

LA MUJER Y EL MATRIMONIO EN LAS
PRINCIPALES NOVELAS DE
WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY

Trabajo realizado para la obtención
del grado de Doctor por:

Ana Sofía Moya Gutierrez
Licenciada en Filología Inglesa
Universidad de Barcelona

Barcelona - Diciembre de 1989

Realizado bajo la dirección de
la Doctora Jacqueline Hurtley.
Profesora Titular del Departamento
de Lengua y Literatura Inglesa
Facultad de Filología
Universidad de Barcelona.

"I regard [Thackeray] as one of the most tender-hearted human beings I ever knew, who, with an exaggerated contempt for the foibles of the world at large, would entertain an almost equally exaggerated sympathy with the joys and troubles of individuals around him."

Anthony Trollope

Quisiera consignar mi más profundo agradecimiento a la Dra. Jacqueline Hurtleby por su atenta y amable dirección, y su constante aliento y apoyo en la realización de este trabajo, así como por sus enseñanzas recibidas durante mis estudios en las aulas de esta Universidad y su ponderada opinión y juicio dispensados en posteriores ocasiones.

Al mismo tiempo, deseo mostrar mi agradecimiento por la ayuda recibida por parte del British Council, merced a la cual me fue posible efectuar un viaje a Inglaterra y obtener la bibliografía necesaria para realizar este trabajo.

Mis más sinceras gracias a todos los componentes del Departamento de Lengua y Literatura Inglesa de la Universidad de Barcelona por su interés, especialmente a Mireia Aragay y a Ma Luz Celaya por su constante apoyo; a la Biblioteca del Departamento, la del Instituto Británico, y la British Library por facilitarme la utilización del material necesario; y a toda mi familia por animarme en los momentos de desaliento.

INDICE

	Pág.
1.- Introducción	9
2.- Capítulo I	
La mujer de la clase media-alta en la Inglaterra del siglo XIX	21
3.- Capítulo II	
<u>Vanity Fair</u> : El pasado frente al presente	44
4.- Capítulo III	
<u>Pondennis</u> : El ideal victoriano de mujer	143
5.- Capítulo IV	
<u>Henry Esmond</u> : Instinto y raciocinio en la lucha interior del hombre	198
6.- Capítulo V	
<u>The Newcomes</u> : La creación de un nuevo ideal de mujer	253
7.- Conclusiones	312
8.- Apéndice I	
Tabla cronológica	328

9.- Apéndice II

Repaso a la crítica sobre W.M. Thackeray	331
---	------------

10.- Bibliografía	339
10.1.- Obras de Thackeray	340
10.2.- Crítica sobre Thackeray	341
10.3.- Crítica general	352
10.4.- Estudios históricos sobre la mujer y el siglo XIX	356
10.5.- Otras obras literarias consultadas	361
10.6.- Manuales de referencia y diccionarios	362

INDICE DE ILUSTRACIONES

No	Pág.
1.- Portada original de <u>Vanity Fair</u>	45
2.- Segunda portada de <u>Vanity Fair</u>	46
3.- Becky dice adiós a la escuela de Miss Pinkerton	52
4.- Las hermanas Pinkerton	62
5.- Becky tratando de pescar el pez más grande	70
6.- Joseph Sedley ayudando a Becky	78
7.- Amelia en casa de George	85
8.- Miss Crawley atendida por la familia	102
9.- Iniciales de capítulo	110
10.- Iniciales de capítulo	120
11.- Joseph Sedley bailando	128
12.- Portada original de <u>Pendennis</u>	144
13.- Madre e hijo	160
14.- Major Pendennis y Laura esperan en la ante-cámara	169
15.- Helen cuida a Pen enfermo	177
16.- Iniciales de capítulo	184

INTRODUCCION

Mientras realizábamos la tesina de licenciatura "Aspects of Nineteenth Century English Society as Seen Through W.M. Thackeray's Vanity Fair"¹, nos dimos cuenta de que todavía, y como ya ha apuntado Barbara Hardy: "Thackeray [...] has for some time past attracted aesthetic discussion and formal analysis, but there still seems to be plenty of room for a discussion of his central subjects"². En efecto, a lo largo de la investigación que llevamos a cabo para realizar dicho trabajo, encontramos que todavía existían importantes lagunas que dejaban lugar para nuevos trabajos de investigación sobre la obra de este autor victoriano. Dentro de esta carencia de estudios sobre la obra de Thackeray, nos pareció que uno de los temas más relevantes que quedaba sin explorar detenidamente era el de la mujer y el matrimonio, aspectos a nuestro juicio de gran interés, pues revelan la inquietud de este autor ante la problemática de la mujer en la primera parte del siglo XIX, lo que ha sido mayoritariamente ignorado por la crítica. A este efecto, en el Apéndice II el lector

encontrará un repaso a la crítica sobre la obra de Thackeray donde se destacan tanto la forma como los aspectos más relevantes que los principales estudiosos de este autor han llevado a cabo. Dicho repaso no ha sido incluido en la presente introducción a fin de no hacerla tediosa y demasiado extensa.

Dentro del marco formado por toda la obra de Thackeray (que podemos dividir básicamente en dos partes, la periodística y la novelística), hemos decidido centrarnos en su obra novelística, y dentro de ella en sus cuatro novelas principales, a saber, Vanity Fair, Pendennis, Henry Esmond y The Newcomes. Las razones son, primeramente, que estamos estudiando a Thackeray desde una perspectiva literaria, y por lo tanto debemos dar prioridad a su labor como novelista. Dentro de su faceta novelística, la labor de los críticos se ha centrado principalmente en estas cuatro novelas que vienen siendo por ello llamadas sus novelas principales³. Así pues, y aunque se puede argumentar que es precisamente sobre estas novelas sobre las que más se ha escrito, debemos insistir en nuestra conformidad con la afirmación de Barbara Hardy que antes mencionábamos,⁴ como se podrá observar a lo largo del presente trabajo. En segundo lugar, la razón fundamental por la que nos hemos centrado en las cuatro novelas que antes

mencionábamos es porque es en ellas donde el tema de la mujer y el matrimonio es más relevante. Mientras en cada una de estas cuatro novelas Thackeray aporta algo nuevo, en su obra posterior (esencialmente The Virginians, The Adventures of Philip, y Dennis Duval) se limita a recoger elementos de las anteriores, sin aportar nuevas ideas. Es por ello precisamente por lo que nos pareció que el estudio debía centrarse en las llamadas novelas principales de Thackeray, dejando de lado su obra secundaria.

La razón por la que hemos unido en este trabajo el tema de la mujer al del matrimonio formando uno único es porque Thackeray contempla ambas cosas conjuntamente en su obra. Así, veremos como éste autor denota poseer una acentuada preocupación tanto por la situación de la mujer como por el estado de la institución matrimonial en la Inglaterra de principios del siglo XIX. De esta manera, y a través del análisis detallado de estas cuatro novelas, observaremos como para Thackeray el ideal victoriano de mujer es un fracaso, así como también lo es la institución del matrimonio, la cual es contemplada primordialmente desde una perspectiva social en su obra. Thackeray explora la naturaleza de la mujer y su función en la sociedad a través de una serie de personajes femeninos, y para demostrar el fracaso del

ideal victoriano de mujer, lleva a perfilar un nuevo ideal que está más de acuerdo con las nuevas ideas que empezaban a aflorar en la Inglaterra de su época, aunque también conserva elementos tradicionales tales como la maternidad, como más adelante veremos. Hay que tener en cuenta, no obstante, que Thackeray centra su análisis de la sociedad en unos grupos sociales muy concretos, y que por lo tanto cuando decimos que analiza la situación de la mujer y el matrimonio en la Inglaterra de principios del siglo XIX, nos referimos a la clase media-alta de la sociedad londinense de la época.

Para desarrollar este tema, hemos estructurado el presente trabajo en cinco capítulos. El primero se ocupa de ofrecer al lector una breve historia social de la mujer en el siglo XIX en la que el lector podrá contrastar la obra de este autor. Este capítulo se puede considerar por ello introductorio, ya que sólo pretende centrar al lector en un contexto socio-histórico referencial. Hay que destacar de nuevo, y en relación a este capítulo muy especialmente, que dado que Thackeray centra sus obras en unas clases sociales concretas, hemos omitido todo lo referente a la mujer de clase baja o a la mujer trabajadora, por parecernos fuera del marco constituido por el tema y el autor que nos ocupa. Asimismo, y aunque dentro de la historia social de la

mujer la etapa más interesante corresponde a finales del siglo XIX y principios del XX, tampoco hemos tratado esta época por ser posterior a Thackeray, quién recordemos murió en 1863.

Después de este capítulo introductorio, hemos dedicado un capítulo independiente a cada novela, que hemos ordenado cronológicamente, donde se estudian con detenimiento los personajes femeninos y el papel del matrimonio. Aunque existían otras posibles maneras de organizar los diferentes personajes femeninos, nos pareció que la mejor era ésta, a pesar de que a simple vista parecía la más simple, ya que en primer lugar nos permite apreciar con mayor claridad la evolución que se da en Thackeray en cuanto a su valoración de la mujer y el matrimonio. En segundo lugar, esta estructura nos evita realizar ciertas repeticiones tales como determinadas alusiones a la trama y a otros personajes de la misma obra que de otra forma serían inevitables. Por último, esta estructura nos facilita el estudio contrastado de los diferentes personajes de una misma novela, punto que, como podremos observar a lo largo del presente trabajo, es importante en la valoración conjunta de la mujer y el matrimonio en Thackeray.

En cuanto al modo de aproximación a las novelas, y teniendo en cuenta que nos estamos refiriendo a un trabajo en concreto y no a una manera de aproximación a la literatura en general, cabe destacar los siguientes puntos: primeramente el hecho de que en ningún momento se ha pretendido realizar una crítica de tipo biográfica. Como se puede apreciar en el Apéndice II, ésta es precisamente la perspectiva bajo la que este autor ha sido mayoritariamente contemplado. A este efecto, hay también que destacar que no se ofrece al lector ninguna introducción a la vida de Thackeray⁵, por considerar que existen multitud de excelentes biografías de este autor entre las que, por supuesto, hay que destacar la realizada por Gordon N. Ray⁶, uno de sus principales estudiosos. También hay que señalar que no se ha pretendido adoptar una corriente crítica en concreto, sino que se han tomado de ellas los elementos que nos podían ser más útiles para conseguir nuestro objetivo. En este sentido, y dentro de los tres elementos clave para que exista un hecho literario (autor - texto - lector)⁷, nos hemos centrado esencialmente en el texto en el momento de elaborar nuestras hipótesis, como punto de partida en el que basar nuestro estudio, aunque también se ha tenido en cuenta la audiencia (lector) a la que la obra de Thackeray estaba inicialmente dirigida. Tomando el texto

como punto de partida, hemos procedido al análisis de los diferentes personajes femeninos que en él se nos presentan, así como al estudio detallado del papel del matrimonio. A partir del análisis, hemos elaborado nuestra tesis apoyándola siempre en el texto, de modo que éste se ha convertido así también en el punto de llegada del análisis. Se trata de demostrar como los diferentes textos ponen de relieve una serie de ideas que, contrastadas con el marco social de la época, constituyen un conjunto ciertamente progresista respecto de la mentalidad predominante en la primera mitad del siglo XIX. Los subtítulos que hemos otorgado a los capítulos corresponden a la idea central que éstos expresan, y tratan de reflejar la evolución que percibimos en Thackeray desde Vanity Fair, que hemos subtítuloado "El pasado frente al presente", hasta The Newcomes, "La creación de un nuevo ideal de mujer".

Por último, destacar que en Vanity Fair y Pendennis se han incluido las ilustraciones que acompañaron a su primera edición, lo que no se ha hecho en el caso de las otras dos novelas. Esto es así únicamente porque el mismo Thackeray ilustró aquellas dos novelas, mientras que Henry Esmond apareció sin ilustraciones, y The Newcomes fue ilustrada por Richard Doyle. Nos pareció que el hecho de que él mismo hubiese

ilustrado sus propias obras era curioso y no menos interesante, pues las ilustraciones en repetidas ocasiones refuerzan la ironía de la narración, y por eso decidimos incluir algunas en nuestro texto.

Para llevar todo este trabajo a cabo, se realizó una profunda investigación sobre Thackeray centrada en tres fuentes de información claves: The British Library, University Microfilms International y las Universidades Inglesas. Previamente se trabajó sobre el material obtenible en el mercado, el que se encuentra en los Institutos Británicos de Barcelona y Madrid, en la Biblioteca Nacional así como en las Bibliotecas de la Universidad de Barcelona y la Universidad Autónoma de Barcelona. Al consultar el British Library Catalogue⁸ que se encuentra en la Biblioteca de Cataluña nos pudimos hacer una idea completa de todo lo que se había publicado hasta el momento sobre Thackeray.

Con este trabajo de investigación base, procedimos a consultar las tres fuentes de información que antes mencionábamos, para lo que nos fue de gran ayuda la beca ("Grant-in-Aid") que el Instituto Británico de Barcelona nos otorgó. Gracias a esta ayuda realizamos un viaje al British Library, donde consultamos todo el material que previamente habíamos comprobado en el British Library

Catalogue. A través de University Microfilms International obtuvimos acceso a otros trabajos de investigación sobre Thackeray realizados en los Estados Unidos. Por último, escribimos a las cuarenta y cinco Universidades de la Gran Bretaña con el fin de averiguar la existencia de otros trabajos de investigación sobre este autor. Así, nos enteramos de la existencia de otras dos tesis doctorales en curso sobre Thackeray, una en Pisa (Italia) sobre el material anterior a la publicación de The Book of Snobs, y otra en Manchester (Inglaterra) sobre la ficción menor y los trabajos críticos de Thackeray .

Tal y como decíamos al principio de la presente introducción, a pesar de que ya se ha escrito mucho sobre Thackeray, todavía queda mucho por explorar de este autor victoriano. Así, con este trabajo no se pretende agotar todas las posibilidades, sino arrojar luz sobre un aspecto que, a nuestro juicio, es muy revelador sobre este autor y que todavía no se había explorado con detenimiento. De esta manera, a lo largo de este trabajo nos hemos dado cuenta de que existen otros temas, como la figura del narrador en Thackeray o el estudio de su retrato de la juventud del siglo XIX por ejemplo, que pueden dar a lugar a nuevos e interesantes trabajos de investigación.

NOTAS:

(1) Tesina de Licenciatura dirigida por la Doctora J. Hurlley, y presentada en la Universidad de Barcelona en febrero de 1986.

(2) Barbara Hardy, The Exposure of Luxury. Radical Themes in Thackeray (Londres: Peter Owen, 1972), pág. 13.

(3) En este sentido, cabe mencionar por ejemplo a G.N. Ray, quien en The Buried Life (Londres: OUP, 1952) ya se centra en lo que él llama sus "great novels of modern life" (pág. 3); A. Welsh, que en la introducción a Thackeray, A Collection of Critical Essays (Prentice: Prentice Hall, 1968), (pág. 9) hace referencia también a sus "four major novels"; M. Wheeler en English Fiction of the Victorian Period 1830-1890 (Londres: Longman, 1985), quien dedica el capítulo tercero a "No New Thing Under the Sun: Thackeray's Major Novels"; J. McMaster, quien titula su estudio sobre Thackeray Thackeray: The Major Novels (Toronto: Toronto University Press, 1971), y C.I.R. Croxton, quien dedica su tesis doctoral al tema "Thackeray's Use of Irony in Characterising Women in his Major Novels" (Munce (Indiana): Universidad de Ball State, 1978).

(4) Como se podrá observar a lo largo de los cuatro capítulos centrales de este trabajo, apenas existe argumentación sobre otros estudios referentes a este tema, precisamente por la carencia de ellos.

(5) En el Apéndice I, el lector encontrará una breve tabla cronológica, donde se destacan los hechos más importantes de la vida del autor.

(6) Biografía en dos volúmenes, Thackeray: The Uses of Adversity (1811-1846) (Londres: OUP, 1955), y Thackeray: The Age of Wisdom (1847-1860) (Londres: OUP, 1958).

(7) Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction (Oxford: Basil Blackwell, 1983).

(8) Judi Vernau (Managing Director) The British Library General Catalogue of Printed Books to 1975 (Londres: British Library, 1987).

