

## INTRODUCCIÓN

Actualmente existe un creciente interés dentro de los estudios de narrativa por el cine. Ello se debe a que la consideración de categorías narrativas en la ficción escrita y cinematográfica es fuente de nuevas interpretaciones de obras literarias a la vez que precisa las relaciones entre dos sistemas semióticos.

Como el título de esta tesis doctoral indica, *Novela y Cine. Adaptación y Comprensión Narrativa de las Obras de Jane Austen*, el objetivo del presente trabajo es ofrecer una comparación de la novela y el cine, dos medios de representación de la realidad que comparten una misma función: la función de narrar o transmitir historias. Al tratarse de dos medios con unas posibilidades de estudio amplias y variadas, esta tesis pretende basar su análisis en un marco *narratológico*, que permita comparar la forma en que presentan las historias.

Esta investigación analiza las relaciones entre novela y cine, centrándose en el estudio de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias. La adaptación de novelas al cine es un fenómeno que se inicia desde los orígenes del arte cinematográfico. La forma en la que una historia ya existente en el medio escrito es narrada en un medio diferente, en este caso el cinematográfico, ha sido un tema de debate y controversia a lo largo de los años. Al mismo tiempo, las adaptaciones constituyen un material muy valioso con el que poder llevar a cabo la comparación de la forma en la que los dos medios narran o presentan una historia.

La adaptación de novelas al cine está produciendo un renovado interés por clásicos como Jane Austen. Sus novelas han sido llevadas a la pantalla en varias ocasiones. El análisis de la narración en las novelas de Jane Austen servirá de punto de partida para estudiar posteriormente la adaptación de sus novelas al cine.

Para lograr estos objetivos de investigación, esta tesis doctoral se ha estructurado del siguiente modo:

El primer capítulo es una introducción a los estudios de narración y a las categorías narrativas (narrador, punto de vista, tiempo, espacio, comprensión narrativa), comparando en todo momento cómo funcionan estas categorías en ambos medios. En primer lugar se procede a estudiar el fenómeno de la narración, enmarcándolo en el debate general del estudio de la narrativa, para finalmente comparar la narración en novela y cine.

El capítulo 2 presenta a Jane Austen como un fenómeno cultural de lo que es muestra el *boom* reciente de adaptaciones de su obra y, a continuación, analiza la narración en las novelas de Jane Austen, centrándose en todas las categorías narrativas analizadas en el primer capítulo dentro de un marco principalmente narratológico o formalista.

El capítulo 3 está dedicado al análisis del fenómeno de la adaptación en general, comenzando por hacer referencia a la debatida relación entre la literatura y el cine. A continuación se analizan los orígenes, razones y tipos de adaptación, para pasar posteriormente a un estudio más detallado de las diversas teorías que han surgido sobre este fenómeno, empezando por las primeras manifestaciones y teorías, como las de Virginia Woolf y Bluestone, hasta llegar a las teorías más recientes en las que se incluyen los modelos narratológicos y aquellas teorías que apuestan por la necesidad de ir más allá de los límites del formalismo narratológico.

Los cuatro capítulos siguientes se centran en el análisis de las adaptaciones al cine de las novelas de Jane Austen, para lo que se utilizan los fundamentos teóricos de los capítulos anteriores y el análisis que ya se había realizado de la narración en estas novelas. El modelo utilizado es fundamentalmente el modelo narratológico propuesto

por Chatman (1990) y por McFarlane (1996), aunque a lo largo del análisis observaremos como este modelo precisa algunas matizaciones, y que otras de las teorías analizadas pueden ayudarnos en nuestra tarea. Siguiendo el modelo de McFarlane estos capítulos analizarán en distintos apartados la transferencia de los elementos de la historia y la adaptación de los elementos enunciativos de la novela.

El capítulo 4 comienza con una introducción general a las adaptaciones de Austen, para centrarse a continuación en el estudio de la primera adaptación al cine de una de sus novelas. Se trata de *Pride and Prejudice*, versión en blanco y negro de la novela del mismo nombre, dirigida en 1940 por Robert Z. Leonard.

El capítulo 5 está dedicado a la adaptación de *Sense and Sensibility*, dirigida en 1995 por Ang Lee, con guión de la actriz inglesa Emma Thompson quien también participa en la película en el papel de Elinor Dashwood. Esta fue la primera de las adaptaciones que aparecen de las obras de Austen para el cine en los años 90, y con ella se inicia el *boom* de sus adaptaciones o lo que ha sido llamado *Austenmanía*.

El capítulo 6 analiza las dos versiones fílmicas existentes de *Emma: Clueless* (1995) y *Emma* (1996). La primera dirigida por Amy Heckerling y la segunda por Douglas McGrath. Se trata de dos versiones completamente diferentes de una misma obra que muestran que las posibilidades a la hora de adaptar una misma novela son muy variadas.

El capítulo 7 se ocupa del análisis de la versión más reciente de una novela de Jane Austen. Se trata de *Mansfield Park*, que aparece en el año 1999, dirigida por Patricia Rozema. El estudio de esta adaptación servirá para mostrar las posibilidades y también los límites de un análisis estrictamente narratológico o formalista.

Finalmente, se incluye un capítulo de conclusiones en el que se hace una recapitulación de los resultados obtenidos.

Tras las referencias bibliográficas aparece un apéndice en el que se detallan las fichas técnicas de las adaptaciones analizadas.

# 1. NARRACIÓN Y CATEGORÍAS NARRATIVAS

## 1.1. Los estudios de narrativa

En la película de Steven Spielberg *E.T., El Extraterrestre* (1982), aparece la siguiente escena:

La madre de Elliot le cuenta a su hija pequeña el cuento de *Peter Pan* en el dormitorio de la niña. E.T. las observa desde el interior de un armario, a través de unas rejillas:

MADRE “Y Peter dice: ¿los pieles rojas han sido vencidos?, ¿Wendy y los muchachos capturados por los piratas? La rescataré, la rescataré...”

Llega Elliot al interior del armario y cierra las rejillas por las que E.T. espía a la madre y a la niña. Pero, mientras la cámara sólo muestra lo que sucede dentro del armario, seguimos oyendo a la madre contar el cuento:

MADRE “Pero Campanilla, ¿te has bebido mi medicina!...era veneno y te lo has bebido para salvarme la vida.”

En ese momento, Elliot se corta un dedo con una sierra con la que van a construir un radar para ayudar a E.T. a volver a su planeta. E.T. lo cura y, por un instante, se produce una conexión entre las dos historias, la del cuento y la de la película. Las dos son historias sobre el valor de la amistad. Seguimos oyendo la voz de la madre:

MADRE “Ella dice que se podría curar si los niños creyeran en las hadas.”

E.T. abre otra vez las rejillas.

MADRE “¿Creéis en las hadas? Decid rápido si creéis.”

NIÑA “¡Creo, creo!”

MADRE “Y si creéis batid palmas.”

Madre y niña baten palmas. E.T. y Elliot observan juntos la escena. La cámara se aleja y muestra cómo los dos amigos escuchan el final del cuento escondidos en el armario.

MADRE “Campanilla se ha salvado. Gracias, gracias, gracias...Y ahora, a rescatar a Wendy.”

Esta escena ilustra un aspecto que va a servir de punto de partida para esta investigación: la universalidad de la narrativa o de la actividad de contar historias.

Desde niños entramos a formar parte de esa actividad universal de narrar historias, de contar cuentos. Poco a poco, esa actividad se convierte en una parte fundamental de nuestras vidas. Y la escena mencionada es un claro ejemplo del valor de la narración en nuestra cultura. Estas breves imágenes reflejan una poderosa realidad. Son un ejemplo del cuento dentro del cuento, de la narración dentro de la narración, de las historias que nos rodean por todas partes porque son una forma fundamental que tienen los seres humanos de expresar y comprender la experiencia.

El valor y la universalidad del contar historias han sido puestos de manifiesto por numerosos autores dedicados al estudio de la narrativa. Turner (1988) afirma que la razón del gran interés que la narrativa despierta es precisamente su universalidad:

Some societies may have no equivalent to the novel, but all societies tell stories. Story-telling can take many forms –myths, legends, ballads, folk-tales, rituals, dance, histories, novels, jokes, drama– and can be seen to serve many apparently different social functions –from entertainment to religious instruction. It seems that story-telling is part of our cultural experience, inseparable from and intrinsic to it. (Turner, 1988:67)

Turner señala que el carácter universal de la narrativa puede explicarse si la consideramos una propiedad de la mente, igual que el lenguaje, y si aceptamos que narrar tiene una importante función social que es indispensable para las comunidades humanas:

What is clear is that the world ‘comes to us’ in the shape of stories. From the earliest days of our childhood, our world is presented to us through stories told to us by our parents, read to us from books, reported to us by friends, overheard in conversations, shared among groups at school, circulated around the playground. This is not to say that all our stories explain the world. Rather, story provides us with an easy, unconscious, and involving way of constructing our world; narrative can be described as a means of ‘making sense’ of our social world, and sharing that ‘sense’ with others. Its universality underlies its intrinsic place in human communication. (Turner, 1988:68)

Bordwell y Thompson (1979) también destacan la universalidad de la narrativa y la presentan como una forma fundamental de representar la experiencia, de comprender el mundo:

Stories surround us. In childhood we learn fairy tales and myths. As we grow up, we read short stories, novels, history, and biography. Religion, philosophy, and science often present their doctrines through exemplary stories: the Judeo-Christian tradition's Bible and Torah are huge collections of narratives, while a scientific discovery is often presented as a tale of an experimenter's trials and breakthroughs. Plays tell stories, as do films, television shows, comic books, paintings, dance, and many other cultural phenomena. Much of our conversation is taken up with stories of one sort or another – recalling an event from the past or telling a joke (...) We cannot escape even by going to sleep since we often experience our dreams in the shape of stories. Perhaps narrative is a fundamental way that humans make sense of the world. (Bordwell y Thompson, 1979:89)

De este modo la narrativa, el contar historias, va a ser considerada, especialmente por aquellos autores que siguen la línea de la psicología cognitiva, un modo de pensamiento, una estrategia que los seres humanos utilizan para expresar y conceptualizar la experiencia. Chafe establece la relación entre los textos narrativos y la mente: “In a variety of ways, narratives provide evidence for the nature of the mind...I see narratives as overt manifestations of the mind in action...windows to both the content of the mind and its ongoing operations.” (cit. por Emmot, 1996:v)

En esta misma línea, Branigan (1992) afirma que la narrativa debe ser tratada como un modo de pensamiento, como una de las formas fundamentales que poseen los seres humanos para pensar acerca del mundo, para organizar la experiencia:

Narrative has existed in every known human society. Like metaphor, it seems to be everywhere: sometimes active and obvious, at other times fragmentary, dormant, and tacit. We encounter it not just in novels and conversation but also as we look around a room, wonder about an event, or think about what to do next (...) Making narratives is a strategy for making our world of experiences and desires intelligible. It is a fundamental way of organizing data. (Branigan, 1992:1)

Hardy (1975) también señala la importancia que la narración de historias tiene en nuestras vidas. Para esta autora la naturaleza y no el arte es lo que nos hace narradores de historias. De día y de noche elaboramos ficciones y crónicas, “calling some of them daydreams or dreams, some of them nightmares, some of them truths, records, reports,

and plans” (p. vii). Y añade que la imaginación narrativa es una posesión que los humanos tienen en común y que nos diferencia de los animales y nos permite agruparnos, fundar ciudades, crear leyes e inventar artes (p. vii). Más adelante, Hardy afirma que la narrativa, como el drama, la lírica o el baile, no puede considerarse simplemente una invención estética usada por los artistas con el fin de controlar, manipular, ordenar e investigar las experiencias de esa vida que tendemos a separar del arte, sino que debe ser considerada un acto primario de la mente que es transferido de la vida al arte (p. 4).

Otro autor que considera la narrativa como la forma primaria a través de la cual la experiencia humana se hace significativa es Polinghorne (1988:1-3), quien define el significado narrativo como un proceso o esquema cognitivo que organiza las experiencias humanas en episodios temporalmente significativos. Para Polinghorne, la existencia humana consiste en un sistema estratificado de dominios de realidad organizados de forma diferente. Se trata de los dominios material, orgánico y mental que se corresponden con las tres estructuras básicas de la realidad: la materia, la vida y la conciencia. El significado narrativo es uno de los procesos del dominio mental, y su función es organizar elementos de conciencia en episodios significativos. En su análisis de la expresión narrativa, este autor afirma (p.14) que los productos de los esquemas narrativos están omnipresentes en nuestras vidas, ya que llenan nuestro entorno cultural y social. Creamos descripciones narrativas sobre nosotros mismos y sobre otros acerca de nuestras acciones pasadas, y desarrollamos relatos con forma narrativa que dan sentido al comportamiento de otros. En el lado de la recepción, nos enfrentamos constantemente a historias durante nuestras conversaciones y encuentros con los medios visuales y verbales. Nos cuentan cuentos de hadas cuando somos niños, y leemos y discutimos historias en la escuela. Leemos novelas y vemos películas de cine, y nos



pasamos horas delante de las series de la televisión. Polinghorne concluye su exposición de la importancia de la narrativa con una cita sobre la centralidad de la narrativa en las vidas de la gente, cita que extrae del comienzo del artículo de Roland Barthes “Introduction to the Structural Analysis of narrative”:

The narratives of the world are without number. In the first place the word “narrative” covers an enormous variety of genres which are themselves divided up between different subjects, as if any material was suitable for the composition of the narrative: the narrative may incorporate articulate language, spoken or written; pictures, still or moving; gestures and the ordered arrangement of all the ingredients: it is present in myth, legend, fable, short story, epic, history, tragedy, comedy, pantomime, painting,... stained glass windows, cinema, comic strips, journalism, conversation. In addition, under this almost infinite number of forms, the narrative is present at all times, in all places, in all societies; the history of narrative begins with the history of mankind; there does not exist, and never has existed, a people without narratives. (cit. Polinghorne, 1988:14)

Las narrativas desempeñan funciones importantes. A nivel individual, las personas tienen una narrativa de sus propias vidas que les permite construir lo que son y hacia donde se dirigen. A nivel cultural, las narrativas sirven para dar cohesión a las creencias compartidas y para transmitir valores (p. 14).

Polinghorne vuelve a señalar (p. 36) que la narrativa es una forma de construir los significados y explica cómo el esquema narrativo sirve de lente a través de la cual los aparentemente independientes y desconectados elementos de la existencia son vistos como partes relacionadas de un todo. En relación con una vida individual, la narrativa autobiográfica muestra la vida de manera unificada y como un todo. En historias sobre las vidas de otros y en historias de grupos sociales, la narrativa muestra la conexión y trascendencia de actividades aparentemente fortuitas. Y en la creación imaginativa de historias sobre personajes ficticios, transmitidas tanto como parte de un patrimonio cultural o como creaciones artísticas contemporáneas, la narrativa manifiesta la extensa variedad de formas en las que la vida puede ser reunida en una aventura unificada.

El carácter omnipresente y fascinante de la narrativa ha sido también destacado por Toolan (1988:xiii), para quien la narrativa está en todas partes y lleva a cabo

incontables y diferentes funciones en la interacción humana. Para este autor todo lo que hacemos puede ser visto y referido como una narrativa –una narrativa con un principio, desarrollo y final, personajes, escenario, drama (dificultades o conflictos resueltos), suspense, enigma, “interés humano”, y una “moraleja”, y añade que de tales narrativas aprendemos más sobre nosotros y el mundo que nos rodea: “Making, apprehending, and storing a narrative is a making-sense of things which may also help make sense of other things.”

Todos estos autores representan al gran número de personas que se ha dedicado al estudio de la narrativa y a su manifestación en diversos medios de comunicación. Onega y García Landa (1996:1) explican que etimológicamente el término *narratología* significa la ciencia de la narrativa y añaden que este término fue popularizado, sin embargo, por críticos estructuralistas como Gérard Genette, Mieke Bal, Gerald Prince en los años 70, algo que tuvo como consecuencia el hecho de que la definición de narratología haya sido limitada al análisis estructuralista de la narrativa. Sin embargo, la reacción post-estructuralista de los años 80 y 90 en contra de las pretensiones científicas y taxonómicas de la narratología estructuralista ha tenido como consecuencia el abandono de los primeros enfoques estructuralistas. Un efecto positivo de esta reacción ha sido la apertura de nuevas líneas de desarrollo para la narratología en los estudios de *género*, psicoanálisis, respuesta del lector y crítica ideológica. Debido a esto, la narratología en la actualidad parece estar volviendo a su sentido etimológico, “a multi-disciplinary study of narrative which negotiates and incorporates the insights of many other critical discourses that involve narrative forms of representation.” (Onega y Landa, 1996:1)

Chatman (1978) señala la importancia de los estudios de narrativa como parte fundamental de la teoría literaria desde Aristóteles:

Among the many pressing needs of literary theory –poetics in the broad sense– is a reasoned account of the structure of narrative, the elements of storytelling, their combination and articulation. The task is delineated by Aristotle, but delineated only; the *Poetics* opens more questions than it answers. (Chatman, 1978:15)

Chatman recuerda el origen francés de la palabra narratología, o estudio de la estructura narrativa, y critica la tendencia a centrar su estudio en el medio verbal sin tener en cuenta que ésta presenta muy variadas manifestaciones: consumimos historias diariamente a través de las películas, los cómics, las pinturas y esculturas, los movimientos de la danza y la música. Debe existir un sustrato común a todos estos artefactos porque si no, no podríamos explicar la transformación de “La Bella Durmiente” en una película, un ballet y un espectáculo de mimo (Chatman, 1978:9).

Deleyto (1991) destaca también la importancia de no reducir la narrativa al medio verbal, sobre todo si tenemos en cuenta que en la actualidad otros medios de comunicación se han convertido en los grandes transmisores de historias:

Narratology is the study of narrative texts in general, not only novels. There are other ways of presenting a story, from the narrative poem to the cartoon strip. Some of them, do not use the written or spoken word as their only means of expression. Indeed, in some cases, spoken or written language is not used at all, as is the case of some paintings which clearly convey a narrative, or in certain silent films. It is through cinema, television and video, and not through novels that most stories are “told” nowadays. For a narrative theory to be consistent and complete, it must work when applied to the study of film narrative. (Deleyto, 1991:161-162)

Branigan (1984, 1992) es uno de los críticos que se han dedicado al estudio de la narrativa fílmica. Este autor habla de dos objetivos de la narratología. Por un lado, un estudio descriptivo y objetivo de los textos narrativos. Por otro lado, un objetivo más reciente en los estudios de narrativa que se centra en la competencia del receptor, es decir, en aquellos aspectos que permiten tanto la comprensión como la creación de los textos narrativos (Branigan, 1992:xi). Este segundo objetivo se refiere a la importancia que el análisis de los procesos de comprensión narrativa ha adquirido actualmente en el campo de los estudios de narrativa.

La diversidad de objetivos de los estudios de narrativa ha sido también señalada por Giannetti (1996) quien explica que la narratología abarca el estudio de numerosos aspectos de los textos narrativos:

Scholars in modern times have also studied narrative forms, with most of the focus devoted to literature, film, and drama. Narratology, as this new interdisciplinary field was called in the 1980s, is a study of how stories work, how we make sense of the raw materials of a narrative, how we fit them together to form a coherent whole. It is also the study of different narrative structures, storytelling strategies, aesthetic conventions, types of stories (genres), and their symbolic implications. (Giannetti, 1996:320)

La amplitud del campo de estudio de la narratología, la variedad de teorías y terminologías utilizadas para referirse a un mismo objeto de estudio –los textos narrativos– han sido resumidos por Chatman (1990:5) en las siguientes palabras que aluden a Henry James<sup>1</sup>: “Clearly the house of narratology, like the house of fiction itself, has many mansions.”

## 1.2. Narrativa y narración

### 1.2.1. Teorías narrativas

La cita anterior de Chatman se refiere a la difícil tarea de clarificar la terminología de un campo de estudio tan extenso y complejo como es la narratología. Un campo en el que multitud de teorías se acercan al estudio de los textos narrativos desde muy diversas perspectivas que dan lugar a concepciones muy diferentes de los mismos.

Diversos autores ofrecen clasificaciones históricas de las teorías narrativas. Este es el caso de Polinghorne que dedica un capítulo completo de su libro *Narrative Knowing and the Human Sciences* al estudio de la narrativa y la literatura clasificando

---

<sup>1</sup> En su ensayo “The House of Fiction” (en Stevick, Philip, 1967, *The Theory of the Novel*, New York, London: The Free Press), Henry James se refiere a la ficción con las siguientes palabras:

The house of fiction has in short not one window, but a million –a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will (...) The spreading field, the human scene, is the “choice of subject”; the pierced aperture, either broad or balconied or slit-like and low-browed, is the “literary form”; but they are, singly or together, as

los estudios llevados a cabo por críticos literarios acerca de la narrativa, centrándose en el siglo XX (1988:71-99). Este autor comienza refiriéndose a la Crítica Americana Pre-estructuralista, en la que incluye la crítica literaria que se escribe en Estados Unidos después de la Segunda Guerra mundial en el contexto del *New Criticism*, cuyo centro de atención era el texto individual considerado como un todo autónomo y estudiado sin referencia a contextos externos biográficos, históricos, psicoanalíticos o sociológicos. Dentro de la Crítica Pre-estructuralista también se encuentran los críticos dedicados a la búsqueda de un argumento universal como Northrup Frye, Scholes and Kellog, Joseph Campbell y Lord Raglan. Otro intento de buscar temas comunes para las historias surgió de la teoría psicoanalítica. Marthe Robert propuso que las historias que aparecían en las novelas eran representaciones de la tensión humana común entre lo ideal y lo real y que esta tensión podía ser entendida a través de la teoría psicoanalítica. Por último, Polinghorne señala que la crítica literaria en América cambió su interés en la búsqueda de un argumento universal y de temas subyacentes psicoanalíticos por la investigación de las conexiones generales entre las estructuras narrativas y el orden humano del tiempo.

A continuación, Polinghorne se centra en el análisis del importante cambio que supuso la introducción del estructuralismo desde Francia:

Structuralism in literary criticism is the application of language models to literature. It revolutionized the study of narrative and led to the creation of the new literary science called "narratology". By borrowing research methods from linguistics, literary study was made more rigorous and systematic. (Polinghorne, 1988:79)

La aplicación de estos métodos comienza con el estructuralismo francés temprano y la obra de Lévi-Strauss sobre las estructuras básicas de los mitos. Después Polinghorne hace referencia a la obra del ruso Vladimir Propp, quien descubre un argumento o estructura profunda única subyacente a varios cuentos del folklore ruso.

Y a continuación se centra en el análisis estructural extendido, explicando que la narratología consiste en la generalización del modelo de Lévi-Strauss llevándolo más allá de los textos no escritos de la mitología tribal hasta el completo abanico de presentaciones narrativas. Y añade que las obras de Lévi-Strauss y Propp se convirtieron en los textos guía del estructuralismo francés, en el que incluye la obra de Bremond, Todorov y Barthes. Este estructuralismo francés fue sistematizado para la crítica literaria americana por Jonathan Culler en su obra publicada en 1975 *Structuralist Poetics*, en la que describía sus usos literarios. Polinghorne termina su referencia al estructuralismo mencionando el análisis del tiempo narrativo llevado a cabo por Gérard Genette, un análisis al que se enfrenta Ricoeur (1981) quien se opone a la noción estructuralista según la cual la narrativa es fundamentalmente el producto de una serie de reglas estáticas. Ricoeur afirma que la narrativa es una expresión fundamentalmente basada en la experiencia humana del tiempo vivido, y que recibe su poder de la atracción por esta experiencia en el lector. Piensa que la narrativa es la recuperación o repetición desde el pasado de una parte de la experiencia humana y que su forma está relacionada con la actividad humana del recuerdo, y no con una gramática innata. Por el contrario, los teóricos estructuralistas afirman que la experiencia narrativa no está basada en la conciencia temporal generada por el recuerdo sino en un conjunto profundo de reglas lógicas inalterables y que están situadas debajo de la experiencia humana del tiempo (Polinghorne, 1988:94).

A continuación, Polinghorne explica que el estudio de la narrativa en crítica literaria ha cambiado su énfasis del análisis de la estructura profunda al estudio del punto de vista: “The emphasis in point of view represents a shift in focus from the underlying plot structure to the devices an author uses to solve problems in the

presentation of the thoughts of the novel's characters." (1988:94). Este cambio ha supuesto un énfasis en el modelo de comunicación de Jakobson, que une el emisor, el mensaje y el receptor en un único hecho comunicativo, y que se opone a la perspectiva estructuralista que enfatiza el modelo lingüístico y la búsqueda de estructuras formales. Finalmente, Polinghorne menciona el interés que la crítica reciente ha prestado al papel del lector en la producción de significado y la interacción con el texto escrito: "Reception theory continues the point-of-view use of the communicative model, but it shifts the focus from the sender of the narrative message to the receiver – the reader, who interprets or understands the text." (1988:96) Y menciona las obras de Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss como representativas de este tipo de teorías. La teoría literaria se ha movido a través de diferentes estudios de la narrativa que han estado interesados en la búsqueda de líneas narrativas subyacentes y en el desarrollo histórico de respuestas a los problemas y necesidades humanas. En su búsqueda de un enfoque más "científico", la teoría literaria tomó prestados los métodos de la lingüística estructural en un intento por sacar a la luz una gramática de la narrativa a partir de la cual se generasen todas las narrativas posibles. Después la teoría literaria adoptó el modelo de la comunicación, algo que sirvió para ampliar el objeto de estudio. Ya no se va a prestar atención exclusivamente a la estructura del texto. El escritor y el lector van a funcionar también como partes del acto de comunicación que tienen lugar cuando un texto narrativo pasa a ser comprendido por diferentes individuos (Polinghorne, 1988:99).

Aunque su revisión de las teorías narrativas es sin duda útil y precisa, Polinghorne no menciona un tipo de teorías narrativas que han surgido en los últimos años y que siguen la línea de la psicología o ciencia cognitiva, teorías que se desarrollan con posterioridad a la publicación de su libro. Sin embargo, este autor, en

los primeros capítulos apunta ya la aparición de la línea cognitiva en teoría narrativa cuando analiza el hecho de que la narrativa sea considerada un proceso cognitivo.

Otra revisión cronológica de las principales teorías sobre narrativa, en este caso desde sus orígenes, es la ofrecida por Susana Onega y José Ángel García Landa en la introducción del libro del que son editores, *Narratology: An Introduction* (1996:12-36). Estos autores empiezan su revisión remontándose a los orígenes de la teoría narrativa en el mundo griego clásico y post-clásico: Platón y Aristóteles. La influencia de la obra de estos filósofos griegos se observa a lo largo del Renacimiento y del Siglo de las Luces, períodos que con frecuencia desarrollaron sus propios métodos críticos a través de una revisión y expansión de los tratados clásicos.

Según estos autores, la teoría de la novela fue menospreciada durante la aparición del género en los siglos XVII y XVIII. Los mismos novelistas se encuentran entre los primeros que hicieron afirmaciones importantes acerca de su oficio, como fue el caso de Henry Fielding, Samuel Richardson y Laurence Sterne. Y la teoría inicial sobre la novela fue formulada en su mayoría bajo la estética realista del siglo XIX.

Las teorías de la ficción de Henry James supondrán la evolución del realismo hacia el subjetivismo y el perspectivismo, en parte por el sesgo psicológico de James: “According to James, the novel (unlike drama) can reveal to us the inner life of characters, and this is the essence of the genre, which otherwise must follow, in his opinion, a dramatic ideal of concentration.” (Onega y Landa, ed, 1996:18) La obra de James ayudó a teorizar la transición del realismo victoriano al Modernismo y sus ideas fueron sistematizadas y popularizadas por Warren Beach y Percy Lubbock. Las ideas de James fueron representativas de la transición entre la novela clásica realista, con su énfasis en la historia, el escenario y el personaje, y la novela modernista con su interés



por la escritura. La revolución modernista en literatura fue acompañada por el *New Criticism* o el formalismo en teoría literaria:

In the 1920s and 1930s there was a widespread critical revolution against the aesthetics of late Romanticism. In literature this revolution is called modernism and is identified with a self-conscious avant-garde; in critical theory it was identified as New Criticism or as formalism. The modernist/formalist revolution had deep consequences for the writing and criticism of all literary genres. (Onega y Landa, ed, 1996:21-22)

Argumento y personaje como términos críticos quedaron relegados a un segundo plano, y todo el interés se dedicó al lenguaje y las imágenes. Este giro intrínseco en el pensamiento crítico favoreció el desarrollo de una teoría reflexiva de la ficción, aunque hubo que esperar algún tiempo para que esto se formulase explícitamente en el mundo anglosajón. Por ahora, las preocupaciones miméticas todavía ocupaban un primer plano pero la mimesis se había interiorizado. Los críticos de los años 30 a los 50 prestaron especial atención a los modos de representación de la vida interior desarrollados por la novela modernista, por Joyce, Woolf o Faulkner. Términos como ‘estilo indirecto libre’, ‘monólogo interior’, o ‘flujo de conciencia’, van a ocupar el centro de la escena crítica. Onega y Landa no se detienen en esta fase sino que van a centrarse en la teoría de la novela durante los años 60 y 70, cuando se produce una segunda ola del formalismo a través del estructuralismo, con el que la narratología adquirió difusión general. Sin embargo, antes de centrarse en la teoría estructuralista, estos autores se refieren a diversos enfoques formalistas que prepararon el terreno para el desarrollo estructuralista.

