtud) como otros que le dan a veces un carácter idealista y romántico: lo que denomina el “heroísmo de la virtud” y que es especialmente relevante en el caso de las novelas sentimentales. En éstas se promovería una concepción de la virtud similar a la del personaje de Emilia en la historia de Emilia y Harriet (*Mirror*, 101, V, 1-17), en el que se tomaba partido contra cierto tipo de amistad sentimental, que es parte de esa concepción “heroica” de la virtud. En este artículo se dan argumentos muy similares a los que utilizaba el tutor de Emilia para tratar de sacarla de su error:

These [sentimental novels] have been chiefly borrowed from our neighbours the French, whose style of manners, and the very power of whose language, give them a great advance in the delineation of that nicety, that subtlety of feeling, those entanglements of delicacy, which are so much interwoven with the characters and conduct of the chief personages in many of their most celebrated novels. In this rivalship of virtues and of duties, those are always likely to be preferred which in truth and reason are subordinate, and those to be degraded which ought to be paramount... The duty to parents is contrasted with the ties of friendship and of love; the virtues of justice, of prudence, of

economy are put in competition with the exertions of generosity, benevolence and of compassion (*Lounger*, V, 181-182).

El heroísmo de la virtud en la novela sentimental promueve comportamientos extraordinarios e irrazonables en casos extremos creados artificiosamente por las tramas novelísticas, en perjuicio de virtudes domésticas y razonables como la obediencia a los padres, la prudencia y la sobriedad. El concepto de virtud ajustado a la vida sencilla y cotidiana cede paso a la desmesura del sentimiento y la imaginación. La virtud heroica en la novela sentimental se asocia al amor, pero de forma más novedosa y característica en este momento histórico, también a la benevolencia y la compasión, pero todo ello, según la acusación de Mackenzie, desde un punto de vista “sentimental” en un sentido que se opone a lo simplemente moral. Esta opinión de Mackenzie sirve de base, como veremos, a la posición crítica representada por Sheriff, que utiliza esta oposición excluyente entre lo sentimental y lo moral para argüir que, si el autor es coherente en sus novelas y sus opiniones sobre la novela como género, el tratamiento del personaje de Harley ha de ser necesariamente negativo e irónico.

Por otro lado, Mackenzie advierte explícitamente que al hablar de los peligros de las novelas sentimentales no está pensando en una literatura barata y sin calidad que se asociaría a las bibliotecas circulantes, sino en otro tipo de novelas que tienden a ser más valoradas y que quizás incluso pretenden presentar a sus héroes o heroínas como modelo de comportamiento para la juventud, papel para el cual Mackenzie no las juzga en absoluto adecuadas:

I have purposely pointed my observations, not to that common herd of Novels (the wretched offspring of circulating libraries) which are despised for their insignificance, or proscribed for their immorality; but to the errors, as they appear to me, of those admired ones which are frequently put into the hands of youth, for imitation as well as amusement. Of youth, it is essential to preserve the imagination sound as well as pure, and not to allow them to forget, amidst the intricacies of Sentiment, or the dreams of Sensibility, the truths of Reason, or the laws of Principle (*Lounger*, V, 180)<sup>lxv</sup>.

El peligro del que habla Mackenzie no es otro que el de la “sublimación” de unos valores que son apreciables en tanto que parte fundamental de la felicidad en la vida privada y doméstica (el amor entre los sexos como base del amor conyugal, y la benevolencia en el ámbito de la comunidad en la que se desarrolla la vida privada del ciudadano) pero que en la novela sentimental tienden a adoptar formas fantásticas, exageradas e irreales. El peligro de la inmoralidad que se percibía en la novela en la época de Haywood y Manley, la inmoralidad por su indudable componente erótico, no desaparece, y de hecho es mencionado por Mackenzie, pero está ya en segundo plano sustituido por el peligro de la sublimación sentimental, que no se presenta como inmoral, sino como una forma de moralidad superior y por lo tanto más atractiva. En ella disminuye el papel del autocontrol, la disciplina y la fuerza de voluntad, el componente estoico del discurso moral de la Ilustración presente en Mackenzie y Smith, y la juventud corre el peligro de dejarse llevar por las pasiones, confiada en la visión optimista de la naturaleza humana, propia de Rousseau, que otorga un carácter casi infalible a la conducta basada en el corazón puro y la naturaleza no corrupta. La juventud, público mayoritario de la novela, está siempre en el centro de la preocupación de los moralistas. Es el foco del peligro y el punto de mayor vulnerabilidad de la moral pública. Podemos preguntarnos de qué errores concretos, que puedan ser inducidos por la lectura de una literatura inadecuada, hay que proteger a la juventud y ello nos llevará de vuelta a una temática que ya habíamos visto presente en la literatura de la primera mitad del XVIII asociada a la figura del libertino, en la comedia, en Haywood, Manley y el propio Richardson: el motivo de la seducción.

Ahora centraremos nuestra atención en las novelas de Mackenzie, donde este motivo vuelve a estar presente de manera reiterada. En las tramas de *The Man of Feeling* y *The*

*Man of the World* encontramos matrimonios adecuados e inadecuados, historias de seducción y de cortejo, que configuran una temática que correspondería a la sexualidad del hombre sentimental y del libertino (recordemos que ambas se apartaban del modelo ortodoxo de la sexualidad afectiva dentro del matrimonio), aunque en este caso gran parte de la atención se centra también en las figuras femeninas de ambas novelas, como Emily Atkins, Harriet y Lucy Annesly y Miss Walton. Aunque el matrimonio como institución afecta indudablemente también al plano de lo social, separaremos de nuevo, por cuestión de método, la temática que le afecta de aquella otra puramente social, dedicada a la benevolencia y la caridad que presentará derivaciones hacia temas socio-económicos e incluso políticos.

Una visión conjunta de los artículos de Mackenzie sobre géneros literarios no nos permite subscribir la opinión de Thomson, que los considera “the most striking example of chastened sentimentalism”<sup>lxvi</sup> (204). Es cierto que los mismos argumentos y la misma posición básicamente moralista que lleva a Mackenzie a pronunciarse por un determinado tipo de comedia o de tragedia, la comedia sentimental de Cibber y Steele o la tragedia patética, le hace condenar de un modo casi general la novela sentimental, incluso en sus ejemplos más destacados y meritorios entre los que probablemente incluye, aunque sin mencionarlo, a Richardson. Pero hemos de destacar que en el complejo de la cultura sentimental, que abarca gran parte del siglo XVIII, se incluyen fenómenos literarios tan diversos y alejados en el tiempo que justifican en cierto modo lo que parecen posiciones fluctuantes y paradójicas por parte de Mackenzie. Mientras que en el teatro el sentimentalismo se asocia a la tendencia de moralización de la escena en las primeras décadas de siglo, el desprestigio tradicional y secular de la novela (como género literario más popular que artístico) se une a un cierto cansancio de los excesos de la cultura sentimental a partir de los años setenta, lo que provoca que las posiciones

moralizantes condenen lo que consideran que es la prevalencia de lo emocional frente a lo moral, o la perversión de los conceptos tradicionales de la virtud, que vemos en los mensajes transmitidos en las novelas.

## CAPITULO V EL HÉROE SENTIMENTAL Y EL LIBERTINO

### 1. Estructura compositiva y disposición espacio-temporal

#### 1.1. Trama y construcción en *The Man of Feeling*

*The Man of Feeling* es una novela centrada en un personaje, que responde a un tipo fuertemente caracterizado, y presenta una trama vaga y difusa formada por diversas historias unificadas o “enmarcadas” por la historia de Harley, el hombre sentimental. Lo que primero conocemos es el contexto comunicativo a través del que nos llega la historia y la primera voz con la que nos enfrentamos (el “yo” de la introducción) es la del editor, que narra y protagoniza la escena en la que esta introducción nos sitúa en las primeras líneas del libro, una escena de caza con el cura. La aparición en esta escena de Miss Walton lleva la conversación a su enamorado Harley y el cura afirma estar en posesión de los papeles que contienen su historia. Pero antes de iniciarla se nos presenta a su narrador, un misterioso vecino de la misma parroquia que Harley apodado “The Ghost” y del que se nos dan varios datos: su poca sociabilidad, sus paseos nocturnos solitarios y cómo ese carácter áspero era al mismo tiempo tierno y amable, “gentle as a lamb at times”, como se demostraba en su costumbre de jugar con los niños en el cementerio.

En este primer acercamiento vemos cómo se establece una relación narrativa e ideológica entre el editor del libro, el narrador del manuscrito en que supuestamente se basa y el protagonista de la historia. En todos ellos hay rasgos sentimentales, pero los del editor (dado que su intervención apenas se limita a esta introducción y algunas notas) son menos perceptibles que los del narrador, que son a su vez claramente distintos de los que veremos en Harley. Si en éste predomina lo que se denomina en el libro *bashfulness*, una especie de timidez que conlleva falta de habilidades sociales e

ignorancia del mundo, en el narrador está presente un componente de amargura y desengaño que lo lleva a un distanciamiento irónico en su visión de Harley, a veces sarcástico y a veces condescendiente, y que lo sitúa claramente por encima de la ingenuidad de éste en cuanto a conocimiento del mundo. Ambos comparten, sin embargo, el rasgo básico positivo del punto de vista sentimental, la susceptibilidad ante el sufrimiento ajeno que posibilita comportamientos generosos y compasivos, lo que moralistas como Hume y Smith explican por el principio de *sympathy*.

Las historias contenidas en la novela, según una afirmación del propio Mackenzie, son el desarrollo del carácter de Harley en diferentes situaciones, más una colección de escenas interesantes sobre un cierto tipo de personaje que una estructura narrativa unificada.

Mencionaremos ahora algunas de las narraciones y escenas que componen el libro de manera resumida, ya que en el posterior análisis temático se les prestará una atención más detenida. En primer lugar hay que diferenciar la historia del propio Harley de las de los diferentes personajes que se encuentra en su viaje a Londres. La historia de Harley es la de sus amoríos con su vecina Miss Walton y la de su frustrado intento de mejorar su situación económica en ese viaje, que tiene como objetivo conseguir el arrendamiento de unas tierras de la corona que lindan con su propiedad. Ambos temas están relacionados, ya que si Harley no mejora su situación la aspiración a la mano de Miss Walton resulta muy poco plausible, siendo ésta una rica heredera que puede aspirar a mejores partidos en un matrimonio de interés. Otra posible esperanza para Harley es ser el heredero de una tía anciana y rica pero el carácter caprichoso de ésta y la excesiva sinceridad de Harley en el trato con ella, su incapacidad para la adulación (una de las muestras de su ignorancia mundana) convierten esta posible herencia en algo muy incierto.



La parte central de la novela está ocupada por el viaje a Londres (capítulos XIV-XXXVI) y por los encuentros de Harley con otros personajes con los que conversará y cuyas historias escuchará. El primer encuentro en el camino es con un mendigo un tanto pícaro que echa la buena ventura y al que dará limosna, lo que supone ya una ocasión para una primera reflexión sobre la caridad por parte del narrador. Ya en Londres conoce a un cobrador de impuestos que se hace pasar por un gran personaje de la nobleza y que será quien después conseguirá el alquiler de las tierras que él pretendía, vendiendo los favores sexuales de su hermana. Visita el manicomio de Bedlam donde, además de otros personajes extravagantes, se encuentra con un misántropo y con una joven que ha perdido la razón debido al tiránico modo de proceder de su padre respecto a su matrimonio. Luego, ya en la calle, unos pícaros tahúres se le acercan, uno de ellos disfrazado de mendigo, mientras el otro emprende conversación con Harley, de nuevo sobre el tema de la caridad y la benevolencia. Su objetivo es arrastrarlo a una partida de cartas donde Harley pierde todo el dinero que lleva encima. Se ve tentado por una prostituta y entra en un burdel, pero en lugar de utilizar sus servicios escucha su patética historia de doncella seducida y abandonada; al final consigue la reconciliación entre esta joven, Emily Atkins, y su padre, viejo militar desesperado ante la deshonra de la que se considera objeto.

Ya en el viaje de regreso, cambia impresiones sobre poesía con un personaje que encuentra en la diligencia, y luego, ya viajando a pie, se encuentra con el viejo soldado Edwards que le contará la larga peripecia de su familia y la suya personal como soldado en las Indias Orientales. Como vemos, Mackenzie utiliza el marco narrativo para introducir discusiones y polémicas sobre diferentes asuntos; desde la caridad hasta el colonialismo, pasando por la poesía, la seducción y el matrimonio. Además la novela presenta una estructura dispersa y fragmentaria, con numeración de capítulos

discontinua, lo cual es justificado por el editor como resultado de los destrozos del manuscrito hechos por el cura que lo utilizaba para limpiar su escopeta de caza.

Al final de la novela se retoma la historia del protagonista, que terminará con su doble fracaso social y sentimental. No habiendo conseguido el alquiler de tierras ni la herencia de su tía, su historia de amor le parece imposible. Cree tener un rival más favorecido, lo cual le lleva a una enfermedad de rasgos depresivos, que lo debilita considerablemente. En la última escena llega a declararse a Miss Walton y alcanza la felicidad al saber que es correspondido, pero esto sucede en el mismo momento de su muerte, en lo que Patricia Meyer-Spacks considera “the most dramatic example of avoidance of sex in western literature” (149). La escena de la muerte de Harley sirve también para observar sus similitudes con el personaje de *Spectator*, Sir Roger de Coverley, que parece ser el modelo también de Mr. Umphrville y Colonel Caustic y que se puede ver como una referencia clásica de la narrativa y el periodismo del XVIII cuando se traza un personaje cercano al tipo del caballero rural, excéntrico pero bondadoso. (La muerte de Sir Roger también tiene que ver con su historia de amor frustrada y, también justo antes de morir, Sir Roger recibe esperanzas de su amada, que sólo sirven para darle un aspecto más patético a su momento final)<sup>lxvii</sup>.

Las historias que completan la novela presentan una gran variedad en naturaleza y extensión y se reparten de forma irregular y un tanto desequilibrada, ocupando casi toda la parte central del libro, entre los capítulos XIV y XXXVI. Dentro de éstos, las que ocupan los capítulos XIV al XXIX tienen más bien el carácter de breves apuntes sobre la vida londinense, con el doble objetivo de hacer una amarga crítica de diferentes aspectos de esa vida (la corte, el manicomio, las tabernas y burdeles) y al tiempo dar muestra de la extrema ingenuidad del protagonista y su ineptitud para desenvolverse en esos ambientes corruptos. Hay que tener en cuenta que no estamos hablando de quince

capítulos completos, sino solo de nueve, a causa de la estructura fragmentaria y las lagunas del manuscrito facilitado por el cura al editor: a saber el XIV, XIX, XX y XXI, y los que van del XXV al XXIX. El anterior a la primera de las supuestas lagunas correspondería a la llegada de Harley a Londres y el fracaso de sus primeros contactos con el noble que debería favorecer sus proyectos de alquiler de tierras. Los capítulos que van del XIX al XXI corresponden a los encuentros con el impostor social y con el misántropo, así como la visita al manicomio. Los incluidos entre el XXV y el XXVIII tienen un carácter más claramente picaresco. En resumen, la parte central de la novela está ocupada por el viaje a Londres, incluyendo el camino de ida, la estancia y el camino de vuelta, e incluiría el siguiente contenido, en su mayor parte referente a historias de gentes con las que se encuentra Harley:

XIV- Comienzo del viaje: el mendigo.

Laguna

XIX- Fracaso del negocio, el impostor social

XX- Manicomio, varias historias

XXI- Misántropo

Laguna

XXV- Estafadores, partida de cartas

XXVI- XXVII- Burdel

XXVIII- XXIX- Historia de Emily

Laguna / Fragmento suelto relativo a nuevos fracasos en su negocio

XXXIII- XXXIV- Regreso en la diligencia; encuentro con Edwards e historia de éste en la India

XXXV- XXXVI- Encuentro con la familia de Edwards y resolución de su historia

A partir del capítulo XL, que sigue a una nueva laguna y un nuevo fragmento suelto (el del discurso de Harley sobre el colonialismo) se retoma la historia de amor de Harley, al aparecer otro pretendiente a la mano de Miss Walton. Ésta continuará hasta el final de la novela, aunque interrumpida en una ocasión por otra narración inserta titulada *The Pupil*, no integrada en su contexto en absoluto, ya que su protagonista parece contársela a Harley en unas circunstancias sin concretar.

Al igual que para justificar una posible interpretación satírica de la novela, para explicar la utilización de esta forma narrativa fragmentada y discontinua se puede recurrir a la proximidad cronológica y cultural de la novela de Mackenzie con la obra de Sterne, especialmente *A Sentimental Journey*. Brian Vickers, en la introducción a su edición de la novela de Mackenzie, señala varios puntos de coincidencia de las dos novelas, entre los que destaca la utilización de la “discontinuidad narrativa”: “The obvious and often suggested influence for this concept of a disjointed narrative is Sterne, and the use of “fragments” in the *Sentimental Journey* is a similar device” (xiii).

Pero una explicación de este tipo, por influencia directa del autor mayor sobre el menor, es siempre sospechosa (como posible lugar común de la crítica) y más cuando es rechazada explícitamente por Mackenzie que afirma que en el momento de la publicación de *A Sentimental Journey* (1768) él ya había redactado muchos y significativos pasajes de *The Man of Feeling* (1771), lo cual afirma poder demostrar con el testimonio de amigos a los que había leído ya estos pasajes (*L&L*, 56). Debemos observar además que las novelas de Sterne y Mackenzie no son los únicos ejemplos de un tipo de novela sentimental que presenta esta estructura fragmentaria, sino más bien los únicos que han sobrevivido en cierta medida hasta hoy. Meyer Spacks, en su estudio sobre la función de la trama de diferentes novelas del siglo XVIII, crea una categoría a la que denomina “experimental fictions of the 1760s and 1770s” (114), que se

caracterizaría por “the move away from plots resting on casualty and sequence” y que incluiría estas dos novelas junto con *The Life of John Buncler Esq.* (1766) de Thomas Amory y *The Fool of Quality* (1766) de Henry Brooke. El alejamiento de la causalidad y la secuencia ordenada y coherente del que habla Meyer Spacks no debe extrañarnos si tenemos en cuenta las palabras de Mackenzie sobre su propio planteamiento de la novela como experimentación narrativa sobre el tipo del hombre sentimental, más que novela convencional y al uso (“In this way I was somehow led to think of introducing a Man of Sensibility into different scenes where his feelings might be seen in his effects, and his Sentiments occasionally delivered.” (*LER*, 5)). Esta estructura fragmentada se corresponde también, en el nivel de la psicología del personaje, con un protagonista que es un sujeto fragmentado, demasiado susceptible a las emociones del momento e incapaz de una línea de acción firme, por lo que sistemáticamente lo describiremos como “socialmente impotente” e incapaz de asumir el papel de liderazgo social que le correspondería como miembro de la nobleza propietaria de tierras. En el nivel del contenido ideológico de la novela, la estructura fragmentaria también se puede relacionar con lo que Mullan denomina su “tono elegíaco”, que sería causado por la percepción de que lo que se presenta como modelo de moralidad, el sentimentalismo exacerbado de Harley, no es viable en el mundo moderno y se enfrenta repetidamente al fracaso que la acción de la novela constata (cap VI, 345-346).

La estructura fragmentaria se corresponde, en cuanto a la prosa y el estilo, con un patetismo que a menudo ha sido visto como afectado, recargado y demasiado típico del aspecto negativo del sentimentalismo. Una de las marcas de tal patetismo sería el uso de una puntuación que enfatiza los momentos de tensión emocional de la novela, así como las interrupciones abruptas en esos momentos cumbre de las escenas de este tipo. Comparemos dos ejemplos correspondientes al final de dos capítulos, el del manicomio,

con la historia de una joven allí recluida, y el de Emily, que termina con una reconciliación entre padre e hija. En ellos observamos tanto esa significativa utilización de la puntuación como la típica tensión emocional con que finalizan los capítulos, con el uso además de la misma expresión literal para introducir las lágrimas:

“Hark ! one, two, three ! be quiet, thou little trembler; my Billy’s cold !—but I had forgotten the ring”.—She put it on his finger.—“Farewel ! I must leave you now”. She would have withdrawn her hand...; his friend gave money to the keeper.—Harley looked on his ring.—He put a couple of guineas into the man’s hand: “Be kind to that unfortunate”.—He burst into tears and left them” (*MF*, I, 60).

His daughter was now prostrate at his feet. “Strike”; said she, “strike here a wretch, whose misery cannot end but with that death she deserves”. Her hair had fallen on her shoulders! Her look had the horrid calmness of outbreathed despair! Her father would have spoken, his lip quivered, his cheek grew pale! His eyes lost the lightening of their fury! There was a reproach in them, but with a mingling of pity! He turned them up to heaven—then on his daughter.—He laid his left hand on his heart—the sword dropped from his right—he burst into tears (*MF*, I, 121-122).

Esta asociación entre estructura fragmentaria, técnicas narrativas con multiplicidad de voces y digresiones, y estilo retórico y patético, visible ya en la puntuación, es observada también por Barbara Benedict en las alusiones a la novela de Mackenzie dentro de su estudio sobre el sentimentalismo *Framing Feeling* (1994): “such tonal instability is echoed by the narrative techniques of much sentimental literature: interruptions, digressions and narrative fractures; the tonal combination of pathos and humour, and highly stylized, exclamatory rhetoric” (12).

Benedict se está refiriendo aquí a la primera novela de Mackenzie, pero igual que Meyer-Sparks, está señalando sus concomitancias con otras novelas sentimentales de aproximadamente la misma época, notablemente *A Sentimental Journey* y *The Fool of Quality*. Los razonamientos de Benedict apuntan a presentar tal conjunto de técnicas como distanciadoras, al mismo tiempo que identificadoras. Su objeto sería “sympathise and detach locating sensation on observation” (14). La tesis de Benedict se inscribe en

las interpretaciones más recientes y partidarias de una interpretación irónica de la novela de Mackenzie, tesis a las que prestaremos una atención más detallada en el capítulo V.

## 1.2. Trama y construcción en *The Man of the World*

En la novela del libertino *The Man of the World*, la estructura y la presentación es más convencional y corresponde más a los hábitos del lector de novelas del XVIII. Aquí sí encontramos el desarrollo de una historia en mayor medida unificada. Si bien entre la primera y la segunda parte hay un lapso temporal de veinte años y el hilo conductor que une ambos momentos parece ser en principio sólo la figura del protagonista, el libertino Thomas Sindall, luego reaparecerán personajes perdidos y se descubrirán más relaciones entre los hechos de la primera y segunda parte.

La primera parte se abre con los antecedentes del patriarca de la familia Annesly, un clérigo que, renunciando a seguir la profesión de su padre como comerciante, ha optado por una vida en el campo tranquila, retirada y también pobre, ya que el padre lo deshereda como castigo de este rechazo al mundo del dinero y los negocios. Richard Annesly es otro personaje que responde al tipo del hombre sentimental, un Harley que ha cumplido su aspiración de formar una familia y vivir en el ambiente idílico de la pequeña comunidad sentimental, en este caso convencionalmente familiar, retirado de la corrupción mundana. Pero, al enviudar joven, debe educar por sí mismo a sus dos hijos, Harriet y Billy.

La acción principal se desencadena en el momento en que los hijos ya son jóvenes y la presencia de Sindall se convierte en el peligro que amenaza la felicidad de la familia Annesly. Naturalmente la motivación de Sindall es la seducción de Harriet Annesly, joven bella y virtuosa, pero, al igual que Emily Atkins, imaginativa y proclive a dejarse dominar por los sentimientos. Harriet es el tipo de heroína sentimental pasiva, dulce y

bondadosa, víctima más fácil del libertino que la mujer de carácter, el tipo representado por Cynthia en *David Simple*, o desde luego que el ideal de virtud representado por Clarissa Harlowe.

La táctica del libertino consistirá en arrastrar a la ruina al hermano, cuyo carácter tiene el defecto de lo pasional, haciéndolo caer en el juego y la bebida durante su estancia como estudiante en Oxford. Cuando está a punto de ser expulsado de la universidad, la supuesta ayuda de Sindall le sirve a éste para realzar su carácter ante el padre y la hermana y ganar el afecto de ésta. Sindall consigue que Harriet lo ame, pero no vencer su virtud. Mientras tanto Billy, en un acto de desesperación por sus deudas y su infortunio en el juego, ha llegado a cometer un robo con violencia, de manera que solo consigue evitar la pena de muerte para ser deportado a las Indias Occidentales, y esto de nuevo gracias a la influencia de Sindall, que otra vez hace méritos ante Harriet. Pero, al igual que en *Clarissa*, la consumación de la seducción-violación por parte del villano sucede cuando la joven virtuosa está drogada e inconsciente. Harriet, enamorada de Sindall a pesar del proceder de éste y aun confiando en su palabra de matrimonio, rechaza la propuesta de un amigo de su padre, Rawlinson. Sabiendo ya que espera un hijo, se deja convencer para fugarse de la casa paterna con el supuesto propósito de un matrimonio secreto con Sindall pero, cuando se encuentra con éste, lo único que le propone es que acepte casarse con uno de sus secuaces, el desagradable y brutal Camplin. Harriet cae en la desesperación y, en la misma casa donde había tenido lugar la violación, da a luz una niña y enferma gravemente. La niña es entregada a una mujer encargada de cuidarla y poco después Harriet recibe la noticia de que ambas han muerto ahogadas mientras cruzaban un arroyo. Ella misma muere y finalmente, al conocer todas estas desgracias, el anciano Annesly también sucumbe. La primera parte se cierra con el



remordimiento de Sindall, aparentemente auténtico, que ordena erigir un monumento fúnebre en la tumba de Richard Annesly y su hija.

La segunda parte transcurre veinte años después y se abre con la presentación de la familia de Sindall formada por su tía Mrs. Selwyn, su sobrino Henry Bolton, y una joven adoptada que, según se cuenta en este momento, sería hija de un amigo de Sindall de su mismo apellido, por lo que se la conoce como Lucy Sindall. El amor que surge entre Bolton y Lucy sirve para llamar la atención del libertino sobre los encantos de su joven protegida, a la que se propone seducir. Para ello en primer lugar aleja a Bolton, que no tiene fortuna propia, mandándolo con una comisión militar a Londres y, cuando muere Mrs. Selwyn, ante lo “impropio” de que una joven soltera siga viviendo bajo su mismo techo sin más presencia femenina, trae a su casa a la malvada Mrs. Boothby, que deberá hacer el papel de celestina y ayudarle a vencer la resistencia de Lucy. Mientras tanto Bolton conoce a Rawlinson, que había sido nombrado fidecomiso de la herencia de Richard Annesly y que no ha tenido noticias de Billy en todos estos años. Ambos se hacen amigos y Bolton adquiere su fortuna al ser el heredero de Rawlinson cuando éste muere y se convierte además en el nuevo encargado del fidecomiso. Mientras, Lucy recibe la noticia de que no es hija de un amigo de Sindall sino una huérfana encontrada en los caminos, con lo que el lector ya sospecha su verdadera identidad como hija de Harriet y la posibilidad de incesto añade otro elemento de suspense a la narración. Lucy resiste como puede las intrigas de Sindall, pero finalmente tiene que huir de casa en una noche de tormenta. En el momento final de la novela encontramos a Bolton acudiendo en socorro de Lucy, ya que finalmente le ha llegado una de sus cartas que Sindall solía interceptar, y encontrándose además con el reaparecido Billy, que le cuenta su historia de veinte años entre los indios de Norteamérica. En una típica escena de “salvación en el último minuto” Billy y Bolton van a parar a la misma casa en la que Sindall había

violado a la madre y ahora se dispone a violar a su propia hija (el criado que la ayudaba a escapar amenazado de muerte por Sindall la ha llevado al lugar donde la espera el villano) y en la lucha que se entabla Sindall es gravemente herido por Billy. Sin embargo, al contrario de lo que sucedía en la primera parte, se evita el final trágico e incluso la justicia poética, ya que el libertino no muere inmediatamente y en los días que siguen se reconcilia con su nueva familia y muere penitente. Lega sus bienes a Bolton, que se casa con Lucy de la mano del tío de ésta, Billy Annesly.

A partir de este resumen de la trama podemos observar que la estructura de *The Man of the World* es dual con una forma de quiasmo, o paralelismo inverso. El primer acto, que sería la primera parte (exceptuando los cinco primeros capítulos) comienza en una situación idílica, una comunidad sentimental familiar, armónica y feliz, y termina, como consecuencia de la acción del villano libertino, en el exilio y deshonor del hijo y la muerte del padre y de la hija. Tiene pues una estructura de tragedia, definida en los términos del teórico Northrop Frye como paso de la vida a la muerte, del mismo modo que el romance y la comedia son el paso de la muerte a la vida. El segundo acto, veinte años después, se inicia con las consecuencias del primero (ya que es fácil para el lector de novelas experimentado reconocer en Lucy Sindall a la hija de Harriet, las noticias de cuya muerte habían sido presentadas por el narrador como un testimonio indirecto y poco fiable) y termina en el matrimonio feliz de Lucy y Bolton, el regreso de Billy reformado y la muerte del libertino arrepentido de sus pecados y dando su bendición a sus descendientes. En consecuencia vemos tragedia en la primera parte y comedia (en la forma de lo idílico) en la segunda, paso de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Hay que observar también que la situación al principio y al final de la novela es convencionalmente idílica, es decir presenta una comunidad sentimental perfecta, sin los conflictos ideológicos propios de Rousseau, reflejados en el poco convencional

triángulo amoroso de marido, mujer y amante de *La Nouvelle Heloise*. Del mismo modo, el momento trágico de la novela puede ser interpretado más adecuadamente como melodrama, en concordancia con el final feliz y con suspense típico de este género en su forma escénica, que es cronológicamente cercana a la época del sentimentalismo. Esto nos remite a las posiciones de Mackenzie sobre cuestiones literarias que hemos visto en sus artículos de crítica de géneros en *Mirror* y *Lounger*. Debemos recordar la desconfianza de Mackenzie, fundamentada en consideraciones morales y preocupaciones didácticas, ante las formas clásicas de la tragedia, entendiendo como tales no simplemente la tragedia *clasicista* francesa sino, en un sentido amplio, todo lo que en el siglo XVIII se opone a las formas dramáticas más influidas por el sentimentalismo, incluyendo la comedia satírica y el drama shakesperiano. Las preferencias de Mackenzie se dirigían por aquellas otras obras, el tipo de tragedia sentimental que se aproxima ya al melodrama, en que las emociones suscitadas en el espectador eran el horror ante el crimen y la compasión reservada exclusivamente para los personajes bondadosos. Ello presupone una nítida distinción entre héroes y villanos, como la que vemos efectivamente en *The Man of the World*.

### 1.3. La disposición espacio-temporal y su función en las dos novelas

De nuevo observaremos en este aspecto un contraste entre las dos primeras novelas de Mackenzie: la estructura episódica y eminentemente “espacial” de *The Man of Feeling*, que, en su bloque central, consiste en la narración de un viaje, frente a una estructura temporal dual de *The Man of the World*, que se centra en la relación del villano protagonista con la familia Annesly en dos generaciones separadas por un lapso de veinte años.

Según la categorización de Edwin Muir<sup>lxviii</sup>, se puede ver en *The Man of Feeling* una “novela de personaje” y al mismo tiempo una “novela espacial”. Por ello es evidente su relación con el modelo quijotesco y la picaresca, a través de la indudable influencia de estos modelos hispanos en los grandes novelistas ingleses del XVIII. El Quijote es el precursor lejano del tipo del ingenuo bondadoso, encarnado a la perfección por Abraham Adams en la obra de Fielding. Por otra parte, también los protagonistas de la picaresca, desde Lázaro de Tormes a Gil Blas, son en principio ingenuos que inician el proceso de aprendizaje a que darán lugar sus viajes y andanzas. Harley será siempre el ingenuo, ya que su contacto con el mundo de la picaresca en Londres no puede ser la base de un aprendizaje, porque, incluso orgánicamente, no está capacitado para aprender, si esto significa el abandono de la benevolencia por el propio interés y el egoísmo. Pero en la novela de Mackenzie el viaje de Harley es la oportunidad de ofrecer ese contraste entre ingenuidad y bondad por un lado y corrupción mundana por otro, lo que permite al autor ejercer la sátira y la crítica social. Todos estos rasgos, la forma de viaje y las características quijotescas del protagonista, emparentan la novela de Mackenzie con lo que se podría considerar un tipo dentro de la novela sentimental y que incluiría *David Simple*, de Sarah Fielding, *A Sentimental Journey*, de Sterne y *The Fool of Quality*, de Henry Brooke, novelas de viaje, en las que el protagonista encarna uno de los tipos descritos por Sheriff: el ingenuo sentimental o el enfermo de sensibilidad, o bien, como el caso de Harley, la combinación de ambos.

En un apartado anterior de este capítulo (V.1.) hacíamos referencia a la semejanza de estas novelas en el aspecto estructural, observada por Meyer-Spacks o Benedict; ahora nos referiremos a cómo la semejanza en el tipo del protagonista da lugar a un tipo de disposición espacio-temporal que establece también paralelismos entre estas obras. La relación de todas estas novelas con el Quijote como modelo último es observada

también por Todd, que asimismo la complementa con una referencia a Rousseau y al forastero errante de la sátira, personaje perteneciente al folklore, que en la tradición literaria se convierte en el protagonista de la picaresca:

The novels of the sentimental man are offsprings of *Don Quixote*, with its portrait of the idealistic *ingenu*. With the Spanish knight, the man of sensibility goes through the world like a naïve child, whatever his age. To some extent he is the equivalent both of the Rousseauist noble savage, untamed by the corruptions of society and trivial education, and of the wandering stranger of satire who turns his simplifying gaze on the foolishness of men (Todd, 1986, 108).

Así pues, este entroncamiento de la primera novela de Mackenzie, su relación lejana con el Quijote y la picaresca, determina su estructura espacial, la forma de la novela como viaje. Pero se puede encontrar una relación más profunda entre esta forma y el idealismo del protagonista, a través de la relación de *The Man of Feeling* con la categoría de “novela del idealismo abstracto”, creada por Georg Lukács en su obra *Teoría de la novela* (1920). En *The Man of Feeling* encontramos momentos típicos de la narrativa picaresca, principalmente el encuentro con el mendigo adivino y con los estafadores que le hacen perder todo su dinero en la taberna burdel, utilizando como cebo la propensión de Harley a la benevolencia y la caridad. Desde este punto de vista, el motivo del viaje y la estructura espacial es particularmente apropiada para poner de manifiesto la relación del héroe idealista con el mundo corrupto; como en la novela del idealismo abstracto, la conciencia del héroe es demasiado estrecha frente al mundo, que él interpreta en función de lo que considera una idea esencial, pero que es incapaz de distinguir de su ideal subjetivo. Si para el Quijote este ideal es el caballeresco, se puede decir que en Harley la obsesión por la benevolencia y la caridad juega el mismo papel. Observemos también otro hecho curioso en la relación entre la obra de Mackenzie y estos precedentes lejanos: si en el Quijote y las novelas picarescas la lectura cómico-satírica es la inmediata y solo una crítica romántica muy posterior será capaz de ver el

potencial del texto para ser interpretado como expresión de su idealismo, en la novela de Mackenzie sucede lo contrario, ya que dentro del contexto de la cultura de la sensibilidad los primeros lectores se identifican con el ideal del protagonista, mientras que la lectura irónica de la obra es sólo un hecho reciente.

En todo caso, es claro que en estos episodios “picarescos” de *The Man of Feeling* vemos la mezcla de elementos aparentemente tan poco compatibles como la sátira y el *pathos* sentimental en una superposición que es casi sucesión inmediata, por ejemplo cuando a la narración de la estafa en los capítulos XXVI y XXVII sigue inmediatamente el encuentro con la prostituta Emily Atkins, su arrepentimiento y la reconciliación con el padre. Todo esto, junto con la estructura de multiplicidad de voces utilizada por Mackenzie que analizaremos a continuación (V.2.), tiende a oscurecer el nivel apreciativo y a dificultar la determinación del mensaje y la intención autorial.

Frente a la organización “espacial” de *The Man of Feeling*, la segunda novela de Mackenzie se estructura en dos momentos temporales separados por veinte años y precedidos por un prolegómeno, que no estaría precisamente en la introducción de la primera parte (que constituye más bien el marco narrativo, el relato de cómo el narrador Tom se interesa por la historia de la familia Annesly, cómo consigue los documentos y finalmente la justificación de la manera de su presentación) sino en los capítulos I, II, III y IV, que ofrecen los antecedentes familiares de Richard Annesly, su personalidad totalmente distinta de la de su padre, que le lleva a renunciar a continuar la carrera de comerciante de éste; su decisión de convertirse en clérigo y vivir en el campo, su matrimonio sin fortuna gracias a la comprensión de su suegro Wilkins; la muerte de su esposa y, finalmente, una anécdota de la infancia de sus hijos que ya es muestra de sus personalidades, la sensibilidad excesiva de Harriet y el carácter apasionado de Billy.

El capítulo V sería pues el principio de la acción de la novela, y se inicia con la juventud de los hijos, su entrada en el mundo, marcada simbólicamente por un discurso admonitorio del padre que advierte, inútilmente como se verá luego, de los peligros a los que se enfrentarán los jóvenes. El peligro es el libertinaje, encarnado, sin que el padre lo sepa, en Thomas Sindall. La forma concreta de este peligro se determina genéricamente: para Harriet es la seducción y para Billy la falsa vergüenza, los conceptos equivocados sobre el honor y la virtud.

El tiempo juega pues un papel en la estructura de *The Man of the World* y es más importante que en *The Man of Feeling*. El tiempo permite la evolución en al menos algunos de los personajes: no en Thomas Sindall, que es igualmente villano en la primera y la segunda parte y cuya conversión y reforma es un tanto repentina y poco motivada<sup>lxi</sup>, pero sí al menos para Billy Annesly que pasa por un proceso de aprendizaje traumático, con sus terribles aventuras entre los indios de las colonias. Pero básicamente es el tiempo lo que hace posible que los errores de una generación sean evitados en la siguiente, y que de la tragedia se pase a la comedia idílica.

Como resumen podemos destacar que la estructura espacio-temporal de *The Man of Feeling*, el viaje a través de los caminos y luego en los corruptos ambientes urbanos de Londres, enraíza esta novela en la prestigiosa tradición del Quijote y la picaresca y la relaciona con el contenido propio de la novela del idealismo abstracto, con la peculiaridad de un protagonista como Harley incapaz de aprender y superar su ingenuidad. Por el contrario, *The Man of the World* presenta una estructura temporal basada en dos partes con desarrollo inverso en su acción, que culmina en la segunda en un final feliz de comedia. Aquí, en su práctica narrativa y de acuerdo en este caso con sus principios teóricos, Mackenzie se muestra como representante de una literatura sentimental que es precursora del melodrama.

## 2. Voces narrativas y presentación documental

Hemos hecho referencia ya, a propósito de la estructura, al contexto comunicativo a través del que nos llega la historia en las novelas de Mackenzie, y que tanto en las dos que tratamos en este momento como en *Julia de Roubigné* se puede describir como una “presentación documental”.

En *The Man of Feeling* la mayor parte de la novela consistiría en un documento dañado y con lagunas que es obra del narrador principal, llamado Charles, vecino tanto del protagonista como del editor. La voz principal es la suya pero la primera a la que accede el lector, la más “externa”, es la del editor, que protagoniza la escena de caza de la introducción, en la que se presenta el documento y se explican sus lagunas como resultado de los destrozos del cura. Pero antes de presentar el documento el editor presenta al autor del manuscrito y cree importante decir algo sobre este misterioso vecino de la misma parroquia que Harley apodado “The Ghost”. Ya hemos mencionado estos datos que inicialmente se aportan sobre él: es aficionado a los cementerios, huraño y solitario pero tierno con los niños a los que acompaña en sus juegos. La escritura de este narrador está marcada por su carácter ciclotímico, cercano incluso a la patología del maníaco-depresivo, que pasa fácilmente del entusiasmo sentimental a la amargura del pesimismo y la misantropía.

En *The Man of the World* el papel de los documentos que sirven de supuestas fuentes de la narración es distinto, ya que no se presentan directamente. En este sentido, en las dos primeras novelas de Mackenzie se observa esta diferencia fundamental: en *The Man of Feeling* la presentación directa del documento y el juego de perspectivas de editor, narrador y personajes le da a la obra una mayor dificultad interpretativa, mientras que en *The Man of the World*, los supuestos documentos son solo una base del relato y la voz del narrador principal domina la novela y ha realizado ya un proceso de unificación



de las perspectivas que lo convierte en la “conciencia que gobierna la obra”, algo cercano al concepto de autor implícito (*implied author*, Rimmon-Kenan, 87-88), cuya posición es la guía en la interpretación ideológica de la obra. Por lo tanto, mientras que en *The Man of the World*, con un narrador más “autoritario” y una estructura de punto de vista menos compleja, resulta casi inevitable una identificación entre posición moral del narrador, posición del autor implícito y posible mensaje autorial, en *The Man of Feeling* encontramos un narrador principal, Charles “the Ghost”, que puede distanciarse y adoptar una posición crítica sobre el protagonista, al tiempo que el editor se distancia y adopta esa misma actitud respecto a él al considerarlo inestable.

La presentación documental común a las tres novelas de Mackenzie es propia de una etapa un tanto primitiva o “ingenua” en la evolución de la novela y está relacionada con un rasgo tan frecuente en la época anterior, la de las primeras novelas<sup>lxx</sup>, como es la afirmación de la historicidad de los hechos. En la primera mitad del XVIII son la excepción los novelistas, como Henry Fielding, que afirman explícitamente el carácter ficcional de su obra, y muchos más aquellos como Defoe o Richardson, en los que la afirmación de la historicidad forma parte de una ambigüedad calculada. La afirmación de historicidad y el carácter documental de la narrativa, como dos hechos íntimamente asociados, determinan la forma de la mayoría de las novelas sentimentales, que es muy frecuentemente epistolar o memorística (en la forma de diario o de *memoirs*). Efectivamente, también las dos primeras novelas de Mackenzie utilizan el recurso de la afirmación de la veracidad de lo narrado y de la supuesta utilización de documentos hallados en los que se contiene la historia, pero la forma de la presentación documental en Mackenzie oscila entre lo convencional en *The Man of the World* y lo poderosamente original del recurso del documento destrozado en *The Man of Feeling*, que convierte el procedimiento ya no en convencional sino en humorístico o irónico.

Pero, a pesar de este nuevo carácter o función de la presentación documental, éste sigue siendo un hecho que afecta indudablemente a la categoría del punto de vista, ya que se nos remite constantemente a unas fuentes de donde proviene el conocimiento de los hechos por parte del narrador. Veamos, en cualquier caso, la presentación de las fuentes documentales en las introducciones de ambas novelas.

En *The Man of the World* el narrador se presenta como un hombre de mundo que regresa a su tierra natal (el mismo rincón rural<sup>lxxi</sup> del norte que en *The Man of Feeling* y que constituye para Mackenzie un universo particular de su mundo narrativo) impregnado de un cierto desencanto vital propio de la madurez que justifica el tono melancólico y sentimental de la narración:

The life of him who had an opportunity of presenting to the eye of the public the following tale, though sufficiently chequered with vicissitude, has been spent in a state of obscurity, the recital of which could but little excite admiration, or gratify curiosity; the manner of his procuring the story contained in the following sheets, is all he thinks himself entitled to relate.

After some wanderings at that time of life which is most subject to wandering, I had found an opportunity of revisiting the scenes of my earlier attachments, and returned to my native spot, with that tender emotion, which the heart that can be moved at all, will naturally feel on approaching it. The remembrance of my infant days, like the fancied vibrations of pleasant sounds in the ear, was still alive on my mind; and I flew to find out the marks by which even inanimate things were to be known, as the friends of my youth, not forgotten, though long unseen, nor lessened in my estimation, from the pride of refinement, nor the comparison of experience (*MW*, I, 248-249).

A continuación se presenta uno de esos personajes, amigo de la infancia del narrador y hombre de un carácter bondadoso y entrañable<sup>lxxii</sup>, que Mackenzie asocia a ese medio rural puro e inocente. Se trata de Jack Ryland, que sirve como una especie de intermediario entre el narrador y la historia, ya que tiene un papel muy secundario en ésta (donde tan solo aparece en una ocasión en el episodio de la seducción de Harriet Annesly) sobre todo porque facilita al narrador el acceso a los documentos en que se basa la historia. Estos son una serie de cartas y otros papeles que se encuentran en poder

de Mrs. Winstanly, antigua dama de compañía (*servant-companion*) de la madre de Thomas Sindall. Mrs. Winstanly es otro personaje mediador que también aparece posteriormente en un momento puntual de la historia como narradora testimonial de la muerte de Harriet Annesly, en el último capítulo de la primera parte. Así pues, los papeles de Mrs. Winstanly son la base de la narración que se presenta al público:

The letters and papers were the basis of what I now present to the public. Had it been my intention *to make a Book*, I might have published them entire; and I am persuaded, notwithstanding Mrs. Winstanly's remark, that no part of them would have been found more foreign to the general drift of this volume than many that have got admittance into similar collections; but I have chosen rather to throw them into the form of a narrative, and contented myself with transcribing such reflections as naturally arise from the events, and such sentiments as the situations alone appear to have excited (*MW*, I, 256-257).

El narrador admite que muchos de los hechos que narra no pueden haberle llegado a través de la colección de papeles de Mrs. Winstanly, pero afirma que los ha conocido por otros medios que en este momento no se molesta en aclarar (“I was at some pains to procure through other channels”, *MW*, I, 257). Así pues, vemos aquí como se justifica el hecho de que su historia vaya a ser narrada con los rasgos más característicos del narrador omnisciente e intrusivo: la información casi completa y sin lagunas sobre las acciones y pensamientos de los personajes, y la presencia de sus propias intervenciones valorativas, (*reflections, sentiments*) que salpican la narración. Sobre la base de estas intervenciones valorativas es fácil construir la imagen de este narrador-editor, llamado Tom<sup>lxxiii</sup>, que es la de un hombre de bien que comparte con sus lectores el código moral básico de la sociedad de su tiempo. Ésta también es una novela sobre la virtud, pero, al centrarse en la figura del villano, lo que domina en ella es la condena del libertinaje y no tanto la polémica sobre diferentes concepciones de la virtud en disputa durante esta época.

En *The Man of Feeling* existe una mayor multiplicidad de voces narrativas. El narrador y el editor ya no son una misma persona, sino dos. El que primeramente aparece en una introducción es el editor, en una partida de caza en la que le acompaña el cura. Cuando ven a Miss Walton, la amada de Harley, la conversación se centra en éste y el cura se refiere a los papeles que contienen su historia, abandonados por Charles cuando dejó la parroquia:

Soon after I was made curate, he left the parish, and went nobody knows whither; and in his room was found a bundle of papers, which was brought to me by his landlord. I began to read them but I soon grew weary of the task; for, besides the hand is intolerably bad, I could never find the author in one strain for two chapters together; and I don't believe there's a single syllogism from beginning to end (*MF*, I, 5).

Al cura, amante de la lógica, no le interesa una narrativa sentimental, y la utiliza para limpiar su escopeta. El editor utiliza para esa misma función un libro de lógica, así que intercambian los libros y los salvan del destrozo completo. Pero la historia de Harley ya no está completa, como se aclara en una nota al capítulo posterior que, siendo el que sigue a la introducción, lleva el número XI:

The reader will remember that the editor is accountable only for scattered chapters and fragments of chapters; the curate must answer for the rest. The number at the top, when the chapter was entire, he has given as it originally stood, with the title which its author had affixed to it (*MF*, I, 7).

La voz del editor, más fácil de identificar con Mackenzie, no tiene aquí un papel preeminente, y enseguida cede el protagonismo del papel narrativo a la de Charles. No puede ser (como sí lo es la del editor-narrador Tom en *The Man of the World*) la de un sujeto que controle el universo moral de su creación. Este papel correspondería a Charles, cuya voz es la que llega al lector en la mayor parte del texto. Sin embargo, la presencia inicial y ocasional del editor introduce la ironía, y sus observaciones, junto

con las del cura, sobre la extravagancia del narrador Charles convierten a éste en una fuente narrativa menos fiable que la que representa Tom en *The Man of the World*. En *The Man of Feeling*, los comentarios y digresiones son sola y exclusivamente responsabilidad de Charles, pero Charles es descrito en esta conversación entre el editor y el cura como básicamente inestable. Las palabras concretas de éste son: “I could never find the author in one strain for two chapters together”. La inestabilidad emocional afecta a la credibilidad de Charles como narrador y sobre todo como visión del mundo hegemónica y autoritaria en el sistema de valores de la obra<sup>lxxiv</sup>.

Pese a estas diferencias, la voz narrativa dominante de las dos novelas tiene en común su carácter externo y una cierta tendencia a la omnisciencia, que, como hemos visto, se intenta justificar de manera convencional, pero claramente insuficiente, en la presentación documental. Aquí será de interés el análisis de la categoría que Todorov denomina “aspecto” y que en otros autores se estudia dentro de la categoría de la focalización (Rimmon-Kenan, 2001), que concierne a la mirada del narrador sobre los personajes, a la diferencia de conocimiento o de actitudes que puede existir entre ellos y, como consecuencia, al hecho de que pueda surgir una valoración moral por parte del narrador sobre las acciones y palabras del personaje, lo que constituye la faceta ideológica de la focalización (Rimmon-Kenan, 82-83). En primer lugar, la narratología distingue entre narración y focalización:

As Genette has shown most theories of point of view (e.g.: Brooks and Warren 1959. Orig publ. 1943; Stanzel 1955; Friedman 1955; Booth 1961; Romberg 1962) treat two different but related questions as if they were interchangeable. Briefly formulated, these questions are “who sees? v. “who speaks? Obviously, a person (and by analogy a narrative agent) is capable of both speaking and seeing, and even of doing both things at the same time—a state of affairs which facilitates the confusion between the two activities (Rimmon Kenan, 73).

En lisant une oeuvre de fiction nous n'avons pas une perception des événements qu'elle décrit. En même temps que ces événements nous percevons, bien que d'une manière

diferente, la perception qu'en a celui qui les raconte. C'est aux différents types de perception, reconnaissables dans le récit, que nous nous referons par le terme *d'aspects* du récit (en prenant ce mot dans une acception proche de son sens ethymologique, c'est a dire, "regard"). Plus précisément l'aspect reflète la relation entre un *il* (dans l'histoire) et un *je* (dans le discours), entre le personnage et le narrateur (Todorov, 147).

A la hora de aplicar estas categorías a las novelas de Mackenzie, hay que considerar que están condicionadas por la limitada evolución formal de la novela del XVIII y por la forma en que se presentan los textos, que es como acabamos de ver directamente documental en *The Man Feeling* e indirectamente en *The Man of the World*. La presentación documental se hace compatible en Mackenzie con el carácter externo de la narración y la mirada; los narradores Tom y Charles no tienen papel alguno en la acción pero actúan como agentes extraordinariamente bien informados, y en cierta medida distanciados de los personajes. Se puede decir que actúan como narradores-historiadores (o cronistas, en tanto que las historias que cuentan son las de gentes sin importancia de un pequeño rincón rural de Inglaterra) y no como fabuladores<sup>lxxv</sup>, porque se refieren a una base documental (o pseudodocumental) y testimonial<sup>lxxvi</sup> para sus relatos, de lo que resulta que el texto no reconoce la ficcionalidad.

Mientras que el narrador-fabulador posee una gran libertad para elegir entre una narración totalmente distanciada (focalización externa y narración extradiegética, en la terminología de Genette y Rimmon-Kenan) como la típica de Fielding, o una narración intradiegética y focalizada a través de uno o más personajes, el que actúa como historiador o cronista, para mantener un mínimo de verosimilitud en ese papel, debe mantener el distanciamiento y no puede tratar a sus personajes como figuras a manejar a su antojo. El narrador de este tipo generalmente no mira a través de los personajes ni asume su lenguaje, en todo caso, como en las novelas de Mackenzie, les cede la palabra dando lugar o bien a las polémicas dialogadas o a las narraciones insertas, que constituyen el nivel hipodiegético de la narración.

Lo que encontramos en ambas novelas es pues un narrador-focalizador que se mantiene coherentemente en su posición exterior sin recurrir a los personajes-focalizadores (*reflectors*) que adquieren más importancia en técnicas narrativas posteriores. Consecuentemente, aun cuando la narración se centra en las opiniones, deseos o sentimientos de un personaje, lo hace de una manera externa y queda muy lejos de la situación del *reflector* jamesiano en la que confluyen la voz del narrador y la visión o perspectiva de un determinado personaje<sup>lxxvii</sup>. El hecho decisivo de la focalización es por lo tanto su carácter externo y distanciado. Pero esta posibilidad de distanciarse parte a su vez de un conocimiento exhaustivo de las acciones y también (lo que resulta menos plausible o coherente) de los pensamientos, motivaciones y sentimientos de los personajes. Se puede considerar que es típico del carácter ingenuo de este tipo de narrativa el hecho de hacer compatible una presentación documental directa o indirecta (que sentaría el principio de que el narrador solo puede saber aquello que ha conocido a través de los documentos o testimonios) con una marcada tendencia a la omnisciencia. Veamos algunos ejemplos de ello.

En el episodio del encuentro de Harley con el mendigo se pueden distinguir varios momentos que corresponden a formas más o menos externas o internas de focalización y que avanzan hacia el exterior, culminando en una omnisciencia de la voz narrativa externa. Primero se describe el aspecto del mendigo tal como Harley lo ve, es decir, con Harley como “focalizador perceptivo: “he wore no shoes, and his stockings had lost that part of them which should have covered covered his feet and ankles;” (*MF*, I, 35) A continuación se pasa a los pensamientos de Harley, es decir una focalización externa del interior del objeto: ““Our delicacies” said Harley to himself, “are fantastic; they are not in nature!...” ” (*MF*, I, 35). Finalmente se pasa a una focalización totalmente externa en la que el conocimiento por parte del narrador va más allá del que tiene el personaje, de

manera que ve a través de sus debilidades y flaquezas, concretamente en este caso, la tendencia de Harley hacia la caridad indiscriminada: “Harley had drawn a shilling from his pocket; but virtue bade him consider on whom he was going to bestow it. Virtue held back his arm, but a milder form, a younger sister of Virtue’s, not so severe as Virtue, nor so serious as Pity; his fingers lost their compression...” (*MF*, I, 36). De esta visión del personaje ya totalmente externa, se pasa fácilmente a los comentarios no narrativos, las generalizaciones, como las que se hacen sobre la virtud y la compasión, que corresponden ya al aspecto ideológico de la focalización.