----- The British Library General Catalogue of Printed Books 1976 to 1982 (Londres: British Library, 1983)

----- The British Library General Catalogue of Printed Books 1982 to 1985 (Londres: British Library, 1986)

----- The British Library General Catalogue of Printed Books 1986 to 1987 (Londres: British Library, 1988)

(9) La primera de estas dos tesis está siendo dirigida por Andrew Sanders (Birkbeck College. Universidad de Londres), y la segunda está siendo realizada por Richard Pearson (Universidad de Manchester). Por ser trabajos en curso en estos momentos, se carece de más información sobre ellos.

CAPITULO I

LA MUJER DE LA CLASE MEDIA-ALTA EN LA
INGLATERRA DEL SIGLO XIX

La historia de la mujer en Inglaterra, desde el advenimiento de la reina Victoria hasta la Primera Guerra Mundial es un camino arduo y lleno de dificultades que condujo a su liberación, lo que podemos decir se consigue con la obtención del derecho al voto en 1918. Pero para entender este camino, cabe remontarse hasta finales del siglo XVIII y analizar la situación de la mujer en esa época, pues con ello obtendremos una visión del punto en que partieron las mujeres ¹.

Durante el siglo XVIII, el centro de la vida ² femenina era el hogar, punto de convergencia de las inclinaciones domésticas y virtudes tales como la piedad, bondad y mantenimiento de las tradiciones. La mujer, tal y como lo exige la mentalidad predominante en la época, sólo puede desarrollarse como esposa y como madre. Se considera que hay caracteres psicológicos esencialmente femeninos, destinados a causar la mayor

felicidad de los hombres. La mujer ideal de la época debe dar pruebas de modestia y de reserva: debe vigilar constantemente sus palabras y sus gestos a fin de no singularizarse, al tiempo que pone sumo cuidado en no demostrar una personalidad fuerte, y aparecer siempre como un ser sumiso y obediente.

El ideal femenino está centrado en el matrimonio y en la maternidad, y por ello el principio de la educación femenina en Inglaterra en esta época de finales del siglo XVIII y principio del XIX es únicamente enseñar a las jóvenes a gustar, a prever lo que de ellas esperaba el otro sexo.³ Ahora bien, mientras en la burguesía del siglo XVIII se alababan todavía las cualidades hogareñas de una dueña de casa, esto pasa de moda en el umbral del siglo XIX, triunfando entonces las artes de adorno, habilidades que contribuirán a encantar al aspirante y luego a distraer al marido. Y aunque esta tendencia tropieza con la supervivencia, del horror que inspiraban las mujeres sabias (comienzos del siglo XVIII), poco a poco se fue imponiendo el deseo de dar a la mujer una "cultura general",⁴ si bien esta formación es tan sólo un barniz y permanecerá así hasta bien entrado el siglo XX. De esta manera, se impone a la mujer una imagen de la ciencia y de la cultura que no constituye una finalidad en sí

misma, sino un medio de manifestar sus dotes particulares de simpatía, bondad y gracia. Lo cierto es que el nivel de enseñanza es pésimo, las materias básicas tales como la aritmética apenas se tocan, y las jóvenes que acaban sus estudios casi no saben leer y escribir, desconocen la ortografía e incluso carecen de cualquier instrucción en el campo de la economía doméstica. Eso sí, las jóvenes debían aprender las lenguas vivas, que podrían utilizar en las conversaciones de salón. Pero mientras las lenguas antiguas constituían el fundamento mismo de la educación de los jóvenes, la opinión burguesa de principios de siglo confirma y acentúa la prohibición que impide el estudio del griego y del latín a las muchachas.

Las jóvenes de la clase media alta se educan generalmente en el seno de la familia, donde bajo la tutela de los padres aprenden las "artes de adorno" necesarias para brillar en sociedad. Pero además, este nuevo interés por la formación de la mujer hace que los internados femeninos se multipliquen, sin que por ello su calidad mejore, y en la mayoría de ellos las adolescentes son entregadas a la autoridad y a las ideas, a veces extravagantes, de directoras incultas y de profesorado no cualificado, centrándose su educación⁵ ⁶ en la enseñanza de la urbanidad, moral e incluso de la

7

verticalidad física. Como veremos más adelante, novelistas como Thackeray satirizan ásperamente este sistema de educación que hace de la mujer un ser totalmente dependiente del hombre en tanto en cuanto carece de ideas y juicio propio. Considerar que una cierta debilidad física realzaba la gracia de las jóvenes era hacerse partidario de una situación real. La consumición, la endeblez, debidas a la falta de aire, de ejercicio y a una alimentación mal equilibrada en los internados eran las causas que daban por resultado esas criaturas etéreas y frágiles tan admiradas. Una educación fundada en la represión de todo impulso espontáneo y que impedía el libre desarrollo de la feminidad tenía forzosamente que desembocar en la neurosis o en las formas de una sensiblería ridícula. Además, estos internados para señoritas tenían por regla de oro separar a la adolescente del mundo, y, sobre todo, de los representantes del otro sexo. Una vez finalizado el proceso educativo, las jóvenes eran lanzadas a unos años de veladas y recepciones, donde eran cortejadas y admiradas bajo la vigilancia de una dama de compañía, hasta que contraían matrimonio. Para la sociedad de la época, el matrimonio es la única finalidad que tiene la vida de una mujer y la solterona es marginada, siendo objeto de burla y sarcasmo. Todas las enseñanzas recibidas por las jóvenes (artes de

adorno, pasividad, apariencia de inocencia y sentimiento de pudor) están dirigidas a un solo fin: la caza de marido. Ahora bien, en esta caza, la joven no debe dar nunca la menor señal de simpatía antes que el pretendiente no se haya declarado. Es la madre de ésta la que dispone todas las iniciativas, encontrando aquí la mujer con hijas casaderas un campo desbordante de actividad. La madre se convierte en el agente matrimonial, y pasea su mercancía por todas las familias. Tanto Thackeray como Dickens presentan ejemplos de esta situación, que casi siempre aparece como un aspecto de la vida de la mujer de carácter tragicómico: en Dombey and Son, Edith Carker es casi vendida por su madre a un marido rico y, en Vanity Fair, Thackeray nos presentará el problema que supone la carencia de una madre que reluce esta función para una joven de la época, en este caso Becky Sharp. Por supuesto que la sociedad burguesa y aristocrática no toleraba la idea de que la mujer ejerciese una profesión, de no ser, excepcionalmente, la de institutriz, ama de llaves o directora de un pensionado, y esto tan sólo en el caso de que las desgracias de la vida le hubiesen obligado a ello. La única condición que se requería para desempeñar cualquiera de estos trabajos era la de practicar algunas de las artes de adorno, ser amable o al menos aparentarlo, y, por encima de todo,

ofrecer unos modales distinguidos y una moralidad o reputación libres de toda sospecha. Así, las pequeñas conquistas y reformas en materia de educación que se obtendrían durante la primera parte de la era victoriana se deben fundamentalmente a iniciativas individuales de algunas personas que podemos denominar "mujeres pioneras"⁸, salidas generalmente del seno de la burguesía de la época: en 1848, bajo el patronato de la reina y con los fondos reunidos por una de sus damas de honor, el Queen's College for Women abriría oficialmente las puertas, con 200 alumnas de todas las edades. En estas clases, destinadas principalmente a futuras institutrices, aunque también a las jóvenes mayores de doce años se enseñaría inglés, teología, historia, geografía, latín, matemáticas, y lenguas modernas. Finalmente en 1865 se conseguiría que, por primera vez, la Universidad de Cambridge admitiera a muchachas a presentarse a sus exámenes locales⁹, si bien Oxford rehusaría ofrecer este privilegio a las jóvenes.

Con esta situación, la mayoría de las burguesas pasaban su vida en el hogar. Con el aumento del bienestar de sus maridos, el desenvolvimiento del confort material y el pauperismo creciente que colmaba todas las necesidades del servicio, las mujeres de la clase media se revuelcan en la ociosidad. Es de buen

tono no hacer nada. El tedio, con todos sus sueños y sus incidencias emocionales y sentimentales, encuentra una presa fácil en estas damas inactivas de la época romántica. Al mismo tiempo, los progresos materiales de la industria del libro permiten a estas eternas ociosas encontrar un pasto más abundante, y las revistas femeninas se multiplican, cabiendo hacer mención por ejemplo de The Lady's Magazine de enero de 1810, con un sumario decididamente moderno: un folletín, enseñanzas culinarias, consejos de higiene, grabados de modas comentados y una crónica mundana. En general, estas revistas no son ilustradas más que moderadamente. El perfeccionamiento de las técnicas de reproducción de grabados, a partir de 1822, atrae a las mujeres cuando una ilustración ayuda al interés de un texto literario. Procedente de Alemania, la moda de los almanaques, libros-álbumes, publicados anualmente, se expande por Inglaterra y hace estragos hasta 1840. Ni el público ni los colaboradores de estos álbumes literarios son exclusivamente femeninos, pero las mujeres, en tanto que lectoras y autores ¹⁰, son el elemento preponderante. El almanaque es lo que ante todo da a un salón donde la esposa es la reina su atmósfera de distinción y refinamiento. Exhibido en una cómoda, con su encuadernación tornasolada y sus colores llamativos, es el adorno elegante de más efecto. Adquirir el Keepsake

es ya de por sí un signo de posición social. No es por casualidad que diversos almanaques debieran su éxito a algunas animadoras pertenecientes a la aristocracia o a las capas superiores de la burguesía: el esnobismo explica en gran parte la extraordinaria difusión de esta fruslería a medio camino entre el periodismo y la literatura. Su suprema originalidad son los textos - poemas o narraciones- que ilustran los grabados de estos volúmenes y no a la inversa.

También en esta época la profesión de la mujer de letras encuentra una brillante y definitiva consagración. Aunque a mediados del siglo XVIII ya había un gran número de mujeres autoras, éstas apenas existían como grupo social ¹¹. En cambio, en el primer tercio del siglo XIX aparece una importante cantidad de escritoras que tratan de ganar dinero con sus escritos. El tipo de literatura producida por la mayoría de estas mujeres se caracteriza por su docilidad y conformismo, y para la burguesía de la época esto es suficiente: la cualidad estética de la obra no importaba mucho. Convencidas de que tenían una vocación redentora, las escritoras de esta época se inclinan hacia la edificación, y su literatura tiene un marcado carácter didáctico, aunque cabe hacer notar que algunas autoras tales como Jane Austen no sólo se evadieron de este romanticismo

femenino sino que incluso reaccionaron en contra de él. La mayoría, por contra, escribieron en tanto que mujeres, en el sentido de exagerar ellas mismas lo femenino: su sensibilidad se convertía así en sensiblería y su sentimiento en sentimentalidad ¹².

De esta manera, en el curso del primer tercio del siglo XIX, las mujeres de la burguesía, en su vasta mayoría, siguen el determinismo de su educación tanto académica como familiar, y se conforman con la imagen que se hace de ellas en una sociedad patriarcal: quieren gustar, se presentan indefensas ante la existencia, confiesan su incapacidad para ejercer actividades exclusivamente adaptadas a las fuerzas físicas e intelectuales de los hombres. La timidez, el temor del porvenir y un conservadurismo ligado al instinto de conservación asustan a las mujeres de la burguesía media, que ni tan sólo tienen la idea de conquistar una libertad o una independencia por la cual no han suspirado nunca.

* * * * *

En 1837, la reina Victoria sube al trono. La Revolución Industrial ha convertido a la Gran Bretaña en la primera nación capitalista del mundo, y el poder

político empieza a pasar progresivamente de manos de la aristocracia terrateniente a las de la alta y, más tarde, de la mediana burguesía comercial e industrial que impone progresivamente sus valores y su ideal de vida al conjunto de la sociedad. Así, los primeros cuarenta años del reinado de la reina Victoria constituyen un período de consolidación y de difusión del ideal burgués: ideal de trabajo, de austeridad, de castidad y de culto a la familia patriarcal y monogámica, ideales que se oponen al modo de vida más relajado de una aristocracia que en este momento se encuentra en un estado de decadencia y ociosidad total.

A finales del siglo XIX, ante la muerte de la reina, se empieza a percibir una fuerte reacción contra la tiranía de un conformismo puritano impregnado de respetabilidad burguesa, tiranía que conlleva una verdadera rebeldía contra el código moral y social en vigencia. Este nuevo clima de libertad coincide con la aparición de ideologías socialistas aún confusas y diversas, y la formación de grupos orientados hacia la emancipación de los individuos y de las clases oprimidas, es decir, de la masa trabajadora y de las mujeres. La emancipación de la mujer, tanto en Inglaterra como en Francia, va estrechamente ligada al progreso de los Derechos del Hombre, a las ideas de

justicia y libertad para todos. Es por ello que la historia de la mujer entre 1837 y 1918 puede dividirse en dos grandes etapas que corresponden a los dos grandes momentos de la evolución del clima intelectual y social, etapas que pueden marcarse por la aparición, en 1859, de The Origin of Species, obra con la que Charles R. Darwin revolucionó las teorías de la evolución, dando paso a una nueva era en el pensamiento científico y filosófico de la humanidad. Ahora bien, Thackeray murió en 1863, y por lo tanto la segunda etapa de la historia de la mujer a la que acabamos de referirnos es posterior a él. Se trata sin duda alguna de los años de mayor transformación en cuanto a la obtención de libertades y derechos por cuanto a la mujer se refiere. Pero el presente trabajo no pretende detenerse en los hechos históricos en sí, sino que tan solo se desea ofrecer al lector una visión general de la situación de la mujer en los estamentos tratados por Thackeray y durante su época, esto es, esencialmente la primera mitad del siglo XIX.

En esta primera parte de la era victoriana, se renuevan los argumentos de San Pablo sobre la inferioridad física y mental de la mujer. Su misma debilidad se interpreta como el origen de su fuerza, es decir, de su influencia moral. La esencia de la

feminidad, afirman novelistas y moralistas entre los que
cabe citar a Dickens ¹³, por ejemplo, como claro
representante de esta época, es el sacrificio, la
entrega absoluta al hombre, padre, hermano y, sobre
todo, al marido, así como a la familia. Por supuesto que
esta idea de altruismo y sacrificio sólo puede
desarrollarse en el matrimonio y en la maternidad, o, lo
que es lo mismo, en la familia y el hogar, todos ellos
conceptos muy arraigados en la moralidad de la burguesía
de esta primera mitad del siglo XIX. Así, la mujer
aparece como inspiradora y guía del hogar, pues al
encontrarse protegida del mundo exterior por el hombre,
puede constituirse en defensora de los más altos valores
morales. Esta imagen idealizada de la mujer lleva a la
creencia en su castidad natural, reforzándose el
concepto del matrimonio cristiano cuya única finalidad
es la procreación.

Entre 1850 y 1870 el nivel de vida de las clases
medias se eleva considerablemente, y la mujer de la alta
burguesía, rodeada de servicio más numeroso, se
encuentra desplazada de la cocina, liberada de las
tareas domésticas, excluida del cuidado de los niños y
limitada al desarrollo moral de la familia mientras se
entrega a las actividades sociales. El ocio y la
elegancia de la mujer se convierten en un distintivo de

clase y ésta se exhibe en sociedad, pasea en carroza y viste trajes cada vez más suntuosos y joyas más sofisticadas. No obstante, hay que resaltar de nuevo que todo esto no es sino un símbolo de la prosperidad del marido o padre, es decir que, aunque libre de toda servidumbre doméstica, la esposa sigue siendo considerada como una propiedad más del marido.

Otro elemento que denota claramente el poder económico de la familia burguesa victoriana es la presencia en el hogar de la institutriz, que libera a la madre de las tareas de enseñanza de sus hijos, concediéndole aún más tiempo de ocio, tiempo para dedicar a las artes de adorno, lo que de nuevo resalta el nivel socio-económico del pater familias. La institutriz es la encargada de enseñar a las hijas de estas familias (los varones eran enviados a internados, o se tomaba un tutor para su enseñanza) modales distinguidos para mostrar posteriormente en sociedad, por lo que normalmente se requería que ésta fuese una dama. Así pues, aunque la sociedad de la época excluye a la mujer del ejercicio de toda actividad autónoma y remunerada, el trabajo de institutriz queda exento de esta prohibición y se constituye en la única profesión accesible a las jóvenes de buena familia, arruinadas o en penuria, las cuales se enfrentan con inmensos

problemas al trabajar ya que forman un grupo social indefinido entre el mundo de los profesores y el de los criados.