La crítica continental fue testigo de un crecimiento del análisis formalista de la ficción con el desarrollo de los formalistas rusos en los años 20. El estudio sistemático y funcional de la forma desarrollado por Shklovski, Propp o Tomashevski es considerado como la manifestación inaugural de la narratología propiamente dicha. El trabajo de Vladimir Propp sobre el cuento del folklore ruso, influyente tanto en antropología como en teoría literaria, introdujo instrumentos analíticos clave como el concepto de

‘funciones narrativas’ o su organización en ‘secuencias’. La obra de Propp es una gramática de la narrativa que identifica la estructura ‘profunda’ básica que subyace a las manifestaciones externas.

La contribución más importante de los formalistas es, por lo tanto, de método general: aspiran a crear una ciencia general de la literatura capaz de describir el “sistema” de las formas literarias y también de la evolución literaria. La forma y la función están intrínsecamente relacionadas. Este estudio sistemático de las formas literarias es característico de la crítica del siglo XX. La sistematización puede derivar de la lingüística pero también de otras disciplinas como la filosofía. Respecto a los modelos filosóficos, estos autores señalan la fenomenología como la más relacionada con la narratología en sentido estricto. La fenomenología es un estudio sistemático de la experiencia que considera la realidad un sistema formal de relaciones, algo que implica la existencia de subsistemas adicionales como las obras literarias y los objetos ficcionales, y que converge con la semiótica en el estudio de los sistemas de signos y representaciones. La obra de Roman Ingarden que aplica la fenomenología a la descripción de las obras literarias es el texto fundacional en esta línea, que complementa las descripciones estructuralistas de la forma narrativa. En su trabajo posterior, Ingarden anticipa muchos aspectos de las teorías de la respuesta del lector de los años 60 y 70 y críticos como Wolfgang Iser desarrollarán el estudio fenomenológico de la recepción y la lectura en convergencia cercana con los estructuralistas.

Después de mencionar los primeros modelos formalistas, Onega y Landa se centran en la revisión de la narratología contemporánea, comenzando por la narratología comparada que se ocupa de asuntos como las diferencias estructurales de los géneros o subgéneros narrativos, la diferencia entre la narrativa y otros fenómenos artísticos y literarios, y la poética comparada de las diferentes culturas y tradiciones. Los estudios

*narratológicos* interdisciplinarios también intentan fortalecer los vínculos entre la narratología y otras tentativas críticas, tales como la teoría de la interpretación o recepción, los estudios de mujer y de *género*, o la deconstrucción (p. 25).

A continuación mencionan las teorías del autor, un área tradicional de investigación literaria, y posteriormente hacen referencia a las teorías de la enunciación que se relacionan con la crítica formalista del siglo XX (la estilística, el formalismo ruso, el *New Criticism*, la escuela de Chicago, el estructuralismo y la pragmática literaria). Estas teorías intentan identificar diferentes niveles en la voz del texto y diferencian entre el autor histórico, el narrador y el autor implícito. La obra de Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* es una obra pionera en esta línea. Teorías lingüísticas que estudian la articulación de la subjetividad en el lenguaje (Benveniste, Austin, Bakhtin) a menudo se aplican al análisis de la enunciación narrativa (pp. 26-27).

Otro grupo de teorías narrativas contemporáneas son agrupadas como teorías de la acción o fábula y explican que la teoría de la acción es una disciplina filosófica que incluye trabajos que van desde los tratados éticos tradicionales (la obra de Aristóteles *Ética a Nicómaco*) a enfoques modernos en los campos de la lógica formal (Von Wright), la hermenéutica (Ricoeur) o la psicología cognitiva (Goffman). Estas teorías se centran en el estudio de los sucesos, secuencias y esquemas de acciones, funciones, actores, personajes, escenarios y las leyes internas de los mundos narrados. En el campo de la narratología literaria encontramos algunos desarrollos influyentes en la escuela formalista rusa, como el citado de Propp. Por otro lado, varios modelos formalizados, derivados por analogía con la lingüística o la lógica formal, fueron desarrollados por críticos estructuralistas como Bremond, Greimas, Todorov y Prince. Y entre los desarrollos más recientes de las teorías de la acción, las contribuciones más fructíferas son aquellas que tienden un puente entre la narratología literaria y la psicología

cognitiva como, por ejemplo, las obras de Bordwell y Branigan. El estudio de los modelos de acción en términos de esquemas (*schemata*), guiones (*scripts*) o marcos (*frames*) permite la formulación de un modelo común para todas las acciones narrativas tanto dentro como fuera de la fábula, en los niveles de construcción de la historia y el proceso de lectura (pp. 27-28).

Después de analizar las teorías de la acción, la revisión de Onega y Landa se centra en las teorías de la historia y narración que generan modelos de análisis de la estructura temporal de la historia (orden de los sucesos, distorsiones temporales como los “flashbacks” (escenas retrospectivas) o “flashforwards” (escenas prospectivas), duración y selección de escenas, ritmo narrativo, etc). El estudio del punto de vista (focalización, ironía dramática, suspense, omnisciencia) y del modo de presentación (“showing/telling”) también está dentro del campo de teorías de la estructura de la historia, como también sucede con el análisis del discurso de los personajes (estilo indirecto libre, diálogos) y la voz narrativa. Los enfoques más influyentes en la construcción de la historia y la voz narrativa fueron desarrollados por críticos formalistas (formalistas rusos, estudiantes de estilística, *New Critics*, estructuralistas). Aunque Onega y Landa consideran que estos estudios son demasiado numerosos para hacer una selección justa, mencionan conceptos claves acuñados o desarrollados por Henry James (“filtros”, “punto de vista restringido”), Lubbock (“presentación escénica” o “panorámica”, “contar/mostrar”), Bally (“estilo indirecto libre”), Booth (“narradores fiables” y “no fiables”, “distancia moral” o “intelectual”), Genette (“focalización”, “niveles narrativos”, “anacronías”, “narradores homodiegéticos” y “heterodiegéticos”, “narratorio”), Bal (“focalizador”, “niveles de focalización”), Bakhtin (“dialogismo”, “polifonía”, “heteroglosia”), Cohn (“flujo de conciencia”), Fowler (“estilos mentales”) (Onega y Landa, pp. 28-29).

La siguiente teoría analizada es la de la recepción. La narrativa es, entre otras cosas, un acto de habla comunicativo, un mensaje negociado entre un emisor y un receptor. Las escuelas críticas post-estructuralistas han desarrollado el análisis del papel del lector en la comunicación literaria, subrayando la naturaleza activa y creativa de la lectura y de la comprensión. El aspecto creativo de la lectura se hace más importante conforme nos alejamos de las teorías que se ocupan de la construcción de la acción y de la estructura de la historia, y nos acercamos a las teorías que intentan analizar la ideología o la significación del texto considerado como una manifestación literaria. Las teorías contemporáneas de la lectura (deconstrucción, hermenéutica, respuesta del lector, teoría de la recepción) han cuestionado sistemáticamente la posibilidad de un análisis objetivo y formalizado de este nivel ideológico (pp. 29-30).

Los últimos tipos de teorías que Onega y Landa mencionan son las teorías de la auto-referencialidad e intertextualidad y aquellas que se incluyen en la narratología aplicada. Las teorías de la reflexividad literaria se remontan a los románticos alemanes, y han adquirido cada vez más importancia en la segunda mitad del siglo XX. Gran parte de los estudios de crítica estructuralistas y post-estructuralistas se ocupan de la ficción experimental, siendo quizás el análisis de la ficción reflexiva o la metaficción los más cercanos a las preocupaciones narratológicas. La metaficción se refiere a la ficción que experimenta con su propia forma para crear significado. Esta metaficción en ocasiones equivale a un acto de crítica de tradiciones previas, por lo que una discusión de la reflexividad no puede separarse de la intertextualidad, la teoría que afirma que ningún texto existe como un todo autónomo y auto-suficiente: la experiencia que el escritor y el lector tienen de otros textos condiciona su forma e interpretación. Aunque los estudios de la intertextualidad no son nuevos, el término fue acuñado por Julia Kristeva, quien lo derivó del trabajo de Mikhail Bakhtin en lingüística social. Para este autor el “yo” y la

sociedad mantienen una relación dialógica. Las lenguas individuales y sociales se definen entre sí: cualquier discurso individual es atravesado por discursos sociales (una situación que Bakhtin llama heteroglosia). Algunos modos de discurso, como es el caso de la novela, están especialmente abiertos a este juego de voces ideológicas rivales, de modo que la novela tiene para Bakhtin una naturaleza polifónica (pp. 33-33).

En cuanto a la narratología aplicada, bajo este título Onega y Landa incluyen aquellas teorías que formulan relaciones entre la narrativa, la sociedad, la historia y la ideología. Mientras que la narratología ha sido considerada normalmente como un enfoque intrínseco a la literatura, con una perspectiva más amplia es posible ver una relación entre el estudio de la estructura narrativa y enfoques extrínsecos de la literatura que evalúan su relación con la historia, las estructuras sociales, las instituciones y los fenómenos culturales en general. Existen muchas escuelas diferentes de crítica cultural como las relacionadas con estudios de *género* o con estudios multiculturales. En los estudios de *género*, la crítica feminista ha sido sin duda la más influyente. Existe una inmensa variedad de enfoques feministas sobre la literatura, y la mayoría de ellos han hecho contribuciones significativas al análisis de la narrativa. Aparte de los enfoques mencionados hasta ahora, podemos encontrar otras extensiones o aplicaciones significativas de la narratología a variadas disciplinas. Una variedad filosófica de la narratología se encuentra en la obra de Paul Ricoeur. Ricoeur desarrolla su pensamiento como una crítica de los modernos enfoques racionalistas como el estructuralismo. Este autor insiste en que el mito es un fenómeno esencialmente temporal, y no puede reducirse a una matriz semántica como pretende Lévi-Strauss. Para él, el orden narrativo es una experiencia humana fundamental, una forma de estructurar la existencia humana en el tiempo y de abrir las posibilidades de la acción significativa (pp. 33-35).

La revisión histórica de las teorías narrativas presentada por Onega y Landa muestra que la narrativa es un fenómeno complejo que puede ser analizado desde infinitas perspectivas. Estos autores intentan ofrecer en su revisión una concepción teórica e histórica amplia de la teoría narrativa y nos recuerdan que mientras que para muchos críticos el término narratología se refiere exclusivamente a los análisis formalistas y estructuralistas de la narrativa, para otros la narratología es un “umbrella term”, el lugar de encuentro de múltiples enfoques sobre la narrativa desde el punto de vista de variadas disciplinas como son la historia, la antropología, la ciencia cognitiva, etc. (Onega y Landa, ed., 1996:35)

Otro tipo de clasificaciones de las teorías narrativas son las ofrecidas por David Bordwell y Edward Branigan, las cuales no se limitan solamente a las teorías sobre narración literaria en la novela sino que pretenden abarcar las manifestaciones narrativas en cualquier medio de comunicación o representación de la realidad. Bordwell (1985:xi) opina que existen tres formas fundamentales de tratar la narrativa, como representación de una realidad, como una estructura o como un proceso<sup>2</sup>, y afirma que las teorías de la representación narrativa se pueden dividir en dos grandes grupos: teorías *diegéticas* y teorías miméticas. Este autor basa su clasificación en la distinción que Aristóteles hace en la *Poética* entre dos modos de imitación de la acción humana, mimesis (mostrar) y diégesis (narrar): “Diegetic theories conceive of narration as consisting either literally or analogically of verbal activity: a telling (...) Mimetic theories conceive of narration as the presentation of a spectacle: a showing.” (Bordwell, 1985:3)

Bordwell explica que la diferencia se refiere sólo al ‘modo’ de imitación, por lo que cada teoría puede aplicarse a una manifestación narrativa en cualquier tipo de

---

<sup>2</sup> Bordwell llama a este proceso narración: “the activity of selecting, arranging, and rendering story material in order to achieve specific time-bound effects on a perceiver.” (Bordwell, 1985:xi)

medio. De esta manera podríamos utilizar una teoría mimética de la novela comparando sus métodos narrativos con los del teatro, es decir, con la presentación de un espectáculo, o podríamos analizar un cuadro siguiendo una teoría diegética, comparando el espectáculo visual que el cuadro proporciona con una transmisión lingüística.

Entre los críticos de novela que pertenecen a la tradición mimética, Bordwell cita a Henry James, Percy Lubbock, D.W. Harding, Norman Friedman, Wayne Booth y Wolfgang Iser. Estos autores utilizan analogías pictóricas para referirse a la novela. Otros comparan la narración literaria con el cine como, por ejemplo, Elizabeth Bowen y Roger Fowler. En relación con el cine, las teorías narrativas referidas al medio cinematográfico antes de los años 60 pertenecen a la tradición mimética. Aquí encontramos autores como Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, André Bazin, V.I. Pudovkin y Sergei Eisenstein, aunque este último utiliza algunas analogías lingüísticas como cuando habla de “sintaxis fílmica”.

En cuanto a las teorías diegéticas de la representación narrativa, Bordwell presenta a Platón como el punto de partida de la noción de narración como una actividad lingüística. Pero va a ser en el siglo XX cuando las teorías diegéticas adquieren una mayor relevancia por medio de los formalistas rusos, el estructuralismo y la semiótica. La obra de Roland Barthes ilustra las dos etapas fundamentales por las que pasa el estructuralismo continental en los años 60. En un primer momento Barthes desarrolla la idea sugerida por Saussure que presenta la lingüística como la base de una ciencia general de los signos –la semiótica. Posteriormente, Barthes va a considerar la narrativa como una transmisión de un emisor a un receptor (teorías de la comunicación).

En cuanto al medio fílmico, Bordwell explica que los formalistas rusos comienzan a trazar las primeras analogías entre el lenguaje y el cine. Y, en la línea del estructuralismo, Colin MacCabe equiparará el cine narrativo dominante con la novela



realista del siglo XIX. Pero posiblemente las categorías lingüísticas de la enunciación derivadas de la obra de Emile Benveniste hayan sido las más aplicadas al cine<sup>3</sup>.

El ensayo de Christian Metz 'Histoire/discours' también influirá notablemente en los críticos interesados en ofrecer una descripción lingüística de la narración fílmica<sup>4</sup>. Bordwell cita a algunos críticos que han buscado correlatos fílmicos de las categorías de Benveniste-Metz, como Mark Nash y Raymond Bellour, y añade que quizás el intento más ambicioso de aplicar al cine la teoría de la enunciación haya sido realizado por Stephen Heath<sup>5</sup>.

Como conclusión, Bordwell valora la aportación de la teoría de la enunciación al análisis del estilo fílmico pero señala la dificultad de encontrar equivalentes fílmicos para algunas categorías verbales básicas por lo que es necesario elaborar una teoría que no se limite a buscar analogías entre sistemas de representación. El objetivo de su libro es precisamente la elaboración de esta nueva teoría.

Una clasificación de las teorías narrativas diferente a la propuesta por Bordwell es la ofrecida por Branigan (1992:118-124). Esta clasificación incluye cinco tipos de teorías narrativas recientes que se diferencian por centrarse en el estudio de aspectos distintos: argumento, estilo, comunicación, recepción e impulsos humanos.

*Argumento*: El primer tipo de teoría se ocupa del aspecto de la organización narrativa conocido como argumento, una serie de sucesos cuyo desarrollo se explica por una cadena causal. En este grupo se incluye, por ejemplo, la teoría de Vladimir Propp sobre las funciones de un centenar de cuentos del folclore ruso.

---

<sup>3</sup> Benveniste distingue entre el enunciado, o "utterance", y la enunciación: "The utterance is a stretch of text, a string of words, phrases, or sentences linked by principles of coherence and perceived as constituting a whole. The enunciation, on the other hand, is the general process that creates the utterance (...) Every spoken or written employment of language involves both utterance and enunciation." (Bordwell, 1985:21)

<sup>4</sup> Bordwell explica la propuesta de Metz: "In 'Histoire/discours', he proposes that cinema as an institution has an enunciative dimension by virtue of 'the filmmaker's intentions, the influences he wields over the general public, etc'. But the traditional film presents itself as *histoire* in that it effaces all marks of enunciation." (1985:22)

*Estilo:* El segundo tipo de teoría se dedica al análisis del estilo, es decir, de aquellos mecanismos y técnicas que son específicos de cada medio.

*Comunicación:* Para este tercer tipo de teorías la narración es concebida como un proceso de comunicación cuyas técnicas sirven para transmitir una historia preexistente a un espectador o lector. De acuerdo con este enfoque, la narrativa está poderosamente relacionada con los objetivos humanos y el intercambio de información. Branigan cita las obras de Susan Lanser, Seymour Chatman, Mary Louise Pratt y Wolfgang Iser como claros ejemplos de este tipo de teorías.

*Recepción:* Branigan explica que recientemente las teorías narrativas han sustituido la atención prestada a autores y narradores por un interés hacia el lector. El análisis de la psicología del receptor y de cómo éste se relaciona con el texto han adquirido prominencia, dejando en un segundo plano el descubrimiento de los mensajes transmitidos por el autor.

*Impulsos humanos:* El último tipo de teorías se acerca a las teorías de la recepción pero su punto de partida es el psicoanálisis. Los autores que siguen este enfoque afirman que para explicar los procesos que los receptores ponen en funcionamiento al responder a una manifestación narrativa no basta con las habilidades cognitivas usadas por los mismos, sino que hay fuerzas que mueven la cognición. Estas teorías utilizan concepciones freudianas como los deseos y fantasías inconscientes, y los significados reprimidos entre otras.

Branigan concluye refiriéndose a la función y al valor de las teorías narrativas en general. En opinión de este autor una teoría narrativa especifica qué es una narrativa, qué efectos psicológicos son provocados por la misma, sus posibles usos y valor social y, por último, cómo debería escribirse una historia de la narrativa. Y añade otros dos aspectos que deben caracterizar a una teoría narrativa y que muestran la importancia de

---

<sup>5</sup> Véase Bordwell, 1985:22-26.

la narrativa en nuestras vidas: “a given theory is responding to some of our deepest beliefs about humans beings and the nature of society, and reveals not only a narrative artifact, but also how we are thinking about the working of the human mind.” (Branigan, 1992:124)

Las clasificaciones ofrecidas por Bordwell y Branigan sirven para ilustrar la gran diversidad de enfoques que se han utilizado para analizar un mismo objeto de estudio: la narrativa. Estos autores ofrecen dos propuestas diferentes, dos intentos de organizar la gran variedad de teorías existentes atendiendo a criterios relacionados con la concepción general de la representación narrativa en la que se basan las distintas teorías (teorías miméticas y diegéticas) o criterios que se refieren a aquellos aspectos del texto narrativo que se convierten en el centro de estudio de las diversas teorías mencionadas.

### **1.2.2. Teorías fílmicas**

La evolución de las teorías sobre la imagen cinematográfica ha sido analizada por Santos Zunzunegui (1989). Para este crítico la teoría acerca de las capacidades expresivas y estéticas del cine se encuentra ligada desde sus orígenes a la reivindicación del cine como arte. El crítico menciona a Ricciotto Canudo como autor al que se considera el iniciador del discurso teórico sobre cine y cuyas ideas y aportaciones, entre las que se encuentra la expresión *séptimo arte* para referirse al cine, se remontan al año 1911. Sus ideas serían posteriormente desarrolladas en 1919 por el teórico y cineasta Louis Delluc. Las aportaciones de Canudo y Delluc encontrarán seguidores en, por ejemplo, Leon Moussinac, Germaine Dulac o Hans Richter. Sin embargo, como señala Zunzunegui, estas primeras manifestaciones sobre el cine no consiguieron dar cuerpo a una teoría, algo que sí ocurriría con teóricos posteriores. (Zunzunegui, 1989:169-170)

Asimismo Zunzunegui hace referencia a la aparición de dos tradiciones teóricas sobre el cine: la tradición formalista y la realista. Zunzunegui aplica la clasificación de los cineastas que propone André Bazin (aquéllos que creen en la realidad y aquéllos que creen en la imagen) al terreno de las teorías cinematográficas para distinguir, por un lado, las teorías “que destacan el carácter diferenciado de la imagen con respecto a la realidad que la informa” y, por otro lado, aquéllas “que permiten tender un puente entre el “mundo natural” y el universo fílmico, considerado, éste último, como restitución fiel de las apariencias del primero” (1989:170). Las primeras corresponderían a la tradición formalista y las segundas a la realista. Entre los críticos formalistas Zunzunegui hace referencia a Rudolf Arheim y al cineasta Eisenstein. En cuanto a los teóricos pertenecientes a la tradición realista menciona las teorías de Sigfried Kracauer, André Bazin y Pier Paolo Pasolini.

Zunzunegui considera que las teorías que ha recogido pueden ser consideradas como una primera y una segunda generación de teorías en torno al cine. La tercera generación estará constituida por las teorías con las que “irrumpe en el mundo del cine la *problemática del lenguaje*” (p. 176) y añade que será Christian Metz el que llevará el cine hacia el terreno de la semiótica:

Metz se enfrentó al problema de *dilucidar si el cine es una lengua*. Dar una respuesta positiva hubiera equivalido a aceptar la existencia de una serie de convenciones, adoptadas por una comunidad y que son necesarias para la comunicación. Metz mostrará cómo el cine, justamente por carecer de *segunda articulación*, propia de los lenguajes naturales, está de *antemano* traducido a todas las lenguas. Y, por tanto, *no puede hablarse de lengua del cine*. En todo caso, el cine sería un “*lenguaje de arte*” *carente de lengua*. (Zunzunegui, 1989:176)

Otro autor que se inserta en la problemática lingüística es Jean Mitry para quien el cine es un *lenguaje sin signos*. Zunzunegui (1989:179) explica que para este crítico las imágenes cinematográficas constituyen un lenguaje libre y diversificado “capaz de crear su particular sentido en cada film concreto y no a partir de unos significantes codificados de una vez por todas”.

Zunzunegui termina con Mitry el capítulo que dedica a la revisión de teorías sobre la imagen cinematográfica, para dedicar el capítulo siguiente al estudio del cine y la narrativa que, en nuestra opinión, debería constituir una cuarta generación de teorías sobre cine que agruparía aquellas teorías que analizan el cine utilizando terminología propia de la narratología o estudio de la estructura de los textos narrativos. Zunzunegui analiza de este modo los orígenes de la narración fílmica:

Hoy está firmemente asentada la idea de que la reunión del cine y la narratividad tiene menos que ver con la ontología de la imagen que con una serie de condicionamientos históricos, económicos y sociales, como prueba el hecho de que los autores que reflexionaron sobre el cine en los años cercanos a su invención se fijaron menos en la capacidad del nuevo arte para “contar historias” que en su potencial utilidad en los campos de la enseñanza, información, archivo y conversación, etc. (Zunzunegui, 1989:181)

Zunzunegui explica que fue a partir de 1908 cuando se empieza a notar de forma decisiva la influencia en el cine de modos de representación burgueses como la novela y el teatro, debido a la necesidad, a la que se enfrenta el cine como industria, de atraer a un público de mayor capacidad económica. De este modo y gracias a cineastas como D.W.Griffith “se llegó a la formalización de un espacio-tiempo narrativo capaz de conferir a los relatos cinematográficos idénticos poderes a los detentados por la novela o el teatro burgués” y esta orientación narrativo-representativa ha sido la dominante a lo largo de la historia del cine (p. 182).

Los orígenes del cine y el concepto de lenguaje cinematográfico son también analizados por Urrutia (1984:121-137):

El cinematógrafo es producto, como bien sabemos todos, del mantenido interés científico de los investigadores decimonónicos por lograr la producción de imágenes sucesivas de objetos por medios mecánicos. La coincidencia, entre 1885 y 1895, de los aparatos tomavistas y proyectores de Louis Aimé Augustin Le Prince, de William Friese-Greene, de Jean Aimé Le Roi, de Woodville Latham y sus hijos Grey y Otway, de los hermanos Max y Emil Skladanowsky, de Thomas Alva Edison y, en fin, de los hermanos Louis Jean y Auguste Louis Lumière, no pudo ser simplemente casual. (Urrutia, 1984:121)

Urrutia añade que el invento del cinematógrafo, de las máquinas de toma y proyección de vistas se documenta el 22 de marzo de 1885 y que la invención del

espectáculo se produjo el 28 de diciembre del mismo año cuando tuvo lugar la primera sesión pública por los hermanos Lumière en el famoso “Salón Indien” del Grand Café del Boulevard parisien des Capucines, aunque ya el 16 de noviembre había tenido lugar una proyección en la Sorbona con la que se le había dado carta de naturaleza cultural al cine (p. 121).

En ese período inicial del cine lo que era noticia era el propio cine y Urrutia añade que otro aspecto que provocaba interés era la impresión de realidad que el cine producía, algo que provocó el hecho de que los primeros espectadores del cine pensarán “no ya que el cine se ofrecía como representación de la realidad, sino que era la propia realidad.” Este carácter documental del cine comienza a superarse con el cineasta George Méliès, quien se consideraba el primero en hacer películas compuestas de escenas que estaban preparadas artificialmente. Urrutia opina que la evolución del filme como suplantador del acto teatral al cine que se quiere independiente que se observa en el cine de Méliès entre 1897 y 1912 es una evolución similar a la que presentan los cortos de David Wark Griffith y que supone una superación del afán documentalista de las películas de Edwin S. Porter (pp. 122-124).

Urrutia explica que la primera reflexión importante sobre el cine estará relacionada con el momento en que los críticos empiecen a relacionar el cine con otros sistemas artísticos. Y señala la importancia de los escritos del teórico italiano Ricciotto Canudo, recogidos en un libro póstumo en 1927, “para comprender el contenido del concepto que luego se enunciará como lenguaje cinematográfico” (p. 124). Después de analizar la aportación de Canudo, Urrutia se refiere a la tradición formalista y en concreto a la obra del realizador y teórico soviético Eisenstein, cuya teoría del montaje constituye una primera y seria descripción del lenguaje cinematográfico (p.130).

Sin embargo, aunque desde 1919 podemos encontrar autores relacionados con un planteamiento lingüístico del estudio del filme, será en la década de los sesenta cuando, en palabras de Urrutia, aparezcan estudios sobre el cine desde un planteamiento semiótico (p. 131). Y dentro de estos estudios menciona las aportaciones de Jean Mitry y Christian Metz quien inaugura los estudios de semiología del cine con su artículo “El cine, ¿lengua o lenguaje?”. Metz responde a su pregunta afirmando que el cine es un lenguaje, pero que no puede ser una lengua porque carece de tres características fundamentales: ni es sistemático, ni utiliza signos, ni sirve para la intercomunicación. Umberto Eco y Emilio Garroni van a ofrecer una respuesta diferente cuatro años más tarde. Para estos autores las lenguas son conglomerados de códigos, por lo que el cine puede considerarse también una lengua. Tan sólo es preciso modificar nuestros conceptos de lengua. A estas ideas se pliega Metz en su libro *Lenguaje y cine*, en el que considera que el lenguaje cinematográfico es la suma de los códigos específicos y del conjunto de todos los demás códigos no específicos que son necesarios para la construcción de cada filme (Urrutia, 1984:133).