En *The Man of the World* encontramos tres momentos que tienen en común una matización de la villanía de Thomas Sindall, que a menudo parece total y sin la menor cortapisa, de manera que se descubre a un libertino villano con un resto de humanidad en su interior. La primera corresponde a la primera visita a Billy Annesly en la cárcel:

Sindall bade him farewell, and retired: and at that instant he was less a villain that he used to be. The state of horror to which he saw this young man reduced, was beyond the limits of his scheme, and he began to look upon the victim of his designs with that pity which depravity can feel, and that remorse it cannot overcome (*MW*, I, 400-401).

Algo muy parecido es lo que vemos en el encuentro entre Sindall y Annesly padre cuando Billy va a partir hacia América deportado: “Such was the charge Annesly gave and Sindall received; he received with a tear; a tear which the better part of his nature had yet reserved from the ruin of his principles, of justice, of humanity” (*MW*, II, 44).

Por último, al principio de la segunda parte se habla de las consecuencias del final trágico de la primera con la muerte de Harriet, su hija y su padre, y se menciona el arrepentimiento de Sindall: “She [Mrs. Winstanly] farther informed me “that Sindall had shown some marks of contrition at the tragical issue of the scheme he had carried on again the daughter’s innocence and the father’s peace”(*MW*, II, 146-147).



Es curioso que en este último ejemplo el conocimiento del narrador sí esté justificado por la fuente de su procedencia. Los sucesos del final de la primera parte son explicados a través de Mrs. Winstanly. Pero si el arrepentimiento de Sindall se conoce así en este último caso, ello no hace más que resaltar la tendencia a una omnisciencia, difícilmente conciliable con el supuesto origen documental de la narración, que se ve en los otros dos ejemplos del arrepentimiento de Sindall y en general en el conjunto de las dos novelas.

El principal efecto de este tipo de recursos narrativos es que se pone de manifiesto una distancia entre narrador y protagonista que es propia de lo que en la terminología de Genette y Rimmon-Kenan se denomina “focalización externa” y “narración extradiegética”. Aclaremos que la focalización externa no implica que el narrador no tenga acceso a la conciencia y la vida anterior del personaje, ya que puede ser y es a menudo en las novelas de Mackenzie externa y vista “desde dentro” (*from within*, Rimmon-Kenan, 77) y precisamente el tratamiento distanciado de lo que sucede dentro del personaje es un elemento que enfatiza esa separación entre narrador y personaje. Entre Harley y el narrador Charles la distancia afecta a los diversos aspectos de la focalización: el perceptivo y el psicológico. El distanciamiento perceptivo significa que el narrador “ve” cosas que son invisibles para Harley, y describe escenas en las que éste está ausente. Hay un ejemplo de ello muy llamativo, con una técnica de focalización que se acerca incluso a lo cinematográfico:

He led her to the chair and returned to clear with the waiter, without ever once reflecting that he had no money in his pocket. He was ashamed to make an excuse, yet an excuse must be made: he was beginning to frame one, when the waiter cut him short, by telling him that he could not run scores; but that, if he would leave his watch, or any other pledge, it would be as safe as if he lay in his pocket. Harley jumped at his proposal, and pulling out his watch, delivered it into his hands immediately; and having for once had the precaution to take a note of the lodging he intended to visit next morning, sallied forth with a flush of triumph on his face, without taking notice of the sneer of the waiter, who, twirling the watch in his hand, made him a profound bow at the door, and whispered to a girl, who stood in the passage, something, in which the word CULLY was honoured with a particular emphasis (*MF*, I, 92-93).

Como vemos, cuando Harley abandona la taberna el narrador no le sigue, se distancia de él ya en lo perceptivo; la mirada se queda en el camarero, para que sus palabras despectivas dejen claro al lector lo excesivo de la ingenuidad de Harley.

La faceta perceptiva de la focalización se complementa con la psicológica, que Rimmon-Kenan divide en cognitiva, emotiva e ideológica (77). Evidentemente, la separación teórica entre el concepto de focalización y la voz narrativa enfatiza aquellos aspectos de la obra que, estando implícitos en el lenguaje, conciernen a la visión o la percepción. El concepto de focalización enfatiza la faceta perceptual determinada en el espacio y el tiempo, la identificación de la narración con la perspectiva de un personaje, o de varios alternativamente, o una visión panorámica alejada de todos ellos. Pero siempre una mirada o visión lo es también en el sentido cognitivo y valorativo, relativo a la formación de un sistema ideológico con que enfrentarse al mundo. En *The Man of Feeling* la narración está centrada en el protagonista Harley y sigue sus pasos durante su viaje, focalizándolo externamente y de una forma distanciada, lo que permite que ocasionalmente la mirada se aparte del espacio ocupado por Harley y así veamos un hecho significativo oculto para él: las palabras despectivas del camarero que al dejar en prenda su reloj, lo considera un pobre ingenuo.

El distanciamiento de la focalización perceptiva conduce al distanciamiento cognitivo (el narrador sabe más que Harley) emocional e ideológico. Pero al mismo tiempo, la inestabilidad del narrador hace que ese distanciamiento a veces desaparezca, de manera que en las escenas de patetismo se puede hablar, como hacen algunos críticos, de una identificación múltiple entre los diversos personajes, el narrador y (según las pretensiones confesadas de la literatura sentimental) también el lector. La escritura de este narrador está marcada entonces por su carácter ciclotímico, que pasa fácilmente del

entusiasmo sentimental, que lleva a la identificación con el personaje, a la amargura del pesimismo y la misantropía, que corresponde a su distanciamiento de él. Las historias insertas en *The Man of Feeling* constituyen claros ejemplos de identificación entre personaje, narrador y lector.

En su momento hemos visto que *The Man of Feeling* es una novela estructurada en buena parte en torno a un viaje y que por tanto está formada por una conjunción de escenas (que a veces, a causa de las supuestas lagunas del texto se convierte en una yuxtaposición azarosa o caótica) que se corresponden con los encuentros del protagonista con diversos personajes durante el camino de ida, de vuelta o en la propia estancia en Londres. Esto implica que la narración escénica predomina sobre el resumen<sup>lxxviii</sup>, y que resulta natural la introducción en estilo indirecto de las palabras de los personajes que conversan con el protagonista. Ello da lugar a dos tipos de digresiones sobre la historia principal: las polémicas dialogadas y las historias o narraciones insertas. De las primeras nos ocuparemos en el apartado temático pero las historias insertas nos interesan también aquí en cuanto que introducen el nivel hipodiegético (utilizando de nuevo la terminología de Genette y Rimmon-Kenan) o segundo nivel de la narración. La relevancia<sup>lxxix</sup> de estas historias, la motivación de su presencia está en el hecho de que desarrollan aquellos aspectos temáticos que son centro de interés en la novela y en la literatura sentimental en general—caridad y benevolencia, seducción y matrimonio, ingenuidad y fraude etc—de manera que “doblan” o sirven de “reflejo” de la historia principal que se ocupa de esos mismos asuntos. Formalmente, el narrador no presenta la historia de estos personajes manteniendo la narración en tercera persona y mirando “a través de ellos”, sino que les cede la palabra, para que cuenten a Harley esa historia. Si la historia en *The Man of the World* tiene una base que hemos considerado documental y la historia principal de *The Man of Feeling* parece un

documento elaborado sobre un conocimiento de primera mano más testimonios, la narración del nivel hipodiegético es evidentemente testimonial. Lo documental y lo testimonial se complementan con el objetivo de dar una imagen veraz de la sociedad y la virtud humana. Estos personajes de las historias insertas, el pícaro mendigo, Emily Atkins o los diversos internos del manicomio, se convierten entonces en narradores-focalizadores de una narración de segundo nivel. La relación entre la historia principal y la inserta, entre el nivel diegético y el hipodiegético es, en este caso, temática; las historias de estos personajes son importantes para la de Harley por que tratan de los mismos temas bajo una misma perspectiva, de manera que la visión del mundo y la sociedad que el lector extrae del conocimiento de la historia de Harley, se refuerzan en estas otras narrativas. Tanto la historia principal (una historia narrada por escrito) como las historias insertas (narraciones orales pasadas al documento escrito) contribuyen, como en una aproximación judicial a la verdad, a comunicar una visión del mundo que corresponde a la posición ideológica de la novela. En este momento nos limitaremos a señalar que esta parece centrarse en las dificultades de la virtud en el mundo y en la grandeza, pero también la posición insostenible del héroe sentimental.

*The Man of Feeling* es una novela llena de momentos de patetismo, aquellos en que las emociones del protagonista cobran una relevancia que constituye el rasgo básico de su personalidad, y algunos de esos momentos tienen lugar en la narración de las historias insertas. El lenguaje del personaje que da testimonio de su vida y sus sufrimientos adquiere el mismo tono que el de Harley, y se puede decir que se trata de un mismo idiolecto sentimental que los une. Los críticos que hablan de una identificación múltiple en una experiencia sentimental pueden basarse en estos momentos, donde efectivamente la identificación concierne a múltiples instancias o elementos de la narración: al narrador secundario o testimonial (Emily Atkins,

Edwards), a Harley que los escucha, al narrador Charles (que ahí suspendería su distanciamiento) y desde luego al lector<sup>lxxx</sup>.

En la historia inserta *The Pupil*, (que es un documento y no un testimonio como las demás ya que no se la narra nadie a Harley sino que aparece en el documento principal como un fragmento suelto sin mayor explicación) ocurre otro tanto; aquí el narrador es un hombre llamado Sedley, que cuenta una historia de su juventud. Esa distancia temporal permite que el Sedley maduro se distancie del Sedley joven, como se ve al inicio: “I have not, under these grey hairs, forgotten that I was once a young man, warm in the pursuit of pleasure, but meaning to be honest, as well as happy. I had ideas of virtue, of honour, of benevolence, which I had never been at the pains to define” (*MF*, I, 216-217).

Pero el momento en que se encuentra en la cárcel de Roma a un compatriota que le cuenta la historia de sus sufrimientos (producto del intento de seducción de su mujer por un malvado aristócrata italiano) se produce uno de esos momentos de anulación del distanciamiento e introducción de una identificación múltiple:

“Inhuman villain!” I exclaimed, lifting up my eyes to heaven. “Inhuman indeed!” said the lovely woman who stood at my side. “Alas! Sir, what had we done to offend him? What had these little ones done, that they should perish in the toils of his vengeance?” I reached a pen which stood in the inkstand dish at the bedside. “May I ask what is the amount of the sum for which you are imprisoned?” (*MF*, I, 126).

Sedley, por supuesto, paga la deuda que libera a la familia de la prisión. Este pasaje puede servir como un nuevo ejemplo, sumado a los ya citados en IV.1., de los momentos de patetismo a los que nos referimos por su importancia en diversos aspectos del análisis de la novela: son muestras del estilo sentimental exaltado, enfatizan el tratamiento de temas característicos como los de la seducción y la benevolencia y, lo

que aquí interesa, son muestras del aspecto emotivo de la focalización que se aparta del distanciamiento que predomina en otros momentos.

El aspecto ideológico se hace patente sobre todo en los comentarios del narrador, en los que también vemos su inestabilidad. El narrador escribe a menudo en tono admirativo sobre la inocencia y generosidad de Harley, pero esa misma inocencia puede ser el objeto de un tratamiento jocoso, como el que se da de su amor por Miss Walton en el capítulo XIII:

This raised his esteem something above what the most sanguine descriptions of her goodness had been able to do; for certain it is, that notwithstanding the laboured definitions which very wise men have given us of the inherent beauty of virtue, we are always inclined to think her handsomest when she condescends to smile upon ourselves (*MF*, I, 26).

Este pasaje pertenece al capítulo en que se presenta el amor de Harley por Miss Walton. Éste sigue a otro en que se trata la situación social de Harley y sus dificultades para conciliar la nobleza de su origen y su escasez de dinero. En general el tono es admirativo, o al menos aprobatorio y comprensivo, pero se permite que también aparezcan estos ejemplos de ironía amable como la observación sobre su amor, o, posteriormente, observaciones críticas a su ingenuidad excesiva. Tal distanciamiento, muy perceptible aquí, se basa en observaciones y generalizaciones del narrador a partir de la situación que presenta:

There are certain interests which the World supposes every man to have and which therefore are properly enough termed worldly, but the world is apt to make an erroneous estimate... There are never wanting to a young man some grave and prudent friends to set him right in this particular, if he needed it (*MF*, I, 13).

Indeed I have observed one ingredient, somewhat necessary in a man's composition towards happiness, which people of feeling would do well to acquire; a certain respect for the follies of mankind... (*MF*, I, 14-15).

También es posible una ironía más descarnada, como cuando Harley es engañado por unos pícaros londinenses y pierde todo su dinero en una partida de cartas amañada (XXV). La continua alternancia de diferentes tonos narrativos, patético, irónico o nostálgico, es un aspecto clave en el tipo de narración que toma forma en la voz de Charles, y ello está en relación con la actitud del narrador ante su personaje principal que también fluctúa entre la identificación y el distanciamiento.

En la historia de seducción de Emily Atkins, por ejemplo, sólo es evidente la negación de los principios libertinos de su seductor, condenada por la propia víctima, por Harley, por Charles y desde luego por la perspectiva ética general de la novela, pero ¿qué se puede decir del efecto de encadenamiento de perspectivas o puntos de vista sobre el sentimentalismo? La Emily que sufre como prostituta condena el sentimentalismo entendido como afición entusiasta a las novelas sentimentales, la causa de su ruina. A continuación ella misma, su padre y Harley se abrazan y se identifican en un “pathos”, que supone la versión del sentimentalismo como principio de la compasión y la benevolencia. La perspectiva del narrador puede aquí claramente identificarse con la de los personajes. Pero, como veremos en el capítulo en el que se exponen las diversas críticas que se han vertido sobre la novela, se puede sostener también que la perspectiva última, la del autor, es diferente de la del narrador y está distanciada, lo que conllevaría una negación última del sentimentalismo.

En resumen, la faceta emotiva de la focalización en las novelas de Mackenzie es un elemento que ocasionalmente compensa o anula el carácter externo de la narración, acentuando el carácter sentimental de ciertas escenas frente al irónico o antisentimental de otros momentos. Otra consecuencia de este juego fluctuante será entonces el efecto de oscurecer la faceta ideológica, definida por Upensky como “normas del texto” o “sistema general de visión conceptual del mundo”<sup>lxxxix</sup>. Siendo Harley un héroe cuyo

sentimentalismo excesivo le lleva a desgracias y fracasos sucesivos y dado que el hecho de que el narrador Charles, en su forma de narración-focalización distanciada, no puede dejar de observar y hacerlo notar continuamente (ya que el conoce el mundo mejor que Harley, y además es su privilegio de narrador acceder al conocimiento de hechos que Harley ignora, como la hipocresía de todos los impostores, pícaros y estafadores que salen al encuentro del protagonista durante el viaje) hay buenas razones para concluir que la norma ideológica del texto, su sistema conceptual general, es antisentimental. Sin embargo la importante presencia del componente emotivo en los momentos patéticos de identificación múltiple lleva a algunos críticos a una conclusión contraria.

Consecuentemente, la categoría que podemos denominar focalización o aspecto, y cuya definición hemos de matizar no como relación simplemente perceptiva y psicológica-cognitiva sino también psicológica-emocional, determina la relación entre narrador y personajes y es uno de los elementos más complejos de la novela en *The Man of Feeling*. Se puede decir que el narrador Charles está a veces muy distanciado y a veces muy cercano al protagonista y, si es así, es porque el distanciamiento irónico es simplemente cognitivo, relativo al conocimiento de ciertos hechos y al conocimiento de las flaquezas del hombre y las miserias de la sociedad, mientras que su cercanía es fundamentalmente emocional y basada en un lazo de *sympathy*. De este modo la imagen del narrador es la de alguien que conoce el mundo mucho mejor que Harley y por ello puede estar afectado de cierta misantropía, pero que es también, al fin y al cabo, como el propio Harley, un hombre sentimental. Se trata entonces de una imagen del narrador claramente escindida y ello tiene consecuencias sobre el discernimiento del sentido de la obra; en este desdoblamiento de la imagen del narrador encontramos ya una explicación, al hecho de que el sentido de la novela no sea nítido y evidente sino que exista una doble interpretación. Este será un punto que trataremos con más detalle en el



capítulo VI, pero ahora podemos simplemente adelantar las líneas generales de ambas interpretaciones:

- 1- La interpretación sentimental de la novela, que es la tradicional y la lógica en el contexto cultural en que fue creada, se basa en la cercanía emocional entre narrador y protagonista, y supone que ese lazo que los une, *sympathy*, debe abarcar también al autor y los lectores.
- 2- La interpretación irónica de la crítica reciente se basa en el distanciamiento irónico del narrador con respecto a Harley, en la clara diferencia en su conocimiento del mundo, que es la que existe entre un ingenuo y un misántropo. (Este es su principal argumento de evidencia interna, pero esta corriente crítica hace un amplio uso de la evidencia externa, por ejemplo los artículos antisentimentales de Mackenzie). De ahí concluye un sentido irónico en el conjunto de la novela, que es el que estaría en la intención de Mackenzie.

Sería más difícil que algo parecido a esta polémica pudiera darse a propósito de *The Man of the World*. En su posición valorativa y emocional con respecto al protagonista, el villano Sindall, no puede existir la más mínima simpatía ni comprensión, no puede haber aquí oscilaciones o inestabilidad. Su actitud con respecto a los personajes depende obviamente de dónde se sitúen éstos con respecto a la nítida línea que separa los héroes de los villanos.

Así pues, la posición del autor implícito, determinada por la faceta ideológica de la focalización en el conjunto del texto, será más clara en *The Man of the World* y no podrá ser tan clara y nítida en *The Man of Feeling* por al menos dos razones: la multiplicidad de voces narrativas y la inestabilidad del narrador cuya voz ocupa la mayor parte del texto, un Charles que varía constantemente en su actitud hacia el

protagonista y que, en general, manifiesta fluctuaciones y cambios de estado anímico sobre las que el propio texto, en el nivel más externo, en la conversación entre el editor y el cura, nos previene.

### **3. Análisis temático**

En *The Man of Feeling* y *The Man of the World* encontramos matrimonios adecuados e inadecuados, historias de seducción y de cortejo, que configuran una temática que correspondería a la sexualidad del hombre sentimental y del libertino (recordemos que ambas se apartaban del modelo ortodoxo de la sexualidad afectiva dentro del matrimonio), aunque en este caso una parte de la atención se centra también en las figuras femeninas de ambas novelas, como Emily Atkins y Miss Walton (*MF*) y Harriet y Lucy Annesly (*MW*).

Nos fijaremos en la temática presente en estas novelas, partiendo de lo que en el capítulo III hemos estudiado como sociabilidad y sexualidad de los dos tipos masculinos más representativos de la literatura sentimental. Así, el motivo de la seducción-violación, constantemente asociado a la sexualidad del libertino y que ya había alcanzado su cumbre en Richardson después de haberse consolidado como subgénero en la novela amatoria de la primera mitad de siglo, es el elemento que unifica las dos partes de *The Man of the World*, a través de la seducción de Harriet y la violación frustrada de su hija. En *The Man of Feeling* este tema también está presente en la historia de la prostituta Emily Atkins y contrasta con la sexualidad del protagonista, que también se aleja del modelo ortodoxo de la sexualidad afectiva y apunta, aunque no tan claramente como en los personajes de Sterne, al tema de la impotencia. Recordemos que las aventuras de Harley, lo mismo que las de Yorick, no se consuman, y cómo la escena de su muerte ante el reconocimiento del amor puede ser interpretada simbólicamente como una huida ante el sexo. El final feliz de la segunda parte de *The*

*Man of the World* viene dado por el triunfo del único ejemplo del modelo ortodoxo que encontramos en el de la relación entre Bolton y Lucy.

Trataremos también dos episodios en los que, aplicando el concepto de Eve Kossofsky Sedgwick en *Between Men*, se puede hablar de “seducción homosocial”, puesto que concierne a las relaciones de un individuo con otros de su mismo sexo en un contexto de sociabilidad exclusivamente masculina. Esto es muy claro en el caso de la caída de Billy en la bebida y el juego (*MW*), provocada deliberadamente por Sinndall, y también se apunta en la historia fragmentaria “The Pupil” (*MF*) donde un joven inglés que realiza el *Grand Tour* está a punto de ser corrompido por el contacto con el círculo de amistades de un noble italiano, aunque al final su integridad se salva cuando una escena patética despierta su conciencia sentimental y le advierte del carácter libertino de sus nuevos amigos. Creemos que en estos casos se puede hablar de seducción, ya que lo que hacen los personajes libertinos es básicamente manipular con arreglo a sus propios fines egoístas la inocencia y la ignorancia del mundo de sus supuestos amigos y protegidos. Un elemento que actúa favoreciendo la caída en la corrupción de Billy Annesly y el riesgo de caer en ella de Sedley es la “falsa vergüenza”, que ya hemos analizado en relación con algunos de los relatos de Mackenzie para sus publicaciones periódicas, concretamente en las historias de Louisa Venoni y del padre Nicholas. Recordemos que la falsa vergüenza es la tendencia de personajes virtuosos que se mueven en ambientes y con amistades mundanos a avergonzarse de su virtud y adoptar el vicio para acomodarse y no sentirse extraños en tales ambientes.

En *The Man of Feeling* el tema de la caridad y la benevolencia aparece tanto en la acción de la novela como en los discursos de los personajes, en forma de polémicas como la que encontramos en el diálogo entre Harley y el pícaro anciano en el capítulo XXV. Y la forma de sociabilidad característica del sentimentalismo, la comunidad

sentimental idílica y aislada de lo mundano, aparecerá en varios ejemplos de las dos novelas: la familia Edwards y su relación con Harley en *The Man of Feeling*, la familia Annesly en el inicio de *The Man of the World*, la relación de Rawlinson con los aldeanos de su hacienda y finalmente el matrimonio de Bolton y Lucy al final de la segunda parte de *The Man of the World* y sus relaciones con los campesinos de su propiedad. En dos de estos cuatro casos vemos que, al igual que en *La Nouvelle Héloïse*, la comunidad sentimental no está restringida a las relaciones familiares sino que abarca un círculo más amplio, con el patronazgo del propietario agrícola benevolente y virtuoso sobre sus sirvientes y trabajadores.

### 3.1. Seducción, cortejo y matrimonio: la historia amorosa de Harley; tres relatos de seducción; reflexiones sobre el matrimonio

La narración que ocupa el lugar central en *The Man of Feeling*, la que sirve de marco para las narraciones insertas, es la historia del protagonista Harley, y concierne tanto a su negocio y sus aventuras en Londres como a sus amores con Miss Walton.

La historia amorosa de Harley va a estar condicionada por su timidez, la cualidad que el narrador en las primeras páginas denomina “*bashfulness*”. La timidez de Harley es positivamente valorada por el narrador, ya que se define como “a consciousness which the most delicate feelings produce, and the most extensive knowledge cannot always remove” (*MF*, I,7) pero no deja de ser un inconveniente en el contacto social. Harley es, en el papel de amante, tan inhibido como en el de político y ciudadano, y además la ausencia de perspectivas de enriquecimiento retrae sus pretensiones a la mano de su vecina. En la parte final de la novela, su enfermedad se justifica como consecuencia de lo desesperado de su peripecia amorosa:

It appears that the sagacity of some friend had at length pointed out to his aunt a cause from which this might be supposed to proceed, to wit, his hopeless love for Miss Walton for, according to the concepts of the world, the love of a man of Harley's fortune for the heiress of 4000 l a year is indeed desperate (*MF*, I, 231).

Sin embargo, lo desesperado de esta pretensión amorosa del protagonista no implica ese fracaso total que cabría esperar. Miss Walton corresponde al amor de Harley porque responde al tipo de heroína sentimental dulce y bondadosa, lo que permite dar a la novela una resolución de carácter agridulce. Al contrario que en las comedias sentimentales al uso el amor no se impone mediante el matrimonio final de los amantes, pero lo que impide que sea así no son sólo las barreras sociales sino también la debilidad física del protagonista, que es parte consustancial de su carácter. Harley triunfa, al tiempo que fracasa, sobre los valores del mundo y muere en un momento de plena felicidad, al saberse correspondido. Del carácter de Miss Walton, que es lo que hará posible este final, tenemos indicios desde su presentación en las primeras páginas. Es el más adecuado para provocar el amor de un hombre sentimental: "A blush, a phrase of affability to an inferior, a tear to a moving tale, were to him like the Cestus of Cytherea, unequalled in conferring beauty" (*MF*, I, 22).

El amor de Harley y Miss Walton tiene un carácter desde luego incorpóreo y espiritualizado, por lo que está más cerca de la relación de David Simple y Camila que de la de un ingenuo bondadoso pero robusto como Joseph Andrews, en la que el deseo juega un papel insoslayable. Además, la actitud del narrador ante este amor, como ha observado Barker (37), está marcada por una ironía amable, que no es incompatible con el tono sentimental. Los rasgos de Miss Walton, su corazón bondadoso en extremo, compensan esa falta de "perfección" en otros aspectos que la apartan de la imagen típica de las heroínas de novela. Es hermosa, pero ya tiene veinticuatro años. Su belleza es de

un tipo tranquilo, pausado y equilibrado: “She was now arrived at that period of life which takes, or is supposed to take, from the flippancy of girlhood, those sprightliness with which some good-natured old maids oblige the world at three score” (*MF*, I, 22).

El autor no la dota de las cualidades más frecuentes en las jóvenes que protagonizan una historia amorosa en las novelas de la época, es decir, una juventud extrema (con lo que esto conlleva de inocencia y desconocimiento del mundo), lozanía física y vivacidad intelectual e ingenio. Miss Walton debe tener por contra la suficiente experiencia del mundo y discernimiento para apreciar las cualidades de Harley, ocultas tras su timidez y apocamiento. Y también es Harley el hombre adecuado para responder a su belleza en un momento en que ésta ya no despierta una admiración “universal”:

She had been ushered into life (as that word is used in the dialect of the St. Jameses) at seventeen, her father being then in parliament, and living in London: At seventeen, therefore, she had been a universal toast, her health, now she was four and twenty, was only drunk by those who knew her face at least... Her eyes were of that gentle hazel colour, which is rather mild than piercing; and except when they were lighted up by good humour, which was frequently the case, were supposed by the fine gentlemen to want fire (*MF*, I, 22-23).

Después del largo paréntesis del viaje a Londres, la historia amorosa de Harley se retoma en el capítulo XL (*MF*, I, 117), cuando recibe las falsas noticias del compromiso de Miss Walton con un pariente lejano, Harry Benson. Es aquí cuando la salud de Harley se resiente, en un estado de ánimo más depresivo que celoso. Pero en este momento la historia de nuevo es interrumpida por el fragmento del relato “The Pupil”, y solo se retoma para el capítulo LV, que es el de la muerte de Harley en el momento en que después de haber declarado su amor, Miss Walton contesta: “Let not life be so

indifferent to you; if my wishes can put any value on it—I will not pretend to misunderstand you—I know your worth—I have known it long—I have esteemed it—What would you have me say—I have loved it as it deserved” (*MF*, I, 238).

El momento de la declaración y la aceptación, que cierra la secuencia de cortejo convencional para dar paso al matrimonio, aquí es el intento inútil de salvar una vida. Pero el sí de Miss Harley, tan pudoroso como el que más, no es suficiente y Harley muere en lo que Meyer Spacks considera el ejemplo más dramático de huida ante sexo en toda la literatura occidental (129). También hemos señalado ya, con respecto a las figuras de Mr. Umphrville y Colonel Caustic, presentes en la obra periodística de Mackenzie, de la influencia de un personaje procedente de Addison y Steele en *Spectator*, concretamente Sir Roger de Coverley, un modelo de pequeño noble rural, maniático pero bondadoso, que será frecuentemente imitado. La muerte de Harley también nos recuerda a la de Sir Roger, dado que éste también protagoniza una historia de amor frustrado y ya en el lecho de muerte recibe muestras de afecto de la mujer amada.

Como resumen, se puede afirmar que la historia de cortejo que ocupa el lugar central en la novela y que enmarca a todas las demás, es una variación de la típica trama amorosa de cortejo fuertemente marcada por los supuestos del sentimentalismo en la definición de los dos amantes. En todo caso, la desviación del protagonista sentimental masculino con respecto al tipo habitual de galán en otro género de novelas, por la debilidad física y social que lo caracteriza, está mucho más marcada que la desviación en la protagonista femenina, que solo consiste en la matización de su tipo de belleza y en una personalidad más calmada y madura que la de otras jóvenes heroínas de las obras de Haywood, Burney, Radcliffe o Austen.

El comportamiento del villano-libertino está marcado por una relación manipuladora con su víctima y una sexualidad basada en el sufrimiento ajeno. La seducción, como se entiende en Richardson y en la novela anterior, abarca una serie de conductas que van desde la manipulación afectiva, la mentira y la puesta en marcha de complicadas intrigas destinadas al engaño, hasta el uso de la fuerza bruta, y esta es la razón por la que hablamos de seducción-violación como un concepto “continuo” en todas estas novelas con presencia de libertinos. En *The Man of the World*, este es el motivo que unifica las dos partes de la novela, la seducción-violación de una madre y de una hija igualmente inocentes, mientras que en *The Man of Feeling* este motivo también aparece en la historia de Emily Atkins.

Empezamos observando la manera en que Thomas Sindall es afectado por la belleza de la que será su primera víctima, Harriet Annesly. La visita de ésta a la cárcel donde está encerrado su hermano Billy antes de ser deportado a América como castigo de su caída en el crimen constituye una clásica escena de patetismo y *beauty in distress*. La joven se ve abrumada por sentimientos diversos: pena, vergüenza y desolación ante el destino de su hermano, pero también agradecimiento por los favores de Sindall hacia éste y el pudor propio de la mujer virtuosa ante quien empieza a ver como un posible pretendiente. El narrador contrasta aquí su propia mirada y la de Sindall:

At the sight of him her cheek was flushed with the mingled glow of shame for her brother and gratitude towards his benefactor. He advanced to salute her; when, with tears starting into her eyes, she fell over her knees before him and poured forth a prayer of blessings on his head. There could not be perhaps a figure more lovely, or more striking, than that which then she exhibited. The lustre of her eyes, heightened by those tears with which the overflowing of her heart supplied them; the glow of her complexion, animated with the suffusion of tenderness and gratitude; these, joined to the easy negligence of her dark brown locks, that waved in ringlets on her panting bosom, made altogether such an assemblage as beauty is a word too weak for. So forcibly indeed was Sindall struck with it, that some little time passed before he thought of lifting her from the ground; he looked his very soul at every glance but it was a soul unworthy of the object on which he gazed, brutal, unfeeling and inhuman; he



considered her at that moment as already within the reach of his machinations, and feasted the grossness of his fancy with the anticipation of her undoing (*MW*, II, 9-10).

La mirada del narrador y la de Sindall sobre Harriet son diferentes, pero ambas están igualmente lejos de la mirada distanciada y fría de una *apatheia* propia de un estoico que ejerce el autocontrol sobre sus pasiones. La descripción de la joven, hecha en los términos propios del erotismo suave que caracteriza la prosa de Eliza Haywood (y con una de sus imágenes favoritas, *her panting bosom*) es atribuible al narrador, que representa el sentimentalismo y la sexualidad afectiva. Por otro lado, a Sindall se le describe como *unfeeling*, al tiempo que se le describe transtornado (*forcibly struck*) por la belleza de Harriet hasta el punto de que no puede hacer uso del disimulo hipócrita que lo caracteriza como villano y su estado de ánimo se muestra en cada mirada (“he looked his soul at every glance”).

Podemos pensar que el deseo que también impregna la mirada del narrador está debidamente canalizado en la actitud sentimental, que aquí resulta adecuada ante el espectáculo patético de una Harriet poseída por la pena, la vergüenza, el agradecimiento, etc. Sus pasiones se transmiten al narrador y al lector, espectador de uno de los cuadros que ilustran habitualmente las novelas sentimentales, dominado por el principio de *sympathy*; su belleza, aunque en absoluto un elemento irrelevante en la escena, tiene el papel de un poderoso catalizador de sentimientos virtuosos.

Por el contrario, si se califica a Sindall de insensible no es obviamente porque no sienta nada sino porque es incapaz de una canalización adecuada de sus sentimientos. Utilizando el lenguaje mecanicista que el aspecto fisiológico del sentimentalismo comparte con el materialismo de La Mettrie, en la maquinaria orgánica del libertino existen “disfunciones” que provocan reacciones inadecuadas. Así, en Sindall la escena patética activa el crudo deseo sexual más de lo que lo haría la mirada sobre la belleza en un estado de fría serenidad. Esto no es otra cosa que el principio de la sexualidad del

sadismo, una disfunción que la novela explica en estos mismos términos fisiológicos y materialistas. Así, en el discurso de Richard Annesly que sirve de cierre a la fase de la novela que trata de la educación de sus hijos, el anciano explica su visión de las causas del comportamiento libertino:

the grossness of the sense he gratifies is equally unsusceptible of the enjoyment, as it is deaf to the voice of reason; and, obdurate by the repetition of debauch is incapable of that delight which the finer sensations produce, which thrills in the bosom of delicacy and virtue (*MW*, I, 209).

En estas pocas líneas confluyen los dos discursos antilibertinos que caracterizan a Mackenzie y los moralistas escoceses: la condena del lujo y del placer se sostiene al mismo tiempo en el viejo discurso de la virtud republicana y en el del sentimentalismo, que exalta aquellos otros placeres más delicados, propios de la verdadera virtud. Pero es lo segundo, el placer de la sociabilidad sentimental, y no la *apatheia* racional y estoica, lo que se destaca explícitamente. Así vemos en la importancia de lo orgánico un punto en común entre el discurso sentimental y el materialista libertino, en el que deben enfrentarse y confrontar sus diferentes vías en el camino de la felicidad. El discurso sentimental utiliza un argumento en cierto modo “hedonista” para derrotar a su enemigo en el terreno propio de éste.

La escena de la belleza y el sufrimiento de Harriet es el punto de mayor desarrollo de la disfunción sádica de Sindall. La utilización del modelo de Lovelace en el retrato de este personaje está limitada por lo convencional de la novela y el escaso interés de Mackenzie por profundizar en la psicología de los personajes, así que, si esperamos la aparición de otro héroe satánico, el resto de la obra constituye una cierta decepción. En la escena de la violación tenemos a un Sindall ausente y al final de la segunda parte encontraremos incluso a un libertino redimido.

Hay que observar que en la escena de la violación, en la que se suele destacar el paralelismo con *Clarissa* por el uso de drogas por parte del libertino, la inconsciencia de la heroína coincide con el uso por parte del narrador de un procedimiento de elipsis. La misma cortina que vela la conciencia de la protagonista cierra el acceso de la mirada del lector sobre este momento clave de la secuencia de seducción. Este procedimiento retórico es una manera de mantener los principios del decoro y la verosimilitud (*bienseance, vraiesemblance*): “Let me close the chapter on the monstrous deed! That such things are, is a thought distressing to humanity. Their detail can gratify no mind that deserves to be gratified” (*MW*, II, 65).

La elipsis el narrador tiene por objeto evitar esa violencia ofensiva para el lector que se daría en una violación mostrada, o incluso aludida y, por otra parte, el recurso a la inconsciencia de Harriet (y en esto consiste el concepto antiguo de verosimilitud, en mantener el nivel moral del personaje de acuerdo a un prejuicio establecido sacrificando un retrato psicológicamente matizado) evita que la joven pueda ceder a los deseos de Sindall vencida por sus propios deseos, como sucedía habitualmente en las heroínas de Eliza Haywood. Sin embargo la caída de la heroína en las redes de la seducción del libertino había sido casi preparada desde el principio de la novela, tanto por la primera presentación de su carácter, descrito al mismo tiempo como demasiado imaginativo y con tendencia a lo sentimental, como por su reacción ante el cortejo de Sindall, al cual entrega su afecto preparándose a recibirlo como pretendiente honesto, sobre todo desde el momento en que éste actúa como benefactor de Billy para evitar su condena a muerte. La estancia de Harriet en Londres, donde se deja acompañar por Sindall a los espectáculos, tiene el carácter de un breve cortejo en el que ella parece predispuesta a ceder:

In short, though she was as little wanting in delicacy as most women, she began to feel a certain interest in the good opinion of Sinndall, and to draw some conclusions from his deportment, which for the sake of my fair readers I would have them remember, are better to be slowly understood than hastily indulged (*MW*, II, 26-27).

Sin embargo, Harriet es una joven virtuosa y éste es un rasgo de carácter que en un novelista como Mackenzie no parece susceptible de ser contradicho por la acción en un momento dado. De este modo Harriet, aunque no se acerque en absoluto a la perfección moral de Clarissa Harlowe, ya que se trata de una heroína pasiva mucho más convencional, sufre el mismo destino que ella: primero es engañada y seducida en lo afectivo y luego violada en estado inconsciente.

La consecuencia de esta opción de preservar el decoro y la *vraiesemblance* o verosimilitud en el sentido antiguo es precisamente la pérdida de verosimilitud en el sentido moderno, es decir, en el plano psicológico. Y esto también ocurre en lo que respecta a Sindall, que no actúa como un personaje puramente sádico y brutal que recurriría a la violación, ni como un libertino intrigante, como es Lovelace, que busca ante todo la manipulación mental y espiritual de su víctima. Sindall, al recurrir a las drogas, parece no advertir o no interesarse por sus avances en su juego con el afecto de Harriet, por lo cual su proceder tiene un cierto carácter gratuito y absurdo. La figura de Lovelace parece más justificada en el uso del recurso a las drogas ya que para él, en su carácter de libertino espiritual que Stevenson relacionaba incluso con la espiritualidad gnóstica, la posesión física es algo así como un trámite obligado por las reglas de la sexualidad en la sociedad patriarcal, y sólo le sirve para ser ya plenamente el dueño de la joven según esas reglas y así proseguir más fácilmente el proceso de dominación de su espíritu.

En los hechos que siguen a la violación vemos una diferencia fundamental entre ambas novelas: la intriga afectiva entre Lovelace y Clarissa continúa ampliamente y consiste en el deseo acentuado de Lovelace y el rechazo radical de Clarissa; en la novela

de Mackenzie en cambio lo único que interesa es ya el consabido proceso de vergüenza, ruina social y muerte de la protagonista, mientras Sindall adopta la actitud de desentenderse y huir de las consecuencias de sus actos. Solo después de la muerte de Harriet y del viejo Annesly, Sindall vuelve a prestar atención a la desgracia causada por su comportamiento. Ya en la segunda parte de la novela, el narrador nos informa de cómo reaccionó el libertino a los sucesos citados:

She farther informed me that “Sindall had shown some marks of contrition at the tragical issue of the scheme he had carried on against the daughter’s innocence and the father’s peace; and to make some small atonement to the dead for the injuries he had done to the living, had caused a monument to be erected over their graves in the village church-yard, with an inscription, setting forth the piety of Annesly, and the virtues and beauty of Harriet. But whatever he might have felt at he time”, continued she, “I fear the impression was not lasting” (*MW*, II, 146-147).

Ésta no es la primera vez que se nos muestra a un Sindall arrepentido y no del todo inaccesible a los efectos de la afectividad sentimental. Lleva a Billy a la ruina y, sin embargo, se compadece sinceramente de él, igual que se compadece del padre y de la propia Harriet (V.3, 249). El libertino de Mackenzie tiene un carácter gradual y, frente al carácter heroico y satánico de Lovelace, se le podría calificar de “mediocre” en la maldad. Los momentos de arrepentimiento y afectividad ortodoxa sirven también para anticipar la redención al final de la segunda parte. Ésta es también consecuencia del carácter fatal de la seducción en la que se centra la acción de la segunda parte, más trágica en cuanto que conlleva también el incesto, pero no consumada y resuelta en un final feliz. Sindall llega al borde del incesto para contemplar el horror de su vida y arrepentirse.

Lo que vemos en la seducción de Lucy es la vuelta al esquema de las secuencias de seducción tal como aparecían en algunas historias de la obra de Manley *New Atlantis*— en las historias de Charlotte y el duque, Hernando y Louisa o don Marcus y Delia—, en

las que el seductor era la figura paterna, y el hecho de que sea también aquí el padre biológico sólo añade un elemento de incertidumbre y horror para el lector, pero no cambia la experiencia psicológica de los personajes, ya que ambos ignoran estos hechos. Sin embargo, la reacción de Lucy ante las aproximaciones de Sindall es distinta de la de las víctimas en la obra de Manley. Comparte con ellas la inocencia, que no le ha permitido interpretar adecuadamente las señales del deseo de su tutor:

Hitherto Sir Thomas had appeared as the parent and guardian, and though, at times, certain expressions escaped him, which the quickness of more experienced, that is, less innocent, minds, would have discovered to belong to another character, yet she to whom they were addressed had heard them without suspicion. But she was now alarmed by the suggestions of Mrs. Boothby (*MW*, II, 249).

Pero el deseo de Sindall, al contrario de lo que sucedía en *New Atlantis*, solo despierta en la joven temor hacia él y repulsión ante el papel ejercido por la mediadora Mrs. Boothby, encargada del oficio de transmitir las insinuaciones del seductor. El narrador observa que este papel de celestina es habitualmente muy útil como acicate del deseo y la ambición de una joven. Pero no así en el caso de Lucy: “With Lucy, however, they failed of that effect which the baronet’s experience had promised him: she heard them with a sort of disgust at Mrs. Boothby and something like fear of Sir Thomas” (*MW*, II, 249-250).

Todo lo que hemos visto de la narrativa de Mackenzie nos muestra que el realismo psicológico no es ni uno de sus logros, ni siquiera uno de sus objetivos<sup>lxxxii</sup> e incluso hemos comprobado que en el artículo sobre la novela publicado en *Lounger* comenta que es uno de los rasgos que pueden contribuir a hacer de la novela un tipo de lectura “peligrosa”. La falta de verosimilitud de la novela no consiste por supuesto en que Lucy no se sienta atraída por su padre adoptivo/natural, sino en la falta de interés del novelista por el análisis del deseo en la mujer, y aquí es donde se hace más patente el contraste

con las formas narrativas anteriores que habían hecho del motivo de la seducción casi un género propio, las novelas de Manley y Haywood, donde la salida a la luz de ese deseo hace a las novelas más verosímiles al tiempo que aumenta su popularidad por el atractivo de su ligero erotismo.

Lucy rechaza a Sindall, entre otros motivos, porque está ya enamorada de Bolton. Su deseo, invisible, se orienta sin embargo en la dirección más adecuada. La escena que describe el descubrimiento del amor entre los dos jóvenes carece totalmente del elemento morboso que puede suscitar la presencia del libertino, el que Mackenzie, aunque muy tímidamente y haciendo oír la voz moralizante del narrador, se atrevía a utilizar en la escena en la que Sindall era afectado por la belleza sufriente de Harriet. Aquí todo sucede en un *locus amoenus* y tiene el mayor grado imaginable de convencionalismo:

He had strayed , in one of those excursions, about half a mile from the house, through a copse at the corner of the park, which opened into a little green amphitheatre, in the middle of which there was a pool of water, formed by a rivulet that crept through the matted grass, till it fell into this bason by a gentle cascade.

The sun was gleaming through the trees, which were pictured on the surface of the pool beneath, and the silence of the scene was only interrupted by the murmurs of the water-fall, sometimes accompanied by the querulous note of the wood-pigeons, who inhabited the neighbouring copse (*MW*, II, 162).

Mientras Bolton toca la flauta Lucy llega (por casualidad) al mismo lugar. Lucy le pide que toque lo que será el tema de su amor, Bolton lo hace. Luego le da la flauta a ella y, mientras se esfuerza en hacerla sonar, Bolton le roba un beso. Las mejillas de Lucy se enrojecen pero su pudor le dicta la reacción adecuada: el enfado. Él pide perdón y ella le perdona porque su inocencia no admite el disimulo, “There was too much innocence in the breast of Lucy, to suffer it to be furnished with disguise” (*MW*, II, 163). El extremo convencionalismo, casi ridículo, de lenguaje y acción, que culmina en la afirmación antilibertina del pudor natural, muestra el aspecto más débil de la narrativa

de Mackenzie, sobre todo desde el punto de vista de la poca importancia que concede a una construcción de personajes psicológicamente complejos y creíbles.

Otro aspecto en el que podemos comparar la seducción de Lucy con la de Harriet en *The Man of the World* es el modo en el que actúa el libertino. Como hemos visto, Sindall utiliza a Mrs. Boothby para hacer ceder a su víctima. Aunque solo piense seducirla, igual que en el caso de la madre, le propone matrimonio, así que Mrs. Boothby debe defender ante Lucy un determinado tipo de matrimonio, el que formarían Sindall y Lucy, frente al que representaría su unión con Bolton; es decir el matrimonio de afectos tranquilos y de alianza de intereses<sup>lxxxiii</sup>, frente al matrimonio por amor. Así se expresa sobre el sentido del “amor”:

“There is, I know” rejoined Mrs. Boothby, “a certain romantic affection which young people suppose to be the only thing that comes under that denomination. From being accustomed to admire a set of opinions, which they term sentimental, opposed to others which they look upon as vulgar and unfeeling, they form to themselves an ideal system in those matters, which, from the nature of things, must always be disappointed”... “I am now but too well convinced that those are the happiest matches which are founded on the soberer sentiments of gratitude and esteem” (*MW*, II, 242-243).

Como hemos visto, estos argumentos fracasan con Lucy por lo que Sindall debe recurrir a la fuerza y a la astucia de sus tramas y mascaradas. En la primera parte había recurrido a las drogas, sin mostrarse ni lo suficientemente brutal para una violación ni lo suficientemente sensual para culminar su seducción rindiendo a su víctima a través del deseo. Pero Sindall, más que un personaje psicológicamente coherente, es un libertino arquetípico, lo que deja abierta esas dos opciones. Ahora intenta las dos y fracasa en ambas: Lucy lo rechaza y está a punto de violarla, en el momento en que irrumpen Billy y Bolton para impedirselo.



Hay un rasgo de su manera de proceder que sí permanece invariable en las secuencias de seducción de la primera y segunda parte: un gusto por los montajes teatrales, la mascarada y la impostura que también procede del prototipo que es Lovelace y que se puede remontar al libertino calavera, pero estas situaciones cómicas y bufonescas parecen haber perdido su potencial humorístico al convertirse en instrumentos de la perfidia. En la primera parte Sindall había recurrido a escenificar un fingido rapto de Harriet, en el que él encarnaba el papel heroico y acudía al rescate causándose a sí mismo incluso una pequeña herida para mayor realismo. En la segunda parte, en una degeneración bufonesca de sus mascaradas, pretende vestir el camisón de la doncella que va a dormir con Lucy y así ocupar su lugar en la cama de ésta.

El tema de la mascarada y la impostura parece tener también un carácter simbólico y denunciar la mentira radical de la esencia del libertino. Como reflejo de la mentira que es su vida, y que el propio Sindall confiesa en la escena de su redención, el libertino escapa de la realidad desagradable de su vacío moral y se refugia en el mundo de las apariencias, que, plasmándose en los montajes y las mascaradas, es solo el reflejo grotesco de la mentira y la insinceridad de lo mundano.

Volvemos a *The Man of Feeling* para ver una tercera historia de seducción. El personaje de Emily es una joven seducida por su amante que se convierte en prostituta en las tabernas de Londres, donde la encuentra Harley. La joven de clase media que desciende a los infiernos de la sociedad por un crimen de amor es un ejemplo de la figura de la mujer caída, la Magdalena de la mitología cristiana<sup>lxxxiv</sup>. Emily Atkins es la hija de un soldado y de una madre que ella misma describe como “bred from infancy in the strictest principles of religion”, con lo que se hace referencia sin duda a una educación metodista, presbiteriana o de alguna de las iglesias disidentes del anglicanismo. En todo caso los principios morales de padre y madre son difícilmente

conciliables. La vida militar tiene un código propio, cercano a lo mundano y caballeresco, y consecuentemente muy alejado de la estricta moralidad puritana. Emily, después de la muerte de su madre, sufre otra grave interferencia nociva para su educación, la lectura excesiva de novelas y comedias:

When my mother died, I was some time suffered to continue in those sentiments which her instructions had produced; but soon after, though, from respect to her memory, my father did not absolutely ridicule them, yet he showed, in his discourse to others, so little regard to them, and sometimes suggested to me motives of action so different, that I was soon weaned from opinions which I began to consider as the dreams of superstition, or the artful inventions of designing hypocrisy. My mother's books were left behind at the different quarters we removed to, and my reading was confined to plays, novels and those poetical descriptions of the beauty of virtue and honour, which the circulating libraries easily afforded (*MF*, I, 100-101).

La historia tiene un desarrollo convencional a partir de estas premisas. La educación deficiente y las concepciones erróneas sobre el amor difundidas por las novelas y el teatro tienen como consecuencia la indefensión de la mujer joven frente al villano libertino. Como vemos, la historia de Emily tiene bastante en común con la de Harriet Annesly, aunque sin duda de todas las historias de seducción que hemos visto, Emily Atkins es la heroína más culpable puesto que las deficiencias de su educación, la villanía de su seductor Wimbrooke y las malas artes de la mujer que la introduce en la prostitución atenúan solo parcialmente su primer pecado de frivolidad “novelesca”.

Su naturaleza de “mujer pecadora”, relativamente lejos de la típica heroína sentimental y sobre todo de la perfección de la virtud que personifica Clarissa, se convierte en una ocasión para enfatizar la naturaleza bondadosa y comprensiva de Harley y para que éste asuma el papel que representa Cristo en la narración bíblica de la Magdalena; Harley intercede para conseguir el perdón del padre para la hija, que así puede reintegrarse a la sociedad como penitente. Aunque en la moral mundana la mancha del pecado no pueda borrarse, como tampoco sus consecuencias de exclusión

social, la condición de penitente le da derecho al menos a una vida tranquila, lejos de los sufrimientos que ella misma describe como propios de la “vida alegre” de la prostitución<sup>lxxxv</sup>. Lo que hace aquí Harley es abstenerse de juzgar, y permitir que la caridad y la comprensión prevalezcan sobre una justicia rigurosa. El héroe sentimental defiende una actitud caritativa hacia aquellos seres infelices (incluyendo mendigos y prostitutas) cuyo vicio es consecuencia de la desgracia y el infortunio, apoyando incluso a aquellos que han atraído hacia sí tal desgracia con sus errores y debilidades. Emily ha pecado y es por tanto, en cierta medida, culpable de su situación.

Este es uno de los muchos momentos de la novela en los que el tono sentimental y patético se impone frente a la ironía y la sátira. Harley se convierte aquí en un *deus ex machina*, un recurso para resolver satisfactoriamente, desde el punto de vista sentimental, la historia de Emily y de su padre. El encuentro con éste, que había empezado violentamente cuando Harley es confundido con el seductor de Emily, se resuelve en el capítulo XXIX en el agradecimiento de padre e hija frente a la benevolencia y desprendimiento de Harley. Siendo básicamente una historia de seducción, el papel del hombre sentimental es aquí el mismo que el que veremos en los episodios analizados en el apartado siguiente dedicado a la benevolencia, el socorro y la caridad.

Si el motivo en la historia de Emily es el de la joven seducida y abandonada, el de otro de los personajes que Harley se encuentra en Londres, la joven loca del manicomio de Bedlam, presenta otro motivo igualmente frecuente en la novela y el teatro de la época: el de las consecuencias de una forma tiránica de proceder por parte de los padres al decidir sobre el matrimonio de los hijos. Esta historia es muy breve; la narra el guardián del manicomio en apenas una página y cuenta cómo la locura de la joven se debe a la muerte del pretendiente que amaba, que había viajado a las Indias Occidentales para

conseguir la fortuna con la que poder aspirar a su mano. (Aquí vemos un paralelismo con la situación del propio Harley en la última parte de la novela, enamorado y correspondido pero sin los medios de fortuna suficientes para que su pretensión sea tenida en cuenta). El golpe definitivo en la desgracia de la muchacha lo aporta la insensibilidad del padre, que la presiona para que se case con otro pretendiente descrito como un *miserly fellow*:

The death of her lover had no effect on her inhuman parent, he was only the more earnest for her marriage with the man he had provided for her, and what between her despair at the death of one and her aversion to the other the poor young lady was reduced to the condition you see her in (*MF*, I, 57).

Esta brevísima historia reproduce el esquema de personajes de *Clarissa*, y de muchas otras novelas y comedias, basadas en las figuras de la joven virtuosa, el padre tiránico e insensible y el pretendiente favorecido por éste, mezquino y repulsivo, aunque en lugar de un Lovelace tenemos aquí la variante más convencional de un joven también virtuoso, pero pobre, al que ella ama. Si tenemos en cuenta la exposición de Lawrence Stone sobre las formas de establecimiento de contratos matrimoniales, vemos que aquí se da la posibilidad más retrógada, en la que la hija ni siquiera tiene el “derecho de veto” ante un pretendiente inaceptable. Esta conducta del padre recibe el castigo que merece: “Her father’s affairs soon after went to wreck and he died almost a beggar” (*MF*, I, 58).

En las tres historias de seducción que hemos visto, más la breve historia de la chica loca de Bedlam, se plantea de una manera u otra un debate que corresponde al que presenta Stone en su estudio de la evolución del matrimonio a lo largo de la edad moderna: por un lado, qué tipo de matrimonio es el más adecuado y, por el otro, cuál debe ser la capacidad de decidir de los jóvenes, y sobre todo de las mujeres, en este

asunto. Por un lado estaría el tipo de matrimonio habitual en la sociedad patriarcal, contrato de alianza de intereses entre familias en el que la mujer joven no tiene nada que decir y es poco más que una mercancía en un intercambio, y, en el otro extremo, el matrimonio por amor según el concepto romántico del teatro y las novelas.