Si la manera de educar a las jóvenes destinadas al matrimonio, las dificultades que encuentran las que quieren ejercer una actividad remunerada y liberal y la condición de la esposa en el hogar constituyen pruebas de la situación de inferioridad social en que se mantiene a la mujer, es su condición jurídica la que delata de forma más visible esta inferioridad. El estatuto jurídico de las mujeres en el siglo XIX separa enormemente a las solteras de las casadas, con claro perjuicio de estas últimas. Aunque una soltera mayor de edad no tiene derecho a voto, no puede ejercer funciones oficiales ni practicar una profesión liberal, para lo concerniente a los bienes muebles o inmuebles, ésta goza de los mismos derechos que el hombre y puede disponer libremente de ellos en vida o por testamento. Por contra, la mujer casada se convierte por el matrimonio en una esclava ante la ley en todo cuanto se refiere a sus bienes, a sus hijos y a su misma persona. Hasta 1884, en que una de las cláusulas del nuevo Matrimonial Causes Act decreta que un marido no puede obligar a su mujer a reintegrarse al domicilio conyugal, el marido tiene derecho sobre la persona misma de la

mujer. La no-existencia legal de la mujer casada se hace patente por su imposibilidad de firmar un contrato, de entablar negociaciones con este fin, incluso en el caso de que los esposos estén separados. Asimismo, no puede perseguirse por deudas, ni tan siquiera por las que hubiera contraído antes del matrimonio, ni por determinados delitos como hurtos y robos si tales actos han sido cometidos en presencia del marido o bajo su influencia.

Según la doctrina de la unión del hombre y la mujer del "Common Law", por el matrimonio el hombre se convierte en propietario de todos los bienes de la mujer, a cambio de lo cual se obliga a protegerla y a satisfacer sus necesidades. Todos los bienes de la mujer se transforman en propiedad del marido (desde el momento de contraer matrimonio, ella no puede disponer de nada que le pertenezca sin pedir autorización a su esposo), además de todo lo que pudiera adquirir tras el matrimonio. Hay algunas medidas para proteger los bienes de la esposa, si bien éstas son sutiles y difíciles de respetar en la práctica: por ejemplo, si el marido cobra las rentas de su mujer, no puede disponer de ellas sin su consentimiento¹⁴. Anteriormente a 1857, fecha en la cual dos proyectos de ley se presentan al Parlamento, uno sobre el divorcio y el otro sobre los bienes de la

mujer casada, las primeras feministas¹⁵ y algunas
eminentes mujeres de letras¹⁶ redactan y firman una
petición solicitando la reforma del estatuto de la mujer
casada. El texto subraya el hecho de que la legislación
que atribuía al esposo la total responsabilidad del
mantenimiento de la familia era un anacronismo y que se
encontraba en desacuerdo con los cambios producidos en
la condición femenina, sobre todo en lo que afectaba al
trabajo remunerado. La petición no produjo efecto y el
proyecto de ley fue retirado, ya que semejantes
modificaciones tendían a una separación de bienes que
ponía en tela de juicio la base de la familia
patriarcal: la supremacía del hombre en el matrimonio.
Sin embargo, a pesar de haber sido retirado el proyecto
de ley sobre los bienes de la mujer casada, los
principios que inspiraban la petición no dejaron de
repercutir en la ley sobre el divorcio de aquel mismo
año (1857), donde una cláusula estipulaba que una mujer
separada legalmente de su marido obtenía el estatuto de
mujer soltera en cuanto a la adquisición y disposición
de sus bienes.

El estatuto de la esposa en cuanto a los derechos
sobre los hijos habidos en el matrimonio era también
injusto. En 1857, el padre todavía tenía derechos
ilimitados sobre sus hijos; podía secuestrarlos y

separarlos completamente de su madre, la cual no existía ante la ley aunque se tratara de niños de corta edad, para confiarlos al cuidado de una persona de su elección. Por otra parte, los hijos sólo debían obediencia al padre. La única reforma que se consiguió en esta época data de 1839, cuando la nueva ley sobre la custodia de los hijos contempla por primera vez que en caso de separación de los padres, la madre pueda presentar la petición de que la custodia de los hijos menores de siete años le sea concedida automáticamente así como que el derecho a visita a los hijos mayores de esta edad sea reglamentado por decisión del tribunal, si bien la probabilidad de obtener cualquiera de estas dos cosas era harto difícil. En 1837 la justicia no reconocía a la esposa el derecho de abandonar a su marido, mientras él no se reconociera culpable de crueldad sobre su persona, e incluso en el caso de que la ley no obligara a la esposa a reintegrarse al domicilio conyugal, el marido conservaba todos los derechos sobre los bienes y los hijos. Por otra parte, la separación no se concedía nunca a la esposa por adulterio del marido. La ley sobre el divorcio de 1857, que trata ante todo de simplificar los procedimientos para obtener el divorcio, ratifica esta desigualdad, estipulando que, para entablar un proceso de divorcio, basta que el hombre pueda probar un acto de infidelidad

de la esposa, mientras que ésta deberá probar el adulterio del marido, agravado por el abandono, crueldad, incesto, violación, sodomía o bestialidad. No obstante, esta ley de 1853 marca una etapa importante en cuanto que simplifica los procedimientos del divorcio, lo sustrae a los tribunales eclesiásticos y lo confía a tribunales especiales que tienen la facultad de dictar decretos de separación y propiamente de divorcio. Una cláusula de esta ley concede también a la mujer separada algunas garantías sobre lo que ella puede ganar o adquirir por herencia o donación. Ahora bien, no será hasta 1870, fecha del Married Woman's Property Act (completada en 1882 para garantizar a la esposa el libre disfrute de sus propias ganancias, inversiones, alquileres e ingreso de toda clase, inferior a 200 libras), cuando empezarán a registrarse notables progresos en lo que se refiere a la situación legal de la mujer casada y a su derecho sobre los hijos. En 1873, una ley da a los tribunales el derecho de conceder a la madre la custodia de sus hijos hasta los dieciséis años en determinadas circunstancias; en 1878 otra ley prevé que los tribunales puedan ordenar la separación si el marido es culpable de crueldad hacia la mujer, obligándole a pasar una pensión a su esposa y pasando la custodia de los hijos menores de diez años automáticamente a la mujer; en 1886, en caso de

defunción del padre, la madre se convierte en tutora legal de los hijos. De todas maneras, hasta 1925 la madre y el padre no obtendrán igualdad de derechos sobre los hijos ante la ley.

Finalmente, y para concluir esta breve introducción histórica, cabe hacer una referencia al desarrollo del pensamiento feminista en esta época. Durante todo el siglo XIX se presentan en la burguesía inglesa tendencias de esta índole. Sin llegar a la audacia ni a la complejidad teórica de las corrientes socialistas utópicas de Francia con Saint-Simon¹⁷,
Enfantin¹⁸ y Fourier¹⁹, representan, sin embargo, las ideas heredadas sobre la naturaleza femenina, anunciando el magistral ensayo de J.S. Mill, publicado en 1869, The Subjection of Women. A este efecto, tan solo destacar como ejemplo que a partir de 1837, la economista y mujer de letras Harriet Martineau²⁰, traductora de Auguste Comte, ya combatía el mito de la influencia moral de la mujer sobre el hombre y la sociedad.

NOTAS:

(1) Ver el apartado "D" de la bibliografía titulado "Estudios históricos sobre la mujer y el siglo XIX".

(2) Entendemos por "femenino" "propio de mujeres", tal y como indica el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia de la Lengua (Madrid, 1984); o bien "de las mujeres", como indica el Diccionario del Uso de Español de María Moliner (Madrid: Gredos, 1987)

(3) A lo largo de esta pequeña introducción, nos referimos siempre a las mujeres de la burguesía o de la aristocracia, habiendo dejado de lado la situación de la mujer trabajadora en el siglo XIX, debido a que Thackeray no tocó nunca este tema en su obra.

(4) Las mismas clases pudientes impulsan esto, considerando la "educación" de la mujer como un arte de adorno más para lucir en sociedad.

(5) En algunos colegios la enseñanza de la urbanidad ocupa el primer puesto: se enseña a las jóvenes a subir a una carroza y a descender sin enseñar el tobillo. Se les enseña el arte de recibir y devolver una visita, de cómo se saluda en la calle o en un salón, o de cómo se escribe una carta de cumplido.

(6) Se procedía a la eliminación de libros que pudieran inclinar en lo más mínimo a la disipación, lo que sin duda debió constituir un problema para los educadores de principios de siglo.

(7) En algunos internados se utilizaba una especie de caballote en el que se obligaba a sentarse a las jóvenes regularmente durante un determinado espacio de tiempo.

(8) Entre estas mujeres pioneras, cabe citar a Florence Nightingale, Charlotte Brontë, Barbara Bodichon, Caroline Norton y George Eliot. Cada una en su esfera y situación luchó por derrumbar los muros de la prisión en que la mujer se encontraba encerrada en el siglo XIX.

(9) Estos exámenes, que constaban de dos categorías ("Juniors" para los menores de dieciseis años y "Seniors" para los menores de dieciocho) los organizaban Oxford y Cambridge en diferentes ciudades de Inglaterra.

(10) Al final de esta misma página y en la siguiente se habla de las mujeres escritoras de los siglos XVIII y XIX.

(11) Ver Peter Dronke, Women Writers of the Middle Ages (Cambridge: C.U.P., 1984); Mary Anne Schofield & Cecilia Macheski Fetter'd or Free? British Women Novelists, 1670-1815 (Ohio University Press, 1986); y Jane Spencer, The Rise of the Woman Novelist. From Aphra Behn to Jane Austen (Oxford: Basil Blackwell, 1986).

(12) Ver Gary Kelly, English Fiction of the Romantic Period, 1789-1830 (Londres: Longman, 1989); y Dale Spender, Mothers of the Novel (Londres: Pandora, 1986).

(13) Ver Michael Slater, Dickens and Women (Londres: J.M. Dent & Sons Ltd., 1983)

(14) En The Luck of Barry Lyndon, Barry extorsiona el consentimiento de su mujer bajo amenaza para vender las tierras de ésta.

(15) Entre ellas cabe quizá destacar a Barbara Bodichon, H. Reid y Bessie Rayner-Parkes.

(16) Nos referimos aquí a mujeres de letras tales como E.E. Browning, Mrs Carlyle, H. Martineau y Mrs Gaskell, entre otras.

(17) (París, 1760-1825). Su doctrina empezó a ser desarrollada en La Industria o Discusiones Políticas, Morales y Filosóficas, en Interés de Todos los Hombres Dedicados a los Trabajos Útiles e Independientes (1817), obra a la que siguió la publicación periódica L'Organisateur (1819), por la que fue reclamado ante los tribunales. Publicó también El Sistema Industrial (1821-1823), Catecismo de los Industriales (1823-1824) y Nuevo Cristianismo (1825). Su pensamiento social parte de la consideración de cual ha de ser el principio ordenador de la nueva sociedad industrial, y está encaminado a destruir algunos de los obstáculos que se oponen a su desarrollo. Según Saint-Simon, la política debería ser la ciencia del desarrollo de la producción, base de la sociedad y única solución al problema social. Otros elementos destacados de sus ideas son: la idea indiscutible para él de la bondad de la propiedad privada, la idea de que la preocupación básica de la sociedad debería ser la mejora de la clase más numerosa y pobre, y la idea de que la herencia debería suprimirse y los individuos deberían trabajar.

(18) (París, 1796-1864). Tras la muerte de Saint-Simon, Enfantin trató de imprimir el movimiento sansimonista un carácter moral y religioso, y de formar una iglesia propia, con liturgia y jerarquía. En 1832, se retiró

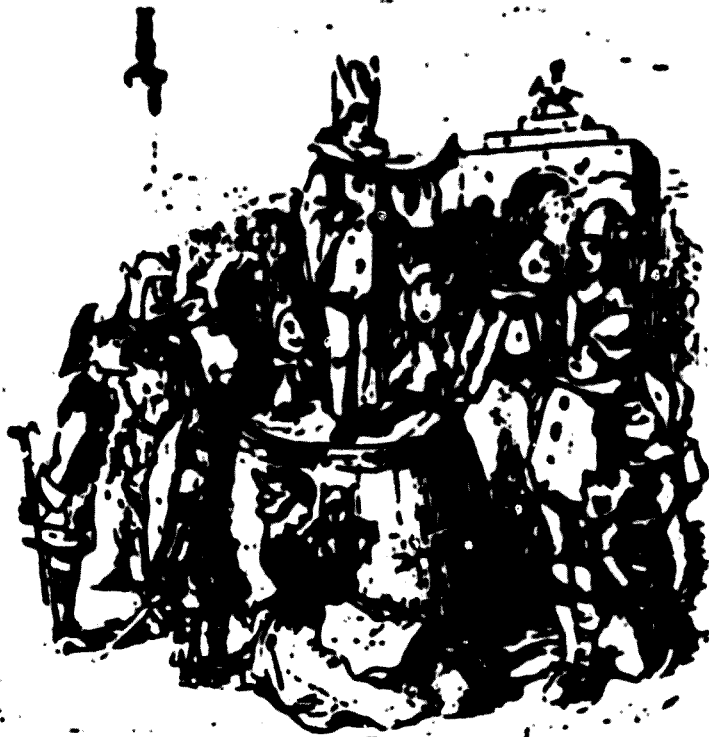
para practicar la vida en comunidad. Esta experiencia y la publicación de su libro La Moral (1832) le acarrearón un proceso por ataque a la propiedad (propugnaba la supresión de la herencia) e inmoralidad pública (defensa del amor libre). En 1863 publicó La Vida Eterna, obra que constituye una especie de testamento político y religioso.

(19) (Besançon, 1772- París 1837). Trabajó aisladamente, al margen de las corrientes filosófico-sociales de la época y reconstruyó imaginativamente, apoyándose en sus experiencias de pequeño burgués, un nuevo régimen social que debía estar en armonía con las leyes fundamentales del universo. Fourier creía que las reformas y las revoluciones políticas, los sistemas filosóficos y el progreso económico y científico agravan los males que pretenden curar, y que el orden social existente mutila al hombre y crea un desequilibrio entre la miseria y la abundancia. Para él, el derecho de propiedad engendra la pobreza, la libre competencia representa la ley del más fuerte, dando lugar al monopolio y la ciencia, inventora de la máquina, perjudica al obrero y se pone al servicio de la guerra. Fourier pensaba que para poner fin al desorden social basta con armonizar las discordias sociales, asociando a los hombres en una inmensa cooperativa de producción y de consumo, donde los intereses individuales no se opondrán a los colectivos. Es autor de Teoría de los Cuatro Movimientos (1808), Tratado de la Asociación Doméstica y Agrícola (1822) y de Nuevo Mundo Industrial y Societario (1829).

(20) (Norwich, 1802- Ambleside, Westmorland, 1876). Escritora británica que llegó, a través del positivismo de August Comte, a una concepción casi atea de la existencia. Defendió el liberalismo y las clases trabajadoras en Illustrations of Political Economy (1832-4); Poor Laws and Paupers Illustrated (1833-4); Illustrations of Taxations (1834); y The 'History of the 30 Years' Peace, A.D. 1816-1846 (1849). Es también autora de novelas como Deerbrook (1839) y The Hour and The Man (1840). Por último, anotar que existe una biografía sobre ella escrita por R.K. Webb y titulada Harriet Martineau, A Radical Victorian (1960).

CAPITULO II

VANITY FAIR: El pasado frente al presente.



VANITY FAIR.

PEN AND PENCIL SKETCHES OF ENGLISH SOCIETY.

BY W. M. THACKERAY,

Author of "The Last Days of Pompeii," "The History of Henry Esmond," "The Virginians," "The New Waterbury," "The Virginians," and the "Sketches" in Punch: &c. &c.

LONDON:

PUBLISHED AT THE PUNCH OFFICE, 69, FLEET STREET.

J. BOND, PRINTERS; J. SPENCER, CLERK; J. WILKINSON, BINDER.

1847.

WINTER FAIR

A Novel without a Hero.

WILLIAM MAKEPEACE THACKERAY.



Vanity Fair constituye, sin duda alguna, tanto la obra principal de Thackeray como una de las obras cumbres de la literatura inglesa del siglo XIX. Con ella Thackeray se situó entre los grandes autores de su época, al tiempo que adquiría la madurez como escritor, madurez que, como veremos más adelante, desarrollará en sus obras posteriores.

Dentro del género de la novela, Vanity Fair podría calificarse de novela doméstica en tanto en cuanto está centrada en la vida cotidiana de la clase media alta inglesa de principios del siglo XIX¹, concretamente desde los años anteriores a 1815 y la batalla de Waterloo: "When in the month of March, Anno Domini 1815, Napoleon landed at Cannes, and Louis XVIII fled, and all Europe was in alarm, and the funds fell, and old John Sedley was ruined"², hasta 1830 (pág. 748), año de la muerte de George IV y subida al trono de William IV.