Una revisión de las teorías sobre el cine es la ofrecida por Stam, Burgoyne, y Flitterman-Lewis en su libro *New Vocabularies in Film Semiotics* (1992). Estos autores analizan las teorías sobre cine comenzando por lo que ellos llaman “cine-semiology”, que incluiría las teorías sobre cine desde el punto de vista semiótico. A continuación se centran en la narratología fílmica. Posteriormente estudian la influencia del psicoanálisis en las teorías sobre cine y por último analizan el paso de un énfasis inicial en la teoría fílmica de los años 50 por el realismo a unos enfoques que en los años 70 y 80 colocan en un primer plano aspectos como el discurso y la intertextualidad. Por lo tanto, dentro de un formato léxico, el libro también presenta

las transformaciones sucesivas de la semiótica fílmica a través de diversos paradigmas teóricos: el lingüístico, el narratológico, el psicoanalítico y el “translingüístico.” (Stam y otros, 1992:xi-xii)

En el capítulo que dedican a los orígenes de la Semiótica (pp. 1-28) como ciencia dedicada al estudio de los signos, la significación y los sistemas de significación, estos autores explican que aunque los orígenes de la Semiótica se remontan a una tradición filosófica occidental de especulación sobre el lenguaje y la relación entre palabras y signos (los pre-Socráticos, Platón, Aristóteles, los Estoicos) y que aunque J. Locke fuese el primer filósofo moderno en usar el término semiótica, se puede hablar de dos fundadores primordiales: Saussure y Pierce. Junto a ellos, otro movimiento que sirve de origen a la semiótica contemporánea fue el Formalismo ruso, durante cuya última etapa el llamado “Círculo de Bakhtin” o la “Escuela de Bakhtin” desarrolló una crítica del método formalista.

El Estructuralismo de la escuela de Praga se presenta como prolongación y nueva apreciación del Formalismo Ruso. Dentro de este movimiento encontramos a Jakobson y su conocido paradigma de la comunicación compuesto por seis elementos: emisor, receptor, mensaje, código, contacto y canal. Estos elementos están relacionados con las seis funciones del lenguaje: emotiva, conativa, fática, referencial, poética y metalingüística.

Después de referirse al modelo de Jakobson, estos autores analizan la llegada del Estructuralismo y señalan que los orígenes de este movimiento se encuentran en Saussure porque, aunque este autor nunca usó el término estructuralismo, su enfoque estaba basado en la idea de que cualquier estudio riguroso de los fenómenos lingüísticos tenía que partir de la visión de la lengua como estructura con propiedades estructurales. Y añaden que, aunque el estructuralismo se desarrolló a partir del trabajo de Saussure



sobre el lenguaje, fue a partir de los años 60 cuando empezó a difundirse de forma general. Un enfoque que fue definido por Roland Barthes como “mode of analysis of cultural artifacts which originates in methods of contemporary linguistics” (Barthes, 1967:897 cit. por Stam y otros, 1992:18), y que según estos autores está relacionado con la semiótica: “Common to most varieties of structuralism and semiotics was an emphasis on the underlying rules and conventions of language rather than on the surface configurations of speech exchange.” (p. 18)

Estos autores destacan algo que nos interesa de forma especial en nuestra investigación sobre narratología y sobre narración en novela y cine. Se trata del vínculo que establecen entre el desarrollo de la semiótica narrativa y el estructuralismo saussureano. La ambición del enfoque estructuralista de la narrativa formulado por Lévi-Strauss y Algirdas Greimas consistía en revelar la matriz generativa de las narrativas, las articulaciones elementales de la forma de la historia, que a la vez proporcionarían un modelo para una gramática universal de la narrativa. Estos autores añaden que a raíz del trabajo de Lévi-Strauss, un amplio abanico de dominios aparentemente no lingüísticos se situó bajo la jurisdicción de la lingüística estructural, y figuras como Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Umberto Eco y Gerard Genette se convirtieron en poderosos defensores del estructuralismo literario. Los años 60 y comienzos de los 70 pueden considerarse como los años de auge del “imperialismo” semiótico, cuando la disciplina incorporó el estudio de amplios territorios de fenómenos culturales.

Dentro de esta expansión de la semiótica surgió la semiótica fílmica a comienzos de los años 60, como parte de esta euforia estructuralista que iba unida a sueños de completa científicidad, sueños que iban a ser cuestionados por preguntas internas, por la atracción de otros modelos metodológicos y por los acontecimientos

políticos que se resumen en la frase “Mayo del 68”. La orientación política de gran parte de la teoría fílmica contemporánea tuvo su origen en las convulsiones políticas y culturales de los años 60. Esta convulsión tuvo importantes consecuencias para la cultura fílmica internacional, algo que estuvo marcado en Francia por el giro hacia la izquierda de *Cahiers du Cinéma* y el trabajo de la revista marxista de cine *Cinétique*. Una figura clave en estos desarrollos fue el crítico estructuralista-marxista Louis Althusser y especialmente su teoría de la ideología. Este discurso teórico sobre el cine que surgió en Francia en los años 60 fue después recogido en los 70 por la revista británica *Screen* y posteriormente emigró a los Estados Unidos (pp.19-21).

La semiótica de orientación científica y estructuralista también fue menoscabada por la aparición de modelos alternativos, uno de los cuales fue el psicoanálisis. A mediados de los años 70, la teoría fílmica empieza a utilizar nociones psicoanalíticas tales como el voyeurismo. El centro de interés pasó a ser el aparato cinematográfico, no sólo en el sentido de la base instrumental de la cámara, el proyector y la pantalla, sino también en el sentido del espectador como sujeto que desea y del que la institución cinematográfica depende como su objeto y cómplice. De cuestiones acerca de la naturaleza de los signos fílmicos y de las leyes que rigen su combinación se pasa a preguntas destinadas a descubrir qué es lo que como espectadores queremos del texto fílmico. Al mismo tiempo, añaden estos autores, se puede sostener que el cambio de una semiología lingüística de primera fase a una semiología psicoanalítica de segunda fase es parte de una trayectoria coherente que Metz llamó el “semio-psychoanalysis of the cinema” (pp.21-22).

Dentro de esta crítica al estructuralismo se enmarca el post-estructuralismo, movimiento que surge especialmente en Francia a finales de los años 60 cuando el modelo de Saussure y la semiótica estructuralista derivada del mismo, comienzan a ser

atacados por el deconstruccionismo de Derrida. Este movimiento consideraba que el deseo de sistematización típico del estructuralismo necesitaba enfrentarse a todo aquello excluido y reprimido por tal sistematización (p. 23). Además de Derrida, el movimiento post-estructuralista incluye figuras como Foucault, Lacan, Kristeva y el último Barthes. Este enfoque se orienta hacia una crítica de conceptos como el signo estable, el sujeto unificado, la identidad y la verdad. En cuanto a la teoría fílmica post-estructuralista, estos autores afirman que ha estado más influida por la vuelta de Lacan a las ideas de Freud que por el deconstruccionismo de Derrida. Pero a finales de los sesenta y en los setenta, los marxistas franceses de *Cinétique* y *Cahiers du Cinéma* utilizaron la noción de deconstrucción, usándola para revelar el apoyo ideológico del aparato fílmico y del cine dominante (pp. 25-26).

Después de mencionar los movimientos políticos y metodológicos que menoscabaron la semiótica de orientación estructuralista, Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis analizan precisamente con más detalle la Semiología Fílmica que se basó en los modelos estructuralistas, señalando que el cine no fue inmune a la atracción magnética del modelo lingüístico. La noción de lenguaje fílmico era ya un lugar común en los escritos de los primeros teóricos sobre el cine. Sin embargo, habría que esperar hasta la llegada del estructuralismo y la Semiótica en los años 60 para que el concepto de lenguaje fílmico fuese explorado en detalle por teóricos como Eco, Pasolini y Metz.

Los semiólogos del cine trabajaban dentro de la tradición de Saussure en un estadio de desarrollo más avanzado, una tradición que ahora incluía el trabajo de los herederos de Saussure como el lingüista danés Louis Hjelmslev y los lingüistas franceses André Martinet y Emile Benveniste. Probablemente sea la obra de Christian Metz la más influyente durante estos años, comenzando por su famosa afirmación de que el cine es un lenguaje sin lengua (p. 34).

Aunque los textos filmicos no constituyan una lengua generada por un sistema lingüístico subyacente, ya que el cine carece del signo arbitrario, de unidades mínimas y de doble articulación, para Metz estos textos manifiestan una “language-like systematicity”, y considera que podemos llamar “lenguaje” a cualquier unidad definida en términos de su materia de expresión. En este sentido, el lenguaje literario es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión es la escritura, mientras que el lenguaje fílmico es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión está compuesta por cinco bandas o canales: imagen fotográfica en movimiento, sonido fonético grabado, ruidos grabados, sonido musical grabado y escritura (títulos de crédito, material escrito en los planos) (Stam y otros, 1992:37).

Estos autores explican que para Metz el cine se convertía en discurso organizándose a sí mismo como una narrativa y produciendo un conjunto de procedimientos de significación, de modo que la verdadera analogía entre el cine y el lenguaje se encontraría no en el nivel de unidades básicas sino en su naturaleza sintagmática común. Y la ‘Grand Sintagmatique’ constituye el intento llevado a cabo por Metz de aislar las principales figuras sintagmáticas del cine narrativo con el propósito de responder a la siguiente pregunta: “How does film constitute itself as a narrative discourse?” (p. 38). Metz definiría ocho tipos de sintagmas fílmicos: “the autonomous shot”, “the parallel syntagma”, “the bracket syntagma”, “the descriptive syntagma”, “the alternating syntagma”, “the scene”, “the episodic sequence”, “the ordinary sequence” (pp. 38-40). La publicación de la obra de Metz *Language and Cinema* estuvo seguida por una avalancha internacional de análisis textuales de películas que investigaban las configuraciones formales que constituían los sistemas

textuales, aislando generalmente un pequeño número de códigos para después buscar sus relaciones a lo largo de la película (p. 53)<sup>6</sup>.

Para la presente investigación, el aspecto de la teoría fílmica más relevante es el de la narratología fílmica, al que Stam y otros dedican un capítulo (pp. 69-122) en el que explican que el análisis narrativo del cine es la rama más reciente de análisis semiótico que surge de las iniciativas críticas que marcaron la teoría fílmica en los años 70. Aunque haya desarrollado su propia terminología y métodos de investigación, sus raíces se encuentran claramente en los principales movimientos semióticos de nuestro tiempo. La teoría narrativa fílmica extrae sus conceptos básicos de las dos fuentes principales del pensamiento semiótico: el estructuralismo y el formalismo ruso.

La doble influencia que la teoría narrativa fílmica recibe del estructuralismo y del formalismo ruso se refleja en las preguntas sobre el texto que hace este tipo de teoría, incluyendo el intento por designar las estructuras básicas de los procesos de la historia y por definir los lenguajes estéticos propios del discurso narrativo fílmico. Como todo enfoque semiótico, el análisis narrativo intenta analizar la relación aparentemente “motivada” y “natural” entre el significante y el mundo de la historia para revelar el sistema más profundo de asociaciones y relaciones culturales que se expresan a través de la forma narrativa. Vistos a través del prisma de la metodología semiótica, los elementos convencionales de la estructura narrativa –personajes, argumento, escenario, punto de vista y temporalidad– pueden ser considerados sistemas de signos que se estructuran y organizan según diferentes códigos. Y cada uno de estos

---

<sup>6</sup> En su revisión de la semiótica fílmica Stam y *otros* también mencionan los intentos de aplicar al cine el modelo lingüístico transformacional de Noam Chomsky, llevado a cabo por autores como J.M. Carroll o Michel Colin (pp. 66-67). La propuesta de Colin aparece también recogida en dos artículos (“The Grand Syntagmatique Revisited”, pp. 45-86, y “Film Semiology as a Cognitive Science”, pp. 87-110) en un libro editado por Buckland (1995).

signos comunica mensajes muy específicos que están relacionados con el mundo de la historia de diversas maneras (Stam y otros, 1992:69).

En palabras de estos autores, el análisis narrativo se dedica al estudio de las estructuras narrativas y de la actividad de comprensión narrativa, y añaden que el término narratología, introducido por Tzvetan Todorov, se ha convertido recientemente en el término usado para referirse al análisis narrativo, aunque para algunos escritores tenga un significado más específico, relacionado estrictamente con el estudio estructuralista de la narrativa o a las subcategorías de tiempo, modo y voz.

El análisis de los enfoques formalistas de la narrativa incluye la necesaria referencia a la distinción entre “fabula” y “syuzhet” del formalismo ruso. En la definición original realizada por Shklovsky, “fabula”, traducida a veces como historia, es entendida como el esquema de relaciones entre personajes y el esquema de acciones que se desarrollan en un orden cronológico. Por otro lado, “syuzhet” puede entenderse como la organización artística del orden cronológico-causal de los sucesos. Aunque fundamentalmente interesados por la literatura, los formalistas aplicaron estas categorías en sus discusiones de la narrativa fílmica que fueron recogidas en 1927 en un volumen llamado *Poetica Kino*. Mientras que Tynianov consideraba que el cine estaba más cercano al verso que a la prosa, Shklovsky y Eikhenbaum opinaban que la construcción fílmica se asemejaba más a la prosa narrativa. Las ideas de los formalistas rusos van a ser recogidas posteriormente por modelos contemporáneos de la estructura formal. Este es el caso de David Bordwell, quien desarrolla las ideas de Tynianov en *Narration in the Fiction Film* (1985).

A continuación el capítulo sobre la narratología fílmica se centra en el análisis estructuralista de la narrativa, haciendo referencia a las obras de Lévi-Strauss y Vladimir Propp, que constituyeron las dos influencias más importantes en el desarrollo

del análisis narrativo fílmico en los años 70, y que provocaron la aparición de dos escuela o líneas diferentes de análisis narrativo: la semántica, que se ocupa de la relación de los signos y mensajes producidos por la narrativa con el sistema cultural que le da significado, y la sintáctica, que consiste en el estudio del orden sintagmático de los sucesos del argumento como una especie de armazón del progreso y desarrollo narrativo. Lévi-Strauss va a estudiar la estructura profunda de los mitos como una estructura lógica de oposiciones binarias, y su teoría influirá en algunos enfoques sobre la narrativa fílmica como es el caso del análisis de los géneros fílmicos como una forma de texto mítico que aparece, por ejemplo, en el estudio de Will Wright y Jim Kitses sobre el Western (Stam y otros, 1992:76).

Otro de los primeros enfoques acerca de la forma narrativa en el cine puede encontrarse en la anteriormente mencionada ‘Grand Syntagmatique’ de Christian Metz. Sin embargo, matizan Stam y otros, el interés de Metz se centraba menos en la estructura narrativa y más en la descripción del lenguaje del cine, considerado en su primera obra como el despliegue sintagmático de la banda de imagen, variado, controlado y diferenciado a través del montaje (p.79).

Al mismo tiempo que la influencia de Lévi-Strauss se dejaba sentir en la teoría fílmica, surgió un método alternativo al enfoque estructuralista guiado por la obra de Vladimir Propp. Este autor ofrecía un método con el que se pretendía revelar un esquema de organización universal subyacente a todas las estructuras argumentales. Este método sirvió de base para la investigación sobre “gramática del argumento” en el cine del mismo modo que lo habían hecho para la literatura en la narratología literaria autores como Bremond, Greimas, Barthes y Pavel.

La unión de los enfoques sintácticos y semánticos sobre la estructura narrativa fílmica es característica de una fase posterior del desarrollo de la teoría narrativa, que se

relaciona generalmente con el trabajo de Roland Barthes en literatura. Será en su obra *S/Z* donde encontremos el más importante modelo para el análisis fílmico, un modelo que supone una fusión de los enfoques semánticos y sintácticos porque demuestra la forma en la que los dos registros generadores de mensaje de la forma narrativa –el sistema semántico general de los significados culturales y la lógica causal que gobierna el argumento– interaccionan y se apoyan entre sí. Sin embargo, estos autores señalan que aunque *S/Z* fue una obra muy leída y discutida, su método de análisis que consistía en la división del texto en cinco códigos no se empleó de manera directa en los estudios fílmicos<sup>7</sup>. A pesar de esto, la obra de Barthes tuvo un impacto decisivo en los estudios fílmicos ya que activó la práctica del análisis textual.

A finales de los años 70, la teoría narrativa del cine se encontraba todavía inmersa en la empresa semiótica conocida como análisis textual, aunque había empezado a convertirse en un campo de estudio propio. La cuestión que influyó en la aparición de un campo de estudio sobre la narrativa fílmica más específico y definido fue la del punto de vista, entendido generalmente como la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada domina una secuencia, o, en un sentido más amplio, como la perspectiva global del narrador hacia los personajes y sucesos en el mundo de ficción (Stam y otros, 1992:83).

El problema de la narración fílmica ha sido tratado de diversas formas en diferentes períodos de la teoría fílmica. Los enfoques más destacados han sido la aplicación de la teoría de Genette al cine, los tipos de narrador fílmico, las teorías de la enunciación aplicadas a la narración fílmica, los enfoques cognitivos sobre la narración

---

<sup>7</sup> Los cinco códigos que distingue Barthes en *S/Z* (1974) son los códigos *simbólico*, *sémico* y *referencial* que pueden considerarse semánticos ya que están relacionados con el sistema general de creencias culturales, simbología estándar o significados connotativos asociados con un contexto concreto, y por otro lado los códigos *proiarético*, o código de las acciones, y *hermenéutico*, relacionado con el enigma o pregunta que se formula en el texto. Los dos últimos códigos están relacionados con el desarrollo sintáctico del argumento.



fílmica (Bordwell, Branigan), los enfoques que siguen la línea de la narratología literaria y que se ocupan de establecer la jerarquía de voces narrativas en el cine, centrándose en el origen de la narración o la “instancia emisora” del discurso narrativo fílmico (Chatman, André Gaudreault, Casetti, Tom Gunning). Estos enfoques serán analizados en la sección dedicada al narrador fílmico.

### **1.3. Narración en novela y cine**

#### **1.3.1. Definición de narración y elementos de la estructura narrativa**

A continuación se procederá a un análisis más detallado de las teorías narrativas propuestas por varios autores. La elección de las teorías ha tenido en cuenta el hecho de que este trabajo de investigación se centra en el estudio de la narración en novela y cine. Por este motivo, se han elegido una serie de teorías relevantes a la hora de estudiar y comparar la narrativa literaria con la fílmica.

Novela y cine comparten una misma función: la narración de historias. Esta función compartida se señala ya desde los orígenes del cine ya que la patente del medio cinematográfico relaciona el nuevo medio con la narración de historias:

Por su naturaleza, el film es un relato, una narración. No fue por azar que en 1894, Robert William Paul y Birt Acres formularan en su patente la idea del cine con estas palabras: “Contar historias mediante la proyección de imágenes animadas”. (Iuri M. Lotman, 1973:51)

La relación del cine y la narración que quedaba reflejada en la patente del nuevo medio es también destacada por Benjamin Rifkin (1994):

Comparisons of film and prose fiction date back almost to the very discovery of film in 1895. The patent issued to film describing it as an invention for “telling stories by means of moving pictures” demonstrates the early recognition that film and prose fiction might share a common goal. (Rifkin, 1994:2)

Sin embargo, como Rifkin señala antes de referirse a la patente del cine, la unión del cine y la ficción en prosa como artes narrativas no era tan clara cuando el cine se inventó y sería la introducción gradual de una variedad de técnicas fílmicas como el

*traveling*, los primeros planos, o el montaje, lo que permitiría que la cámara, y con ella el espectador, tuviese libertad para moverse en el espacio y en el tiempo:

This liberation proved to be the critical development linking film and prose fiction as narrative arts, a linkage which was not at all certain when the cinema was first invented. Metz notes that it was uncertain in 1895 just what cinema's function would be and there was "no thought that it would become a narrative art form." (Metz, 1974a:93). Metz goes on to explain that "...it was precisely to the extent that the cinema confronted the problems of narration that, in the course of successive groupings, it came to produce...specific signifying procedures" (Metz, 1974a:95).

Rifkin señala que muchos de los primeros cineastas reconocieron la relación potencial entre las dos artes, cine y novela, al buscar obras de literatura como fuente de guiones de cine. Sin embargo, los cineastas no fueron los únicos, añade este autor, en reconocer la relación entre el cine y la literatura. Los propios espectadores tendían a comparar incluso los documentales con la literatura. Es conocida la anécdota del terror que sintieron los primeros espectadores de la proyección de la película de los Lumière "L' arrivée d' un train en gare de la Ciotat" (1895), al ver el tren precipitarse sobre ellos. Concretamente, los espectadores rusos lo relacionaron casi de forma automática al paralelo literario más cercano, el final de la novela de Tolstoy *Anna Karenina* (Rifkin, 1994:3).

Para Rifkin, esta conexión sugiere "a human drive to create narrative structure, projecting –or even imposing– it upon materials which lack such structures." (*ibid.*) La película de los Lumière pretendía ser un documental de la llegada de un tren y estaba desprovista de desarrollo de personajes o argumento, algo que no surgiría hasta mediados de los años 20. Sin embargo, los espectadores rusos al ver esta película carente de estructura narrativa, le impusieron su propia estructura narrativa. Algo similar sucede en el archicitado experimento de Kuleshov, recogido por el mismo Kuleshov (*Iskusstvo kino* (Moscow: Kinopechat', 1929), y también por Pudovkin ("Naturshchik vmesto aktera" (1929) rep. en *Masterstvo aktera* (Moscow: Iskusstvo, 1974). El director soviético realizó un montaje de tres escenas en las que aparecían

consecutivamente un plato de sopa, una mujer muerta, y un bebé, intercalando entre ellas un plano de la cara totalmente inexpresiva del actor Mosshukhin. Los espectadores, que no habían mostrado acuerdo en la interpretación de la expresión del actor mostrada aisladamente al principio del experimento, coincidieron en que la misma era expresión de hambre, tristeza y amor, en el montaje intercalado, en una demostración de la forma en que el montaje crea significados.

Los estudios de cine de todo el mundo se fijaron en el interés público por la narrativa cinematográfica y poco después del desarrollo de la tecnología fílmica, el cine narrativo se convirtió en el modo dominante de cine en los estudios de todo el mundo. En palabras de J.A. Mahieu (1985:17), cuando el cine aparece, éste “no es más que una máquina que registra “escenas de la vida” en Lumière, [y] cierto espectáculo en Méliès [de] fotografías en movimiento”. Tuvieron que pasar varios años para que los cineastas descubrieran que aquel registro neutral de imágenes, objetos y figuras, podía organizarse, a la vez, en una construcción que relataba acontecimientos, y que se desarrollaba como un espectáculo. A partir de ese momento, el cine quedaba ligado a dos formas de expresión: la literatura (cuento y novela) y el teatro, que según Mahieu aportaba al cine la dramaturgia escénica y los actores. Por otro lado, el cine aprendió de la fotografía la composición del plano, su iluminación y su encuadre selectivo. Además, el cine llevará a cabo descubrimientos narrativos propios. Las persecuciones permitieron liberarse del espacio escénico teatral; se dividieron los planos y alteraron las duraciones y distancias de los objetos; y comenzaron los movimientos de la cámara. Todo ello para conseguir un modo de expresión y significaciones propias.

En lo anterior se ve cómo el cine reclamó desde sus orígenes un lenguaje narrativo mediante las imágenes y posteriormente los sonidos, y en este sentido se

acerca a la literatura ya que su fin es contar una historia de una forma determinada. Sin embargo, los medios de expresión utilizados son diferentes y esto provoca los conflictos de trasvase entre ambas formas. La diferencia fundamental parece ser de índole perceptiva:

El lector, a través de la organización del lenguaje escrito, interpreta el mensaje en forma intelectual, mediante el sentido que otorga a los signos; el cine presenta, siempre “presentificando”, los acontecimientos que narra, ahuyentando la ambigüedad que el signo escrito permite a la imaginación. (Mahieu, 1985:175)

Urrutia dedica uno de sus trabajos recogidos en *Imago Litterae. Cine. Literatura* (1984), a analizar el cine y la literatura como “actualizadores de sistemas narrativos”: “El cine se presentó desde el principio (...) como un medio capacitado para contar historias (...). La relación entre el cine y la literatura se establece, pues, sobre la base de su capacidad para el relato” (p. 69).

Chatman (1978, 1990) ha dedicado dos monografías al estudio de la narrativa en la ficción escrita y en el cine. Su pionera, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction ad Film* (1978), delimita el enfoque en el que se va a enmarcar su teoría narrativa. Chatman adopta una perspectiva dualista y estructuralista que tiene su origen en la tradición aristotélica de autores como Barthes, Todorov o Genette: el *qué* de la narrativa es lo que llama *historia*, y el *cómo*, es su *discurso* (Chatman, 1978:9).

La historia, según Chatman, estaría formada por los *sucesos* y los *existentes*, es decir, los personajes y el escenario. De acuerdo con este autor, el objetivo de una teoría narrativa consiste en elaborar un esquema de posibilidades por medio del establecimiento de los rasgos mínimos que constituyen una narrativa<sup>8</sup>. Y siguiendo un enfoque estructuralista Chatman (1978:19) ofrece el siguiente esquema de los elementos que deben constituir una teoría narrativa :

---

<sup>8</sup> Chatman opina que una teoría narrativa organiza los textos individuales en un esquema y se pregunta si dicha organización requiere el ajuste del esquema. La pregunta fundamental es cómo se organizan las

## TEXTO NARRATIVO

- Historia:
  - Sucesos: acciones y hechos
  - Existentes: personajes y escenario
- Discurso (medio de expresión de la historia)

Chatman añade que este tipo de distinción aparece ya en la *Poética* de Aristóteles (*praxis, logos, mythos*), en los formalistas rusos (*fabula/sjuzet*) y en los estructuralistas franceses (*histoire/discours*). Para Chatman, la narrativa es una estructura semiótica y, siguiendo la descripción de los elementos de la situación comunicativa ofrecida por la lingüística y la semiología, señala que a la distinción entre expresión y contenido debe unirse la distinción entre sustancia y forma, de tal modo que la estructura narrativa debe poseer, por un lado, una forma y una sustancia de la expresión y, por otro lado, una forma y una sustancia del contenido. La forma de la historia o contenido la constituyen los sucesos y los existentes, mientras que la sustancia del contenido se refiere a las representaciones de objetos y acciones en mundos reales o imaginados que pueden imitarse en un medio narrativo filtrados a través de los códigos de la sociedad del autor. Por otra parte, la forma de la expresión se refiere al discurso narrativo, es decir, a la estructura de la transmisión narrativa que está compuesta por elementos compartidos por todas las narrativas independientemente del medio de transmisión. La sustancia de la expresión se refiere precisamente a los distintos medios de transmisión de la historia: verbal, o fílmico (Chatman, 1978:22-26).

La propuesta de división de los textos narrativos en dos niveles que Chatman ofrece siguiendo los pasos de los formalistas rusos y los estructuralistas franceses no es

---

narraciones a sí mismas, y de ahí se derivan otras relacionadas con el narrador, el argumento, los personajes o el punto de vista (Chatman, 1978:19)

la única que encontramos en los estudios dedicados a la narrativa. Aparte de las variaciones terminológicas para designar fundamentalmente los mismos dos niveles, existen alternativas que estiman la pertinencia de una triple división:

For good or ill (...) the above binary picture (of *histoire* v. *discours*, or story v. discourse) has in recent discussions been complicated by the argument that we need to posit three levels, not two. As I understand it, this rearrangement does not involve adjustment of both the binary categories outlined above, but rather is simply a bifurcation of the second one, discourse. (Michael J. Toolan, 1988: 9-10)

Toolan parte de los estudios de narrativa tales como Genette (1980), Bal (1985) y Rimmon-Kenan (1983) que consideran que la manipulación técnica y la presentación de la historia básica tiene dos niveles. Pero si consideramos que la historia constituye el nivel 1 de análisis, entonces dentro del discurso tendremos dos niveles: el nivel 2 o nivel del texto, y el nivel 3 de la narración. En el nivel del texto es donde se toman decisiones acerca de la secuencia de sucesos, el tiempo y espacio en el que se presentan, el sentido cambiante del ritmo y velocidad en el discurso, junto con decisiones acerca de cómo va a presentarse la particularidad de los diversos personajes, y decisiones sobre qué perspectiva o punto de vista va a ser adoptada como lente a través de la cual se ven y se relatan sucesos particulares o descripciones o personajes (la cuestión de la focalización). En el nivel de la narración es donde se exploran las relaciones entre el tipo de narrador y el relato que éste presenta (un ejemplo de las posibilidades es la narración realizada por un personaje de la historia frente a la historia contada por un espectador externo y omnisciente). En este tercer nivel es también en el que tiene lugar la elección del modo de presentación del habla (los efectos miméticos del diálogo puro, las ambigüedades deliberadas del estilo indirecto libre).