Las historias de Harriet Annesly y Emily Atkins parecen ser una condena de la concepción novelesca y sentimental del amor, que es vista aquí como instrumento de seducción por parte de los libertinos. Se relacionan por tanto con las historias de Constantia, o de Harriet y Emilia en los escritos periodísticos de Mackenzie, en cuanto que son condenas de errores sentimentales. El mensaje ideológico antisentimental se transmite a través de una acción que asocia la seducción con una causa, más clara y explícita en el caso de Emily (la lectura de novelas y comedias), y con una consecuencia, que sería la inevitable vergüenza y ruina social. La voz del narrador no necesita insistir mucho en ello, pero deja claro el carácter soñador y fantasioso de Harriet y la evolución de Emily desde los estrictos principios morales y religiosos de su madre al mundo ficticio de la literatura galante. Es la propia Emily la que cuenta su historia; su voz es la del desengaño, la de la conciencia que ha descubierto la verdad a través del sufrimiento.

Por otro lado, si el rechazo del matrimonio como mero contrato o alianza entre familias se observa en la breve historia de la loca de Bedlam, el rechazo al matrimonio romántico o pasional estaría en las palabras de la manipuladora Mrs. Boothby cuando trata de apartar a Lucy del amor de Bolton y convencerla de que acepte a Sindall. Aquí funciona un procedimiento propio de un género dialógico como es la novela, que puede transmitir ideas no solo mediante una o varias voces narrativas, sino también a través de las palabras de los personajes y de la propia acción, desde las reacciones suscitadas en el lector por los hechos narrados. Así el discurso del villano-libertino o de la celestina,

asociado a la manera de actuar de estos personajes, podría ser visto inmediatamente como sofisma interesado y debería funcionar en sentido contrario, acercando al lector a posiciones contrarias a las que el personaje defiende. Por tanto, en este momento, como en la historia de la loca de Bedlam o en *Louisa Venoni*, el mensaje de Mackenzie podría interpretarse como una defensa del matrimonio por amor novelesco y juvenil.

Pero analizando cuidadosamente sus palabras, Mrs. Boothby no defiende de manera cínica y descarnada el matrimonio sin amor. Su alusión a los afectos tranquilos, *gratitude and esteem*, apunta a lo que podemos considerar una vía media en este tema, más próxima al mensaje autorial, la defensa del matrimonio de compañerismo que aparece también en el discurso de Richard Annesly a su hija en el momento en que le hace conocer las pretensiones de Rawlinson, personaje maduro, bondadoso y honesto, pero incapaz de suscitar pasiones en una joven:

I would not even, with a view to this particular case, obtrude my advice; in general, you have heard my opinion before, that the violence which we have been accustomed to apply to love, is not always necessary towards happiness in marriage; at the same time, that is a treason of the highest kind in a woman to take him for her husband, whom a decent affection has not placed in that situation, whence alone she should choose *one* (*MW*, II, 82-83).

Esta defensa de los “afectos tranquilos” nos remite a las ideas de Shaftesbury sobre las pasiones naturales, que son calmadas, equilibradas y de carácter más social que violento o pasional, y a precedentes literarios como el matrimonio de David y Camilla en *David Simple*.

Así, curiosamente, los sofismas de Mrs. Boothby ya no parecen serlo y nos recuerdan por una parte un discurso ortodoxo y muy probablemente acorde con las ideas de Mackenzie sobre el matrimonio; por otro lado, en su denuncia del amor pasional y romántico, coinciden con la verdad descubierta dolorosamente por Emily Atkins. Como

observa Barker, Mackenzie pone en boca de villanos y personajes de carácter negativo argumentos razonables que debemos pensar que representan su propia posición, un ejemplo más de la ambivalencia y complejidad de sus opiniones sobre el sentimentalismo, en este caso con respecto al matrimonio:

While Mackenzie's own faith in the moral efficacy of sensibility remains firm, we sense, nevertheless, an uneasy awareness of the risks involved. This ambivalence, as we have noted elsewhere, leads him to argue rather persuasively against romantic love and yet give these arguments to such unsympathetic characters as Mrs. Boothby and Count Montauban (Barker, 141).

Sólo el conocimiento por parte del lector de la intención manipuladora de Mrs. Boothby sirve para restar legitimidad a sus palabras. En *The Man of the World*, solo un elemento de la acción (narrativo y no ideológico) que sería la mala intención del grupo de libertinos formado por Sindall y Mrs. Boothby, da la clave al lector para interpretar unas determinadas ideas sobre el tema, lo que incorpora un elemento de ambigüedad moral (algo denunciado por Mackenzie en sus artículos sobre la novela, pero que parece consustancial al género y que él mismo no puede evitar). Así las palabras de Mrs. Boothby pueden ser leídas en varios niveles: si las aislamos, olvidando su papel en la acción, son claramente asumibles y similares al discurso ortodoxo de Annesly; sin embargo, parecen querer llevar a Lucy a una decisión cínica e interesada, la están invitando quizás a leer entre líneas y no a olvidar las pasiones sino a dejarse llevar por otras pasiones más egoístas, sugiriendo que el matrimonio con Sindall es un instrumento que le procurará riqueza, consideración social y placer; finalmente, y esto es lo que su interlocutora no debe descubrir, responden solo a otra posición interesada, la del villano Sindall pero también la de la propia Mrs. Boothby, que debe obtener algún beneficio por cumplir la tarea asignada.

En resumen, las ideas sobre el matrimonio que se nos transmiten en estas historias de seducción y cortejo no pueden escapar de la ambigüedad que adquieren en un contexto narrativo (la pregunta de qué se dice es inseparable de quién, en que situación y con qué objeto lo dice) pero el discurso de Richard Annesly, que defiende el matrimonio de compañerismo, con presencia necesaria de los afectos pero lejos de las pasiones y de la imagen novelesca del amor, parece tener en nuestra opinión una situación privilegiada que lo hace casi inatacable y plenamente acorde con el sentido interno y la posición autorial.

### 3.2. Seducción homosocial

La ruina de Billy Annesly es el instrumento del que se vale Sindall para la seducción de Harriet: “He considered the virtue of the brother as that structure, on the ruin of which he was to accomplish the ruin of the sister” (*MW*, I, 327).

Un plan como éste, en el que el narrador supone que cada detalle del proceso de degradación de Billy había sido previsto por Sindall tal y como en efecto tiene lugar, requiere un grado considerable de perfidia y maquiavelismo. De nuevo volvemos al aspecto más oscuro de Sindall y a su gusto por la intriga y la manipulación, en el que se complace como en la contemplación de una hermosa obra de arte. De hecho el proceso de caída en el vicio y el libertinaje de Billy es largo, ocupa varios capítulos de la primera parte de la novela (IX-XVIII), desde los inicios de la relación entre el libertino y la familia Annesly hasta el momento en que el foco de interés se desvía hacia la seducción de Harriet. Este proceso, que supuestamente es sólo un instrumento para la conquista de Harriet, atrae la atención del libertino y la mantiene después de la caída de Billy. De hecho es Sindall el que consigue con sus influencias que la pena de muerte sea



conmutada por la deportación y, a propósito de los sentimientos hacia su amigo, se habla de compasión y remordimiento:

Sindall bade him farewell and retired; and at that instant he was less a villain that he used to be. The state of horror to which he saw this young man reduced, was beyond the limits of his scheme; and he began to look upon the victim of his designs with that pity which depravity can feel, and that remorse which it cannot overcome (MW, I, 400-401).

Es interesante observar que el modo en que Sindall lleva a la ruina a Billy Annesly tiene todo el carácter de una seducción que, según el concepto de Eve Kossofsky-Sedgwick, podemos calificar de “homosocial”<sup>lxxxvi</sup>, en tanto en cuanto se desarrolla en un ambiente de sociabilidad exclusivamente masculina y se centra en actividades como la bebida, el juego y las relaciones con prostitutas. Asimismo están presentes dos rasgos típicos de algunas narraciones de seducción: la utilización de mediadores y el adoctrinamiento, el recurso de no sólo introducir a la víctima poco a poco en los placeres hasta entonces desconocidos sino de inculcarle al mismo tiempo la práctica y la filosofía que los sustenta (como sucedía en la narración de Charlotte y el duque en la obra de Manley, en la que éste hacía leer a aquella desde literatura pornográfica hasta el *Ars Amandi* de Ovidio, como paso previo a su conquista), todo ello asumiendo que la vacilante víctima debe encontrar en su caída una coartada para su deseo de ceder ante la tentación y esta coartada puede estar en el discurso de disolución de la virtud que el seductor le susurra al oído.

Sindall dirige el proceso de seducción homosocial de Billy desde la distancia. El “trabajo sucio” del día a día de la corrupción del joven inocente corre a cargo de unos secuaces a los que el villano encarga expresamente la tarea. Así encontramos, por un lado, a un grupo de personajes secundarios y anónimos, hombres de garitos y de tabernas, similar a los que rodeaban a Lovelace y que eran descritos como el grupo de diablos menores que rodean a Lucifer, y, por el otro, a la mujer de mundo que se

convertirá en amante de Billy para completar su corrupción desde el punto de vista sexual:

He introduced him therefore into the company of some of the most artful of his own associates, who loudly echoed the praises he lavished on his friend, and showed or pretended to show that value for his acquaintance which was the strongest recommendation of their own (*MW*, I, 327).

Sindall procured a woman infamous enough for his purpose, the cast mistress of one of his former companions<sup>lxxxvii</sup>, whom he tutored to invent a plausible story of distress and misfortune, which he contrived in a manner seemingly accidental, to have communicated to Annesly. His native compassion, and his native warmth, were interested in her suffering and her wrongs, and he applauded himself for the protection which he afforded, while she was that abandoned instrument of his undoing (*MW*, I, 366-367).

La relativa facilidad con la que Billy cae en las redes de Sindall y sus acólitos se debe precisamente a sus cualidades positivas, a lo que tiene de hombre sentimental, aunque, por su carácter apasionado y enérgico, esté lejos del modelo que representan Yorick y Harley. Aquí se ve de nuevo la cercanía entre el terreno de lo sentimental, lo sensual y lo sexual, que era tan explícita como moralmente ambigua en Sterne, y ahora se percibe como uno de los peligros que acechan detrás de la actitud sentimental. La compasión y la ternura son el punto de partida de la relación entre Billy y su amante, pero por supuesto sólo existen por una parte y son puro fraude y fingimiento por la otra. La mujer los utiliza como trampolín de la seducción sexual en un momento en que la timidez de Billy es vencida por el alcohol:

After having retained for some time the purity of her guardian and protector, in an hour of intoxication he ventured to approach her on a looser footing, and she had afterwards the address to make him believe that the weakness of her gratitude had granted to him, what to any other virtue would have refused (*MW*, I, 367).

Aunque la iniciativa del encuentro sexual parece llevarla un Billy desinhibido por la bebida, se dice al mismo tiempo que era ella la que mantenía la pureza de su protector

mientras lo creía conveniente. La relación entre virtud y libertinaje o inocencia y corrupción cambia en esta breve secuencia la tradicional asignación de papeles por género y es la mujer libertina la que seduce al hombre inocente. Claro que esto es así porque tiene por detrás la presencia constante del manipulador supremo que es Sindall.

Un ejemplo más de esa manipulación es la manera en que, después de exponer a Billy al peligro de las malas compañías, se encarga también de eliminar cualquier protección que la virtud del joven pudiese encontrar en el ambiente de Oxford y Londres. El tutor de Annesly, su pariente Mr. Jephson, es engañado por el tutor de Sindall que, ocultándose bajo la hipócrita apariencia de sabiduría estoica, es uno más de los miembros de su círculo libertino:

But it was necessary, the while, to deceive that relation under whose inspection his father had placed him... Simplicity of manners was in him the effect of an apathy in his constitution (increased by constant study) that was proof against all violence of passion or desire, and he thought, if he thought of the matter at all, that all men were like himself, whose indolence could never be overcome by the pleasure of pursuit or the joys of attainment (*MW*, I, 329).

Because all this, Mr. Lumley, that tutor of Sindall's whom we have formerly mentioned was a man the best calculated in the world for lulling his [Jephson's] suspicions asleep, if his nature had ever allowed them to arise. This man, whose parts were of that pliable kind, that easily acquired a superficial knowledge of everything, possessed the talent of hypocrisy as deeply as the desire of pleasure, and while in reality he was the most profligate of men, he had that command of passion, which never suffered it to intrude where he could wish it concealed (*MW*, I, 330).

El retrato de los dos tutores es el reflejo del de sus pupilos. Mientras que Mr. Jephson es básicamente un sabio inocente, tan versado en las cuestiones académicas como ignorante del mundo, Mr. Lumley tiene en común con Sindall no sólo el libertinaje sino también, y sobre todo, la hipocresía. Hemos de recordar que Sindall evita la notoriedad en sus aventuras. Es un libertino sexual pero no un hombre de notoriedad pública por su presencia en los ambientes más depravados y así evita en cierta medida los ambientes en los que introduce a Billy Annesly. Su hipocresía llega hasta el punto de reprender a éste

amistosamente, cuando Billy ya está considerablemente dominado por las costumbres del juego y la bebida:

All this while, Sindall artfully kept so much aloof as to preserve, even with the son, something of the character which he had acquired with the father, he was often absent from parties of remarkable irregularity and sometimes ventured a gentle censure on his friend for having been led into them (*MW*, I, 368-369).

Al mismo tiempo Sindall pretende adoctrinar a Annesly con ideas libertinas que sirvan para adormecer su conciencia y al mismo tiempo lo conviertan en un instrumento para la seducción de Harriet. Así, hace un primer intento de utilizar a Billy como “mediador”, intentando convencerlo de las ventajas que para Harriet tendría convertirse en su amante oficial: “Let my mistress be my mistress, with all the privileges of a wife, without a wife’s indifference or a wife’s disquiet” (*MW*, I, 336).

Pero Billy no está lo suficientemente maduro en su proceso de corrupción para asimilar esto y recibe con indignación esta propuesta, por lo que Sindall tiene que hacerla pasar por una broma, lo que el otro, de nuevo inocentemente, cree.

El otro instrumento ideológico que Sindall utiliza es el concepto de honor caballeresco y mundano, un concepto que es claramente una degeneración de la virtud militar y aristocrática que hemos visto como diferenciada y opuesta a la virtud sentimental. Este honor caballeresco, que exhiben los aristócratas ociosos y que se traduce en las costumbres del juego, la galantería y los duelos, está frente a la virtud auténtica en una posición de incompatibilidad y de claro conflicto. Siendo de hecho más vicio que virtud, Billy debe aceptarlo movido por la falsa vergüenza de la verdadera virtud en la que había sido educado en casa de su padre, por lo que vemos de nuevo la cercanía de los motivos de la falsa vergüenza y la seducción homosocial, que ya encontrábamos en los relatos del padre Nicholas y Louisa Venoni.

Hemos visto también en Lovelace la cercanía del aristócrata libertino al mundo de la delincuencia y la marginalidad, con la que comparte una posición antisocial. Cuando Billy Annesly se hunde entre deudas de juego y se acerca al delito en el que finalmente caerá, Sindall hace compatible la leve censura hipócrita con las alabanzas basadas en ese extraño y paradójico concepto del honor que desafía a la ley y la sociedad burguesa. Sindall, de manera retorcida, no asume las alabanzas a unas costumbres depravadas, pero sí las hace llegar a oídos de Billy, confiando en su efecto de daño y confusión:

But while he seemed to check their continuance under this cloak of prudence, he encouraged it in the report he made of the voice of others; for while the scale of character, for temperance, sobriety and morals, sinks on one side, there is a balance of part of the world rising on the other—Annesly could bear to be told of his spirit, his generosity and his *honour* (MW, I, 369).

Hemos visto, al resumir el argumento de la novela, que el proceso de seducción homosocial de Billy se completa cuando se convierte en un ladrón, toca fondo en la cárcel y finalmente se libra de la horca (símbolo y emblema de la vida criminal, de la marginalidad y de esa forma de libertinaje de los pobres y plebeyos) para ser deportado a las colonias de América.

En *The Man of Feeling* encontramos otra historia de seducción homosocial similar a ésta, pero que no se consuma, frustrada por una súbita efusión de sentimentalismo en una escena patética. Esto ocurre en “The Pupil”, una narración inconclusa que aparece en la novela sin ninguna relación aparente con la historia principal o el personaje de Harley, justificada solo por el estado fragmentario del supuesto manuscrito. El protagonista, Mr. Sedley, cuenta un suceso acaecido en su juventud, durante su “Grand Tour”, el viaje iniciático por la Europa continental de los jóvenes adinerados británicos del siglo XVIII. Sedley es hijo de una familia rica, posiblemente de comerciantes, y se hace acompañar en su viaje por Mountford, noble sin recursos y en posición

económicamente dependiente del padre de Sedley. El narrador, que es el propio Sedley pero con más edad y experiencia, observa que no es habitual que esa posición de acompañante del joven sea desempeñada por alguien socialmente superior: “I had a travelling tutor, which is the fashion too, but my tutor was a gentleman, which is not always the fashion for tutors to be” (*MF*, I, 217).

Aunque Mountford no hace el papel de villano en esta historia, su elección como acompañante es indirectamente la causa del peligro de corrupción del joven Sedley, ya que, una vez en Italia, introduce a éste en un círculo de nobles libertinos encabezados por el joven Respino, hijo de un poderoso aristócrata italiano:

He introduced me into the company of a set of young gentlemen, whose fortunes gave them the command of pleasure, and whose inclination incited them to the purchase. After having spent some joyous evenings in their society, it became a sort of habit which I could not miss without uneasiness, and our meetings, which before were frequent, were now stated and regular (*MF*, I, 219).

El placer encontrado en la relación homosocial de este pequeño círculo masculino es sinónimo de un peligro claramente sugerido por el tono del narrador. Lo curioso de esta historia es que el peligro se conjura antes de ser claramente formulado, ya que solo después se conocerá la inmoralidad de Respino y sus secuaces. Mountford y Sedley se encuentran en la calle a un niño de siete años que los lleva a ver a sus padres a una prisión. Estos le cuentan que han sido encerrados por deudas, a instancias del conde Respino y que este ha actuado así a raíz del fracaso en el intento de seducción de la joven y bella esposa.

Una vez más, como en el caso del manicomio y de la visita de Harriet a Billy, Mackenzie utiliza la mazmorra como escenario de escenas patéticas que ilustran motivos sentimentales tan típicos como el del sufrimiento de un marido honesto y de una esposa bella y virtuosa (*virtue in distress, beauty in distress*). Sedley actúa de modo

previsible, dado el carácter contagioso de la simpatía sentimental, paga las deudas, decide cortar inmediatamente toda relación con Respino y abandona inmediatamente Milán para volver a Gran Bretaña.

Esta historia, además de ofrecernos un segundo ejemplo del peligro de un tipo de seducción libertina latente en las relaciones homosociales, también nos dice algo sobre la actitud claramente “patriótica” de Mackenzie y su condena del esnobismo que subyace en el gran viaje por Europa y otros hábitos de las clases altas de su época. En este tema su posición es menos ambigua que la de Sterne, donde encontramos una sutil ironía a costa de ese esnobismo (recordemos la escena inicial de *A Sentimental Journey* donde Yorick decide emprender el viaje al descubrir su inferioridad en sabiduría mundana respecto a su criado, ya que ni siquiera había estado en Francia) aunque al mismo tiempo Francia se convierte en símbolo de la sensibilidad como refinamiento del espíritu. Como se ve en la conversación entre el narrador y Ben Stilton sobre Harley, para Mackenzie Francia no representa el tipo de sensibilidad virtuosa, sino la mundana y frívola, caracterizada por una sociabilidad más activa que la del británico medio, especialmente el que habita en el campo (*MF*, I, 8-9). Harley representa la timidez sentimental imposible de encontrar en un país donde el continuo trato desgasta esa especie de capa que cubre el espíritu descrita metafóricamente como un óxido (*rust*). Sedley, lo mismo que Harley, solo puede ser feliz en su país, y preferentemente, también en una pequeña comunidad rural unida por lazos de afecto familiar o paternalistas con respecto a los socialmente inferiores.

### 3.3. Benevolencia y caridad: temática social, económica y política

Hemos visto en un apartado anterior cómo las novelas de Mackenzie permiten un diálogo polémico y una yuxtaposición de voces que expresan opiniones diversas sobre

la cuestión del matrimonio. En el tema de la benevolencia y caridad sucede lo mismo, y la dificultad de fijar la posición autorial no será menor, lo que da lugar a la polémica sobre la interpretación en conjunto de *The Man of Feeling* que ocupará el siguiente capítulo.

En principio podemos hacer una distinción entre aquel tipo de caridad que se muestra invariablemente de una manera positiva a través de la acción dramática, que es la caridad ejercida de manera sistemática en un medio cercano, como la solidaridad entre vecinos dentro de la comunidad tradicional, que vemos en los episodios de Harley con Edwards (*MF*) y en la aparición de Miss Walton con Lucy (*MW*, II, 321-329), y, por otro lado, el ejercicio de una más discutible caridad ocasional en un mundo más amplio y moderno como es el mundo de los caminos y posadas o el ambiente de Londres, presente en algunos episodios de *The Man of Feeling*, que podemos considerar cercanos a la novela picaresca<sup>lxxxviii</sup>. Recordemos que el camino y la gran ciudad son precisamente los dos ambientes propios de este género desde *El Lazarillo* hasta Fielding. Por otro lado también se puede hablar de objetos dignos o no de caridad. El primer tipo de caridad, la que se ejerce con los que están cerca, afecta solo a objetos dignos, mientras que la polémica provocada por el segundo tipo proviene de que tenemos constancia de la existencia de objetos indignos, como el mendigo profesional y el pícaro urbano, y de la dificultad, casi imposibilidad, de cerciorarse de la dignidad del objeto con el que se ejerce la caridad en cada momento.

Anteriormente hemos visto, en el episodio “The Pupil”, un caso de caridad en un ambiente urbano y no tradicional, en el que no cabía ninguna duda sobre la dignidad del objeto. Cuando Sedley paga las deudas de su compatriota, todo se une para darle garantías de que está haciendo lo correcto, la celda espantosa, la mujer y el niño que sufren, incluso la motivación patriótica en el hecho de que la víctima es un inglés en el



extranjero oprimido por malvados nobles italianos. Pero en *The Man of Feeling* encontramos antes otros dos episodios de caridad, uno con un objeto dudosamente digno, el mendigo adivino, y otro con objetos totalmente indignos, los pícaros londinenses que recurren al disfraz de mendigos para sus estafas. Además aquí la polémica es planteada explícitamente a través del diálogo entre Harley y un anciano supuestamente caritativo que es en realidad un pícaro, y el planteamiento hábilmente irónico, deja en ridículo la defensa teórica y práctica de la caridad que sostiene Harley.

La escena transcurre del siguiente modo: Harley ve a un anciano hablando con un mendigo que camina apoyado en sus muletas; por curiosidad apura el paso y procura acercarse para saber qué es lo que discuten; el mendigo lamenta sus desgracias y cuenta su triste historia; el anciano se compadece de él y lamenta no tener en ese momento unas monedas para ayudarlo y socorrerle; Harley les interrumpe, da un chelín al mendigo y emprende conversación con el anciano. Éste se expresa con entusiasmo sobre el ejercicio de la caridad, que le parece el mejor uso posible para el dinero de los ricos. Harley le replica:

“Yet I agree in some measure” answered Harley “with those who think, that charity to our common beggars is often misplaced; there are objects less obtrusive, whose title is a better one.”

“We cannot easily distinguish”, said the stranger “and even among the worthless, are there not many whose impudence or whose vice may have been one dreadful consequence of misfortune?”

Harley looked again at his face, and blessed himself for his skill in physiognomy (*MF*, I, 80-81).

El último comentario hace referencia a la idea común, que Harley defiende, de que la cara es el espejo del alma. En su encuentro con el anciano, la fisionomía de éste le prometía un carácter bondadoso, que ahora le parece confirmado sin la menor duda. Pero el lector sospecha, y pronto sabe con seguridad, que estamos ante una escena preparada por dos pícaros, típica de esta fase londinense de la novela. El anciano y el

mendigo son parte de una banda de pillos que después timarán a Harley en una partida de cartas. En este momento el texto alcanza cierto grado de ambigüedad, mostrando una cierta dificultad de establecer la posición autorial en este debate. La opinión en favor de una caridad universal, a la que Harley asiente, está descalificada por proceder o bien de un estafador como el anciano, o de un incorregible inocente como Harley. Habría que inclinarse, pues, por la primera opinión de Harley, que él mismo abandona demasiado fácilmente, a favor de una caridad que discrimine en su objeto, la caridad “precavida” que se asegure de la dignidad del objeto.

Pero, si esta es la conclusión sobre el tema en este momento de la novela, hay que explicarla como consecuencia del tono irónico presente aquí y no en el resto de la obra. Lo que aquí se satiriza, una caridad despreocupada y no “precavida”, es precisamente lo que en otros momentos se celebra. Así sucede en el caso en el encuentro con el mendigo adivino.

Dicho personaje es bromista y holgazán, no es un objeto del todo digno, pero se convierte en una primera ocasión para una toma de postura práctica por parte de Harley sobre este tema:

Harley had drawn a shilling from his pocket, but virtue made him consider on whom he was going to bestow it. Virtue held back his arm: but a milder form, a younger sister of virtue's, not so severe as virtue, not so serious as pity, smiled upon him: His fingers lost his compression;—nor did virtue offer to catch the money as it fell (*MF*, I, 36).

En socorrer al mendigo y no en juzgarlo encuentra Harley el placer que siempre hemos visto, desde Shaftesbury y Hutcheson, asociado a la benevolencia. El matiz de su sentimiento en este instante está marcado por el desenfado y la alegría de una caridad propiamente evangélica. En este caso una interpretación negativa del personaje, la de Sheriff (90), lee el texto de manera literal y considera que una acción motivada por lo que se denomina “una hermana pequeña de la virtud” es simplemente una acción no

virtuosa; pero también es posible una lectura que identificara esa hermana pequeña con una virtud diferente, la caridad cristiana original del Evangelio.

Este mendigo vagabundo ofrece un interesante contraste con los falsos mendigos estafadores de Londres. Su presencia en el mundo rural lo aleja de ese estigma de total corrupción de los otros con los que el protagonista se encuentra posteriormente. Tiene bastante de pícaro y de mentiroso, pero no tanto de delincuente endurecido y sin remisión. En todo caso puede ser uno de esos mendigos comunes, pobres no dignos, a los que se refería la discusión que hemos visto entre Harley y el anciano, de los que se decía, aceptando la opción de la caridad indiscriminada, que quizás tampoco son culpables de sus infortunios. Harley sí acepta esa posibilidad y deja caer el dinero en su mano.

Antes de eso quiere conocer la historia de ese hombre. Este se define como *a labourer and a wag*, un simple jornalero, de carácter bromista y alegre. Sin familia ni amistades, ya que ejerce su trabajo de forma ambulante, una enfermedad de la que sólo se recupera a medias lo deja en unas condiciones en las que no puede ganarse la vida más que mendigando:

Thus I was forced to beg my bread, and a sorry trade I found it, Mr. Harley. I told my misfortunes truly, but they were seldom believed, and a few who gave me a half penny as they passed, did it with a shake of the head and an injunction not to trouble them with a long story. In short, I found that people don't care to give alms without some security for their money; a wooden leg or a withered arm is a sort of draught upon heaven for those who chuse to have their money placed to account there; so I changed my plan, and, instead of telling my own misfortunes, began to prophesy happiness to others. This I found by much the better way: folks will always listen when the tale is their own (*MF*, I, 34-35).

Este pasaje llama la atención por la agudeza del mendigo en su ácida crítica a la sociedad bienpensante, que cree estar ejerciendo la caridad y ganando méritos ante Dios, cuando no puede escapar de su profundo egoísmo. Al mismo tiempo se pone de

relieve lo imperfecto de una sociedad que no tiene nada que ofrecer y abandona a uno de sus miembros cuando por una enfermedad ha perdido la capacidad de realizar un trabajo físico. Uno de los aspectos más actuales de la mentalidad sentimental es su manera de enfrentarse a estos hechos sociales. En este momento se origina lo que puede considerarse el precedente de la red de beneficencia y asistencia social en los estados modernos. Es un conjunto de actividades cívicas, privadas pero ya no circunscritas al ámbito de la Iglesia, que asumen la tarea del socorro a los necesitados. Esta conexión entre ideología sentimental y reforma asistencial social es señalada por Barker-Benfield a propósito de la autora y reformadora de fin de siglo, Hannah More:

In this regard, sentimental fiction contributed to the shaping of the reforms that would stream into the nineteenth century. That Hannah More devoted her efforts to the founding of charity schools, as well as writing unrelievedly didactic and sentimental stories to be read in them, demonstrates the relationship that existed between the gendered ideology of sensibility and the deep class consciousness of its charitable efforts (Barker-Benfield, 229).

Sin embargo, parece claro que el mendigo de la novela de Mackenzie, que se permite ironizar sobre la función de la caridad en la religión, cae fuera del ámbito de los pobres beneficiarios de las reformas de Hannah More, como también de los pobres de Clarissa Harlowe, que ella define como honrados, trabajadores y laboriosos. Su ironía es un elemento desconcertante para la interpretación de la escena. Por un lado, con su sinceridad y agudeza, parece requerir el asentimiento del lector, que no puede culpar a Harley por darle el chelín. Por el otro, no siendo más que un pícaro como los estafadores londinenses, parece estar en la misma categoría que éstos en cuanto a su catalogación como objetos no merecedores de caridad.

El mensaje crítico se hace todavía más explícito, y pasa de lo social a lo político, en la historia del viejo soldado Edwards, que ocupa los capítulos XXIV a XXVI de *The Man*

*of Feeling*. Edwards es un antiguo vecino de Harley, una generación mayor, que solía cuidarlo y jugar con él en su infancia. En el regreso de su viaje a Londres Harley lo encuentra pero no lo reconoce en el primer momento, debido a su aspecto envejecido. Edwards regresa de haber servido en el ejército en las Indias Orientales y, después de darse a conocer en una escena que refleja ese tono patético que ya nos es familiar, cuenta toda su historia, que constituye una larga serie de desgracias. Éstas vienen principalmente de la enemistad con un noble influyente, juez de paz en el lugar donde se encuentra la granja de Edwards. Pero incluso antes de eso ha sido expulsado injustamente de su tierra natal, donde, como descendiente de un hermano segundón, trabajaba las tierras de sus antepasados como arrendatario. Edwards sí es un hombre pobre, trabajador y honesto, pero es víctima de la evolución socioeconómica de la propiedad rural en Inglaterra, donde se daba una tendencia a la concentración de tierra que llevaba a la ruina de los campesinos con pequeñas explotaciones. Este proceso le obliga a hacerse cargo de una granja demasiado extensa para sus posibilidades y las malas cosechas y el infortunio hacen que no pueda pagar la renta y sea expulsado.

Ya en su nuevo lugar de residencia comienzan sus problemas con el noble de turno, que se originan cuando éste mata intencionadamente al perro del hijo de Edwards<sup>lxxxix</sup>, que se había metido en sus tierras mientras cazaba. Para el joven Edwards, en su papel de personaje positivo en una novela sentimental, el animal significaba mucho, así que no puede contenerse y golpea al noble. Este empieza a perseguirlo con saña. Primero hace que sea encarcelado y, cuando la familia, con grandes esfuerzos, logra pagar la fianza, su enemigo dirige a su casa una partida del ejército que realiza una leva en el condado. Edwards, para evitar la conscripción de su hijo, que ya tiene a su vez mujer y niños, se enrola él mismo pese a su avanzada edad y parte hacia las Indias Orientales. No se terminan allí las injusticias. En medio de las costumbres de rapiña de los soldados

británicos, él es una excepción, pero no puede evitar ser testigo de cómo se ordena dar cincuenta latigazos cada mañana a un prisionero indio porque se supone que tiene escondido un tesoro. Edwards lo libera y, cuando esto se descubre, es expulsado del ejército sin dinero ni provisiones. En el camino encuentra al indio al que ha ayudado a escapar y éste le recompensa con doscientas piezas de oro que le permiten regresar a Inglaterra. Una vez allí se produce el encuentro con Harley, pero la historia de este personaje todavía continúa mientras siguen su viaje juntos. La intención de Edwards es utilizar el dinero para ayudar a su hijo y a su familia, pero al llegar a su aldea descubre que el hijo y la esposa han muerto, nuevamente víctimas de las malas cosechas, del infortunio y las deudas, y sus nietos son huérfanos indigentes al cuidado de la parroquia. Finalmente, en lo que parece un descuido del novelista (al olvidarse de las doscientas piezas de oro), Edwards necesita la ayuda de la bondad de Harley, que, aunque tampoco sobrado de medios, lo instala en una muy pequeña granja de su propiedad con apenas una cabaña como vivienda, donde se disponen a disfrutar de una existencia pobre pero feliz.

Toda esta historia está tan llena de situaciones patéticas como de claras denuncias al proceso económico, social y político de la Inglaterra de la época. En esta fase de la novela, como en otras a las que ya nos hemos referido, el final de cada capítulo constituye un momento de tensión sentimental, donde los personajes y, probablemente, los lectores de la época, recurren al desahogo de las lágrimas. Pero el desarrollo narrativo que conduce a cada situación es la puesta de manifiesto de una injusticia social. Las injusticias se encadenan y son puestas de relieve aun en pequeñas digresiones y observaciones de los personajes y del narrador. Así se destaca que Edwards sea un descendiente segundón y que por ello deba vivir cada vez con más dificultades en una tierra que perteneció a su familia: “that farm had been possessed by

my father, grandfather and great-grandfather, which last was a younger brother of that very man's ancestor who is now lord of the manor" (*MF*, I, 161).

Luego el proceso de concentración agrícola hace que sea imposible para los pequeños campesinos en arrendamiento mantenerse en sus tierras y esto será causa de la importante emigración a las ciudades que tuvo lugar en esta etapa:

But my last lease was out soon after you left that part of the country; and the squire, who had lately got a London attorney for his steward, would not renew it, because, he said, he did not chuse to have any farm under 300 l. a year value on his state; but offered to give me the preference on the same terms with another, if I chose to take the one he had marked out, of which mine was a part (*MF*, I, 161).

Este proceso socioeconómico, que en la realidad histórica conduce al aumento de la productividad agrícola, al crecimiento de las ciudades y en última instancia a la revolución industrial, es visto de manera muy pesimista por la mentalidad sentimental, que se centra en el efecto desolador del despoblamiento rural. La novela de Mackenzie no es el único ejemplo, ya que hay que recordar el célebre poema de Goldsmith *The Deserted Village*, que tiene gran similitud con una escena de nuestra novela, aquella en que se lamenta el cierre y derribo de una escuela rural por la mezquina conveniencia del señor: "Oh heavens" he cried, "what do I see: silent unroofed and desolate! Are all thy gay tenants gone? do I hear their hum no more? The scene of my infant joys, my early friendships, laid waste and ruinous!..." (*MF*, I, 176).

Harley es, igual que el narrador, un amigo de los niños, con lo que la escena vuelve a tener un tono evangélico, subrayándose la proximidad del personaje con la inocencia infantil. Por contra, la actitud del señor que ha derribado la escuela es un nuevo ejemplo de la cruel indiferencia del mundo. Como veremos, en la lectura del personaje de Harley que hace Sheriff, la tendencia a dejarse llevar por las efusiones sentimentales y la obsesión con la benevolencia se consideran rasgos de egoísmo. El héroe sentimental

sería en última instancia un personaje narcisista y complaciente consigo mismo. Pero lo forzado de esta interpretación se descubre cuando Harley se enfrenta con actitudes socialmente dañinas y que sí son auténtica y genuinamente egoístas. Véanse como ejemplo los motivos del señor para derribar la escuela:

“It was the school-house indeed, but to be sure, Sir, the squire has pulled it down, because it stood in the way of his prospects” “What! How! Prospects! Pulled down!” cried Harley “yes, to be sure, Sir; and the green, where the children used to play, he has ploughed up, because, he said, they hurt his fence on the other side of it” (*MF*, I, 178).

Finalmente, la crítica se lleva a un contexto distinto en otro de los episodios aislados por las supuestas lagunas del manuscrito y titulado “A Fragment”, en el que Harley realiza un durísimo ataque del incipiente colonialismo británico en la India. Las palabras de Harley coinciden con las de Mr. Umphraville en el artículo de Bannatyne que hemos analizado (IV. 2.) como ejemplo tanto del discurso sentimental como del propio del humanismo cívico ante el tema del colonialismo. Aquí encontramos la visión de un hombre sentimental sobre asuntos relativos a la política internacional de su país, a las conquistas militares, con la gloria y las miserias que siempre las acompañan. La simpatía sentimental es universal, se extiende por tanto a los seres humanos sin distinguir países, razas y religiones, y la conquista británica, en tanto que es fuente de gran sufrimiento para los nativos, es condenada sin paliativos:

“Edwards” said he “I have a proper regard for the prosperity of my country: every native of it appropriates to himself some share of the power, or the fame, which, as a nation, it acquires, but I cannot throw off the man so much, as to rejoice at our conquests in India: I cannot think of their possession, without being led to enquire, by what right they possess them. They came there as traders, bartering the commodities they brought for others which their purchasers could spare; and however great their profits were, they were then equitable. But what title have the subjects of another kingdom to establish an empire in India? to give laws to a country where the inhabitants received them on the terms of friendly commerce?... The fame of conquest, barbarous as it is, is but a secondary consideration: there are certain stations in wealth to which the warriors of the East aspire. It is there indeed where the wishes of their friends assign them eminence, where the question of their country is pointed at their return. When



shall I see a commander return from India in the pride of honourable poverty?—You describe the victories they have gained; they are sullied by the cause in which they fought: you enumerate the spoils of these victories; they are covered with the blood of the vanquished!” (*MF*, I, 189-191).

La conquista se presenta aquí como una empresa guiada por la avaricia en la que el sentimiento patriótico no es más que una pobre excusa, y la sangre de los nativos es la penosa e inevitable consecuencia. Claro que esta posición no solo está históricamente condenada, ya que el colonialismo es un fenómeno destinado a desarrollarse tal como Harley lo ve, sino que además convierte al hombre sentimental en un ciudadano aislado, pues su opinión será universalmente criticada entre los individuos de su clase y de su nación. A propósito de este punto debemos volver sobre el complejo asunto de la relación entre las posturas y opiniones del protagonista, del narrador y el autor. Recordemos que Bannatyne se distanciaba de las opiniones de Umphrville calificándolas de bienintencionadas pero erróneas. Según la visión crítica representada por Sheriff, la opinión de Harley es igualmente vista por el narrador y el autor como utópica y absurda, y ello podría observarse en el subtítulo mismo del capítulo: “The Man of Feeling talks of what he does not understand”. Debemos suponer pues que el autor no subscribiría las opiniones del protagonista. Sin embargo, en el contexto de la novela la primera lectura de este capítulo no es desde luego irónica. Es fácil dejarse llevar por el entusiasmo de Harley y asentir a todo lo que dice. En ese caso lo que se debe tomar como ironía es precisamente el título del capítulo, y ello enlazaría con la posición básica manifestada en esta y otras novelas sentimentales. En un mundo guiado por la avaricia y la corrupción alguien como Harley es el único que en el fondo entiende lo que sucede. Porque, al igual que algunas heroínas de las novelas sentimentales femeninas como Clarissa, es el único que se toma en serio sus sentimientos humanos y también su religión cristiana.

Hemos afirmado que las opiniones de Harley representaban una posición aislada y sin futuro. Podría rectificarse y decirse más bien que tienen un futuro bastante lejano, ya que nada resulta más pertinente desde la perspectiva de los movimientos anticolonialistas del siglo XX. Ello nos lleva a considerar las observaciones de Brissenden, sobre las concomitancias entre el sentimentalismo y los movimientos izquierdistas del siglo XX, especialmente los de la época de los 60 y los 70, que es también la época de la descolonización<sup>xc</sup>.

El final de esta historia ofrece la escena de Harley con Edwards y sus nietos, felices en la pequeña cabaña que constituye el idílico escenario de su pequeña comunidad sentimental. Dentro de esta novela, es quizás el momento que podemos asociar más claramente al género pastoral, tan relevante para el sentimentalismo, como hemos visto en el análisis de *La Nouvelle Héloïse*. Así, para April London, lo pastoral en *The Man of Feeling* es una matización genérica de la novela sentimental que Mackenzie utiliza para privilegiar los aspectos más nostálgicos, conservadores e incluso misóginos (ya que la virtud en lo pastoral es preferentemente masculina) de su ideología. London considera importante que la comunidad sentimental que aparece en esa escena sea exclusivamente masculina, ya que sólo se hace mención del nieto de Edwards y no de su nieta:

In *The Man of Feeling* this inflection of genre by gender is heightened by the author's recurring references to standard misogynist claims about the link between women and social corruption. Virtue is, consequently, represented as recoverable only in exclusively masculine context, of which the small farm granted to Old Edwards by Harley stands as a type, a miniature Arcadia undisturbed by intrusive women (London, 53).

Esta supuesta misoginia de la novela no es desde luego evidente en una primera lectura y por ello no forma parte de la visión tradicional sobre Mackenzie. El artículo se incluiría entre las lecturas recientes de Mackenzie que le consideran un conservador antisentimental, en línea con quienes llevan a cabo una interpretación irónica del

personaje de Harley. En cuanto tal, volveremos a hacer referencia a este artículo en un momento posterior (VI. 3.) dedicado a las tendencias y visiones críticas sobre la obra de Mackenzie

Los personajes que se sitúan en el polo del sentimentalismo en la segunda novela de Mackenzie conforman sus relaciones de tal manera que el rasgo básico de su carácter (la virtud sentimental marcada por una mayor sociabilidad que la de Harley o la de Charles) tiende a unirlos con lazos afectivos que superan las barreras del tiempo y la distancia, y permiten en algunos momentos, especialmente el del final feliz de la novela, la formación de comunidades sentimentales. Encontramos personajes que sirven de enlace, como es el caso de Rawlinson, amigo de Annesly padre en la primera parte y de Bolton en la segunda, y Miss Walton, que curiosamente “salta” de la primera novela de Mackenzie a la segunda, en la que hace amistad con Lucy a raíz de sus actividades caritativas comunes, creando la sensación de una continuidad espacio-temporal y afectiva en todo el mundo del novelista.

Rawlinson y Bolton se conocen a raíz de un incidente en el que el segundo salva heroicamente la vida del primero, en el incendio de la casa de huéspedes en la que ambos se alojan. Vemos a un Bolton con un carácter de héroe ideal, valiente y poderoso además de bondadoso, realizando hazañas de bravura física, que nunca aparecen asociadas a personajes como Harley o David Simple, y desde luego diferente de los héroes sentimentales marcados por la debilidad física y la peligrosa cercanía a un posible afeminamiento. Pero en la acción de la novela, frente a lo ocasional de estos episodios violentos, la benevolencia tranquila y la disposición a la ayuda al prójimo son rasgos que aproximan a Bolton al tipo sentimental ejemplificado en los otros personajes citados. Se insiste en que su benevolencia no es una obsesión o capricho sino que proviene de su sociabilidad:

Bolton had a disposition towards society that did not allow him an indifference about anything of human form with whom he could have an opportunity of intercourse. He was every one's friend in his heart, till some positive element rendered a person unworth of his good will (*MW*, II, 196).

Así, en la casa de Londres donde se aloja, hace amistad con la familia Terwit y éstos le informan sobre su otro huésped, Rawlinson:

“The gentleman above-stairs!” said Bolton, “how have I been so unlucky as never to have heard of him before!”—“He is not at present in town” replied the landlady, “having gone about a fortnight ago to Bath, whence he is not yet returned. Indeed, I fear his health requires some stay at that place, for he has been but poorly of late; Heaven preserve his life! For he is a good friend of ours, and of many one's else who stand in need of his friendship (*MW*, II, 197-198).

A continuación le hablan de un amigo pobre de Rawlinson que a menudo pregunta por él. Cuando este joven aparece al día siguiente Bolton le habla y se interesa por su historia. El joven es un huérfano sin ningún recurso económico. Su padre había contraído deudas en el comercio y, abandonado por sus familiares, se había visto en la necesidad de llevar a cabo un duro trabajo físico que le ha llevado a la enfermedad y la muerte. El joven se ha visto obligado a vender hasta sus ropas para pagar el entierro y, ni aun así teniendo lo suficiente, busca la ayuda que Rawlinson en otras ocasiones le había prestado. Bolton sustituye a Rawlinson como protector del joven, de manera, por lo demás, anónima para éste:

Bolton fell on his neck, and answered him with his tears.  
He covered the dust of the father, and clothed the nakedness of the son; and, having placed him where it was in his power to make future inquiries about his situation, left him to bless Providence for the aid it had sent, without knowing the hand through which its bounty had flowed (*MW*, II, 202-203).

Cuando ya se conocen, después del incidente del incendio, Rawlinson da más detalles a Bolton sobre la historia del padre del joven, Jennings, otro de los múltiples

microrrelatos que pueblan las novelas de Mackenzie, y, al igual que todos ellos, lleno de los temas habituales de la literatura sentimental: la cruel indiferencia de los parientes de Jennings ante su pobreza y el retrato de éste como uno más de los muchos hombres sentimentales que sufren por su bondad, que también es debilidad:

“The father of that young man” said Mr. Rawlinson, when he was gone, “was a schoolfellow of mine here in town, and one of the worthiest creatures in the world; but, from a milkiness of disposition, without the direction of prudence, or the guard of suspicion, he suffered himself to become a dupe to the articles of some designing men” (*MW*, II, 213).

Rawlinson cuenta también a Bolton la historia de los Annesly, de manera que empezamos a ver los atisbos de una posible unificación de las tramas de la primera y segunda parte de la novela. Ante su mala salud, y previendo una muerte próxima, Rawlinson traspasa a Bolton el fidecomiso de la herencia de Annesly, ya que en veinte años no ha sido capaz de dar con el paradero de Billy.

Cuando Rawlinson muere poco después, Bolton se encuentra con que es el heredero no solo del fidecomiso sino también de todos los bienes personales de su amigo. De esta manera Bolton comienza a dar el paso de hombre sentimental bondadoso pero sin medios para hacer el bien a hombre socialmente poderoso, que podrá identificarse con el tipo de personaje que Sheriff denominaba *paragon*, en posesión tanto del carácter moral como de los medios necesarios para prestar servicio a sus semejantes. Este paso se completará al final de la novela, cuando Bolton es también el heredero de Sindall. En el testamento de Rawlinson se dice que el legado se hace en virtud de ese simple hecho, la seguridad de que el beneficiario será el vehículo adecuado que ponga en práctica su voluntad filantrópica en beneficio del conjunto de la humanidad:

“Because I know no man who has deserved more of myself; none who will deserve more of mankind in the disposal of what I have thus bequeathed him”.

Bolton was fully sensible of the force of this recommendation to the exercise of a virtue which he had always possessed, and had only wanted power to practise (*MW*, II, 220).

En esta parte de la novela hay una narración paralela de las peripecias de Bolton en Londres y de la intriga de Sindall para seducir a Lucy. Cuando el narrador vuelve a centrarse en la heroína se produce la aparición de Miss Walton, en relación con la temática de la caridad. Lucy Sindall encuentra ocasiones para ejercer su espíritu caritativo precisamente por la crueldad e indiferencia social de su padre. Sindall se comporta en las tierras de su propiedad como el clásico terrateniente implacable a la hora de hacer valer unos derechos que en la época de la novela son vistos como injustos y anacrónicos. Así, persigue con saña los delitos tipificados por leyes de tipo feudal, tales como el furtivismo y el robo de fruta, delitos que solo la más absoluta miseria de algunos aldeanos de sus tierras les puede empujar a cometer. Es la mejor ilustración de la indiferencia social del libertino, que nos recuerda el artículo sobre el *whig* radical, Mr. Wilful (*Lounger* 65, VI, 120-133). Después de aludir a su liberalidad (en forma de magníficas fiestas con derroche de comida y bebida) con quienes no la necesitan, sus vecinos propietarios, el narrador culpa (con marcada ironía) al concepto de honor de los nobles de ese desprecio y saña en la persecución de los pobres:

But there were objects of compassion, whose relief would not have figured in the eye of the public, on whom he was not so remarkable for bestowing his liberality. The beggars, he complained, were perpetually stealing his fruit, and destroying his shrubbery; he therefore kept a wolf-dog to give them their answers at the gate; and some poor families in the village of his estate had been brought to beggary by prosecutions for poaching, an offence which every country-gentleman is bound, in honour, to punish with the utmost severity of the law and cannot, therefore, without a breach of that honour alleviate by a weak and ill-judged exercise of benevolence (*MW*, II, 174-175).

Miss Lucy trata de compensar la crueldad de su padre, ayudando a las familias de esos “pequeños delincuentes”. En sus visitas a una de esas familias encuentra a una dama y enseguida simpatizan, unidas por esa disposición básica hacia la caridad. La

desconocida, Miss Walton, viene a dar la noticia de la liberación del hombre de la casa, encarcelado por un insignificante delito de caza, coger una liebre con una trampa puesta para proteger a sus gallinas de las alimañas, lo que vendría a ser una especie de furtivismo involuntario. Después de la escena de alegría y agradecimiento por parte de la familia, con lágrimas, bendiciones y niños felices, las dos damas se van y en su paseo se dirigen a una especie de monumento funerario, que no es otra cosa que el homenaje a Harley que su amada le ha dedicado después de su muerte. Miss Walton ha grabado en él algunas frases que insisten en los rasgos por los que repetidamente hemos visto que se caracteriza el hombre sentimental o, más precisamente, el “demasiado sentimental”, bondad e inadaptación social: “His actions were not of a kind that is loudly talked of: but what is the fame of the world?” “God forgive me for weeping, for he was too good for this world!” (*MW*, II, 183).

Harley no llega a ser un padre de familia ni un hombre socialmente relevante dentro de su comunidad como propietario y miembro de la clase dominante en el medio rural, clase a la que pertenece por origen y por derecho pero cuyo papel supuestamente dirigente no puede asumir. El papel socioeconómico de esa clase, y más concretamente la forma de explotación de la propiedad rural, es otro de los subtemas que se abordan en las dos novelas, relacionado sin duda con el tema de la benevolencia y la caridad. Hay que señalar el claro paralelismo entre dos historias que hemos visto ya, la de Edwards antes de ser obligado a alistarse en el ejército, víctima de los terratenientes avariciosos que prestan toda su atención al beneficio económico e ignoran completamente el daño humano que provocan, y la manera de actuar de Sindall como propietario, su persecución de esas víctimas de los avances agrícolas, las familias empobrecidas y convertidas a veces en mendigos, furtivos y “pequeños delincuentes” que no pueden evitar que caiga sobre ellos todo el peso de las leyes que favorecen a los grandes

propietarios. Las dos historias son una y, aunque parece haber un cambio de perspectiva, ya que Edwards cuenta su propia historia y la de Sindall se aborda desde el punto de vista del narrador, no cabe ninguna duda sobre el mensaje autorial en este aspecto, incluso en la voz quejumbrosa de Edwards hay un cierto tono irónico equiparable al del narrador de *The Man of the World* cuando contrasta la liberalidad de Sindall con sus vecinos ricos frente a su desprecio y persecución de los pobres.

Si el libertino es un propietario cruel, avaricioso y partidario de la modernidad en la forma de explotación de la tierra, es fácil deducir que el hombre sentimental presentará los rasgos opuestos. Esto es lo que se apunta en las páginas finales de la novela sobre la propiedad de Bolton, pero lo vemos también en el capítulo XI de la segunda parte, en el que se nos cuenta cómo Rawlinson administraba las tierras de su propiedad. Dichas propiedades le han sido legadas por un amigo enriquecido en la India y muerto en el viaje de regreso, quien, a su vez, había comprado la tierra de un propietario anterior, que es descrito como el típico terrateniente absentista que malgasta en el ambiente mundano de Londres los recursos que habían permitido vivir a sus ancestros durante varias generaciones. Podemos observar el contraste entre la forma de explotación de estos propietarios ausentes, llevada a cabo a través de administradores a veces deshonestos y siempre inhumanos, y la que impone Rawlinson y continuará Bolton. Es de nuevo el contraste entre las consideraciones puramente económicas y la obsesión por optimizar el rendimiento frente a la adopción de un paternalismo tradicional dentro de la comunidad sentimental que abraza dentro de sí a las clases inferiores, de nuevo según el modelo de la literatura pastoral y de *La Nouvelle Héloïse*. Bolton cuenta todo esto en una carta a Lucy. Refiriéndose al momento de la llegada de Rawlinson, observa:

The new propietor took a singular method of improving its value. He lowered the rents, which had benn raised to an extravagnt height, and recalled the ancient tenants of the



manor; most of whom had been driven from the unfriendly soil, to make room for desperate adventurers, who undertook rents which they could never be able to pay. To such a man was I to succeed, and I was conscious how much was required of his successor (*MW*, II, 224-225).

Como vemos, se saca la conclusión de que la forma de explotación que toma en cuenta el factor humano no solo es preferible por consideraciones estrictamente morales, sino que termina siendo incluso económicamente más rentable<sup>xci</sup>. Bolton sigue naturalmente la misma política que Rawlinson. Invita a los arrendatarios y sus familias a una comida campestre; elogia la campechanía de los muchachos y la belleza de las niñas; sitúa a una matrona campesina en la cabecera de la mesa y ocupa él mismo el lugar más humilde. Allí les comunica la renovación de los arriendos y les insta a que, en lugar del tradicional regalo al patrón, le hagan el obsequio de ser virtuosos, trabajadores y felices. La escena idílica se completa con un baile (Bolton baila con una campesina de mejillas sonrosadas) y la visita a los hogares campesinos, donde reina la felicidad. Esta escena recuerda en gran medida a la del enamoramiento de Bolton y Lucy y nos muestra cómo Mackenzie puede dejarse llevar por el pastoralismo más tópico y por el lenguaje más trillado y convencional tanto en la temática social como en la amorosa, los dos grandes bloques (sociabilidad y sexualidad del hombre sentimental y el libertino) en que hemos dividido el estudio temático de sus novelas. Bolton concluye su carta insistiendo en aquello que al autor le interesa enfatizar, la condena de las tendencias de la agricultura de la época hacia la mejora del rendimiento a cualquier precio: “I know the usual mode of *improving* estates; I was told by some sagacious advisers in London that mine was *improvable*: but I am too selfish to be contented with money; I would increase *the love of my people*” (*MW*, II, 229, cursivas del autor).