Vanity Fair tiene, en mi opinión, dos dimensiones claras desde las cuales es posible enfocarla: por una parte, puede ser estudiada como novela eminentemente social, en el sentido de que refleja una sociedad determinada de un modo fidedigno, y su estudio nos llevará a comprender mejor la realidad social de la Inglaterra de principios del siglo XIX; y, por otra parte, puede centrarse su estudio en la caracterización de personajes, pues sin duda alguna contiene al menos uno de los más famosos de la historia de la literatura: Becky Sharp. De esta manera, puede decirse que ambas visiones de la obra son necesarias y complementarias.

En cuanto al tema de la mujer y el matrimonio, cabe anotar que tanto enfocando el estudio de la obra desde el primer punto de vista como desde el segundo, éste ocupa un lugar central. Desde el punto de vista social, podemos decir que Vanity Fair presenta como cuestión central la del matrimonio (no hay que olvidar que cuando nos referimos a la dimensión social de la obra estamos siempre hablando de la clase media-alta inglesa de comienzos del siglo XIX), analizando todos los aspectos relacionados con esta cuestión con profundidad. Por su parte, y desde el enfoque de caracterización de personajes, cabe anotar que la novela se centra en la vida contrastada de dos mujeres que

constituyen de esta forma los personajes centrales alrededor de los cuales gira toda la acción. Así pues, el tema de la mujer y con él el del matrimonio constituyen las cuestiones centrales alrededor de las cuales giran todos los demás aspectos de esta novela.

Vanity Fair se abre con un capítulo en el que se nos presenta a los dos personajes principales (Becky y Amelia) en el momento en que dejan el internado para señoritas de Miss Pinkerton con el fin de integrarse en la sociedad, en lo que Thackeray denomina "vanity fair". Como presentación de personajes, se nos da su situación en la escala social antes que su descripción tanto física como moral:

Miss Sedley's papa was a merchant in London, and a man of some wealth; whereas Miss Sharp was an artiled pupil, for whom Miss Pinkerton had done, as she thought, quite enough, without conferring upon her at parting the high honour of the Dixonary [sic]. (pág. 41)

Inmediatamente percibimos la diferencia que existe a nivel social entre ambas señoritas, y como esta diferencia afecta al tratamiento que reciben en la escuela. Mientras que Miss Pinkerton obsequia a Amelia con una copia del Diccionario de Johnson como recuerdo de su estancia en Chiswick Mall, rehúsa ofrecer tal detalle a Becky por considerarla indigna del mismo dado

su origen humilde. En el momento de partir, Miss Jemima ofrece a Becky una copia del diccionario que Becky arroja de nuevo al jardín en una reacción que es calificada en el texto de "heroical act"³. La primera impresión del lector es la de admiración hacia Becky por haber en cierto modo desafiado a Miss Pinkerton y a todo lo que ella representa (el sistema clasista de educación), pero tras esta primera impresión está el hecho de que el diccionario ha sido ofrecido a Becky por Miss Jemima, que ha sido amable con ella en muchas ocasiones, y este hecho hace que la acción de Becky deje de parecer heroica para ser una muestra de desagradecimiento y frescura por parte de la joven. Como veremos en muchas otras ocasiones, ésta es una de las maneras que Thackeray utiliza para mostrarnos la complejidad e incluso a veces ambigüedad de sus personajes y situaciones. La idea que yace detrás de esto es seguramente la de demostrar al lector que toda acción humana es compleja y por lo tanto susceptible de varias interpretaciones y juicios de valor.

Con la despedida de las dos jóvenes del internado, este primer capítulo suscita el tema de la educación de la mujer en la Inglaterra del siglo XIX. Como ya hemos visto en el capítulo dedicado a la historia social de la mujer, podemos decir que ésta no recibía prácticamente

educación alguna. En el caso de Amelia, hija de un comerciante rico y que por tanto pertenece a la clase media-alta, ésta es enviada al internado de Miss Pinkerton con el fin de que sea enseñada a comportarse como corresponde a una joven de su rango y posición social, a la vez que adquiera algunos conocimientos generales de latín, música e inglés que la hagan aparecer como una joven cultivada ante la sociedad, especialmente la masculina.

En seguida se nos informa de que Becky habla francés fluidamente, y de que esto se considera una aptitud rara en una mujer de la época. En una carta de recomendación escrita por la misma Miss Pinkerton se nos explica el tipo de educación que una joven que tiene al salir de su internado:

[Carta dirigida a Mrs Bute Crawley] Either of these young ladies is perfectly qualified to instruct in Greek; Latin, and the rudiments of Hebrew; in mathematics and history; in Spanish, French, Italian and geography; in music, vocal and instrumental; in dancing, without the aid of a master; and in the elements of natural sciences. In the use of the globes both are proficient.
(pág. 246)

Aunque no se nos dice la profundidad con que las jóvenes estudian estas materias mencionadas por Barbara Pinkerton en su carta, más adelante se hace otra alusión



Becky dice adiós a la escuela de Miss Pinkerton

a la educación recibida en su colegio, una alusión que nos permite deducir que las alumnas sólo obtienen visiones generales y superficiales de ellas:

[George sobre Miss Swarth] Her father was a German Jew -a slave owner they say -connected with the Cannibal Islands in some way or other. He died last year and Miss Pinkerton has finished her education. [Miss Swarth] can play two pieces on the piano; she knows three songs; she can write when Mrs Haggistoun is by to spell for her; and Jane and Maria already have got to love her as a sister. (pág. 245-6)

Podemos observar en este fragmento que todo lo que Miss Swarth ha aprendido en el internado de Miss Pinkerton se reduce a dos piezas para piano, tres canciones y ni siquiera una ortografía correcta, pues necesita constantemente ayuda. Es importante además, para entender Vanity Fair, advertir que Thackeray no se contenta con enseñarnos lo poco que se aprende en los internados para señoritas, y que su crítica va un paso más allá. Thackeray se ríe de la enseñanza recibida por Miss Swarth de una manera muy sutil, al listar el cariño que Jane y Maria sienten por ella junto con lo que ha aprendido con Miss Pinkerton, como si el cariño de estas dos jóvenes -las hermanas Osborne, representantes de la clase media-alta del Londres de la época- constituyese otro elemento más en su proceso de educación.

En cuanto al propósito de todas estas enseñanzas, vemos en seguida que está dirigido a un único fin, la caza de marido, y que para la mujer estos conocimientos constituyen simplemente un sustituto de la belleza, lo que inevitablemente desaparece:

These dear Moralists ask, and hint wicely that the gift of genius, the accomplishments of the mind, the mastery of Mangall's Questions, and a ladylike knowledge of botany and geology, the knack of making poetry, the power of rattling sonatas in the Herz-manner, and so forth, are far more valuable endowments for a female than those fugitive charms which a few years will inevitably tarnish. (pág. 146)

Al situar conjuntamente los "accomplishments of the mind", "the mastery of Mangall's Questions", "the knowledge of botany and geology" y "the knack of making poetry" así como "the power of rattling sonatas in the Herz-manner", Thackeray produce un efecto cómico que a la vez contiene una aguda crítica social. En el extracto se otorga la misma importancia al "knack of making poetry" que a los conocimientos de botánica y geología, conocimientos que se califican de "ladylike". El uso de "ladylike" en este contexto conlleva la intención irónica del narrador al referirse al estudio de las ciencias por parte de la mujer, intención que percibimos también cuando se refiere a sus intentos de escribir

poesía, lo que se iguala al poder de "rattling sonatas in the Herz-manner". Es importante destacar el uso de "knack" en relación a la poesía. "Knack" presupone cierta malicia, un artificio astuto⁵, y es utilizado en el texto para reforzar esta crítica sobre los conocimientos de las mujeres. De esta manera, el uso de "knack" en relación a la poesía sorprende al lector quien así comprende la crítica que hay tras su uso.

Pero la crítica del autor está dirigida principalmente, en este extracto, a las que son denominadas "Dear Moralists", que no son otras que las propias mujeres. Thackeray pone en boca de las mujeres - "the Dear Moralists"- el que todas estas habilidades de la mente son o deberían ser más importantes que la apariencia física, y el autor señala que lo que las mujeres llaman habilidades de la mente no pueden ser consideradas como tales, sugiriendo al lector que dada la manera en que las mujeres profundizan en dichas habilidades, podrían igualmente bien pasar sin ellas.

Así pues, el tipo de educación que Amelia recibe en el internado de Miss Pinkerton es deficiente básicamente en dos aspectos. Por un lado, el tipo de estudios que se realiza es superficial y por otro, la educación es concebida como una forma más de ocio. No se

pretende jamás preparar a las jóvenes para cualquier actividad que no sea la de entretener a amigos y familiares, y por supuesto queda descartada cualquier idea sobre el trabajo como medio de vida. Los únicos medios que Amelia encontrará, a lo largo de su vida, para enriquecerse son la conversación de Dobbin y su experiencia de la ópera:

[Amelia] has not had too much of that sort of existence as yet, and has not fallen in the way of means to educate her tastes or her intelligence. She has been domineered over hitherto by vulgar intellects. Is it the lot of many a woman. [...] A new world of love and beauty broke upon her when she was introduced to those divine compositions: this lady had the keenest and finest sensibility, and how could she be indifferent when she heard Mozart? (págs. 719, 720)

De esta manera se toca el tema de la educación de la mujer en Vanity Fair. Para Thackeray las jóvenes son enviadas a internados donde se les enseña lo que en el capítulo dedicado a la historia social de la mujer llamábamos "artes de adorno" y dejan el colegio con el único propósito de encontrar un hombre que se case con ellas. No se las enseña a tener una identidad independiente, sino a ser dependientes, a buscar a alguien que dirija sus vidas, y esto es precisamente lo que las dos jóvenes de la novela se proponen hacer aunque de maneras diferentes dadas sus distintas circunstancias personales.

Una vez establecida la diferencia existente entre Becky y Amelia a nivel social, Thackeray procede a establecer el contraste entre ambas a nivel personal, de carácter:

For [Amelia] could not only sing like a lark, or a Mrs Billington, and dance like Hillisberg or Parisot; and embroider beautifully; and spell as well as a Dixonary [sic] itself; but she had such a kindly, smiling, tender, gentle, generous heart of her own, as won the love of everybody who came near her, from Minerva herself down to the poor girl in the scullery and the one-eyed tartwoman's daughter, who was permitted to vend her wares once a week to the young ladies in the Mall. She had twelve intimate and bosom friends out of the twenty-four young ladies. [...] There is no harm in saying, at the outset of our acquaintance, that [Amelia] was a dear little creature; and a great mercy it is, both in life and in novels, which (and the latter especially) abound in villains of the most sombre sort, that we are to have for a constant companion so guileless and good-natured a person. [...] Miss Sharp's father was an artist, and in that quality had given lessons of drawing at Miss Pinkerton's. He was a clever man; a pleasant companion; a careless student; with a great propensity for running into debt, and a partiality for the tavern. [...] The humble calling of her female parent Miss Sharp never alluded to, but used to state subsequently that the Entrechats were a noble family of Gascony, and took great pride in her descent from them. And curious it is, that as she advanced in life, this young lady's ancestors increased in rank and splendour. [...] [Becky] was small and slight in person; pale, sandy-haired, and with eyes habitually cast down: when they looked up they were very large, odd, and attractive. [...] By the side of many tall and bouncing young ladies in the establishment, Rebecca Sharp looked like a child. But she had the dismal precocity of poverty. [...] But she never had been a girl, she said; she had been a woman since she was eight years old. O why did Miss Pinkerton let such a dangerous bird into her cage? (págs. 42-43; 48-49) (6)

Como dice Arnold Kettle⁷, Amelia ha sido considerada por muchos como un fracaso de Thackeray debido a que se esperaba que fuese lo que no es: una heroína. Sin embargo, Amelia sí constituye una clara visión irónica de la heroína de la novela sentimental. La cualidad que Thackeray destaca más de Amelia en esta primera descripción, y que será subrayada sucesivamente a lo largo de la novela siempre con una intención irónica es la de su gran corazón, corazón que es calificado de "kindly, smiling, tender, gentle, generous" y del que se nos dice que "[it] won the love of everybody who came near her, from Minerva herself down to the poor girl in the scullery". Esta profusión de adjetivos, además del batético efecto producido al contraponer "Minerva" con "the poor girl in the scullery", para calificar el corazón de Amelia crea un efecto irónico en el lector, ya que si bien las cualidades anotadas por el autor en esta descripción son las de una heroína sentimental, esta exageración en el retrato nos da a entender la intención de Thackeray. Un poco más adelante en el mismo extracto se nos dice que Amelia "had twelve intimate and bosom friends out of the twenty-four young ladies". De nuevo el efecto es irónico, dada no sólo la cantidad (doce amigas íntimas y entrañables), sino el porcentaje respecto al total de jóvenes del internado: la mitad de ellas están incluidas

en este círculo íntimo. Thackeray reafirma el efecto irónico ya conseguido de nuevo por medio de la exageración y el exceso de adjetivos: las amigas de Amelia no sólo son "intimate", sino también "bosom". Finalmente, y para redondear esta primera descripción de Amelia, Thackeray alude a la suerte que tenemos de tener una compañera "so guileless and good-natured" dada la cantidad de villanos que existe tanto en la vida real como, y muy especialmente, en las novelas. Podemos decir, pues, que el retrato que de Amelia hace su creador en este primer capítulo de Vanity Fair constituye un retrato irónico de una heroína sentimental, y que Amelia se convierte por ello en un agente de ironía a expensas de la sociedad a la que Vanity Fair estaba dirigida originalmente, esto es, a la clase media del siglo XIX inglés. Y esto es así, porque su caracterización va en contra de las expectativas del lector, que son las de encontrar una heroína que se ajuste a los moldes de la novela sentimental. Pero Amelia no sólo no puede ser considerada como la heroína sentimental de las novelas del siglo XVIII, sino que, como veremos más adelante, no puede ser considerada ni siquiera una heroína, en el sentido estricto de la palabra.⁸ A lo largo de la novela, Thackeray se refiere a ella en una multitud de ocasiones como hace en este extracto: "this dear little creature", con una mezcla de

carifio y desprecio que sólo es apreciada si se entiende la intención irónica global del autor. Es por eso que para todos los que esperan de Amelia el retrato de la heroína de la novela, este personaje constituye un fracaso de su autor, mientras que si se comprende la intención de Thackeray constituye un éxito en tanto en cuanto consigue lo que se propone: que el lector comprenda a través de este personaje una parte de su visión irónica de la sociedad retratada en la novela, visión que queda completada con la que se nos ofrece de la otra cara de la moneda, la ofrecida por la caracterización de Becky Sharp.

Después de presentarnos la actuación de Becky Sharp en el momento de despedirse de Chiswick Mall, Thackeray procede a la descripción de este personaje, sin duda alguna el más famoso de este autor y el más reconocido de todos los suyos dentro del panorama de la literatura inglesa del siglo pasado.

Antes de proceder a una descripción física o psicológica, Thackeray nos obsequia con la historia de los padres de Rebecca, de la que lo único que se nos ha dicho hasta ahora, y como ya puntualizamos anteriormente, es su origen humilde y por ello su desventaja respecto al resto de sus compañeras de

internado. De su padre, Thackeray puntualiza su faceta de artista, que se verá reflejada en Becky en su habilidad para actuar (recordemos sus "performances" para Miss Crawley o Lord Steyne) así como en su gusto por lo bohemio (cuando Becky cae de la escala social, se integra en un mundo totalmente bohemio en el que se nos dice se encuentra como en su salsa), y su capacidad para vivir sin medios económicos (como se puede ver en el capítulo que lleva por título "How to Live Well on Nothing a Year"). De su madre tan sólo se nos apunta su origen humilde y como Becky tiene que inventar unos antepasados de los que carece y que, a medida que ella avanza en sociedad, "increased in rank and splendour". La ambición de Becky es señalada de este modo y desde el principio de la novela por Thackeray, quién hace de nuevo uso de la ironía para describir, no sólo a un personaje en concreto, sino a través de él a una sociedad, pues es tan crítico de la acción de Becky de crearse unos antepasados como de las clases sociales que impulsan este tipo de acciones, en el sentido de que rechazan a todo aquel que no tiene un linaje distinguido. Una vez aclarado el origen social de Becky, Thackeray procede a su retrato físico, del que cabe destacar la descripción que se nos hace de sus ojos, ojos que utilizará a lo largo de la novela para conseguir sus fines, como cautivar a Jos, Rawdon o Pitt,



Las hermanas Pinkerton

9
por ejemplo . Finalmente, se establece una comparación entre Becky y el resto de sus compañeras en Chiswick Mall, en la que se nos da quizá el detalle más importante en cuanto a su caracterización se refiere: "she had never had been a girl, she said; she had been a woman since she was eight years old". La discrepancia que existe entre el físico infantil de Becky y su mente no sólo adulta sino carente de toda ingenuidad (cualidad inherente a los niños) le da a este personaje esta cualidad de farsante ("deceiver") que automáticamente le excluye de ser considerado, en este caso, la heroína de la novela.