---

La distinción entre lo que llamamos texto y la narración proviene fundamentalmente de Bal<sup>9</sup>. Se trata de un intento por separar un nivel en el que un agente relata el texto, de otros aspectos del texto (el nivel en el que se toman las decisiones acerca de cómo se presenta la historia). Sin embargo, en opinión de Toolan esta última separación es controvertida, ya que podemos cuestionar la separación entre la narración y la presentación. Los autores que defienden la división en dos niveles, pueden afirmar que es innecesario un tercer nivel ya que los tipos de narración, y las estrategias de la presentación del habla y del pensamiento son aspectos del modo de presentación y forman parte de un único nivel: el del discurso.

La división en tres niveles puede en ocasiones complicar el análisis, por lo que parece preferible mantener una división en dos niveles como la que ofrece Chatman, teniendo en cuenta que el nivel del discurso incluiría lo que para Bal, entre otros, pertenece al texto y a la narración. En toda esta discusión, es considerable la disparidad de los términos empleados: STORY - DISCOURSE (Chatman, 1978), STORY - TEXT - NARRATION (Rimmon-Kenan, 1983), FABULA - STORY - TEXT (Bal, 1987)

Volviendo al modelo propuesto por Chatman, éste compara el texto narrativo con una comunicación en la que encontramos un emisor y un receptor. En el lado de la emisión se encuentran el autor real, el autor implícito y el narrador, mientras que, en el

---

<sup>9</sup> Para Bal (1987:14-17) un *texto* es un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos. Un *texto narrativo* es aquel en que un agente relata una narración. Una *historia* es una fábula presentada de cierta manera y una *fábula* es una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan. Como podemos observar su definición de texto está restringida a los textos lingüísticos. Para este autor la fábula, entendida como material al que da forma la historia, está formada por los elementos: acontecimientos, actores y tiempo. Estos elementos se organizan de cierta manera en una historia por medio de varios procesos que Bal llama aspectos y cuyo resultado es una historia específica. Sin embargo, Bal añade que una fábula convertida en historia no puede considerarse todavía un texto: “Un texto narrativo es una historia que se cuenta con lenguaje; esto es, que se convierte en signos lingüísticos.” Estos signos los emite un agente al que se denomina técnicamente *narrador*, que no relata continuamente ya que hay ocasiones en las que el texto aparece en estilo directo “como si el narrador transfiriese provisionalmente su función a uno de los actores” (Bal, 1987:16-17).

lado de la recepción encontramos al público real, la audiencia implícita y el narratario. El contenido de la comunicación es la historia, y el vehículo de la misma es el discurso<sup>10</sup>. El discurso narrativo está formado por una secuencia de enunciados narrativos que son independientes del medio de expresión. El discurso enuncia la historia y los enunciados pueden ser de dos tipos: enunciados de procesos (ej. “hacer”, “ocurrir”) y enunciados de estados (“ser”). Los segundos comunican la identidad de un existente o una de sus cualidades. Los enunciados de proceso pueden ser narrados o representados:

A process statement may be said either to *recount* or to *enact* an event according to whether or not it is explicitly presented, that is, uttered as such by a narrator (...) the difference between narration proper, the recounting of an event (...) and enactment, its unmediated presentation (...) corresponds to the classical distinction between *diegesis* and *mimesis* (in Plato’s sense of the word), or, in modern terms, between *telling* and *showing*. Dialogue, of course, is the preeminent enactment. The contrast between narration proper and enactment is demonstrated in the two basic forms for depicting a character’s speech-indirect versus direct.” (Chatman 1978:32)

A continuación centraremos la atención en el segundo elemento fundamental que encontramos en todo texto narrativo, el discurso, al que Chatman dedica los dos últimos capítulos de su libro:

Every narrative –so this theory goes– is a structure with a content plane (called “story”) and an expression plane (called “discourse”) (...) the expression plane is the set of narrative statements, where “statement” is the basic component of the form of the expression, independent of and more abstract than any particular manifestation –that is, the expression’s substance, which varies from art to art. A certain posture in a ballet, a series of film shots, a whole paragraph in a novel, or only a single word –any of these might manifest a single narrative statement. (Chatman, 1978:146)

Chatman añade que los enunciados pueden ser presentados directamente al espectador o a través de un narrador. Esto supone una distinción entre mimesis o

---

<sup>10</sup> Monika Fludernik (1993:61) analiza los modelos comunicativos en narratología a los cuales pertenece el modelo de Chatman. Fludernik señala que aunque el nivel de la estructura profunda de la historia se concibe de forma diferente en varios paradigmas, el nivel del discurso se identifica más o menos de forma unánime con una estructura comunicativa entre el narrador y el narratario. Fludernik menciona los principales paradigmas comunicativos, los cuales, como ya hemos visto en la referencia a los niveles del texto narrativo que hace Michael J. Toolan, utilizan diferente terminología y dividen el texto narrativo en dos o en tres niveles.



representación y diégesis o narración<sup>11</sup>. De este modo, Chatman distingue entre “historias no (o mínimamente) narradas” e “historias narradas”. La representación “no narrada” constituye el polo negativo de la presencia de un narrador e incluye aquellos textos narrativos que pretenden ser transcripciones directas del comportamiento de los personajes. En este tipo de textos narrativos encontramos aquéllos formados por cartas y diarios, las transcripciones directas del habla de un personaje (“monólogo dramático”), o de dos o más personajes (“diálogo”), los soliloquios, el estilo directo libre o monólogo interior y la asociación libre<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Jakob Lothe (2000:34) se refiere al significado diferente de *mimesis* en Platón y Aristóteles, comenzando por explicar que en el tercer libro de *La República* de Platón la narrativa es presentada “as execute[d]...either by simple narrative or by narrative conveyed by imitation (*mimesis*) or by both”. La concepción de *mimesis* que presenta Aristóteles es diferente a la de Platón. Aristóteles utiliza el término *mimesis* para referirse a la literatura en general. La distinción que Platón hace entre *mimesis* y *diégesis* ha sido actualizada a través de los conceptos de *telling* versus *showing*, que se asocian con el novelista americano Henry James y con el crítico Percy Lubbock, para quien una condición previa del arte de la novela es que la acción sea “*shown*, and not told”. Por el contrario para Genette y Wayne Booth el arte de la narración es principalmente *telling*. En opinión de Genette la narración, oral o escrita, es un hecho del lenguaje, por lo tanto ninguna narrativa puede mostrar o imitar la historia que cuenta. Todo lo que puede hacer es presentar una mayor o menor ilusión de *mimesis* (Lothe, 2000:34-35). Posteriormente, y siguiendo la opinión de Genette, Lothe afirma que ya que toda prosa literaria existe lingüísticamente (como escritura), no es posible imitar o mostrar directamente los sucesos o fenómenos físicos acerca de los que el texto dice algo (Lothe, 2000:45). David Lodge (1996:189) también hace referencia a la imposibilidad de que haya “*showing*” en novela. Para este autor “*showing*” en el contexto de la novela es una metáfora ya que el lenguaje escrito no puede mostrarnos nada excepto la escritura ya que no es un sistema de signos icónicos sino simbólicos. Paul Ricoeur (1987) también hace referencia al significado de los términos *mimesis/diégesis* (Nota 40, p. 145). Ricoeur explica que hay un significado de *diégesis* diferente al de Platón o al de Aristóteles. Se trata del uso que de este término hizo Étienne Souriau en 1948 para oponer “el lugar del significado fílmico al universo de la pantalla como lugar del significante.” Y añade como Gérard Genette explica en su obra *Nouveau discours du récit* que el adjetivo diegético está construido sobre el sustantivo *diégesis*, sin referencia a la *diégesis* de Platón. Ricoeur también explica la diferencia entre la *diégesis* platónica y la aristotélica y recuerda que Platón no opone en absoluto *diégesis* a *mimesis*. *Diégesis* es el único término genérico propuesto y se subdivide en *diégesis* “simple”, cuando el poeta refiere acontecimientos o discursos con su propia voz, y *diégesis* “por imitación” (*dia mimeseos*), cuando habla “como si fuese otro”, simulando lo más posible la voz de otro, lo que equivale a imitarla. La relación de los términos es inversa en Aristóteles, para quien la *mimesis praxeos* es el término genérico y la *diégesis* el “modo” subordinado.

<sup>12</sup> Chatman (1978: 188-189) distingue entre monólogo interior y “stream of consciousness” (flujo de conciencia), aunque estos términos hayan sido tratados por otros autores como sinónimos. Para este autor el “stream of consciousness” está relacionado con la libre asociación de pensamientos e impresiones: “Stream of consciousness as used here, goes beyond syntax: it constrains the arrangement of semantic elements according to the principle of free association.”

En el polo de la narración, Chatman distingue entre “narradores encubiertos” y “narradores explícitos o manifiestos”. La narración encubierta ocuparía una posición intermedia entre la representación y la narración manifiesta.

In covert narration we hear a voice speaking of events, characters, and setting, but its owner remains hidden in the discursive shadows. Unlike the “nonnarrated” story, the covertly narrated one can express a character’s speech or thoughts in indirect form. Such expression implies an interpretative device or mediator qualitatively different from the simple mindreading stenographer of nonnarrated narratives. (Chatman, 1978:197)

Por lo tanto, el narrador encubierto utiliza el estilo indirecto y el estilo indirecto libre, el cual tiene un mayor grado de autonomía porque permite mantener algunos elementos expresivos y dar a la narración el aire del habla o el pensamiento del personaje. El narrador encubierto también utiliza la presuposición para manipular la narración pero sin que oigamos su voz directamente. En cuanto a la narración manifiesta, ésta puede ser de varios tipos: descripciones, resúmenes y comentarios implícitos (narrador irónico, cuando la comunicación se establece entre el narrador y el narratario a expensas de un personaje, y narrador “no fiable”, cuando la comunicación se establece entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, siendo en este caso irónico el autor implícito) y explícitos (interpretación, juicio, generalización y “narración consciente”).

Posteriormente, Chatman (1990) revisará y matizará algunos de los conceptos y formulaciones propuestos en *Story and Discourse*, y se compromete a analizar la narrativa fílmica con más detalle. En *Coming to Terms*, Chatman distingue entre comunicaciones textuales y no textuales. La narrativa constituye una comunicación textual, es decir, es un tipo de texto:

By “text” I shall mean any communication that *temporally* controls its reception by the audience. Thus texts differ from communicative objects such as (non-narrative) paintings and sculptures, which do not regulate the temporal flow or spatial direction of the audience’s perception. It is true that it “takes time” to view a painting or a statue, but such time is not governed by the artifact (...) A text in my sense, however, requires us to begin at a beginning *it* chooses (the first page, the opening shots of a film, the overture, the rising curtain) and to follow its temporal unfolding to the end it prescribes. Of course, I

am not referring to literal physiological processes but rather to the temporal “program” inscribed in the work. (Chatman, 1990:7)

Después de considerar la narrativa como un tipo de texto, Chatman propone una interesante definición de los textos narrativos que los distingue claramente de otros tipos de texto:

As has been clearly established in recent narratology, what makes Narrative unique among the text-types is its “chrono-logic”, its doubly temporal logic. Narrative entails movement through time not only “externally” (the duration of the presentation of the novel, film, play) but also “internally” (the duration of the sequence of events that constitute the plot). The first operate in that dimension of narrative called discourse (or *récit* or *syuzhet*), the second in that called Story (*histoire* or *fabula*). (Chatman, 1990:9)

Los tipos de texto no narrativos, es decir, los textos argumentativos y descriptivos, no poseen una secuencia temporal interna; sólo presentan una lógica temporal externa. En su estructura interna son textos estáticos o atemporales. Chatman analiza los diferentes tipos de texto y muestra cómo cada medio de comunicación posee diferentes formas de actualizar o manifestar estos tipos de texto los cuales no son más que formas diferentes de representar el mundo.

*Coming to Terms* se centra en el análisis de los textos narrativos, con la intención de ofrecer una visión de la narrativa lo suficientemente amplia como para poder incluir en este tipo de textos no sólo las novelas sino también las historias que aparecen en otros medios como son el cine o el teatro. Para conseguir este objetivo Chatman revisará algunos conceptos e ideas de la teoría delineada en *Story and Discourse*, retractándose de su afirmación acerca de la existencia de textos narrativos narrados y no narrados, para ofrecer una definición de la narrativa que incluye tanto las manifestaciones narradas como las representadas. Esta revisión y nueva definición de los textos narrativos constituye, en palabras del autor, un intento de presentar una visión más amplia de la narrativa:

They attempt to demonstrate that plot (the double chrono-logic), character, and setting are uniquely characteristics of Narrative among the text-types, that these occur in “shown” no less than in “told” texts (...) I contend that stories performed on stage or screen are no less

“narratives” than those told by literary narrators (...) I argue this point at length, to help settle the problem of such concepts as the “cinematic narrator.” I agree with theorists who assert that movies cannot generally be said to be “told,” but, I contend, that does not mean that they are not narrated –and if they are narrated, they possess narrators. (Chatman, 1990:3-4)

La revisión de su teoría anterior es adecuada porque elimina un concepto cuya formulación resultaba paradójica: la existencia de las narrativas no narradas. La nueva definición de la narrativa le va a permitir partir de aquello que las novelas y el cine comparten, es decir, del hecho de tratarse de textos narrativos, para analizar al narrador tanto fílmico como literario, demostrando que ambos ‘narran’, aunque de forma diferente. Esta propuesta se analizará más detalladamente en el apartado 1.3.2.3. al tratar la comparación de la narración en novela y cine.

### **1.3.2. Narración y narrador en novela y cine**

#### **1.3.2.1. Narración en novela**

El papel del narrador en la novela ha sido analizado por Mieke Bal (1987), autora que como hemos dicho anteriormente restringe su estudio de la narrativa a los textos lingüísticos. Al hablar de los posibles niveles en los que se divide un texto narrativo, señalamos que para Bal son tres los estratos que lo componen: fábula, historia y texto. En estos tres estratos vamos a encontrar tres agentes: actor, focalizador y narrador. El narrador es el agente del estrato textual:

Un texto narrativo es aquel en el que un agente narrativo cuenta una historia. (...) La primera cuestión que surge es la identidad y el rango del agente narrativo. Antes de poder empezar a discutirlo es, sin embargo, necesario situar este concepto en conexión con otros que le están relacionados. Cuando, en este capítulo, hable del agente narrativo, o *narrador*, querré decir el sujeto lingüístico el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto. Casi ni es preciso decir que ese agente no es el autor (biográfico) de la narración. El narrador de *Emma* no es Jane Austen. La personalidad histórica de Jane Austen no carece, por supuesto, de importancia para la historia de la literatura, pero las circunstancias de su vida no tienen repercusión en la disciplina específica de la narratología. (Bal, 1987:125)

Bal especifica a continuación que con el término narrador tampoco se refiere al llamado *autor implícito*, término que introdujo Booth (1961) para analizar los aspectos

ideológicos y morales de un texto narrativo sin precisar de una referencia directa al autor biográfico. Para Bal el uso que Booth hace del término implica que el autor implícito denote la totalidad de los significados que cabe inferir de un texto, y no el origen de dicho significado. De este modo, sólo tras la interpretación del texto sobre la base de una descripción textual podremos inferir y comentar el autor implícito. En este sentido, la noción de *autor implícito* es aplicable a cualquier texto y nos sólo a los textos narrativos, por lo que no se trata de una noción específica de la narratología.

Por otro lado, Bal añade que la noción de narrador requiere mayor concreción. Con esta noción no se refiere a un contador de historias, un “Yo” visible y ficticio que interfiere en su narración tanto como le place, o que incluso participa en la acción como personaje. Ese narrador “visible” es sólo una versión específica del narrador, una de sus múltiples posibilidades de manifestación. Para evitar confusiones Bal se ciñe estrictamente a la definición de “el agente que emite los signos lingüísticos que constituyen el texto” (Bal, 1987:126).

Bal opina que el narrador es el concepto básico en el análisis de los textos narrativos ya que su identidad, grado de intervención y forma en que aparece en el texto confieren al mismo su carácter específico. Un aspecto central de esta presencia es la persona verbal de la narración. La diferencia entre las tradicionalmente llamadas narraciones en primera y en tercera persona residiría, en palabras de Bal, en el objeto de emisión, ya que en las primeras el “yo” habla sobre sí mismo, mientras que en las segundas el “yo” habla sobre todo. El *narrador externo* tiene lugar cuando en un texto el narrador nunca se refiere explícitamente a sí mismo como personaje; por otro lado, *narrador personaje* designa a un narrador vinculado a un personaje.

El estudio de la narración llevado a cabo por Michael J. Toolan (1988) reduce la innecesaria multiplicación de los papeles que participan en el proceso de la narración. Chatman, Rimmon-Kennan, y Prince llegan a admitir los siguientes seis:

Autor biográfico → autor implícito → (narrador) → (narratario) → lector implícito → lector biográfico

Toolan (1988:76-77) propone simplificar estos papeles afirmando que hay tres funciones esenciales en la transmisión narrativa y un cuarto que es opcional:

Autor → narrador → (narratario) → lector biográfico

En este punto es conveniente detenerse en la consideración de la novela como comunicación. David Lodge (1996) considera que hay dos formas posibles de tratar este tema:

One is to take for granted that the novel is a mode of communication, and to analyse its formal features as techniques of communication; the other is to question the assumption that the novel is a communication –to ask what is implied by that assumption, and what excluded.(Lodge, 1996:180)

Lodge explica que el modelo básico de la comunicación es una secuencia lineal:

emisor → mensaje → receptor. El emisor codifica un mensaje usando el lenguaje y lo envía al receptor a través del habla o de la escritura, y el receptor lo descodifica. Pero, ¿quién es el emisor en la ficción en prosa? Esta pregunta lleva a considerar la crítica de la idea de literatura como comunicación realizada por la teoría literaria post-estructuralista. Para este tipo de crítica el hecho de que el autor esté ausente y no disponible cuando su mensaje es recibido deja el texto abierto a una interpretación múltiple e indefinida, y por tanto invalida el concepto de literatura como comunicación. Si a esto añadimos la multiplicidad de voces existentes en un texto,

llegaremos a la idea de literatura como producción de significaciones activadas por el lector (Lodge, 1996:193).

Esta concepción de la literatura como producción que aparece en Roland Barthes, refleja una clara influencia de Derrida:

Deconstruction marginalizes the author, or seeks to do away with the author altogether, replacing him or her with what Foucault called the “author-function”, that is, a culturally and historically determined role over which the individual writer has no control. (...) the work or labour that the writer puts into composing his text is brushed aside as of no importance. Rather it is the text that “works”, and the text is not something that the author creates and hands over to the reader, but that the reader produces in the act of reading it –and by writing his own text about it. (Lodge, 1996:193-194)

Lodge afirma que a pesar de los ataques por parte de la crítica post-estructuralista, el modelo comunicativo es todavía seguido por la mayoría de escritores y lectores de ficción ajenos a la academia, quienes consideran que una novela es la creación de un ser humano particular que tiene una visión particular del mundo que intenta comunicar a sus lectores utilizando los códigos de la narrativa y del lenguaje de una forma determinada, y que, en este sentido, es responsable del éxito o fracaso de la novela (p. 194). En nuestra opinión, la presencia necesaria del autor que el modelo comunicativo defiende es justificada. Este modelo no elimina la importancia del papel del lector, pero señala que es necesario mantener un cierto equilibrio entre las determinaciones del texto, que hasta cierto punto mantienen la existencia del autor, y las indeterminaciones de la interpretación.

Quizá por su doble papel de crítico y novelista, Lodge rechaza la posición deconstruccionista argumentando que el texto es producto del esfuerzo de una voluntad aunque quizá no sea estrictamente un esfuerzo comunicativo, si bien es evidente que el significado de un texto no puede reducirse a la intención del autor. (Lodge, 1996:195)

Lodge sostiene que podemos considerar la literatura como un proceso de comunicación siempre que tengamos en cuenta que el modelo lingüístico (emisor – mensaje – receptor) es inadecuado tanto para la comunicación verbal en general como para la literaria en particular. Esto se debe al carácter esencialmente dialógico del lenguaje. Según Bakhtin, todo lo que decimos o escribimos está conectado con cosas que hemos dicho o escrito en el pasado y con cosas que podemos decir o escribir como respuesta en el futuro. Las palabras que usamos están impregnadas de significados, intenciones y acentos de otros, de ecos y de alusiones, y cada preferencia se dirige a un otro real o hipotético tanto en la conversación natural como en el discurso literario.

Lodge propone una solución a la oposición entre la propuesta comunicativa y las ideas del post-estructuralismo: la novela no como comunicación o como producción, sino como *juego*. Y para ello Lodge reitera una idea que había planteado anteriormente:

A novel is in one sense a game, a game that requires at least two players, a reader as well as a writer. The writer who seeks to control or dictate the responses of his reader outside the boundaries of the text itself, is comparable to a card-player who gets up periodically from his place, goes round the table to look at his opponent's hand, and advises him what cards to play. ("Small World: an Introduction"; in *Write On*, 1985)

Dentro de un modelo comunicativo, o mejor *discursivo*, de la literatura es necesario considerar las inclusiones de un nivel de comunicación dentro de otro, no ya sólo la historia dentro de la historia sino el conjunto del acto comunicativo entre personajes como parte del nivel discursivo superior de comunicación entre narrador y narratario. Existe una tipología extendida sobre los papeles del narrador con respecto a su participación en la narración (diégesis): el narrador puede ser *extradiegético* o *intradiegético*, y a su vez, puede ser un participante en la historia que narra (*homodiegético*) o no participar en la misma (*heterodiegético*). Aparte de esta



categorización, podemos valorar la presencia de un narrador analizando los siguientes tipos de material textual que son indicativos, en orden creciente, de la presencia de un narrador: 1) descripciones de lugares; 2) identificación de personajes; 3) resúmenes temporales; 4) definición de personajes; 5) relatos de lo que los personajes no piensan o dicen; 6) comentario (interpretación, juicio, generalización) (Toolan, 1988:82).

Otra clasificación de los tipos de narración es la ofrecida por Roger Fowler (1986), más sencilla e igual de efectiva. Fowler (1986:135) propone cuatro tipos básicos de narración que se agrupan en pares dependiendo de que la narración sea interna e intrusa o externa y limitada:

Tipo A: narración interna hecha desde el punto de vista de un personaje.

Tipo B: narración omnisciente realizada desde una instancia ajena al personaje pero con conocimiento de los estados internos del mismo.

Tipo C: narración externa a los personajes y sin acceso a sus sentimientos u opiniones.

Tipo D: narración externa acentuando la limitación del papel del narrador.

### **1.3.2.2. Narración fílmica**

La directora experimental Maya Deren resume en el siguiente fragmento la complejidad y riqueza expresiva del medio cinematográfico:

The motion-picture medium has an extraordinary range of expression. It has in common with the plastic arts the fact that it is a visual composition projected on a two-dimensional surface; with dance, that it can deal in the arrangement of movement; with theatre, that it can create a dramatic intensity of events; with music, that it can compose in the rhythms and phrases of time and can be attended by song and instrument; with poetry, that it can juxtapose images; with literature generally, that it can encompass in its sound track the abstractions available only to language. (en Giannetti, 1996:467)

Esta complejidad expresiva del cine o, según Lotman (1973, edición en español 1979:131), esta capacidad del cine para “absorber” tipos tan variados de expresión y

para integrarlos en un sistema único, y que nos va a permitir definir el cine como un arte de carácter sintético o polifónico, va a generar una narración que combina las diversas materias expresivas (visual, verbal, musical). Esta riqueza de la narración fílmica la ha convertido en objeto de análisis para numerosos estudiosos, dando lugar a múltiples y variados estudios que han intentado desenmarañar esa complejidad, ofreciendo una explicación de los procesos de narración en el medio cinematográfico.

Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1992) se ocupan de la narración y del narrador fílmico. Según los autores, la narración cinematográfica es una actividad discursiva responsable de representar los hechos de la historia. En los primeros tiempos, este aspecto se trató centrado en la cuestión de realismo y autoría, si bien ahora se considera más bien la cuestión de la enunciación como conjunto de marcadores o trazas estilísticas que denotan la presencia de un narrador.

Trasladando al cine la división tripartita de Genette (narrativa, historia, e instancia narradora), estos autores consideran la narrativa como el significante fílmico, el discurso que transmite la historia al espectador (ej. la planificación de un filme); por su parte, la historia es el contenido de la narrativa; finalmente la narración se asocia con la voz en *off*<sup>13</sup>, la narración realizada por un personaje o el concepto general de narración fílmica.

Brian Henderson (1983) también aplica las categorías narrativas de Genette de tiempo, modo y voz al medio cinematográfico. El artículo de Henderson constituye un análisis de las mencionadas categorías en varias películas y, junto al análisis que Chatman hace de las relaciones temporales y que analizaremos en el apartado dedicado al tiempo (1.3.4), muestra que la obra de Genette puede servir como punto de partida para estudiar y comparar manifestaciones narrativas en diversos medios.

En cuanto a los tipos de narración fílmica, existen dos zonas básicas en las que un narrador puede operar en el texto fílmico. La primera zona se refiere al narrador-personaje que cuenta una historia desde dentro del marco del mundo de ficción. Según Genette, el llamado narrador intradiegético. Si este narrador personaje participa como actor en su propia historia, se trata de un narrador homodiegético. Por otro lado, si el narrador-personaje no aparece en la historia que cuenta, se trata de un narrador heterodiegético. La segunda zona en la que actúa el narrador en una película es en el control de los registros visuales y de sonido. Este narrador impersonal, externo, es llamado narrador extradiegético. Este tipo de narrador se manifiesta no sólo a través del discurso verbal sino también a través de una serie de códigos cinematográficos y canales de expresión (Stam y otros, 1992:97).

Esta clasificación, según los autores, no soluciona un área de ambigüedad en el cine que no parece estar cubierta por ninguna de las categorías de Genette. Se trata de los casos en los que encontramos un narrador en *off* que no es un personaje en la historia y que aparece con frecuencia en los documentales y en las películas de guerra de los años 40. Debido a que este tipo de narrador no es realmente un narrador-personaje, no se trata exactamente de un narrador heterodiegético. Para algunos autores se trataría de un narrador extradiegético, porque aparece en un nivel superior al de los personajes en la narrativa. Sin embargo otros críticos lo consideran un narrador intradiegético. Para Black (1986) se trata de un narrador intradiegético porque este tipo de voces dependen del acto previo de la narración del texto fílmico.

En relación con el narrador-personaje, Stam y otros señalan que en ocasiones el discurso del narrador-personaje incluye otra narración. Un caso extremo lo encontramos por ejemplo en la película de Pasolini *The Arabian Nights* (1974), que consiste

---

<sup>13</sup> En español *voz en off* incluye las dos modalidades de sonido extradiegético del inglés: *voice-over* (ej. la voz superpuesta de un narrador) y *off-voice* (ej. la voz de un personaje que está en escena pero no está

completamente en historias dentro de la historia, lo que se denomina narración *metadieética*.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es si el narrador-personaje cuenta toda la historia o si su historia está insertada dentro de una narración mayor, y si es así, qué parte de la historia se cuenta desde la perspectiva limitada del narrador-personaje. Y aquí se presenta una diferencia entre la literatura y el cine. En literatura, el discurso del narrador-personaje puede incluir la historia completa. Sin embargo, en el cine la historia del “narrador-personaje” siempre se encuentra incluida dentro de la narración superior producida por el conjunto de los códigos cinematográficos, el discurso envolvente del narrador externo e impersonal que presenta el texto de una forma no-verbal. Este narrador externo cinematográfico, ha recibido diversos nombres: “cámara narradora” (Sarah Kozloff), “narrador intrínseco” (Black), o “narrador primario” (André Gaudreault). En resumen, en el cine el discurso del “narrador-personaje” está siempre incluido dentro de una narrativa primaria o narrativa de primer nivel controlada por un narrador extradiegético (Stam y otros, 1992:98).

Un tratamiento interesante de esta narración de los personajes en el cine es la de Black (1986), quien se centra en la capacidad del narrador-personaje para invocar una serie de imágenes visuales como acompañamiento a su narración verbal. Dichas imágenes pueden corresponder o no al relato verbal, y a menudo exceden el conocimiento y la capacidad verbal del narrador-personaje. Puede darse el caso de que haya discrepancias entre la versión verbal y la visual, lo que genera una valoración de la fiabilidad del narrador-personaje.