En conclusión, se puede afirmar que, mientras que en la polémica sobre el matrimonio la posición de Mackenzie es históricamente progresiva, dentro del tipo de sentimentalismo matizado y moderado que lo caracteriza, en tanto que partidaria del

matrimonio de compañerismo y afecto (aun criticando los excesos del amor-pasión y su reflejo, potencialmente engañoso y nocivo, en las novelas), en los temas económicos y sociales se presenta una cierta contradicción. El elemento común y omnipresente es un paternalismo que adquiere tonos “progresistas” cuando denuncia los abusos a los que son sometidos los campesinos pobres por parte de los propietarios que aplican la injusta y anacrónica legislación feudal, pero que se percibe en el fondo como profundamente conservador en su toma de postura por el inmovilismo más absoluto en el tema de las técnicas de explotación de la tierra.

El tono de Mackenzie en estos pasajes, con la campechanía de los muchachos y las mejillas sonrosadas (*rosy cheeks*) de las muchachas se separa de la ironía y el tono ácido de otros momentos, notablemente el episodio del mendigo con su crítica de la sociedad bienpensante y la estafa sufrida por Harley a manos de los pícaros. En el episodio pastoral de la fiesta de Bolton en su propiedad confluyen una toma de postura clara por parte del narrador sentimental de *The Man of the World*, ya que la ironía y la ambigüedad están igualmente ausentes, y el uso del tipo de lenguaje más convencional y retórico que puede alcanzar el autor.

### 3.4. La utopía estoica: Billy Annesly entre los indios

La comunidad sentimental, tal como la presentan Rousseau y Mackenzie, siendo en gran medida una versión moderna del género poético clásico del idilio, también es un paso hacia un alejamiento desengañado y pesimista de la sociedad que da lugar a estas novelas. A la oposición civilización/naturaleza o, en términos más concretos, ciudad/aldea, se suma la dicotomía entre modernidad y antigüedad en términos de valoración de ésta y degradación de aquella, que es propia del pensamiento de Rousseau y en general de los defensores de la virtud republicana.

Las descripciones de la comunidad sentimental están caracterizadas por la nostalgia y condenan una amplia variedad de fenómenos propios de la modernidad (urbanización, modos de la vida en las metrópolis, cosmopolitismo, mejoras agrícolas, lujo y comercio) como veneno destructor del corazón y la pureza del pueblo, y más específicamente de las clases populares del medio rural. Esta huida de la modernidad, es decir, de la realidad, permite que podamos considerar estas descripciones como pequeñas “utopías sentimentales” que aparecen reiteradamente en las novelas de Mackenzie.

Pero asimismo encontramos en *The Man of the World* otro episodio que en principio también es un paso en una dirección de huida de la modernidad, pero toma un camino distinto. En lugar de buscar un pequeño rincón rural, lo más aislado posible, dentro de un país europeo, el personaje se aleja totalmente de Europa hacia el mundo salvaje e inexplorado del nuevo continente. Se trata de la historia de Billy Annesly (II; XVIII, XIX, XX) que reaparece en un momento cercano al final de la novela después del lapso temporal de veinte años que separa las dos partes. Billy había sido desterrado por su robo con violencia y cuando reaparece como un extraño que Bolton encuentra en su viaje de Londres al norte para socorrer a Lucy, el lector lo reconoce con facilidad, aunque se oculte momentáneamente su nombre. La historia que cuenta es la de su vida entre los indios *cherokees* y constituye lo que podríamos considerar la utopía del estoicismo, de carácter radicalmente distinto de la utopía del sentimentalismo, pero que es vista por el narrador con una mirada en la que, más que aprobación, cabría hablar de admiración, en tanto que es una mirada aprobatoria hacia lo extraño e inalcanzable.

Cuando Rousseau y los defensores de la virtud republicana condenan la corrupción de su tiempo, dirigen su mirada no solo a las repúblicas antiguas como Esparta y Roma, sino también a los pueblos llamados “salvajes” de América y otras regiones lejanas, donde se pueden encontrar valores cada vez más escasos en Europa y en especial en las

ciudades modernas. Habitualmente se asocia el mito del “noble salvaje” con la filosofía de Rousseau pero ya hemos visto cómo la reconstrucción especulativa por parte del ginebrino de los orígenes de la humanidad es demasiado compleja y elaborada para responder plenamente a este lugar común. Según Rousseau, existiría primero el hombre en estado de naturaleza, desconocedor del bien y el mal moral, luego una primera etapa de sociabilidad cercana a la naturaleza, después una primera corrupción asociada al surgimiento de la propiedad privada y la acumulación de riqueza, más tarde las primeras instituciones políticas y las repúblicas basadas en el ejercicio de la virtud del ciudadano y finalmente la corrupción de éstas, dando lugar a las oligarquías y las tiranías, que llegan a su estado más degradado en los gobiernos absolutistas modernos, que son gobiernos corruptos sobre súbditos corruptos. No vemos aquí realmente al noble salvaje (ya que el estado de naturaleza se describe como de indiferencia moral), que sí vemos en cambio muy claramente en la novela de Mackenzie, dentro de un género más apropiado para la vulgarización y la simplificación de los conceptos morales e intelectuales. Nuestra idea del noble salvaje procedería, más que de Rousseau, de descripciones como la que hace Billy Annesly de la vida y costumbres de los cherokees<sup>xcii</sup>.

La historia de Billy en América es la de un fortalecimiento que comienza en su etapa como convicto y alcanza su culminación durante su estancia entre los indios, donde su capacidad de resistir el sufrimiento físico, que en medio de la civilización lo convierte en un hombre extraordinario, le sirve para ser simplemente uno más y estar a la altura en una sociedad que valora especialmente esa dureza del cuerpo y del carácter con la que las circunstancias de su vida lo han dotado. Su manera de encarar el sufrimiento tiene un carácter en alguna medida voluntario, lo que la convierte en un ejercicio ascético, en el sentido de purificación por su pecado:

...but I set out from the first with a fixed determination on suffering every part of my punishment, which the law allots to the meanest and the most unfriended. All the severities, therefore, which were now imposed upon me, I bore without repining: and from an excellent natural constitution, was not only able to overcome them, but they served still to render me more patient of fatigue, and less susceptible of impression from the vicissitudes of the weather: and from a sullen disregard of life, with which the remembrance of better days inspired me, my soul became as fearless as my body robust (*MW*, II, 286-287).

Su ascetismo es, como el de los indios, puramente pagano o incluso salvaje, como demuestran los hechos que suceden hasta su huida a los bosques en la que será capturado por los indios. Gracias a su fortaleza y resistencia, los oficiales del regimiento lo seleccionan como explorador y obtiene una insignia de alférez, lo que le da una cierta autoridad sobre algunos soldados. Esto le crea enemistades y tiene que enfrentarse a uno de los miembros del regimiento que lo ofende por ser un convicto. Ante la cobardía de su enemigo, Billy simplemente le da una paliza que deja al otro en muy mal estado. Es castigado a quinientos latigazos, a repartir en varios días, y después de recibir los cien primeros piensa en el suicidio, que no llega a consumar solo por falta de medios. Desde el principio de la novela el defecto en el carácter de Billy era su facilidad para dejarse dominar por las pasiones, lo que lo convertía en un juguete en manos de los manipuladores libertinos. Ahora ese mismo carácter apasionado evoluciona en un sentido contrario, pero no hacia un sentimentalismo tranquilo, sino hacia un estoicismo extremo, adquiriendo por un lado el mayor grado posible de autocontrol, y por otro la crueldad necesaria para la supervivencia en un medio cercano a la pura naturaleza. El hijo del cristiano y compasivo Richard Annesly es capaz de dar a un hombre una paliza que lo deja al borde de la muerte, y también es capaz de afrontar el suicidio como lo haría un pagano virtuoso. La visión del mundo que se transmite en este momento de la narración es oscura y pesimista, casi hobbesiana, aunque no del todo, porque lo que se

condena es el mundo civilizado, mientras que de lo profundo de esa naturaleza llena de crueldad sale el conjunto de valores positivos asociados a los salvajes *cherokees*.

Después de conseguir escapar del regimiento provocando un incendio, Billy es capturado por los indios, y entre ellos culmina su purificación ascética a través de los crueles ritos que ha de superar para entrar a formar parte de su sociedad. Primero presencia las torturas a las que se somete a los prisioneros de otras tribus enemigas. Luego, le toca el turno a él:

After each of a certain select number had stuck his knife into my body, though they carefully avoided any mortal wound, they rubbed it over, bleeding as it was, with gunpowder, the salts of which gave me the most exquisite pain. Nor did the ingenuity of those practised tormentors stop here; they afterwards laid quantities of dry gunpowder on different parts of my body, and set fire to them, by which I was burnt in some places to the bone (*MW*, II, 296-297).

Pero toda esta crueldad no es incompatible con la virtud, y así se insiste en cualidades como la sinceridad, la lealtad, el respeto a la palabra dada, tan escasas entre los europeos y siempre asociadas al arquetipo del noble salvaje. La identificación entre las buenas cualidades de los indios y la virtud estoica de los antiguos paganos se ve con claridad en el momento de la muerte del anciano que ejercía de padre adoptivo de Billy.

The composure with which the old man met his dissolution would have done honour to the *firmest philosopher of antiquity*. When he found himself near to his end, he called me to deliver some final instructions respecting my carriage to his countrymen; he observed at the close of his discourse, that I retained so much of the European as to shed some tears while he delivered it (*MW*, II, 301, cursivas nuestras).

Este estoicismo pagano del que Billy se siente orgulloso, en su propio nombre y el de los miembros de su tribu, se opone, como vemos, al rasgo básico del europeo de buen corazón, la sensibilidad expresada en las lágrimas. De este modo vemos cómo dos conjuntos de valores radicalmente distintos, el del hombre sentimental europeo y el del

pagano salvaje de virtud estoica, pueden ser valorados de manera igualmente positiva y oponerse a su vez a un enemigo común: la corrupción de la civilización que lo invade todo en Europa y se asoma ya al nuevo mundo.

La corrupción moderna aparece en el relato de Billy asociada al comercio. La sociedad europea trasladada a América parece concentrar lo peor de la civilización: la avaricia y el crimen, que se encarnan en todos los personajes con los que Billy tiene algún trato antes y después de su vida con los indios. Así, al regresar de los bosques, frente a la nobleza de los indios, solo encuentra gentes dispuestas al fraude y la traición. Al llegar al primer poblado europeo, un hombre le compra las pieles de castor que trae por un precio muy bajo, aprovechando el desdén de Billy por el regateo. Luego viaja en compañía de un habitante de Williamsburgh, que se escandaliza al conocer el precio pagado por las pieles:

When I mentioned my having sold my beaver skins for a certain sum, he starded aside, and then lifting up his eyes in an ejaculatory manner, expressed his astonishment how a christian could be of such monstrous dishonesty, which he said, was no better than one would have expected from a *savage* (*MW*, II, 309-310).

El énfasis irónico en la palabra “salvaje” será una constante en el resto de la historia de Billy, con personajes como éste, que presumen de su honradez cristiana y muestran luego comportamientos totalmente inmorales. El hombre de Williamsburgh, después de sonsacar a Billy hasta conocer toda su historia, lo aloja en su casa y, después de unos días de comportamiento amistoso, pretende convertirlo bajo amenazas en una especie de esclavo. Cuando Billy se niega a trabajar para él, es denunciado por desertor ante las autoridades y detenido de nuevo.

En prisión se convierte en una especie de curiosidad local, considerado un salvaje casi no humano, hasta que se le permite embarcar como marinero en un barco hacia Europa. Como todo esto sucede en medio de las guerras coloniales entre ingleses y franceses, el

barco es apresado por éstos. De nuevo con ironía Billy narra cómo el capitán francés se presenta calificando a sus compatriotas como “the politest enemies in the world” y prometiendo un trato amable y cortés. “We are not (addressing themselves to me) among *savages* as you were”, le dicen. Pero a continuación son arrojados a una mazmorra inmunda donde se encuentran hacinados y con apenas nada que comer. Billy sobrevive gracias a la fortaleza adquirida en su vida en la naturaleza, pese a lo cual se resiente de la inmovilidad y la falta de aire puro. Después de desembarcar en Brest, es ya libre pero no tiene fuerzas ni recursos económicos y se arrastra por la ciudad, de nuevo como una curiosidad a la que los franceses llaman “*pauvre sauvage*”. Cuando consigue embarcarse para Gran Bretaña todavía continúan sus penalidades, ya que el barco naufraga en una tormenta en la costa sudoccidental inglesa y solo él y otro marinero escocés consiguen salvarse agarrándose a una tabla hasta que son arrastrados a la costa. Allí, en lugar de recibir socorro de los lugareños, tienen que luchar para evitar ser asesinados hasta que una patrulla de soldados acude a ayudarles. El oficial les explica la razón de tan cruel e inaudito comportamiento por parte de la gente de la costa:

From him I learned that those Englishmen, who (as our mate, by way of comfort, observed) were not *savages*, had the idea transmitted them from their fathers, that all wrecks became their property by the immediate hand of God; and as, in apprehension, that denomination belonged only to ships from which landed no living thing, their hostile endeavours again the Scotman’s life and mine proceeded from a desire of bringing our vessel into that supposed condition (*MW*, II, 322).

Vemos que en numerosas ocasiones los personajes con que Billy se encuentra (el comerciante deshonesto que pretende esclavizarlo, el capitán francés, las gentes de Brest y las gentes de la costa inglesa) se presentan como seres civilizados y utilizan la palabra “salvaje” en sentido peyorativo, precisamente ante alguien que viene de compartir durante muchos años la vida de esos supuestos salvajes, y para quien el comportamiento de estos civilizados europeos contrasta negativamente, por su crueldad



o su hipocresía, con el de los que consideran inferiores. La ironía utilizada por el narrador es de trazo grueso, destacando, incluso gráficamente mediante cursivas, la palabra “salvaje”.

En conclusión, la historia de Billy es una utopía del estoicismo y la virtud antigua que pone en juego una visión de la vida en la naturaleza ciertamente exótica y novelesca en la que destacan como rasgos principales la fortaleza física y de carácter, la simplicidad, la nobleza y sinceridad del indio que se percibe como una cierta ingenuidad, es decir, una serie de cualidades cada vez más escasas en Europa, y sobre todo en la vida mundana de las metrópolis. La asociación de virtud con naturaleza es propia de cualquier pensamiento optimista, también de las éticas sentimentales que hemos visto, pero esta utopía del estoicismo “salvaje” se aleja considerablemente de ellas. La nobleza de los indios admite rasgos de crueldad, como la contemplación del sufrimiento ajeno, que en el pensamiento de Shaftesbury, por ejemplo, entran dentro de los llamados “afectos antinaturales” que son siempre negativos y no forman parte del equilibrio de la virtud. La utopía estoica es un paréntesis dentro del tono sentimental de la novela que, antes y después de este relato, opta por el tipo de virtud propio de su lugar y su época, la que asocia la naturaleza con la sociabilidad y las lágrimas compartidas. El narrador admira la purificación en el sufrimiento que ha transformado a Billy y lo exalta, en contraste con la ruindad y la corrupción que le rodea durante toda la parte de su odisea en la que trata con los supuestos seres civilizados; pero su virtud, la que se transmite en la imagen que se nos da de él en el conjunto de la novela, también es la sentimental. Al final del libro Billy Annesly se une a la última y definitiva comunidad sentimental formada en torno al matrimonio de Lucy y Bolton, y entrega a su amigo la mano de su sobrina.

## CAPITULO VI: LA POLÉMICA CRÍTICA SOBRE *THE MAN OF FEELING*

### 1. Testimonios de Mackenzie sobre *The Man of Feeling*. Intención autorial

Tenemos dos tipos de fuentes que nos informan de la actitud de Mackenzie hacia su propia obra: por una parte, las contemporáneas a la redacción de sus novelas, y, por la otra, reflexiones de una época muy posterior<sup>xciii</sup>. Las primeras son la correspondencia del autor, de la que se han editado dos volúmenes. En el que corresponde a las cartas de Mackenzie a su prima Miss Elizabeth Rose of Kilravock encontramos numerosas alusiones al proceso de redacción de *The Man of Feeling*, también recogidas por Thompson en el capítulo de su biografía dedicado a esta primera novela (107-128). La otra fuente son las reflexiones retrospectivas de Mackenzie sobre sus obras, que se encuentran en los cuadernos publicados por Thompson en 1927. En una de las cartas a Miss Elizabeth Rose, de noviembre de 1768, en un momento en el que Mackenzie probablemente vislumbraba el carácter general de la novela y había comenzado su elaboración, encontramos lo más parecido a una declaración de “intención autorial” que se puede hallar en estos documentos:

You must know, then, that I have seldom been in use to write any prose, except what consisted of observations (such as I could make) on men and manners. The way of introducing these by narrative I had fallen into in some detached essays, from the notion of its interesting both the memory and the affections deeper than mere argument or moral reasoning. In this way I was somehow led to think of introducing a Man of Sensibility into different scenes where his feelings might be seen in his effects, and his Sentiments occasionally delivered without the stiffness of regular Deduction (*LER*, 26 November 1768, 5).

Por lo que sabemos ya de la actitud de Mackenzie hacia sus producciones literarias, hacia la literatura en general y el género novelesco en particular, el contenido de la carta

resulta menos sorprendente que previsible. Vemos el interés didáctico y moral, el tema de las gentes y costumbres (*men and manners*) que luego se desarrollará en los cuadros satíricos, y la pretensión de que el género de la novela pueda ser “reformado” hasta convertirse en instrumento de estas intenciones virtuosas. El joven Mackenzie, que hasta entonces no había escrito producciones en prosa, se ve llevado a una forma particular de novela desde un tipo de escritura de otro tipo, llámese discursiva, ensayística o teórica. Y dado que el origen de este movimiento es una intención didáctica existe también el objetivo explícito de orientar al lector hacia la virtud a través del carácter tradicionalmente “seductor” del género narrativo. El contexto genérico aportará el fin de “interesar los afectos” de manera más eficaz que la sequedad y formalidad del ensayo moral. Pero, además de actitudes hacia la novela, también encontramos en las cartas actitudes, conocidas y no siempre desfavorables, hacia la cultura sentimental. En la carta del 24 de enero de 1770, Mackenzie expresa su satisfacción con el pasaje de la novela en el que se introduce el personaje de Edwards, declarando a éste como su favorito en virtud de su emotividad, preferencia compartida después por muchos lectores sentimentales:

I now send you the first part of my favourite passage, the story of old Edwards. There are some strokes in which I am prouder of than anything I ever wrote... I hope it will introduce to your acquaintance a new character that you will be pleased with, as well as raise Harley higher in your esteem, who I flatter myself is already somewhat of a favourite of yours. It may be observed perhaps as a sameness in me, that I so frequently draw aged characters, and upon recollection I own there is scarce a passage which particularly pleases myself in any composition of mine where this is not the case. I somehow affix to age the united ideas of tenderness and dignity; and I naturally write what is easiest to me, that is, what I am most pleased with, and hence my propensity to the pathetic (*LER*, 24 January, 1770, 35-36).

Se encuentran también en las cartas otras referencias interesantes a las opiniones literarias de Mackenzie. En la fechada en junio de 1770 (*LER*, 49) expresa su admiración por el célebre poema de Goldsmith, *The Deserted Village*, muy similar en

tono y temática al pasaje de *The Man of Feeling* en el que Harley y Edwards regresan a su aldea y encuentran en ruinas la vieja escuela. En la carta del 31 de octubre de 1770 hay una referencia a Rousseau, sobre el que las alusiones de Mackenzie suelen ser negativas, comparando sus opiniones sobre la bondad de la naturaleza salvaje y los males del excesivo poder y la masculinización de las mujeres con el papel de los filósofos modernos e ilustrados (como el propio Rousseau) en el origen de estos supuestos males (“yet after all we owe our Rousseaus to society and their Eloisas to the empire of women”; *LER*, 59). En la breve observación de Mackenzie se contiene una idea ampliamente desarrollada por Barker-Benfield: el primitivismo y naturalismo de la cultura sentimental solo puede surgir de la confluencia de desarrollo económico y refinamiento ambiental de la época, que va acompañado de un mayor protagonismo femenino en el ambiente cultural de los salones<sup>xciv</sup>. La observación de Mackenzie es reflejo de la insatisfacción de los sectores conservadores ante ese mayor protagonismo de la mujer que va ligado al sentimentalismo.

En la carta a James Elphinston del 23 de julio de 1770 hay una reticencia todavía mayor a referirse a *The Man of Feeling* como una novela. Si antes hablaba de una narrativa surgida de un interés en principio teórico, ahora se afirma explícitamente que no se trata de un novela:

It consists of some episodic adventure of a *Man of Feeling* where his sentiments are occasionally expressed and the features of his mind developed as the incidents draw them forth. It has, however deficient in other respects, I hope, something of Nature in it, and is uniformly subservient to the cause of Virtue. You may perhaps, from the description, conclude it a novel; nevertheless it is perfectly different than that species of composition (*L&L*, 48).

Ya no sorprende, por reiterada, la alusión a la intención de contribuir a la causa de la virtud, pero sí el que en este momento Mackenzie pretenda desmarcarse de la asociación con el género novelístico y afirme estar escribiendo una composición de otro tipo. En la

primera carta a Miss Elizabeth antes citada todavía defendía la idea de que el género narrativo aporta ciertas ventajas frente al seco ensayo moral: la posibilidad de deleitar unida a la de instruir, según el esquema de la poética clásica. Pero Mackenzie pretende alejarse de la novela moderna porque quizás concibe la narración en prosa según otros esquemas posibles. April London lo explica en el contexto de su análisis de esta obra como un pretendido acercamiento de Mackenzie al género de la pastoral, de carácter clasicista y por lo tanto más prestigioso y elitista que la novela. Pero la cercanía de la novela sentimental con lo idílico o pastoral es una idea generalmente aceptada, que ya hemos tratado a propósito de *Nouvelle Heloise*.

También encontramos alusiones de Mackenzie a su propia obra en los cuadernos póstumos, *Anecdotes and Egotisms*. Concretamente, aquí se nos ofrece información sobre el carácter parcialmente autobiográfico del personaje de Harley que puede resultar iluminadora sobre la actitud de Mackenzie respecto a ese personaje:

In London I not only conceived the plan of this novel, different from most others as containing little plot or incident but merely a sketch of some particulars of the life and sentiments of a man of more than usual sensibility; some of the incidents I had a certain degree of share in myself. I was often the martyr of that shyness which Harley is stated as being affected by in his intercourse with mankind, and I had likewise the disgust at some parts of the legal profession to which I was destined... (A&E, 186).

*The Man of Feeling* a real picture of my real adventures.—Palpitation of heart walking along the pavement of Grosvenor Square to a man of high rank to whom I had a letter of introduction, but who unlike the Baronet in *The Man of Feeling* received me with the greatest kindness (A&E, 190).

...and I have said somewhere that the brother of the misanthrope in *The Man of Feeling* found he should never be rich but he might be very happy. That character and his disgust with his profession nearly my own (A&E, 190).

Estas anotaciones ilustran un tipo de relación entre biografía y obra literaria que se concreta en la utilización de alguna anécdota y sobre todo en ciertos rasgos en la descripción del carácter del personaje, como la timidez sentimental o su poco

entusiasmo hacia los negocios y ocupaciones prácticas (su profesión de abogado en Mackenzie, el negocio que lo lleva a Londres en el personaje de Harley). Dada la información de la que disponemos sobre un autor secundario del XVIII como Mackenzie (ni tan escasa como la que tendríamos de autores anteriores ni tan amplia como la que tenemos sobre los posteriores) los datos que relacionan la vida, obra y opiniones del autor sobre la propia obra tienen un carácter fragmentario y azaroso, y no forman un conjunto sistemático que pueda servir de guía en la interpretación de la misma. Pero sí sirven, por ejemplo, para poner en duda que la actitud de Mackenzie hacia Harley sea la habitual en un autor hacia un personaje claramente satirizado.

De estos datos biográficos y de las declaraciones de Mackenzie sobre sus pretensiones y fines en la redacción de sus novelas no se podrá concluir nada que resulte definitivo en la polémica sobre las diferentes lecturas de *The Man of Feeling*, pero sí ofrecen una cierta impresión contraria a una supuesta actitud exclusivamente satírica de Mackenzie hacia Harley o hacia el sentimentalismo. Lo que seguimos viendo aquí, al igual que en su producción periodística, es la misma posición fluctuante o ambigua en la valoración del sentimentalismo y de la novela. En la correspondencia y los cuadernos vemos al mismo Mackenzie de los artículos, aunque sus opiniones aparezcan de modo disperso, y en este caso, lo que sí podría resultar más útil para la interpretación de la intención autorial, el autor aparece ya sin ninguna “máscara” literaria.

El hecho de que afirme en la carta a Elphinston que *The Man of Feeling* es “una composición de una especie muy diferente”, demuestra la misma desconfianza hacia la novela que impregna el artículo 20 de *Lounger*, “On Novel Writing”. Pero al igual que en éste la descalificación no es absoluta y se apunta la posibilidad de que la novela pueda ser “reformada” y resultar útil a la causa de la virtud. En las cartas se reconocen las ventajas del género narrativo a la hora de servir a esa misma causa, con la vieja

máxima horaciana del *prodesse et delectare*, transformada, en términos del lenguaje de la sensibilidad, en la pretensión de “afectar más profundamente la memoria y los afectos”.

En cuanto a la actitud frente a la cultura sentimental, lo que podemos concluir de las cartas y cuadernos son únicamente actitudes frente al tipo del hombre sentimental representado por Harley. En este sentido, la intención de Mackenzie también parece ser ya la misma de los artículos: mostrar alternativamente las ventajas y desventajas de la sensibilidad excesiva. Tanto la carta a Miss Elizabeth Rose como la dirigida a Elphinston parecen mostrar cierta voluntad de distanciamiento como finalidad de la novela, la pretensión de mostrar los efectos y consecuencias de poseer una personalidad como la de Harley, para lo bueno y para lo malo. En todo caso ha de quedar claro que tal distanciamiento no tendría como resultado mostrar solo lo negativo y por lo tanto dar una imagen irónica o sarcástica del tipo sentimental. Las anotaciones de *Anecdotes and Egotisms* pueden resultar aquí iluminadoras. Lo que vemos en ellas es la condescendencia más bien benevolente y afectuosa del anciano hacia el joven extremadamente tímido que él mismo fue cincuenta años atrás. Desde luego se constata como perjuicio asociado al tipo sentimental lo excesivo de esa timidez casi enfermiza, pero sin asomo de ironía burlesca, ni mucho menos de crueldad.

## **2. La recepción de las novelas de Mackenzie: la comunidad de lectores sentimentales**

El contexto ideológico y literario de la obra de la obra de Mackenzie ha sido ampliamente establecido en los capítulos I, II, y en las primeras secciones del III. Desde el punto de vista de la historia de las ideas, el lenguaje de la sensibilidad ha sido visto en los grandes nombres de la filosofía británica, en el empirismo y la filosofía de la escuela

del *moral sense* (Shaftesbury, Hutcheson, Smith), pero también en órganos y manifestaciones propios de la clase media más alejados de la élite intelectual: los sermones y la obra periodística de los grupos de literatos escoceses. Desde el punto de vista más puramente literario, siguiendo a Sheriff, hemos visto la novela sentimental anterior a Mackenzie, con un enfoque tipológico, por el papel central de los dos protagonistas de las dos primeras novelas de Mackenzie, Harley y Sindall. Aunque el objetivo de Sheriff sea romper con la lectura sentimental tradicional de *The Man of Feeling*, coincide con ésta cuando ve a Yorick como el modelo más cercano de Harley. Esta cercanía entre los dos protagonistas, junto con la ya señalada estructura espacial compartida por ambos autores (la novela episódica de viaje) y el uso de un carácter fragmentario, más acusado y llamativo en la obra de Mackenzie, fue el motivo por el que la referencia principal para los primeros lectores y críticos fue Sterne. Así lo vemos en la reseña de la *Monthly Review* que siguió a la publicación de la novela en Abril de 1771:

This performance is written after the manner of Sterne; but it follows at a prodigious distance the steps of that ingenious and sentimental writer. It is not, however totally destitute of merit; and the reader who weeps not over some of the scenes it describes, has no sensibility of mind. But it is to be observed, that the knowledge of men it contains, appears to be rather gathered from books than experience; and that, with regard to composition, it is careless, and abounds in provincial and Scottish idioms. It is probably a first work; and from the specimen it affords of the talents of its author, we should not be disposed to think that he will ever attain to any great eminence in literature. He may amuse himself at the foot of Parnassus; but to ascend the steps of the mountain must be the task of those on whom their benignant stars bestowed the rare gifts of true genius (cit. en Thompson, 126-127).

La comparación no es del agrado de Mackenzie, a quien disgustaba el aspecto procaz y obsceno del humor de Sterne, al cual denomina *buffoon of bathos*. Además rechaza la posibilidad de imitación o influencia, alegando que las partes de su novela que podrían justificar esa hipótesis habían sido redactadas antes de la publicación de *A Sentimental*



*Journey*. Se resiente, además, de las observaciones despectivas sobre su estilo, como se ve en una carta a Elphinston:

They will not allow me *genius*, but they have allotted me inspiration; for otherwise, though I might have easily learnt *Scotticism*, I could hardly have acquired *provincial idioms*... An imitation of Sterne had been early objected to me; yet certain it is that some parts of *The Man of Feeling* which bear the strongest resemblance to *The Sentimental Journey* were written, and even read to some of my friends, before the publication of that ingenious performance. Setting out with this principle, that it was an imitation of Sterne, it was rightly pronounced a tame one; because, in truth, no such imitation was intended (*L&L*, 56, cursivas de Mackenzie).

La reseña de una revista fundada por Smollett y por ello tendente a favorecer a los autores escoceses, *Critical Review*, fue más elogiosa, especialmente hacia pasajes concretos, como la historia de Edwards, favorita, como hemos visto, del propio autor:

By those who have feeling hearts, and a true relish for simplicity in writing, many pages in these miscellaneous volume will be read with satisfaction. There is not indeed fable enough in this volume to keep up the attention of the majority of novel readers; there is not business enough in it for the million: but there are several interesting situations, several striking incidents, several excellent reflections, which sufficiently discover the author's invention and judgement, delicacy and taste. The story of Old Edwards is exquisitely affecting: the whole 34 chapter, indeed, in which it is introduced, is written in a very masterly manner (cit. en Thompson, 127).

Estos comentarios críticos demuestran a las claras la existencia de una “comunidad de lectores sentimentales” con una clarísima conciencia de grupo que muestra, muy a menudo, maneras exclusivistas y elitistas. Incluso en la crítica desfavorable de *Monthly Review* se amenaza con el castigo de ser considerado insensible a quien no lllore ante algunas escenas de la novela y en la crítica de la revista de Smollett se afirma que tal delicadeza no está hecha para las masas (*not business in it for the million*), ni para el lector de mentalidad tosca y ordinaria. Continuamente se acota el receptor de este tipo

de literatura: *those who have feeling hearts*. El autor es consciente de esta mentalidad de su público y la comparte, forma parte del grupo selecto de los corazones sensibles, como se ve en su correspondencia con Hannah Moore, un ejemplo de la reacción de una lectora sentimental ante la lectura de la primera novela de Mackenzie. Hannah More escribe:

Really, in common justice, you owe me some compensation for the tears you have made me shed so frequently and so plentifully: though I don't know whether I can't lighten the burthen from your conscience by entirely transferring the obligation to the other side; for most precious to the heart of sensibility, is the sorrow excited by such causes. (cit. en Thompson, 170).

Vemos cómo se juega con los temas del dolor, el placer y la utilidad para determinar quien está en deuda con quien. Hannah More afirma que el autor le debe algo por el dolor que las novelas le han causado, aunque inmediatamente rectifica y dice estar ella misma en deuda, porque ese dolor es placer y al mismo tiempo la más valiosa fuente de virtud. En su respuesta Mackenzie entra en el juego y se muestra de acuerdo con la capacidad de su novela y de este tipo de literatura para causar dolores placenteros. Aunque en un tono más mesurado, se presenta también como un corazón sensible:

We are perfectly agreed about the *pleasure* of the *pains* of sensibility; I may therefore say, without trespassing against the accuracy of a compliment, that I am proud of having had it in my power to confer that pleasure on you; but you are less in my debt than you imagine; though a man of business, I too can shed tears and feel the luxury of shedding them (*L & L*, 77)<sup>xv</sup>.

Que el dolor suscitado por la compasión pueda constituir también una especie de placer es fundamental en una teoría ética que, al tiempo que reconoce la acción virtuosa por el íntimo placer que provoca, sostiene que lo que nos mueve a llevar a cabo las acciones virtuosas propias de la benevolencia es la participación en el sufrimiento de los otros a través del principio de *sympathy*.

Encontramos en una carta de Lady Louisa Stuart a Walter Scott, fechada en 1826, muchos años después de la publicación de la obra, una anécdota, que constituye una excelente evocación retrospectiva del ambiente de esa época y que ilustraría el papel simbólico de la novela dentro de los círculos del público lector más apegados a la moda sentimental:

I remember well its [*The Man of Feeling*] first publication, my mother and sister crying over it, dwelling upon it with rapture! And when I read it, as I was a girl of fourteen not yet versed in sentiment, I had a secret dread I should cry not enough to gain the credit of proper sensibility (cit. en Barker, 50).

Aquí se ve de nuevo la existencia de esa comunidad, letrada y elitista, de corazones sensibles, a la que la joven lectora aspira a pertenecer y que establece una especial relación con el autor. En esta relación entre autor y lectores hay una adulación mutua, por la capacidad del primero para crear las situaciones de *pathos* dramático, pero también la de los segundos para apreciarlas y ser afectados por ellas hasta las lágrimas.

¿Por qué la crítica y la sociedad lectora de la época es tan unánime a la hora de ver exclusivamente el aspecto sentimental de la novela de Mackenzie? Para estos lectores de la época no tiene tanto sentido la pregunta sobre la intención autorial, porque tampoco se concibe ambigüedad alguna en la interpretación. Los pasajes elogiados son siempre los mismos (se insiste en el valor de la historia del viejo soldado Edwards) y no se hace referencia alguna a aquellos otros, satíricos o distanciados, que han dado lugar a las interpretaciones más recientes. La respuesta a esta cuestión parece más clara al considerar a esta “comunidad de lectores sentimentales”, de cuya existencia dan testimonio los documentos que hemos citados, el público natural de la novela.

La interpretación es una operación implícita en toda crítica, y en las breves reseñas existentes en las revistas literarias es una operación reduccionista en grado sumo, que ha de proceder a una selección muy estricta de los aspectos considerados relevantes. La

reducción simplificadora que aquí opera está condicionada por la profunda penetración de la cultura sentimental, a estas alturas del siglo XVIII, tanto en la sociedad como en el ambiente literario británico. La penetración de la moda sentimental en la literatura puede ilustrarse, como hace Thompson, simplemente citando los títulos de las novelas que compartieron reseña con *The Man of Feeling* en las páginas de estas revistas en 1771: *Memoirs of Mr. Wilson or The Providential Adultery; Harriet or The Innocent Adulteress; The Man of Family, a Sentimental Comedy; The Man of Honour, or the History of Harry Waters Esq.; Louisa, a Sentimental Novel; Letters from Clara, or the Effusions from the Heart; Miss Melmoth, or the New Clarissa; The Fatal Compliance; Belle Grove, or The Fatal Seduction* (Thompson, 128).

En cuanto a la penetración social del sentimentalismo, ya hemos citado a propósito de las breves narraciones de Mackenzie publicadas en las revistas de Edimburgo la tendencia de los lectores a la interpretación en clave y a personificar los protagonistas de las obras de ficción. Ambos factores reunidos, es decir, la presencia del sentimentalismo en la sociedad y la interpretación de lo ficticio como real, explican conjuntamente la anécdota de Eccles, el hombre que quiso ser el protagonista de la novela y murió “interpretando” a Harley, al tratar de salvar a un niño en peligro de ahogarse en el río Avon. La anécdota completa, según relata el propio Mackenzie en una carta personal recogida en Thompson (124), sería como sigue: Mackenzie habría enviado el manuscrito de la novela a su editor Mr. Strahan, quien lo habría confiado a un amigo suyo de Bath, para tener una opinión adicional sobre su valor literario; así habría llegado a poder de Eccles, que lo habría copiado literalmente, tratando de hacerlo pasar por una obra personal suya (“in a blotted interlined manner to give it a genuine air”); todo esto ocurre poco antes de la muerte de Eccles en las circunstancias señaladas.

La cultura sentimental funciona para los lectores de Mackenzie en 1771 como lo que en términos del crítico de la recepción Wolfgang Iser sería el elemento básico del “campo referencial” que se utiliza en la lectura de la obra. (Éste es un concepto propuesto por Iser en *The Act of Reading*<sup>xvii</sup>, y que sirve de enlace entre sociedad y novela, entre los contenidos ideológicos presentes en la narración y los identificables en otros textos o en la sociedad de la época, ya sean sistemas filosóficos, doctrinas religiosas o políticas o un movimiento tan amplio y heterogéneo como el sentimentalismo. En las diferentes perspectivas de la novela, los elementos del campo referencial se “tematizan” es decir, se convierten en el centro de atención narrativo y, en términos de Iser, son “negados” cuando entran en conflicto con la perspectiva ideológica central de la obra). No se debe olvidar aquí que el sentimentalismo no es el único elemento del campo referencial relevante en este sentido en la narrativa de Mackenzie, sino que están presentes otros a los que nos hemos referido en los capítulos anteriores: el estoicismo, el discurso del humanismo cívico, y también, aun cuando su utilización consiste precisamente en su negación, el discurso del libertinaje. Según el análisis realizado en los capítulos anteriores son muy habituales en Mackenzie, al menos en los artículos periodísticos y en *The Man of Feeling*, los cambios de perspectiva narrativa e ideológica, de manera que también es posible que sea criticado y negado no solamente el discurso del libertinaje propio de los villanos, sino también, en otros momentos, el estoicismo o el sentimentalismo. Es muy llamativo que los primeros lectores de Mackenzie no lo hayan percibido así, de manera que su única perspectiva de lectura e interpretación sea la favorable al sentimentalismo.

### 3. Ironía y sentimentalismo: las dos lecturas modernas de *The Man of Feeling*.

La visión de *The Man of Feeling* más tradicional dentro de la crítica del siglo XX es la lógica continuación de la recepción que tuvo en la época de su publicación y, por tanto, la categoriza como una de las obras más representativas de la época plena del sentimentalismo exaltado, con la acusación implícita de sensiblería y ñoñería que afecta tanto al tono narrativo como al personaje de Harley y su gusto por el *pathos* dramático y exagerado. Según Vickers, por ejemplo, faltaría aquí la vena humorística que impregna toda la obra de Sterne y la novela es calificada por otros críticos de “curiosidad histórica”<sup>xcvii</sup> propia de los gustos, un tanto degradados, de esta etapa de la literatura inglesa. El papel de la novela para el público aficionado a la literatura sentimental se muestra en las reacciones de los primeros lectores de Mackenzie, que tienen un carácter algo artificioso y afectado (la emoción o incluso el llanto provocado por la lectura parecen casi una “obligación”) como se ve en el intercambio epistolar, ya citado, entre Mackenzie y Hanna More. En éste y en la carta de Lady Stuart a Walter Scott se expresa el temor de no llorar lo suficiente al leer *The Man of Feeling*. El novelista y sus corresponsales destacan la armonía de sus espíritus en el aprecio del placer de los dolores de la sensibilidad. Pero en la carta de Lady Stuart, escrita cincuenta y cinco años después, se pueden contrastar ya esas reacciones de los lectores de 1771, en plena moda del sentimentalismo, con los de 1816, cuando se hace referencia a una nueva experiencia de lectura, en este caso pública, de la novela de Mackenzie: “I am afraid I perceived a sad change in it, or myself—which was worse; and the effect altogether failed. Nobody cried, and at some of the passages, the touches I used to think so exquisite—Oh Dear! They laughed!” (cit. en Barker, 51).

Este cambio explica, pues, el declive de la fama y valoración de la novela, su paso desde el considerable éxito alcanzado en la época de su publicación hasta el casi total olvido en el que se sumió años más tarde y en el que permanece durante el siglo XIX y la mayor parte del XX. Según Barker, el aspecto que se suele valorar negativamente en el sentimentalismo, la ñoñería (*mawkishness*) es consecuencia de esta práctica literaria que plantea la obra como un ejercicio retórico destinado a suscitar una respuesta determinada en la audiencia, en este caso las lágrimas. El cambio en las modas literarias termina pronto con esta concepción tan particular y produce una disfunción entre esa intención autorial de despertar sentimientos de patetismo y la reacción de lectores de otras épocas.

El interés que la novela suscita en épocas más recientes viene acompañado de una visión crítica novedosa que descubre en *The Man of Feeling* una ironía que iría dirigida al personaje central, ejemplificación del tipo de hombre de sensibilidad enfermiza y moralidad dudosa, tal como ha sido descrito en el capítulo II, y relacionado por tanto con el arquetipo negativo de hombre sentimental que es Yorick. Esta visión, presentada en la obra de Sheriff (1982), equipara a Harley con Yorick, considerando que la actitud del autor hacia el personaje central es en ambos casos igualmente crítica, negativa y cargada de un tipo de ironía corrosiva, que no es en ningún caso la ironía amable de Fielding hacia personajes como Parson Adams.

Así pues, descubrimos en la crítica reciente una dicotomía claramente marcada que enfrenta la visión más novedosa de Sheriff y Benedict con otra más apegada a la consideración tradicional de la novela como arquetipo de lo sentimental, representada por Barker (1975), Vickers (1970), Dwyer (1987) y, de manera más matizada Mullan (1984). Comenzaremos un análisis de las diferencias entre las dos posturas

profundizando en la visión que denominamos “tradicional”, habitual en la crítica de la primera mitad del siglo XX.

El estudioso que saca la figura de Mackenzie del olvido en que se hallaba sumido es su biógrafo Harold W. Thompson, pero antes de él el historiador de la novela inglesa Ernest A. Baker le había dedicado algunas páginas en el volumen V de su obra monumental *The History of English Novel* (1929). La interpretación que da Baker de la novela es la que le habían dado los lectores desde su época, cuando la habían convertido en una de las novelas de más éxito de todo el siglo, es decir, un libro donde reinaría exclusivamente el patetismo y que incitaría a continuamente las lágrimas. Se destaca explícitamente la sinceridad, lo que en principio no querría decir ausencia de ironía, pero Baker habla de la sinceridad de Mackenzie frente a la charlatanería de Sterne. Evidentemente, si se pudiera hablar de ironía para ambos sería de muy distinto tipo, cómica en Sterne y moralizante en Mackenzie, pero tampoco vemos en Baker ninguna referencia a ese tipo de ironía más seria, sino que se habla solo de una sinceridad que debe entenderse como literalidad, identificación por parte del autor con el patetismo expresado en el texto:

The lachrymatory glands seem to be in a state of chronic inflammation. But that is a philistine remark, for it is not the arch-sentimentalist, the mountebank Sterne, that is in question, but a man of very different stamp, whose sincerity at all events is not to be sneered at (Baker, V, 104).

También observa Baker la incongruencia entre este sentimentalismo exaltado de las dos primeras novelas escritas por Mackenzie y el antisentimentalismo expresado en algunos de los artículos de sus publicaciones periódicas, y es probablemente el primero en explicarlo mediante una supuesta evolución en sus ideas:



At this stage of his experience Mackenzie was in agreement with Rousseau in wishing to encourage the natural sensibilities in both sexes. Later he seems to have had some misgivings and to have perceived the risk of a system that had relied too exclusively on the development of that which is innate to the individual (Baker, V, 106).

También da su opinión sobre los posicionamientos políticos de Mackenzie, a partir tanto de sus relatos, especialmente las historias de La Roche, Nancy Collins, Louisa Venoni, como de varios episodios de sus novelas. Observa que el único personaje rico de aspecto positivo es Rawlinson (olvidando a Miss Watson o el Bolton del final de la novela) y concluye que en su obra narrativa Mackenzie se muestra sorprendentemente casi como un liberal radical, teniendo en cuenta que pertenece a la facción *tory* de Pitt y Dundas. “Mackenzie is surprisingly liberal in his outlook. He has an irradicable grudge against the rich”. (Baker, V, 111)

Baker confunde aquí liberalismo izquierdista con un paternalismo social que no solo es compatible con el partido *tory* sino incluso con el jacobitismo, mientras que son precisamente los *whigs*, e incluso los radicales, como el Mr. Wilful del artículo de *Lounger*, quienes muestran la más cruel indiferencia antisentimental en su trato hacia los campesinos y los pobres dignos en general.

En el capítulo de la biografía de Mackenzie dedicado a *The Man of Feeling*, Harold W. Thompson se dedica más a seguir el proceso de creación de la obra a través de las cartas y papeles personales de Mackenzie que a una labor de análisis e interpretación de la propia novela. De todos modos, por su descripción del protagonista parece evidente que su visión está plenamente dentro de la interpretación tradicional de Harley como héroe positivo del humanitarismo y el sentimentalismo exaltado. Trata de diferenciarlo de Saint-Preux y Yorick por su sentido moral más estricto (que haría impensable una caída en el pecado como la del primero o un narcisismo sensualista como el del segundo) pero también lo ve alejado del puritanismo de Charles Grandison, al que denomina “a prig of high position”(122). Harley sería un héroe que manifestaría su

sensibilidad tanto en su sociabilidad, marcada por el humanitarismo y la compasión, como en una moral sexual que se ajustaría a las exigencias de castidad masculina de Richardson, con la excepción del dudoso e incoherente episodio del encuentro con Emily Atkins:

To be fair to Mackenzie, we must admit that in Harley he created a new and significant type of hero—the humanitarian who not only feels for the distresses of others but actually helps them—the humble, unselfish man as contrasted with the selfish unfeeling person whom Mackenzie would call the Man of the World (Thompson, 122).

Otro punto de interés del capítulo dedicado por Thompson a la novela es la información que nos proporciona sobre la recepción de *The Man of Feeling* por parte del público lector de la época. Al analizar los cuadros satíricos y relatos breves de las revistas, hemos visto que, a pesar de que la intención de Mackenzie es siempre la de crear tipos con un significado moral en la enseñanza de la virtud, es decir la abstracción, la inercia de ciertos géneros anteriores de la literatura del XVIII, desde la crónica escandalosa a la ficción publicada en las revistas o el simple libelo, jugaban a favor de una interpretación más relacionada con lo concreto, es decir la interpretación como supuestas alusiones en clave a personajes reales. Ahora vemos que ni siquiera un género de ficción plena ya consolidada como la novela escapaba a esta tendencia. Mackenzie, como muchos novelistas de cualquier época, podía tener una inspiración biográfica o autobiográfica como punto de partida pero el público, de manera mucho más burda, tendía a “personificar” todos los personajes asignándoles sus equivalentes reales: “Mackenzie wrote to his cousin that the characters in this book were *personified*; that is, that people assigned them to actual persons in Edinburgh, which is not astonishing to anyone who knows how deeply sentimentalism had entered the life there” (Thompson, 121).

La relación dialéctica entre sociedad y literatura funciona de tal manera que la moda de la cultura sentimental ya consolidada en la sociedad, mediante la existencia de muchos candidatos, modelos e imitadores del tipo que representa Harley, permite que la novela no sea vista como una narración totalmente ficticia (lo que en principio nos parecería hoy en día más plausible) sino casi como una crónica de sucesos que hubiese ocultado los nombres de los protagonistas reales. Esto permite también comprender mejor la ya mencionada anécdota del clérigo irlandés Eccles, que actúa como una especie de Quijote del sentimentalismo y pretende hacer creer que la historia de Harley es la suya.

Pasamos ahora a los análisis de la novela más recientes como los de Vickers, Barker, Mulan y Dwyer que se mantienen dentro de la interpretación tradicional. La opinión de Vickers, contenida en la introducción a su edición de la novela de 1970, es citada frecuentemente para ser criticada como una representación reciente de la lectura tradicional que no ve ironía alguna en la novela, lo cual le parece además a este crítico un acierto de Mackenzie, que contrasta con la posición narrativa ambigua de Goldsmith en *The Vicar of Wakefield* y con el sentido del humor de Sterne:

Although Goldsmith approves of benevolence he is divided about the value of sympathy—it is as if he has caught all the mechanism of the sentimental novel without the emotional basis for which it is constructed. Mackenzie does not make this mistake, nor does he present a divided or ironic response at any point—it is tears, tears all the way (*MF*, Introduction, xxi-xxii).

What we miss in Mackenzie is the sense that we have in Sterne of a distinct personality behind the work (in fact an advantage for Mackenzie as the writer, hero, and reader thus become the same generic Man of Feeling), and more important, that unpredictable sense of humour in Sterne, the fundamentally comic sense which undermines the pathos (*MF*, Introduction, xiv).

Así pues, afirmar la ausencia de ironía lleva a Vickers a hablar de identificación múltiple entre autor, protagonista y lector. En el capítulo anterior, sin embargo, hemos

tratado la complejidad de la focalización, tanto narrativa como ideológica, de la novela con la introducción de un editor y un narrador interpuesto cuyo tono y actitud hacia el personaje es cambiante, y a menudo irónica. Tal complejidad estructural y comunicativa no parece ser compatible con una supuesta identificación múltiple del sentimentalismo de autor, protagonista y lector, como la que sostiene este crítico.

Barker destaca la relevancia para la novela de Mackenzie de la obra de Adam Smith, concretamente de su obra sobre ética, analizada en el capítulo I de nuestra análisis, *A Theory of Moral Sentiments*. Las ideas de Smith recogen la tradición de la filosofía moral británica que parte de los teólogos latitudinarios y Shaftesbury y que a partir de Hume, utiliza en gran medida el concepto de *sympathy*. Una consecuencia de esta ética naturalista es asumir que existen ciertos individuos con una capacidad más desarrollada para ser afectados por el sufrimiento ajeno. Aunque, como hemos visto, Smith se diferencia considerablemente de Shaftesbury y Hutcheson por creer mucho menos en la posibilidad de que estos sentimientos mejoren en la práctica la sociedad humana a gran escala, Barker prefiere destacar lo que tiene en común con los otros filósofos importantes para el sentimentalismo: el poder de la empatía, que se intensifica en los individuos que, por razones orgánicas o de otro tipo, presentan esta mayor susceptibilidad al sentimiento y se convierten en lo que el lenguaje del movimiento sentimental denomina “corazones sensibles”. Según Barker, el personaje de Harley está descrito para responder plenamente a este modelo: “Within such context, the broad outline of Mackenzie’s hero takes on a meaningful pattern. Harley’s sensibility is characterized by his impulsiveness, a nervous kind of excitability that makes him respond almost instantly to an emotional experience” (29-30).

En cuanto a la idea más original de Smith, el concepto de conciencia moral al que habitualmente se refiere como *the man within the breast* y que es capaz de adoptar una

postura de espectador imparcial ante las decisiones morales, también estaría ilustrada en el personaje de Harley. Barker señala que en Smith se distinguen los conceptos de *humanity*, la capacidad de sentir “con” el prójimo, y *generosity*, la decisión de actuar en consecuencia y anteponer los intereses ajenos a los propios. Lo primero puede ser una determinación simplemente psicológica o incluso orgánica, pero lo segundo es algo propiamente moral. Harley actúa según los dictados de esta conciencia profunda en varios momentos, por ejemplo cuando arriesga su propia vida para cuidar de Edwards, que está afectado por una enfermedad contagiosa, o cuando recibe con alegría la falsa noticia de que el alquiler de tierras solicitado por él ha sido concedido a alguien que lo merecía más por sus servicios al rey. Lo primero es un caso extremo de benevolencia y generosidad desinteresada; lo segundo, el reconocimiento de la justicia de una sentencia que va contra el interés propio, es el ejemplo más claro de ese concepto de Smith de conciencia moral como un sentido que adopta el punto de vista del espectador imparcial. Estos episodios, que Sheriff en cambio no menciona, parecen incompatibles con su visión de Harley como personaje básicamente egoísta y de una moralidad pervertida por la manía sentimental. Barker los destaca y observa cómo, en la dicotomía entre lo emocional y lo moral que ya observa el narrador de la novela y que Sheriff utilizará como base de su argumentación, Harley no se queda simplemente en el primer elemento, no es “sólo” emocional, como sí lo es, por ejemplo, Miss Walton, según la observación del narrador: “Her beneficence was unbounded; indeed the natural tenderness of her heart might have been argued, by the frigidity of a casuist, as detracting from her virtue in this respect; for her humanity was a feeling, not a principle” (*MF*, I, 24).

En contraste con este personaje, la actitud de Harley sí es propiamente moral:

Harley... is capable of sacrificing his own interest for the good of another. He cheerfully receives the news that the lease he has sought has been given to one "who had long served his majesty". Though the report proves false, this does not diminish the merit of the response (Barker, 31).

El análisis de John Dwyer puede calificarse de historicista, en tanto que se interesa por situar la novela de Mackenzie en el contexto de los discursos presentes en la ilustración escocesa y no presta atención a aspectos puramente literarios, tales como el punto de vista narrativo y la complejidad con que está tratado en esta novela, algo que resulta decisivo para el análisis de la ironía y la intención autorial. Parte de la consideración tradicional del carácter sentimental de la novela de Mackenzie, y lo pone en relación con lo que denomina "dominios discursivos" de los autores escoceses, estudiados precisamente en un capítulo anterior de su obra y a los que ya hemos hecho referencia en nuestro capítulo dedicado a la Ilustración escocesa y el grupo de Mackenzie. Recordemos que estos eran el humanismo cívico, el estoicismo y el sentimentalismo. La presencia e influencia de los dos primeros tipos de discurso contrapuestos al sentimentalismo, no llevan a Dwyer a descubrir un aspecto antisentimental o irónico de la novela.