Otro aspecto de vital importancia en el estudio de Vanity Fair, además de los dos puntos de vista que comentábamos al principio de este capítulo, es el análisis del narrador en primera persona -el llamado "intrusive narrator" o "authorial voice", por ejemplo- que paralelamente a la acción que tiene lugar en la obra hace un comentario moral sobre todo lo que ocurre. La figura de este narrador ha presentado algunos problemas para los estudiosos de Thackeray, no tanto por su posible identificación con el autor, sino por su permanente intromisión en la acción de la novela. El problema es similar al ocurrido con Amelia, y como anota Juliet McMaster¹⁰ radica en la creencia ciega de algunos lectores de todo lo que este narrador dice. Fara Juliet

McMaster, no debemos creer fielmente a este narrador, sino tener nuestro propio juicio, pensar por nosotros mismos, contrastando lo que se nos dice con lo que se nos enseña por medio de la acción. Para ella, el uso que Thackeray hace de este narrador es bueno, pues al dirigirse al lector de una manera personal, se provoca una reacción también personal del propio lector. Asimismo, este comentario personal proporciona a los personajes una cierta vitalidad, haciéndonos imaginarlos como seres con una existencia autónoma fuera de la mente de su creador. Es por ello que, al igual que Juliet McMaster, podemos concluir diciendo:

Vanity Fair is a great novel not in spite of that authorial presence but because of it, for it is what gives the novel its peculiar immediacy of appeal as well as its universality of application.(11)

El estudio de este narrador u observador moral de la acción es también de vital importancia para el análisis del tema de la mujer y el matrimonio en Thackeray, pues siendo estos los temas centrales de la obra, este observador moral nos servirá de puente o enlace entre los dos enfoques que comentábamos al principio: el social y el de caracterización propiamente dicha. De esta manera, y ya en el segundo capítulo de la novela, Thackeray expone por medio de este narrador en

primera persona un punto de su filosofía sobre la vida, dirigiéndose al lector para decirle:

Miss Rebecca was not, then, in the least kind or placable. All the world used her ill, said this young misanthropist, and we may be pretty certain that persons whom all the world treats ill deserve entirely the treatment they get. The world is a looking-glass, and gives back to every man the reflection of his own face. Frown at it, and it will in turn look sourly upon you; laugh at it and with it, and it is a jolly, kind companion; and so let all young persons take their choice. This is certain, that if the world neglected Miss Sharp, she never was known to have done a good action in behalf of anybody; nor can it be expected that twenty-four young ladies should all be as amiable as the heroine of this work, Miss Sedley [...] -it could not be expected that every one should be of the humble and gentle temper of Miss Amelia Sedley; should take every opportunity to vanquish Rebecca's hard-heartedness and ill-humour; and, by a thousand kind words and offices, overcome, for once at least, her hostility to her kind. (págs. 48-49)

Como vemos en este extracto, Thackeray expone primero una idea sobre la vida: "the world is a looking-glass, and gives back to every man the reflection of his own face", para luego demostrar como esta idea se refleja en la vida cotidiana: "if the world neglected Miss Sharp, she never was known to have done a good action in behalf of anybody". Esta es una técnica que Thackeray utilizará a lo largo de toda la obra. Por una parte expone una idea (con la que podemos estar de acuerdo o no), y luego procede a mostrarla de una manera entretenida en la vida real, en "vanity fair", siguiendo

el principio de enseñar deleitando típico de los
12
moralistas horacianos .

Una vez dejan Chiswick Mall, con la diferencia establecida por Thackeray de que mientras para Amelia el mundo está empezando, para Becky está empezando otra vez (pág. 53), el tema de la educación deja paso al del mercado del matrimonio, de la guerra de los sexos, enfocado principalmente desde el punto de vista de la mujer y desde la perspectiva de la caza de marido por ésta. Como vimos en el capítulo dedicado a la historia social de la mujer, hasta el siglo XX la mujer prácticamente no tenía otro objetivo en la vida que el matrimonio. Vivía para este fin, era educada para esta meta e incluso llegaba a sacrificarse para lograr este propósito que tenía que dar sentido a su vida. Muchos novelistas ingleses han tratado este tema, pero entre los del siglo XIX quizá la más representativa sea Jane Austen, quien, en contra de lo que hace Thackeray sitúa sus novelas en ambientes rurales. Además, existe otra diferencia esencial entre la manera como Thackeray trata este tema y la forma de tratarlo de Jane Austen. Mientras que las novelas de Jane Austen tratan esencialmente la cuestión de la caza de marido, de tal forma que cubren el período de tiempo entre el primer encuentro entre los amantes hasta la celebración del

matrimonio (este es también el modelo normalmente seguido por las novelas donde el matrimonio es contemplado únicamente desde el punto de vista sentimental), las novelas de Thackeray van más allá, y tratan de igual forma la vida de la mujer casada. Para Thackeray, el matrimonio posee un componente social muy importante, y así en sus novelas éste pierde su importancia desde el punto de vista estructural (como fin de una novela) y pasa a ser un elemento de transición entre un estado civil y otro que presupone unos cambios determinados en la vida de los cónyuges.

Thackeray ilustra esta etapa de la vida de la mujer entre el colegio y el matrimonio con el contraste entre Amelia y Becky. Mientras que Amelia tiene ya un prometido buscado por sus padres, Becky no sólo no tiene prometido sino que no tiene a nadie que se lo busque:

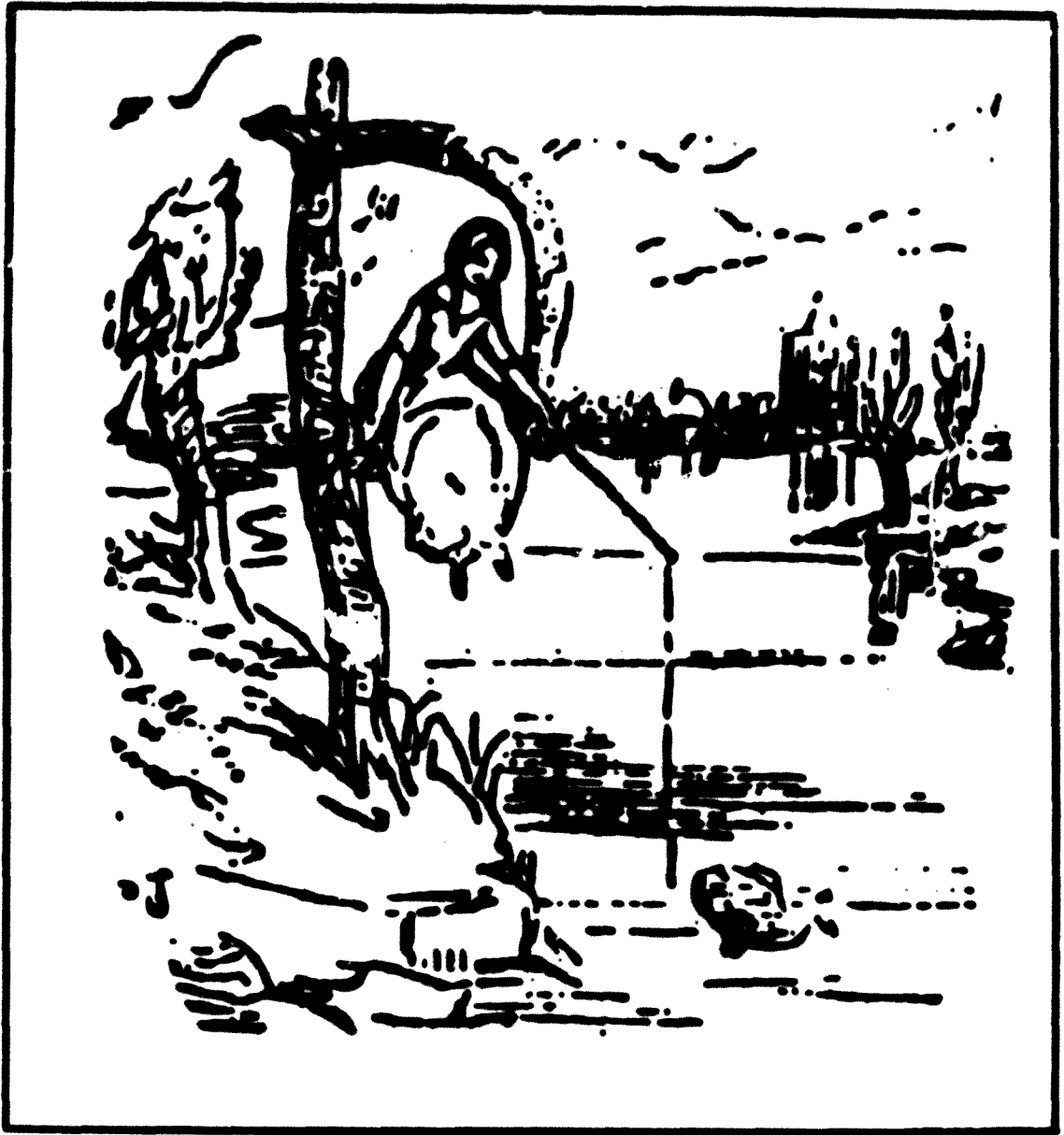
If Miss Rebecca Sharp had determined in her heart upon making the conquest of his big beau, I don't think, ladies, we have any right to blame her; for though the task of husband-hunting is generally, and with becoming modesty, intrusted by young persons to their mammas, recollect that Miss Sharp had no kind parent to arrange these delicate matters for her, and that if she did not get a husband for herself, there was no one else in the wide world who would take the trouble off her hands. What causes young people to 'come out', but the noble ambition of matrimony? What sends them trooping to watering places? What keeps them dancing till five o'clock in the morning through a whole mortal season? What causes them to labour at

pianoforte sonatas, and to learn four songs from a fashionable master at a guinea a lesson, and to play the harp if they have handsome arms and neat elbows, and to wear Lincoln Green toxophilite hats and feathers, but that they may bring down some 'desirable' young man with those killing bows and arrows of theirs? What causes respectable parents to take up their carpets, set their houses topsy-turvy, and spend a fifth of their year's income in ball suppers and iced champagne? Is it sheer love of their species, and an unadulterated wish to see people happy and dancing? Psha! they want to marry their daughters; and, as honest Mrs Sedley has, in the depths of her kind heart, already arranged a score of little schemes for the settlement of her Amelia, so also had our beloved but unprotected Rebecca determined to do her very best to secure the husband, who was even more necessary for her than for her friend. (págs. 57-58)

De nuevo Thackeray, a través del observador moral, se dirige directamente al lector para hacer un comentario crítico sobre la sociedad que describe en esta novela: las jóvenes, nos dice por ejemplo, aprenden a tocar el arpa "if they have handsome arms and neat elbows", no por el propósito de enriquecerse con la música, sino como arma para cazar al hombre. El retrato que se nos ofrece en este pasaje es el de una sociedad frívola y artificial, donde se concede demasiada importancia a lo externo. En ningún momento se hace referencia al aspecto moral o afectivo del matrimonio. Este aparece tan solo como el único medio de situar a la mujer en sociedad. La joven se convierte en un objeto en las manos de su madre, quien intenta en cierto modo venderlo, como se venden los artículos en una subasta,

al más "'desirable' young man". Thackeray no sólo no es crítico en este momento de los propósitos de Becky, sino que hace que el lector sienta gran simpatía por ella, presentándola como indefensa y sola ante un mundo del que si es crítico, y que nos muestra tal cual es. Esta es una de las maneras en que el autor nos muestra la ambigüedad de su actitud hacia Becky. Por una parte, el narrador en primera persona -el observador moral- justifica al lector determinadas acciones o maneras de actuar de Becky que aparecen como condicionadas por el mundo en el que vive, mientras que por otra, la acción de la novela en sí, la vida, nos muestra estas mismas acciones de tal forma que el lector se encuentra ante reacciones opuestas. Y es precisamente esta confrontación que tiene lugar en el lector lo que le da a Becky su complejidad como personaje, su cualidad humana y aparentemente independiente de su creador.

El primer personaje masculino que aparece en la obra es Joseph Sedley, el más caricaturizado de Thackeray, cuyas principales características son quizás su extrema vanidad, su vagancia y su gordura¹³, que aparece como la representación física de la opulencia y a la vez decadencia de una cultura. Thackeray utiliza a Joseph Sedley para ilustrar el primer episodio del mercado del matrimonio en Vanity Fair.



Becky tratando de pescar el pez más grande

A partir del momento en que Becky se entera de la existencia de Joseph, decide intentar atraparlo para convertirlo en su marido. Desde el capítulo cuarto al octavo, en que Becky se marcha de Russell Square para emprender su vida como institutriz en casa de Sir Pitt Crawley, Joseph aparece como un elemento pasivo, como una víctima a la espera de ser atrapada por alguien. Becky, por contra, aparece como un ser calculador lanzado al ataque para conseguir un fin desprovisto de cualquier indicio de romanticismo. De esta manera, Joseph es para Becky tan sólo el símbolo de una determinada posición social, y es deseado en tanto en cuanto constituye el único medio a su alcance para conseguir las dos cosas que ella persigue en la vida: dinero y posición social. En su intento de atrapar a Joseph, Becky hace uso de todas las artimañas femeninas que conoce, desde alabarle en presencia de Amelia teniendo por seguro que ésta se lo dirá a su madre, quien probablemente se lo dirá a Joseph (pág. 60), hasta demostrar gran interés por la India (pág. 61). Mientras tanto, Joseph se deja acosar por Becky, adoptando una actitud totalmente pasiva. Además, hay que señalar que si Becky se siente atraída hacia Joseph porque ve en él un medio para establecerse en sociedad, Joseph tampoco hace gala de poseer ningún sentimiento hacia Becky. En ningún momento se nos da a entender que Joseph sea capaz

de amar. Él se siente atraído hacia Becky porque la supuesta admiración que ella demuestra le halaga su vanidad. Es tan superficial y vanidoso como la clase social que representa y Thackeray se vale continuamente de él para hacer una dura pero a la vez cómica crítica social.

En este interludio entre Becky y Joseph cabe anotar tres cosas. Por una parte, el uso que Thackeray hace por primera vez de los ojos de Becky:

Downstairs then, they went, Joseph very red and blushing, Rebecca very modest, and holding her green eyes downwards. [...] 'Oh heavenly, heavenly flowers!' exclaimed Miss Sharp, and smelt them delicately, and held them to her bosom, and cast up her eyes to the ceiling, in an ecstasy of admiration. Perhaps she just looked first into the bouquet, to see whether there was a billet-doux hidden among the flowers; but there was no letter. (págs. 60, 75)

A lo largo de toda la novela Becky usa sus ojos como arma para conseguir todo lo que desea. Sus ojos verdes le sirven para demostrar falsa modestia y le servirán más adelante para hacer brotar de ellos falsas lágrimas. Estos ojos juegan un papel importante en la caracterización de Becky como símbolo de su validez como actriz, como farsante, validez que más adelante veremos representada en sus actuaciones para Miss

Crawley y Lord Steyne. Y es en su faceta de actriz donde la hipocresía y por lo tanto falsedad de la sociedad en la que vive y que hasta cierto punto representa al personificar algunos de sus defectos quedan claramente puestas al descubierto por Thackeray.

El segundo aspecto que cabe anotar como relevante en este interludio que antes mencionábamos, es el efecto cómico que Thackeray le proporciona y que podemos ejemplificar en los fracasados intentos de Joseph por declararse a Becky que tienen lugar a lo largo de estos cuatro capítulos que estamos considerando:

Sedley was going to make one of the most eloquent speeches possible, and had begun - 'O Miss Sharp, how'- when some song which was performed in the other room came to an end, and caused him to hear his own voice so distinctly that he stopped, blushed, and blew his nose in great agitation. [...] And before he had time to ask how, Mr Joseph Sedley, of the East India Company's service, was actually seated *tête-à-tête* with a young lady, looking at her with a most killing expression; his arms stretched out before her in an imploring attitude, and his hands bound in a web of green silk, which she was unwinding.