Otro estudio centrado en la narración fílmica es el de Kozloff (1988), quien se centra en la narración en *off*. Kozloff utiliza una terminología diferente a la de Genette y llama narración en primera persona a la homodieética, y narración en tercera persona a

la heterodiegética. Dentro de los narradores en primera persona Kozloff distingue entre los *narradores marco*, que son narradores-personaje que empiezan sus narraciones en las primeras imágenes de la película pero cuyo acto de narración no es visualizado (ej. Alex en *A Clockwork Orange*), y los *narradores insertados*, que comienzan a narrar después de que la historia haya comenzado y que son visualizados en el acto de la narración (ej. el de *Mildred Pierce*)<sup>14</sup>. Kozloff opina que los primeros poseen un mayor grado de credibilidad, o lo que Lubomir Dolezel llama la habilidad de establecer y verificar los hechos del mundo de ficción, que los segundos, a los que es más probable percibir como narradores no fiables.

El análisis que Kozloff hace de los narradores en tercera persona que en el sistema de Genette serían probablemente llamados heterodiegéticos, trata principalmente de la calidad de omnisciencia de estas voces. Para Kozloff, cuando un narrador no es un personaje, no participa en la historia que relata, ese narrador no está sometido a las reglas de veracidad que gobiernan a los personajes. Es un narrador superior a los personajes que forja sus destinos. Tales narradores heterodiegéticos imitan la autoridad y el poder del narrador cinematográfico extradiegético, pero al mismo tiempo están limitados al registro verbal. Estos narradores *en off* heterodiegéticos suelen ser narradores marco cuyo acto de narración no es visualizado, aunque en algunos casos los encontramos insertos en la narración como sucede con Peter Ustinov en *Le Plaisir* (1951), de Max Ophuls.

Como se ha mencionado anteriormente, una de las características de los narradores-personaje es que pueden mentir, equivocarse o distorsionar los hechos del mundo de ficción. De hecho la falta de fiabilidad suele asociarse en el cine con un narrador-personaje intradiegético. Aunque existan algunos ejemplos de narradores

---

<sup>14</sup> *A Clockwork Orange* (1971), dirigida por Stanley Kubrick; *Mildred Pierce* (1945), dirigida por Michael Curtis.

extradieгéticos no fiables (*L' anée dernière à Marienband* (1960) y *La guerre est finie* (1966) de Resnais), tales experimentos son excepcionales. Tampoco son muy frecuentes los narradores-personaje no fiables. Algunos de los ejemplos más famosos podemos encontrarlos en *Rashomon* (1950) de Kurosawa y *Stage Fright* (1950) de Hitchcock. Aunque las explicaciones que los críticos han dado de esta falta de fiabilidad sean muy variadas, los narradores-personaje que mienten podrían ser entendidos en general como narradores que resultan ser tramposos:

The character-narrator is under no compulsion to “narrate the truth”, either in words or images; in so far as they merely “report” on the fictional world rather than “create” it, they can distort the facts of that world without calling the world itself into question. The fictional world still retains its authenticity, established by the extradiegetic narrator, despite the inaccuracy of a character-narrator’s report. (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1992:102)

Más comunes que los narradores engañosos, continúan estos autores, son los casos en los que la narración en *off* difiere de las imágenes, creando discrepancias con lo que se socava explícitamente la narración verbal del narrador-personaje. En estos casos el espectador asigna una mayor autenticidad a las imágenes que a la narración verbal del personaje. Aunque existen excepciones a esta regla, como sucede en *Stage Fright* (1950) de Hitchcock, o en *Ese Oscuro objeto de Deseo* (1977) de Buñuel, donde observamos las posibilidades dialógicas e irónicas cuando voz e imagen se enfrentan.

La narración extradieгética es un área más ambigua que la narración de un personaje ya que surge del conjunto de los recursos expresivos del filme. Debido a su papel fundamental en la transmisión de la historia, es previa al mundo narrado. Stam y otros (1992:103-104) insisten en que no se asocie este nivel narrativo a ningún código narrativo (ej. la cámara) ni se confunda con el autor implícito, que está fuera del marco discursivo de la narración.

El debate principal acerca de la narración extradieгética en el cine intenta dilucidar si el cine posee el equivalente fílmico del narrador de literatura –entendido

éste como la fuente expresiva del discurso— o si esta función es en realidad una convención de la lectura por la que el espectador simplemente asigna la denominación de narrador a ciertos efectos textuales. Una cuestión secundaria en relación a la narración fílmica es si la narración extradiegética deja en la película marcas de la actividad narrativa, permitiendo al analista especificar ciertas técnicas, o códigos como *significantes* de un modo de enunciación, o si, por el contrario, la narración en el cine debe entenderse globalmente, como un tipo de mensaje sin un emisor (Stam y otros, 1992:104).

Antes del desarrollo de la teoría narrativa fílmica como área independiente de estudio, las cuestiones relacionadas con la estructura narrativa, en especial la compleja cuestión de la narración, eran tratadas dentro de otros paradigmas teóricos. Bordwell clasifica las primeras teorías sobre la narración en teorías miméticas y diegéticas (Véase 1.2.1). Los enfoques miméticos tratan el cine como imitación de la realidad mientras que los diegéticos se centran en los aspectos discursivos del cine, entendiéndolo como una retórica y buscan en la composición, edición o iluminación analogías con los signos lingüísticos.

La concepción de la actividad fílmica como una forma de narrar que ofrecen la teorías diegéticas surge a principios de los años 70 bajo la influencia de la lingüística estructural. Al principio, este enfoque se caracterizó por una preocupación especial por los códigos específicos, la función de la denotación y las propiedades de la connotación que caracterizan el cine de ficción. Posteriormente las teorías diegéticas de la narración cambiaron su énfasis a la enunciación, definida por Prince en narratología literaria como las huellas en un discurso del acto que genera ese discurso, tales como las palabras “I” y “now” (Prince, 1987:27). En teoría fílmica, la enunciación ha adquirido también el significado de la constitución de la subjetividad en el lenguaje y, de forma secundaria, la

producción y control de las relaciones establecidas entre el narrador y el espectador por medio de su definición mutua en el discurso del film. Durante esta período, las categorías desarrolladas en lingüística por Benveniste, especialmente las oposiciones entre *enunciado/enunciación*, *historia/discurso*, influirán en los estudios fílmicos. En teoría fílmica, se va a considerar que el cine narrativo clásico está caracterizado por el modo de *historia*, es decir, el tipo de enunciación que no lleva la marca personalizada del emisor. La afirmación de Christian Metz (1976) de que el cine clásico disimula las señales de la enunciación tendría una gran influencia en la teoría fílmica. En este tipo de cine no hay indicadores explícitos de un hablante o un narrador en el mensaje, de modo que, la película parece contarse a sí misma. Los críticos utilizaron la teoría de la enunciación como una analogía para señalar la presencia solapada de un *discurso*, las huellas de la enunciación, escondidas bajo la *historia* del texto (Stam y otros, 1992:104-105).

Más recientemente, las relaciones entre narrativa y cine se ha desarrollado en dos líneas diferenciadas. Una de ellas se refiere al enfoque cognitivo propuesto por Bordwell y Branigan, que se centra principalmente en el proceso de comprensión. El otro enfoque revela la influencia de la narratología literaria y se ocupa principalmente de establecer la jerarquía de las voces narrativas en el cine, una cuestión que recientemente gira en torno al origen de la narración, o instancia de emisión, del discurso narrativo fílmico. Los enfoques cognitivos cuestionan el concepto de narrador fílmico extradiegético en sus premisas más básicas. Autores como Bordwell y Branigan sostienen que la importancia de designar una instancia de emisión o fuente discursiva en el cine es mínima, ya que el modelo verbal que sostiene el concepto de narrador es inapropiado en el cine. Por este motivo, estos autores adoptan una versión de la teoría



de la inexistencia del narrador de la ficción narrativa. Debido a que nada parecido a un agente humano o un sujeto hablante puede discernirse como la fuente de ciertas narrativas es mejor asumir que si nadie habla, los hechos se cuentan a sí mismos (Stam y otros, 1992:107-109).

La teoría narrativa se ha desarrollado también en una segunda dirección, que reúne a aquellos críticos que en lugar de estudiar los procesos conceptuales centran su análisis en la arquitectura de la forma narrativa. Una de las cuestiones centrales que agrupa el trabajo de estos teóricos es la relacionada con el narrador cinematográfico. En este grupo están Chatman, Gaudreault, Casetti o Gunning, quienes defienden el concepto de narrador fílmico, ya sea de manera manifiesta o implícita, como pieza clave para entender el proceso y estructura de la comunicación cinematográfica (Stam y otros, 1992:109-118).

Una de las visiones sobre la narración fílmica a la que Stam y otros se refieren es la ofrecida por Gunning (1991), quien discute la aparente dificultad que existe en percibir el cine como una forma narrativa debido a su carácter manifiestamente mimético, que además se realiza normalmente sin inflexiones ni comentarios del autor. Esto se consigue por medio de un proceso llamado por Gunning “narrativization”, un concepto que se refiere a la unión de la riqueza de los detalles miméticos de una película en la dirección de la coherencia narrativa. El análisis de Gunning se centra en el discurso narrativo del cine, el plano de la expresión opuesto al plano del contenido. Este autor explica que el discurso narrativo en el cine es muy complejo y funciona en tres niveles de forma simultánea: el nivel *pro-fílmico*, que se refiere al material físico de la escena anterior al acto de filmación, el *encuadre* y el *montaje*. Cada uno de estos niveles comunica información narrativa, pero es por medio de su combinación como se

consigue la narración en el cine. A través de estos tres niveles el cine cuenta historias, por lo que su articulación constituye el narrador cinematográfico.

Una propuesta diferente acerca de la existencia de un narrador extradiegético y que será analizada con detalle en el apartado 1.3.2.3 es la ofrecida por Chatman, quien afirma que la noción de un mensaje narrativo presupone el concepto de emisor. Sin embargo, Chatman añade que el mensaje narrativo no necesita ser contado, es decir, no necesita ser presentado como sucede en forma verbal. Por este motivo no debe ser rechazado el concepto del narrador cinematográfico por el simple hecho de que con frecuencia en el cine no haya nada similar a una voz que habla o un agente humano que emita un mensaje dirigido al espectador. La actividad narrativa fílmica es compleja y utiliza tanto el canal visual como el auditivo. La iluminación, el montaje, el ángulo y el movimiento de la cámara, el color, la puesta en escena, pueden atribuirse a las articulaciones visuales del narrador. Por otro lado, las manifestaciones auditivas de este narrador están constituidas por la música y la voz en *off*. Chatman argumenta que la actividad de la narración invade todos los aspectos del texto, de modo que el texto fílmico es narrado en todos sus detalles.

La oposición de las teorías de Chatman y Gunning con las teorías de la ausencia del narrador de Bordwell y Branigan, ilustra la dificultad de especificar el papel del narrador externo en el cine. No obstante, ambas posiciones comparten el interés por situar al cine dentro de las formas narrativas, para lo que describen características del texto fílmico que pueden compararse con los rasgos principales de la narrativa literaria. Frente a esto se sitúa una visión esencialista centrada en el carácter único del medio fílmico y articulada en torno a la noción de mimesis. En el cine, el estrato mimético corresponde a la presentación escénica frente a los aspectos discursivos del texto. Por ejemplo, muchos de los elementos textuales que Chatman asimilaría a la actividad de un

narrador son percibidos por el espectador directamente como elementos del mundo de la ficción más que como elementos del discurso del narrador (Stam y otros, 1992:113-114).

Nuestra posición está más próxima a la de Chatman porque incluye en la narración tanto la mimesis como la diégesis porque la presentación de material narrativo es necesariamente resultado de una *selección*, para la cual se puede buscar un origen, aunque sea la abstracción representada por el autor implícito. Además, si se puede distinguir entre la presentación y el comentario del narrador es porque el narrador puede *mostrar* el mundo de ficción sin comentarlo o puede aportar un nivel discursivo más o menos explícito sobre este mundo, bien por medio de las técnicas fílmicas o por una presencia más marcada dentro del mundo de ficción. Lo mismo ocurre en la novela, donde en ocasiones el narrador simplemente registra lo que sucede y otras veces comenta lo que relata.

Una propuesta alternativa sobre la narración fílmica también mencionada por Stam y otros ha sido realizada por Gaudreault (1987), quien afirma que la narrativa fílmica consiste en una superposición de una forma de diégesis mimética y otra no-mimética. Para Gaudreault la narración fílmica consiste en una combinación única de estos dos modos de comunicación, que en esencia son dos modos de narración. Para estos autores una dificultad del modelo de Gaudreault radica en el hecho de que la distinción entre *mostrar* y *narrar* depende de una separación rígida entre el trabajo de la cámara y el montaje. Sin embargo, la acción de la cámara puede entenderse como narración, ya que el ángulo de filmación, el movimiento y el tamaño del plano funcionan como el equivalente de una lectura guiada. De hecho, todos los códigos que conforman la representación cinematográfica, incluida la iluminación, la textura de la imagen, el color, el sonido o la música, –en resumen, todos los códigos que Chatman

asocia con la presentación de un narrador en la ficción– pueden emplearse también para expresar el análogo fílmico del comentario, evaluación y énfasis que Gaudreault restringe sólo para el montaje.

Finalmente estos autores tratan un enfoque que aparentemente resuelve las dificultades tratadas anteriormente. Se trata de la teoría de la narración impersonal que ha sido aplicada al cine por Burgoyne (1990). El concepto central de la teoría de la narración impersonal es que el discurso narrativo impersonal consta de dos actividades: *crear* el mundo de ficción y *construir* el mundo de ficción, mientras que al mismo tiempo se refiere a éste como si tuviese una existencia autónoma previa al acto ilocutivo. Por el contrario, la narración personal, como es el caso de un narrador-personaje, no crea el mundo de ficción sino que simplemente relata a la manera de un testigo. La formulación de la narración impersonal concibe al narrador como la fuente ilocutiva del mundo de ficción y como el agente que comenta, evalúa, y califica, los hechos del mundo de ficción. Al crear este mundo de ficción, el narrador impersonal produce un tipo de discurso que es interpretado directamente como los hechos del mundo real del universo de ficción. La falta de personalidad humana del narrador impersonal permite que el espectador imagine que está enfrentándose al universo de la ficción sin mediación, dejando de lado cualquier reflexión sobre la forma del discurso narrativo. Por el contrario, el narrador-personaje puede distorsionar los hechos del mundo de ficción que van a permanecer intactos a pesar de la narración falsa. No parece que el modelo de la narración impersonal sea sustancialmente distinto al enfoque de Gaudreault. Por ejemplo, la superposición de mostrar y narrar puede compararse a las actividades de *crear* un mundo y *reflejar* un mundo características de la narración impersonal (Stam y otros, 1992:117-118).

### 1.3.2.2.1. Teorías recientes sobre narración fílmica

Después de haber tratado en líneas generales el problema de la narración en el cine, es conveniente analizar más detalladamente algunas de las propuestas más recientes en narratología dedicadas al estudio de este medio. La popularidad actual de la que goza el cine, que lo ha convertido en uno de los grandes transmisores de historias frente a medios más tradicionales como la novela, explica el interés que ha despertado en numerosos autores dedicados al estudio de la narrativa.

Hemos mencionado la obra de Casetti (1986; traducción 1989) como perteneciente a las teorías más recientes sobre el cine que siguen la línea de la narratología literaria. En realidad, el trabajo de Casetti se puede enmarcar dentro de los estudios de la enunciación cinematográfica, es decir, dentro de los enfoques que utilizan las ideas de las teorías de la enunciación lingüística aplicadas al cine. Casetti (1989:42-43) explica qué quiere decir el concepto de enunciación cinematográfica:

Con este término se indica la conversión de una lengua en discurso, es decir, el paso de un conjunto de simples virtualidades a un objeto concreto y localizado: objeto concreto, en cuanto realidad perceptible; objeto localizado, en cuanto cosa que aparece en el mundo. En otras palabras, la enunciación es el apropiarse y el apoderarse de las posibilidades expresivas ofrecidas por el cine para dar cuerpo y consistencia a un film.

La enunciación permite articular los elementos narrativos del filme (personas, tiempo, lugares) proporcionando un centro deíctico (yo, aquí, ahora) para distribuirlos en parámetros de distintas personas, distintos tiempos y distintos lugares.

A lo largo de su análisis de la enunciación cinematográfica, Casetti explica que el sujeto de la enunciación se divide en *enunciador* y *enunciario* y que su análisis se centrará en el enunciario, que constituye la meta hacia la cual el enunciado tiende y, al mismo tiempo, el momento en el que delega la interpretación. Asimismo, Casetti distingue entre enunciado *enunciacional* (la enunciación diegetizada, o simplemente la narración) y la enunciación *enunciada* (el comentario); y también distinguirá entre

enunciador/enunciario y narrador/narratario como instancias abstractas implícitas en el texto.

Existen diferentes especies de personajes, explica Casetti, que organizan la escena en la pantalla por medio de la voz, la mirada, el gesto. Es decir, existen diferentes tipos de narradores (*metadieéticos* o *extradieéticos*, *dieéticos* o *infradieéticos*) cuyas presencias hacen del texto fílmico un producto dialógico. A lo largo de un filme se establecen vínculos entre los sujetos de la enunciación y los que obran “a través” de un texto. En otras palabras, existen unos vínculos establecidos entre unos *papeles* (*enunciador* y *enunciario*) y unos *cuerpos* (emisor y receptor). Esta distinción se concreta cuando ambos conceptos estableces dos dominios reversibles y complementarios, la *enunciación* y la *comunicación*: mientras que el primero se organiza por la transformación de una lengua en discurso, el segundo se establece por la interacción entre individuos.

Casetti establece una tipología de las enunciaciones recurrentes en las películas:

1. Encuadres “objetivos” o planos anónimos. En este tipo de enunciación el enunciario actúa como testigo.
2. Interpelación: el enunciario se encuentra en la clásica posición del *aparte*; el público se convierte en cómplice del juego, participa de la partida pero apartado.
3. Cámara subjetiva: el enunciario asume la posición del personaje.
4. Cámara objetiva irreal: “como si tú fueses yo”.

Esta tipología trata de aislar los parámetros de la enunciación para analizar el texto fílmico centrándola en el enunciario (el *tú*) enfrentado al *yo* de la cámara objetiva, y de la interpelación, o asimilado al *yo* de la cámara subjetiva, o la cámara objetiva irreal.

Los cuatro tipos de enunciaciones articulan cuatro tipos de espacio:

1. El *plano objetivo*, en el que el espectador presenta una actitud de simple testigo, evidencia un espacio anónimo aunque rico en detalles visibles: el *espacio neutro*.
2. La *cámara objetiva irreal*, relacionada con un espectador solidario con la cámara y un espacio imprevisible: el *espacio modulable*.
3. La *interpelación*, que presenta un espectador *aparte* y un espacio reversible abierto a quien está frente a la pantalla: el *espacio asimétrico*.
4. El *plano subjetivo*, en el que el espectador se convierte en personaje, muestra de un espacio vivido desde el interior, aunque medido por gestos visibles: el *espacio expropiado*.

Frente al modelo anterior, de inspiración claramente lingüística, está la propuesta cognitiva realizada por Branigan (1984, 1992). En su trabajo sobre el punto de vista, Branigan (1984) presenta una teoría de la narración y la subjetividad en el cine clásico. Branigan distingue al comienzo de libro entre narrativa, narración y discurso:

I will reserve the term discourse to refer to the totality of meaning generated by a textual system, and keep narration or enunciation to refer to that subsystem which implicates a subject in activity: telling, watching, listening. The result of that activity is an object: *what* is spoken of, told, watched, listened to (...) In short, narration refers not to the story itself, but to the knowing of the story. (Branigan, 1984:2)

La historia, u objeto de la narración, es lo que recibe el nombre de narrativa. La actividad de la narración está, en opinión de Branigan, compuesta por varios niveles, cada uno de los cuales implica un nuevo sujeto que lleva a cabo la actividad de ver un objeto. De este modo, el texto narrativo podría definirse como una jerarquía de pares de sujetos y objetos en la que cada par puede convertirse en el objeto de un sujeto que se encuentra a un nivel superior que encuadra el nivel inferior.

En esta jerarquía, el punto de vista debe entenderse como la relación o distancia que existe entre la narración y la narrativa, es decir, entre un sujeto y un objeto. Narración y narrativa constituyen un único fenómeno complejo. La narración se concibe como un proceso dialéctico entre narrador y lector. Esta definición conduce a una necesaria pregunta: ¿dónde está el origen de la narración? Branigan explica que la teoría literaria tradicional adjudica el origen de la narración a un ser humano, el autor, que se presenta como un sujeto que transmite una comunicación al lector<sup>15</sup>. Frente a esta visión tradicional, Branigan es partidario de buscar una actividad simbólica más que una persona biológica, si bien conserva el término *narrador* para referirse a esta actividad.

Por lo tanto, la narración es la actividad textual de narrar y recibir a través de la cual se realiza una narrativa. Y en este modelo, la subjetividad es un tipo o nivel de narración en cuyo origen está un personaje. En las artes visuales el acto de narración o representación consiste en la delimitación de un espacio por medio de la visión. En este sentido, la subjetividad en el cine consiste en unir la creación de espacio en un determinado momento a un personaje.

En los textos clásicos la creación del espacio está relacionada con seis elementos de representación: *origen, visión, tiempo, marco, mente, y objeto*<sup>16</sup>. En la narración subjetiva el origen de la representación es un personaje. En este tipo de narración, la visión y el objeto son invariables. Los tres elementos restantes –tiempo, marco y mente– varían, dando lugar a diversos tipos de subjetividad: reflexión, cámara subjetiva,

---

<sup>15</sup> Branigan señalará más adelante la existencia de dos tendencias en teoría narrativa acerca de la narración: teorías empiristas y teorías racionalistas. En líneas generales, los enfoques empiristas defienden que hay discursos que no tienen ningún narrador o, en situaciones especiales, pueden presentar un narrador pero ningún receptor. Por el contrario, la posición racionalista opina que toda narración es producida por un narrador aunque a veces este no sea visible (“the effaced narrator hypothesis”). En las teorías racionalistas Branigan incluye las obras de Barthes, Booth, Chatman, Genette, Heath, Kavin, Metz, Todorov, etc; en las empiristas, las propuestas de Banfield, Benveniste, Moreno, Wittgenstein, etc. Véase Branigan, 1984:167-174 .

<sup>16</sup> Branigan se basa en la teoría pictórica de la representación ofrecida por Roland Barthes. (Branigan, 1984:56-57)



percepción, proyección, *flashback* y procesos mentales<sup>17</sup>. Branigan (1984:93) explica el valor de la narración subjetiva:

If all shifts in narration displace meaning, what is unique about a shift to subjective narration? While a text does grant a character the authority to tell the story, it makes no claims as to the reliability of the telling; by singling out a source for the story, the text is able to keep alive that chain of hesitations leading to the truth. Statements, beliefs and actions for which the text would rather not take responsibility may be confined to character.

Sin embargo, la narración subjetiva es sólo un nivel de la narración. Hay otros tipos de narración cuyo origen no es un personaje y que constituyen una narración objetiva, lo que Branigan llama *planos de referencia*, en los que no se puede identificar un claro origen de la historia, que corresponden a la narración omnisciente.

Cada tipo de narración, o nivel narrativo, constituye una restricción de significado dependiente de las condiciones de percepción del objeto. En este sentido, los puntos de vista constituyen fronteras epistemológicas dentro del texto, es decir, proporcionan un determinado conocimiento o acceso al significado del texto.

El objetivo de Branigan es el análisis de la comprensión de la película por parte del espectador, centrándose en aquellos aspectos de la narración que producen el significado al que el espectador accede por medio de una serie de juicios e inferencias que le van a permitir construir activamente y comprender el espacio de la película. Como se ha señalado, estos aspectos se refieren a los distintos niveles de la narración, por lo que Branigan se centra en el análisis de estos niveles y parece dejar a un lado la recepción de la película, que parecía ser su objetivo inicial. Sin embargo, él afirma que no ha olvidado su objetivo:

For most of this book, I have ignored the reading act and concentrated on the narrator. If the theory of narration thus developed is taken as describing a competence, which is neutral as between narrator and reader, then really we have never left the reading act. Narrating and reading are not separate practices but are aspects of the same process seen under different conditions. (Branigan, 1984:180)

---

<sup>17</sup> Véase Branigan (1984:98) "Figure 1: Types of Subjectivity in Classical Film Narration Defined as the Interaction of Three Variables: Mental Condition, Frame and Time."

Deleyto (1991) propone una alternativa a este marco descriptivo al mantener que la función desarrollada por el narrador en las novelas es realizada tanto por el narrador como el focalizador en las películas. Sin embargo, la narración y la focalización no son las únicas actividades que tienen lugar en una película. Otra función decisiva es la relacionada con la puesta en escena, con todos los elementos de representación.

Para Deleyto, el término narrador debe utilizarse referido exclusivamente a aquellos casos en los que aparece un narrador explícito, tal como sostiene Fleishman (1992). Por lo tanto, el narrador se considera fuente parcial de la actividad narrativa que encontramos en el cine. En concreto, la puesta en escena queda fuera del ámbito del narrador. Además hay otro tipo de actividad que no se corresponde ni con la narración ni con la representación. Deleyto argumenta que el uso del término *cámara* para referirse a esta tercera actividad no es el más apropiado<sup>18</sup>. Esta tercera actividad textual está relacionada con la *mirada*: “the spectator of a film, apart from reading and listening, looks and, therefore, her activity requires a textual agent that produces the signs he is looking at.” (Deleyto, 1991:165) Este agente es el focalizador y, por lo tanto, esta actividad textual –diferente de narración y representación– es la focalización. Se utiliza aquí la definición de Bal<sup>19</sup> de focalización como relación entre la visión del agente y su objeto (Deleyto, 1991:165).

Bal distingue entre el focalizador, el agente u origen de la visión, y el objeto focalizado; dicho objeto puede ser narrado por un agente que puede o no coincidir con

---

<sup>18</sup> Deleyto señala como el término “camera” aparece en varias teorías para referirse al narrador fílmico: V.S. Pudovkin, Karel Resiz, Gavin Millar, Edward Branigan. Por ejemplo, en la teoría de Branigan la cámara es considerada “a construct of the spectator”, “a hypothesis about space”; la narración es una actividad metafórica cuyo origen es la cámara. (Deleyto, 1991:164)

<sup>19</sup> Deleyto (1991:159) recuerda que el término focalización aparece por primera vez en la obra de Genette *Figures III* (1972) y que en la versión revisada de su teoría, *Nouveau discours du récit*, el concepto es definido como una restricción de campo o selección de la información que no debe confundirse con la actividad de narración: “the narrator in a novel is the agent –a character or not– who utters the words, but not necessarily the one who selects the information the reader receives.” Es decir “those who speak” versus “those who see”. Genette rechazará la opinión de Bal sobre la existencia en el texto narrativo de

el focalizador. Además hay elementos de la historia que no son focalizados y quedan fuera del texto: la selección de los objetos se justifica por su percepción. A diferencia de Genette, Bal defiende la posibilidad de la existencia de un focalizador interno dentro de la historia además del focalizador externo. Por el contrario, Chatman (1978) sostiene que el narrador no puede *ver* dentro de la historia por lo que el término *focalizador externo* no sería apropiado. En el sentido que Chatman da al término, el narrador tiene un punto de vista pero no *focaliza* ni *filtra* la narración.

Para Deleyto, focalización y narración se encuentran en el mismo nivel y son simultáneos en el texto fílmico. De todo esto se deduce la existencia de una diferencia fundamental entre novela y cine. En la novela, la focalización no está explícita en el texto sino que se extrae de la información proporcionada por el narrador. En el filme, la focalización puede ser explícita y apreciable en la *mirada*. Como en novela tanto narración como focalización tienen que ser subjetivas, la subjetividad es la norma. Por el contrario, como el cine tiende a la focalización externa, la consecuencia más evidente es la generalización de la objetividad narrativa.

Ha de hacerse la salvedad de que en la novela la focalización no es explícita cuando ésta se refiere sólo a la percepción visual. Cuando se trata del punto de vista conceptual (expresado en los pensamientos y sentimientos de los personajes), sí que puede ser explícitamente narrada o mostrada en las novelas.