Es cierto que Mackenzie enfatiza la crítica del lujo y la corrupción asociados al capitalismo inglés de su época y al naciente imperialismo en las Indias orientales, y en ningún momento se pone en duda que las opiniones de Harley sobre los *nabobs* y los militares enriquecidos en la India, que podemos ver en el discurso que la historia de Edwards le inspira, sean fiel reflejo de las de Mackenzie; estos temas son, al fin y al cabo, un lugar común en el discurso de la virtud republicana del que el autor a menudo se hace eco (más bien una crítica del lujo y la avaricia del conquistador, como la que ya aparece en Salustio y Tácito, que un radicalismo precursor de una postura antiimperialista moderna). Lo mismo ocurre, generalizando un poco más, con las

críticas de Mackenzie a las costumbres de una burguesía integrada por nuevos ricos, al tipo de educación de las escuelas públicas prolongada por el inevitable viaje por Europa—que, más que conseguir una mejora personal, suele ser la culminación de esa educación mundana y desencaminada—al ambiente *snob* de los salones etc. Según este discurso, la corrupción del dinero y de esa cultura superficial, frívola y mundana se extiende de las metrópolis a las zonas rurales y amenaza los ambientes sociales que aun se mantenían a salvo:

The moral community was on the defensive. The values of a corrupt court and metropolis were penetrating the countryside. Virtue and feeling were in decline even among those who lived “sequestered from the noise and the multitude” and who had more opportunity to listen to the voice of their feelings (Dwyer, 150).

Dwyer utiliza habitualmente la expresión *moral community* para nombrar un concepto bastante semejante al que en este trabajo se viene llamando “comunidad sentimental”, aunque en su análisis este concepto se asocia más a los valores morales tradicionales y no tanto a las pequeñas utopías idílicas rurales que aparecen en las novelas de Mackenzie, Rousseau y otros autores sentimentales. Una comunidad sentimental no es una comunidad aislada, sino una comunidad tradicional, separada o inaccesible, eso sí, a la corrupción del mundo urbano.

Pero a pesar de todo ello, según Dwyer, Mackenzie no podía mostrarse como un partidario acérrimo de los valores antiguos, sino que asumiría la moral basada en la benevolencia como la propia de la modernidad, según aparecía ya en la clasificación de los sistemas morales expuesto por Smith en *Theory of Moral Sentiments*: “Mackenzie, like most Scottish moralists, did not want to return to the simpler virtue of the ancients. He wanted to stress sensibility and fellow-feeling within the limits of reason” (Dwyer, 152).

A la hora de ver cómo se reflejan estos conceptos en la trama de las novelas, Dwyer observa que en *The Man of Feeling*, no existe un personaje antagonista del héroe que es Harley, sino que este papel le corresponde, como ocurría también en *David Simple*, al concepto de lo mundano y al amplio conjunto de personajes que lo encarnan: “It is the world which is the true villain of Mackenzie’s novels. It represents the antithesis and corruption of native sociability” (148). La novela presenta el mundo como villano y Harley como héroe, un héroe destinado al fracaso o la derrota pero en ningún caso el antihéroe que ven los partidarios de una lectura irónica de la novela más famosa de Mackenzie.

El análisis de Mullan también entra dentro de la postura tradicional ya que considera a *The Man of Feeling* como una muestra del sentimentalismo literario, pero insistiendo en este aspecto que acabamos de señalar, la oposición entre lo sentimental y lo mundano, para concluir que el ideal de virtud que propone Mackenzie está marcado por la nostalgia y la imposibilidad de su realización en la sociedad moderna. Mullan también destaca la presencia del viejo tema literario de la oposición entre la ciudad y el campo y ve a los hombres sentimentales como solitarios o miembros de comunidades muy reducidas y aisladas del mundo. Dentro de esta dicotomía, la virtud estaría más cerca del campo y de la vida retirada que de las ciudades, y sobre todo muy lejos del mundo del comercio y de las tendencias económicas contemporáneas que, extendiéndose desde las ciudades y centros de poder, acaban afectando también al campo y reduciendo cada vez más el ámbito de lo tradicional.

Mullan también analiza la aparente contradicción que se da en Mackenzie entre la práctica de la novela sentimental y sus opiniones contrarias a la misma. Hemos visto que estas opiniones, expresadas en el artículo de *Lounger*, parecen muestra de una preocupación que afecta más a la virtud femenina y a la temática de la seducción y el



matrimonio. Sería esa la preocupación expresada en episodios de las novelas en los que la personalidad sentimental o la lectura de novelas sentimentales por parte de las jóvenes prepara el camino a la seducción (Emily Atkins y Harriet Annesly) o, en todo caso, tiene consecuencias indeseables para la protagonista (Julia de Roubigné). En las reflexiones sobre la virtud en el mundo moderno del capitalismo expansivo, del comercio y de una lucha social casi hobbesiana, Mullan ve una situación distinta, en la que se podría hablar de un doble lenguaje de Mackenzie, condicionado en el caso de las novelas por la tradición narrativa anterior, especialmente la concepción de la virtud en Richardson. En sus artículos Mackenzie no tendría más remedio que reconocer el fracaso y la no-viabilidad (*unavailability*) de la virtud sentimental en ese contexto moderno, pero en la novela, por una simple inercia inconsciente de la tradición literaria, se conserva ese concepto superado de virtud sentimental e inevitablemente se presenta en un tono elegíaco:

And this is the problem of the novel of sentiment. Inherited from Richardson was a scheme in which virtue was equivalent to an intense, private, sensitivity. It was a scheme for the virtue of the protagonists of a novel, and for the moral integrity of the form itself. Yet in the improving commercial world of Mackenzie and his friends virtue was not to be the guarantee of social identity. The language of virtue had long since faltered as a validation of status and relationship. The unavailability of virtue is implicit in the novels themselves; it should not be surprising that the polite essay, the kind of text *par excellence* committed to the sociability of its readers, should recognize such a failing. In literary histories "the novel" is described as the form which grows to dominance in the second half of the eighteenth century; so it does, but it preserves an atavism in many of its popular shapes. The novel of sentiment is constituted as a vehicle for virtue, but virtue is the main element of a superseded vocabulary of social identity. After the idea of the virtue of the singular, uncorrupted individual has been abandoned as a mainstay of moral and political discourse, the novel of sentiment continues to reproduce its own version of this figment. Inevitably, it has to do so in an elegiac strain (Mullan, 129-130).

El estudio que lleva a cabo Sheriff (81-91) del personaje de Harley en su obra sobre los tipos de personajes bondadosos y su evolución en la novela del XVIII es, a pesar de su brevedad, de una enorme importancia, ya que marca un cambio de tendencia

interpretativa y el principio de las lecturas irónicas de *The Man of Feeling*. La opinión de Sheriff sobre el carácter antisentimental de la obra se basa en gran parte en las opiniones antisentimentales expresadas por Mackenzie en sus artículos, negándose a aceptar esa especie de dualidad en el esquema interpretativo de los artículos y las novelas que veíamos en Mullan. En consecuencia, se habla de un “malentendido permanente” en la interpretación tradicional de la novela por parte de lectores no informados sobre las ideas del autor:

It is not surprising that readers without knowledge of Mackenzie's ethical theory have consistently misread his novels, especially when one considers the complexity of their construction. Mackenzie characteristically employs multiple levels of fiction...The prevailing judgment of Henry Mackenzie's *The Man of Feeling* is that it is “sentimental” and therefore not profound. According to Brian Vickers it “has little absolute literary value...we use it mainly to gauge the tune of the time”. Yet if one brings to Mackenzie's first novel an awareness of his ethical theory and his critique of sentimentalism in *The Mirror* and *The Lounger*, and his other fictional works, such a judgment seems inadequate and unfounded. I contend that *The Man of Feeling* is not an unironic treatment of Harley or the morality of feeling, that the work is more complex and artistic than has generally been thought, and that the common mistake is to assume that the narrator (Charles) or Harley speak for Mackenzie in the same way Fielding's narrator speaks for Fielding (Sheriff, *TGM*, 82).

Para Sheriff es, pues, la complejidad y la multiplicidad de las voces narrativas lo que ha sido la causa del malentendido de la interpretación tradicional. La voz del autor no se puede identificar con la de Harley o Charles, sólo quizás con la que aparece en la novela de forma más externa, la del editor de los papeles que estaban en posesión del cura, pero esta voz es precisamente la que apenas aporta opiniones y valoraciones sobre lo narrado. En sus intervenciones se limita a realizar una desvalorización del texto que se va a presentar al lector (“a bundle of little episodes of no importance on the whole”) desvalorización que, según Sheriff, no es simplemente retórica y afecta menos que a la historia de Harley a algunas de las historias y anécdotas insertas por las que este editor confiesa sentirse bastante afectado.

Para Sheriff la interpretación correcta debe tener en cuenta la alternancia de un doble punto de vista interno/externo que viene dada por el hecho de que son los protagonistas de todos esos episodios patéticos los que los narran en primera persona. El mendigo adivino, el soldado Edwards o la prostituta Emily Atkins cuentan sus historias desde su propio punto de vista y, en algún caso, “exculpándose” en la medida de lo posible de sus pecados y extravíos. La frecuente, aunque no permanente, identificación entre Charles y Harley hace que la voz de Charles tenga el mismo punto de vista no crítico con respecto al personaje. A su vez, tanto Charles como Harley se identifican con el resto de los personajes que narran sus historias, pero no así Mackenzie. En conclusión, Sheriff niega la múltiple identificación Harley-Charles-Mackenzie-lector, que sostenía Brian Vickers en su introducción a su edición de la novela:

The meaning and effect Charles intends his story to have are quite different from the meaning and effect Mackenzie gives to the novel. Mackenzie certainly does not admire everything Charles and Harley admire or think morality to be as they perceive it. Thus Mackenzie, the editor, Charles, and the reader are not all “the same generic Man of Feeling”, as Brian Vickers contends (Sheriff, 84).

Sheriff pone el análisis de la novela en relación con la tipología que presenta en su libro, en el que identifica los cuatro tipos de hombre bondadoso presentes en la novela del XVIII: el ingenuo bondadoso (*naif*), el humorista (*humourist*), no en el sentido de lo jocoso, sino como hombre de humores, lo que según la medicina tradicional determina sus cualidades psíquicas, sus “manías”, el ideal de virtud (*paragon*), y el hombre sentimental (*man of feeling*), que se presenta aquí como “enfermo de sensibilidad”. Aunque Harley sería catalogado por Sheriff dentro de este último tipo, como corresponde al nombre que Mackenzie le da en el título de la novela, también le son en cierta medida aplicados los conceptos del ingenuo y del humorista. A Harley se le denomina en la novela “a child in the drama of the world” (XIII) y Sheriff encuentra

similitudes entre sus aventuras y las de Joseph Andrews y Parson Adams. Por otro lado, también tiene algo de “humorista”. El sentimentalismo de Harley tiene el carácter de “manía” fisiológicamente determinada y esta es la razón por la que se aleja de la virtud.

Llevando más lejos la comparación, a la que nos hemos referido ya, entre la actitud de Mackenzie y Fielding respecto a sus personajes, Sheriff afirma que Mackenzie no puede ser, como lo era Fielding, condescendiente con la ingenuidad y la ineptitud social de sus personajes, porque su esquema ético ya no es el mismo. Si Fielding podría subscribir las ideas de Shaftesbury y los latitudinarios, Mackenzie, en cambio, está ya bajo la influencia de las teorías, más escépticas y pesimistas, de Hume, y, podemos añadir, de las de Adam Smith más cercanas al estoicismo:

But Mackenzie writes after David Hume, who was a personal friend of Mackenzie's. Hume, in *A Treatise of Human Nature*, recognizes that man has the natural motives of benevolence and self-interest, but can find no basis for much of morality except custom. Though man does have a sense of virtue, it, like his ideas about physical reality, is conditioned by social standards and customs. Therefore morality has its basis not in nature, but in social justice, customs and opinions (Sheriff, 85).

Así se sostiene que Mackenzie, aunque pueda apreciar el valor de la benevolencia, estaría dotado de un sentido de lo moral más rígido que, al igual que el de Hume, se basaría en la virtud (más social que natural) de la justicia. Sheriff concluye, pues, con la idea básica de que Mackenzie no puede presentar al hombre sentimental como un arquetipo de lo moral, sino como un aspecto emocional, siempre menor y en ocasiones claramente erróneo, de la bondad humana. Así, en este estudio de los tipos, el personaje representado por Yorick y Harley se considera una degeneración del hombre bondadoso. “The degeneration of the type parallels the change in the base of morality in mid-eighteenth-century sentimental ethics and the change in the connotations of the term “sentimental” from morality to feeling” (Sheriff, 73).

Así pues, Harley sería un personaje dominado por la “manía” o “rareza” de la benevolencia, que tampoco es extraña al narrador Charles. Sheriff explica la frecuente identificación entre narrador y protagonista, y la condescendencia que sustituye ocasionalmente a esta identificación (cuando el narrador deja ver una perspectiva de un mejor conocimiento del mundo que el que tiene Harley, pero a pesar de ello se muestra comprensivo y no totalmente crítico con éste) por el hecho de compartir ese rasgo básico de su carácter. Y esto a pesar de que la personalidad de Charles sea distinta en gran medida, y de que esté marcada por una mayor lucidez y por el desengaño que afecta a su sociabilidad y lo convierte en un solitario. Recordemos su descripción inicial, paseándose solo o jugando con los niños en el cementerio y las ocasionales referencias a la muerte de sus mejores amigos:

He (Charles) looks upon Harley as an example of superior virtue and humanity even against his own better insight. This indicates that Charles is also something of a humourist... Charles's perception throughout the novel is controlled by a particular fondness for indulging in the sentimental remembrance of departed friends, as evidenced by key scenes in the opening and concluding chapters of the novel. In the chapter we have the unusual portrait of Charles pinching the ear of an unsuspecting dog who has desecrated the memory of Charles's late friend Ben Stilton by occupying his chair (Sheriff, 89).

En efecto no es evidente la función de esta escena un tanto extravagante a la que se refiere Sheriff. Parece servir más que nada para enfatizar la soledad de Charles y su evocación constante de los amigos muertos, al igual que la escena con la que se cierra el libro en la que Charles está ante la tumba de Harley, rindiendo homenaje a su memoria.

De todos modos debemos insistir en que Charles, aun siendo un hombre sentimental, se diferencia de Harley por su mayor lucidez (*his better insight*), lo que le lleva en ocasiones al tono irónico que Sheriff utiliza para defender su postura sobre el sentido general de la novela. Aunque su idea clave es que la ironía de Mackenzie puede no ser fácilmente perceptible (en el sentido de que ha pasado desapercibida para generaciones

enteras de lectores y es en cambio más visible para quien conoce los textos periodísticos del autor)<sup>xcviii</sup>, no puede desaprovechar las presencias de esa ironía o los casos en los que Charles critica de manera explícita a Harley. Concretamente hay dos momentos en los que Charles no puede evitar considerar el comportamiento de Harley poco virtuoso y en estas ocasiones la ironía va acompañada de condescendencia. Pero la crítica al protagonista, sin llegar a ser destructiva y sarcástica, tampoco puede ser la ironía amable de Fielding hacia el aspecto ridículo de Parson Adams, ya que tiene por objeto, al fin y al cabo, destacar acciones condenables. El primero de estos casos es aquel en que Harley es abordado por la prostituta Emily y la invita a una pinta de vino en la taberna burdel. Las palabras exactas en la novela son las siguientes: “From what impulse he did this we do not mean to inquire as it has ever been *against our nature* to search for motives where bad ones are to be found”. (*MF*, I, 88)

Hay que entender, obviamente, que las intenciones de Harley eran utilizar los servicios de la prostituta (rasgo, por otra parte, bastante incoherente con su naturaleza y la del tipo que representa que, como en el caso de Yorick y de él mismo en la escena de su muerte, está asociado a una cierta renuencia ante el sexo, de carácter un tanto ambiguo e interpretable como impotencia), pero, en todo caso, el episodio termina con la vuelta de Harley a su carácter habitual, prestando socorro y ayuda a Emily y propiciando su reconciliación con su padre. Aquí Sheriff destaca las palabras “*against our nature*” para señalar que la naturaleza de Charles, también sentimental, está en contradicción con su lucidez y objetividad, porque la obsesión sentimental siempre ve los motivos nobles y es voluntariamente ciega ante los mezquinos y egoístas, de los que el mundo está lleno.

El otro ejemplo de acción no virtuosa de Harley es el hecho de dar dinero a un pobre no digno, el mendigo-advino. Pero aquí el carácter no virtuoso de la acción es algo

mucho más discutible que en el caso anterior (y en cualquier caso menos grave) ya que, según hemos visto en la discusión con el anciano sobre la caridad, es posible una concepción más amplia de ésta, en la que sí entraría el socorro a personas incluso no del todo dignas:

He had drawn a shilling from his pocket, but virtue bade him consider on whom he was going to bestow it—Virtue held back his arm; but a milder form, a younger sister of virtue's, not so severe as virtue, nor so serious as pity, smiled upon him. His finger lost their compression—nor did virtue offer to catch the money as it fell (*MF*, I, 36).

Afirmar, como hace, Sheriff que la acción es no virtuosa se apoya, efectivamente, en la literalidad del texto. Cuando se dice que el impulso de Harley procede de un sentimiento que sería como una hermana pequeña de la virtud, no se puede negar la ironía, pero sí sostener que este tipo de ironía sí es equiparable a la ironía amable que se basa en los defectos y debilidades de su objeto sin descalificarlo moralmente (una vez más, la ironía de Fielding hacia sus personajes positivos). En cualquier caso, Sheriff no tendría inconveniente en admitir que la manera en la que la anécdota es tratada por el narrador no destruye la imagen digna y admirable que habitualmente se da de Harley, ya que el núcleo de su tesis está en la existencia de una supuesta intención autorial que no queda siempre reflejada en la actitud del narrador.

Un último argumento de Sheriff al que prestaremos atención es el discurso del misántropo, uno de los personajes del manicomio de Bedlam, que insiste en el viejo razonamiento de los filósofos escépticos y pesimistas, expresado detalladamente por Mandeville. Se trata de explicar la benevolencia por motivaciones de vanidad y egoísmo:

With vanity your best virtues are grossly tainted: your benevolence, which you deduce immediately from the natural impulse of the heart, squints to it for its reward. There are some, indeed, who tell us of the satisfaction which flows from a secret consciousness of

good action: this secret satisfaction is truly excellent—when we have some friend to whom we may discover its excellence (*MF*, I, 75).

Sheriff reconoce la aparente improbabilidad de que el misántropo sea aquí portavoz de las ideas del autor, un Mackenzie que hemos visto como defensor de la sociabilidad aun en el contexto de la vida retirada y privada en las pequeñas comunidades tradicionales, pero señala la coincidencia de las palabras del misántropo con las de un personaje positivo como Richard Annesly:

Though it may seem unlikely that a misanthropist would speak for Mackenzie, a comparison of the misanthropist's speech with that which the reliable Richard Annesly gives to instruct his children in *The Man of the World* shows that they are very much alike. The misanthropist's views seem extreme and distorted to Harley, but they function for Mackenzie to show the extreme and distorted perception of Harley (Sheriff, 86).

Esta idea de la vanidad egoísta tan estrechamente ligada al impulso de la benevolencia se vería confirmada y ejemplificada en el propio Harley en el momento en que regresa a su aldea acompañado de Edwards y sus nietos. En la novela la escena se narra del siguiente modo:

With this train Harley returned to the abode of his fathers: and we cannot but think, that his enjoyment was as great as if he had arrived from the tour of Europe, with a Swiss valet for his companion, and half a dozen of snuff boxes, with invisible hinges, in his pocket... In this world of semblance, we are contented with personating happiness; to feel it is an art beyond us.  
It was otherwise with Harley: he ran upstairs to his aunt, with the story of his fellow-travellers glowing on his lips (*MF*, I, 185).

Al interpretar este pasaje como confirmación de la filosofía pesimista del misántropo, Sheriff se basa evidentemente en la frase del narrador que interrumpe la escena, “In this world of semblance we are contented with personating happiness; to feel it is an art beyond us”, junto con lo que sigue inmediatamente, donde contrasta la ingenuidad de Harley, su absurda alegría en el regreso, con esa visión de Charles, oscura y lúcida,



propia del desengaño. Es indudable que aquí de nuevo el narrador muestra su cara amarga, pero Sheriff supone además que la está utilizando con una nueva intención irónica, no amable sino sarcástica, contra Harley.

En conclusión, vemos que la teoría de Sheriff se mueve siempre entre dos polos de la argumentación: cuando no descubre ironía en el narrador, se basa en el carácter de éste y en su participación en la obsesión sentimental, pero entonces no encuentra un punto de apoyo en la novela y solo puede recurrir al conocimiento de las teorías éticas de Mackenzie expresadas en otros textos. Cuando sí descubre esa ironía, identifica entonces las posturas de narrador y autor, pero tales casos no dan el tono general de la novela y además la interpretación recurre a veces a razonamientos un tanto forzados, como es el caso de su interpretación de la escena anterior: “The history of Harley’s fellow travellers is a pretty grim one to be “glowing” on anybody’s lips. Harley’s happiness must then be ascribed to more selfish motives than joy over the story of Edwards” (Sheriff, 87).

No resulta convincente deducir que la alegría de Harley es producto de su vanidad y su visión egoísta de la historia de Edwards. Recordemos que tal historia se cierra con la constitución de una pequeña comunidad sentimental, formada por Edwards y sus nietos y Harley como protector.

La lectura que hace Barbara Benedict de *The Man of Feeling* en su obra *Framing Feeling: Sentiment and Style in English Prose Fiction (1745-1800)* sigue bastante de cerca la de Sheriff, especialmente en la doble utilización del papel del narrador Charles: sosteniendo que Mackenzie subscribe su discurso cuando éste se distancia irónicamente de Harley y que en cambio pretende presentarlo como otra víctima de la manía sentimental cuando se identifica con él. El objetivo de todo ello es demostrar que el principal fin de Mackenzie es la condena de la moralidad basada en los sentimientos, o,

dicho de otro modo, de la confusión de lo emocional y lo moral: “Through structural irony, puns and parody, *The Man of Feeling* condemns the literary refinement of feeling that replaces judgement with a self-regarding emotion wrongly portrayed as sympathy” (Benedict, 118).

Benedict percibe ironía en Mackenzie no solo con respecto a Harley y Charles, sino incluso con respecto al editor, es decir contra todo el que pueda en algún momento identificarse con Harley y asumir el papel de hombre sentimental:

The first narrator, the Editor, exemplifies the self-conscious, literary taste for “private” feeling, although his role is confined to an “Introduction” and a few principal notes. The second “The Ghost,” who tells Harley’s tale, resembles “the man without skin” of Smollet or Goldsmith’s Burchell... “Combustible” people, like the “Ghost”, spite themselves physically in order to match their mental pain; sentimental or spiritual readers, like the Editor or the audience, find sermons in stones or stories. Both responses address individual suffering but ignore social context (Benedict, 119).

Finalmente la crítica de Mackenzie, según Benedict, iría dirigida también contra los propios lectores de textos sentimentales, lo que se revelaría en las palabras del editor, cuando confiesa verse afectado por el manuscrito pero que, sin la firma de un Richardson o un Marmontel, es un poco embarazoso reconocer ese sentimiento. “One is ashamed to be pleased with the works of one knows not whom” (*MF*, I, 8):

In praising the text for affecting him, the Editor unwittingly reveals that the “affected” reader of sentimental novels admires his own feelings, himself, when he admires sentimental art... By citing Marmontel and Richardson, Mackenzie further teases his timid audience, for both writers idealize independent judgement, yet the audience who demands to know the author’s name before praising a text signally fails this ideal (Benedict, 121).

El doble pecado de los lectores sentimentales sería pues el egoísmo y la afectación hipócrita: el egoísmo narcisista de la complacencia en la sensibilidad propia, y, al mismo tiempo, el carácter artificioso de ese refinamiento, expresado mejor que nunca en

el elitismo de los “corazones sensibles” que se muestran más sensibles ante los textos de los presitigiosos autores asociados a la tendencia sentimental.

Benedict utiliza también las escenas de Harley frente a los pícaros y frente al mendigo adivino, y la visión irónica de Charles de esas aventuras, para demostrar la actitud crítica de Mackenzie hacia su protagonista. Aquí sus argumentos no aportan ninguna novedad sobre los de Sheriff. Finalmente se refiere también a Miss Walton, incidiendo en la presentación del personaje como dotado de una benevolencia plenamente sentimental, basada más en la espontaneidad y el instinto que en una moral racional de principios. Benedict cita la misma descripción de Miss Walton como modelo de este tipo de benevolencia que citaba Barker (y la impresión positiva que ello causa en Harley) pero mientras Barker observaba cómo Harley iba más allá de esa sensibilidad humanitaria en pos de una verdadera generosidad, Benedict ve un ataque al protagonista por su falta de actitud crítica frente al tipo de moralidad de su amada en el siguiente párrafo de la novela:

Her beneficence was unbounded; indeed the natural tenderness of her heart might have been argued, by the frigidity of a casuist, as detracting from her virtue in this respect, for her humanity was a feeling, not a principle: but minds like Harley's are not very apt to make this distinction, and generally give our virtue credit for all the benevolence which is instinctive in nature (*MF*, I, 24).

Benedict comenta al respecto:

Opposing “feeling” to “principle” the ghost reiterates Shaftesbury's tenet that true goodness is instinctive, yet Mackenzie's technique of praise-by-blame uneasily complicates this sentimental truism by suggesting the reverse: that virtuous principles should shape “natural tenderness” and that Harley would do well to learn this (*FF*, 125).

Efectivamente la técnica expositiva y narrativa de Mackenzie, en este caso identificado con el narrador, ya que éste se distancia aquí del protagonista, es compleja

puesto que elogia y culpa en movimientos casi simultáneos. Ello permite sin duda la diversidad interpretativa, entre los partidarios de la lectura tradicional que enfatizan el elogio y los que, como Sheriff y Benedict, enfatizan la culpa. En todo caso Benedict prosigue su argumentación (125) en referencia al otro personaje femenino importante de la novela, Emily Atkins, y no puede haber duda de que Mackenzie pretende demostrar con su historia los peligros de la cultura sentimental.

Las lecturas de Maureen Harkeen y April London no responden tanto como las de Sheriff y Benedict al calificativo de irónicas, ya que no nos presentan a un Mackenzie que trate de transmitir su mensaje a través de los fracasos y defectos morales de Harley, aunque sí consideran que la novela refleja los aspectos conservadores y antisentimentales que se verán más claramente después en la obra periodística.

Harkeen parte de las lecturas de Mullan y Dwyer y su presentación de la novela de Mackenzie en el contexto de la sociabilidad sentimental escocesa y su aspiración a fundamentar una ética adecuada a los nuevos tiempos. Mullan apuntaba las contradicciones y el fracaso final de tales intentos, porque la forma de la virtud presente en la novela arrastraba la inercia de los excesos sentimentales; es decir, la idealización, especialmente visible en la obra de Richardson, que tiende a constituir una especie de virtud heroica poco adecuada a las necesidades del mundo moderno. Harkeen nos presenta a un Mackenzie consciente de esas contradicciones (que estas inconscientes en la lectura de Mullan) ya en la escritura de su primera novela, y de este modo habla, más que de un fracaso, de los límites de la empatía y la sociabilidad sentimental:

In Mackenzie's hands, the failure of shared sentiment to effect the production of community is not a product of some historical miscalculation, but a problem central to the enterprise of writing fiction. In its elaboration of the limits of sympathy to reinforce communality, and its testimony to sympathy's tendency to produce an aesthetic pleasure, rather than an ethical practice, Mackenzie's novel furnishes a complex valediction to sentimental fiction and a coda to the discourse on the power of novelists

to intervene in the social sphere. This self-consciousness of certain limits to the social usefulness of a sentimental sympathy is quite distinct from failure (Harkeen, 319).

La referencia a la ineficacia del concepto de *sympathy* para fundamentar un comportamiento ético (idea que nos aleja de Hutcheson y nos acerca a Hume y Smith) y su derivación hacia el puro placer estético en el sujeto, nos devuelve a la interpretación de Sheriff y su equiparación de Harley y Yorick como egoístas narcisistas que se complacen en la obsesión sentimental. Según Harkeen, Mackenzie no iría tan lejos en la crítica al protagonista pero sí, se insiste, es consciente de y pretende mostrar lo inadecuado de la cultura sentimental en el mundo comercial moderno, por lo cual no concibe a Harley como un modelo para el lector:

Yet what has consistently escaped notice in these [traditional] readings are the divisions in the text that signal Mackenzie's *own* awareness of the conflicts between the man of feeling and the age of commerce. In demonstrating Harley's failures, Mackenzie highlights the inadequacies of sensibility as a basis for social practice even prior to his elaboration of the problem in his periodical essays (321, cursivas de la autora).

A continuación Harkeen analiza varios ejemplos del conservadurismo social de Harley, su inmovilismo y resistencia a cualquier cambio, algo que se podría ver en sus exagerados lamentos ante la destrucción de la escuela de su aldea, en su identificación con Edwards cuando éste se presenta como víctima de los cambios en la explotación agrícola y la mejora de las granjas, y en su oposición a la política colonial inglesa en la India. En dos de estos casos Harkeen encuentra señales de que Mackenzie se distancia de las opiniones de su protagonista. En el primer caso, cuando expone la simple y tranquila reacción de Edwards que observa que la escuela no ha desaparecido sino que simplemente se ha mudado. En el discurso anticolonialista, Harkeen destaca el significativo título del capítulo, "The Man of Feeling talks of what he does not understand". En este título Harkeen descubre, al igual que Sheriff, la denuncia por parte

de Mackenzie del anacronismo y la marginalización histórica de las opiniones de Harley, lo cual estaría avalado, como ya hemos comprobado, por el distanciamiento de Bannatyne a propósito de las opiniones idénticas de Mr. Umphrville en el artículo de *Mirror*: “This dividedness stems precisely from Mackenzie’s presentation of Harley as representing the principles of a passing order, as an anachronism, however noble” (Harkeen, 327).

De este modo se puede hablar de un conservadurismo en el sentimentalismo de Harley que está asociado a su pertenencia a la clase de la pequeña nobleza rural y que tiende a transformarse en el tipo de paternalismo hacia las clases inferiores que E. Baker atribuía a un liberalismo izquierdista; ejemplos de ese paternalismo serían la defensa de los mendigos, de la prostituta y de los nietos huérfanos de Edwards. Este es también el tipo de paternalismo que marca la actuación de Rawlinson y Bolton como propietarios en *The Man of the World*, al ser patrones de idílicas comunidades sentimentales que se resisten a los cambios en el mundo rural. El conservadurismo de Mackenzie sería en cambio, antisentimental y estaría orientado por su convencimiento de la inadecuación de la cultura sentimental en un mundo comercial práctico y agresivo, idea expresada también también por Burns en una carta citada por Harkeen.

April London, en cambio nos presenta a un Mackenzie conservador y antisentimental sin necesidad de incidir en el aspecto, clave en las lecturas anteriores, de la ironía de Mackenzie hacía Harley. El antisentimentalismo de Mackenzie se reflejaría en la matización por parte del autor del género moderno de la novela por extraposición a dos géneros antiguos, el historiográfico y el pastoral:

Mackenzie counterpoints his fiction against two authoritative genres, each possessing a characteristic relation to time. The first, classical historiography, is present inferentially in Mackenzie’s adaptations of its principles to the structure of his own narrative. The second, an ahistorical pastoral, is directly and explicitly invoked in the characterization of the hero, Harley. While Mackenzie’s use of both history and pastoral serve as

corrective to the perceived “lowness” of contemporary fiction, he nonetheless wishes to draw on the novel’s own distinctive strength: its ability to render the complementarity of private and public spheres (London, 44).

Mientras que el pastoral es un género asociado al inmovilismo y la resistencia al cambio que caracterizan la personalidad de Harley, la historiografía moderna es el género narrativo en competencia con la propia novela al que se refiere paródicamente Mackenzie mediante la estructura del manuscrito encontrado.

Como hemos visto anteriormente, otro aspecto conservador implícito en el uso del género pastoral es una supuesta misoginia percibida por London en *The Man of Feeling*, que identificaría a la mujer con la modernidad y con el propio género novelístico y la excluiría de la comunidad sentimental formada por Harley, Edwards y su familia:

In both of these novels [*The Man of Feeling*, *Tristram Shandy*], pastoral stands for the consolations of an exclusively male communion that can be discovered only by representing awareness of present exigencies and focusing on the past (London, 50).

These [vilified terms of a feminized new order] are distinguished from the countervailing virtues of masculine civilities authenticated by lineage and broad acres. Or to put it more bluntly; in this novel, women, and more especially, woman reading, will emblemize cultural decay, proving the bane of all that is upright and true (London, 52).

Virtue is, consequently, represented as recoverable only in exclusively masculine contexts, of which the small farm granted to Old Edwards by Harley stands as a type, a miniature Arcadia undisturbed by intrusive women (London, 53).

## CAPÍTULO VII: *JULIA DE ROUBIGNÉ*

### 1. Trama y estructura

La tercera de las novelas de Henry Mackenzie constituye una nueva oportunidad de examinar la reiterada y constante ambigüedad del autor que ha dado lugar a la citada polémica sobre su supuesta postura ante el liberalismo y el sentimentalismo. Los enfoques críticos sobre la novela siempre han tomado en consideración la cercanía de su argumento con un clásico de la novela sentimental francesa, *La Nouvelle Héloïse*, ya tratada en el capítulo II, donde hemos visto que la clásica secuencia de seducción presente en numerosas novelas inglesas es sustituida por la historia de un amor ilícito entre la protagonista, Julie D'Étanges y su preceptor Saint-Preux, socialmente muy inferior a ella. Este amor es consumado y seguido de un arrepentimiento y una sublimación de su relación afectiva, lo que conduce a la posterior formación de una singular “comunidad sentimental”, cuando Julie acepta el matrimonio con el pretendiente, maduro y de clase noble, elegido por su padre, M de Wolmar. Esta comunidad sentimental puede ser vista como una versión virtuosa del triángulo clásico de la novela galante y libertina, formado por marido, mujer y amante, y en ella se demuestra el poder ilimitado de una virtud que supera lo convencional y pone a prueba con éxito la fidelidad conyugal de Julie, cuando ésta comparte su casa con su antiguo amante Saint-Preux durante el viaje de su marido.

La línea argumental de la novela de Mackenzie sigue en algunos aspectos un camino distinto, con la diferencia, previsible en el contexto de la novela inglesa, de que el amor entre la protagonista Julia de Roubigné y su preceptor Savillon no se consuma ni antes ni después de su matrimonio con Montauban, el Wolmar de la novela de Mackenzie. También en la segunda parte de ésta la trama se diferencia completamente de *La Nouvelle Héloïse* (donde a partir del matrimonio la acción es muy tenue y predominan



la descripción idílica y las disquisiciones filosóficas y morales) y se encamina hacia un final trágico motivado por los celos.

*Julia de Roubigné* sigue también el modelo de Richardson y Rousseau en la forma epistolar<sup>xcix</sup>, que permite dar voz a los tres grandes protagonistas del drama. Cada uno de ellos escribe a un confidente, que no está lejos de ser una versión desdoblada del mismo personaje y que comparte con ellos un lenguaje determinado. Montauban, de madre española y criado en el ejército y los ambientes de la nobleza de este país, escribe a Segarva, otro aristócrata hispano. Julia escribe a su compañera de estudios Maria de Roncilles y Savillon a Beauvaris, hombre sentimental del tipo pasivo y enfermizo. Consecuentemente encontraremos el lenguaje de la sensibilidad femenina, el de la benevolencia masculina y finalmente, entre Montauban y Segarva, el más arcaico del honor y la virtud militar.

Otra diferencia entre la novela de Rousseau y la de Mackenzie radica en la construcción de la trama. Rousseau comienza de manera bastante inusual, en un momento de gran tensión narrativa, describiendo el amor ilícito y el rápido progreso de la pasión. En *Julia de Roubigné*, en cambio, lo primero que conocemos son las grandes dificultades económicas de la familia de la protagonista, cuyo padre se ha visto obligado a vender su propiedad y vivir en el campo de manera muy modesta y apartada. La relación entre Julia y Savillon es anterior en el tiempo, ya que se trata de un amor infantil entre almas afines y unidas por una profunda empatía, pero es conocida por el lector con posterioridad al cortejo de Julia por Montauban. Éste se presenta ante la familia de Julia como una oportunidad de solucionar sus dificultades económicas mediante un matrimonio ventajoso, pero las auténticas dificultades a superar son el amor nunca reconocido de Julia por Savillon y el carácter orgulloso y cercano a la misantropía del propio Montauban. Éste ha de vencer su propio carácter para admitir su

amor, y dejar de lado los prejuicios misóginos para reconocer las virtudes de Julia. En la carta IX de la primera parte polemiza con Segarva, repudiando las objeciones de su amigo al matrimonio, objeciones propias de la visión de la sociedad y de la mujer que ambos comparten y que se basa en una desconfianza hacia los peligros que puede representar la feminidad:

He will tell me of the fascinating power which women possess, when they would win us, which fades at once from the character of wife.—But I know Julia de Roubigné well; she has grown up under the eye of the best of parents, unschooled in the practices of her sex... He will remind me of the disparity of age, and tell me of the danger of her affections wandering from one, whom, on comparison with herself, she will learn to think an old man.—But Julia is of an order of beings superior to those whom external form, and the trifling language of gallantry can attract. Had she the flippancy of mind which those shallow qualities are able to allure, I think, Segarva, she were beneath the election of Montauban (*JR*, III, 72-73).

La proposición de matrimonio de Montauban hacia Julia nos recuerda a la de Rawlinson a Harriet en la primera parte de *The Man of the World* y los argumentos de la madre a favor del pretendiente también son similares a los de Annesly en dos aspectos: pretenden persuadir y no forzar, y se basan en el rechazo del amor pasional y novelesco a favor del matrimonio basado en el afecto y la estima:

“You shall judge for yourself, my dear girl, (said she, resuming the natural gentleness of her manner) I will never pretend to control your affections... Believe me, there are dreams of romantic affection, which are apt to possess young minds, the reality of which is not to be found in nature. I do not blame you for doubting this at present; but the time will come when you shall be convinced of its truth” (*JR*, III, 66-67).

En la carta X (parte I), Julia reconoce su amor por Savillon y expone y narra sus comienzos en la infancia. Al contrario que Saint-Preux, un total advenedizo, Savillon descende de una familia noble, pero su ruina le ha colocado en situación de dependencia e inferioridad con respecto a Roubigné, por lo que ha tenido que viajar a la

Martinica para rehacer la fortuna de su familia, trabajando en las plantaciones de azúcar de su tío.

La primera parte de la novela se cierra con el conflicto de Julia entre su amor y su obligación filial. La situación cada vez peor del padre, a punto de ser encarcelado por deudas y salvado de ello por Montauban, la muerte de la madre y ciertos rumores sobre un matrimonio de Savillon hacen que definitivamente Julia acepte a su pretendiente.

En la segunda parte, como observa Thompson, el argumento de la novela se aleja del paralelismo con *La Nouvelle Heloïse* y se acerca al de *Othello*<sup>c</sup>. Las primeras cartas (XXVI-XXXI) son la narración de la empresa comercial de Savillon en La Martinica y constituyen una aproximación de Mackenzie a temas que ya hemos visto eran objeto de su interés, como el comercio y su relación con la benevolencia y la personalidad moral de los hombres sentimentales. Con la historia de Yambu, líder de los negros en la plantación que Savillon tendrá a su cargo, se entra además en el tema de la esclavitud desde una perspectiva claramente abolicionista.

Con el regreso a París del protagonista tras la muerte de su tío, se desencadena la acción trágica de la novela, motivada tanto por los celos de Montauban (producto a su vez de su concepción exacerbada del honor) como por la decisión equivocada de Julia de acceder a la entrevista que le solicita Savillon. Montauban se entera de la existencia de éste por hechos azarosos como el hallazgo de un pequeño retrato, o el que Julia pronuncie en una ocasión su nombre entre suspiros durante el sueño. En un rasgo típico de la tragedia, la combinación del azar y las decisiones erróneas de los protagonistas conducen al desenlace fatal.

Montauban intercepta una carta de su esposa a Maria de Roncilles, que contiene otra destinada a Savillon aceptando verse con él a solas. Los celos del marido distorsionan el sentido de la carta, haciendo parecer a Julia culpable de un adulterio consumado.

Montauban envenena a Julia, pero ésta tiene tiempo, antes de su muerte, de convencerlo de su inocencia, lo que le lleva también al suicidio.

Puede observarse que algunos hechos significativos en la construcción de la novela que afectan a la disposición temporal de los acontecimientos no siguen el estricto orden cronológico. Esto sucede sobre todo al principio de la segunda parte y aparece explicitado en la advertencia del editor:

My readers will easily perceive something particular in the place where the following letters of Savillon are found, as they are manifestly of a date considerably prior to many of the precedings...While I conjectured this reason for their present order, I was aware of some advantage, which these papers, as relating a story, might derive from an alteration in that particular; but after balancing those different considerations, without coming to any decision, my indolence, perhaps (a stronger motive with most men than they are disposed to allow) at length prevailed, and I resolved to give them to the Public in the order they were transmitted to me from France. Many of the particulars they recount are anticipated by a perusal of the foregoing letters; but it is not so much on story, as sentiment, than their interest with the reader must depend (*JR*, III, 179-180).

El desorden cronológico es causa de que las cartas del principio de la segunda parte repitan acontecimientos ya sabidos por la primera, pero el editor considera esto un problema menor, repitiendo la célebre observación de Samuel Johnson sobre *Clarissa*, que justifica el lento ritmo de la narración al señalar que el interés del libro no es la tensión de la trama sino el contenido moral (*sentiment*). Naturalmente también en la obra de Mackenzie hay motivos formales para esta disposición, como la organización de la novela en bloques temáticos diferenciados, que se justifica por la pereza del editor en reordenar los papeles y presentarlos cronológicamente.

Abre la segunda parte lo que llamaremos “el interludio de la Martinica”, que narra las actividades de Savillon en América desde su llegada allí. Las relaciones entre Savillon y Julia se retoman desde el punto de vista del protagonista masculino, que las relata a su confidente Beauvaris. En las siguientes cartas se narra su actividad comercial en la

plantación y se toca el tema de la esclavitud, como veremos más adelante. También es aquí donde se narra la historia de Herbert, otro amigo de Savillon. Su historia ocupa la carta XXIX y supone una especie de interrupción de la historia principal. Su presencia es también un recurso que permite seguir narrando la historia desde el punto de vista de Savillon cuando éste ya se halla de vuelta en Paris y Beauvaris ha muerto, de modo que las cartas XXXVII y XLIV de la segunda parte las dirige Savillon a Herbert. Aunque la tercera novela de Mackenzie es menos episódica que *The Man of Feeling* y se centra con mayor continuidad en la trama principal, siguen estando presentes historias como las de Yambu y la más breve de Herbert (que interrumpe a la principal y no avanza paralela a ésta, por tanto tiene el carácter de una historia intercalada más que el de una trama secundaria) que dan testimonio de las dificultades de Mackenzie para centrarse en una novela con clara unidad narrativa. El propio autor parece no confiar del todo en el buen efecto de estos rasgos de su obra, ya que la nota editorial que acompaña la carta en la que se narra la historia de Herbert se presenta como una disculpa:

It is proper to apologise for introducing a letter so purely episodic. I might perhaps say, that it is not altogether unnecessary, as it introduces a person whose correspondent Savillon becomes at a future period: but I must once more resort to an egotism for the true reason; the picture it exhibited pleased myself, and I could not resist the desire of laying it before my readers (*JR*, III, 217).

El interludio de la Martinica termina con el regreso de Savillon a Francia, momento en el que la perspectiva vuelve a ser múltiple y se presentan de nuevo alternativamente las cartas de Julia, Montauban y Savillon, con los acontecimientos que narran el final trágico.

De esta manera se marca una clara diferenciación entre la primera y segunda parte de la novela. La primera es una trama de cortejo ciertamente amarga en la que el centro de

interés son las dudas de Julia ante el carácter de Montauban, los problemas económicos de su familia, la decadencia de su padre y el recuerdo de Savillon, del que no tiene noticias. El planteamiento conduce a la decisión fatídica de Julia de aceptar el matrimonio con Montauban, que cierra esta primera parte. La segunda se divide a su vez en dos bloques claramente diferenciados: el interludio de la Martinica (cartas XXVI-XXXI) que constituye un *flash-back* que cubre un periodo temporal ya ocupado en la primera parte con Julia y ahora completado con la narración sobre Savillon; lo que sigue (cartas XXXII-XLVII) es ya el desenlace trágico de la novela.

## **2. Presentación documental y forma epistolar**

La tercera novela de Mackenzie vuelve a utilizar el mismo recurso al que, respecto a las dos anteriores, nos hemos referido como “presentación documental”, asociado siempre a la afirmación de la veracidad de los hechos narrados. *Julia de Roubigné* se abre también con una introducción de un editor que por azar se ha hecho con las cartas y que aquí, más claramente que en *The Man of Feeling* se identifica con la persona del autor<sup>ci</sup>, con la referencia explícita a la novela anterior de Mackenzie: “This gentleman, discoursing with me on the subject of those letters, the substance of which I had formerly published under the title of *The Man of the World*, observed if...” (*JR*, III, 5). El caballero francés al que aquí se refiere visita al “editor” Mackenzie, ofreciéndole una historia privada contenida en unas cartas. Esta introducción es ya una declaración de principios sentimentales: el gusto que declara el editor por la relación con gentes de otro país “which removes the barrier of national distinction, and gives to the inhabitants of the world the appearance of one common family” (*JR*, III, 4), o el interés de una historia que sería un nuevo ejemplo de su afición por el relato de sentimientos y sufrimientos

humanos: “but memoirs of sentiment, and suffering may be found in every condition” (*JR*, III, 5-6). A continuación es necesario explicar el origen de los papeles, algo imprescindible en este tipo de procedimiento que afirma la veracidad de los hechos y necesita conectarlos con el ámbito real del autor y los lectores, a través habitualmente de una explicación de los hechos azarosos que han posibilitado el acceso a los documentos:

My father, continued my young friend, made, since you saw him, an acquisition of that nature, by a whimsical accident. Standing one day at the door of a grocery shop, making enquiry as to the lodgings of some person of his acquaintance, a little boy passed him, with a bundle of papers in his hand, which he offered for sale to the master of the shop, for the ordinary uses of his trade; but they differed about the price, and the boy was ready to depart, when my father desired a sight of the papers, saying to the lad, with a smile, that, perhaps, he might deal with him for his book; upon reading a sentence or two, he found a style much above that of the ordinary manuscripts of a grocery-shop, and gave the boy his price, at a venture, for the whole. When he had got home, and examined the parcel, he discovered it to consist of letters put up, for the most part, according to their dates, which he comitted to me as having, he said, better eyes, and a keener curiosity than his. I found them to contain a story in detail, which, I believe, would interest one of your turn of thinking a good deal (*JR*, III, 6-7).

Con respecto a este tipo de novelas con un supuesto origen documental, hemos visto ya las dos posibilidades ofrecidas por Mackenzie a la hora de presentar los hechos al lector: la presentación directa de los documentos, como en *The Man of Feeling*, o su elaboración en una narración con un punto de vista unificado como en *The Man of the World*, que se aproximará más a la novela de narrador omnisciente. Cuando los documentos se presentan directamente resulta una novela epistolar o basada en la forma de diarios y memorias, la opción más habitual en el sentimentalismo. Aunque en *The Man of Feeling* el documento no recoge las palabras de los protagonistas, como sucedería en una colección de cartas, sino que es la obra de un narrador interpuesto, su carácter de documento se enfatiza precisamente mediante el recurso de las lagunas causadas por los destrozos del cura. En *Julia de Roubigne* la presentación documental sí

adopta su forma más típica, la epistolar, que en este caso se considera la forma adecuada para recoger la subjetividad: “I found it a difficult task to reduce them to a narrative, because they are made up of sentiment. Which narrative would destroy” (*JR*, III, 7). Si es cierto que la influencia de Rousseau determina la temática y el esquema de la trama en la primera parte, la elección y el manejo de esta técnica narrativa epistolar suele ponerse en relación con una dependencia evidente del modelo de Richardson, concretamente en *Clarissa* (Barker, 71-73). Como sucedía en esta novela, el esquema de las voces narrativas asigna a cada narrador principal un confidente, según ya hemos señalado: Julia/Maria, Savillon/Beauvaris y Montauban/Segarva. Además la relación entre las dos jóvenes parece en ocasiones muy claramente inspirada en la de Clarissa y Ana Howe. Barker (73) observa también que el multiperspectivismo de la técnica epistolar evita que en la caracterización de los personajes alguno de ellos aparezca como un villano absoluto (como Thomas Sindall en *The Man of the World*) porque todos los personajes se hacen merecedores de al menos un cierto grado de simpatía por parte del lector. Esta última observación está en la base de la posición peculiar de *Julia de Roubigné* entre las tres novelas de Mackenzie. Si *The Man of Feeling* es su obra sentimental por excelencia y *The Man of the World* su novela melodramática, *Julia de Roubigné* es claramente su novela trágica, es decir, una novela sin villanos.

Las cartas que no proceden de ninguno de estos tres correspondientes principales son pocas. En la primera parte hay tres momentos en los que la doncella Lisette sustituye a Julia, por su imposibilidad momentánea de escribir, y es la autora de las cartas dirigidas a Maria de Roncilles: en la muerte de Madame de Roubigné (carta XIII, *JR*, III, 103-112), cuando el padre está a punto de ser encarcelado (cartas XVII, XVIII; *JR*, III, 128-136) y en el momento previo a la boda (carta XXII; *JR*, III, 153-157). La carta XIV (*JR*, III, 113-118) de Julia a Maria, incluye otra carta incompleta escrita por la madre a la



hija, que el padre descubre después de la muerte de su esposa y entrega a su hija después de su boda, ya que ésta consiste precisamente en una relación de los consejos de la madre a la hija, a la manera del *conduct book*, con respecto a su nuevo papel de esposa. Como última excepción, la carta que cierra la novela (XLVII, *JR*, III, 336-348) no es obra de ninguno de los personajes principales sino de uno en apariencia secundario pero a cuyo papel nos referiremos más adelante, Monsieur de Rouillé, que se dirige a Maria de Roncilles.

### **3. *Julia de Roubigné* como novela trágica**

Sobre el origen y propósito de esta novela tenemos un testimonio en la correspondencia entre Mackenzie y su prima Elizabeth Rose:

Among other employments is that of giving to the public a story which I had sketched out some time ago, and had leisure during my confinement last spring to resume. It is probably the last of the kind which other labors will allow me to lay before the world... It's to one or two female critics it owes its existence at all, as I had, till very lately an opinion of it not high enough to warrant its publication... I am every day more and more shumbled about the proper education of your sex. There is a bewitching sensibility we are apt to encourage in them which I begin to fear is often a very unsafe guide to them thro' life; and I am sometimes repentant myself for having done even the little that was in my power toward its encouragement (*LER*, 145).

En esta declaración interpretativa de su propia novela vuelve a aparecer el Mackenzie crítico y sobre todo desconfiado ante el sentimentalismo, y en los mismos términos que en el artículo sobre el género novelesco en *Lounger*, advirtiendo de su dudoso papel en la formación de las mujeres jóvenes y rechazándolo como origen de principios falsos e inadecuados y, en consecuencia, de decisiones erróneas. Es esto lo que lleva a Thompson a calificar a Mackenzie de *penitent sentimentalist* (145)<sup>cii</sup>. Pero comparando las palabras de Mackenzie en la carta con el argumento de la novela, que acabamos de exponer, inmediatamente surge una duda: ¿cuál o cuáles son las decisiones erróneas de

Julia que pueden estar marcadas por esa cautivadora sensibilidad que forma parte de su educación? En principio parece más lógico pensar que se trata de su amor hacia Savillon, marcado desde sus inicios en la infancia por la empatía sentimental, lo que se manifiesta en su silencio, en la ausencia de declaración formal: “In truth, my story is the story of sentiment, I would tell you how I began to love Savillon, but the trifles, by which I now mark the progress of the attachement are too little for description” (*JR*, III, 79).

Pero Julia lucha contra este amor y finalmente toma la decisión de apartarlo. Recordemos que, en relación con el tema del sentimentalismo, Mackenzie también advierte contra la concepción heroica de la virtud, frente a la doméstica y cotidiana, y también puede verse como un error de este tipo la decisión de sacrificar el amor a Savillon. (Tal interpretación podría apoyarse en las palabras de la propia Julia que, ya moribunda, en la última conversación con su marido y Rouillé se confiesa culpable del error fatal de haber aceptado a Montauban sin amarlo)<sup>ciii</sup>. En principio, puede no parecer del todo claro a cuál de los dos errores se refiere Mackenzie y parecería una posición demasiado dura la del autor hacia su heroína si la condena primero por su amor novelesco y sentimental y luego también por tomar una decisión de virtud heroica en contra de ese mismo amor. En el análisis más detallado de la temática y personajes de la novela veremos, sin embargo, que el personaje de Julia presenta un doble aspecto en su virtud: su estoicismo y capacidad de sacrificio y su exacerbada sensibilidad de heroína juvenil. Como ocurre habitualmente en su obra, Mackenzie ve los peligros de este último aspecto, que se centran sobre todo en la vivencia amorosa de Julia con Savillon. Parece igualmente evidente que Julia de Roubigné no es el personaje más culpable en el desenlace trágico de la novela. Sus posibles errores sentimentales no son peores que los errores de Montauban, no sólo en el modo en que malinterpreta la carta de su esposa

para concluir la existencia de un adulterio, sino también por el conjunto de sus ideas y su concepción exacerbada del honor, asociada evidentemente a su herencia española, que lo coloca en una posición extremadamente aristocratizante y arcaica dentro de las diferentes concepciones éticas de la época.