In this romantic position Osborne and Amelia found the interesting pair, when they entered to announce that tiffin was ready. The skein of silk was just wound round the card; but Mr Jos had never spoken. [...] 'Should you?' said Joseph, with a most killing tenderness; and was no doubt about to follow up this artful interrogatory by a question still more tender (for he puffed and panted a great deal, and Rebecca's hand, which was placed near his heart, could count the feverish pulsations of that

organ), when, oh, provoking! the bell rang for the fireworks, and, a great scuffling and running taking place, these interesting lovers were obliged to follow in the stream of people. (págs. 71, 76,92)

Las descripciones de estas tres escenas ponen de relieve una de las características más sobresalientes de Thackeray: su sentido de lo cómico. Antes de probar fortuna como escritor, Thackeray había intentado desarrollar una carrera profesional como pintor. Gordon N. Ray nos cuenta en su biografía de Thackeray¹⁴ los desesperados intentos de éste por progresar como pintor y la depresión que le supuso el reconocimiento de su fracaso en este campo. Pero si bien fracasó como profesional de la pintura, Thackeray conservó siempre su afición y es sabido que permanentemente realizaba bocetos de escenas y personas de la vida cotidiana. Mas que retratar la vida, Thackeray caricaturizaba en sus bocetos, exagerando los aspectos más notables de las personas y sacando punta a todas las situaciones¹⁵. Y es precisamente esta habilidad como caricaturista la que se pone de relieve continuamente en esta novela. Valiéndose de dicha habilidad, Thackeray otorga un efecto cómico a algunas situaciones, como cuando nos dice en las escenas citadas que al finalizar la canción en la habitación de al lado, la voz de Joseph sonaba "so distinctly that he stopped, blushed, and blew his nose in great agitation",

o que al declararse "[he] puffed and panted a great deal" de forma que Becky podía contar "the feverish pulsations of that organ" (su corazón), o cuando George y Amelia le encuentran en postura de amante romántico interrumpiendo una vez más su declaración a Becky. Al utilizar estos efectos cómicos en su novela, Thackeray consigue no sólo que el lector sonría ante la comicidad de la situación, sino que también consigue mostrarnos su crítica de la clase media alta inglesa de principios del siglo XIX en la forma en que lo haría una caricatura, por medio de la exageración visual.

El tercer aspecto que cabe anotar acerca de la relación entre Becky y Joseph es el constituido por las diferentes reacciones de los demás personajes ante la posible unión de ambos en matrimonio. Por una parte Amelia está encantada (pág. 89), pues responde a su esquema romántico de la vida (el hombre rico que se casa con la joven pobre), y su respuesta representa la del pasado, la del romanticismo. En segundo lugar está la respuesta de los padres de Joseph a este posible matrimonio: Mrs Sedley cree que su hijo se rebajaría al casarse con la hija de un artista (pág.89), lo cual representa un avance de la reacción que mas adelante veremos en Miss Crawley ante el matrimonio de Becky con Rawdon, mientras que Mr Sedley, por contra, se da cuenta

de la valía de Becky y se conforma pensando que podría ser peor (pág. 89). Por último, George Osborne reacciona totalmente en contra de esta unión (lo que también supone un avance de la reacción que su padre tendrá ante su matrimonio con Amelia) por considerar a la familia Sedley suficientemente baja, socialmente hablando claro está, sin la necesidad de que una institutriz pase a formar parte de ella (pág. 96). George Osborne simboliza en Vanity Fair al hombre de la nueva era. Thackeray nos lo presenta como al galán por excelencia, el clásico ejemplar de "dandy" que da vida en sí mismo a todas las "vanidades" de la sociedad en la que vive. En una sociedad donde lo exterior se premia, George es la personificación del triunfador: atractivo, simpático con sus compañeros de regimiento, afortunado con las mujeres y, por encima de todo, adinerado. El rechazo de George a este posible matrimonio constituye, de esta manera, el reflejo del rechazo de la sociedad, de "vanity fair", a estos matrimonios desiguales.

Por último, cabe hacer una alusión al observador moral al que antes nos referimos en relación a la extrapolación que realiza de una situación concreta (en este caso la caza de Joseph por Becky), para hacer un comentario sobre la sociedad en general, y en este caso sobre la mujer:

And this I set down as a positive truth. A woman with fair opportunities, and without an absolute hump, may marry WHOM SHE LIKES. Only let us be thankful that the darlings are like the beasts of the field, and don't know their own power. They would overcome us entirely if they did. (pág. 65)
(16)

Si en la acción de la novela Thackeray nos demuestra la importancia del elemento social en toda acción de sus personajes, en estos comentarios en primera persona extrae, de toda la situación descrita, aquello que más le interesa destacar, en este caso el gran poder de la mujer en esa batalla que es la caza de un marido, poder que para él está subsanado gracias a la ignorancia de la propia mujer del alcance que puede llegar a tener. Esta ignorancia a la que este pasaje se refiere se verá reflejada más adelante cuando Becky tiene que rechazar la propuesta de matrimonio de Sir Pitt por estar ya casada con Rawdon (pág. 186). La conclusión del lector es quizá que el comentario es correcto, pues de haber podido suponer lo que iba a pasar, Becky nunca se habría casado con Rawdon (págs. 192-193). De nuevo se pone de relieve la falta total de romanticismo que hay en el mercado del matrimonio descrito por Thackeray. La mujer aparece como un ser esencialmente materialista, desprovisto de cualquier sentimiento, y esta idea que aparece por primera vez reflejada en Becky, a quien quizá la necesidad obliga (realmente no tiene otro medio



Joseph Sedley ayudando a Rebecca

para salir de su situación que un "buen" matrimonio), es llevada a su grado máximo en el caso de Miss Maria Osborne, de quien el autor nos dice:

Miss Maria Osborne [...] would have taken Bullock senior just the same, her mind being fixed -as that of a well-bred young woman should be- upon a house in Park Lane, a country house at Wimbledon, a handsome chariot and two prodigious tall horses and footmen, and a fourth of the annual profits of the eminent firm of Hulker and Bullock, all of which advantages were represented in the person of Frederick Augustus. (pág. 152)

El elemento más fuerte de crítica social que hay en este extracto es el proporcionado cuando se nos dice "as that of a well-bred young woman should be". Al decir que una joven bien educada debería ("should") fijar su mente en la obtención de una serie de bienes materiales en lugar de pensar en el amor y felicidad del matrimonio, Thackeray apunta otro elemento en su crítica social, elemento que será subrayado más adelante cuando el narrador en primera persona, en uno de sus comentarios sobre Lady Crawley nos dice: "Her heart was long dead before her body. She had sold it to become Sir Pitt Crawley's wife. Mothers and daughters are making the same bargain every day in Vanity Fair" (pág. 184). Al usar el término "bargain", el autor da aún más fuerza a su crítica, dándonos a entender que aquello que las mujeres persiguen en la vida y lo que hacen para

conseguirlo no vale la pena lo que les supone. Este es un punto importante dentro de las ideas que sobre la mujer expresa Thackeray en su obra y que veremos totalmente desarrollada en The Newcomes, cuando Ethel renuncia a casarse por despreciar el matrimonio tal y como la sociedad lo concibe.

El segundo episodio en el mercado del matrimonio descrito en Vanity Fair y que tiene a Becky por protagonista es el que tiene lugar entre ella y Rawdon Crawley y que finaliza con la boda secreta de ambos en el capítulo catorce de la novela. Tras el fracaso de su intento de atrapar a Joseph Sedley, Becky deja Russell Square para iniciar su trabajo como institutriz en casa de Sir Pitt Crawley. Thackeray apenas entra en el tema de la mujer trabajadora en esta obra. La manera de tratar la vida de Becky como institutriz dista mucho de ser profunda en la manera como Charlotte Brontë trata el mismo tema en Jane Eyre, y nunca se alude a las tribulaciones de Becky en su nueva situación, sino que ésta sirve tan sólo como puente para hacerla entrar en el mundo de la baja aristocracia inglesa de principios de siglo. De la mujer trabajadora sólo aparece una representante en Vanity Fair: Briggs. Briggs es la "dame-de-compagnie" de Miss Crawley, y se caracteriza principalmente por su fidelidad primero hacia Miss

Crawley y más adelante en la acción hacia Becky, y especialmente hacia Rawdy. Como retrato de una clase social, Thackeray anota principalmente el hecho de que Briggs se encuentra a merced de los caprichos de Miss Crawley primero, y de Becky después, pudiendo perder su trabajo si la persona a la que sirve se cansa de ella en un momento dado. Cabe anotar, como detalle curioso, el hecho de que Briggs busque trabajo anunciándose en el periódico ¹⁷ :

And advertising in the papers that a 'Gentlewoman of agreeable manners, and accustomed to the best society, was anxious to, etc., she took up her residence with Mr Bowls in Half Moon Street, and waited the result of the advertisement. (pág. 484)

El detalle es relevante para la apreciación de Vanity Fair como novela que describe de una manera fidedigna a una sociedad determinada, y de esta manera complementa nuestro conocimiento de la historia social de la mujer, aunque, como ya se ha dicho anteriormente, Thackeray no toca apenas en esta novela al tema de la mujer trabajadora. Tan sólo cabe destacar, en relación a este tema, que no porque el tema no se toque en profundidad en la obra hay que pensar que Thackeray lo ignoraba, pues si hemos visto como ataca la educación de la mujer por su inutilidad de cara a que ésta pueda ganarse la vida, así como vemos su crítica social ante la

incapacidad de Amelia de lograrse un sustento cuando queda viuda.

Cuando Becky deja Russell Square, Thackeray nos da un dato que es de gran importancia en la consideración de sus personajes: éstos aprenden de las experiencias vividas:

[Becky] was quite a different person from the haughty, shy, dissatisfied little girl whom we have known previously, and this change of temper proved great prudence, a sincere desire of amendment, or at any rate great moral courage on her part. [...] our readers will recollect that, though young in years, our heroine was old in life and experience, and we have writtten to no purpose if they have not discovered that she was a very clever woman. (pág. 129)

De la misma manera que el tratamiento ambivalente que se da a las dos protagonistas les imprime humanidad y complejidad, el hecho de que éstas aprendan y saquen conclusiones de las experiencias vividas les confiere aún más estas dos cualidades que, sin duda alguna, las distinguen de los personajes que E.M. Forster denominó ¹⁸ planos. Nos encontramos, pues, ante una Becky que ha adquirido madurez y experiencia como mujer, y que afronta su futuro de una manera totalmente fría y calculadora: cuando Mr Glauber le propone matrimonio, ella lo rechaza indignada ("as if I was born, indeed, to be a country surgeon's wife" (pág. 136) ya que su vida

con los Crawley le ha hecho poner sus miras aún más altas, y aquello con lo que antes se conformaba (Joseph Sedley) ahora le parece poco.

En este momento, Becky nos presenta a Rawdon en una carta escrita a Amelia:

Well, he is a very large young dandy. He is six feet high, and speaks with a great voice; and swears a great deal; and orders about the servants, who all adore him nevertheless; for he is very generous of his money, and the domestics will do anything for him. [...] He has a dreadful reputation among the ladies. (págs. 137-138) (19)

Rawdon es quizá el personaje masculino más carismático de Vanity Fair, aunque no por ello se le puede considerar un héroe. Por una parte posee, al igual que George Osborne, las dotes que hacen de él un "dandy", pues es físicamente atractivo, simpático y afortunado con las mujeres, le gusta jugar y es un "heredero". La figura del heredero o heredera es también típica de la sociedad descrita por Thackeray, y en Vanity Fair está personificada en Rawdon, que pasa gran parte de la novela esperando a que Miss Crawley muera para heredar (es otro personaje incapaz de ganarse la vida por sí mismo), y viviendo como si ésta ya lo hubiese hecho. Pero Rawdon, en oposición a George, carece de su malicia y se caracteriza por poseer una inocencia casi infantil

de la que Becky saca partido constantemente. Rawdon se enamora de Becky, a quien admira ciegamente, y, al contrario que Dobbin, carece también de la inteligencia necesaria para darse cuenta de las verdaderas intenciones de ella. A pesar de que nos es presentado como poco inteligente, el narrador no deja de destacar su actitud desinteresada y su amor fiel y constante, lo que al final le vale el aprecio e incluso el cariño del lector, especialmente a partir de que nace su hijo Rawdy:

It seems to me, for my part, that Mr Rawdon's marriage was one of the honestest actions which we shall have to record in any portion of that gentleman's biography, which has to do with the present history. No one will say it is unmanly to be captivated by a woman, or, being captivated, to marry her; and the admiration, the delight, the passion, the wonder, the unbounded confidence, the frantic adoration, with which, by degrees, this big warrior got to regard the little Rebecca, were feelings which the ladies at least will pronounce were not altogether discreditable to him.(pág. 196)

Se podría incluso establecer un paralelismo entre Rawdon y Amelia. Si Amelia es la imagen de la heroína sentimental del pasado, Rawdon lo es del caballero: "this big warrior". Ambos aman tan ciegamente que su amor se convierte en adoración y servilismo hacia el ser querido, y con el tiempo Rawdon recibe tan poco como recibió Amelia. Ambos carecen de la malicia necesaria



Amelia en casa de George

para enfrentarse al mundo y su situación apunta a la crueldad del mundo en el que viven. Por último, la manera como Thackeray utiliza al narrador en primera persona para referirse a Rawdon es muy similar a la utilizada para referirse a Amelia, con una mezcla de cariño e ironía (obsérvese el uso del adjetivo "big" para calificar a "warrior", que proporciona la idea de bondadoso y torpe a la vez, de manera que se percibe la ironía en el retrato del personaje, a la vez que se aprecia la existencia de un cariño hacia él por parte de su creador) que ya vimos al inicio de la caracterización que Thackeray hace de Amelia.

El episodio entre Rawdon y Becky culmina con el matrimonio de ambos, no sin que antes Thackeray de una manera casi teatral nos aclare que Becky en ningún momento se casa ciegamente, por amor, cuando Sir Pitt le propone matrimonio a Becky y ella:

[...] started back a picture of consternation. In the course of history we have never seen her lose her presence of mind; but she did now, and wept some of the most genuine tears that ever fell from her eyes. 'O Sir Pitt!' she said. 'O sir -I-I'm married already. (pág. 186)

Radicalmente opuesta a Becky es la situación de Amelia, quien está destinada a casarse con George

Osborne desde que es una niña, tal y como sus padres y los de él acordaron, lo que en principio se ajusta perfectamente a su retrato como heroína sentimental. Ahora bien, si las circunstancias de partida de Amelia corresponden a las de una heroína sentimental, el mundo que la rodea es su antítesis, y ella tendrá que enfrentarse a la realidad en toda su crudeza, demostrándose como todo aquello para lo que ha sido preparada por sus padres no le sirve de nada. El choque entre el pasado (Amelia) y el presente ("vanity fair") es tan brusco, que Amelia será incapaz de adaptarse y reaccionar ante las nuevas situaciones por las que tiene que pasar y se obstinará en conservar el pasado hasta casi el final de la novela, cuando por primera vez ve la realidad tal cual es, aceptándola en toda su complejidad y liberándose para siempre de las ataduras que su obstinación le había impuesto hasta ese momento.