Tradicionalmente, en los estudios de narrativa, la subjetividad se ha asociado con la narración. Por el contrario, en la teoría fílmica, la narración no ha sido generalmente tratada en los estudios de la subjetividad, los cuales se han centrado en los aspectos visuales del medio, como los de Mitry, Kawin y Branigan . Normalmente, estos estudios

---

focalizador y objeto focalizado. Sin embargo, Deleyto piensa que su posición es inadecuada (pp. 160-161) y prefiere adoptar la definición de Bal.

no tienen en cuenta la especial relación entre objetividad y subjetividad en el cine, lo cual se añade a la distinción entre novela y cine:

As a general rule, we could say that the external focaliser yields focalisation to a character less readily in film than in novel. Subjectivity is often expressed in a film without the complete disappearance of the external focaliser as a distinct agent from the character whose vision or mind we are made to share. (Deleyto, 1991:168)

En el cine, podemos encontrar dos tipos de subjetividad. Por un lado, casos de focalización interna en los que el focalizador externo desaparece completamente: cámara subjetiva, sueños, recuerdos. Por otro lado, casos en los que el focalizador externo permanece. Deleyto (1991:171-175) distingue cuatro códigos filmicos que se utilizan para establecer focalización interna manteniendo la presencia del focalizador externo:

1. El montaje: la línea de visión y el plano/contraplano
2. La composición del encuadre: la focalización interna suele corresponder al personaje más próximo a la cámara.
3. Puesta en escena: las ocasiones en que la subjetividad se refleja por medio de la relación entre las figuras que ocupan el espacio fílmico y las miradas que realizan estas figuras.
4. El movimiento de la cámara, que puede contribuir a expresar una focalización interna.

Si comparamos las propuestas de Branigan (1984) y Deleyto (1991) observamos que para Branigan la narración equivale a la creación de espacio. Ésta puede ser objetiva (lo que podríamos llamar focalización externa) y subjetiva, en la que incluye procesos físicos y conceptuales (lo que podríamos llamar focalización interna). A nuestro juicio, Branigan confunde en esta primera obra narración y focalización y reduce la narración a la creación de espacio, es decir, a los aspectos visuales del cine,

olvidando los aspectos verbales y auditivos (como por ejemplo un narrador en *off*; diálogos; música, sonido, etc.). Por otro lado, Celestino Deleyto, siguiendo las ideas de Bal respecto a la focalización, piensa que en el cine hay narración (que reduce a la presencia del “over-narrator”, “intertitles”, etc, como hace también Fleishman, autor con el que finaliza este apartado, quien piensa que el cine es principalmente mimético y que sólo en ocasiones presenta “storytelling situations”), focalización y representación (*mise-en-scène*). La focalización la divide en subjetiva (interna) y objetiva (externa), pero la reduce a los aspectos perceptivos (“physical perceptio”) y no considera los conceptuales. A pesar de esto, su propuesta es más completa que la de Branigan porque no reduce la narración fílmica a la creación de espacio y no confunde narración con punto de vista o focalización.

En el apartado 1.3.3.3 analizaremos un modelo diferente propuesto por Chatman (1990) quien distingue la narración del punto de vista. Para él el narrador fílmico incluye todos los códigos cinematográficos (verbales, auditivos, visuales), por lo tanto, tanto lo que en la película es mimesis como lo que es diégesis. Para el punto de vista utiliza una nueva terminología: “slant” (para referirse al punto de vista del narrador; pertenece al discurso) y “filter” (el punto de vista del personaje; pertenece a la historia). Además de distinguir el punto de vista del narrador del punto de vista del personaje usando dos términos diferentes, en el filtro distingue los aspectos de la percepción física y los conceptuales (actitudes, etc). Como veremos se trata de una teoría clara y completa y de fácil aplicación al análisis.

En una obra posterior, Branigan (1992) desarrolla la definición de narrativa y narración de forma más elaborada que en anteriores trabajos. Branigan parte ahora de la consideración de la narrativa como una forma de comprender espacio, tiempo y

causalidad, no ya sólo de la creación del espacio. La narrativa en el cine es entendida como el principio que permite transformar los datos que aparecen en una pantalla de dos dimensiones en un mundo de tres dimensiones donde tiene lugar una historia interpretada como secuencia de acciones. Esta transformación se realiza a través de dos tipos de percepción que funcionan cuando vemos una película: integrando los elementos particulares en un todo (“bottom-up”) y derivando inferencias del conocimiento previo de las situaciones y escenarios (“top-down”) (Branigan, 1992:33-37).

Branigan afirma que el análisis de la narración fílmica debe basarse en dos conceptos fundamentales. Por un lado, el concepto de narración, que debe distinguirse de la narrativa, y que se refiere a cómo se presenta un suceso y a cómo es posible que sepamos lo que sucede. Por el contrario, la narrativa constituye lo que sucede en la historia; es decir, es el objeto o resultado del proceso de narración. Por lo tanto, los datos de la historia sobre los que han actuado los dos tipos de percepción se presentan de dos maneras: como conocimiento declarativo (“qué” sucede) y como conocimiento procedimental (“cómo” sucede y cómo es observado y conocido).

El conocimiento declarativo surge por medio de un esquema narrativo que produce un conjunto de episodios reunidos como una cadena causal<sup>20</sup>. El conocimiento procedimental se genera por medio de la narración: los modos en que adquirimos conocimiento de lo que sucede en la historia. Por lo tanto, el estudio de la narración

---

<sup>20</sup> Branigan explica (1992:13) en qué consiste la noción de esquema narrativo: “I will refer to the specific method which searches for a narrative pattern as a narrative *schema*.” Y a continuación relaciona el concepto de esquema con la psicología cognitiva: “The notion of schema is basic to much of cognitive psychology. A schema is an arrangement of knowledge *already possessed* by a perceiver that is used to predict and classify new sensory data.” Branigan señala a continuación que un esquema es sólo uno de los tipos posibles de estructura mental y que los esquemas narrativos son sólo una posibilidad de organizar, comprender y procesar la experiencia, existiendo otras clases de esquemas (no narrativos). Y hace una propuesta de esquema narrativo (1992:17-20), basada en la interpretación que Mary Louise Pratt hace del trabajo del sociolingüista William Labov, compuesto por ocho elementos o funciones: “abstract”, “orientation/exposition”, “initiating event”, “goal”, “complicating action”, “climax and resolution”, “epilogue”, “narration”.

fílmica equivale al análisis de las habilidades y procedimientos que aplicamos para conocer los sucesos narrativos.

El segundo concepto fundamental que necesitamos para estudiar la narración en el cine es la *disparidad* de conocimiento entre el personaje y el espectador. Esta disparidad de conocimiento da lugar al suspense (el conocimiento o información que posee el espectador es mayor que el del personaje), al misterio (la información que posee el espectador es igual a la del personaje), y a la sorpresa (el conocimiento del espectador es menor que el del personaje).

La consideración de la disparidad de conocimiento lleva a Branigan a definir la narración como *regulación y distribución* del conocimiento. Esta definición implica el que nos hagamos preguntas respecto a determinados aspectos del texto narrativo como, por ejemplo, acerca de la forma en que los mecanismos estilísticos del medio amplían o reducen nuestra capacidad para adquirir conocimiento.

La distribución del conocimiento se lleva a cabo por medio de los niveles de la narración. Branigan (1992:86-87) se basa en el modelo de Susan Lanser y propone que el texto narrativo está formado por ocho niveles de narración ordenados de forma jerárquica: *autor biográfico, narrador extradiegético, narrador no-diegético, narración diegética, narración no-focalizada, focalización externa, focalización interna superficial y focalización interna profunda.*

Dos aspectos importantes en relación con la narración son que ésta puede ser implícita y que los niveles funcionan simultáneamente. Los primeros cuatro niveles de narración utilizan narradores. En los demás niveles son los personajes los que proporcionan la información, pero de forma diferente a los narradores. Branigan (1992:100-101) aclara que los personajes tienen tres funciones diferentes. Primeramente, pueden ser agentes que están determinados por sus acciones y por su

habla; en este caso, la narración es neutral o no focalizada. En segundo lugar, los personajes pueden aparecer como narradores, o *soñadores*, y entonces tenemos un narrador diegético, es decir, dentro de la historia. Por último, el personaje puede ser un focalizador externo o interno<sup>21</sup>:

Focalization (reflection) involves a character neither speaking (narrating, reporting, communicating) nor acting (focusing, focused by), but rather actually *experiencing* something through seeing or hearing it. Focalization also extends to more complex experiencing of objects: thinking, remembering, interpreting, wondering, fearing, believing, desiring, understanding, feeling guilt. (Branigan, 1992:101)

Por lo tanto, en los niveles podemos distinguir tres tipos diferentes de narración: narración, acción y focalización. Sin embargo, Branigan va a usar los términos “narración” y “narrador” en sentido amplio para referirse a las tres actividades.

En resumen, para Branigan, la narración fílmica es un modo de entender los datos representados en la escena, un modo de percepción espacial, temporal y causal desarrollado por medio de estrategias cognitivas que permiten formular una diégesis que contiene una historia.

Para finalizar esta aproximación a la narración en el cine, consideraremos una propuesta diferente a la mayor parte de las teorías actuales. Ésta ha sido ofrecida por Fleishman (1992). Fleishman llama *discurso* a lo que generalmente se designa como *narración*, y reserva el término *narración* para la actividad observable de contar una historia. Fleishman señala que la narración en el cine ha adquirido una gran variedad de significados relacionados con el modo en que una historia es comunicada. Sin embargo, este autor no va a concentrarse en los múltiples códigos de comunicación que existen en el cine sino en los actos comunicativos de personajes y narradores. Fleishman descarta las metáforas y antropomorfismos que se han utilizado para describir el proceso de la narración, como, por ejemplo, la presentación de la cámara como narrador de la historia

---

<sup>21</sup> Branigan (1992:106-107) diferencia su concepto de focalización del usado por otros autores, como Bal y Chatman, y añade que su definición del concepto de no focalización es diferente, por ejemplo, al de



o el llamado *efecto del narrador* que surge de la creencia de que la película está siendo narrada, es decir, que hay un narrador detrás de la película o a nuestro lado y que es el origen de la narración.

Fleishman (1992:5-8) resume cuatro propuestas sobre el narrador cinematográfico que siguen la tendencia al antropomorfismo del narrador pero que ofrecen distintas soluciones:

1. El narrador es el autor real o director: “the *grand imagier* or great image-maker.”
2. El narrador es una figura implícita.
3. El narrador es una figura que narra no mostrando o narrando, sino permaneciendo en el punto de vista desde el cual se visualiza la acción.
4. Existencia de un lenguaje fílmico, formado por diferentes códigos, por medio del cual las películas comunican y son interpretadas.

El modelo de Fleishman (1992:9) es diferente a estas propuestas que buscan un narrador como origen del discurso fílmico. Para este autor en las películas podemos encontrar mucha narración incluso aunque éstas no son en su totalidad narradas. Existe incluso un conjunto de prácticas fílmicas diseñadas con el objetivo de inducir la recepción de una película determinada como si fuese narrada. En otras palabras, estas técnicas intentan producir la impresión de narración, el efecto-narración. Sin embargo, mientras que se han llevado a cabo ambiciosos y muchas veces frustrados intentos de mostrar que las películas son en su totalidad narradas, este código de prácticas de narración no ha sido formulado. Y Fleisham pretende ofrecer una formulación del mismo.

Por lo tanto, su estudio va a centrarse en aquellas películas que se esfuerzan en reflejar la presencia de un narrador identificado dentro de la pantalla o en la banda sonora:

To vary an adage, it seems that the attention paid to the metaphoric forest of film narration has made it difficult to discern the most palpable of its tress: the verbal activity of storytelling (with its accompanying cinematic code) that takes place on the soundtrack and in the dramatic action of certain films. (Fleishman, 1992:10)

Fleishman (1992:14) mantiene la distinción platónica entre *mímesis* y *diégesis*, y considera que el cine es un arte mimético que puede incluir situaciones interpersonales en las que tiene lugar un acto de narración, y el estudio de estas situaciones es el objetivo de su trabajo.<sup>22</sup> En su opinión, es esta interacción explícita la que se ha menospreciado en los estudios fílmicos: la narración explícita realizada por la voz en *off* o por un personaje en escena:

(...) while films in general are not narrated but mimetically performed, some films employ coded signals to give the impression that their images and sounds proceed from a narrator. In this restricted sense, fiction films may be classed as *narrated* or non-narrated, the latter being presentations of dramatic action that do not make special efforts to suggest that they are narrated. (Fleishman, 1992:21-22)

Fleishman (1992:21) establece una nueva terminología para referirse a las prácticas o códigos de narración utilizados en las películas de ficción y que refleja los distintos tipos de películas narradas existentes<sup>23</sup>:

#### NARRATED FICTION FILMS:

- External: intertitles, voice-over (personal/impersonal), on-screen (personal/characterized).
- Internal:
  - Direct: voice-over, on-screen.
  - Dramatized: simple (framing/climatic), multiple (serial/iterative/anthology).
  - Mindscreen.

<sup>22</sup> Fleishman utiliza el esquema de niveles narrativos ofrecidos por Genette (“extradiegetic”, “intradiegetic”, “metadiegetic”) porque considera que puede ser de gran utilidad en los estudios fílmicos, no por su posible aplicación al cine sino porque sirve para mostrar en qué se diferencian el cine y la ficción, ya que en el cine lo que encontramos son “intramimetic” y “extramimetic” narrations. (1992:12-13)

<sup>23</sup> Para la definición e ilustración de los términos véase Fleishman, 1992:22-28.

- Written (diary/letter).

Podemos resumir la propuesta de Fleishman del siguiente modo: para este autor el cine es un medio sintético que puede incorporar casi cualquier otro arte o función retórica. Las narraciones realizadas por individuos de sucesos pasados aparecen con frecuencia en el cine, un arte mimético que, como el teatro, puede incorporar la narración como una parte explícita de su discurso e incluso puede hacerla parte del contenido de su historia, convirtiéndola en un suceso significativo<sup>24</sup>: “In films that do so, narration is not merely an aid to communication but manifests and illuminates an eminently human sphere of action, well worth scrutinizing in its conduct and consequences.” (Fleishman, 1992:19)

Las ideas de Fleishman considerando el cine como arte sintético recuerdan las palabras de Maya Deren con las que se iniciaba esta sección y que reflejaban la riqueza expresiva de un medio que dispone de una gran variedad de códigos visuales y auditivos. Este hecho ha dado lugar a la formulación de numerosas teorías acerca de la narración fílmica que ofrecen, como hemos visto, diferentes soluciones para explicar un mismo fenómeno que se concibe de diversos modos.

### **1.3.2.3. Narración en novela y cine: una comparación**

#### **1.3.2.3.1. Introducción**

En este apartado nos vamos a centrar en el enfoque narratológico de las relaciones entre literatura y cine adelantado en el apartado anterior. Concretamente seguiremos a Chatman (1978, 1990) en su análisis de la narración fílmica, y su

---

<sup>24</sup> El discurso al que se refiere Fleishman es a lo que Chatman llama narración “in the broad sense” (que incluye tanto la mimesis como la diégesis), y a lo que McFarlane (1996) llamará enunciación.

comparación con las realizaciones narrativas en novela. Su propuesta de teoría narrativa y terminología es aplicable a ambos medios y nos servirá para realizar estudios comparativos y de la adaptación. Sin embargo, antes de analizar su propuesta hemos de considerar qué justificación tiene un análisis de los textos narrativos en la línea de la narratología frente a otras propuestas, como puede ser la de la cine-semiología, es decir, aquellas que consideran el cine un lenguaje que puede ser analizado de forma similar al lenguaje natural, como las teorías de la enunciación, o el primer Metz.

Rifkin (1994) explica que en términos semióticos diferentes tipos de arte narrativo, como son el cine y la ficción en prosa, deben considerarse expresiones a través de diferentes lenguajes y modelos. Ante la pregunta de si existe un lenguaje del cine, los críticos han ofrecido fundamentalmente dos respuestas: (a) que existe una correspondencia entre ciertos elementos del lenguaje verbal y el fílmico, por lo que la comparación ha de partir de la identificación de unidades mínimas en ambos sistemas; (b) que los mensajes visuales no se corresponden con las categorías lingüísticas.

En sentido estricto, no parece sostenible una equiparación entre lenguaje fílmico y lenguaje verbal. Una definición más amplia de lenguaje es la propuesta por Lotman (1970), para quien un lenguaje es cualquier sistema organizado que sirve como un medio de comunicación y emplea signos. Este autor identifica el arte, en todas sus manifestaciones, como un “modelo secundario”, y estos sistemas secundarios están contruidos sobre el modelo del lenguaje natural, pero no reproducen todos los aspectos del lenguaje (Rifkin, 1994:21-22).

Si consideramos que el arte fílmico es un lenguaje, debemos preguntarnos si este tiene una unidad mínima de expresión. El lenguaje natural está compuesto por una jerarquía de unidades: oraciones, sintagmas, morfemas, fonemas y rasgos distintivos. La cuestión es hasta qué punto puede hacerse lo mismo con el lenguaje del cine. Y

volvemos a encontrar opiniones diversas. Para Mitry (1971) la imagen corresponde a la palabra mientras que para otros no existe una unidad mínima porque la *toma* o el *plano* no pueden dividirse en unidades menores discretas y de carácter universal.

En nuestra opinión, los códigos del cine no son universales, es decir, no se les puede asignar un significado estable que nos permita entenderlos de la misma manera en cualquier película. Por el contrario, cada cineasta puede utilizar estos códigos en cada filme de forma original y con significados no usuales ni previstos.

La inexistencia de una unidad mínima en el lenguaje cinematográfico es un problema que surge sólo si consideramos el lenguaje fílmico como analogía del lenguaje natural. Sin embargo, la comparación de un texto fílmico con uno literario no ha de pasar necesariamente por el establecimiento de una correspondencia de signos. Resulta más productivo a nuestro entender el centrarse en las significaciones y los procesos por los que la interpretación de unos elementos visuales y auditivos llegan a adquirir significados equivalentes para un conjunto de espectadores.

Aunque el lenguaje natural puede ser dividido en unidades mínimas, no está claro si esa división es relevante para identificar un lenguaje literario y menos que dicha división sea aplicable a un lenguaje cinematográfico. El cine y la literatura son artes narrativas porque tienen un espectador o intérprete situado en una referencia espacio-temporal diferente a la de los sucesos narrados. Branigan (1984:50) afirma que las artes narrativas no tienen que tener unidades mínimas: “Discontinuities in material do not necessarily mark the discontinuities (units) we seek in the narratorial system [and]...continuities in material do not necessarily mark the outline of a single narration”. Más que discutir acerca de unas unidades mínimas difíciles de constatar, lo que parece adecuado analizar son los componentes de la historia y del discurso en cada uno de los textos objeto de consideración (Rifkin, 1994:25). Por todo lo anterior, parece

conveniente evitar el término lenguaje para referirse al cine, siendo más oportuno llevar a cabo la comparación de novela y cine partiendo del hecho de que se trata de dos artes narrativos.

Chatman (1990) ofrece una definición de narrativa y narración lo suficientemente amplia como para poder referirse a las historias que se actualizan en diversos medios, no sólo en novela sino también en otros medios como son el teatro y el cine. Su definición se basa en un planteamiento retórico de tipos de texto: argumentativo, descriptivo y narrativo. A continuación se distinguen dos tipos de textos narrativos: *representados* y *narrados*. De este modo, la distinción entre mimesis y diégesis se reduce a una distinción entre signos icónicos y signos no-icónicos o arbitrarios, ya que tanto los textos miméticos como los diegéticos pueden transmitir historias y por lo tanto ambos deben ser considerados textos narrativos que se transmiten por medio de una narración:

If we are to say that *both* telling and showing can transmit stories, and in any combination, we need a term that can refer to either or both indifferently. If “to narrate” is to fraught with vocal overtones, we might adopt “to present” as a useful superordinate. Thus we can say that the implied author presents the story through a tell-er or a show-er or some combination of both. Only the one who tells, then, can be said to have a “voice”. (Chatman, 1992:113)

Chatman añade que podemos evitar el término *narrador* utilizando *presentador* en aquellos casos que la acción es escénica, pero también aquí podemos usar el término *narrador* teniendo en cuenta que nos referimos al sentido amplio de la palabra narración (que incluye tanto la mimesis como la diégesis). De este modo, las historias mostradas o representadas van a ser consideradas narrativas porque representan una historia, lo que equivale a presentarla o narrarla.

Esta nueva definición de narrativa y narración va a permitir elaborar una clasificación general de los tipos de texto teniendo en cuenta los rasgos comunes que

poseen los textos narrativos y no basada en los diferentes medios de realizar los textos, es decir, la elección de signos icónicos o no-icónicos.

La definición inclusiva de narración implica una nueva visión del narrador que deja a un lado la tendencia en teoría narrativa a tratarlo como un agente con personalidad humana. Chatman afirma que el narrador no tiene que ser un agente humano y que la metáfora “la voz que habla” para referirse al narrador, que aparece en teorías como la de Genette o Booth, no es efectiva para describir las actualizaciones narrativas en la pantalla o en el escenario, e incluso no puede aplicarse a narrativas impersonalmente narradas.

Antes de analizar la propuesta que Chatman hace sobre el narrador en el cine, resulta apropiado resumir su propuesta sobre el narrador en novela. Como se adelantó en 1.3.1, Chatman (1978) distinguía entre narrativas narradas y narrativas no-narradas, división que posteriormente descarta y sustituye por un modelo en el que la narrativa incluye tanto la representación como la narración. Así se puede entender la estructura de los textos narrativos en prosa (novela):

#### ESTRUCTURA DE LA NARRATIVA VERBAL

- HISTORIA: contenido: sucesos y existentes (participantes y escenario)
- DISCURSO: expresión
  - *Mimesis* o representación: cartas y diarios, estilo directo, monólogos, monólogo interior.
  - *Diégesis* o narración
    - Narradores encubiertos: estilo indirecto e indirecto libre.

- Narradores manifiestos: descripciones, resúmenes, comentarios, interpretaciones, juicios, generalizaciones, narrador consciente.

La definición que Chatman hace de algunos de estos términos ya quedo especificada en el apartado 1.3.1. Sin embargo, será en el capítulo 2 cuando se explicarán los elementos que constituyen el discurso por medio de su análisis en las novelas de Jane Austen.

Para entender el concepto de narrador de Chatman es conveniente explicar su postura respecto al autor implícito. La noción de autor implícito fue introducida por Booth (1961). Este autor ofrecía cinco definiciones del término. Aunque Chatman defiende la necesidad de mantener este concepto en narratología, sólo considera apropiada la última de las definiciones: “*the recorded invention of the text.*” Esta invención se basa en un conjunto de normas y opciones que Chatman prefiere llamar códigos y convenciones de la vida y la literatura.

La relación del autor con unos códigos y convenciones determinados deja una huella en el texto. De acuerdo con este modelo, el autor implícito es el inventor y el narrador es el que articula unas palabras asignadas por el autor implícito. El narrador es, por lo tanto, una *herramienta* de la invención. En lugar de usar el término autor implícito, podemos hablar de *instancia textual*. Este autor implícito o inventor no es una persona, sustancia u objeto, sino una organización textual negociada por el lector.

Chatman (1990:86) resume su postura con las siguientes palabras:

Thus, my position lies halfway between that of some poststructuralists, who would deny the existence of *any* agent –who would acknowledge only our encounter with *écriture*– and that of Booth, who has spoken of the implied author as “friend and guide”. For me the implied author is neither. It is nothing other than the text itself in its intentional aspect.

La visión que Chatman ofrece del autor implícito ayuda a entender su definición del narrador en el cine y el modo en que ésta difiere de otras propuestas sobre la



narración fílmica, como la mantenida por Bordwell. Bordwell (1985) defiende un modelo constructivista de la narración y de la comprensión fílmica basado en los procesos perceptivos y cognitivos que se producen en los espectadores y que parte de la distinción que los formalistas rusos hicieron entre fábula, *syuzhet* y estilo<sup>25</sup>. Esta distinción le sirve para definir la narración fílmica:

*In the fiction film, narration is the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula. Thus it is not only when the syuzhet arranges fabula information that the film narrates. Narration also includes stylistic processes. (Bordwell, 1985:53)<sup>26</sup>*

Bordwell prescinde de la noción del autor implícito sostenida por autores como Chatman, que equiparan la narración a una comunicación en la que un mensaje es transmitido de un emisor a un receptor. Para aquél, cualquier rasgo asignable al autor implícito se puede asociar a la narración misma: la omisión de información, la restricción del conocimiento, o la generación de curiosidad.

Bordwell propone considerar la narración como la organización de un conjunto de indicaciones por medio de las cuales el espectador construye una historia. Su modelo implica la existencia de un receptor pero no de un emisor del mensaje, de modo que, en contra del modelo de la comunicación, el narrador no crea la narración sino que es el proceso de narración el que crea al narrador, en el caso de que éste exista. Sólo en ocasiones imita el proceso narrativo una situación comunicativa.

Chatman (1990) inicia su estudio del narrador fílmico analizando los aspectos de la propuesta de Bordwell con los que está en desacuerdo y esto le va a servir de base para exponer su propia teoría de la narración en el cine. Este autor piensa que la teoría

---

<sup>25</sup> Bordwell (1985) explica como estos tres conceptos se basan en una distinción fundamental que se remonta a Aristóteles y que fue desarrollada por los formalistas rusos, entre la historia que es representada y la actual representación, es decir, la forma en la que el receptor encuentra la historia. La *fabula* “embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field” (p. 49); *syuzhet* o *plot* “is the actual arrangement of the fabula in the film (...) syuzhet patterning is independent of the medium” (p. 50); el estilo “names the film's systematic use of cinematic devices (...) is thus wholly ingredient to the medium.” (p. 50)

<sup>26</sup> El énfasis del texto pertenece al original de Bordwell.

de Bordwell ha sido admirablemente elaborada y que sólo merece ser criticada en un aspecto: el hecho de que hable de narración pero niegue la existencia de un narrador, considerando que la narración fílmica es un acto de construcción por parte del espectador.

Por el contrario, Chatman argumenta que el espectador no construye sino que reconstruye la narrativa gracias al conjunto de indicaciones codificadas en la película, y que la personificación que Bordwell hace del proceso de la narración considerándola aquello que controla la selección de información por medio de tres estrategias no aclara su teoría. Chatman sostiene que, excepto en lo que se refiere al narrador fílmico, la teoría de Bordwell está muy próxima a la suya. Ambos mantienen que los filmes pueden ser explicados dentro del marco narratológico, que los filmes son narrados, y no necesariamente por una voz humana. La principal diferencia entre estos dos autores se refiere al tipo de agente que proponen para la transmisión narrativa: “It comes down, as I say, to the difference between “-tion” and “-er”. (Chatman, 1990:130)

Pero otra diferencia radica en lo que se refiere a la noción de autor implícito porque Chatman piensa que sin esta noción no tiene sentido hablar de conocimiento, incluso si sustituimos narrador por narración. En su teoría el narrador conoce y comunica sólo lo que el autor implícito le proporciona, de modo que tanto en cine como en novela debemos distinguir entre un presentador de la historia, el narrador (que es un componente del discurso), y el inventor tanto de la historia como del discurso (incluyendo al narrador). Este inventor es el autor implícito que para Chatman no es la causa original o autor biográfico sino el principio dentro del texto al que le asignamos las labores de invención (Chatman, 1990:113).

Negar la existencia del autor implícito y del narrador cinematográfico sería considerar que las narrativas fílmicas son esencialmente diferentes a las realizadas en

otros medios. Para mantener la equivalencia narrativa se amplía el concepto de narrador más allá del paralelo evidente del narrador en *off*. Chatman afirma que las películas son siempre presentadas –principalmente y a menudo exclusivamente mostradas (“shown”), pero a veces parcialmente contadas (“told”)– por un narrador o narradores, y llama “narrador cinematográfico” al agente que lleva a cabo la presentación:

The overall agent that does the showing I would call the “cinematic narrator”. That narrator is not a human being. The *nomina agentis* here refers to “agent,” and agents need not be human. It is the cinematic narrator that shows the film, though it may on rare occasions (...) be replaced by one or more “telling” voices on or off screen. (Chatman, 1990:133-134)

Este narrador fílmico surge de la interacción de una compleja variedad de mecanismos de comunicación agrupados en torno a los dos canales de comunicación que posee el medio –el canal auditivo y el visual. El espectador se encarga de sintetizar todos estos aspectos en la figura del narrador. Este es el proceso descrito en detalle por Bordwell como actividad perceptivo-cognitiva. Los mecanismos que constituyen el narrador son los siguientes:

- Canal auditivo
  - Tipo: ruidos, voces
  - Origen: escena, fuera de escena
- Canal visual
  - Naturaleza de la imagen: objetos, localización, actores
  - Tratamiento de la imagen: cinematografía (iluminación, color, cámara, puesta en escena), montaje (tipos y ritmo)

La propuesta de Chatman ofrece un modelo de análisis aplicable a la manifestación de la narrativa en cualquier medio de expresión. El hecho de que su teoría defienda un modelo retórico y lingüístico que, si bien tuvo una influencia notable en los estudios fílmicos, ha sido abandonado por estudios más centrados en el medio fílmico, como la línea cognitiva que estamos examinando, no lo hacen descartable. La postura defendida en este trabajo es que un modelo que sigue las teorías de la comunicación es el marco adecuado para el análisis de los trasvases, traducciones, y adaptaciones entre dos medios, uno verbal y fundamentalmente no icónico, y otro fundamentalmente no

verbal e icónico. Nuestro punto de partida es que la adaptación de obras literarias al cine es un hecho y nuestra hipótesis que este hecho se puede explicar como un proceso comunicativo básicamente equivalente pero con dos variantes.