Los errores de unos y otros tienen un carácter trágico que marca profundas diferencias entre esta novela y *The Man of the World*, tan influida por la estética del patetismo melodramático y la separación radical de los personajes entre héroes y villanos.

La pretensión de escribir una novela sin villanos parece haber sido parte de las intenciones de Mackenzie, según el relato de Walter Scott que encontramos en su obra *The Lives of the Novelists*, en donde la idea original de la novela se remonta a una conversación entre Mackenzie y Lord Kames, en la que éste sugeriría a su amigo la composición de una obra con personajes exclusivamente virtuosos y desenlace y estructura trágica:

On considering his [Lord Kames'] observations, the author undertook, as a task fit for his genius, the composition of a story, in which the characters should be all naturally virtuous, and where the calamities of the catastrophe, should arise, as frequently happens in actual life, not out of scheme of premeditated villainy, but from the excess and over-indulgence of passions and feelings, in themselves blameless, nay praiseworthy but, which encouraged to a morbid excess, and coming into fatal, though fortuitous concurrence with each other, lead to the most disastrous consequence (Scott, *Lives of the Novelists*, cit. en Thompson, 142).

Lord Kames, crítico, amigo y colaborador de Mackenzie en las publicaciones periódicas de Edimburgo, ha sido citado anteriormente por representar una tendencia crítica en cierto modo opuesta a la que el autor defiende en su artículo sobre el género trágico; Kames se muestra partidario de una tragedia moral clasicista frente a la tragedia patética, relacionada con lo que posteriormente se conocerá como melodrama. Aquí propone a Mackenzie la creación de una tragedia moral en forma de novela y

podemos suponer que lo hace movido por la insatisfacción que le producirían los principios estéticos que informan *The Man of the World*. Mackenzie acepta el reto y escribe *Julia de Roubigne*, novela que supone la negación de las ideas literarias llevadas a la práctica en *The Man of the World* y también de las defendidas explícitamente con posterioridad en los artículos de crítica literaria de las revistas de Edimburgo, donde se refería críticamente a la tendencia de las novelas sentimentales a plantear conflictos entre diferentes deberes y virtudes.

Es evidente que el núcleo argumental de *Julia de Roubigne* consiste en un conflicto entre deberes y virtudes, la obediencia filial y la obligación de ayudar a su familia mediante el matrimonio con Montauban frente al amor, sin duda también virtuoso, hacia Savillon. Pero este tipo de conflictos son propios, en general, de la trama de novelas, tragedias y comedias, y no especialmente representativos, a pesar de lo que diga Mackenzie, de lo que denomina la “especie sentimental”. Su indudable incomodidad con la literatura que practica parece deberse además de a la cercanía a la cultura sentimental visible en sus tres novelas, a las propias necesidades estructurales y argumentales de cualquier tipo de género creativo, y de ahí su crítica inconformista y a veces confusa hacia novelas, tragedias y comedias. La literatura para Mackenzie había de ser necesariamente didáctica y moral y este es el principio omnipresente y radical que le conduce en los años ochenta hacia el pequeño cuadro satírico o el artículo ensayístico, abandonando totalmente los géneros de ficción, que le resultarían en general demasiado conflictivos.

En *Julia de Roubigne* se niegan los principios provenientes de la concepción didacticista de Mackenzie, no solo el de evitar presentar conflictos entre virtudes y obligaciones, sino también aquel otro que prescribía la separación estricta entre la virtud y el vicio. Recordemos cómo os formulaba:

But in the modern drama there is an uncertain sort of outline, a blended colouring, by which the distinction of these objects is frequently lost (*Lounger*, VI, 229).

The consequence is that the bounds of right or wrong are often so uncertainly marked, as not to be easily distinguished, and if the powers of poetry or the eloquence of sentiment should be on the side of the latter, it will require a greater firmness of mind that youth or inexperience is master of, to resist it (*Lounger*, VI, 230).

Al escribir una novela sin villanos Mackenzie se ve frente a frente con los conflictos morales de los que pretende huir su estrecha concepción estética, que rechaza radicalmente el acercamiento psicológicamente realista a los personajes. Este acercamiento resulta sin duda peligroso, y la posibilidad de crear un Lovelace aterroriza a un autor que tiene en mente el peligro de pervertir a un público lector joven y vulnerable. A pesar de ello, sin entrar en el laberinto del mal, *Julia de Roubigne* puede ser considerada la mejor creación novelística de Mackenzie y la que más escapa a ese miedo a la verosimilitud psicológica. Los personajes son, como sugería Kames, naturalmente virtuosos pero también hay en ellos el componente suficiente de errores y extravíos para que puedan verse como la mezcla literaria de virtud y error o debilidad que Mackenzie condena en su actividad teórica.

## **4. Temática y personajes**

### **4.1. Temática matrimonial**

El elemento desencadenante del desenlace trágico de esta novela, y por ello el punto focal de su trama, es la decisión de una joven virtuosa y enamorada de casarse con un hombre al que no ama, sacrificándose así en beneficio de los intereses de su familia. El paralelismo de este planteamiento con el de *La Nouvelle Héloïse* puede llevar a análisis comparativos entre los que el de Michasiw es un ejemplo reciente. La conclusión de

este autor es que la novela de Mackenzie constituye una versión de la obra de Rousseau, que se transformaría siguiendo un proceso de racionalización e “ideologización”, perdiendo su radicalismo y convirtiéndose en una versión más razonable del enfoque ilustrado del matrimonio:

Moreover while going about his conscious revisions—which are entirely in accord with the program announced in his periodicals—Mackenzie unconsciously effects a further set of revisions that both hypostatize the imaginary Rousseau and his novel and use that imaginary to defend a common sense softening of Enlightenment ideology from the challenge the “real” Rousseau poses (Michasiw, 157).

¿En qué consistiría esta racionalización ideológica de la temática de *La Nouvelle Heloïse*? Michasiw menciona tres puntos. En primer lugar la dimensión de la novela, que pasa a ser mucho más breve en el caso de Mackenzie, gracias fundamentalmente a la desaparición de las muy prolijas disquisiciones filosóficas de *La Nouvelle Heloïse*. En segundo lugar está la expurgación moral de la trama de la novela de Rousseau (*bowdlerization*), que se refiere no sólo al punto más llamativo, la consumación de los amores entre los protagonistas jóvenes, sino también a las aventuras eróticas de Saint-Preux en París, que evidentemente no tienen su equivalente en el casto y virtuoso Savillon. Michasiw aporta dos razones para esto:

There appear to be two reasons for this program, Mackenzie’s assumption of a relatively prudish audience aside. The first is the distinction between the French and the English school of Sensibility—the acute separation discovered by the English between the sensible nervous system and the sexual organs, a physiological breakthrough the French never managed. The hint of testicle Diderot discerned at the root of the tenderest sentiments and most exalted feelings remained imperceptible to English eyes... The second reason is formal—Mackenzie wished to create a tragedy, and in order to do so required that Julia’s death be unmerited, that there be no taint of poetical justice or moral retribution (Michasiw, 159-160).

En el primer punto, la diferencia entre el lenguaje de la sensibilidad en Gran Bretaña y Francia, no caben muchas dudas. La diferencia entre Rousseau y Mackenzie<sup>civ</sup> es

continuación de la que existió entre Prevost y Richardson una generación anterior antes. Resulta también significativo que, siendo Rousseau un austero moralista en relación con las costumbres francesas de su época, en relación al teatro<sup>cv</sup> y a la novela galante que representan Prevost, Crebillon o Pinot Duclos, el argumento de su novela necesite esa “adaptación” en forma de expurgación moral para servir de base a una novela inglesa. Respecto al segundo aspecto señalado por Michasiw, el rechazo de la justicia poética, Mackenzie sí actúa según los principios propios de la estética sentimental defendidos en su artículo sobre la tragedia, ya que en esta novela la tendencia al *pathos* dramático implica que se muestre el sufrimiento de los virtuosos. La atracción por el motivo *virtue in distress* se impone a la justicia poética, de manera que los héroes virtuosos, Julia y Savillon, se convierten en víctimas de un destino trágico.

La tercera diferencia entre las dos novelas, y la que más interesa a Michasiw, es el cambio y redistribución en los papeles de las parejas de protagonistas masculinos, tanto los que representan la figura paterna, el barón D’Etanges y Pierre de Roubigné, como el del pretendiente maduro y después marido, Monsieur de Wolmar o Montauban, y finalmente el del amante joven, Saint-Preux y Savillon. En cuanto a éstos últimos, Mackenzie crea en Savillon un hombre sentimental más virtuoso que Saint-Preux, pero asimismo alejado de las características más negativas del tipo de Harley (la pasividad, la incapacidad de actuar en el mundo y la debilidad física), que le son adjudicadas a su corresponsal Beauvaris, al que se describe con una frase muy parecida a las que se aplican a Harley y a otros hombres sentimentales bondadosos en las novelas anteriores de Mackenzie: “His heart was not made for this world”<sup>cvi</sup>. Michasiw menciona la integración de Savillon en el mundo económico, que coincide con la separación amorosa. Mientras que Saint-Preux utiliza su exilio y la separación de su amada para pervertirse en París, observando la degradación moral en las metrópolis y al tiempo

cayendo también en ella, Savillon se convierte en un hombre práctico, que rehace su fortuna en la plantación de su tío en Jamaica, así que su peripecia, aunque frustrada por la tragedia, se parece más a la de Henry Bolton en *The Man of the World*, convertido al final de la novela en propietario ideal, la representación social y poderosa del tipo bondadoso en las novelas de la época (*paragon*).

Durante su exilio, y a pesar de que el amor entre los jóvenes no ha sido confesado nunca por ninguno de los dos, Savillon no deja de pensar en Julia como la mujer a la que ofrecer su mano y su fortuna cuando pueda regresar a Francia. Nunca piensa, por tanto, en un matrimonio con la joven Mademoiselle Dorville, hija de un vecino de su tío en La Martinica, cuya presencia da lugar al rumor sobre su compromiso, y, consecuentemente, influye en la decisión de Julia de aceptar a Montauban. En los momentos en que se refiere a Mademoiselle Dorville, Savillon muestra su indiferencia o la acusa de una de las faltas que Julia o él mismo más decididamente rechazan: la afectación de una falsa sensibilidad. Así, la joven Dorville es una rival muy débil y ocasional para Julia, representando la falsedad y la afectación frente a la sensibilidad genuina:

There is a little world of sentiment made for women to move in, where they certainly excel our sex, and where our sex, perhaps, ought to be excelled by them. This is irresistibly engaging, where it is natural; but, of all affectations, that of sentiment is the most disgusting. It is, I believe, more common in France than any where else; and I am not sure, if it does not proceed from our women possessing the reality less. The daughter of Mons. Dorville, when she would be great, is always sentimental. I was forced to tell her to-day, that I hated sentiments, and that they spoiled the complexion. She looked in the glass, and began to ask some questions about the Italian comedy (*JR*, III, 242).

Naturalmente, Savillon no se hace honor a sí mismo al describirse como alguien que odia el sentimiento y sólo se muestra sarcástico frente a la afectación, que es una señal de la frivolidad de Mademoiselle Dorville.



En cuanto a la figura paterna, Pierre de Roubigné jugaría, en su carácter de padre tiránico, un papel muy similar al del barón, pero con una diferencia, la introducción de una evolución temporal en el personaje, que sería la marca, según Michasiw, de esa “ideologización” y pérdida de radicalidad que distingue a la novela de Mackenzie de su predecesora. Es la ruina la que le ha obligado a dejar de hacer el papel relevante en el mundo que su orgullo necesitaría y es entonces cuando se convierte en un tirano doméstico para su mujer y su hija:

The difference between the two is temporary only; Roubigné’s retreat from the cruel world is an event rather than a given. This makes matters worse, as, having a wife and a child, the world is too much with him. He sulks, lashes out at those who would comfort him and feeds off the drama of his disenfranchisement (Michasiw, 166).

Así, Roubigné solo por su desgracia y a partir de ella se ha convertido en el tirano que el barón, dentro del esquema antiaristocrático de Rousseau, siempre ha sido. De esta manera el papel tiránico de Roubigné es un simple aspecto de caracterización del personaje más que un significativo recurso de asociar su origen noble con ese autoritarismo exacerbado. La violencia que el barón D’Etanges exhibe en la escena en que golpea físicamente a Julie y a su madre, es una muestra de la radicalidad de Rousseau que difícilmente podría tener su equivalente en Mackenzie. En general en la novela inglesa, según Michasiw, el conflicto paterno-filial, motivado por el tema del matrimonio, no alcanza ese nivel de violencia física y, en el caso de Julia de Roubigné, la protagonista solo se siente amenazada de forma velada o implícita por el padre, ante la posibilidad de una decisión que le disguste, como podría ser el rechazo de Montauban por parte su hija. “I know my mother’s gentleness too well to have much to fear from her; but the idea of my father’s displeasure is terrible” (*JR*, I, VIII).

Cuando Julia acepta a Montauban la autoridad sobre ella, dentro del sistema patriarcal, se transfiere al marido y el carácter del padre pierde todo lo terrible que pudiera haber en él, se debilita e incluso da signos de demencia o incapacidad. “Once his duties as male authority are completed, Roubigné shrinks inevitably to his minuscular natural dimensions” (Michasiw, 171).

La pérdida de radicalismo ideológico por los cambios introducidos por Mackenzie consistiría en este caso, pues, en la transición de la figura del padre tirano, natural para el radical Rousseau pero escandalosa para el conservador Mackenzie, a un padre bondadoso convertido en tirano a causa de las circunstancias de su desgracia familiar, y luego reducido a una figura meramente patética.

La diferencia entre las dos encarnaciones del personaje del marido es más radical y la causa final de que, en la segunda parte, la trama de la novela de Mackenzie se separe totalmente de su predecesora. En lugar del filósofo racionalista y ateo que es Wolmar, Julia se casa con un hombre cuyo concepto de la virtud está siendo superado por el mundo que le rodea. Es el concepto de la virtud antigua, militar y aristocrática, mezclada con el arcaico y patriarcal sentido del honor español, lo que le aleja no sólo del libertinismo habitual en la sociedad galante francesa, sino también de la virtud sentimental burguesa y razonable que debería sustituir y reformar (en la perspectiva de Mackenzie) a esta sociedad libertina. Este tipo de virtud podría estar representada por un personaje, aparentemente menor, que Mackenzie introduce en el momento final de la novela. Michasiw se fija en esta figura que cierra el relato, Rouillé, autor de la última carta; él encarna un aspecto de “razonabilidad”, que es, como justo medio entre el ateísmo racionalista de Wolmar y la exaltación romántica de Saint-Preux, otro producto de la “domesticación” ideológica introducida por Mackenzie.

Rouillé podría ser un equivalente de Wolmar por su carácter frío y filosófico, pero no por su implicación en la trama, que es inexistente. Da la impresión de que Michasiw magnifica su papel al presentarlo incluso como un posible tercer pretendiente para Julia (igualmente alejado del sentimentalismo de Savillon y de las concepciones ultraaristocráticas y arcaicas de Montauban) cuando en realidad apenas existen alusiones a él, ni por parte de Julia ni de los demás personajes durante el desarrollo de la trama, antes del momento final. Su función parece ser más bien técnica, al ser el autor de la última carta que representa la mirada del público, neutral y distanciada pero también compasiva, sobre los restos de la tragedia. Es el personaje que ofrece una perspectiva de los hechos que ya no está al alcance de ninguno de los protagonistas principales. Su función, según Michasiw, sería dejar ver cómo la tragedia podría haberse evitado a través simplemente de la racionalidad y el sentido común. Éste sería, en conclusión, el punto de vista del autor que se impone al final para resolver armónicamente el conflicto desde el punto de vista ideológico. Es el punto de vista conservador y moderadamente sentimental, igualmente alejado de la exaltación romántica de los amantes jóvenes, del orgullo aristocrático del padre, del honor arcaizante de Montauban y del racionalismo extremo y sin esperanza de Wolmar; este punto de vista podría definirse con los mediocres conceptos de razonabilidad y sentido común, que, según Michasiw, sustituyen en Mackenzie al inconformismo social de Rousseau. Su objetivo final es comprender el mundo: “Mackenzie’ common sense is a compromise formation which arms the primacy of custom with the tools of reason and sends it out to understand a world defined *a priori* as comprehensible” (Michasiw, 175).

Esta conclusión es bastante coherente con los abundantes casos que hemos visto en los que Mackenzie aborda la temática matrimonial tanto en sus relatos cortos como en las dos novelas anteriores, y en los que reiteradamente intenta encontrar un justo medio

razonable entre el peligro sentimental del amor-pasión y la actitud tiránica de los padres apegados al tipo de matrimonio antiguo de alianza de intereses, que es también a veces una visión del matrimonio erróneamente motivado por vanidad y consideraciones mundanas. El justo medio y el ideal de lo razonable sería el matrimonio de afectos tranquilos, a pesar de que en ciertas ocasiones los esquemas argumentales de Mackenzie en sus relatos de tema matrimonial parecen acercarse a la defensa de un “matrimonio de comedia”<sup>cvi</sup>. Esto es así en el caso de Sir Edward y Louisa Venoni (en el relato *Louisa Venoni*) donde además se da el elemento añadido de la diferencia de clase social, y, hasta cierto punto, también en el del matrimonio entre Lucy Sinndall y Harry Bolton en *The Man of The World*. Creemos que esta impresión de que Mackenzie es un progresista en la temática matrimonial y defiende ante todo el matrimonio por amor no corresponde a la realidad. El didacticismo de Mackenzie actúa siempre a través de la sátira o la condena moralista del aspecto que se trata en cada momento, criticando a veces el amor pasional o demasiado sentimental y a veces la tiranía paterna. Por ejemplo, en *The Man of the World*, el desenlace trágico de la primera parte está relacionado con la imposibilidad de llevar a cabo un matrimonio con el pretendiente adecuado, como se ve en el ofrecimiento de Rawlinson a Harriet Annesly, que es rechazado por llegar demasiado tarde, después de la seducción, pero también por la pervivencia de la pasión insensata (producto del sentimentalismo excesivo) de Harriet por Sindall. En el caso de Julia de Roubigne, a pesar de que no hay signos de implicación del personaje de Rouillé en la trama amorosa, Michasiw deduce que la función de este personaje, otro posible pretendiente de Julia, es también representar ese tipo de matrimonio razonable trágicamente frustrado.

## 4.2. Estoicismo y sacrificio

La situación de la familia Roubigné al inicio de la novela está marcada por un hecho legal (al que Michasiw se refiere con el término *disenfranchisement*) que es consecuencia de las cuantiosas deudas de la familia y la obligación de vender el patrimonio familiar. Para un miembro de la pequeña o mediana nobleza esto supone no simplemente una penosa situación económica sino una humillación social, pues lo que Pierre de Roubigné ha perdido no son sólo sus tierras sino su título, es decir lo que en la Francia del XVIII supone la pertenencia a un estamento social privilegiado. El hecho es especialmente importante dentro de esta estructura de la sociedad francesa, en gran medida todavía feudal (y que como tal recibe la crítica velada de Mackenzie) y lo es más todavía para un personaje como Pierre de Roubigné, cuya principal cualidad personal es el orgullo, pero un orgullo de nobleza, que se identifica plenamente con los valores arcaizantes de un sistema ideológico en cuyo contexto ha sufrido la peor humillación. Otro aspecto importante a analizar en la primera parte de la novela es la reacción de los tres miembros de la familia Roubigné ante esta desgracia familiar. Tal reacción es consecuencia de la manera en que la mentalidad de cada uno de ellos está influida o configurada por las corrientes ideológicas y discursivas a las que venimos haciendo referencia en capítulos anteriores y que están presentes en toda la obra de Mackenzie. Como hecho básico, se observa que el miembro débil de la familia Roubigné, el que se derrumba totalmente ante la desgracia familiar, es sin duda el padre, precisamente el que hace gala de unos valores arcaizantes (que lo acercan a Montauban) basados en el orgullo de estirpe y en una forma de virtud concebida como fortaleza e identificada con una aristocracia antigua y guerrera. Por otra parte, tanto Madame de Roubigné como su hija Julia hacen frente a la desgracia con una entereza mucho mayor, apoyándose en valores que resisten mejor la pérdida de una posición social y

económicamente privilegiada. Mientras que en otros contextos el estoicismo puede aparecer asociado a una forma de virtud masculina, pagana y aristocrática, aquí los personajes que ofrecen una forma positiva de estoicismo, de capacidad de sufrimiento, son los femeninos, aunque también de una manera claramente diferenciada entre la madre y la hija: mientras que el estoicismo de Julia está matizado y contrarrestado por su sensibilidad, como corresponde al arquetipo de la heroína joven de este tipo de novela, el de su madre es claramente un estoicismo cristiano, una forma de religiosidad que se desvincula del entusiasmo sentimental y se inclina hacia posturas morales más tradicionales, también en lo referente a la temática matrimonial, como hemos visto anteriormente en el hecho de que la madre aconsejase a Julia aceptar el pretendiente maduro sin dejarse engañar por las concepciones del amor románticas y novelescas. El esquema ideológico y moral en que se organizan los tres personajes miembros de la familia Roubigné podría resumirse entonces de la siguiente manera: una ideología del orgullo y la fortaleza en un personaje débil que es el padre; una mentalidad de virtud tradicional y cristiana en la madre, que resulta irreprochable pero que es demasiado “fría” y tradicionalista para conectar con los valores modernos de la sensibilidad que están presentes en la novela a través de la hija; una virtud como la de Julia que resiste estoicamente y sin derrumbarse ante la desgracia pero al mismo tiempo hace gala de esa sensibilidad propia de todas las heroínas jóvenes de las novelas sentimentales, que Mackenzie a menudo critica. Nos detendremos precisamente ahora en esas significativas diferencias entre el carácter de la madre y la hija, analizando cuál de las dos formas de virtud es más favorecida desde la perspectiva ideológica de la novela.

Los primeros indicios sobre el carácter de Madame de Roubigné provienen de una de las primeras cartas de Montauban, que escribe tras sus primeros contactos con la familia. En ella aparecen los datos más significativos sobre este personaje: su

resignación ante la pobreza, más meritoria si se considera que su fortuna familiar antes del matrimonio era considerable, y su forma de religiosidad, sensata y alejada de cualquier entusiasmo, lo que merece el elogio de un espíritu frío como el de Montauban:

Madame de Roubigné has still the remains of a fine woman; and if I may credit a picture in her husband's possession, was in her youth remarkably handsome. She has now a sort of stillness in her look, which seems the effect of resignation in adversity. Her countenance bears the marks of a sorrow, which we do not so much pity as revere; she has yielded to calamity, while her husband has struggled under its pressure and hence has acquired a composure, which renders that uneasiness I remarked in him more observable by the contrast. I have been informed of one particular, which, besides the difference of sex, may, in great measure, account for this. She brought Roubigné a very considerable fortune, the greatest part of which was spent in that unfortunate law-suit I mentioned... One consolation she has ever at hand: *Religion*, the friend of calamity, she had cultivated in her most prosperous days. Affliction, however, has not driven her to enthusiasm; her feelings of devotion are mild and secret, her expression gentle and charitable. I have always observed your outrageously-religious, amidst their severity to their neighbours, manifest a discontent with themselves; spirits like Madame de Roubigné's have that inward peace which is easily satisfied with others. The rapturous blaze of devotion is more allied to vanity than to happiness (*JR*, III, 48-50).

La forma de religiosidad que Montauban descubre en Madame de Roubigné es contraria a la que caracteriza a los entusiastas seguidores de la por entonces novedosa secta metodista de John Wesley, estrechamente relacionada con la cultura sentimental<sup>cviii</sup>, que se muestran severos con el prójimo y atormentados consigo mismos. Espíritus como el de Madame de Roubigné alcanzan una verdadera paz interior a través del rigor consigo mismos (un rasgo estoico) y la tolerancia con los demás que les lleva a una forma de caridad y benevolencia que sigue siendo moderada y no tiene la forma estrictamente sentimental, más propia de la hija y más evidente aun en otros personajes de Mackenzie.

Los otros momentos en que el personaje de la madre alcanza cierta relevancia en la novela son aquellos en que aconseja a Julia sobre el matrimonio y el momento mismo de su muerte, en el que deja una carta inacabada, con la forma de un género propio de la

literatura didáctica de la época: el libro de conducta. Aunque la muerte de la madre se da a conocer en la carta XIII, escrita por la doncella Lisette, ya que Julia no está en condiciones de coger la pluma en esas circunstancias, es en la carta XXIV cuando la propia Julia da a conocer el hallazgo de la carta incompleta de su madre dirigida a ella. Como en la conversación a la que hemos hecho referencia en el apartado anterior, los consejos de la madre versan nuevamente y ante todo sobre el tema del matrimonio, y esto desde una perspectiva claramente conservadora y tradicional, propia del *conduct book*<sup>cix</sup>:

Sweetness of temper, affection to a husband, and attention to his interests, constitute the duties of a wife, and form the basis of matrimonial felicity. These are indeed the texts, from which every rule for attaining this felicity is drawn. The charms of beauty, and the brilliancy of wit, though they may captivate in the mistress, will not long delight in the wife (*JR*, III, 166-167).

La carta continúa aconsejando otros comportamientos de los considerados tradicionalmente honestos y prudentes para la mujer casada: no pretender superar, ni tan siquiera igualar, al marido en autoridad doméstica, e incluso actuar de tal manera que éste no sea consciente de ejercer tal autoridad (esto significa en realidad que la mujer oculte sus deseos y preferencias en todo lo que contradigan los del marido, de manera que parezca existir una total y natural armonía de pareceres); soportar las desgracias e infortunios y ayudar al marido a soportarlas, llevar con resignación lo que se considera “la peor calamidad” (*sharpest calamity*)—el adulterio masculino, e incluso examinar la posibilidad de que la culpa en este caso sea de la propia esposa (“let not a woman always look for their cause in the injustice of her lord; they may proceed from many trifling errors in her own conduct, which virtue cannot blame, though wisdom must regret” *JR*, III, 171)—y ocultar a terceros cualquier comportamiento inadecuado del



marido con una discrección que permita solucionar los problemas de puertas adentro y evitar tanto las intromisiones de extraños como el escándalo. Todos estos consejos los basa Madame de Roubigné en su experiencia, y aunque afirma no haber sufrido la desgracia de un marido infiel, sí reconoce haber cometido el error de haber prestado atención a rumores maliciosos en ese sentido. Especialmente importante para ella ha sido la resignación ante la pobreza y el infortunio, pero, aunque afirma haber conseguido a veces convencer a su marido de que el infortunio no supone infelicidad (“misfortune is not always misery”), la impresión general sobre el personaje de Pierre de Roubigné es la contraria, ya que de ninguna manera éste ha alcanzado la resignación estoica de su mujer y su hija. Otro aspecto ya presente en los consejos anteriores y en el que la carta vuelve a insistir es la advertencia contra el amor novelesco y contra una sensibilidad excesiva y dañina para la vida práctica y la felicidad, precisamente los aspectos que marcan la diferencia entre el carácter de madre e hija, acentuando el aspecto sentimental de la segunda:

If you marry a man of a certain sort, such as the romance of young minds generally paints for a husband, you will deride the supposition of any possible decrease in the ardour of your affections. But wedlock, even in its happiest lot, is not exempted from the common fate of all sublunary blessings (*JR*, III, 168).

Y, después de aclarar que no cree que su hija necesite mucho los consejos antes mencionados que recomiendan no disputar la autoridad del marido (es decir que condenan el carácter de las mujeres “masculinas”) la madre añade:

I cannot allow myself the idea of her wedding a man, on whom she would not wish to be dependent, or whose inclinations a temper like hers would desire to control. She will be more in danger from that softness, that sensibility of soul which will yield perhaps too much for the happiness of both (*JR*, III, 169).

Al utilizarlo como contraste frente a su madre, hemos hecho ya referencia al carácter de Julia como una combinación de estoicismo y sentimentalismo. El estoicismo se expresa ante todo en su resignación frente la pobreza y en la capacidad de sacrificio que muestra cuando finalmente acepta el matrimonio con Montauban. La principal motivación de esta decisión es sin duda la necesidad en que se encuentra su padre, a punto de ingresar en prisión por deudas, y el hecho de que Montauban haya acudido en su ayuda en ese momento, salvando a Roubigné de esa nueva y peor humillación. Julia no ve su matrimonio como una “venta” al protector rico de su padre, ya que éste ofrece su ayuda incondicionalmente, sino en todo caso como un acto final de agradecimiento ante Montauban. A esto se añaden otras dos circunstancias: la necesidad de olvidar a Savillon, que ella cree casado en este momento, y el hecho de que, aunque no lo ame, Julia muestra un gran respeto y estimación por Montauban, al que ve ante todo como hombre digno y bondadoso. Ante la voluntad clara de su familia (la de su padre y la expresada por su madre antes de su muerte) Julia acepta un matrimonio sin amor porque no existe el obstáculo de que el pretendiente sea indigno, como lo sería Solmes para Clarissa. Analizando su carácter de esta manera y recordando los comentarios de Mackenzie sobre los errores de su heroína, parece que el autor identifica el aspecto estoico de ésta con su virtud y su aspecto sentimental con sus errores o debilidades. Pero se pueden distinguir incluso en el sentimentalismo de Julia varios rasgos, no todos ellos igualmente “erróneos”: la melancolía visible en sus reflexiones ante la naturaleza y ante pequeños detalles de la vida cotidiana, su relación con su familia y también con las clases inferiores, representadas aquí por los sirvientes, y, finalmente, el aspecto central que está en el centro de la tragedia, su concepción del amor, visible en su relación con Savillon y en las dificultades para olvidarlo.

La melancolía presente en algunas cartas de Julia en la parte inicial de la novela expresa una dulce y resignada tristeza ante el cambio de su situación; la nostalgia por su anterior residencia en Belville, en todo caso, sirve de contraste frente a la amargura y el resentimiento del padre. El estado espiritual en que Julia se encuentra y que aquí trata de describir incluye un oxímoron que hemos visto repetidamente en el discurso sentimental, el de un “dolor placentero”. En este momento, la escritura de Mackenzie recuerda a la de ciertos pasajes idílicos de *The Man of Feeling* y también a sus artículos en clave melancólica para el *Mirror*, a los que hemos hecho referencia en el capítulo III:

It was but giving way to a shower of tears, and I could think of Belville with pleasure, even in the possession of another.—They may cut its trees, Maria, and alter its walks, but cannot so deface it as to leave no traces for the memory of your Julia!—Methinks I should hate to have been born in a town; when I say my native brook, or my native hill, I talk of friends of whom the remembrance warms my heart. To me, even to me, who have lost their acquaintance, there is something delightful in the melancholy recollection of their beauties; and, here, I often wander out to the top of a little broom—covered knoll, merely to look towards the quarter where Belville is situated (*JR*, III, 23-24).

La relación afectuosa con unos sirvientes fieles y bondadosos es también un rasgo frecuente de los personajes positivos de muchas novelas sentimentales<sup>cx</sup>. Entre éstos Lisette juega un papel importante como confidente de Julia. El trato cercano con sus señoras, madre e hija, ha influido en el carácter de la doncella, de manera que cuando sustituye a Julia en la redacción de algunas de las cartas de la primera parte de la novela, el contraste estilístico entre ambos no es demasiado brusco. El estilo de Lisette es más pobre y humilde que el de su señora (se percibe la diferencia cultural pero sin recurrir a llenar las cartas de vulgarismos y errores ortográficos como sucede a veces en la escritura de los sirvientes cómicos en la novela epistolar) y sus cartas son más funcionales en su papel de dar a conocer los hechos de la narrativa, pero el tono del

discurso y el matiz sentimental de la escritura persiste al describir las penalidades de la familia:

Madam, I make bold to write this, in great haste, because I am sensible of your friendship for my lady, and that you will thank me for giving you an opportunity of trying to serve her father and her in their present distress. She, poor lady, is in such situation as not to be able to write, and besides, she is so noble-minded, that I dare be sworn she would not tell you the worst, lest it should look like asking your assistance (*JR*, III, 28).

La figura del viejo y fiel sirviente masculino también está presente en la novela en el personaje de Le Blanc. (Recordemos que Mackenzie admitía su predilección por la imagen del anciano pobre y digno como uno de sus motivos favoritos para despertar la sensibilidad de sus lectores). En la carta II se cuenta la visita de Le Blanc a Belville, donde ve a otros antiguos sirvientes de la familia Roubigné, que echan de menos a sus antiguos amos, y especialmente a Julia. Del jardinero Le Sauvre se dice que está muy alterado y desmejorado desde que sirve a los nuevos señores:

He took me into the house, and his wife seemed glad to see her old acquaintance, and the children clambered up to kiss me, and Jeanot asked me about his godmother, meaning you, Madame, and his little sister enquired enquired after her handsome mistress, as she used to call you, miss. "I have got," said Nanette, "two new mistresses, that are finer dressed than she, but they are much prouder and not half so pretty" (*JR*, III, 22).

Las ingenuas impresiones de la hija de Le Sauvre resumen la diferencia en el trato con los sirvientes y las clases inferiores que sirven para caracterizar a los personajes benevolentes frente a otros miembros de las clases privilegiadas, las mismas que diferenciaban a Bolton y Rawlinson, en *The Man of the World*, de los anteriores propietarios de sus tierras o del libertino Sindall.

Pero también existe un aspecto del carácter de Julia, de su sentimentalismo, que es visto por Mackenzie como peligroso (“There is a bewitching sensibility we are apt to encourage in them which I begin to fear is often a very unsafe guide to them thro’ life”, *LER*, 145) y que se trata en realidad de la plasmación del discurso sentimental en la temática amorosa. Eso es en realidad lo que confiere el aspecto romántico o novelesco a la heroína, porque la novela es un género estrechamente ligado a la temática amorosa.

Al analizar, en un apartado anterior el aspecto trágico de esta novela hemos señalado que, como en cualquier trama de tragedia, el azar juega un papel decisivo, pero también debe tomarse en consideración el carácter imperfecto de los protagonistas, que representan una naturaleza humana no infalible y, más que *paragons*, son caracteres mixtos o, en todo caso personajes virtuosos expuestos al error trágico. En los testimonios interpretativos de Mackenzie ya parecía que la debilidad de Julia se identificaba con su exceso de sentimentalismo. En este momento debemos insistir en ello. Mackenzie parece identificar en esta novela la virtud de su heroína con su aspecto estoico y su capacidad de sacrificio, y su debilidad, en cambio, con su aspecto sentimental, y, más concretamente, con el sentimentalismo asociado a su vivencia amorosa, aunque éste no pueda dissociarse completamente del que se muestra en sus estados melancólicos o en su relación con familia y sirvientes. El sentimentalismo de Julia parece ser, como el de Harley, orgánico, constitutivo de su carácter y no, como el de Miss Atkinson (la mujer seducida en *The Man of Feeling*), producto de una educación frívola o defectuosa y de la lectura de novelas<sup>cxii</sup>. A pesar de ello, su influencia en la historia amorosa es nociva. Quizás, en unas circunstancias no determinadas por el azar trágico, Julia y Savillon hubiese formado una pareja feliz y virtuosa, pero en las que realmente se dan en la trama, las ideas de Julia sobre el amor ideal y verdadero le impiden olvidar a Savillon y hacer honor a su matrimonio con

Montauban, como su madre le aconseja. Estas dificultades para olvidar al amante van más allá de su buena voluntad y sus esfuerzos, como se plasma en la carta XV (parte I).

La corresponsal de Julia, Maria, achaca a la ausencia esa imposibilidad de olvidar, pero la propia Julia no está convencida:

You say, "it is from the absence of Savillon, that the impression he had made on my heart has gained its present strength; that the contemplation of distant objects is always stronger than the sense of present ones; and that, were I to see him now, were I daily to behold him the husband of another, I should soon grow tranquil at the sight. That it is injustice to myself, and a want of the proper pride which should be the constant attendant of our sex, to suffer this unhappy attachment to overcome my mind; and that, after looking calmly on the world, you cannot allow so much force to those impressions, as our youth was apt to suppose in them; and that the sinking under their pressure, is one of those diseases of the mind, which, like certain diseases of the body, the exercise of its better faculties will very soon remove."

There is reason in all this; but while you argue from reason, I must decide from my feelings. In every one's case, there is a rule of judging, which is not the less powerful that one cannot express it.—I insist not on the memory of Savillon; I can forget him, I think I can—time will be kind that way—it is fit I should forget him—he is happy as the husband of another. —But should I wed any man, be his worth what it may; if I feel not that lively preference for him, which waits not for the reasoning to persuade its consent? (*JR*, III, 119-121)

Como vemos, Maria, otro personaje virtuoso, toma el relevo de la madre en la defensa del pretendiente Montauban y en la presentación de argumentos razonables y racionales a su favor, pero Julia desconfía de tales argumentos y les opone el poder de "The lively preference which waits not for the reasoning to persuade its consent". Este factor, señalado de un modo un tanto eufemístico, es el amor del romance y la novela.

Julia, al casarse con Montauban y ser víctima de sus celos, es un ejemplo de virtud heroica y sacrificio, pero, en la perspectiva de Mackenzie, un hecho que parece decisivo es que solo por la desafortunada condición de su inclinación romántica ha tenido la heroína que hacer gala de ese tipo de virtud y de tan grande sacrificio para casarse con un pretendiente rico, digno y bondadoso. La impresión final es que el tipo de virtud heroica que parece más adecuada a Mackenzie es la del personaje de la madre, que

cobra por contraste una relevancia insospechada. Es en ella donde la capacidad de sacrificio no está lastrada o contaminada por ningún aspecto negativo, de modo que ni siquiera su religión (que podría ser para la mujer madura una especie de sustituto de un amor humano virtuoso) da muestras de entusiasmo sectario, sino que es moderada y sensata, como corresponde al equilibrio y control de las pasiones que el discurso estoico aconseja<sup>cxii</sup>.

#### 4.3. Temática social: el interludio de La Martinica

Savillon llega a La Martinica para ayudar a su tío en sus plantaciones y aprovecha la que tiene a su cargo para un experimento que haga compatible el éxito en el mundo práctico del comercio y los negocios con el imperativo ético de la sociabilidad sentimental. Como observa Barker (82-83) Mackenzie hace evolucionar el papel de sus hombres sentimentales, desde la nulidad y el fracaso de Harley en *The Man of Feeling*, hasta el éxito de Bolton y Savillon (en *The Man of the World* y *Julia Roubigné* respectivamente), que comparten tanto el objetivo de mejorar económicamente sus explotaciones como el de hacerlo a través de un método que no prescinda de las más básicas consideraciones humanitarias. Tanto si la inadecuación o ineptitud de Harley frente a la sociedad se atribuye a la imperfección y crueldad de ésta (lectura tradicional) o a las propias taras orgánicas y psicológicas del propio Harley (lectura que implicaría una postura irónica por parte del autor), el héroe de la primera novela de Mackenzie se presenta desprovisto de cualquier sentido práctico, ya que fracasa en todos sus objetivos mundanos: conseguir el alquiler de tierras, ser el heredero de su tía e incluso transformar el afecto sentimental entre él y Miss Walton en una realidad social mediante el matrimonio y la institución familiar. La situación ya es diferente con Rawlinson y Bolton (*The Man of the World*), que se proponen “mejorar” sus granjas, si bien con

métodos opuestos a los de la gran mayoría de propietarios desprovistos del imperativo ético de la benevolencia sentimental. Un pequeño matiz separa incluso a estos dos personajes; en el primer caso se nos dice que Rawlinson pretende mejorar sus granjas con métodos humanitarios, mientras que para su sucesor, Bolton, el conseguir el amor de sus arrendatarios no es un simple medio, sino un fin en sí mismo: “The new proprietor Rawlinson took a singular method of improving its value. He lowered the rents, which had been raised to an exaggerated height and recalled the ancient tenants of the manner” (*MW*, III, 224). En cambio Bolton afirma: “I know the usual mode of improving states, I was told by some sagacious advisers in London that mine was *improvable*: but I am too selfish to be contented with money; I would increase the love of my people” (*MW*, III, 229).

En el caso de Savillon, el éxito en el mundo del comercio y los negocios es ya una necesidad ineludible, en tanto que requisito para aspirar a casarse con Julia. Su situación es en este sentido igual que la de Harley y la del pretendiente de la chica loca de Bedlam en *The Man of Feeling*, pero, frente al primero, se distingue por su capacidad frente al objetivo. Los personajes masculinos con los que tiene más relación, Beauvaris, Herbert y su tío, matizan por contraste el retrato de su carácter. El primero ya ha sido mencionado como el tipo sentimental más pasivo y cercano a Harley por su patológica debilidad e inadecuación al mundo. El retrato del tío es, según Barker, una muestra de cómo en la última novela Mackenzie evita la caracterización simplista y la rígida distinción entre héroes y villanos que marcaban sus obras anteriores, y muy especialmente *The Man of the World*:

Indeed the degree of complexity and realism in this brief portrait of Savillon’s uncle clearly stems from Mackenzie’s abandonment of the simplistic characterization that had dominated his earlier novels. Lack of sensibility no longer precludes integrity and



goodness of heart. Instead, what distinguishes the uncle from Savillon is a worldly cynicism combined with a well meaning but often misconceived pragmatism, as his reaction to his nephew's scheme indicates (Barker, 83).

La benevolencia sentimental de Savillon se muestra también en dos historias que lo relacionan con dos personajes virtuosos y desafortunados: el esclavo Yambu y su amigo inglés, el comerciante Mr. Herbert. La historia de este último no deja un papel relevante para Savillon, quien simplemente muestra su empatía en la desgracia del amigo, que también ha emigrado a las Indias Occidentales para hacer fortuna y en lugar de ello ha perdido lo máspreciado que poseía, su mujer y sus dos hijos, muertos en un naufragio cuando viajaban para reunirse con él en La Martinica. Herbert es descrito como un hombre melancólico y sensible, aunque su profesión es la de comerciante. Mackenzie vuelve a señalar la tradicional incompatibilidad observada entre comercio y sentimentalismo (así como la asociación de la melancolía con el carácter británico) a pesar de la cual el tipo del comerciante benevolente y sensible no está ausente en absoluto de las novelas sentimentales<sup>cxiii</sup>:

Chance brought him lately to Martinique, and I was solicitous to show every possible civility to one, who, to the claim of a stranger, added the character of a worthy and amiable man. Prepossessed as I was in his favour, my expectations fell short of the reality. I discovered in him a delicacy and fineness of sentiment, which something beyond the education of a trader must have inspired: and I looked on him perhaps with the greater reverence, from the circumstances of having found him in a station where I would not expect he would be found. On a closer investigation, I perceived a tincture of melancholy enthusiasm in his mind, which, I was persuaded, was not altogether owing to the national character, but must have arisen from some particular cause (JR, III, 218-219).

El suceso que ha dado origen a la melancolía de Herbert es naturalmente la muerte de su familia en el naufragio del barco que los traía a reunirse con él. Herbert tiene bastante en común con Savillon: ambos son hombres sensibles dedicados al comercio que han

viajado al Caribe para rehacer su fortuna. Frente a ellos, Beauvaris, representa el tipo de hombre “demasiado sentimental”, poco apto para desenvolverse en el mundo. El momento en el que Savillon se refiere más ampliamente a él es cuando da noticias de su muerte, que conoce al regresar a París:

Forlorn and friendless as my early days were, I complained not while Beauvaris was mine; he was really mine, for his heart was not made for this world. Naturally reserved, he shrunk early from its notice; and when he had lived to judge of its sentiments, he wished not to be in the list of its friends (*JR*, III, 269).

A continuación se añaden detalles de los infortunios de Beauvaris en sus últimos días. Sus cualidades, nunca reconocidas por nadie excepto el propio Savillon, sólo le sirven para terminar su vida en la pobreza, por falta de ayuda y patronazgo y su poca propensión a solicitarlo, cualidades todas ellas que lo hacen similar a Harley, el protagonista de *The Man of Feeling*. Y, al igual que el recuerdo de Harley y Ben Stilton provocaba en el narrador de esta novela arranques de melancolía, asociados, como vemos a menudo en Mackenzie, a objetos materiales, lo mismo vemos en las palabras de la carta de Savillon cuando recuerda a Beauvaris: “I am now sitting in the room, in which he died!—On that paltry bed lay the head of Beauvaris—on his desk, whereon I write, he wrote!—Pardon me a while. I am unable to go on” (*JR*, III, 45).

En la historia de Yambu, sin embargo, Savillon no se limita a mostrar compasión o empatía, sino que decide llevar a cabo una especie de experimento social. El poco rendimiento de los esclavos controlados por el látigo le llevará a poner en duda el sistema esclavista, incluso desde el punto de vista del rendimiento económico. Pero desde luego para Savillon, como hombre sentimental, la primera motivación en la puesta en marcha de sus planes es humanitaria y no económica:

To a man not callous from habit, the treatment of negroes, in the plantations here, is shocking. I felt it strongly, and could not forbear expressing my sentiments to my uncle. He allowed them to be natural, but pleaded necessity, in justification of those severities, which his overseers sometimes used towards his slaves. I ventured to doubt this proposition, and begged he would suffer me to try a different mode of government in one plantation, the produce of which he had allotted to my management. He consented, though with the belief that I should succeed very ill in the experiment (*JR*, III, 203-204).

Para poner en práctica sus ideas, Savillon comienza a hablar con los esclavos y le llama la atención en especial uno llamado Yambu, sobre el cual el capataz le da alguna información, afirmando que, a pesar de su juventud y fortaleza, tiene escaso valor económico por la rebeldía de su carácter. Los otros esclavos le explican la causa de ese carácter orgulloso. Yambu era un príncipe en su tierra de origen, la costa de Guinea, y fue hecho prisionero en batalla por otro reyezuelo y vendido a los blancos para ser trasladado a América, donde conserva el respeto de algunos de sus antiguos súbditos apresados y vendidos con él, que esperan que Yambu vuelva a ser su señor más allá de las grandes montañas, después de la muerte.

Con Yambu, Mackenzie nos da un segundo retrato del noble salvaje, con las mismas cualidades positivas establecidas por la tradición de relatos como *Oroonoko* de Aphra Behn: el candor, la lealtad, el desconocimiento de la mentira y el engaño, pero sin los tintes de crueldad que veíamos en el retrato de los indios cherokees en el relato de Billy Annesly. Savillon decide aprovechar la presencia de este líder entre los esclavos y llega a un acuerdo con él: dará la libertad a los esclavos de su plantación, pero al mismo tiempo les enseñará el valor y la dignidad del trabajo, mediante su propio ejemplo. De esta forma dialoga con Yambu:

“Would you now go to work (said I) if you were at liberty to avoid it?”—“You make go for whip and no man love go.”—“I will go along with you, though I am not obliged; for I chuse to work sometimes, rather than be idle.”—“Chuse work, no work at all,” said Yambu—“T was the very principle on which my system was founded (*JR*, III, 209).

Tras esta jornada de trabajo, Savillon convence al esclavo de que su propia labor, siendo voluntaria, no ha sido menor que la de los demás. Yambu escoge el principio del “trabajo libre” y Savillon lo emancipa:

“I wrought chuse—work (said I), Yambu, yet did I less than you?”—“Yambu do chuse—work then too?”—“You shall do so always, answered I: from this moment you are mine no more!”—“You sell me other white men then?”—“No, you are free and may do whatever you please!” (*JR*, III, 209).

Pero Yambu afirma que lo único que desea es volver a su país y Savillon le responde que no puede enviarle allí, pero sí mejorar su vida en aquel en que se ha visto obligado a vivir. Para terminar de convencerlo de la necesidad de trabajar, a pesar de su recién conseguida libertad, Savillon alude, haciendo gala de una pedagogía peculiar, a los fundamentos comerciales de la sociedad moderna y a la necesidad del trabajo asalariado, como única mercancía de la que disponen para conseguir a cambio alimento y comida. Debe optar por la libertad en la elección de su trabajo y llevar a los demás negros a hacer lo mismo, sin necesidad de látigo, porque eso significa ajustarse a las normas de los hombres libres, lo que ellos son ahora: “You would not (said I) make your people work by the whip, as you see the overseeres do?”—“Oh! no no, no whip!”—“Yet they must work, else we shall have no sugars to buy them meat and clothing with” (*JR*, III, 210). En una explicación que resultaría adecuada para un niño pequeño, el hombre sentimental, en su papel de propietario paternalista, expone al esclavo los principios del trabajo asalariado y la necesidad de tal organización social.

Mackenzie se muestra en este episodio como un conservador conforme con el mundo moderno, incluido el importante papel del comercio colonial en la organización global. Recordemos que, superponiéndose a las palabras críticas sobre tales fenómenos de Harley en *The Man of Feeling* y de Mr. Umphrville en el artículo de *Lounger* (M&L, 47), aparecían los comentarios del narrador de la novela o del articulista distanciándose de tales críticas radicales al colonialismo y de la mezcla de sentimentalismo y humanismo cívico que representaban, por considerarlas bien intencionadas pero erróneas. Además, en el tema de la esclavitud en las colonias occidentales la situación es esencialmente distinta de la que se da con respecto al colonialismo en las Indias Orientales. Mientras que en este último caso se percibe una contradicción en un observador moderno aunque de tendencia conservadora como Mackenzie, al apoyar al mismo tiempo la empresa colonial y el imperativo ético de la benevolencia sentimental, que lleva a condenar los abusos de los militares avariciosos y el consecuente sufrimiento de los nativos indios, en el tema de la esclavitud el autor apoya el humanitarismo y las tendencias sociales de la época que preconizan la sustitución del trabajo del esclavo por el trabajo del asalariado. Mackenzie se muestra, pues, a estas alturas como un decidido partidario del abolicionismo.

Pero al hablar de esta coincidencia de orientación entre el humanitarismo sentimental y las tendencias económicas de esta época, estamos hablando de tendencias históricas de largo plazo, que marcan corrientes ideológicas adecuadas para ser reflejadas en los textos novelescos como el que acabamos de ver. En la polémica política a corto plazo las cosas son distintas, de modo que pocos años después de la publicación de *Julia de Roubigné*, el gobierno *tory* de Pitt no veía las ventajas del abolicionismo en una situación coyuntural en que los revolucionarios franceses también habían rechazado su posibilidad. Mackenzie publica en 1792 el resumen de las Actas del parlamento de 1784

y ahí, en su labor de propagandista de la facción Pitt-Dundas que le toca ejercer en este momento, argumenta en contra de la abolición de la esclavitud con razones como la preponderancia del derecho de propiedad, los derechos de los propietarios de esclavos británicos y el bien de los propios africanos a los que nada ayudaría una abolición unilateral británica cuando, como se ha dicho, en la Francia revolucionaria, tal medida había sido rechazada por la Asamblea Nacional:

“Justice, they argued, is antecedent to compassion, and the rights of property are as sacred as those of humanity... Does our humanity never think of the consequences of the wished-for abolition to the thousands of our country-men, whom it will reduce to distress and poverty?... But even to the natives of Africa our mistaken compassion will not be humanity. We can only abolish this trade for ourselves... In France, wilder than the wildest of us in abstract notions, fond as she is of revolution, and in the very honeymoon of liberty, the proposal of abolishing the slave trade was decidedly rejected by the national assembly... We shall not only lose the trade ourselves, but throw it, with a double advantage, into the hands of rival powers” (Thompson, 262).

Thompson alude a las contradicciones de Mackenzie buscando una explicación de nuevo en una posible evolución antisentimental de su pensamiento, pero al mismo tiempo cree que Mackenzie no suscribe en realidad los argumentos que aquí presenta, sino que simplemente los cita. Ambas explicaciones parecen anularse la una a la otra, y sin embargo se presentan como complementarias:

In the matter of the Slave Trade, treated in section VII, Mackenzie *is compelled* to write against his own humanitarian doctrines as exhibited in *Julia de Roubigné*—doctrines which he now finds it necessary to characterize as “the ebullition of romantic humanity”. With the arguments against abolition he is so little in sympathy, that he takes refuge in quotation marks in presenting them. To ease his conscience Mackenzie then quotes the obvious answers to these arguments and ends with a curt statement that the move for abolition was negatived by a majority of 163 to 88. (Thomson, 261-262).

Si Mackenzie consideraba ya el abolicionismo como un sueño romántico de juventud, no se ve entonces la pertinencia de esas marcas de distanciamiento que serían las comillas, la respuesta a los argumentos de los antiabolicionistas y ese final brusco del tema con la declaración del mero hecho de la derrota de la propuesta. ¿Evolución antisentimental hacia una *Real Politik*, o simple hipocresía que se refugia en una evidente ambigüedad? Es difícil, como en otros casos, encontrar una respuesta conclusiva a esta pregunta.

En todo caso el discurso abstracto del sentimentalismo humanitario choca de nuevo con las realidades políticas, si no en el sentido general de la evolución histórica, que hace compatible abolición y modernidad, si en el corto plazo de las necesidades políticas del momento, que no recomiendan al gobierno británico una ley abolicionista en 1792.

Esto nos lleva de nuevo a las reflexiones del capítulo anterior sobre la relación entre la personalidad social e ideológica de Mackenzie, visibles en contextos como sus panfletos políticos o sus cuadernos y correspondencia, frente a la que se deduce de sus textos narrativos. Se puede sacar la conclusión de que existe una cierta evolución, ambigüedad o incluso conflicto psicológico entre las diferentes posiciones del autor. Tales especulaciones no dejan de ser una hipótesis poco contrastable y de relativo interés. En todo caso existe un choque de discursos, no específicamente entre textos novelescos y no novelescos, sino entre textos asociados a contextos diferentes (la polémica política, la sátira social, desde la perspectiva del humanismo cívico o desde la efusividad sentimental) aunque no cabe duda de que el discurso sentimental tiende a asociarse más a menudo a los textos narrativos, a las novelas y los relatos breves no satíricos. También se puede concluir que las posturas adoptadas en estos textos no narrativos no son

entonces (ya que su diversidad se basa en la diversidad del contexto) una guía para la interpretación de las novelas, como las utilizan habitualmente Sheriff y Benedict.