En esta primera parte, hasta su matrimonio con George, Amelia es el vivo retrato de la joven convencional aceptada por la sociedad de la época, si bien Thackeray comienza ya a demostrarnos la diferencia que hay entre el mundo, tal y como Amelia lo concibe, y el mundo real, la sociedad de la época. Cuando se nos dice que Amelia: "like almost all women who are worth a pin, was a match-maker in her heart" (pág. 72), está

siendo irónico sobre el sentimentalismo que caracterizaba a algunas mujeres, y que contrasta con la rigidez de la sociedad que no acepta matrimonios desiguales, económica ni socialmente hablando. Este contraste es llevado al máximo por Thackeray en su retrato de Miss Crawley, en quien se da esta dualidad de sentimientos de una manera extrema:

'What is birth, my dear?' she would say to Rebecca - 'Look at my brother Pitt; look at the Huddlestons, who have been here since Henry II.; look at poor Bute at the parsonage; is any one of them equal to you in intelligence or breeding? Equal to you - they are not even equal to poor dear Briggs, my companion, or Bows, my butler. You, my love, are a little paragon - positively a little jewel - You have more brains than half the shire - if merit had its reward you ought to be a duchess - no, there ought to be no duchesses. [...] I adore all imprudent matches. What I like best, is for a nobleman to marry a miller's daughter, as Lord Flowerdale did, it makes all the women so angry - I wish some great man would run away with you, my dear; [...] And what I like next is for a poor fellow to run away with a rich girl. (págs. 142-143)

Aunque Miss Crawley se nos presenta en este pasaje como una mujer sentimental y en cierto modo rebelde (respecto a la mentalidad predominante en la época) en cuanto a sus ideas sobre el matrimonio se refiere, en el momento en que Becky se casa con su sobrino Rawdon su liberalismo desaparece totalmente, y Miss Crawley se convierte en una persona conservadora e intransigente. De esta manera Miss Crawley reúne en sí misma una

dualidad que empezaba a darse en la sociedad de la época descrita por Thackeray y que más adelante daría paso al rechazo de las ideas intransigentes y conservadoras en cuanto al matrimonio y a la mujer se refiere. Es en este sentido en el que la obra de Thackeray debe ser considerada para apreciarla en toda su magnitud. Aunque no fue un revolucionario, sí puso de relieve una situación que constituyó un punto de partida para las reformas que habrían de producirse en la situación de la mujer y, en consecuencia, en el concepto del matrimonio. Thackeray, pues, por medio de Amelia primero y de Miss Crawley después, nos ofrece el retrato de unas ideas (el sentimentalismo de algunas mujeres frente a la realidad social) y se muestra crítico de ellas, demostrándonos, nos sólo en Vanity Fair sino a lo largo de toda su obra, como estas ideas suponen un fracaso en la mayoría de matrimonios de la época donde la concepción social de los mismos predomina sobre cualquier otra.

En la descripción del mercado del matrimonio que Thackeray hace a través de la relación entre Amelia y George, cabe destacar algunos aspectos. En primer lugar, y a diferencia de Becky, la perspectiva desde la cual Amelia contempla esta etapa de su vida es estrictamente una perspectiva romántica. Esto es así en el sentido de que si Joseph primero y Rawdon más tarde representaban

para Becky la salida de su situación en cierto modo desvalida, para Amelia no existen consideraciones de este tipo (tal vez porque no le son necesarias), y George aparece como su príncipe azul:

The fate of Europe was Lieutenant George Osborne to her. His dangers being over, she sang Te Deum. He was her Europe: her emperor: her allied monarchs and august prince regent. He was her sun and moon; and I believe she thought the grand illumination and ball at the Mansion House, given to the sovereigns, were especially in honour of George Osborne. (pág. 151)

Como comentábamos anteriormente en relación a Rawdon Crawley, los sentimientos de Amelia implican su total servilismo hacia George, quien se aprovechará de esta situación, lo que una vez más demuestra el comentario que el escéptico narrador en primera persona nos hace, diciéndonos que "there are two parties to a love transaction: the one who loves, and the other who condescends to be so treated" (pág. 159). A lo largo de toda la obra, y hasta su final reconocimiento de la realidad del pasado, se nos irá recordando la admiración que Amelia siente por George, que tendrá su máximo exponente en la veneración que presta a su pequeño icono de George tras su muerte y durante varios años. Esta admiración ciega que Amelia siente por George queda cruelmente contrastada cuando George se plantea seguir el consejo de su padre y poner sus miras más altas,

casándose con la rica heredera Miss Swarth (págs. 165-166-167), aunque finalmente, y por mediación de Dobbin, mantiene la palabra que su padre había dado al de Amelia, y se casa con ella. Otro de los ejemplos que se nos ofrecen de la desigualdad de esta relación está expresado en las cartas que Amelia escribe a George y que irónicamente se nos describen:

...she not only filled sheets of large paper, but crossed them with the most astonishing perverseness; [...] she wrote whole pages out of poetry-books without the least pity; [...] she underlined words and passages with quite a frantic emphasis; and, in fine, gave the usual tokens of her condition. She wasn't a heroine. Her letters were full of repetition. She took all sorts of liberties with the metre. But oh, mesdames, if you are not allowed to touch the heart sometimes in spite of syntax, and are not to be loved until you all know the difference between trimeter and tetrameter, may all Poetry go to the deuce, and every schoolmaster perish miserably! (pág. 154)

Esta descripción de las cartas de amor que Amelia envía a George está cargada de ironía. En primer lugar, y volviendo a la posible interpretación de Amelia como visión irónica de la heroína sentimental, cabe destacar la carta en sí. Nos referimos al hecho de que una característica de las relaciones entre los amantes de las novelas sentimentales ²¹ era las largas epístolas que éstos se escribían, donde expresaban aquellos sentimientos que al estar cara a cara con el amado o

amada no osaban poner en palabras. Vista así, la carta en sí constituye un elemento más que da a Amelia esta apariencia de heroína sentimental. Sin embargo, cuando George las recibe, su reacción no sólo no es la de un héroe romántico, sino que Amelia aparece como un ser totalmente ridículo. Por un lado él se siente avergonzado delante de sus compañeros ante la profusión y longitud de las misivas (pág. 154), lo que de nuevo pone de relieve su vanidad, y por otro lado Amelia pierde valor ante él, ya que George es consciente desde el primer momento de su admiración por él, no sintiendo ninguna necesidad de ganarse su amor ni, por supuesto, su admiración (pág. 157). En segundo lugar, y complementando lo anteriormente dicho, la descripción de la carta en sí está cargada de ironía, desde la anotación de que Amelia subrayaba palabras y pasajes "with quite a frantic emphasis", hasta el hecho de que se toma todo tipo de libertades con el metro, dándonos a entender que los versos que escribe son de mala calidad, para después disculparla en virtud al "amor" que la llena al escribirlos: "if you are not allowed to touch the heart sometimes in spite of syntax [...] may all Poetry go to the deuce". En conclusión, Thackeray consolida, con la descripción de Amelia en su relación con George, la imagen irónica de heroína sentimental que nos da de ella al principio de la novela, imagen que

destaca aún más por su permanente contraste con la imagen que se nos da de Becky y de su manera de proceder en la vida:

While Becky Sharp was on her own wing in the country, hopping on all sorts of twigs, and amid a multiplicity of traps, and pecking up her food quite harmless and successful, Amelia lay snug in her home at Russell Square; if she went into the world, it was under the guidance of the elders; nor did it seem that any evil could befall her or that opulent cheery comfortable home in which she was affectionately sheltered. (págs. 150-151)

El segundo aspecto que hay que destacar en la relación entre Amelia y George, es la aparición de Dobbin. Si Rawdon es quizá el personaje más carismático de la novela, Dobbin es, sin lugar a dudas, al que se le cobra más cariño, ya que, junto con Lady Jane, aparece como la antítesis de la sociedad descrita en Vanity Fair, poseyendo todas las virtudes de las que la sociedad en su conjunto carece. Es noble, generoso, honesto y tiene un gran corazón. A pesar de su amor por Amelia, Dobbin nunca es ridiculizado por Thackeray en la forma en que lo son Rawdon y Amelia, y es el único, con la excepción de nuevo de Lady Jane, que mantiene valores morales hasta el final. Dobbin es el verdadero soldado, el mediador entre los demás y el único también que nunca confía en Becky ni se siente atraído hacia ella (siempre ve las intenciones de ésta a través de sus acciones, y,

como veremos al final de la novela, Bucky le admira por ello). Pero a pesar de todo esto, Dobbin tampoco puede ser considerado el héroe de la obra, simplemente debido a su descripción física. En el capítulo "Dobbin of Ours", se nos dice que era "the quietest, clumsiest, and, as it seemed, the dullest of all Dr Swishtail's young gentlemen" (pág. 76).

Además de ser la antítesis de la sociedad en la que vive, Dobbin destaca principalmente por la fidelidad de su amor hacia Amelia, fidelidad que sólo es comparable a la del amor de Rawdon por Becky. Al final, Dobbin ganará el amor de Amelia, pero éste será descrito por Thackeray utilizando dos imágenes que ya aparecen en la primera parte de la novela, dándonos así a entender que el mundo es una rueda, y que en el caso de Dobbin, acaba de completar su círculo.

[William Dobbin] has got the prize he has been trying for all his life. The bird has come in at last. There it is with its head on his shoulder, billing and cooing close up to his heart, with soft outstretched fluttering wings. This is what he has asked for every day and hour for eighteen years. This is what he pined after. Here it is -the summit, the end- the last page. Good-bye, Colonel. -Grow green again, tender little parasite, round the rugged old oak to which you cling. (pág. 792)

Dobbin es descrito en este extracto como un viejo roble que ha perdido su juventud y que lo único que ha ganado

es un parásito que se aferrará a él hasta el final de sus días. La primera imagen tomada de la primera parte de la novela es la del amor de Amelia visto como un premio, aunque esta primera vez referido a George Osborne: "What a blooming young creature you seem, and what a prize the rogue has got!" (pág. 86), y la segunda es la de un pájaro que elige un árbol que quizá perezca para hacer su nido (también referida a George):

Oh, thou poor panting little soul! The very finest tree in the whole forest, with the straightest stem and the strongest arms, and the thickest foliage, wherein you choose to build and coo, may be marked, for what you know, and may be down with a crash ere long. What an old, old simile that is, between man and timber. (pág. 159)

Con el uso de estas dos imágenes, Thackeray nos proporciona una idea circular y pesimista del mundo. Circular en cuanto a que son las mismas imágenes las utilizadas para describir el amor de Amelia por George, que el de Amelia por Dobbin, y el lector recibe la impresión de que nada ha cambiado y que todo permanece. Además de circular, la visión de Thackeray es pesimista al no otorgar al recién ganado amor de Dobbin ningún elemento afectivo, sino que él aparece como viejo y cansado y ella como un simple parásito que, como tal, necesita del roble para vivir, pero que, como todos los parásitos, no le aporta nada al árbol.

El tercer aspecto que hay que anotar, pues aparece por primera vez con motivo de la relación de Amelia con George, es el de la crueldad de las mujeres para con ellas mismas cuando hay un hombre de por medio. Este es uno de los aspectos en los que la condición masculina del autor se pone más de relieve y le hace parecer machista a los ojos del lector del siglo XX. Sin embargo, no podemos por ello dejarlo de lado, ya que aparecerá sucesivamente a lo largo de toda la novela y en relación no sólo a Amelia, sino también a Becky. En esta primera instancia, Thackeray se limita a hacer un comentario irónico al respecto, diciéndonos que Amelia era popular en el internado porque "there were no men at Miss Pinkerton's establishment except the old dancing-master; and you wouldn't have had the girls fall out about him?" (pág. 147). Más adelante, sin embargo, veremos este tema más desarrollado, cuando Thackeray expone con toda crudeza como Becky es rechazada por la alta sociedad porque las mujeres no la aceptan, aunque goza de gran éxito entre los hombres.

[...] but it was when the ladies were alone that Becky knew the tug of war would come. And then indeed the little woman found herself in such a situation, as made her acknowledge the correctness of Lord Steyne's caution to her to beware of the

society of ladies above her own sphere. As they say the persons who hate Irishmen most are Irishmen; so, assuredly, the greatest tyrants over women are women. (pág. 572)

Cuando Becky llega a su zenith, siendo presentada al Rey, y alternando con la clase alta londinense - representada en la novela por Lord Steyne-, sufre el total rechazo de las mujeres de esta misma clase, lo que supone un avance de su caída, que se iniciará en la famosa escena en que Rawdon la sorprende con Lord Steyne. Como siempre, el narrador en primera persona, el observador moral, se hace eco de esta situación, resumiéndola en un comentario general sobre la sociedad de la época donde declara a la mujer el pilar sobre el cual se asienta la "moralidad" de dicha sociedad. Es la mujer la que mantiene los valores no sólo de la familia, sino de toda la sociedad (es ella la que se preocupa de mantener a las institutrices como Becky fuera de su círculo), y por ello Becky es rechazada, como elemento que puede sin duda alguna poner en peligro su estructura. El hombre, por contra, aparece como un ser pasivo que acepta el código de comportamiento que le viene impuesto desde fuera, limitándose a amoldar su modo de vida a dicho código y sin rebelarse nunca en contra de él:

...there are ladies, who may be called men's women, being welcomed entirely by all the gentlemen, and cut or slighted by all their wives. [...] But [...] persons who are better instructed could inform them that these envied ladies have no more chance of establishing themselves in 'Society', than the benighted squire's wife in Somersetshire, who reads of their doings in the Morning Post. Men living about London are aware of these awful truths. You hear how pitilessly many ladies of seeming rank and wealth are excluded from this 'Society'. The frantic efforts which they make to enter this circle, the meannesses to which they submit, the insults which they undergo, are matters of wonder to those who take human or womankind for a study; and the pursuit of fashion under difficulties would be a fine theme for any very great person who had the wit, the leisure, and the knowledge of the English language necessary for the compiling of such a history. (pág. 440)

El cuarto aspecto que merece la pena destacar en la relación entre Amelia y George, es el de la desigualdad económica de su matrimonio, y lo que esto supone, sobre todo en cuanto a las expectativas "sentimentales" del lector, y por supuesto las de Amelia. En el momento en que Mr Sedley se arruina, toda posibilidad de contemplar el matrimonio de George con Amelia desde una perspectiva meramente sentimental queda frustrada, y la realidad social se impone por encima de cualquier otra consideración. El inmediato rechazo de Mr Osborne y de las hermanas Osborne, junto con el menosprecio de George, quien finalmente hará honor a su palabra de casarse con Amelia únicamente como rebelión contra la tiranía paterna, ponen de relieve la realidad

social de la época, que, como ya hemos visto en el caso de Becky, no acepta matrimonios desiguales. Es por eso que Thackeray, a través de su narrador en primera persona, recomienda a sus lectoras:

Be cautious, then, young ladies; be wary how you engage. Be shy of loving frankly; never tell all you feel, or (a better way still), feel very little. See the consequences of being prematurely honest and confiding, and mistrust yourselves and everybody. Get yourselves married as they do in France, where the lawyers are the bridesmaids and confidantes. At any rate, never have any feelings which may make you uncomfortable, or make any promises which you cannot at any required moment command and withdraw. That is the way to get on, and be respected, and have a virtuous character in *Vanity Fair*. (págs. 219-220)

Amelia fracasa en "vanity fair" porque es incapaz de ser como Thackeray recomienda, y, como veremos, hasta casi el final de la novela, "she lived in her past life" (pág. 219) por su absoluta incapacidad de enfrentarse a la realidad. De esta manera, se nos muestra por medio de su retrato como no hay cabida en la realidad del mundo para las heroínas sentimentales, y es en este sentido, en nuestra opinión, en el que Amelia es un éxito como personaje, y no un fracaso como aludíamos anteriormente .

Finalmente, y para ilustrar esta visión que el autor da constantemente de la mujer en el mercado de matrimonios como el ave de rapiña a la caza de una

víctima, cabe destacar la descripción que se nos da de Glorvina en sus intentos de atrapar a Dobbin durante su estancia en la India. Dobbin aparece aquí como una víctima, un elemento pasivo, mientras que Glorvina intenta atraparlo desesperadamente. En contra de la afirmación del narrador que vimos anteriormente en relación a este tema de que una mujer que se lo propone logra casarse con quien quiere, Glorvina fracasa estrepitosamente con Dobbin, cuya fidelidad a Amelia se encuentra por encima de cualquier tentación:

... Glorvina should marry Major Dobbin, and [Major and Mrs O'Dowd] were determined that the Major should have no rest until the arrangement was brought about. Undismayed by forty or fifty previous defeats, Glorvina laid siege to him. She sang Irish melodies at him unceasingly. She asked him so frequently and pathetically, Will ye come to the bower? that it is a wonder how any man of feeling could have resisted the invitation. She was never tired of inquiring, if Sorrow had his young days faded; and was ready to listen and weep like Desdemona at the stories of his dangers and his campaigns. It has been said that our honest and dear old friend used to perform on the flute in private: Glorvina insisted upon having duets with him, and Lady O'Dowd would rise and artlessly quit the room, when the young couple were so engaged. Glorvina forced the Major to ride with her of mornings. The whole cantonment saw them set out and return. She was constantly writing notes over to him at his house, borrowing his books, and scoring with her pencil-marks such passages of sentiment or humour as awakened her sympathy. She borrowed his horses, his servants, his spoons, and palankin; no wonder that public rumour assigned her to him, and that the Major's sisters in England should fancy they were about to have a sister-in-law [...] ...

he went on riding with her, and copying music and verses into her albums, and playing at chess with her very submissively;... (pág. 509)

La descripción del acoso de Dobbin por parte de Glorvina puede ser considerada genial por parte de Thackeray, no sólo por su inmenso sentido del humor y su ironía, sino por su efecto físico sobre el lector, que se siente casi como si Glorvina le estuviese acosando a él mismo. El uso de "undismayed", "unceasingly", "never tired" y "constantly" para calificar el modo de comportarse de esta joven produce un efecto de agotamiento en el lector, por su efecto gráfico. Además, Thackeray utiliza una imagen militar para ilustrar esta situación que Dobbin tiene que atravesar al decir que Glorvina "laid siege to him". Al ser retratada como si fuera un ejército sitiando una ciudad, Thackeray refuerza su visión constante en esta obra de la mujer como ave de rapiña a la caza de víctimas inocentes. De nuevo el hombre aparece como un elemento con un papel pasivo, casi de espectador, en el mercado del matrimonio que el autor tan detalladamente describe en Vanity Fair. Mientras que Glorvina "forced the Major to ride with her of mornings", de Dobbin se nos dice que acepta jugar al ajedrez con ella "very submissively". El contraste entre la actitud del hombre y la de la mujer es constante y, como hemos visto a lo largo de estas



Miss Crawley atendida por la familia

páginas dedicadas al mercado del matrimonio en Vanity Fair, es anotado por el autor de manera cómica muchas veces e irónica siempre, en su intento de describir la sociedad inglesa del siglo XIX.