Dicho lo anterior, es necesario adaptar un modelo lingüístico para el medio fílmico de manera que no se impongan categorías sobre unos datos que no obedecen a las mismas, tal como se intentó sin éxito con las unidades mínimas del cine. En esta línea de adecuación, Chatman ha revisado su noción de narrativas “no narradas” y, aunque su propuesta sigue en la línea comunicativa, se defiende de las posibles críticas al antropomorfismo de su modelo ofreciendo unas definiciones del autor implícito y del narrador que evitan reducirlos a características o agentes humanos.

Antes de analizar otros aspectos en esta línea de comparación de la narración literaria con la cinematográfica, parece conveniente detenernos en los dos canales que constituyen la narración fílmica.

#### **1.3.2.3.2. Canal auditivo**

Empezando por el canal auditivo, Rifkin (1994) analiza la función y significado del sonido en el cine. Las películas contemporáneas transmiten significado a través del canal visual y el auditivo. El canal auditivo consta de tres tipos diferentes de sonido: diálogo, música y “ruido”, es decir, sonidos que no son ni musicales ni verbales. El término “ruido” no debe asociarse a connotaciones negativas. El ruido en el canal auditivo puede jugar un papel importante estética y/o semánticamente. Los ruidos que podemos encontrar en el canal auditivo incluyen, por ejemplo, sonidos emitidos por seres humanos (un estornudo o gruñido), por animales (el ladrido de un perro), sonidos de la naturaleza (el viento a través de los árboles o un trueno) o producidos por maquinaria (incluyendo el timbre de un teléfono o el ruido de un ascensor).

Muchos teóricos del cine como Metz suelen centrarse en banda de la imagen a la que consideran el material dominante o primordial a través del cual el emisor transmite el significado. Aunque es cierto que el cine tiene su origen en las películas mudas, no hubo que esperar mucho tiempo para que la música hiciese su aparición en la salas de cine ya que los espectadores preferían ver las películas con acompañamiento musical. Y con la llegada del cine sonoro los cineastas se encontraron con tres nuevos sistemas con los que transmitir información: música, diálogo y ruido.

La tecnología del sonido ha avanzado de manera sustancial desde el estreno de la primera película con sonido, *The Jazz Singer* (1927). Hoy en día la banda del sonido puede ser muy compleja y cuanto mayor es la complejidad mayor es la cantidad de información que transmite. La banda del sonido puede coincidir con la banda de la imagen o puede proporcionar un contrapunto al aspecto visual del texto. En cualquier caso, el sonido es un medio crucial de codificar información dentro del texto fílmico (Rifkin, 1994:34-35).

Los críticos y cineastas rusos fueron muy conscientes de la importancia de la función que el sonido desempeña a la hora de determinar el significado en una película. Eisenstein compara la combinación de imagen y sonido en el cine a la combinación de las muchas y diferentes partes de una sinfonía orquestal. Según este autor el significado en el cine no sólo surge de la unión horizontal entre encuadres, planos y secuencias sino que también surge de las conexiones verticales que existen dentro de cada plano entre los elementos del canal visual y del auditivo y que son grabados y reproducidos simultáneamente. Eisenstein sostiene que el canal visual y el auditivo deben ser considerados dos estructuras autónomas y polifónicas formadas por muchos y diferentes elementos estructurales: "... each of the lines is *made up of its own multi-vocal score* ..." (Eisenstein, 1940:194; transl. 332). Por lo tanto, las conexiones verticales existen

no sólo entre el canal visual y el auditivo sino también dentro de cada uno de estos canales, entre los componentes de cada uno de estos elementos del plano.

De los diferentes medios de expresión fílmica, sólo el sonido –música, diálogo y ruido– puede aparecer tanto en los contextos diegéticos como en los no-diegéticos. Cualquier sonido fílmico puede ser diegético, es decir, puede ser parte del universo de ficción habitado por los personajes de la película. Por ejemplo, vemos que un personaje de la película pone la radio y tanto el personaje como el espectador oyen la emisión radiofónica. Por otro lado, los sonidos fílmicos pueden ser no-diegéticos, es decir, pueden ser oídos por los espectadores fílmicos pero no por los personajes de la película, como es el caso, por ejemplo, de un *crescendo* de música de orquesta romántica durante un beso. El sonido diegético es oído por uno o más de los personajes de la película y por los espectadores del cine, mientras que el sonido no-diegético es oído sólo por los espectadores. La primera exposición de los espectadores a un sonido determinado puede ser no-diegética, pero posteriormente el desarrollo de la película puede mostrar que ese sonido es en realidad diegético. El sonido ayuda al espectador a determinar la naturaleza del espacio en el que tiene lugar la película ya que, en términos generales, cuanto más alto es un sonido más cercano es su punto de origen. Esta relación ayuda al espectador a determinar la profundidad del espacio de la escena y posiblemente también el espacio diegético fuera de escena. Hay dos tipos de sonido diegético. El sonido de escena tiene su punto de origen dentro del espacio representado en la película, mientras que el sonido de fuera de escena se origina más allá de los límites del encuadre de la película (Rifkin, 1994:36-37).

El sonido también ayuda al espectador a determinar la naturaleza de la progresión del tiempo durante el cual se desarrolla la acción y puede proporcionar continuidad temporal entre dos planos correspondientes a dos escenas diferentes:

Actions portrayed in the film may be executed to musical or other sound rhythms (...). Sound may also provide temporal continuity for two shots set in two different scenes. Voice-over narration, a kind of off-screen sound, may provide a non-diegetic commentary on some gap in the sujet, e.g., “during the next five years they barely saw one another; then they met by chance...” (Rifkin, 1994:37)

Otro aspecto importante del sonido en el cine es que éste puede ayudar al espectador a interpretar las imágenes visuales proporcionando un tono, de modo que la misma secuencia de imágenes visuales será interpretada de forma diferente dependiendo del sonido que la acompañe. Algo similar a lo explicado del experimento de Kuleshov. En ocasiones los motivos de sonido recurrentes no proporcionan simplemente un tono al filme sino que pueden adquirir significado por el hecho de su repetición en conexión con sucesos narrativos recurrentes de un tipo determinado. Además, una de las posibilidades más importantes de la banda del sonido es el silencio, ya que como la mayoría de las películas contemporáneas contienen una banda del sonido, cualquier hueco prolongado en esta banda suele estar motivado por alguna intención como puede ser el deseo de incrementar el suspense, el drama o el misterio (Rifkin, 1994:37).

Como señalan Stam y otros (1992:61-62), uno de los análisis más completos del sonido fílmico ha sido realizado por Chion (1982, 1985, 1988). Este autor considera que el sonido fílmico es multi-banda y tiene diversos orígenes. La voz sincronizada en el cine tiene sus orígenes en el teatro; la música fílmica en la ópera, y el comentario de una voz en *off* aparecía ya en proyecciones comentadas tales como los espectáculos de la linterna mágica. En opinión de Chion, tanto la práctica fílmica como la teoría y crítica fílmicas se caracterizan por el *vococentrismo* o tendencia por parte de los cineastas y los críticos a privilegiar la voz sobre las otras bandas del sonido, es decir, la música y el ruido, que aparecen subordinadas al diálogo y a la imagen.

Otro aspecto mencionado por Chion en su análisis de sonido fílmico es el relacionado con lo que este autor llama punto de escucha. Con este término se refiere a la posición del sonido tanto en relación a su posición durante la producción, su posición

dentro de la diégesis y en relación a la percepción de esa posición por parte del espectador. A menudo no se produce una estricta coincidencia en las películas entre el punto de vista (visual) y el punto de escucha (oral), como sucede por ejemplo en los numerosos casos en los que figuras humanas que están en la distancia se escuchan como si estuviesen en un primer plano o en los musicales, en los que la escala visual y la distancia cambian pero la música mantiene un constante e ideal nivel de fidelidad y proximidad. En el cine clásico el diálogo debe entenderse incluso si para conseguirlo se sacrifica la consistencia en relación con el punto de vista/punto de escucha.

Otro aspecto del sonido al que Chion se refiere es a los efectos de *enmascaramiento auditivo* en los que un sonido repentino, como puede ser el sonido de una tormenta, el viento, un tren o un avión, bloquean estratégicamente parte de la banda del sonido. También habla del punto de vista auditivo que aparece por ejemplo en la película de Abel Gance *Un Grand Amour de Beethoven* (1936), en la que el director nos hace comprender la creciente sordera del compositor privándonos de los sonidos producidos por los objetos visuales y las actividades que vemos en la pantalla.

Con respecto a la tonalidad emocional de la música en relación a la acción y la diégesis, se suele distinguir entre música redundante (música que simplemente refuerza el tono emocional de la secuencia) y música de contrapunto (música que va en contra del tono emocional que domina en la secuencia). Chion hace una triple distinción. En primer lugar encontramos la música que provoca empatía, la cual participa y expresa las emociones de los personajes. Por otro lado, la música puede no provocar empatía, en el sentido de que muestra una aparente indiferencia hacia la intensidad dramática de los sucesos, siguiendo simplemente un curso mecánico, y proporcionando de este modo una perspectiva distanciada de los dramas individuales de la diégesis. Y por último, la música puede ser didáctica y de contrapunto al presentar la música de una forma



distanciada para provocar una idea precisa y con frecuencia irónica en la mente del espectador.

El lenguaje verbal tiene una importancia clave dentro de la banda sonora. Metz subraya el carácter lingüístico de dos de los cinco canales del cine: el sonido fonético grabado y los materiales escritos dentro de la imagen. El sonido y los ruidos pueden contener elementos lingüísticos. La música va acompañada con frecuencia de letra o puede evocar letras. Y en el caso de los ruidos, éstos no están necesariamente libres de lenguaje. Por lo tanto, el ruido y el lenguaje aparecen con frecuencia relacionados en numerosas películas (Stam y otros, 1992:64).

### **1.3.2.3.3. Canal visual**

La banda de la imagen, considerada generalmente el centro de los estudios fílmicos, del mismo modo que la banda del sonido o canal auditivo no es un elemento discreto del lenguaje fílmico. Frente a las afirmaciones hechas por numerosos teóricos del cine, la imagen fílmica no juega un papel exactamente paralelo al jugado por las oraciones en el lenguaje natural o en la literatura. Existen, sin embargo, algunas equivalencias aproximadas entre la imagen fílmica y la oración. Por ejemplo, el número de imágenes visuales utilizadas en un texto fílmico es ilimitado, como lo es el número de oraciones en un texto producido en lenguaje natural, ya que tanto el número de sujetos y sucesos pro-fílmicos y el número de factores relevantes para la grabación fílmica de esos sujetos y sucesos son infinitos (Rifkin, 1994:37-38).

Hay una serie de factores que se tienen en cuenta en la grabación de los sujetos y sucesos pro-fílmicos: la luz (intensidad, tipo, fuente), el color (espectro de colores vs. blanco y negro), el tipo de película, el movimiento de la cámara, el ángulo y el enfoque, y los diferentes métodos para unir una imagen visual con otra dentro de un texto

fílmico. Cada uno de estos factores puede ser considerado una característica distintiva dentro de un texto fílmico, pero sin tener un significado universal fijo aplicable a todas las películas. Estos rasgos son interpretados por el receptor de una forma determinada dependiendo del contexto y las necesidades de cada película. Cada texto fílmico “enseña” cómo debe ser descodificado. Los factores que influyen en la producción de la banda de la imagen, la unión de una imagen con otra y de las imágenes con los sonidos no pueden generalmente ser relacionados con un significado semántico estable que sea universal para todos los textos fílmicos, sino que deben ser analizados dentro del contexto de relaciones –los paradigmas– que se establecen para cada texto fílmico (Eisenstein, 1940:235-236; transl. 370).

A pesar de que estos factores no tienen algún significado universal para todas las películas, algunos elementos fílmicos pueden acabar asociados convencionalmente a un significado con su uso repetido en un gran número de películas. Del mismo modo que la palabra puede estar unida a la memoria de usos previos, los elementos del lenguaje fílmico también pueden referir a significados previos (Rifkin, 1994:39).

Después de haber presentado los elementos fundamentales del narrador cinematográfico desde una perspectiva narratológica, hemos de realizar algunas matizaciones relevantes para una comparación entre literatura y cine. Aunque las novelas sean textos fundamentalmente diegéticos y el cine sea un medio principalmente mimético, la distinción no es tan clara porque podemos encontrar mimesis en la ficción literaria, por ejemplo en la representación del habla y los diálogos de los personajes, y diégesis en la narrativa fílmica, como es el caso de las narraciones de las acciones de los personajes que a veces se incluyen en los diálogos.

Por lo tanto, las opciones discursivas de contar y mostrar pueden ser utilizadas en novela y cine para presentar las acciones, sucesos, personajes y lugares. Las acciones y los sucesos son siempre contadas (“told”) en las novelas y generalmente mostradas (“shown”) en las películas. Los lugares son siempre descritos en las novelas y normalmente mostrados en las películas. En lo que respecta a los personajes las opciones se multiplican. Su aspecto físico es descrito en las novelas y en general mostrado en las películas, pero sus palabras y pensamientos también forman parte de su caracterización. Las novelas pueden representar el habla de forma más o menos directa: pueden presentar las palabras en estilo directo o pueden “contarlas” a través de formas más indirectas de presentar lo que los personajes “hacen” con sus palabras, como es el caso de los resúmenes narrativos de actos de habla (“narrative reports of speech acts”). La mayoría de las veces el habla es representada en las películas, aunque siempre es posible que un personaje cuente lo que otro personaje ha dicho. Los pensamientos de los personajes son contados tanto en las novelas como en las películas, pero son normalmente mostrados sólo en las novelas. La razón por la que las películas evitan mostrar los pensamientos de los personajes está relacionada con el hecho de que la presentación de pensamientos verbalizados va en contra de las normas de verosimilitud en el cine (Martínez-Cabeza, en prensa).

Esta descripción de las opciones discursivas puede ser muy útil para realizar una comparación de la narración en novela y cine y para el análisis de las adaptaciones cinematográficas, es decir, para el estudio de las soluciones que la película presenta en aquellos casos en los que las opciones discursivas, o de narración, que utilizan los dos medios son diferentes, por ejemplo, en el caso de los pensamientos de los personajes.

#### 1.3.2.3.4. La descripción

Un segundo paradigma de comparación entre novela y cine es el carácter y función de los elementos descriptivos que aparecen en ambos. La descripción constituye un tipo de texto diferente a la narración pero dentro de una novela su función está subordinada a la narrativa. Los críticos que siguen la línea de la narratología señalan que un análisis más correcto y completo de la descripción debe basarse en la estructura temporal. Como Chatman mantiene, la narrativa propia requiere una ordenación temporal doble e independiente, por un lado el tiempo de la historia y por otro lado el tiempo del discurso. Lo que sucede en la descripción es que el tiempo de la historia es interrumpido y congelado. Los sucesos se detienen, aunque nuestra lectura, nuestro tiempo del discurso continúa, y contemplamos los personajes y los elementos del escenario como si se tratase de un *tableau vivant* (Chatman, 1980:119).

Al contrario que en la ficción en prosa, añade Chatman, en una película los detalles no son establecidos como tales por un narrador, sino que son simplemente presentados de modo que el espectador tiende a contemplar sólo aquéllos que parecen importantes para el argumento conforme éste se despliega en nuestras mentes. Y esto provoca una situación estética bastante extraña. Esta idea de Chatman habría que matizarla, porque el lugar que ocupa un detalle en el encuadre, el enfoque, la iluminación y el color hacen que la atención vaya guiada a un punto concreto, por lo que los detalles no son “simplemente presentados” ante el espectador sino que normalmente son presentados de una manera determinada para que el espectador centre su atención en determinados detalles de la imagen.

La narrativa fílmica, como señala Chatman, posee una riqueza de detalles visuales, una particularidad excesiva comparada con la versión verbal. Esta plenitud ha sido llamada por ciertos estéticos *hiper-especificación* visual, una propiedad que el cine

comparte con otras artes visuales. Sin embargo, a diferencia de la pintura o la escultura, las películas narrativas normalmente no nos dejan tiempo para detenernos en muchos detalles. La presión del componente narrativo es demasiado fuerte. Los acontecimientos se mueven demasiado rápido. La contemplación de detalles de color, luz, es un placer limitado a aquéllos que pueden ver la película muchas veces o que disponen de un equipo que les permite detener la imagen. Pero en circunstancias normales ver una película en el cine no es lo mismo que estar en una galería de arte.

La noción clave para distinguir la forma en la que los detalles visuales son presentados en novela y en cine es, según Chatman, la voluntad de afirmación. Una “afirmación” es una declaración, normalmente una oración o cláusula independiente, de que algo es de hecho lo que se afirma, que es un cierto tipo de objeto, que realmente tiene ciertas propiedades o participa en determinadas relaciones. En oposición a la afirmación (“asserting”) encontramos la simple designación (“naming”). Cuando decimos “The cart was tiny; it came onto the bridge,” estamos afirmando cierta propiedad del carro, el hecho de ser pequeño de tamaño, y cierta relación, el hecho de que llegue al puente. Sin embargo, cuando decimos “The green cart came onto the bridge,” no afirmamos nada más que su llegada al puente, el color verde del carro no es afirmado sino que es introducido suavemente sin conmoción sintáctica. Es sólo designado, nombrado: “Textually, it emerges by the way”. La mayoría de las narrativas fílmicas parecen ser de este último orden textual. Que las películas afirmen una propiedad o relación requiere un esfuerzo especial: “The dominant mode is presentational, not assertive”. Por supuesto, podría haber un personaje o comentarista *off* que afirmase una propiedad o relación, pero en ese caso la película estaría usando su canal auditivo de forma muy similar al modo en que la ficción utiliza la sintaxis asertiva. En opinión de Chatman, no sería descripción cinematográfica sino

simplemente descripción por medio de afirmación literaria transferida al cine. Los cineastas y los críticos tradicionalmente han desdeñado el comentario verbal porque hace explícito lo que debería ser implicado visualmente. Por lo tanto, en su modo visual esencial, el cine no describe sino que simplemente presenta, o mejor, el cine representa, pinta (“depicts”) en el sentido etimológico original de la palabra: reproduce en forma pictórica (Chatman, 1980:124).

Incluso las técnicas fílmicas consideradas descriptivas (primer plano, plano largo, foto-fija) no deben considerarse como tales. La clave está en la fuerza del argumento con su inexorable progresión de sucesos en el tiempo. Mientras que en la novela los movimientos y por lo tanto los sucesos son construcciones imaginadas por los lectores a partir de las palabras, es decir, símbolos abstractos, los movimientos que aparecen en la pantalla son icónicos, es decir, tan similares a los movimientos de la vida real que imitan que la ilusión del paso del tiempo no puede ser separada de los mismos. Una vez que el tiempo de la historia se establece en una película, incluso los momentos muertos, los momentos en los que nada se mueve, son considerados como parte de un todo temporal, “just as the taxi meter continues to run as we sit fidgeting in a traffic jam.” (Chatman, 1980:126)

En una obra posterior, Chatman matizará algunas de sus afirmaciones sobre la descripción en el cine afirmando que sí que hay descripción en el medio fílmico y que ésta puede ser de dos tipos: explícita y tácita.

Sentences that explicitly describe are cast so as to focus on or even assert the properties of whatever they describe. Sentences that tacitly describe, on the other hand, direct our primary attention to something else –in the case of Narrative, to story events; the properties of characters, objects, or ideas are communicated secondarily. (Chatman, 1990:38)

Aunque cada tipo de texto puede ser realizado en los distintos medios comunicativos (escritura, dibujo, pintura, mimo, teatro, canción, danza, cine), cada

medio privilegia ciertas formas de hacerlo. En este sentido, las películas son más específicas visualmente que las novelas y los cineastas tradicionalmente han preferido las representaciones visuales a las verbales. En otras palabras, el medio visual favorece la descripción tácita. La forma cinematográfica convencional de tratar los detalles descriptivos es hacerlos parte de la sucesión de acciones.

No obstante, también podemos encontrar descripción explícita en el cine, como por ejemplo en los movimientos de cámara que resaltan propiedades más que acciones, y llaman la atención del espectador sobre las mismas, sin tener otro motivo, como podría ser el comunicar la percepción que un personaje tiene de la escena, aunque siempre sin llegar a la precisión con que fijan cualidades las palabras. Esta afirmación por parte de Chatman de la existencia de descripción explícita en el cine podemos relacionarla con la matización que hicimos a algunas de sus ideas anteriores. Los detalles en el cine no son simplemente presentados ante el espectador sino que en ocasiones la puesta en escena, en la que se incluyen aspectos como el enfoque, el encuadre, la iluminación de la escena y los colores utilizados, hace que la atención de los espectadores se centre en un detalle o punto concreto de la imagen, que es por lo tanto presentado de una manera determinada.

Una cuestión relacionada con la descripción como elemento discursivo es el agente que la origina. Una descripción en prosa puede ser hecha por un narrador o por un personaje. Estos dos tipos de descripción explícita tienen consecuencias narratológicas diferentes. Cuando un narrador describe, el tiempo de la historia puede detenerse (aunque no es necesario). Sin embargo, cuando un personaje describe, ya sea en un diálogo, o en la privacidad de su mente, el tiempo de la historia continúa necesariamente ya que la actividad de describir constituye un suceso significativo en el argumento. Por este motivo se puede hablar de descripciones “atemporales” realizadas

normalmente por un narrador extradiegético, y descripciones “temporales” realizadas por un personaje en medio de la acción y que por lo tanto están gobernadas por la cronología de la historia (Chatman, 1990:44-45).

Al considerar cómo opera esta distinción en el cine surgen dos cuestiones: “(1) ¿Puede el narrador cinematográfico describir explícitamente, independientemente del filtro de cualquier personaje (“punto de vista”)? y (2) ¿puede el tiempo de la historia ser detenido para permitir que tenga lugar una descripción?” (p. 45). Hay muchos ejemplos que muestran que la respuesta a la primera pregunta debe ser un sí. Por ejemplo, en la escena inicial de *Rear Window* (1954) de Hitchcock encontramos una descripción fílmica en la que el narrador cinematográfico como *descriptor* explícitamente presenta la escena. En cuanto a la segunda cuestión, también podemos encontrar varios ejemplos que demuestran que en el cine también existe la pausa que aparece en la narración literaria cuando se producen descripciones explícitas. Esta pausa se consigue por ejemplo con la foto-fija y hasta cierto punto con los planos largos de conjunto que suelen aparecer al principio de las películas. La pausa es frecuente al principio de las películas, muchas de las cuales presuponen una especie de cero diegético. No hay movimiento y por lo tanto no hay ninguna sugerencia de que el tiempo de la historia haya comenzado. El plano con el que se inicia una película puede ser como una foto sin movimiento tomada desde una gran distancia de un campo o del perfil de Manhattan. La película ha comenzado pero no la historia. El movimiento desde una altura corresponde a la vista panorámica del narrador omnisciente sobre el mundo de la historia con la que comienzan muchas novelas del siglo XIX. La industria cinematográfica llama a estos planos “establishing shots”, un nombre que demuestra su carácter convencional (Chatman, 1990:50).



Este tipo de escenas iniciales no son quizá tan frecuentes actualmente porque se prefiere comenzar con la acción justo después de los títulos de crédito iniciales, y a veces durante los mismos. Por último, existen otros medios de hacer descripciones explícitas en el cine. El cineasta puede interrumpir el tiempo de la historia desviándose de convenciones como el ritmo de montaje o el plano/contraplano. Este tipo de desviaciones ocurre en las películas de Antonioni, cuyas películas describen el mundo de la historia por medio del movimiento de la cámara y por la falta de movimiento. Otro tipo de descripción explícita aparece en la película de Antonioni *Red Desert*, 1964, en la que la descripción no se produce a través de un movimiento marcado de la cámara sino por medio de un inexplicable persistencia de la cámara durante varios segundos más allá de lo que sería una duración razonable, y con lo que Antonioni quizás pretende llevar a cabo una subversión del inexorable impulso narrativo del cine. Al decir “más allá de lo razonable” suponemos que Chatman se refiere a más de lo que hace falta para avanzar la acción (el argumento) de la película.

### **1.3.3. Punto de vista**

Como señala Morrissette (1985), desde los orígenes del arte de la narración ha existido consciente o inconscientemente el problema del “punto de vista” adoptado por el autor o el narrador. Una narrativa, incluso una pintura, siempre se origina desde un punto de vista, que en ocasiones es múltiple o ambiguo. Cada estilo novelístico se caracteriza por una serie de procedimientos que permiten al novelista situarse con respecto a su trabajo y situar a sus personajes los unos respecto a los otros. Con el desarrollo del cine, en el que se mezclan problemas de géneros pictóricos y narrativos, asistimos al desarrollo de un vocabulario nuevo que tiene el propósito de expresar de forma adecuada el punto de vista de la cámara (y por lo tanto del autor) en cada escena

filmada: primer plano, *dolly*, picado y contrapicado, plano y contraplano. El cine se convierte de este modo en un campo de experimentación para el punto de vista, un campo donde la confrontación entre los aspectos visuales y narrativos sirve para aclarar muchos problemas que con anterioridad se asociaban exclusivamente a la novela<sup>27</sup>.

Como en otros casos de categorías críticas, el uso de “punto de vista” puede remontarse hasta Henry James, con su sentido de punto de observación (“post of observation”) desde el cual una narrativa se construye y que ocasionalmente, gracias a una inteligente rotación del punto de vista, cambia de un personaje a otro (Morrissette, 1985:83-84).

Resulta conveniente apuntar la relación entre “punto de vista” y “voz narrativa”. Ricoeur (1987) piensa que aunque diferentes, estas dos categorías narrativas son “solidarias” entre sí y se hacen indiscernibles:

En resumen, las dos nociones de punto de vista y de voz son de tal modo solidarias que se hacen indiscernibles (...) Se trata, más bien, de una sola función considerada bajo el ángulo de dos cuestiones diferentes. El punto de vista responde a la pregunta: *¿Desde dónde se percibe lo que se muestra por el hecho de ser narrado? Por tanto, ¿desde dónde se habla? La voz responde a la pregunta: ¿Quién habla aquí? (...) sólo subsiste una diferencia entre punto de vista y voz: el punto de vista deriva de un problema de composición (...), por tanto, sigue estando dentro del campo de investigación de la configuración narrativa; la voz, en cambio, incumbe ya a los problemas de comunicación en la medida en que está dirigida a un lector; se sitúa así en el punto de transición entre configuración y refiguración, en cuanto que la lectura marca la intersección entre el mundo del texto y el del lector. (Ricoeur, 1987:177-178)*

Tanto Ricoeur (1987) como Fowler (1986) se refieren a la tipología del punto de vista ofrecida por Boris Ouspenski (*A Poetics of Composition, The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, 1973), quien distingue varios planos de la expresión del punto de vista: plano ideológico (o de las

---

<sup>27</sup> Fecé (1990:305) afirma que si el concepto ‘punto de vista’ es importante para la narratología y en crítica literaria, esta idea es doblemente importante en el cine debido a su falta de precisión y porque tiene su origen en la novela, un medio muy diferente al cine. Muchos teóricos opinan que solamente en el cine la expresión punto de vista deja de ser una metáfora para adquirir todo su valor, un valor que se detecta en la superficie textual. Quizás ésta sea la razón por la que el término general ‘punto de vista’ es a menudo confundido con una técnica cinematográfica específica: el “point-of-view shot”.

evaluaciones, “en la medida en que una ideología es el sistema que regula la visión conceptual del mundo de la obra en todo o en parte”); fraseológico (plano de “las características del discurso, el estudio de las marcas de la primacía del discurso del narrador o de la del discurso de tal personaje, en la ficción en tercera o en primera persona”); plano espacial y plano temporal; el plano de los tiempos verbales y de los aspectos (“aquí se habla de los recursos puramente gramaticales y no de las significaciones temporales propiamente dichas”); plano psicológico (“la oposición entre puntos de vista objetivo y subjetivo, según que los estados de cosas descritos se traten como hechos que se suponen imponerse a cualquier mirada o como impresiones experimentadas por un individuo particular”) (cit. Ricoeur, 1987:169-170).