Creemos que del texto político que acabamos de ver no puede concluirse una definida y constante postura antiabolucionista por parte de Mackenzie que permitiera interpretar la historia de Yambu como una digresión irónica en la que el autor pretendiese ridiculizar los excesos sentimentales de Savillon ejemplificados en un absurdo experimento. Con esto pretendemos recalcar que puede ser un error sobrevalorar el papel de los textos periodísticos y políticos de Mackenzie a la hora de interpretar sus novelas, algo a lo que tienden los partidarios de la interpretación irónica de *The Man of Feeling*. La comparación de la historia de Yambu con el texto sacado de las Actas del Parlamento de 1784 es simplemente un detalle más que hace cuestionables las interpretaciones irónicas más rebuscadas, y que nos conduce en cambio a explicar las aparentes incoherencias ideológicas del autor por la diversidad de los géneros que practica y de los contextos en que aparecen tales opiniones, desde un texto de propaganda política a una novela inscrita en la tradición sentimental.

### **5. *Julia de Roubigné* y su posición en la obra de Mackenzie**

Ya hemos observado que *Julia de Roubigné* es al mismo tiempo la novela de Mackenzie más positivamente valorada por la crítica contemporánea<sup>cxiv</sup> y la que más se aparta de los presupuestos estéticos manifestados por el autor, especialmente en sus artículos críticos sobre diversos géneros. En estos se muestra partidario al mismo tiempo del aspecto didáctico de la literatura sentimental, (en tanto que sería más fácil interesar y emocionar al público acentuando el dramatismo de ciertas situaciones y mostrando el sufrimiento de personajes virtuosos) y en contra de su aspecto romántico o



novelesco, en tanto que tendencia a presentar conflictos típicamente richardsonianos entre virtudes y obligaciones y a resolverlos a favor de una virtud heroica frente a la virtud humilde y cotidiana.

Tales principios estéticos juegan en contra de la verosimilitud de sus narraciones. Mackenzie se muestra contrario al desarrollo de un naturalismo psicológico (especialmente al análisis matizado y profundo de los villanos) que él mismo asocia a la novela francesa y probablemente a Richardson, porque la descripción detallada de los sentimientos puede ser un obstáculo para una clara identificación del lector con los personajes virtuosos que sufren, puesto que éste puede ejercer su compasión tanto hacia personajes tanto virtuosos como inmorales. Por otra parte, en la construcción de la trama de *The Man of the World* recurre sin problemas a las inverosimilitudes propias del romance, los azares que unen el destino de los personajes y provocan encuentros como los de Bolton y Rawlinson o Bolton y Billy Annesly, además de reunir en un mismo hogar a un padre y una hija ignorantes de su parentesco. Solo hay un tipo de realismo al que Mackenzie es más proclive: el que se muestra en su faceta cómica, en los cuadros satíricos como los de los Homespun y los Mushroom en sus artículos de *Mirror* y *Lounger*, con su aproximación desenfadada a los círculos de las clases medias.

Pero si en *The Man of the World* la trama se desenvuelve como consecuencia de las astutas maquinaciones del villano libertino, más las oportunas intervenciones del azar que permiten la conclusión de un final feliz, en *Julia de Roubigné* lo que actúa junto con el azar son las pasiones de unos protagonistas que les pueden conducir a decisiones erróneas, sin que ninguno de ellos juegue el papel de villano. Todo ello favorece la impresión general de verosimilitud, ya que se escapa del esquema de una novela de tesis exclusivamente marcada por la intención didáctica de la condena del libertinaje. Al mismo tiempo, la esencia trágica de la novela dota de mayor “neutralidad” a su

perspectiva ideológica, evitando la impresión de una trama toscamente manipulada en la que el autor había caído cuando, en *The Man of the World*, el elemento enfatizado había sido el didacticismo de la historia. Esta neutralidad de la perspectiva se refuerza con un recurso técnico como el hecho de que, en una novela epistolar, la última carta sea la de un personaje como Monsieur de Rouillé, totalmente ajeno a la historia.

Del mismo modo que se aleja del moralismo torpe de *The Man of the World*, la última novela de Mackenzie escapa a la ambigüedad e indefinición sobre el modelo de virtud masculina propio de *The Man of Feeling*, principalmente porque el tipo de hombre sentimental que se presenta ya no es un Harley que mezcle los aspectos positivos del humanitarismo sentimental con la ingenuidad, la ineptitud social y la exacerbación de la sensibilidad propias del tipo sentimental enfermizo. En la figura de Savillon, como en Bolton, el héroe sentimental masculino se adapta a las necesidades del mundo moderno, lo que se refleja en su actuación en la plantación de La Martinica, donde la actitud humanitaria y benevolente pero resignada ante el sufrimiento propia de los tipos negativos es sustituida por una decidida acción social destinada a reparar las injusticias existentes en el mundo público y político.

En resumen, lo nuevo en la última novela de Mackenzie es que por primera vez, gracias a una caracterización psicológicamente más realista, consigue que una historia trágica no presente un aspecto melodramático y lleno de inverosimilitudes. Lo que se sigue mostrando aquí, al igual que en sus artículos y en *The Man of Feeling*, es la persistente ambigüedad respecto a la cultura sentimental relacionada con la temática social y sexual o matrimonial de esta novela: frente al ejemplo de benevolencia abolicionista que representa el experimento de Savillon, queda abierta la posibilidad de interpretar la trama central de la obra y su final trágico como una nueva advertencia contra los excesos del sentimentalismo.

## CAPÍTULO VIII: CONCLUSIONES

A lo largo de los capítulos anteriores hemos visto a Henry Mackenzie como un intelectual que formula explícitamente y con gran seriedad el propósito de sus escritos, que no es otro que la definición de una forma de virtud adecuada a los tiempos y el medio social en que se desenvuelve. Los medios con los que lleva a cabo esta tarea son las formas literarias habituales a disposición de los autores y el público letrado en las últimas décadas del siglo XVIII. Después de una afición juvenil a la poesía lírica, Mackenzie se inclina por los géneros en prosa propios de la época que tienen un componente discursivo y edificante, mientras que ese romanticismo juvenil se observa en la persistencia de la actitud sentimental, en su papel ambiguo en las novelas y relatos, y en cierta insatisfacción con el aspecto más práctico de su personalidad: el que concierne a su actividad legal como abogado.

Mackenzie es autor de un pequeño número de obras dramáticas, obras narrativas y ensayos periodísticos. Apenas nos hemos ocupado de sus tentativas en el teatro, pero un examen de esas piezas dramáticas llevaría a observar concomitancias con la parte de su obra que hemos tratado: sus dos tragedias (*The Prince of Tunis* y *The Spanish Father*) son una ilustración del ideal normativo para el género tal como aparece en el artículo de *Lounger*, y en su única comedia (*False Shame or The Force of Fashion*) el tema central es la falsa vergüenza, el mismo que en narraciones como *The Story of Father Nicholas* y en una de las tramas de la novela *The Man of the World*, concretamente en la de la caída en el vicio de Billy Annesly.

La actitud de Mackenzie hacia la novela como género es, como se ha visto repetidamente, problemática. Desde luego, no es algo peculiar de este autor, sino más bien un hecho generalizado entre los novelistas del siglo XVIII el que a la actitud tradicional de modestia del escritor se sume también una petición de excusas más

específica por la práctica de un género como la novela, de dudosa moralidad, lo que suele ir acompañado de un intento de diferenciarse de otras muestras aun más inmorales o potencialmente nocivas del género. En el caso de Mackenzie este rasgo se agudiza por un talante intelectual eminentemente serio y moralizador y una posición en el mundo intelectual más cercana a las elites de la intelectualidad escocesa, integrada por filósofos, historiadores y poetas, que a los niveles más populares y bohemios del mundo literario, de Grub Street y sus *hacks*. En cuanto a la práctica del periodismo, Mackenzie utiliza su forma más respetable desde el punto de vista social, el *single-essay periodical*, la publicación bisemanal de contenido único que mezcla lo narrativo y lo ensayístico.

En cuanto a su fines, Dwyer y Mullan han insistido en que Mackenzie es un autor con un objetivo muy consciente, que consiste en la formulación de una ética adecuada: el primero ha señalado, con respecto al grupo de intelectuales escoceses del que Mackenzie forma parte, el aspecto social de esa ética que le otorga una cierta peculiaridad dentro de la cultura sentimental y que consistiría en oponerse al aislamiento de la virtud solitaria e inadaptada que huye del mundo y se refugia en la naturaleza. Este tipo de virtud es satirizada en algunas publicaciones del círculo de Mackenzie, como la historia del esteta sublime Mr. Fleetwood. A la influencia de tal grupo se suma la de una tradición narrativa, que culmina en Richardson, que utiliza las secuencias de seducción y se centra por tanto en el aspecto sexual de la virtud.

Estos dos aspectos complementarios de la virtud, el social y el sexual, estructuran la obra narrativa de Mackenzie, tanto en su etapa de novelista como en la de los relatos breves de las publicaciones periódicas, y constituyen una dicotomía tan constante y de la misma importancia que la que se da entre los registros satírico y sentimental. Este hecho se ha reflejado también en la estructura de este trabajo, con el descubrimiento de la doble temática tanto en la literatura sentimental que precede a Mackenzie (cap III)

como en sus novelas de protagonista masculino (cap V) y en *Julia de Roubigné* (cap VII). Pero si la separación de temáticas se plasma en la multiplicidad de historias, de tramas principales y secundarias, cada una de las cuales podemos adscribir generalmente con facilidad a uno de los dos grupos temáticos, su unidad y coherencia final se puede encontrar quizás en el análisis de la caracterización, en los tipos y personajes concretos que Mackenzie nos presenta en su intento de encontrar la “receta de la virtud” tanto masculina como femenina.

El ideal de virtud ideal y modélica sería la causa, como medio y como fin, de las conclusiones idílicas de las fábulas sentimentales, allí donde el carácter virtuoso de héroes y heroínas se ve recompensado con el final feliz de las tramas: desenlaces con matrimonio en la trama amorosa, enmarcados por un medio social armonioso en el que los propietarios ejercen su autoridad y patronazgo de forma benevolente. Esto es exactamente el final de la segunda parte de *The Man of the World* y se observa también en algunos relatos como *Louisa Venoni* y *The Story of Albert Bane*. (Hay que hacer notar que lo idílico en Mackenzie no corresponde nunca a un disfrute solitario y romántico de la naturaleza, como en Rousseau, sino que está mediado por la sociabilidad, bien en la forma de una pequeña sociedad familiar y aislada, bien en la forma más generalizable y ejemplar de la comunidad de producción agrícola de señores y campesinos, tradicional y armoniosa, con que se cierran estas narraciones). Pero llama la atención el hecho de que en Mackenzie sucede con más frecuencia lo contrario, el fracaso de los protagonistas sentimentales, que puede ser analizado en términos de Mullan, como “inviabilidad de la virtud”. Esto es lo que sucede con Harley en *The Man of Feeling*, con los tres miembros de la familia Annesly en la primera parte de *The Man of the World* y con la pareja de amantes en *Julia de Roubigné*. El fracaso de la virtud, más frecuente entonces que su recompensa en el conjunto de las narraciones de

Mackenzie, puede explicarse aduciendo que de lo que se trata es de promover o encontrar una virtud viable o adecuada para el mundo moderno, ya que la virtud de los personajes que fracasan está demasiado marcada por la persistencia del idealismo y sentimentalismo del romance. Esto es también lo que está detrás de la crítica a Richardson y a tantas novelas de menor calidad que siguen sus esquemas, que aun siendo más realistas en el detalle (realismo formal) presentan ideas distorsionadas de la virtud. No siendo las narraciones de Mackenzie obras destacadas por su verosimilitud realista en el análisis psicológico o la descripción de ambientes, el final desgraciado se explica por una voluntad decididamente antirromántica del autor a la hora de configurar su modelo de virtud. Más que una búsqueda del realismo en el detalle, en Mackenzie se enfatiza una voluntad (que es “realista” en el sentido de contraria a una cierta forma de idealismo) de no permitir que la novela sea un instrumento nocivo para sus lectores por transmitir ideas distorsionadas de la realidad social y de la virtud. En esa medida, más que realista, se podría decir que intenta ser auténtico y moral.

Consecuentemente, Mackenzie no nos presenta tan a menudo héroes masculinos que ejemplifiquen un modelo de virtud positivo como otros que fracasan por llevar demasiado lejos los rasgos del tipo de virtud sentimental. Hay, sin embargo, ejemplos de lo primero, del *paragon* masculino que podría definirse como sexualidad afectiva normativa más benevolencia social eficaz en Bolton y Rawlinson en *The Man of the World*. Frente a estos ejemplos de lo que Sheriff considera el aspecto social de la virtud, están otros con un papel más central, como Harley y Richard Annesly, que muestran el aspecto emotivo, los hombres sentimentales enfermizos, fracasados o socialmente impotentes. El interés de las obras de Mackenzie se centra en ese fracaso, descrito con un *pathos* sentimental en formas que se aproximan a lo que posteriormente se llamará “melodrama” pero que contiene también a veces una posición crítica frente a los

fenómenos de la modernidad social y económica (relacionados con el fracaso de los hombres sentimentales) que están surgiendo en esta época. Pero es propio de la ambigüedad de Mackenzie el no dejar claro si el autor está denunciando esa modernidad de un modo nostálgico o más bien atacando las concepciones de virtud inviables en ella.

En Mackenzie encontramos pues, héroes como Harley, estrepitosamente derrotado en sus pretensiones de consolidar su posición social con la ampliación de su propiedad e igualmente fracasado en la realización de su sexualidad afectiva, en lo que alguien ha denominado “renuncia al sexo” escenificada en el final de *The Man of Feeling*, en la que el reconocimiento del amor de Miss Watson precede inmediatamente a la muerte del propio Harley. En otras ocasiones los personajes virtuosos de Mackenzie realizan exitosamente uno de los dos aspectos temáticos pero fracasan en el otro: Richard Annesly funda una familia pero ésta es pobre y desgraciada y no puede mantenerse a salvo del peligro del libertino Sindall; Savillon triunfa y rehace su fortuna en América pero su historia amorosa termina trágicamente.

La inviabilidad de la virtud sentimental es una temática que afecta en Mackenzie a los personajes masculinos, al asociarse al frecuente fracaso social en el mundo moderno, en el comercio, los pleitos y la política, y también al mundo más tradicional de la picaresca y los bajos fondos. El hombre sentimental será víctima tanto de los hombres de mundo de clase alta como de los estafadores y jugadores de ventaja de las calles, tabernas y burdeles, como vemos en las escenas londinenses de *The Man of Feeling* o en la caída de Billy Annesly en *The Man of the World*. Por otro lado, a pesar de la notable influencia de Richardson, la narrativa de Mackenzie no presenta ese feminocentrismo característico de la novela de la época y de la cultura sentimental, que consistiría en configurar una ética aplicable a ambos sexos a partir de cualidades esencialmente femeninas, como la sensibilidad, la compasión, la delicadeza moral e incluso el pudor.

Los relatos que conciernen a personajes femeninos tienen por lo general un aspecto más conservador y consisten en pequeños cuentos admonitorios más que en retratos de una virtud heroica e ideal. La estructura de cuento admonitorio de algunos de ellos consiste en presentar a mujeres jóvenes y generalmente virtuosas (aunque no heroicas o ideales) en una situación de peligro debido a su situación en el mundo o a las deficiencias de su propia educación, de modo que puedan servir de advertencia a las lectoras jóvenes. Aquí se ve que Mackenzie no está tan interesado en la formulación de un modelo de virtud al modo de *Clarissa* o *Pamela* como en la eficacia didáctica de la advertencia contra errores concretos asociados al sentimentalismo. Estos son bien identificables: la persecución de una virtud heroica, la creencia en el amor de las novelas, el deslumbramiento frente a pretendientes hipócritas y, en general, el exceso de inocencia y sensibilidad que expone a estas mujeres a los peligros que acechan a la virtud en el mundo.

No todos estos peligros se asocian a la presencia de la trama de seducción, pero éste es el caso más frecuente: el que expone las consecuencias de la pérdida de la virtud en el ámbito social, la caída en desgracia o la pérdida de la reputación, aunque esta solo afecte al nivel de las apariencias y no se deba a una verdadera falta de castidad. Sin embargo, tampoco sería exacto decir que la virtud femenina en Mackenzie es totalmente tradicional dentro del discurso predominante en una sociedad patriarcal, y que por lo tanto consiste básicamente en la exigencia absoluta de castidad más la recomendación de una benevolencia y caridad sincera y procedente de los afectos, como la que practican Lucy Sindall y Miss Walton. Aunque sea un caso aislado, debemos tener en cuenta la relativización de la importancia de la castidad que se observa en la trama de *Louisa Venoni*, con el matrimonio del noble protagonista con la joven que ha deshonrado y que se ha entregado a él sin una resistencia heroica, movida por su propio



amor. Lo que se muestra aquí es una forma de sentimentalismo más moderna, tanto desde el punto de la moral sexual como desde el social, ya que Louisa Venoni es además la hija de humildes campesinos. A propósito de esta vertiente de la narrativa de Mackenzie afirmaba Baker que su punto de vista era “sorprendentemente liberal”, pero la explicación de las características de este relato concreto puede estar en el hecho de que se trata de una adaptación del relato de Marmontel *Laurette*, un autor que sí resulta coherente en la defensa de una moral socialmente progresista e ilustrada. La tendencia sentimental de Mackenzie simpatizaría con esta defensa de las clases humildes y de las mujeres virtuosas a partir de un paternalismo social que observamos a menudo en sus narraciones en forma de idilio y nostalgia de la tradición.

Como resumen, podemos afirmar que en el conjunto de las narraciones de Mackenzie no se configura un modelo de héroe que se pueda ofrecer sin ambigüedad como ejemplo a imitar. Los hombres sentimentales dan muestra de una forma de virtud inviable, y en otros casos, como el de Savillon, el hombre virtuoso es derrotado por las circunstancias. El didacticismo parece mucho más claro para la virtud femenina, pero también el caso de Louisa Venoni introduce cierta ambigüedad. No existe ésta, sin embargo, cuando la narración muestra el sistema moral que indudablemente condena: el libertinaje, tanto práctico como doctrinal, que se puede ver coherentemente como la conjunción de una sexualidad transgresora y depredadora y una tiranía social indiferente hacia los desafortunados, por una básica ausencia de empatía. Este es el caso de Thomas Sindall, en el que se ve que la unificación de las dos temáticas está muy clara en la condena de los rasgos sociales y sexuales del libertino.

Nos hemos referido a Richard Annesly, la figura paterna en *The Man of the World*, como uno de los personajes positivos de Mackenzie cuya voz representa la intención didáctica del autor, a pesar de que sus acciones no consigan proteger a su familia del

peligro representado por el libertino Sindall. El capítulo V de la primera parte de esa novela es un momento clave en este aspecto, ya que aquí se utiliza por parte de este personaje el discurso admonitorio en forma de sermón, la forma más simple de la instrucción moral. Ahí expone una doctrina sobre la relación entre sensibilidad y libertinaje que se fundamenta en la raíz fisiológica de estos conceptos, que enlaza el componente médico y científico del lenguaje de la sensibilidad. Annesly afirma que para el libertino el placer se vuelve inalcanzable por perseguirlo en exceso, que la repetición y la forma cada vez más grosera de sus “bacanales” lo vuelven totalmente insensible, mientras que por el contrario, es en la verdadera virtud, que se identifica con la “delicadeza”, donde también se hallan las posibilidades mayores de vivir un placer que parece en este contexto más fisiológico que ético o religioso. El concepto de virtud que aquí se expone puede describirse como una sensibilidad virtuosa que se detiene en los límites de la sensualidad sin dar un paso que le haría penetrar plenamente en el ámbito del libertinaje. No es pues la virtud austera del estoicismo sino la que se puede asociar a la filosofía de Hutcheson y a la práctica social de la benevolencia. Richard Annesly no habla en este momento de los efectos socialmente positivos de esa benevolencia, sino de otro aspecto fundamental para la ética de base emotiva que constituye la aportación más original de los filósofos ingleses del siglo XVIII: el placer que ese tipo de virtud proporciona al individuo. Este placer es el efecto sobre el organismo que la sabiduría de la naturaleza o la providencia de Dios han asociado a la virtud para fomentar su práctica. El objetivo del sermón de Annesly es discriminar ese placer del placer del libertino, lo que se explica porque la cercanía de ambos, en cuanto a fenómenos de base y determinación orgánica, es una de las obsesiones del sentimentalismo conservador. El discurso de Annesly describe la virtud como placer, lo que conlleva el peligro de su deslizamiento hacia los placeres ilícitos. En este pasaje el

placer ilícito aparece representado como orgía o bacanal, un placer grosero que incapacita orgánicamente para el más fino y exquisito de la virtud. La orientación del texto hacia el lenguaje de la sensibilidad desde un punto de vista masculino es muy marcada porque se insiste en el placer virtuoso en el hombre es mejor y más delicioso que el libertino (*that delight which the finer sensations produce*) mientras que en el discurso admonitorio sobre la virtud femenina la elevación del placer es generalmente sinónimo de la pasión sexual y por lo tanto implica un peligro evidente de seducción y deshonor.

La posición de Mackenzie puede compararse y contrastarse con la de Sterne, autor en el que se asume plenamente esa cercanía de sensibilidad y sensualidad y se juega en la frontera de ambos conceptos a través de una ironía que lleva a ir claramente más allá de los límites de la virtud estricta. En Yorick el juego con la sensualidad es siempre consciente, como se refleja en algunas de sus observaciones explícitas de su sentido ético: el vino y el enamoramiento son para él los promotores principales de la benevolencia y la filantropía. Se afirma que “la naturaleza ha entremezclado inseparablemente los hilos del amor y el deseo en la tela de la generosidad...” (SJ, 118). Además el universo es interpelado como “*great sensorium of the world*”, en una imagen que es propia de alguna de las variantes del materialismo en la Ilustración francesa, el sensualismo de Condillac o el materialismo de La Mettrie o Diderot.

Si Sterne representa la asunción consciente y a menudo humorística o irónica de esta vecindad de sentimentalismo y libertinaje, Richardson representa la plasmación narrativa de esa cercanía como peligro. Dentro de su concepto estricto y puritano de la virtud, tal cercanía está presente en el erotismo subliminal del texto, oculto solo parcialmente. Entre estos dos grandes narradores del sentimentalismo inglés la posición de Mackenzie parece en principio más cercana a Richardson. Sabemos que el autor

rechaza tanto la inmoralidad como la “bufonería” de Sterne, el humor grosero de contenido sexual y, lo que es más importante, la actitud relajada y nada estricta hacia la virtud que ello implica, con el deslizamiento de la sensibilidad hacia la sensualidad en un proceso científicamente explicado como “atascamiento” de los conductos nerviosos por su sobreestimulación, por el abuso y repetición de las orgías y bacanales.

Pero la mayor cercanía moral a Richardson no aporta más claridad para la interpretación de Mackenzie. En el aspecto temático la obra de éste se vincula al tipo de novela sentimental iniciado por el propio Richardson por el tratamiento de la trama de seducción, pero en aspectos de estilo y lenguaje y en la estructura episódica centrada en el viaje en *The Man of Feeling* es también clara la cercanía a Sterne. No existe el feminocentrismo constante en Richardson, pero allí donde aparece la secuencia de seducción los paralelismos son evidentes en los detalles. Por otro lado, el estilo patético, la técnica narrativa fragmentaria y discontinua y el marco general del viaje por los caminos y posadas establecen la evidente similitud entre la primera novela de Mackenzie y su casi contemporánea de Sterne, *A Sentimental Journey*.

Pero, a pesar de esta doble poderosa influencia la posición de Mackenzie en el tema que estamos tratando, la relación entre sentimentalismo y libertinaje, no es la de una equidistancia o punto medio entre el puritanismo de Richardson y la posible inmoralidad de Sterne. En su crítica a la novela de Richardson, pretende superar a éste en moralismo y ve todavía como demasiado peligroso el tratamiento de los motivos amorosos en *Pamela* y *Clarissa*. Mackenzie pretende filtrar o separar “las hebras de amor y deseo en la tela de benevolencia y afectividad y universal” y conseguir así algo casi paradójico: un sentimentalismo depurado de elementos peligrosos, de sus asociación orgánica a la sensualidad que surge de su contigüidad discursiva con el ámbito del libertinaje.

El erotismo de la novela richardsoniana es implícito; no está en la superficie del texto ni quizás en la intención del autor, pero Mackenzie la ve, dentro del contexto de la novela de seducción, ya como inmoral. Mackenzie es un heredero de Richardson pero también su crítico, como se ve en el artículo sobre la novela con sus referencias veladas al autor de *Pamela* y *Clarissa*. Además la necesidad de purificar la cultura sentimental se percibe en un momento en que la expresión literaria de ésta había alcanzado unas cotas considerables de estilización, visibles en Sterne. En Mackenzie conviven por tanto la exacerbación estilística del sentimentalismo, a través de un cierto manierismo formal y de la continuación del tipo de hombre sentimental que se recoge de Sterne, con la depuración moral asumida como una seria tarea y presente también en la obra narrativa. En el tipo masculino, la depuración moral es la transición de Yorick a Harley, que en cierto modo supone una vuelta atrás al dotar al personaje de unos rasgos de indiscutible virtud e ingenuidad infantil propios de Parson Adams o David Simple y que no estaban presentes en Yorick. En cuanto a la voz narrativa y la focalización, se conserva la fragmentación de la experiencia en Sterne, pero no la primera persona autoconsciente y analítica y se vuelve a la tercera persona distanciada, entre paternalista e irónica, de otros precedentes o muestras más tempranas del sentimentalismo.

Este tratamiento del tipo masculino supone por tanto una depuración moral, lo mismo que el rechazo de un tratamiento cercano o comprensivo del tipo que representa Lovelace. Cuando Mackenzie crea un Sindall en *The Man of the World*, no lo hace en una novela epistolar en la que le ceda la palabra y le permita expresar sus argumentos sino en un relato filtrado a través de la voz de un narrador autoritario en tercera persona que no deja de advertir al lector de la maldad y el peligro del tipo social representado por tal personaje. Ninguno de los otros peligros del sentimentalismo sobre los que advierte Mackenzie, la virtud heroica, la benevolencia extravagante o los excesos

ridículos en la amistad, alcanza el nivel de peligro de la combinación de atractivo erótico y astucia diabólica visible en Lovelace, peligro que es mayor cuanto mayor sea la verosimilitud concedida al personaje a través de la perfección y complejidad de su caracterización. Consecuentemente, Mackenzie es contrario, en la teoría y en la práctica, a un uso de la técnica epistolar o de diario que acerque demasiado el personaje al lector, especialmente cuando este personaje es el libertino. (Su única novela epistolar es su novela sin villanos). La matización psicológica estará ausente en los libertinos de sus novelas.

Las dos corrientes interpretativas para *The Man of Feeling*, como se ha expuesto en V, pueden ser descritas como la tradicional-sentimental y la irónica. Debemos insistir en que no se trata de teorías unificadas y coherentes sino de tendencias que agrupan al conjunto de la obra crítica que se ha ocupado de esta novela. La lectura sentimental no es sino la continuación y consecuencia lógica de la lectura original de la obra en su contexto histórico. Pero también encuentra argumentos de tipo formal, apoyándose en la imagen del narrador, como hace Vickers cuando habla de una identificación múltiple protagonista-narrador-lector, en la que la posición central y determinante corresponde evidentemente al narrador. A esto podemos añadir que el distanciamiento que el narrador Charles muestra hacia Charles es a veces cognitivo pero no emotivo. Charles conoce bien el mundo y sus miserias y ello le lleva a veces a evocar de modo admirativo a sus bondadosos e inocentes amigos muertos, Ben Stilton y el propio Harley. Echando de menos a un hombre más ingenuo y sentimental que él mismo, Charles da rienda suelta a una nostalgia de la inocencia que sirve de argumento a favor de la interpretación tradicional.

La interpretación irónica toman en consideración las opiniones antisentimentales que aparecen en algunos artículos de Mackenzie. Igualmente se considera la personalidad

del autor, jurista astuto, de mentalidad muy práctica y político conservador, más que corazón sensible y entregado a la benevolencia. Partiendo de aquí, también se analiza la propia novela, donde la imagen del narrador Charles juega un papel importante, ya que, en lugar de una identificación múltiple, se descubre o bien la ironía del propio Charles con respecto a Harley, o bien una dualidad de puntos de vista y una separación entre la perspectiva del narrador y la del autor.

Por lo que respecta a esta ambigüedad o dualidad interpretativa, las conclusiones de este estudio nos hacen no decantarnos por ninguna de las dos lecturas. El eclecticismo de Mackenzie y su didacticismo se resuelve en una mezcla de discursos no siempre artísticamente coherente, lo que explica sus contradicciones y las dificultades que su interpretación plantea al crítico. La lectura ha de ser muy cuidadosa para hacerse cargo de tales incoherencias, que proceden quizás del hecho de que el didacticismo de Mackenzie tiende a la retórica y por tanto se deja llevar por una dinámica propia del discurso de cada personaje, sin atender tanto a la coherencia del conjunto de la obra. Así, el concepto de una confluencia de tradiciones narrativas (variedades de la novela sentimental) y tendencias discursivas (las propias de la Ilustración escocesa, inglesa y francesa) presentes en ella tiene un considerable valor explicativo en el momento final del análisis.

Consideramos que las dificultades de interpretación no deben circunscribirse a la obra narrativa. No es así, en primer lugar, porque la división genérica entre lo narrativo y lo no narrativo no es de una nitidez absoluta. Toda la obra de las publicaciones periódicas es en conjunto una zona fronteriza y de difícil definición en una delimitación genérica de lo narrativo y lo ficcional. Quienes aparecen como principales autores en la forma denominada *single-essay periodical* (género con una fuerte tendencia al anonimato por las circunstancias sociales de sus autores, *gentlemen writers*, que al no ser profesionales

no desean revelar su verdadera personalidad) son Mr. Mirror y Mr. Lounger, que se pueden considerar alter-egos de Mackenzie, pero no en mayor medida que otros personajes que allí aparecen como Mr. Umphrville o el coronel Caustic, de rasgos muy similares a los anteriores y que solo se distinguen de ellos porque su aparición es más ocasional. La pregunta sobre hasta qué punto el Mackenzie autor, teórico y moralista, subscribe las palabras del narrador Charles, o del personaje Harley (por ejemplo en el frecuentemente citado discurso sobre el colonialismo) no es muy distinta de la pregunta sobre si Umphrville, Caustic o incluso Mr. Mirror y Mr. Lounger son totalmente identificables con Mackenzie y plenos portavoces de su visión del mundo. Parece que en alguna ocasión el error de una interpretación maximalista y unidimensional radica en considerar la obra “menos narrativa” como guía de interpretación para las novelas. En el caso de ciertos críticos, esto conduce a una interpretación unívoca de un Mackenzie satírico y antisentimental. Frente a ello, se puede defender una postura que, en lugar de tomar partido en esta polémica estudiada en el capítulo VI que afecta sobre todo a la interpretación de *The Man of Feeling*, intente más bien explicar las oscilaciones y ambigüedades del conjunto de la obra de Mackenzie como un producto de esa confluencia de discursos y tradiciones narrativas a la que nos hemos referido. Siendo así que las tendencias discursivas pueden ser de un cariz ideológicamente incompatible (por ejemplo las visiones opuestas de la virtud en el sentimentalismo y el estoicismo) cabe incluso hablar de un conflicto o “choque de discursos” que el artista narrativo Mackenzie no alcanza a armonizar completamente. En esta lectura, habría que dejar de lado la intención autorial de Mackenzie y ya no sería tan importante elegir entre dos opciones (ni siquiera en sentido amplio, entre dos grandes corrientes interpretativas) como explicar la obra en el contexto histórico marcado por el discurrir anterior de los géneros narrativos y por las principales corrientes de reflexión ética y social de la época.



Se trata del contexto de la novela basada en la obra de Richardson y, por otro lado, de otro tipo de tradición narrativa representado por *Joseph Andrews*, *David Simple* y *A Sentimental Journey*, más o menos sentimental, pero de raíces cervantinas y picarescas por centrarse en el camino, el viaje y en un retrato más amplio de la sociedad. Igualmente, se trata del contexto del sentimentalismo inglés, del neoestoicismo y del discurso libertino.

La forma narrativa que se basa en el sentimentalismo de Richardson está presente en el tratamiento que da Mackenzie a la trama de seducción. Curiosamente la dependencia respecto a Richardson es visible hasta el punto que se pueden observar las dos variantes que aparecen en las dos primeras novelas de este autor. Las podemos llamar “seducción cómica” y “seducción trágica”. La primera sigue el modelo de *Pamela* y en ella pueden observarse los siguientes rasgos de acción y caracterización que muestran cierta dependencia lógica: la seducción termina en matrimonio y ello solo es posible porque el libertino seductor es noble, rico y reformable, es un libertino “de buen corazón”. Otro rasgo interesante es que la heroína es de clase inferior, y no en el sentido de una pequeña diferencia social que presente una dificultad menor sino que se trata de una campesina o una sirvienta. Mackenzie utiliza este tipo de relato en *Louisa Venoni*. Sin duda *Pamela* es su modelo general, aunque su modelo más cercano es el relato de Marmontel *Laurette*, donde la joven seducida es una campesina, virtuosa desde una perspectiva ética sentimental pero lejos de la obsesión por la castidad de Pamela. Las implicaciones ideológicas de este tipo de relatos parecen alinearse en una corriente, progresista defensora de un cierto feminismo que se asocia a la creciente importancia social del matrimonio de libre elección, equiparable al matrimonio romántico y novelesco. Es por el carácter progresista o reformista implícito en esta variante por lo que parece sorprendente su presencia en la obra de Mackenzie. En cambio, el tipo de

trama de “seducción trágica” que sigue el modelo de *Clarissa* es claramente más conservadora y quizás por ello su presencia en Mackenzie no es ocasional, como vemos en las historias de Emily Atkins, Harriet Annesly e incluso allí donde la heroína resiste y las peores consecuencias de la seducción son evitadas, como en los casos de Lucy Annesly y la esposa del ciudadano inglés en “The Pupil”. De nuevo aquí, Mackenzie es solo uno de los muchos autores que siguen el modelo de acción y caracterización establecido por Richardson en *Clarissa*, que a su vez había utilizado la tradición narrativa de las novelas amatorias y las crónicas escandalosas de Eliza Haywood y Mary Delariviere Manley. El libertino aquí es un villano sin paliativos, aunque solo cuando existe el análisis profundo de Richardson se puede hablar de un villano satánico, mientras que los seductores de las narraciones de Mackenzie, como Sindall, destacan más que nada por su hipocresía y mediocridad. La heroína es inocente o virtuosa en general aunque con matices y grados, y en lugar de un final feliz encontramos variantes de la tragedia o el melodrama. En cualquier caso, la muerte, la ruina social o la deshonra son las consecuencias de la trasgresión sexual y esta causalidad trágica es efectiva tanto si hay cierta culpabilidad por parte de la mujer como si la heroína es violada por el villano. Mackenzie imita a Richardson incluso en el detalle de que la violación de Harriet Annesly se produce en estado inconsciente y en estos casos representa un aspecto conservador del feminocentrismo sentimental por la obsesión con el concepto patriarcal y tradicional de la castidad. (En autoras no muy posteriores, las novelistas radicales de los años noventa como Mary Hays o Elizabeth Inchbald, se puede observar una evolución del motivo de la seducción trágica en el que éste se adapta a la orientación feminista de sus escritos).

La influencia de Richardson y la trama de seducción adquieren una importancia creciente en las novelas de Mackenzie. En *The Man of Feeling*, se encuentra sólo en las

historias insertas, en *The Man of the World* es el motivo narrativo central en ambas partes y finalmente, en *Julia de Roubigné* ya no hay seducción pero la novela abandona la forma narrativa de las dos anteriores (cuyo rasgo común era la narración distanciada en tercera persona a través de una presentación documental directa o indirecta) para rendirse a la forma epistolar donde los personajes se expresan directamente y los principales de ellos, Julia y Savillon, son representantes del lenguaje sentimental.

El aspecto menos señalado habitualmente en Mackenzie es la presencia de una segunda tradición narrativa totalmente distinta del feminocentrismo sentimental y que afecta al tratamiento de la virtud masculina en el contexto del sentimentalismo. Durante el viaje y la estancia de Harley en Londres, éste protagoniza una serie de aventuras que por su contenido básico podríamos calificar de “picarescas”. Ahí es visible la matización de los motivos propios de una narrativa picaresca en un contexto de sentimentalismo que afecta especialmente a la caracterización de los tipos. Así, ya no encontramos a un pícaro admirable y simpático que engaña a un patán o a un estúpido burgués, sino a un pobre hombre de bien engañado por un malvado. La focalización narrativa se desplaza y el protagonismo no corre a cargo del pícaro, sino del ingenuo, ya que el planteamiento de la novela es precisamente el estudio de las peripecias de este tipo de personaje en diversas situaciones mundanas .

La razón de que ni siquiera esta parte de la novela de Mackenzie haya sido asociada a la tradición picaresca puede ser que ésta parece en cierto modo opuesta al sentimentalismo. *A Sentimental Journey*, obra de un autor sentimental *sui generis* como Sterne, ha sido siempre el punto de referencia en el análisis de *The Man of Feeling* desde sus primeras referencias críticas. Sin embargo, hay que considerar también las semejanzas de esta novela con *David Simple*, el otro caso claro que encontramos en la narrativa sentimental protagonizada por un héroe ingenuo y bondadoso. En ambos casos

se trata de narraciones estructuradas en torno a un viaje (al menos en la primera parte de *David Simple*) el de un protagonista que encaja en la tipología de héroe cuya conciencia es demasiado estrecha en relación con el mundo que le rodea, lo que en el análisis luckasiano de la novela se denomina “novela del idealismo abstracto”. Éste es el tipo cuyo modelo paradigmático es don Quijote. El viaje de David Simple resulta más explícitamente quijotesco, ya que se encamina a la búsqueda de un amigo verdadero, lo que se presenta como un objetivo casi irrealizable en un mundo tan corrupto como el descrito por el *pathos* pesimista de la novela. Mackenzie prefiere otra estrategia para enfatizar la ingenuidad de su protagonista: en lugar de encaminarlo a un objetivo idealista y quijotesco, le ofrece un objetivo material y mundano como es una ampliación de su propiedad y nos presenta el fracaso absoluto en su consecución. Además de no acercarse ni de lejos a dicho objetivo, Harley ni siquiera comprende los mecanismos de la política, las influencias y los intereses por los que fracasa.

Así pues vemos también en la novela sentimental tal como la practica Mackenzie los ambientes urbanos, de tabernas, caminos y posadas que asociamos a la picaresca. También es así en *The Man of the World* cuando se describe el proceso de degradación moral de Billy Annesly, cuyo punto culminante es el robo que comete después de haber perdido todo su dinero en el juego. Lo que contrasta, sin embargo, con el tono habitual de tales ambientes en la picaresca es el tono de amargura y pesimismo con que se abordan en la novela sentimental estas tramas de fraudes y engaños. Los personajes que victimizan a los ingenuos sentimentales son descritos sin el menor atisbo de simpatía, por lo que resultan los equivalentes en ese inframundo de los villanos de superior categoría social que aparecen en otros momentos de estas narraciones. En lugar del realismo y el humor que configuran la descripción de los ambientes populares en la tradición picaresca, la novela sentimental utiliza sus motivos (el fraude, la burla) de un

modo un tanto esquemático y con cierta pobreza descriptiva, porque solo se centra en el sufrimiento del ingenuo engañado. A pesar de ello, en *The Man of Feeling* aun pervive un cierto tono humorístico (no así en *David Simple* o *The Man of the World*) que naturalmente solo puede surgir a costa del propio Harley y que constituye uno de los argumentos de la lectura irónica de la novela.

Durante sus viajes, el protagonista de *The Man of Feeling* discute y polemiza sobre temas diversos, desde la cuestión social de la benevolencia hasta la poesía y contrastando estos fragmentos con la obra periodística es evidente la intertextualidad de la obra de Mackenzie y su relación con las varias corrientes discursivas que hemos tratado: la filosofía moral inglesa y escocesa de base empirista, el estoicismo y la filosofía libertina de Mandeville y los materialistas franceses. La consecuencia de ello es la copresencia de un discurso sentimental y un discurso antisentimental en el conjunto de la obra. El discurso sentimental (apoyado en una tendencia hacia el patetismo en el estilo y el lenguaje que es propia de la época y el ambiente cultural) se refleja en las opiniones de los diferentes héroes sentimentales, sean éstas o no reflejo de la opinión del autor. El discurso antisentimental en Mackenzie aparece, no exclusivamente pero si más claramente, en su obra periodística. Por ejemplo el humanismo cívico es el elemento central allí donde lo importante es la condena del lujo, la corrupción y la decadencia de las costumbres, por ejemplo en la serie de los Homespun y los Mushroom. La ostentación y el despilfarro de los *nabobs* supone una forma blanda de libertinaje y vemos entonces que lo que se opone al libertinaje, una vez fuera del contexto feminocéntrico de la secuencia de seducción, no es ya el sentimentalismo, su elemento ideológico contiguo, sino más bien la virtud antigua, el conjunto de humanismo cívico y estoicismo. El estoicismo, una moral personal ascética y de renuncia, es lo que marca también la personalidad de ciertos personajes de la obra

periodística, como Umphraville y Caustic, e incluso las máscaras del autor, Mr. Mirror y Mr. Lounger. Pero debe tenerse en cuenta que el tipo de estoicismo del que se trata es fundamentalmente moderado, un término medio característico de la Ilustración escocesa. El ascetismo de estos personajes no es monacal; están retirados del mundo pero disfrutan de algunos de sus placeres, y estos son más bien del tipo sentimental, con lo que encontramos una conciliación de las tendencias discursivas, la sociabilidad sentimental y estoica de la Ilustración escocesa.

Esta mayor preponderancia de un estoicismo *sui generis* y de las tendencias satíricas frente a las sentimentales en la obra periodística de Mackenzie, que es la más tardía, podría llevar al planteamiento de una tesis que nunca ha sido coherentemente elaborada pero que sí se ha apuntado, por ejemplo, en algunas observaciones tanto de Thompson como de Baker: esta sería la de un Mackenzie que evoluciona desde sus efusiones poéticas juveniles, pasando por una novela de un sentimentalismo exaltado, *The Man of Feeling*, hacia una novela más madura y pesimista *Julia de Roubigné*, para llegar finalmente a un claro antisentimentalismo escéptico y conservador presente en su obra periodística. Esta tesis, que parece tener la ventaja de ofrecer una explicación tan de sentido común como lo es la habitual evolución ideológica conservadora de muchos autores, tiene sin embargo el gran inconveniente de que simplemente no se ajusta a algunos hechos que hemos examinado en la obra. La confluencia (como conciliación) o choque (como contradicción) de tendencias discursivas es algo presente en el conjunto de la obra. Entre los relatos de las publicaciones periódicas de la última etapa de su narrativa se encuentran también ejemplos de sentimentalismo como los de *The Story of La Roche*, *The Story of Abert Bane* o *Louisa Venoni*. Es cierto que se trata de un sentimentalismo a veces melancólico y a veces romántico, que no llega al entusiasmo y desconfía de la posibilidad de que el concepto de *sympathy* pueda configurar una ética

social, pero es precisamente ese sentimentalismo el que vemos en Mackenzie a lo largo de toda su obra. Y, por otra parte, el principal apoyo de la tesis de un Mackenzie antisentimental está precisamente en su primera novela, en las escenas picarescas del viaje de Harley a Londres. Al analizar ciertos momentos de las novelas, como los discursos de Harley sobre la benevolencia o el fragmento sobre el colonialismo, algunos intérpretes creen necesario decantarse por una de las dos posibles lecturas: Mackenzie como representante típico del movimiento conocido como *Sensibility* o como autor básicamente satírico y antisentimental. Pero la interpretación de tales pasajes valiéndose de la obra periodística y ensayística, al ser ésta también heterogénea y mostrar la confluencia de discursos, conduce a razonamientos circulares, de manera que ambas posturas pueden mantenerse con igual coherencia. En realidad, la necesidad de tomar partido solo podría darse desde una interpretación que tomase como criterio último y definitivo la intención autorial. Pero tanto las tendencias formalistas como historicistas que han dominado el terreno recientemente en las teorías de la interpretación están de acuerdo en rechazar esa posición privilegiada de la intención autorial. El examen histórico de las tradiciones narrativas y de las corrientes discursivas de la época y el contexto han pretendido más bien disolver la cuestión presentada como simple opción interpretativa y explicar la heterogeneidad de los textos.

---

## NOTAS

### CAP II

<sup>i</sup> Ver Claude Riechler, *L'age libertin* donde se estudia el libertinismo en Francia desde el siglo XVII.

<sup>ii</sup> Una obra clásica dentro del estudio de la historia del pensamiento político, *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, de J. G. A. Pocock, estudia estas polémicas políticas del siglo XVIII inglés en relación con el pensamiento del Renacimiento en Florencia (Machiavello) y hasta sus posteriores consecuencias en la época de la revolución e independencia americana. Tales polémicas, que implican a pensadores y periodistas como el propio Mandeville, Addison, Defoe, Fletcher y Davenant, son complejas pero en el aspecto que nos interesa enfrentan a *tories* y *old whigs* contra *modern whigs*, siendo los últimos (a los que Mandeville era más cercano) los partidarios de la guerra, la expansión colonial, el comercio y el ejército permanente. La corriente del humanismo cívico se identificaría más con los *old whigs*, que advierten del peligro que suponen el lujo y el comercio para las libertades. Ver especialmente los capítulos XIII, “Neo-Machiavellian Political Economy. The Augustan Debate over Land, Trade and Credit”, 423-461 y XIV, “The Eighteenth-Century Debate. Virtue, Pasion and Commerce”, 462-506.

<sup>iii</sup> De hecho, una escena similar se encuentra en la célebre novela erótica de John Cleland, *Fanny Hill* (1748) en las escenas iniciales correspondientes a la llegada de Fanny al burdel. De igual modo, una célebre novela erótica de Mirabeau se titula, refiriéndose a sus motivos voyeuristas, *Le Rideau levé* (1784).

<sup>iv</sup> Gassendi es miembro de la escuela libertina del XVII. Al superar el dualismo cartesiano negando la sustancia espiritual, abre el camino a los materialistas franceses del XVIII.

<sup>v</sup> Se trata de ensayos breves y de una carácter polémico y panfletario que se publicaron en Holanda, en principio como anónimos o como supuestas traducciones del inglés. En 1751 aparece la recopilación de estos ensayos como *Oeuvres philosophiques*, con una primera parte titulada *Six mémoires pour servir à l'histoire naturelle de l'homme* y una segunda parte con seis ensayos más.

<sup>vi</sup> La obra más conocida de La Mettrie, *L'homme machine*, está basada en este tipo de argumentaciones reduccionistas, en las que se siguen utilizando términos como “alma” o “espíritu” (*âme, esprit*) pero en un sentido puramente materialista. Sirva el siguiente pasaje como ejemplo: “Je veux parler de ce principe incitant et impétueux qu'Hippocrate appelle *enoreón*, (l'âme). Ce principe existe, et il a son siege dans le cerveau à l'origine des nerfs, par lesquels il exerce son empire sur tout le reste du corps. Par là s'explique tout ce qui peut s'expliquer, jusqu'aux effets surprenants des maladies de l'immagination” (*Oeuvres*, 73).

<sup>vii</sup> Los personajes libertinos de *Therese philosophe* de Boyer d'Argens (*Romans Libertins du XVIIIème siecle*) o de las novelas de Sade, justifican su desenfreno sexual con argumentos típicos del materialismo y determinismo, negando su libertad de actuar (en virtud de la constitución con que la naturaleza los ha dotado) y por tanto también su responsabilidad.

<sup>viii</sup> El estudio de esta polémica está en Yeazell, *Fictions of Modesty*, 12-33.

### CAP III

<sup>ix</sup> Tal interpretación será tratada con amplitud y referida al personaje de Mackenzie en el capítulo V, oponiéndola a la lectura tradicional de tal personaje.

<sup>x</sup> Teólogos latitudinarios del XVII eran los llamados “neoplatónicos de Cambridge”, Henry More, Ralph Cudworth y Benjamin Whichcote. En el XVIII, los teólogos más cercanos a Fielding son Hoadley, Tilloston y Barrow.

<sup>xi</sup> La diferencia entre *burlesque* y *comic*, que podemos traducir por “paródico” y “satírico”, es definida por Fielding en el prólogo a *Joseph Andrews*: “No two Species of Writing can differ more widely than the Comic and the Burlesque: for if the latter is ever the Exhibition of what is monstrous and antinatural and where our Delight, if we examine it, arises from the surprising Absurdity, as in appropriating the Manner of the highest to the lowest, or “é converso”: so in the former we should ever confine ourselves strictly to Nature from the just imitation of which will flow all the Pleasure we can this way convey to a sensible reader” (*JA*, 26).

<sup>xii</sup> Se puede comparar la verdadera magnanimidad de Joseph y Adams con esa misma virtud atribuida constantemente pero de un modo irónico, a Jonathan Wild en la novela de Fielding de ese título. El centro de la ironía es la “grandeza” de Wild, que es en realidad el jefe de una banda de salteadores de caminos. En esta obra la ironía de Fielding tiene varios niveles: se burla de la idealización del crimen y de un personaje como Wild que es típica de la literatura popular de las baladas y los *chapbooks*, pero también Wild es, en un proceso típico de la novela en clave, equiparado al primer ministro Walpole, considerado por Fielding un pícaro corrupto, y a personajes de la antigüedad como César y Alejandro Magno, lo que



---

supone una burla de los conceptos clásicos de grandeza, heroísmo, honor militar, etc. Igual que en *Joseph Andrews* Fielding mantiene una idea de la virtud como bondad natural que lo acerca, a pesar de sus evidentes diferencias con el sentimentalismo exaltado, a la cultura sentimental.

<sup>xiii</sup> El caso típico en la novela de esta época es el de Arabella en *The Female Quixote* (1752) de Charlotte Lennox, una más en la larga lista de héroes y heroínas de novela trastornados por la lectura de novelas, desde el propio Qujote a madame Bovary.

<sup>xiv</sup> Hume enfatiza la diferencia entre *sentiment* y *judgment* y la naturaleza más subjetiva del primero: “The difference, it is said, is very wide between judgement and sentiment. All sentiment is right because sentiment has a reference to nothing beyond itself, and is always real, wherever a man is conscious of it. But all determinations of the understanding are not right, because they have a reference to something beyond themselves, to wit, real matter of fact; and are not always conformable to that standard” (Hume, *Selected Essays*, “Of the Standard of Taste”, 136).

<sup>xv</sup> Esta diferencia corresponde a la dicotomía de lo bello y lo sublime en la estética de Burke (Kramnick, Isaac (ed) 1999: *The Portable Edmund Burke*, 63-81).

<sup>xvi</sup> *Rake* es, según el *Oxford Dictionary*, abreviatura de *rakehell* y se define como “a man of loose habits, an idle dissipated man of fashion”. En esta definición se incluye la pertenencia a las clases privilegiadas y al mundo elegante. Si un libertino también puede ser un hombre del lumpen, para ser un calavera, en cambio, hay que poder permitírselo.

<sup>xvii</sup> La obra más conocida de D’Aulnoy es hoy en día su colección de cuentos de hadas, *Contes de Fées* (1698). Sin embargo la mayor parte de su producción son *Memoires* de diversas cortes europeas encuadrables en el género de la crónica escandalosa: *Memoires de la cour d’Espagne* (1690), *Memoires des aventures singulières de la cour de France* (1692), *Memoires de la cour d’Angleterre* (1695), *Memoires secretes de M.L.D.D.O. ou les aventures comiques de plusieurs grandes princes de la cour de France* (1696).

<sup>xviii</sup> El título completo de la obra es *Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality, of both Sexes, From The New Atlantis*.

<sup>xix</sup> La ambientación de las novelas breves de Haywood en su primera etapa es propia del romance, colorista y alejada en el espacio y tiempo de la sociedad británica contemporánea.

<sup>xx</sup> Este es el título de una de las novelas breves de Haywood, *The Masqueraders; or Fatal Curiosity* (1724-5) pero también de un tipo de sus protagonistas femeninas (Ballaster, 179 y sgtes).

<sup>xxi</sup> Las novelas breves amorosas de Haywood se publicaron en sucesivas ediciones desde los años 20. *Lasselia or The Self-Abandoned* (1724) es la historia de la sobrina de una amante de Luis XIV. Es enviada al campo porque su tía teme que pueda convertirse por su belleza en su rival ante el rey, y allí es víctima de su pasión amorosa hacia un hombre casado, Monsieur de l’Amye. Pero este amor, socialmente inadmisibles y contrario a la moral desde la perspectiva de la narración, no es el resultado de ninguna seducción sino que surge simultáneamente y con la misma fuerza irresistible en Lasselia y M. de L’Amye. Puede verse aquí un elemento de denuncia feminista en el hecho de que Lasselia sufre la ruina social a causa del amor y termina en un convento, mientras su amante no sufre las consecuencias de la pasión. Como ocurre habitualmente en la autora, Lasselia es un mujer infortunada pero no una joven pura e inocente.

<sup>xxii</sup> Richardson había participado en la polémica sobre el teatro que había terminado con la ley de 1737 que restringió la actividad teatral en Londres. Fue autor del panfleto *A Seasonable Examination of the Pleas and Pretensions of the Proprietors of, and Subscribers to, Play-Houses* (1735) así como de un manual de conducta para aprendices de en el que mostraba su preocupación por el efecto negativo del teatro en los jóvenes que iniciaban una carrera comercial o artesanal en la ciudad. En el espíritu de la comedia estaba la burla y el desprecio a los burgueses que son objeto de diversión de los libertinos aristócratas. “To make a cuckold of a rich citizen is a masterly part of the plot” (cit. en Keymer, 147) Las “calaveradas” de Lovelace consisten básicamente en deshonar a las esposas e hijas de ciudadanos burgueses.