El siguiente período de la vida de la mujer que Thackeray refleja en Vanity Fair es el de la mujer casada, sin hijos, que el autor cubre en los capítulos desde las bodas de las dos protagonistas, hasta el final de la batalla de Waterloo, cuando "Amelia was praying for George, who was lying on his face, dead, with a bullet through his heart" (pág. 386). La batalla de Waterloo, como anota Robin Gilmour²³, supone el final de una etapa en la vida de los personajes de la novela, el final de su juventud y, consecuentemente, el inicio de su madurez.

Desde el punto de vista de estructura, Waterloo constituye un punto fundamental (baste recordar que el capítulo dedicado a Waterloo es el número 32, y que la novela en conjunto tiene 67 capítulos). Hasta el momento en que se nos dice que "the Cannon of Waterloo began to roar" (pág. 384), la acción ha sido condicionada en parte por Napoleón y todo lo que él significó para los ingleses (la ruina de Mr Sedley, por ejemplo, es consecuencia directa de esta situación que vive Europa),

mientras que después de Waterloo se nos confiere una sensación de la importancia de los ingleses en el continente. Además, mientras que antes de Waterloo nos encontramos inmersos en una sociedad donde el elemento militar es de vital importancia ya que tres de los personajes principales son militares: Dobbin, George y Rawdon, a partir de ese momento el elemento militar prácticamente desaparece y la acción se mueve en una sociedad civil por excelencia. También es relevante la consideración de Waterloo desde el punto de vista del desarrollo de la trama argumental: el hecho de que George muera en la batalla proporciona un elemento de intriga sentimental a la novela (¿Que pasará con Dobbin?) que sin duda alguna tuvo su repercusión en una novela que se publicó por primera vez en forma de serial, por entregas ²⁴. De esta manera Thackeray consigue mantener al lector interesado, contraponiendo elementos sentimentales a su descripción crítica de la clase media alta de la sociedad inglesa de principios del siglo XIX.

El primer elemento curioso que merece la pena destacar en este período de la vida de Becky y Amelia es el hecho de que en ninguno de los dos casos se dedica espacio a la boda con Rawdon y George respectivamente. Ambas jóvenes pasan de solteras a casadas sin que

Thackeray dedique una sola línea al acontecimiento en sí, y así el componente potencialmente afectivo es una vez más desechado por el autor. El único comentario que se hace en la obra sobre este tema lo realiza el narrador en primera persona quien, en este caso, hace uso de la ironía y nos dice que:

[George] was going to be married. Hence his pallor and nervousness -his sleepless night and agitation in the morning. I have heard people who have gone through the same thing own to the same emotion. After three or four ceremonies, you get accustomed to it, no doubt; but the first dip, everybody allows, is awful. (pág. 259)

En esta primera etapa como mujer casada, el contraste entre Amelia y Becky se hace todavía más acusado, poniéndose aun más de relieve la doble visión de la mujer del autor que, como afirma Catherine Peters²⁵, está expresada en las vidas contrastadas de ambas. Si Amelia constituye una visión parcial de la mujer (especialmente su componente sentimental), no menos parcial es la visión que Thackeray nos ofrece a través de Becky, y sólo complementando ambas podemos llegar a entender la complejidad de la obra, y por lo tanto de la visión de la mujer y del matrimonio de este autor.

Becky se ha casado con Rawdon, pero, como vimos anteriormente, su matrimonio ha sido fruto de una decisión cerebral (Rawdon para ella es sólo un medio de conseguir posición social y dinero). El realismo de la joven, que en ningún momento se siente cegada por la pasión, se hace evidente en sus reflexiones personales: "If he had but a little more brains, I might make something of him" (pág. 210), si bien es lo bastante inteligente como para no dejar que él se de cuenta nunca de lo que piensa: "she never let him perceive the opinion she had of him" (pág. 210). Esto lleva a Thackeray, a través de su narrador en primera persona, a hacer al lector la siguiente reflexión:

The best of women (I have heard my grandmother say) are hypocrites. We don't know how much they hide from us; how watchful they are when they seem most artless and confidential: how often those frank smiles, which they wear so easily, are trapt to cajole or elude or disarm - I don't mean in you mere coquettes, but your domestic models, and paragons of female virtue. Who has not seen a woman hide the dulness of a stupid husband, or coax the fury of a savage one? We accept this amiable slavishness, and praise a woman for it; we call this pretty treachery truth. A good housewife is of necessity a humbug. (págs. 210-211)

Como veremos ampliamente desarrollado en Henry Esmond, el tema de la superioridad de muchas mujeres en el matrimonio preocupaba enormemente a Thackeray, en quien se advierte cierta fascinación por aquellas como

Becky, que siendo mucho más inteligentes que su marido, se preocupan de mostrarle una admiración que no sienten. Es por eso que Thackeray nos dice que "the best of women are hypocrites". En contra de la creencia en la absoluta superioridad del hombre respecto de la mujer, Thackeray pone de relieve no sólo su igualdad, sino su superioridad en muchos casos sobre el sexo masculino. Cuando nos dice que "we don't know how much they hide from us", o nos pregunta "who has not seen a woman hide the dulness of a stupid husband?", Thackeray se nos presenta como un liberal para la época y, aunque hay que insistir una vez más en el hecho de que no fue nunca un revolucionario, también hay que destacar su simpatía e interés por la situación de la mujer. Merece la pena anotar, a este efecto, el hecho de que el presente autor vivió siempre rodeado y condicionado por las mujeres que compartieron su vida: por una parte, tuvo una relación muy estrecha con su madre que había de durar toda la vida; luego su matrimonio con Isabella Shawe le supuso también una relación en cierto modo especial debido a la inestabilidad psíquico-emocional que ésta padeció; tuvo dos hijas con las que mantuvo además un contacto muy estrecho (más del habitual en un padre de la época, sin lugar a dudas); y por último, sostuvo también una relación muy especial con la mujer de su compañero de estudios William Henry Brookfield, Jane Brookfield²⁶ ,

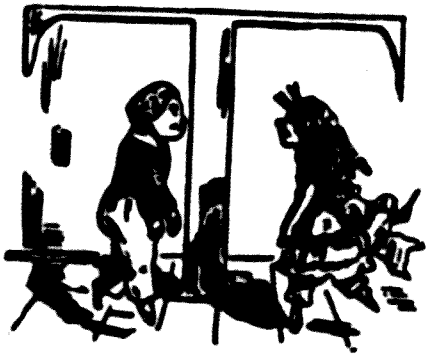
que le ayudaría a profundizar en su conocimiento de la complejidad de la naturaleza femenina, complejidad que veremos expresada en su retrato de Lady Castlewood y de Beatrix en Henry Esmond. Parece lógico afirmar, pues, que el roce diario y profundo con todas las mujeres de su vida tuviese en cierto modo que influenciar a Thackeray, si mas no, al menos en su interés por la naturaleza femenina y su condición.

Como siempre, y contrastando con el realismo de Becky, Thackeray nos presenta la otra cara de la moneda, la otra visión de la mujer que, como hemos dicho anteriormente, complementa la ofrecida por Becky y su mundo:

[Amelia] trembled for the future. How shall I be a companion for him, she thought - so clever and so brilliant, and I such a humble creature? How noble it was of him to marry me - to give up everything and stoop down to me! I ought to have stopped at home and taken care of poor papa. [...] I have been very wicked and selfish - selfish in forcing George to marry me. I know I'm not worthy of him - I know he would have been happy without me - and yet - I tried, I tried to give him up. [...] Scarce a week was past, and it was come to this! (págs. 291-292)

En contra de Becky, quien ni siquiera por el hecho de conquistar a George cambia de opinión sobre él (págs. 328-239), la falta de realismo de Amelia es tal que ésta

empieza a desmerecer el aprecio del lector. Si hasta ahora podía ser considerada como el retrato irónico de la heroína sentimental, a partir de su matrimonio y, muy especialmente, cuando queda viuda, el autor le confiere unas características que la individualizan más al tiempo que la alejan de poder ser considerada simplemente como un retrato irónico de un estereotipo. De acuerdo con Catherine Peters²⁷, Amelia "is an unsatisfactory and partial view of womanhood for most readers [...] But it is an accurate and touching portrait of a real woman, stultified by her upbringing and education", y de este modo, en la segunda parte de la novela (tras Waterloo) su dimensión social se pierde un poco, pasando a ser más interesante su estudio desde el punto de vista de caracterización de personajes (no hay que olvidar que cuando nos referimos a la doble visión de la mujer de Thackeray nos referimos tanto a una doble visión de dimensión social, como a su doble visión de la naturaleza femenina en sí). Visto así, en este pasaje que acabamos de citar se destaca la característica más sobresaliente de Amelia como persona: su permanente sentido de culpabilidad ante su incapacidad para enfrentarse a la realidad de la vida. Al ser incapaz de aceptar la realidad de George, Amelia le idolatra, cargándose a sí misma con un sentimiento de culpabilidad



Iniciales de capítulo

que tratará de redimir a través de su hijo, y del que no será desprovista hasta la revelación de Becky al final de la novela.

En la descripción que Thackeray realiza de estos dos matrimonios en esta primera etapa, dos escenas son de vital importancia: el baile y la partida de los soldados hacia el campo de batalla. En cuanto al baile, tal y como ocurre con muchas de las escenas de sociedad en la obra de Thackeray, éste es descrito con maestría por su autor:

A certain ball which a noble Duchess gave at Brussels on the 15th of June in [1815] is historical. All Brussels had been in a state of excitement about it, and I have heard from ladies who were in that town at the period, that the talk and interest of persons of their own sex regarding the ball was much greater even than in respect of the enemy in their front. The struggles, intrigues, and prayers to get tickets were such as only English ladies will employ, in order to gain admission to the society of the great of their own nation. (pág. 341)

Durante las cuatro páginas que el autor dedica al baile, el lector es transportado como de la mano de un cámara a través de la escena, que resulta prácticamente cinematográfica. Sin ofrecernos en ningún momento una profundización psicológica en los sentimientos de Amelia ni en los de Becky, Thackeray consigue transmitir a sus

lectores esta contraposición de frustración y éxito, por medio del antagonismo entre las dos jóvenes. La escena que Thackeray nos refiere en estas páginas es panorámica, externa, y sin embargo las implicaciones son claramente internas, en cuanto a que el tema central de la misma no es otro que la oposición entre las dos protagonistas. Si George nada más llegar deja a Amelia, "placing [her] on a bench [...] to her own cogitations there" (pág.341), de forma que su aparición es considerada "an utter failure" (pág. 342) incluso por el mismo George, el "début" (pág. 342) de Becky es descrito como "on the contrary, very brilliant" (pág. 342). Becky es rodeada inmediatamente por "fifty would-be partners" (pág. 342), mientras Amelia "sate quite unnoticed, and dismally unhappy" (pág. 342); pero lo que más destaca de toda la escena es la crueldad de Becky, quien no se contenta con su propio éxito, sino que parece saborearlo aún más cuando pone en evidencia la soledad y fragilidad de Amelia. Becky se dirige a Amelia utilizando términos franceses que ponen de relieve su característica de mujer de mundo que se encuentra en su ambiente en salones de baile como el ahora descrito por el autor. Cuando le dice que el baile es "de'lightful", y que "there was everybody that one knew, and only a very few nobodies in the whole room" (pág. 342), Becky aparece en toda su crueldad "to finish the poor child at

once" (pág. 342). Pero el momento de mayor tensión es sin duda alguna cuando Becky decide bailar precisamente con George, después de haber estado aleccionando a su amiga sobre su marido y su problema con el juego. A esto el narrador en primera persona nos dice que "women only know how to wound so" (pág. 343), y el lector probablemente se siente en cierto modo atraído hacia Amelia, quien aparece indefensa y frágil frente a Becky. La escena culmina con la nota que George deja a Becky en su "bouquet", y de la que Thackeray nos dice que "Rebecca's eye caught it at once. She had been used to deal with notes in early life" (pág. 343). Posteriormente sabremos que lo que George propone a Becky en esta nota es huir con ella, y será precisamente el descubrimiento de esta información lo que liberará a Amelia de la esclavitud de su fidelidad a George para poder unirse a Dobbin al final de la novela. Así pues, Thackeray por medio de la escena del baile establece una vez más una relación entre el mundo exterior y el interior de sus personajes. Como Dorothy Van Ghent nos explica ²⁸, Becky, al igual que Moll Flanders, constituye "a microcosm in which the social macrocosm is subtilized and intensified and made significant", de tal forma que la descripción que se hace de los personajes en la novela tiende a ser "externa": "they are not self-analytical characters, [...] they appear to us

physically, in action [...] We enter into their motives and states of feeling by our own intuition", nos dice Van Ghent. Asimismo, esta extrapolación del microcosmo (Becky) al macrocosmo que es la sociedad que Thackeray describe en esta novela, nos lleva a identificar en cierto modo las virtudes y defectos de Becky con los de la sociedad descrita por Thackeray en la novela. En este sentido, el baile constituye una clara alusión a la "vanidad" de la sociedad inglesa de la época, y la crueldad de Becky hacia Amelia un reflejo de la crueldad de la sociedad hacia aquellos que no se identifican con ella, aquellos cuyo comportamiento no se ajusta a las "maneras sociales" de la época en que viven. De esta manera, se puede concluir diciendo que la técnica utilizada por Thackeray para describir esta escena supone un movimiento bidireccional en la perspectiva: desde fuera hacia dentro y viceversa, pues pasa por medio de su visión panorámica a hacernos entrever los sentimientos de sus personajes y desde esta perspectiva interna del microcosmo del ser humano, a hacernos extrapolar de nuevo al macrocosmo social.

En cuanto a George, éste es utilizado por Thackeray para simbolizar aquellos aspectos de la sociedad que a través de Becky, por su condición de mujer, sería imposible representar: "Next to conquering

in war, conquering in love has been a source of pride, time out of mind, amongst men in Vanity Fair, or how should schoolboys brag of their amours, or Don Juan be popular?" (pág. 340). George es descrito irónicamente como el "matador", el Don Juan de la época. Pero su descripción es irónica porque su supuesta víctima, Becky, se da cuenta perfectamente de sus intenciones y se ríe de él. George, que se cree un "woman killer" es ridiculizado al enfrentarse a una mujer que sin duda alguna es superior a él, y por contra ser amado por otra que es claramente su inferior. El problema de George, quien según el autor "was in the full career of the pleasures of Vanity Fair" (pág. 341), es resuelto de una manera sencilla (muere en combate), y así el lector permanece siempre con la duda acerca de que habría podido más en él, su vanidad (puesta de relieve en la escena del baile) o su humanidad (a la que Thackeray nos refiere en la escena posterior, la de la partida de los soldados al frente):

What were love and intrigue now? He thought about a thousand things but these in his rapid walk to his quarters - his past life and future chances - the fate which might be before him - the wife, the child perhaps, from whom unseen he might be about to part. Oh, how he wished that night's work undone! and that with a clear conscience at least he might say farewell to the tender and guileless being by whose love he had set such little store! [...] Good God! how pure she was; how gentle, how tender, and how friendless! and he, how selfish, brutal and black with crime! (pégs 345-346)