<sup>xxiii</sup> Novelas góticas en las que aparecen mujeres encarceladas son *The Misteries of Udolpho* (1794) y *The Italian* (1797) de Ann Radcliffe, *The Young Philosopher* (1798) de Charlotte Smith, *The Midnight Bell* (1798) de Francis Lathom y *Maria* (1798) de Mary Wollstonecraft.

<sup>xxiv</sup> Ver Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500- 1800*, donde se incluye un análisis de la evolución de la institución matrimonial en los siglos XVII y XVIII. Esta obra nos es de especial utilidad por su análisis de la evolución de la institución matrimonial en el siglo XVIII. Dada la preponderancia de las secuencias de cortejo y seducción en las novelas sentimentales de Mackenzie y otros, debemos verlas en relación a los tipos de matrimonio de la época y las clases sociales que los defendían y practicaban. Stone define varios tipos según su grado de modernidad y según la participación del poder de decisión de los jóvenes; desde el matrimonio antiguo de alianza de intereses, al matrimonio

---

romántico y novelesco por amor. El matrimonio de compañerismo es algo distinto del ideal romántico de las novelas y el teatro, pero ambos suponen una evolución con respecto al matrimonio como alianza de intereses y se complementan como ideal normativo de la sociedad burguesa.

<sup>xxv</sup> En algunas de las novelas de estos dos autores aparece un tipo de personaje ni decididamente libertino ni por supuesto ingenuo o sentimental en el sentido de la cultura sentimental inglesa. Se trata en todo caso del sentimentalismo galante francés, centrado en la temática del amor mundano. Así novelas como *Les Confession du Comte de \*\*\** de Duclos (1741) presentan una secuencia narrativa que contrasta con la más típica y normativa de amor, cortejo y matrimonio. Reichler la describe como:

*1 Idealisation 2- Maitrise et Desilusion 3- Poursuite d'un objet inaccessible.* El protagonista es ingenuo al principio de la novela, pero su aprendizaje es ante todo desilusión y desengaño, lo que le lleva a la añoranza del verdadero amor, que en nada se parece al galanteo mundano. Se trata de la tragedia de la imposibilidad de ese amor puro, ya que a la etapa de idealización de un objeto amado sigue el desengaño y la corrupción de este objeto y del mismo protagonista.

#### CAP IV

<sup>xxvi</sup> Los jacobitas se oponen, naturalmente, a la unión de los reinos y la interpretan como una venta de la nación escocesa a cambio de unas miserables ventajas comerciales. “At the time jacobite opponents of the Union declared that Scottish independence was being bartered for some hogsheads of sugar, indigo and stinking tobacco” (Thomson, 3).

<sup>xxvii</sup> Este “jacobitismo sentimental” se puede ver en cierta medida en el propio Mackenzie, en la sección dedicada a la rebelión de 1745 en *Anecdotes and Egotisms* (23-32), en la que el tono general es de simpatía amable y nostálgica hacia los rebeldes. Además se destacan algunas injusticias cometidas por los hannoverianos, o la crueldad del general Hawley (26), y se pone en duda la supuesta cobardía del jefe de los rebeldes Carlos Estuardo (32).

<sup>xxviii</sup> Mackenzie dedica epígrafes a Hume, Smith y Stewart en *Anecdotes and Egotisms*, en el apartado dedicado a hombres de letras a los que ha tratado personalmente. (“Men of Letters”, 169-190).

<sup>xxix</sup> La fama de esta colección de poemas de James Macpherson se extendió por toda Europa en medio de la polémica. Como es sabido, Macpherson, un humilde maestro de escuela de las Tierras Altas, presentó los poemas como traducción en prosa de la obra de Ossian, bardo celta de principios de la era cristiana y, por lo tanto, una especie de Homero escocés. Esta afirmación fue pronto puesta en duda ante su imposibilidad de mostrar los originales de su traducción. Uno de los más destacados escépticos ante Ossian fue Samuel Johnson, que se ganó así muchas antipatías entre los intelectuales escoceses. Estos, incluido el grupo de Mackenzie, fueron en general defensores de la existencia de Ossian y la autenticidad de los poemas. Como se sabe desde una época inmediatamente posterior a la de la polémica, Macpherson es en realidad el “autor” de los poemas, si bien reelabora la tradición oral escocesa y la tradición irlandesa, más rica en testimonios escritos, para producir una obra que tiene también mucho de su propia época, la del sentimentalismo y el pre-romanticismo.

<sup>xxx</sup> Ver *Anecdotes and Egotisms* (33-41), para una historia más detallada de los clubs de *literati* y la relación de Mackenzie con ellos desde su juventud.

<sup>xxxi</sup> Para más detalles sobre los amigos y colaboradores de Mackenzie, ver Dwyer (24-31) y Thomson (186-188). Todos los artículos de *Mirror* y *Lounger*, con alguna excepción como el artículo del filósofo James Beattie sobre los sueños, son obra de este grupo de abogados y notables edimburgueses. También era miembro de *The Feast of the Tabernacles* y del *Mirror Club*, aunque no contribuyese literariamente, el político Henry Dundas, líder de los *tories* en Escocia durante una época posterior, la de la revolución francesa y el gobierno de Pitt en Londres. Mackenzie era amigo y colaborador de Dundas, que es la figura que constituye su vínculo más claro con el partido *tory*.

<sup>xxxii</sup> El capítulo II de la obra de Mayo, *The English Novel in the Magazines, 1740-1815*, se dedica por completo a la forma de la revista de contenido único, *single-essay periodical*. Las publicaciones de Mackenzie son tratadas y valoradas elogiosamente, 124-135.

<sup>xxxiii</sup> Dwyer afirma estar utilizando el concepto de “discurso” presente en algunas obras de la etapa intermedia de Foucault, *The Archeology of Knowledge* (New York, 1972) y *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1927-1977*, (New York 1978). Foucault es sin duda el pensador más decisivo en la crítica de carácter neohistoricista, que se centra en el análisis de corrientes culturales fuera de los textos clásicos y fuera del campo estricto de lo tradicionalmente considerado literario.

<sup>xxxiv</sup> El capítulo 1 de la obra de Dwyer se titula “Periodicals, Preachers and Press” (10-31) El último epígrafe (24-31) es el que se centra en la obra periodística de Mackenzie. El primero (12-17) trata publicaciones anteriores: *Caledonian Mercury*, *Scots Magazine*, *Edinburgh Evening Courant*. El intermedio (17-24) estudia los sermones de los teólogos escoceses pertenecientes a una corriente denominada *The Moderate Preachers*, que incluye a Hugh Blair, John Drysdale, Samuel Charters y John

---

Logan. Los moderados, al igual que los latitudinarios ingleses que influyen en la obra de Fielding eran antipuritanos, tanto en cuestiones teológicas como en su visión de la moral y la sociedad en su conjunto. Se oponían a las leyes represivas frente al catolicismo y al entusiasmo propio de las corrientes cercanas al metodismo. Hugh Blair es también un importante crítico y teórico literario, autor de *Lectures on Rhetoric and Belle Lettres* (1783), obra a la que aludiremos a propósito de los artículos sobre crítica literaria de Mackenzie.

<sup>xxxv</sup> Nos hemos referido ya a esta obra en relación a la polémica suscitada por la obra de Mandeville (cap I, nota ii) y las reacciones contrarias de *tories* y *old whigs*.

<sup>xxxvi</sup> Recordemos en *Nouvelle Heloise* (Lettres xii-xiv, 203-212) las cartas de Saint-Preux en las que narra sus experiencias en la capital, y cómo él mismo sufre un cierto proceso de corrupción en contacto con el ambiente parisino.

<sup>xxxvii</sup> Originalmente, eran los gobernadores de las regiones indias en el imperio mogol, que precede inmediatamente a la colonización inglesa. Posteriormente el término pasa a designar a una persona con una riqueza excesiva.

<sup>xxxviii</sup> Si el *nabob* es un comerciante nuevo rico, el *contractor* es una figura asociada a la administración de las nuevas colonias inglesas en La India, a menudo un militar, que consigue enriquecerse de manera sospechosa o ilícita.

<sup>xxxix</sup> Robert Voitle, “Stoicism and Samuel Johnson”, *Studies in Philosophy*, January, 1967: 107-127.

<sup>xl</sup> *The English Malady* es también el título de una obra publicada en 1733 por el médico George Cheyne, un libro sobre el sistema nervioso que no destaca como contribución de gran importancia en la historia de la medicina pero sí como ejemplo de divulgación de los conocimientos de la época sobre el tema de las enfermedades nerviosas. Cheyne, amigo de Richardson, es en parte la fuente del vocabulario de éste y otros muchos novelistas cuando tratan tales enfermedades, propias de los tipos asociados al sentimentalismo.

<sup>xli</sup> Ver Jean Hagstrum, *Sex and Sensibility*, como ejemplo de un estudio del sentimentalismo centrado en la sexualidad.

<sup>xlii</sup> El problema de las alusiones en clave es común a muchas formas y géneros literarios del XVIII, desde la crónica escandalosa a la ficción de las revistas. El género de la novela libertina francesa es una continuación de la crónica escandalosa, especialmente en algunos de sus ejemplos, que van más allá de la clave y mezclan nombres reales y ficticios en sus alusiones. Aun así el autor puede afirmar su intención de hacer una sátira moralizante y negar las alusiones. Este es el caso de *Le Colporteur*, de Chevrier. Añade un apéndice al libro sobre la existencia de una clave para desvelar la identidad de los personajes (pero aquí, además de alusiones muy claras, se encuentran nombres reales) y luego niega que esa clave sea verdadera. Además, con la mención de *Spectator*, emparenta el tipo de literatura que practica con la ficción de las revistas, género más prestigioso. Se trata de una conversación entre el autor y una dama lectora: “Croyez-moi, madame, la clef de tous les livres est dans tous les villes, et c’est l seule que je veux donner aujourd’hui. Prenez à la main *Le Spectateur anglais*, composé par un homme qui n’avais jamais vu la France, et parcourez Paris, vous y trouverez sans peine les copies de tous les originaux que l’auteur a peints dans le sein de Londres. .. ainsi il arrive très souvent qu’on accuse un écrivain d’avoir voulu prendre une femme dont il en connassait ni le nom ni le figure. (*Romans libertins du XVIII siecle*, ed. Robert Laffont, 876),

<sup>xliiii</sup> El crítico romántico Leigh Hunt selecciona estas historias en su recopilación *Classic Tales*, y elogia a Mackenzie, como autor de relatos breves: “It is as the unassuming writer of tales that Mackenzie has obtained just reputation. In a simple pathetic story he is never excelled, perhaps never equalled, by any British writer” (cit. en Thompson, 193).

<sup>xliv</sup> Mackenzie admite haberse basado en la personalidad de Hume, su combinación de una filosofía demasiado escéptica y quizás nociva, y un carácter amable, benevolente aunque quizás frío y carente del entusiasmo sentimental (Ver Barker, 86).

<sup>xlv</sup> Compárese con el título del capítulo 10 de la novela de Goldsmith, “The Family endeavours to cope with their betters. The miseries of the poor when they attempt to appear above their circumstances”.

<sup>xlvi</sup> Mary Davys, *The Reformed Coquette* (1717) y Eliza Haywood, *Betsy Thoughtless* (1751). En *The Rise of the Woman Novelist*, Jane Spencer crea una categoría de novelas protagonizadas por mujeres jóvenes, citando estas dos novelas entre otras. Las novelas de heroínas reformadas son historias de aprendizaje social, por lo que parece claro que la historia de Elizabeth Homespun entra plenamente en tal categoría. Las expresiones más perfeccionadas de tal tradición serían las novelas de cortejo de Fanny Burney y Jane Austen.

<sup>xlvii</sup> Ver nº 30 de *Mirror*, “Manners of the great and the Fashionable” (IV, 120-129); nº 105 de *Mirror*, “Manners of Country Gentlemen and Ladies” (V, 32-43) y nº 33 de *Lounger*, “Relation of a visit at the house of Lord Grubwell, a neighbour of Colonel Caustic’s” (V, 289-299)

---

<sup>xlviii</sup> La relación de Umphrville y Caustic con las mujeres está marcada por una galantería que parece anticuada a los ojos del mundo que ellos critican. Además ambos aparecen asociados a mujeres de edad avanzada descritas de manera muy elogiosa, la tía de Mr. Umphrville y la hermana del coronel.

<sup>xlix</sup> Los artículos sobre Fleetwood se encuentran en *Mirror*, 10, 47. Hay que añadir, por orden de publicación : Home, *Mirror*, 39, “Danger incident to Men of fine Feelings, of quarrelling with the world”; Abercromby, *Mirror*, 51 “Danger of too refined an Education to girls in certain Circunstances”; Prof. Richardson, *Mirror*, 96, “Bad Effects of an Education too refined for the Society in which we live”; Craig, *Lounger*, 9, “Ill Effects of Disgust with the world in Minds of sensibility”; David Hume, the Younger, *Lounger*, 55, “Letter from Hannah Waitfort, giving an Account of her Sufferings from a Woman of keen Feelings”; Abercromby, *Lounger*, 74, “The Sufferings of a Sentimental Wife and of her Husband”; Craig, *Lounger*, 77, “Sensibility and virtuous Feeling do not aways lead to Beneficence and virtuous Conduct—Character of Mr. Woodfort”; Abercromby, *Lounger*, 92, “Martha Edward’s Complaint of a Romantic Husband”.

<sup>1</sup> Aquí solo se apunta el retrato de una matrona rural entrañable que encontramos más ampliamente en la hermana de Caustic (*Lounger*, 32, V, 278-288) y en la madrina de Mr. Lounger (*Lounger*, 87, VI, 274-277).

<sup>li</sup> En el contexto del cuadro satírico, las opiniones de Mackenzie sobre lo que constituye un matrimonio adecuado se ajustan más a lo que podríamos esperar en un conservador. Así, en la serie de los Homespun y los Mushroom, el marido adecuado para Elizabeth Homespun (*Mirror*, nº 53, V, 217-229) es el joven burgués socio de su tío, y el de Marjory Mushroom (*Lounger*, nº 62, VI, 104) podría haber sido (de no ser por la corrupción de sus maneras por el esnobismo de los nuevos ricos del que es víctima ella misma y toda su familia) el rústico propietario Broadcast.

<sup>lii</sup> Ver las obras de Hume “The Natural History of Religion” en *Four Dissertations*, (1757) y la obra póstuma *Dialogues Concerning Natural Religion* (1779).

<sup>liii</sup> Luisa y su padre están asociados al *leitmotiv* de la música en un contexto idílico, desde el inicio del relato en su cabaña de las montañas del Piamonte. “*Adopting the musical idiom which was common in his works, Mackenzie painted the father and daughter playing their lutes in little family concerts in the evening.*” (Dwyer, 135) Cuando el padre va a buscar a la hija a Londres, lo primero que oye Louisa es la música del laud. La importancia del lenguaje musical reaparece en otro de los relatos importantes, *Story of La Roche*, donde es asimilada a la religión. Solo los seres dotados de sensibilidad por la naturaleza, el pastor protestante y su hija, pero no el filósofo escéptico, tienen la capacidad de “sentir” ese lenguaje.

<sup>liv</sup> Principalmente Sheriff y Benedict, cuyas interpretaciones serán discutidas en el capítulo V.

<sup>lv</sup> En todos estos ejemplos del tema de la falsa vergüenza Barker establece una relación dos a dos. La historia de Billy Annesly en *The Man of the World* sería la misma que la de St Hubert en *Story of Father Nicholas*, aunque en el relato breve con mayor acierto narrativo, por la sustitución de la perspectiva de un narrador lejano y moralizante por el relato autobiográfico, más artístico en su tono sentimental, del fraile. El Sedley que protagoniza “The Pupil” sería el mismo que el personaje del mismo apellido en *The False Shame* (Barker, 94, 124).

<sup>lvi</sup> Este tema será tratado más ampliamente en el capítulo siguiente a propósito de la historia de Billy Annesly, en *The Man of the World*. La base teórica del concepto está en Eve Kossofsky-Sedgwick, *Between Men*.

<sup>lvii</sup> Recordemos de nuevo el ejemplo paradigmático de la historia del Duque y Charlotte en *New Atlantis*

<sup>lviii</sup> El argumento de esta historia tiene cierta similitud con *La bonne mère*, un relato breve de Marmontel. En éste también existen los dos pretendientes pero no la figura de la hermana. La buena madre ayuda a su hija a rectificar y elegir al pretendiente adecuado.

<sup>lix</sup> *The Beauties of Sterne, Including many of his Letters and Sermons, all his Pathetic Tales, Humourous Descriptions and most Distinguished Observations on Life. Selected for the Heart of Sensibility* (1782).

<sup>lx</sup> La idea de que las tragedias modernas son como las novelas también se encuentra en la obra de Rousseau crítica con el teatro; *Lettre a D’Alembert*.

<sup>lxi</sup> La más conocida de las tragedias de este autor es *The London Merchant, or The History of George Barnwell* (1731).

<sup>lxii</sup> Otro aspecto de la tragedia criticado por Mackenzie es la llamada “justicia poética”. En esto su opinión también se ajusta más a la poética sentimental que a la clasicista, en tanto que cree que es más eficaz mostrar el sufrimiento de los personajes virtuosos, además de más verosímil, ya que el mundo real no se ajusta habitualmente a las ficciones de la justicia poética en lo que se refiere al triunfo de la virtud y el castigo del vicio. La misma opinión se puede encontrar en la introducción de una de las mejores novelas sentimentales que siguen el modelo de Richardson, *Sidney Bidulph*, de Frances Sheridan (1761).

<sup>lxiii</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, 43-48 y 163-186.

---

<sup>lxiv</sup> Ver también en *Anecdotes and Egotisms* (205) el epígrafe que Mackenzie dedica a Sheridan, en el que se expresan las mismas ideas sobre la inmoralidad de su comedia más popular, *The School of Scandal*.

<sup>lxv</sup> Se puede especular sobre las novelas que tendría en mente Mackenzie cuando habla de “those admired ones”, y hay dos factores que parecen apuntar a la obra de Richardson: por una parte es el novelista más valorado de su época y el que más se aproxima al nivel de la literatura clásica como forma elitista de arte, al nivel de los autores grecolatinos y de la llamada época augusta de la literatura inglesa representada por Johnson y Pope (nivel al que pueden aspirar la épica y la tragedia pero no la novela habitualmente). Por otro lado en *Clarissa* encontramos uno de esos dilemas morales que Mackenzie condena, cuando la integridad moral de la protagonista la lleva a rechazar al pretendiente Holmes, adoptando una postura de rebeldía y desobedeciendo a sus padres. Efectivamente aquí Clarissa Harlowe representa una forma “sublime” de virtud típicamente sentimental, que necesita descubrir también virtud y dignidad en el pretendiente y que rechaza como frívolo el matrimonio de puro interés, y esto se enfrenta con la virtud más práctica y cotidiana de la obediencia. Por otro lado, las reiteradas condenas de Mackenzie al matrimonio por interés harían extraño que Mackenzie criticase de forma más explícita el rechazo de Solmes por Clarissa.

<sup>lxvi</sup> Poco después Thomson matiza o rectifica a propósito de la posición de Mackenzie a favor de la comedia sentimental: “At this point Mackenzie becomes once more the sentimentalist, angered by Sheridan’s satire upon the most cherished sentimental tenets” (207). Una vez más la discusión sobre la posición de Mackenzie ante el sentimentalismo da lugar a innumerables matizaciones, argumentos y contraargumentos.

#### CAP V

<sup>lxvii</sup> *Spectator*, 157 “The Death of Sir Roger”, *Selections from The Tatler and The Spectator*, 247-250.

<sup>lxviii</sup> Edwin Muir, *The Structure of the Novel* (1927) ofrece una tipología de la novela que distingue tres categorías: novela de personaje, novela de acción y novela de espacio.

<sup>lxix</sup> Hay indicios de compasión, que señalaremos en IV.2., pero tales indicios no están desarrollados y encajan mal en la figura general del personaje.

<sup>lxx</sup> Durante los últimos años hay numerosos y valiosos estudios de interés sobre esta época (Davis, 1982, Mackeon, 1986, Hunter, 1992) de la que Mackenzie no se halla muy lejano.

<sup>lxxi</sup> Sabemos que se trata del mismo medio geográfico porque en *The Man of the World* hay una referencia a los personajes de *The Man of Feeling*, concretamente Miss Walton aparece visitando la tumba de Harley acompañada de Lucy Sindall (*MW*, II, 183).

<sup>lxxii</sup> Este es un tipo de figura frecuente en las novelas de Mackenzie: un hombre sentimental con un papel muy breve y funcional que apenas se desarrolla ni interviene en la acción. Es también el caso de Ben Stilton en *The Man of Feeling*. Según hemos visto en el capítulo III, al hablar de la interpretación “factual” y concreta de la obra periodística satírica de Mackenzie, resulta plausible interpretar tales personajes como referencias a personas concretas del entorno del autor, pero en este caso no bajo el aspecto de una sátira sino más bien del homenaje.

<sup>lxxiii</sup> Es curioso que los narradores de estas dos primeras novelas de Mackenzie no sean anónimos pero que sus nombres (Charles y Tom) estén casi “ocultos” en el texto, apareciendo solo una vez, y no en los prólogos sino en pasajes dialogados. Creemos que esto puede explicarse porque estos narradores carecen de todo papel en la acción a pesar de ser vecinos del medio rural en que suceden las historias y que su importancia reside en su peculiar perspectiva emocional e ideológica ante lo que narran.

<sup>lxxiv</sup> La “inestabilidad tonal” es, según Benedict (12) característica de varias novelas sentimentales además de *The Man of Feeling*, al igual que su estructura fragmentaria y su estilo retórico y patético.

<sup>lxxv</sup> Kendall Walton, (368-372) establece una diferencia entre narradores que son historiadores o cronistas (*relating narrators*) para los cuales su relato es una verdad literal y fabuladores (*storytelling narrators*) que tratan a su historia como mera ficción.

<sup>lxxvi</sup> Insistimos en esta diferencia: en *The Man of the World* Tom narra sobre la base documental que son los papeles de Mrs. Wintansly; en *The Man of Feeling*, el documento es la propia narración elaborada por Charles (y presentada por el editor) pero la base de ésta parece ser simplemente testimonial, el hecho de que Harley fuese amigo y vecino del propio Charles. Esta base está lejos de justificar el nivel de conocimiento de Charles sobre la vida de Harley

<sup>lxxvii</sup> No se puede negar que este tipo de procedimiento, el “ver a través del personaje”, se usa en estas novelas. Lo decisivo es que no llega a convertirse en una técnica continuada que sirve de principio vertebrador de la narrativa. Su uso es puntual, como corresponde a una forma de narrar ingenua o natural: “Harley turned his eye briskly on the beggar: it was an unpromising look for the subject of a prediction, and silenced the prophet immediately”.

---

<sup>lxxviii</sup> Los conceptos de escena y resumen corresponden al influyente estudio de la duración narrativa de Genette, recogido por Rimmon-Kenan (51-56)

<sup>lxxix</sup> Rimmon-Kenan habla de “función temática” como una de las habituales funciones de las narraciones insertas o nivel hipodiegético de la narración: “The relations established between the hypodiegetic and the diegetic levels are those of analogy, similarity and contrast” (93).

<sup>lxxx</sup> La interpretación tradicional de *The Man of Feeling*, como veremos en VI, prioriza estos momentos más sentimentales de la novela que son considerados de “identificación múltiple” uniendo en la emoción sentimental a protagonistas, narrador, lector y (según esta interpretación) autor.

<sup>lxxxi</sup> This facet, often referred to as “the norms of the text” consists of “a general system of viewing the world conceptually” in accordance with which the events and characters of the store are evaluated (Upensky, cit. en Rimmon-Kenan, 82)

<sup>lxxxii</sup> Veamos la opinión de Dwyer sobre cómo la verosimilitud psicológica (*mimetic purpose*) tiene menos importancia en las obras de Mackenzie que el didacticismo moral: “The novel’s characterizations are so stereotypically black or white that the reader is constantly reminded of the moral, rather than mimetic, purpose of the work” (147)

<sup>lxxxiii</sup> En la obra de Stone (nota 24) el matrimonio de alianza de intereses, el más antiguo y propio de sociedades patriarcales, y el matrimonio de compañerismo, que podemos denominar “de afectos tranquilos”, el más propiamente burgués y puritano (defendido por Milton) son opciones distintas pero que se oponen ambas al matrimonio pasional o romántico que gana terreno en la sociedad del XVIII. Mrs. Boothby puede defender a cualquiera de los dos en tanto que se oponga al matrimonio por amor que representaría Bolton para Lucy.

<sup>lxxxiv</sup> El paralelismo entre la historia de Emily Atkins y el relato bíblico de la Magdalena es desarrollado por Paul Duke. Harley juega, evidentemente, el papel de Cristo, ayudando a la pecadora a volver como penitente al seno de una sociedad compasiva, en este caso representada por el padre que se reconcilia con ella.

<sup>lxxxv</sup> En la novela de Hugh Kelly, *Memoirs of a Magdalen, History of Louisa Mildmay* (1769) encontramos lo que podría ser la expansión de la historia de Emily, aunque es más evidente aun el paralelismo que comparte con la línea argumental de *Clarissa*. En la novela de Kelly conocemos la existencia de una institución de reforma de prostitutas en la Inglaterra del siglo XVIII. El interés por esta temática es típico de la cultura sentimental y Mackenzie no es en absoluto novedoso al introducir en su novela el motivo de la prostituta arrepentida.

<sup>lxxxvi</sup> La definición de este concepto aparece en el capítulo introductorio del influyente libro de Eve Kossofsky Sedgwick *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*: “‘Homosocial’ is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with ‘homosexual’ and just as obviously meant to be distinguished from ‘homosexual’. In fact it is applied to such activities as ‘male bonding’ which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality. To draw the ‘homosocial’ back into the orbit of ‘desire’, of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual- a continuum whose visibility, for men, in our society is radically disrupted.” (1-2). Para nuestros propósitos no interesa tanto enfatizar esa continuidad entre lo homosocial y lo homosexual (que quizás podría encontrarse en la relación entre Sindall y Billy, pero que Mackenzie no lleva más allá de lo que hemos visto, la compasión y el deseo de ayuda del libertino hacia el joven al que ha causado tanto daño, y un ciertamente llamativo remordimiento), pero sí resaltar poderosamente ese ambiente de sociabilidad masculina (*male bonding*) en el que tiene lugar la corrupción de Billy. En tanto es el ambiente del vicio, está fuertemente marcado por connotaciones sexuales, en principio heterosexuales como veremos en la relación de Billy con una mujer mundana y corrupta. Pero curiosamente, esta será la ex-amante de otro de los miembros de este círculo masculino, lo que también forma parte del esquema presentado por Kossofsky –Sedgwick.

<sup>lxxxvii</sup> Sobre el tráfico de mujeres como algo característico, o como un rasgo fundador, de ciertas formas de sociabilidad masculina ver los capítulos 1 y 3 del libro de Kossofsky-Sedgwick (nota lxxxiv) que nos remitan a autores asociados al estructuralismo en psicoanálisis y antropología: “Based on readings and critiques of Levi-Strauss and Engels, in addition to Freud and Lacan, Gayle Rubin has argued in an influential essay that patriarchal heterosexuality can best be discussed in terms of one or another form of traffic of women: it is the use of women as exchangeable, perhaps symbolic property for the primary purpose of cementing the bonds of men with men”, 25-26.

lxxxviii

Mackenzie narra en una breve anécdota (*Anecdotes and Egotisms*, 68) las imposturas de algunos mendigos de Edimburgo. Esto sirve como indicativo de su interés por esta “perversión” en la aplicación de los conceptos sentimentales a la caridad y compasión.

lxxxix

Recordemos uno de los relatos de Mackenzie, *The Story of Albert Bane*, en el que un disparo a un perro también desencadena los acontecimientos de la historia. En los dos casos los personajes sentimentales positivos, Albert o el hijo de Edwards, se indignan ante el maltrato al animal. Otra similitud llamativa de la historia es la que se da entre la historia del hijo de Edwards y la de Caleb Williams en la novela del mismo nombre de William Godwin, donde el humilde sirviente Williams es perseguido por su amo Falkland. Y la similitud es todavía más clara con una historia inserta en esta novela, la del terrateniente Barnabas Tyrrell, que persigue a su arrendatario Hawkins a partir de un incidente idéntico al que vemos en la novela de Mackenzie entre el hijo de Edwards y su señor.

xc

Brissenden, en *Virtue in Distress*, dedica un capítulo, “The Sentimental Tradition” (141-155), a destacar estas concomitancias del radicalismo sentimental con el radicalismo de los movimientos de izquierda de los años 60 y 70 del siglo XX.

xcii

En realidad, los hechos históricos demuestran que lo que asume el narrador, la viabilidad y rentabilidad de los originales métodos de Rawlinson y Bolton (la originalidad de no cambiar nada mientras todos los demás si lo hacían) no fue posible. Es un hecho aceptado para la historia económica europea que el despegue industrial de Inglaterra se asocia a la mejora del rendimiento agrícola y este a su vez a cambios en la forma de producción, tales como los cercados, la eliminación de tierras comunales y del sistema de *openfield* que forzaba sistemas de producción comunes, tradicionales e inamovibles para todos los propietarios grandes o pequeños. Los perjudicados fueron los pequeños propietarios y arrendatarios, *cottagers*, que engrosaron las filas del éxodo a las ciudades. (Niveau, *Historia de los hechos económicos contemporáneos*, 26-28).

xciii

Otro ejemplo muy anterior y más célebre de narraciones centradas en el motivo del “buen salvaje” es *Oroonoko*, (1688) de Aphra Behn, relato en el que este tipo de historia aparece incluso duplicada, entre los negros de la costa de Guinea, de donde procede el protagonista y entre los indios de Surinam.

## CAP VI

xciiii

Ver Bibliografía, los cuadernos y apuntes póstumos editados por Harold Thompson como *Anecdotes and Egotisms* en 1927 y que fueron redactados por Mackenzie en sus últimos años, en los que su producción literaria casi desaparece.

xcv

El papel de la mujer en la corriente cultural sentimental es estudiado por Barker-Benfield en *The Cult of Sensibility*, en los apartados “Woman and Humanitarian Reform” (224-231) y “Women and Individualism: Inner and Outer Struggles over Sensibility” (287-350). En este estudio historicista se relaciona el sentimentalismo con la femineidad, el lujo de las nuevas clases enriquecidas por el comercio, el refinamiento general de las costumbres y la cultura de los salones.

xcvi

Este fragmento puede aportar argumentos a las dos visiones de la personalidad de Mackenzie, sentimental y antisentimental, que juegan un papel en la interpretación de *The Man of Feeling* que abordaremos en el siguiente apartado. Su argumento básico es que también es un corazón sensible, pero por otro lado se presenta como un hombre de negocios (*a man of business*) y el tono de su carta contrasta significativamente con el de Hannah Moore, que también en la correspondencia se mueve en el registro patético.

xcvii

Wolfgang Iser, *The Act of Reading*. En esta obra clásica de la teoría de la recepción, el concepto de “campo referencial” es el punto de partida histórico y cultural del proceso de interpretación y lectura de la obra. En el ejemplo del siglo XVIII que ahí se utiliza, que es la novela de Fielding, el empirismo de la filosofía británica se considera un elemento del campo referencial. Por otra parte, el concepto de “comunidad de lectores sentimentales” que aquí utilizamos puede relacionarse con el de “comunidad interpretativa” de Stanley Fish, otro importante teórico relacionado con la estética de la recepción.

xcviii

Ver, por ejemplo, la opinión de David Daiches, que habla de la novela como “largely a historical curiosity” (cit. en Barker, 28)

xcix

Como se ve en los pasajes anteriormente citados de Sheriff, en los que sostiene que la razón del “malentendido constante” de la interpretación sentimental de esta novela es la falta de conocimiento de los artículos periodísticos de Mackenzie, o cuando se argumenta que por la influencia de las teorías éticas de Hume, la actitud de Mackenzie hacia el sentimentalismo no puede ser ya la de Fielding (Sheriff, 82, 85). Este tipo de argumentación apunta a que el hecho clave para decir que la novela es irónica es la intención del autor, que la interpretación debe desentrañar con ayuda de algo más que el texto de la novela.

---

## CAP VII

<sup>xcix</sup> La introducción a la novela, a la que haremos referencia más adelante, insiste en dar una justificación de la forma a través de una voz editorial externa que trata la colección de cartas como “manuscrito encontrado”. Mackenzie no se limita a utilizar lo epistolar, o lo documental, como una forma simplemente disponible y tan habitual en la época que no puede extrañar a ningún lector y tiende a aceptarse como forma adecuada para este tipo de narrativa; en lo que puede considerarse un manierismo formal, Mackenzie da un especial énfasis a la forma documental a través de esas introducciones que presentan el manuscrito encontrado, aunque este rasgo está más acentuado en *The Man of Feeling* que en *Julia de Roubigné*.

<sup>c</sup> “There are more evident similarities between Mackenzie’s Montauban and Othello. Like Othello, Mackenzie’s hero is a proud and high-minded man, older than his bride, but, unlike Othello, Montauban has a suspicious temperament and a mean opinion of the world. The supposed evidences of Julia’s guilt are about as convincing as those which madden Othello and both men are unfortunate enough to terrify their wives from the truth. If Desdemona had not lied about the handkerchief, or if Julia had made the confession that she was upon the point of making, the tragedy might have been averted” (Thompson, 149). Según esta opinión, Montauban es más susceptible y por lo tanto más culpable de la tragedia que Otelo, ya que son sólo unas circunstancias fortuitas, y no la malintencionada intervención de una tercera persona, las que lo hacen enloquecer de celos. Por otra parte, Julia comete errores trágicos relacionados con las supuestas pruebas materiales de su adulterio que, igual que sucede con Desdemona, se deben a una cierta ingenuidad y, a partir de cierto momento, al temor que le empieza a inspirar su marido.

<sup>ci</sup> Hacia ello apunta también la nota citada de la carta XXIX, en la que el editor habla de *an egotism*. Mackenzie utiliza este término para referirse a sus cualidades personales y sus papeles póstumos llevan el título de *Anecdotes and Egotisms*.

<sup>cii</sup> Por lo tanto, aunque esta carta nos presente a un Mackenzie antisentimental, no puede ser un argumento a favor de una lectura irónica de *The Man of Feeling*, sino uno, y de bastante consideración, a favor de la tradicional lectura sentimental ya que Mackenzie reconoce en la carta haber promovido la educación de las jóvenes en el sentimentalismo y es normal suponer que se refiere a sus dos novelas publicadas anteriormente.

<sup>ciii</sup> Sus palabras exactas son: “When you have heard me, you will find I am less guilty than unfortunate; yet I am not innocent, for then I should not have been the wife of Montauban” (*JR*, III, 340).

<sup>civ</sup> Donde mejor se expresa la diferencia en cuestiones de moral entre Mackenzie y Rousseau es en la opinión de Mackenzie sobre Rousseau y su obra autobiográfica, que encontramos en *Anecdotes and Egotisms*: “Autobiography, the confession of a person to himself instead of the priest,--generally gets absolution too easily. Rousseau without virtue, but having all the eloquence of virtue” (184). Por otra parte, en estos cuadernos Mackenzie hace algunas anotaciones sobre sus propias obras pero guarda silencio sobre *Julia de Roubigné*, ya que quizás sienta reparos por haberse inspirado en una novela “inmoral”, pese al intento de moralización al que la somete.

<sup>cv</sup> En la *Lettre a D’Alembert* (1758) Rousseau defiende a su ciudad natal Ginebra, y apoya el hecho de que no tenga teatros, en la línea de su razonamientos contra la modernidad europea que ya apreciaban en su *Discurso sobre la desigualdad*.

<sup>cvi</sup> Beauvaris es por tanto equiparable a Harley, Richard Annesly y personajes menores como Jennings en una historia inserta en *The Man of the World*, en cuya caracterización se habla de *milkiness of disposition*.

<sup>cvii</sup> Pero, como hemos visto en el capítulo III, ésta es la concepción del amor y el matrimonio que explícitamente se rechaza en el artículo sobre la comedia, donde se critica la tendencia de este género a exaltar el amor juvenil y ridiculizar la experiencia y sabiduría de la madurez.

<sup>cviii</sup> Esta relación con la cultura sentimental se observa en el hecho de que Wesley utilizara y aconsejara la lectura de la famosa novela sentimental de Henry Brooke: *The Fool of Quality; or the History of the Earl of Moreland* (1771).

<sup>cix</sup> El libro de conducta (*conduct book*) es un género literario o paraliterario popular en el siglo XVIII y practicado, entre otros, por importantes novelistas como Defoe y Richardson. Ver Hunter, *Before Novels*.

<sup>cx</sup> Recordemos que este es el tema de uno de los mejores relatos sentimentales de Mackenzie, *The Story of Albert Bane*, en el que el criado, orgulloso pero fiel, abandona la casa de su joven señor porque éste le ha abofeteado, pero después le salva la vida durante una batalla de las revueltas jacobitas en la que luchan en bandos distintos.

<sup>cx</sup> No hay referencias en *Julia de Roubigné* a una educación deficiente de la protagonista ni a que se le pueda acusar de ser una lectora empedernida de novelas. En la carta XII la propia Julia se refiere a su lectura de Racine, un autor centrado en la temática amorosa pero lejano al sentimentalismo, y la cita tiene más bien el propósito de identificar Julia con Ifigenia, el personaje de este dramaturgo que representa a la hija sacrificada. Pero, si la sensibilidad de Julia es natural, y no afectada o libresca, parecería



---

desautorizarse la interpretación que hace Mackenzie de su propia obra contenida en la carta a Elizabeth Rose, donde se dice que su motivación al escribir la novela es corregir la educación incorrecta de las mujeres, dejando entrever que Julia sería víctima de un error de este tipo.

<sup>cxii</sup> Hemos visto en Shaftesbury un autor asociado al sentimentalismo pero en buena medida también racionalista en su visión ética. En él, como en los personajes bondadosos pero moderados de Mackenzie, las afecciones naturales y sociales son la fuente de la moral adecuada, pero las pasiones descontroladas del sentimentalismo exaltado serían fuente de errores y sufrimiento.

<sup>cxiii</sup> El ejemplo más típico de esta figura es el protagonista de *The Fool of Quality*, la novela de Henry Brooke, pero el propio Savillon y Herbert no dejan de representarlo en buena medida.

<sup>cxiv</sup> Thomson se refiere a ésta como “Mackenzie’s last and best novel” (151) y Baker afirma: “Mackenzie’s last novel was published in 1777 when he was only 32 years old. Julia de Roubigné is his best and most mature work of fiction, for it shows artistic control often lacking in his earlier novels” (69).

---

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE MACKENZIE Y COLABORADORES

Las citas extraídas de las tres novelas de Mackenzie y del conjunto de su obra periodística de *Mirror* y *Lounger* se refieren a la edición de sus obras completas en ocho volúmenes. Añadimos las ediciones de las otras obras de Mackenzie que hemos consultado no incluidas en las obras completas, así como la edición usada de *Mirror & Lounger* en un volumen, que hemos utilizado para los artículos de los colaboradores de Mackenzie en las revistas.

MACKENZIE, Henry. *Works of Henry Mackenzie, 8 vols.* Edinburgh. A. Constable, 1808.

---*Letters to Elizabeth Rose of Kilravock.* Ed. Horst W. Drescher. Neue Beiträge zur Englischen Philologie, vol 8, Münster, West Germany: Aschendor, 1967.

---*Literature and Literati. The Literary Correspondence and Notebooks of Henry Mackenzie, Volume 1, Letters, 1766-1827.* Ed. Horst W. Drescher. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang GmbH, 1989.

---*Anecdotes and Egotisms of Henry Mackenzie.* Ed. Harold W. Thomson London: Oxford University Press, 1927.

---“Account of the German Theatre.” *Transactions of the Royal Society of Edinburgh* II. pt. 2, set 2 1790, 154-192.

--- *Letters of Brutus to Certain Celebrated Political Characters.* Edinburgh: Stewart, Ruthven & Co, 1791.

--- *Account of the Life and Writings of John Home.* Edinburgh: A. Constable, 1822.

---*The Man of Feeling.* Ed. Brian Vickers. London: Oxford University Press, 1967.

“MIRROR CLUB” (MACKENZIE Y OTROS AUTORES)

---*The Mirror and the Lounger Complete in one Volume.* A. Constable, 1808.

### FUENTES DEL SIGLO XVIII O ANTERIORES

ADDISON Joseph, STEELE, Richard. *Selections from The Tatler and The Spectator of Steele and Addison.* London: Penguin, 1982.

BEHN, Aphra. *Oroonoko, The Rover and Other Works.* London: Penguin, 1992.

BROOKE, Henry. *The Fool of Quality, or the History of Henry, Earl of Moreland* (2 VOL). New York: Derby & Jackson, 1860.

---

CIBBER, Colley. *Three Sentimental Comedies*. New Haven: Yale University Press, 1973.

CLELAND, John. *Fanny Hill*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

DENT, J.M. (ed). *Restoration Plays*, with an Introduction by Robert Lawrence. London: Everyman Paperback, 1953.

D'HOLBACH, Paul Baron. *Système de la Nature*. Paris: Fayard, 1990.

FIELDING, Henry: *Joseph Andrews*. Ed. R. F. Brissenden. Harmondsworth: Penguin, 1977.

--- *Tom Jones*. Ed. R. P. C. Mutter. London: Penguin, 1966.

--- *Jonathan Wild*. Ed. David Nokes. Harmondsworth: Penguin, 1982.

FIELDING, Sarah. *The Adventures of David Simple: Containing an Account of his Travels through the Cities of London and Westminster in the Search of a Real Friend*, Edited with an introduction by Malcom Kesall. Oxford: Oxford University Press, 1994.

GODWIN, William. *Things as They Are, or The Adventures of Caleb Williams*. Ed. David McCracken, Oxford: Oxford University Press, 1982.

GOLDSMITH, Oliver. *The Vicar of Wakefield*. Ed. Stephen Coote. Harmondsworth: Penguin, 1982.

HAYWOOD, Eliza. *Love in Excess*. Ed. David Oakleaf. Toronto: Broadview Press, 2000.

---*Four Novels of Eliza Haywood*. Delmar: Scholars Fascimiles and Reprints, 1983.

HUME, David. *A Treatise of Human Nature*: Ed. Páll S. Ardall. London: Fontana, Collins. 1972.

--*Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

HUTCHESON, Francis. *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue (1725) Alterations and Additions made in the second Edition (1726)*, Fascimil Edition prepared by Bernhard Fabian. Hildesheim: Georg Olms, 1976.

KELLY, Hugh. *Louisa Mildmay; History of a Magdalen*. London: Harrison and Co., 1784.

KRAMNICK, Isaac (ed). *The Portable Edmund Burke*. London: Viking Portable Library, 1999.

LA METTRIE, Julien Offray de. *Oeuvres philosophiques*. Paris: J.P.Jackson & coda, 2004.

---

LILLO, George. *Works*. Oxford, New York: Oxford University Press, Clarendon Press, 1993.

MARMONTEL, Jean-François. *Choix des plus jolis contes moraux*. Paris: Libraire de la Cour, 1822.

MANDEVILLE, Bernard. *The Fable of the Bees and Other Writings*. Abridged and edited by E. J. Hundert. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.

MANLEY, Mary Delariviere. *Secrets, Memoirs and Manners of Several Persons of Both Sexes From New Atlantis, an Island in the Mediterranean*. Ed. Ross Ballaster. London: Penguin Books, 1991.

MONTENGÓN, Pedro. *Eusebio*. Madrid: Cátedra. Colección de Letras Hispánicas, 1988.

PREVOT, Jacques (ed). *Libertins du XVII siecle*. Paris: Gallimard, 1998.

RICHARDSON, Samuel. *Clarissa or the History of a Young Lady*. Introduction by John Butt (4 Vols). London: Everyman's Library, 1982.

---*Pamela* Ed. Peter Sabor with an Introduction by Margaret A. Doody. London: Penguin Classics, 1980.

ROMANS LIBERTINS DU XVIII SIECLE . Ed. Robert Laffont. Collection Bouquins: Paris, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Éd. René Pomeau. Paris: Classiques Garnier, 1988.

---*Lettre a d'Alembert*. Paris: Flammarion, 2003.

---*Del Contrato social. Discursos*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

SHERIDAN, Frances *Memoirs of Miss Sidney Bidulph*. Eds. Patricia Koster and Jean Coates Cleary. Oxford: Oxford University Press, 1995.

SHAFTESBURY, Anthony Earl of. *Characteristiks of Men Manners, Opinions, Times*. Ed. John M. Robertson with an introduction by Stanley Grean. New York: The Bobs-Merril Company Inc, 1964.

SMITH, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. New York: Prometheus Books, 2000.

SMITH, Charlotte. *The Young Philosopher*. Lexington: Kentucky University Press, 1999.

STERNE, Lawrence. *A Sentimental Journey*, ed. A. Alvarez. London: Penguin Books, 1997.

---

WOLLSTONECRAFT, Mary. *The Complete Works of Mary Wollstonecraft, Vol 1: Mary, A Fiction; The Wrongs of Woman, or Maria*, Eds. Janet Todd and Marilyn Butler. London: Pickering, 1989.

### **BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA**

ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

BAKER, Ernest A. *The History of English Novel, Vol 5. The Novel of Sensibility and the Gothic Romance*. London: Witherby, 1924-1939.

BARKER, Gerard A. *Henry Mackenzie*. New York: Twayne, 1975.

BARKER-BENFIELD, G. *The Cult of Sensibility: Sex and Society in 18th Century Britain*. Chicago: Chicago University Press, 1992.

BATTESTIN, Martin C. *The Moral Basis of Fielding's Art*. Connecticut: Wesleyan University. Middleton, 1967.

---"Sterne among the *Philosophes*. Body and Soul in *A Sentimental Journey*". *Eighteenth Century Fiction* 7 (1994): 17-36.

BEASLEY, Jerry. *Novels of the 1740s*. Athens: University of Georgia Press, 1982.

BENEDICT, Barbara. *Framing Feeling: Sentiment and Style in English Prose Fiction 1745-1800*. New York: AMS Press, 1994.

BREE, Linda. *Sarah Fielding*. New York: Twayne Publishers, 1996.

BRISSENDEN, R. F. *Virtue in Distress, Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*. London: McMillan Press Ltd., 1974.

DAMROSCH, Leopold. *God's Plots and Man's Stories*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

DAVIS, L. J. *Facts and Fictions: The Origins of the English Novel*. London: Cambridge University Press, 1983.

DELON, Michel. *Le savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette Litteratures, 2000.

DILWORTH, Ernest Nevin. *The Unsentimental Journey of Lawrence Sterne*. New York: King's Crown Press, 1948.

DOODY, Margaret Ann. *A Natural Passion, A Study of the Novels of Samuel Richardson*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1974.

---

DRESCHER, Horst. W. *Themen und Formen des Periodischen Essays im Späten XVIII Jahrhundert, Untersuchungen zu den Schotischen Wochenschriften, The Mirror und The Lounger*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971.

DUKE, Paul. "Mackenzie's *The Man of Feeling*" *Explicator* ; 55. 2, (Winter 1997): 74-76.

DWYER, John. *Virtuous Discourse: Sensibility and Community in Late Eighteenth-Century Scotland*. Edinburgh: John Donald Publishers, 1987.

EAGLETON, Terry. *The Rape of Clarissa*. Oxford: Basil Blackwell, 1982.

ELLIS, Markman. *The Politics of Sensibility: Race, Gender and Commerce in the Sentimental Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

FISH, Stanley. *Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1980.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

GERARD, W.B. "Benevolent Vision: The Ideology of Sentimentality in Contemporary Illustrations of *A Sentimental Journey* and *The Man of Feeling*". *Eighteenth-Century Fiction* 14. 3-4 (2002): 533-574.

GOULD, Rebeca. "Sterne's Sentimental Yorick as Male Histerick". *Studies of English Literature* 36. 3 (1996): 641-654.

GREEN, Katherine Sobba. *The Courtship Novel (1740-1820): A Feminized Genre*. Lexington: Kentucky University Press, 1991.

HAGSTRUM, Jean. *Sex and Sensibility*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

HARKIN, Maureen. "Mackenzie's *The Man of Feeling*: Embalming Sensibility". *English Literature History*, Baltimore MD 61. 2 (1994): 317- 340.

HOPE, V.C. *Virtue by Consensus: The Moral Philosophy of Hutcheson, Hume and Adam Smith*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

HUNTER, Jean Paul. *Before Novels*. New York: W W Norton, 1992.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

JONES, Chris. *Radical Sensibility: Literature and Ideas in the 1790s*. London: Routledge, 1993.

KARL, Frederick R. *The Adversary Literature: The English Novel in Eighteenth Century, A Study in Genre*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1994.

---

KEYMER, Tom. *Richardson's Clarissa and the Eighteenth Century Reader*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KOSSOFSKY-SEDGWICK, Eve. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1984.

LONDON, April. "Historiography, Pastoral, Novel: Genre in *The Man of Feeling*". *Eighteenth Century Fiction* V 10. 1 (1997): 43-62.

MANNING, Susan L. "Enlightenment's Dark Dreams: Two Fictions of Henry Mackenzie and Charles Brockden Brown". *Eighteenth-Century Life* 21. 3 (1997): 39-56.

MAYO, Robert D. *The English Novels in the Magazines (1740-1815)*. Evanston: Northwestern University Press, 1962.

McGUIRK, Carol. "Sentimental Encounter in Sterne, Mackenzie and Burns". *Studies in English Literature, 1500-1900*. 20. 3 (Summer 1980): 505-515.

McKEON, Michael. *The Origins of the English Novel*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

MEYER SPACKS, Patricia. *Desire and Truth: Functions of Plots in 18th Century Novels*. Chicago: Chicago University Press, 1969.

MICHASIW, Kim Ian. "Imitation and Ideology: Henry Mackenzie's Rousseau". *Eighteenth Century Fiction* V 5. 2 (1993): 43-98.

MORTENSEN, Peter. "Rousseau's English Daughters: Female Desire and Male Guardianship in British Romantic Fiction". *English Studies: A Journal of English Language and Literature*. Aug; 83. 4 (2002): 356-70.

MORSE, David. *The Age of Virtue: British Culture from Restoration to Romanticism*. London: Macmillan Press, 2000.

MUIR, Edwin. *The Structure of the Novel*. London: Hogarth Press Ltd, 1928.

MULLAN, L. *Sentiment and Sociability*. Oxford: Clarendon Press (1988).

NIVEAU, Maurice. *Historia de los hechos económicos contemporáneos*. Barcelona: Ariel, 1968.

POCOCK J. G. *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

RAPHAEL, D. *The Moral Sense*. London: Oxford University Press, 1943.

REICHLER, Claude. *L'Age libertin*. Paris: Editions de Minuit, 1997.

---

RICHETTI, J. J. *Popular, Fiction before Richardson: Narrative Patterns 1700-1739*. Oxford: Clarendon Press, 1969.

---*The English Novel in History 1700-1780*. London: Routledge, 1999.

RIMMON KENAN, Shalomith, *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2002.

SHERIFF, J.K. : *The Good-Natured Man: The Evolution of a Moral Idea*. Alabama: University of Alabama Press, 1982.

SKINNER, Gillian: *Sensibility and Economics in the Novel*. London: Palgrave Macmillan, 1999.

SPENCER, Jane: *The Rise of the Woman Novelists*. Oxford: Blackwell, 1986.

STEVENSON, John Allen. "Alien Spirits: The Unity of Lovelace and Clarissa" Ed. Rivero, A. J. *New Essays on Samuel Richardson*. New York: St. Martin's Press, 1996.

STONE, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500- 1800* Abridged Edition. New York: Harper & Row, 1997.

THOMPSON, Harold W. *A Scottish Man of Feeling : Some Account of Henry Mackenzie, Esq. Of Edinburgh and the Golden Age of Burns and Scott*. London and New York: Oxford University Press, 1931.

TODD, Janet. *Sensibility: An Introduction*. London: Methuen, 1986.

---*The Sign of Angelica: Writing and Fiction (1660 - 1800)*. London: Virago, 1989.

TODOROV, Tzvetan. "Les catégories du récit littéraire". *Communications 1966*. Paris: Editions du Seuil, 1981.

TRAUGOTT, John (ed). *Laurence Sterne, A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall Inc, 1988.

VAN SANT, Jessie. *18th Century Sensibility and the Novel: Senses in Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

VAN GHENT, Dorothy. *The English Novel: Form and Function*. New York: Harper & Row, 1953.

WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1990.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel*. London: Hogarth Press, 1957.

WEISSER, Susan Ostrov. *Women and Sexual Love in the British Novel*. London: Macmillan Press, 1997.



---

WICKMAN, Matthew. "Of probability, Romance, and the Spatial Dimensions of Eighteenth-Century Narrative". *Eighteenth-Century Fiction*. 15. 1 (2002): 59-80.

YEAZELL, Ruth Bernard. *Fictions of Modesty : Women and Courtship in the English Novel*. Chicago: Chicago University Press, 1991.

ZIMMERMAN, Everett. "Fragments of History and The Man of Feeling: From Richard Bentley to Walter Scott". *Eighteenth-Century Studies*. 23 , 3 (Spring 1990): 283-300.

## **PAGINAS WEB**

-The dictionary of Sensibility:

[www.engl.virginia.edu/%7Eenec981/dictionary/sensibility](http://www.engl.virginia.edu/%7Eenec981/dictionary/sensibility)

-Henry Mackenzie:

[www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/Perrius-Mackenzie/ie.html](http://www.lang.nagoya-u.ac.jp/~matsuoka/Perrius-Mackenzie/ie.html)

-Domesticity in the Novel, 1770-1880:

<http://courses.nus.edu.sg/course/elltsw/lecture2.htm>

-*The Woman of Feeling*, by Dr. Beth Swan:

<http://www.chester.ac.uk/english/femsensib.pdf>

-Sensibility and the 18<sup>th</sup> Century Novel, by Dr. Beth Swan:

<http://www.chester.ac.uk/english/sensibilitylecture.pdf>