Un término relacionado con el punto de vista es la focalización. Este término fue introducido por Genette en su obra *Narrative Discourse* (1980), como recuerda Michael J. Toolan. En el proceso de narrar una historia alguna perspectiva tiene que ser adoptada. El término que Genette utiliza para referirse a este punto de vista desde el que las cosas se ven, se sienten y se comprenden, es la focalización:

By this is meant the angle from which things are seen –where ‘seen’ is interpreted in a broad sense, not only (though often most centrally) in terms of visual perception. As Rimmon-Kenan comments (1983:71), this term does not entirely shake off the optical-photographic connotations that have made its Anglo-American equivalent, **point of view**, problematic. (Toolan, 1988:68)

Toolan propone un término diferente: orientación. Piensa que este término es más amplio, menos visual que focalización, y ayuda a recordar que las perspectivas cognitivas, emotivas e ideológicas, además de la espacio-temporal, pueden ser articuladas a través de la focalización elegida en una narrativa. Y añade que el término punto de vista ha favorecido la confusión y unión de dos aspectos distintos de los textos narrativos: la orientación desde la cual “what gets told is told” y el individuo que es la fuente inmediata y la autoridad de las palabras que se usan para la narración. Estos dos aspectos quedan resumidos en dos preguntas: ¿Quién ve? y ¿Quién habla?.

Por supuesto, en muchas narrativas, la orientación y la autoridad discursiva tienen su origen en un mismo individuo, pero esto no es siempre así. Podemos encontrar casos en los que un narrador relata lo que otra persona ve o ha visto (Toolan, 1988:69).

Bal (1987:126) también se refiere a la distinción y relación entre narración y focalización<sup>28</sup>: “Juntos, el narrador y la focalización, determinan lo que se ha dado en llamar *narración*. De forma incorrecta, puesto que sólo el narrador narra, o sea: enuncia lenguaje que cabe calificar de narrativo puesto que se refiere a una *historia*.” Este autor utiliza el término focalización introducido por Genette pero lo presenta de una forma que difiere en varios aspectos del uso que le da Genette. Para Bal la focalización se refiere a “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión, el agente que ve y lo que se <<ve>>, lo que se percibe” (1987:108).

Con este término Bal pretende dissociarse de otros términos usados en la teoría de la narración para referirse a este concepto. Términos como punto de vista o perspectiva narrativa. Bal afirma que las tipologías elaboradas sobre el punto de vista narrativo, aunque han resultado útiles, son poco claras en un punto: no hacen ninguna distinción explícita entre la visión a través de la cual se presentan los elementos por una parte, y la identidad del cuerpo/grupo que verbaliza esa visión por la otra. En otras palabras, no hacen una distinción entre *los que ven* y *los que hablan*. Sin embargo, es perfectamente posible, tanto en la ficción como en la realidad, que una persona exprese la visión de otra (Bal, 1987:108).

La focalización es un componente de la historia, el estrato intermedio entre el texto lingüístico y la fábula. Ya que con este término nos referimos a la relación entre el agente que ve y lo que se ve, deberán estudiarse por separado el sujeto y el objeto de la

focalización. Bal llama focalizador al sujeto de la focalización, al punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje dentro de la fábula. A este focalizador personaje que participa en la fábula como actor y cuya focalización conlleva parcialidad y limitación, Bal lo llama FP. Por el contrario, un focalizador externo (FE) será un agente anónimo, fuera de la fábula, y que opera como focalizador (Bal, 1987:110-111).

Por otro lado, los objetos focalizados pueden ser “perceptibles” y “no perceptibles”: si se trata de sueños, fantasías, pensamientos o sentimientos de un personaje, entonces esos objetos pueden formar parte de la categoría de objetos “no perceptibles”.

Existe un caso especial de focalización que es comparable con el estilo indirecto libre y a la que Bal llama *focalización ambigua*:

El FE externo puede también *observar junto a* una persona, sin dejar la focalización a un FP por completo. Ello sucede cuando un objeto (que pueda percibir un personaje) se focaliza pero no hay nada que indique claramente si se percibe de verdad. Este procedimiento es comparable con el estilo indirecto libre, en el que la parte narradora se acerca todo lo posible a las palabras literales del personaje, sin dejar en sus manos el discurso. (Bal, 1987:118)

Michael J. Toolan (1988:73) menciona el hecho de que Bal no lleve a cabo una detallada clasificación de los tipos de focalización, algo que sí hace Rimmon-Kenan (1983) bajo la influencia de Ouspensky (1973). Rimmon-Kenan ofrece una tipología de lo que llama facetas de la focalización, de las cuales las más importantes son la perceptiva, la psicológica y la ideológica. La faceta perceptiva se refiere a la orientación espacio-temporal. En cuanto a la psicológica, Rimmon-Kenan la divide en dos tipos: cognitiva (“e.g., the internal focalizer’s limited knowledge v. the external focalizer’s theoretical omniscience”) y la emotiva (“neutrality v. involvement in presentation”). Por ejemplo, en la focalización emotiva comprometida (“involved”) las escenas se presentan

---

<sup>28</sup> En el apartado dedicado a la narración fílmica ya mencionamos la propuesta de Bal sobre focalización

de forma idiosincrásica ya que se atribuyen al estado de ánimo y las evaluaciones personales de un personaje.

Y por último, debemos mencionar la focalización ideológica, la cual como explica Toolan puede coincidir o mezclarse con la psicológica ya que ambas están relacionadas con cómo se evalúan las cosas. Todo texto que contiene una evaluación explícita o implícita de las principales categorías o clasificaciones que forman parte de nuestras vidas diarias (*man, woman, husband, wife, child, work, poverty, justice, freedom, equality, discipline, duty, etc.*) y/o una evaluación de individuos conocidos o grupos o posiciones que sean consideradas ideológicas (por ejemplo, el feminismo) está revelando importantes orientaciones o focalizaciones ideológicas (Toolan, 1988:73-74).

Otro autor que se ocupa del punto de vista es Chatman (1978, 1990). Al iniciar el análisis del discurso en *Story and Discourse* (1978), Chatman explica la importancia de no confundir el punto de vista con la voz narrativa:

Thus the crucial difference between “point of view” and narrative voice: point of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which narrative events stand in relation. Voice, on the contrary, refers to the speech or overt means through which events and existents are communicated to the audience: point of view does not mean expression; it only means the perspective in terms of which the expression is made. The perspective and the expression need not be lodged in the same person. Many combinations are possible. (Chatman, 1978:153)

Chatman dedica un apartado a la manifestación del punto de vista en el cine, mostrando cómo el medio fílmico ofrece nuevas posibilidades de presentación y manipulación del punto de vista gracias a que este medio posee dos canales de información, visual y auditivo, y en este último no sólo utiliza voces sino también música y ruidos. Estos canales pueden aparecer de forma independiente o pueden combinarse de varias formas. La situación fílmica más simple es la que presenta una grabación visual desnuda de algo que sucedió. Aunque puede moverse, la cámara debe

filmar desde una posición única, que no tiene que coincidir con el punto de vista perceptivo de un personaje, de modo que la película pasa ante nosotros como si se tratase de objetividad visual pura, ya que la cámara no se identifica con ningún personaje. Por el contrario, si el director quiere reflejar el punto de vista de un personaje tiene dos opciones. La primera opción consiste en situar al actor en el encuadre de tal modo que favorezca nuestra asociación con el personaje. La otra convención para reflejar el punto de vista de un personaje es un simple contracampo: en la primera secuencia vemos al personaje mirando fuera de campo y a continuación le sigue una secuencia de otro lugar supuestamente dentro de su campo de visión, por lo que asumimos que el personaje ha visto lo que se presenta en la segunda secuencia, desde ese punto de vista perceptivo. También puede suceder al revés: primero vemos el objeto y después aparece el personaje que lo mira. Pero en estos casos no está siempre claro si vemos el objeto de forma separada al personaje, conjuntamente con él o a través de él. De cualquier forma en estos casos vemos al personaje al mismo tiempo que vemos lo que observa. Y esta situación en la cual un personaje es al mismo tiempo objeto y mediador de nuestra visión es un extraño fenómeno que ocurre en las artes narrativas visuales pero que es mucho más infrecuente en la narrativa verbal ya que normalmente no observamos una escena a través de los ojos de un narrador en el mismo momento en que él es parte de la escena. El vacío entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia es crucial en estos casos de narradores-personaje. La mayoría de las narraciones en primera persona son retrospectivas por lo que “the narrating half describes the situation of the other-half-self-as-character after the fact, and hence as object, not subject.” (Chatman, 1978:159-160)

En el caso de que el director de la película desee identificar completamente nuestra visión con la del personaje, puede hacerlo colocando la lente de la cámara no

sólo al lado del personaje, sino dentro del mismo, literalmente detrás de sus ojos, la llamada *cámara subjetiva*, como sucede en la película de Robert Montgomery *The Lady in the Lake* (1947). La cámara realiza cambios fluidos de punto de vista ya que puede moverse de forma suave o abrupta en cualquier dirección.

Chatman (1990) hace una interesante propuesta sobre el punto de vista narrativo. Para este autor los términos propuestos recientemente, como la focalización, para tratar de solucionar la imprecisión del término “punto de vista”, no resuelven el principal problema: la necesidad de utilizar términos diferentes para los dos agentes narrativos, el narrador y el personaje.

Chatman reconoce la existencia de numerosos significados de la palabra punto de vista (literales y figurados) que han sido adaptados del lenguaje a la narratología. Sin embargo, opina que la pregunta que debemos plantearnos no es si las funciones de la percepción, cognición o empatía necesitan ser nombradas, algo que es obviamente necesario, sino que el problema radica en decidir si el mismo nombre (“punto de vista”, “perspectiva”, “visión” o “focalización”) debe utilizarse para referirse a los actos mentales de diferentes agentes narrativos. Su respuesta es clara y rotunda: “I believe that it should not, that the separate mental behaviors, stances, attitudes, and interests of narrators and characters require separate terms.” (Chatman, 1990:141)

Y, a continuación, propone que estos dos términos para distinguir a los dos posibles portadores del punto de vista narrativo sean “slant” y “filter”:

I propose *slant* to name the narrator’s attitudes and other mental nuances appropriate to the report function of discourse, and *filter* to name the much wider range of mental activity experienced by characters in the story world –perceptions, cognitions, attitudes, emotions, memories, fantasies, and the like. (Chatman, 1990:143)

“Slant” se refiere a los aspectos psicológicos, sociológicos e ideológicos de las actitudes del narrador, que van desde actitudes neutrales a las muy comprometidas. Cuando el “slant” es explícito recibe el nombre de comentario. Por otro lado, el término “filtro” es



apropiado para nombrar las funciones propias de la conciencia del personaje, como son la percepción, cognición, emoción, ensueño, y que pertenecen al mundo de la historia.

Estos dos términos se refieren a la distinción de Genette entre aquél que cuenta y aquél que ve la historia. Sin embargo, Genette va a usar el término “focalización” para referirse a los procesos mentales tanto de los personajes como de los narradores y Chatman argumenta que esto supone una violación de la distinción entre historia y discurso. Sólo los personajes residen dentro del mundo de la historia, por lo tanto, sólo de ellos puede decirse que “ven”, es decir, que tienen una conciencia diegética que literalmente percibe y piensa sobre las cosas desde una posición dentro de ese mundo. El narrador no puede percibir o concebir cosas dentro de ese mundo; solamente puede contar o mostrar lo que sucedió allí, ya que para él el mundo de la historia es pasado y está en otra parte. El narrador puede relatar los sucesos que tienen lugar en el mundo de la historia, comentarlos e incluso –figuradamente en literatura y literalmente en el cine – visualizarlos, pero siempre desde fuera, desde una posición fuera de la historia, en el discurso: “The logic of narrative prevents him from inhabiting the story world at the moment that narrates it” (Chatman, 1990:146).

Chatman recuerda que el término “point of view” ha sido utilizado para referirse a otras dos funciones narrativas, a las que va a llamar centro (“center”), que consiste en presentar la historia de modo que un personaje determinado adquiriera la mayor importancia convirtiéndose en el centro narrativo, y foco de interés (“interest-focus”), que se refiere a aquellos casos en los que los receptores se identifican con un personaje aunque no veamos las cosas desde su punto de vista óptico o no sepamos lo que está pensando, pero interpretamos los sucesos de la historia considerando cómo afectan a este personaje. (1990:147-148)

Chatman concluye explicando cuál es el valor de la nueva terminología propuesta:

The external-internal tangle that “focalization” gets into would be resolved because, by definition, a term such as “filter” would be recognized as internal to the story world and “slant”, by contrast, as external to it. Separate terms would enable us to characterize texts more accurately than would any single term. (Chatman, 1990:148-149)

Además, en opinión de Chatman, la distinción permite aclarar la confusión acerca del portador de la fiabilidad narrativa estableciendo dos tipos de falta de fiabilidad: narración no fiable (“unreliable narration”) y filtración falible (“fallible filtration”). En la narración no fiable, la presentación que el narrador hace de los hechos difiere de lo que el texto implica acerca de esos hechos. Por el contrario, en la filtración falible son las percepciones y concepciones de un personaje acerca de la historia las que contrastan con lo que el narrador muestra o cuenta<sup>29</sup>.

Ambos tipos de falta de fiabilidad son formas de ironía que se diferencian en el objeto ironizado: en la filtración falible la ironía reside en un mensaje secreto entre el narrador y el narratario a expensas del personaje; en la narración no fiable la ironía se basa en un mensaje secreto entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador (Chatman, 1992:152).

El problema del punto de vista en el cine y las diversas teorías que se han dedicado al análisis del mismo han sido resumidos por Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis (1992) en el capítulo que dedican a la narrativa fílmica. Estos autores explican que el punto de vista es generalmente entendido como la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada domina una secuencia o, en su significado más amplio, la perspectiva en conjunto del narrador hacia los personajes o sucesos del mundo de ficción. La categoría de punto de vista es uno de los medios más importantes de

---

<sup>29</sup> La filtración falible puede ser implícita (debe ser inferida) o explícita (comentario). La narración no fiable sólo puede ser implícita. Véase Chatman, 1990:151-153. Para el análisis que hace Chatman del “slant” y el “filter” en el cine, véase Chatman, 1990:154-160.

estructurar el discurso narrativo y uno de los mecanismos más poderosos para manipular al espectador, y constituye una de las áreas de mayor dificultad y confusión en el análisis fílmico. Esta categoría se ha utilizado para referirse a un amplio abanico de funciones que van desde el sentido técnico del “point-of-view shot”, hasta el significado general de la orientación de la obra a través de la perspectiva de cierto personaje, o la actitud del narrador, o la visión del mundo del autor, o la respuesta afectiva y campo epistémico del espectador. Uno de los primeros ensayos que se ocupan del punto de vista en el cine aparece en 1982 y su autor es Nick Browne (“The Spectator in the Text: The Rhetoric of *Stagecoach*”). Un poco anterior y también influyente es un artículo de Edward Branigan, “The Point-of-View Shot” (1975). Sin embargo, será en su obra posterior *Point of View in the Cinema* (1984) donde Branigan lleve a cabo un detallado estudio de la función del punto de vista en la arquitectura global de la forma narrativa fílmica, explorando la gran cantidad de funciones cubiertas por este término<sup>30</sup> (Stam y otros, 1992: 83-87).

Los modelos de Branigan y Browne no distinguen las diferentes funciones del discurso narrativo con una terminología diferente para cada función. Por el contrario, la teoría narrativa reciente ha intentado clasificar la diversidad de funciones recogidas en el término punto de vista, utilizando vocabulario específico para cada una de estas funciones. Este es el caso del término focalización introducido por Gérard Genette, como se ha mencionado anteriormente, para distinguir la actividad del narrador que relata los sucesos del mundo de ficción de la actividad del personaje desde cuya perspectiva se perciben o focalizan los sucesos. La distinción entre el narrador y el focalizador equivale a la distinción entre el agente que habla y el agente que ve.

---

<sup>30</sup> Ya hemos hecho referencia a esta obra de Branigan y a las matizaciones a la misma que hace Celestino Deleyto en el apartado 1.3.2.2.1

El libro de Genette *Figures III* que fue traducido al inglés con el título de *Narrative Discourse: An essay in Method* (1980) analiza los diferentes niveles y técnicas del discurso narrativo. Uno de los aspectos que trata es el de la focalización (Genette, 1980:185-194) y aunque Genette parece centrarse en el medio verbal, Stam y otros (1992:88-91) analizan la propuesta de Genette y la aplican al medio fílmico. La focalización es dividida por Genette en dos tipos: la focalización interna que tiene lugar cuando una narrativa se presenta desde la perspectiva de un personaje, con las limitaciones y restricciones que esto conlleva. Antes de analizar los tipos de focalización interna hay que señalar que en el modelo de Genette, y también en el de Bal, el término focalización tiene un significado estrictamente óptico (la posición o ángulo de visión desde el cual se ven los sucesos).

La focalización interna puede ser fija (limitada a un solo personaje), variable (cuando cambia de un personaje a otro dentro de una escena o una película), o múltiple (cuando un suceso es observado desde diferentes perspectivas). El otro tipo de focalización que Genette distingue es la focalización externa, la cual aparece en narrativas en las que nuestro conocimiento de los personajes está restringido simplemente a sus acciones y palabras externas, sin que aparezca la subjetividad de los personajes, sus pensamientos y sentimientos. Esta categoría es cuestionable y ha recibido críticas. Un ejemplo en literatura sería la historia de Ernest Hemingway “Hills Like White Elephants” en la que los personajes son descritos desde una perspectiva externa.

Genette también distingue la focalización interna y externa de lo que él llama “non-focalized” o “zero focalization”, que aparece en narrativas en las que no se privilegia la perspectiva de ningún personaje o grupo de personajes. Genette compara esta focalización con el estilo narrativo “clásico” o con la “narración omnisciente”. Esta

categoría parece de limitado uso para el análisis fílmico, ya que por su conexión con las artes dramáticas el cine suele usar a los personajes como canales de la información narrativa y hace uso de la focalización interna como un medio de desplazar la agencia narrativa hacia los personajes.

Genette introdujo el término focalización para subrayar la diferencia entre ésta y la narración. El narrador es el agente que relata o presenta el mundo de ficción al espectador mientras que el focalizador es el agente dentro de la diégesis que sirve como una especie de lente o medio a través del cual se perciben los sucesos y el resto de los personajes. El valor de distinguir entre narración y focalización en el cine adquiere importancia cuando consideramos aquellos textos en los que se manifiesta una actitud irónica o crítica hacia el agente focalizador. Encontramos un ejemplo de esta situación en la película de Bertolucci *The Conformist*, en la que el personaje de Marcello es el centro subjetivo y sin embargo este personaje-focalizador es tratado irónica y críticamente dentro del discurso de la película, ya que el narrador inscribe un nivel de comentario crítico en la textura visual y acústica de varias secuencias.

Una propuesta que intenta solucionar la posible confusión entre focalización y narración y que también es analizada por Stam y otros es la de François Jost en su artículo "Narration(s): On this Side of and Beyond" (1983). Este autor introduce un nuevo término que contrasta con la focalización: el concepto de *ocularización*. Para Jost la focalización se refiere a lo que un personaje sabe mientras que la *ocularización* indica la relación entre lo que la cámara muestra y lo que ve el personaje. La *ocularización* interna se referiría a los planos en los que la cámara parece ocupar el lugar del ojo del personaje. La *ocularización* externa o "zero" se refiere a los planos en los que el campo de visión se sitúa fuera del personaje.

La necesidad de distinguir entre la faceta perceptiva de la focalización, o *ocularización*, y la faceta psicológica o focalización según Jost, ha sido también señalada por Chatman, cuya propuesta sobre el punto de vista ya hemos analizado con anterioridad. En palabras de Stam y otros aunque Chatman ofrece una terminología diferente a la de Jost, su propuesta también es motivada por el hecho de que el concepto de focalización no ha remediado la confusión causada por el término punto de vista. Un solo término se ha utilizado para referirse a conceptos diferentes. Tanto el término focalización como el término punto de vista se han usado de forma indiscriminada para referirse tanto a la actividad del personaje como a la del narrador (confusión que se manifiesta claramente en los términos focalización externa y focalización cero). Esta confusión se observa también en otro término introducido por Bal: el narrador focalizador. Mientras que el término fue originalmente introducido por Genette para subrayar la distinción entre estas dos funciones –narración y percepción– autores como Bal y Rimmon-Kenan asumen que todos los textos son siempre focalizados, siempre percibidos desde un ángulo particular. Consecuentemente, si un personaje no focaliza la acción, entonces el narrador debe hacerlo. Por lo tanto, al narrador, entendido como el agente que relata la historia, o que en las narrativas literarias pone la historia en palabras, también se le concede el poder de focalización, convirtiéndose, en palabras de Bal, en un narrador-focalizador. Esto provoca la confusión de la distinción básica entre “quién habla” y “quién ve” (Stam y otros, 1992:93).

Y, como ya se ha señalado anteriormente, para Chatman esta confusión viola la distinción entre historia (“story”) o el plano del contenido de la narrativa, y el discurso (“discourse”) o plano de la expresión, que se refiere a los mecanismos formales que utiliza el narrador para contar la historia. Términos como narrador-focalizador o focalizador externo colapsan la diferencia crucial entre las dos categorías. Otro

problema relacionado con el término focalización es que tiende a denotar una actividad óptica incluso si tenemos en cuenta las diferentes facetas de la focalización. Aunque Chatman reconoce el esfuerzo de Rimmon-Kenan para equilibrar la actividad óptica con las facetas psicológicas e ideológicas, también señala que la expansión que esta autora hace del término focalización cambia su significado original de forma tan drástica que ya no se corresponde con la definición de Genette. Para solucionar todos estos problemas, Chatman propone una nueva terminología, mencionada en páginas anteriores, para la función de la focalización. En lugar de utilizar el término focalizador va a usar el término filtro (“filter”). Este nuevo término, frente al término “focalizador”, sirve para expresar el sentido de información narrativa que fluye a través del canal psicológico o emocional proporcionado por un personaje sin insistir en un punto de vista visual. De este modo, el filtro emocional de una escena determinada y la posición visual concreta –la “pantalla” o “reflector” de los sucesos y el punto de vista literal– pueden ser separados. Aunque Rimmon-Kenan defiende una separación similar, no resulta adecuado expresar esta separación en términos de facetas de focalización, porque el significado primario del término focalización continúa siendo el de punto de vista visual y hablar de la primacía de la faceta psicológica sobre la visual viola el sentido original del término (Stam y otros, 1992:94).

Después de haber analizado la gran variedad de propuestas empleadas para referirse al punto de vista narrativo, parece conveniente señalar qué terminología vamos a seguir en el análisis que en capítulos posteriores realizaremos de las novelas de Jane Austen y de las adaptaciones de estas novelas al cine. Parece posible utilizar el término “punto de vista” siempre que se tenga en cuenta que éste no se limita al aspecto visual (como el término parece sugerir), sino que incluye también las facetas cognitivas, emocionales e ideológicas. Por lo tanto al analizar los textos podremos hablar de punto

de vista perceptivo (que se correspondería con el término focalización en sentido estricto) y conceptual (que recoge las facetas cognitivas, emocionales, ideológicas del punto de vista). También parece conveniente distinguir, como hace Chatman, entre el punto de vista del personaje (lo que Chatman llama “filter” y que está dentro de la historia) y el punto de vista del narrador (que pertenece al discurso y que Chatman llama “slant”). En ocasiones utilizaremos el término filtro (que podrá ser perceptivo o cognitivo) para referirnos al punto de vista del personaje.

#### **1.3.4. Tiempo narrativo y tiempo fílmico**

El estudio narratológico más completo del tiempo es el de Genette en *Narrative Discourse* (1980), que es la traducción de “Discours du récit”, una parte de *Figures III* de Genette, publicado en francés en 1972. En su momento esta obra proporcionó una teoría narrativa sistemática, un intento de identificar, nombrar e ilustrar los elementos y técnicas fundamentales de la narrativa. Por este motivo se consideraba una obra indispensable para cualquier estudio de novela y de teoría narrativa<sup>31</sup>.

Genette (1980:27) distingue tres aspectos diferentes de los textos narrativos que suelen ser tratados como *narrativa*: *historia* es el significado o contenido narrativo; *narrativa* es el significante, enunciado, discurso o texto narrativo; y *narración* la acción que produce la narrativa. Genette se dedica al análisis del discurso narrativo, que, como narrativa, existe en función de la historia contada, y, como discurso, por su relación con la narración que le da existencia. Este análisis se basa en tres categorías que provienen de la gramática verbal: *tiempo*, *modo* y *voz*. La categoría de tiempo se refiere a las relaciones temporales existentes entre el discurso narrativo y la historia. El modo, a las modalidades de representación narrativa. Por último, la voz es la categoría relacionada



con la forma en que la narración es incluida en la narrativa, es decir, se refiere a la situación narrativa y a sus dos participantes: el narrador y la audiencia, real o implícita.

En cuanto a la categoría de tiempo, Genette dedica tres capítulos al estudio de los tres tipos de relaciones que existen entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso narrativo, y cita a Metz para explicar esta dualidad: “Narrative is a...doubly temporal sequence...: there is the time of the thing told and the time of the narrative (the time of the signified and the time of the signifier)”. Esta dualidad no sólo hace posibles todas las distorsiones temporales que son frecuentes en las narrativas como, por ejemplo, que tres años de la vida del héroe sean resumidas en dos oraciones en una novela o en varios planos en el montaje de una película. Básicamente, esta dualidad nos invita a pensar que una de las funciones de la narrativa es inventar un esquema temporal en términos de otro esquema temporal (Genette, 1980:18).

Los tipos de relaciones temporales entre los dos tiempos del texto narrativo que Genette distingue son el *orden*, la *duración* y la *frecuencia*. Y son precisamente estas tres categorías las que utiliza Chatman (1978:63-79) para su análisis de la estructura narrativa en la ficción y en el cine.

En la categoría orden podemos identificar distintas secuencias. La secuencia normal es aquella en la que la historia y el discurso presentan el mismo orden, mientras que en la secuencia anacrónica el discurso presenta los sucesos en un orden diferente al de la historia. Aquí se introducen dos tipos fundamentales: *analepsis* o “flashback”, cuando el discurso rompe el flujo de la historia para recordar sucesos anteriores (por ejemplo en la novela de Jane Austen *Sense and Sensibility* se produce una *analepsis* cuando el Coronel Brandon le relata a Elinor sucesos relacionados con su vida pasada y con el comportamiento pasado de Willoughby, SS. pp:204-210) y *prolepsis* o

---

<sup>31</sup> Culler explica que el estudio estructuralista de la literatura, relacionado con nombres como Barthes, Todorov y Genette, no pretendía interpretar la literatura sino investigar su estructura y mecanismos

“flashforward”, cuando el discurso salta hacia adelante para narrar sucesos posteriores, futuros. Cuando no existe relación cronológica entre historia y discurso se produce una *acronía*.

En relación con la categoría de duración temporal, es decir, la relación del tiempo que se necesita para leer el texto narrativo y la duración de los sucesos que aparecen en la historia, encontramos cinco posibilidades: resumen (cuando el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia), elipsis (cuando el tiempo del discurso es cero), escena (cuando el tiempo del discurso y el tiempo de la historia son iguales), extensión (el tiempo del discurso es mayor que el tiempo de la historia) y pausa (el tiempo de la historia es cero).

Además, se pueden distinguir cuatro posibilidades de relación de frecuencia: singularidad (una única representación discursiva de un único momento de la historia), singularidad-múltiple (varias representaciones, cada una de varios momentos de la historia), relación repetitiva (varias representaciones discursivas del mismo momento de la historia), relación iterativa (una única representación discursiva de varios momentos de la historia). Las categorías de Genette han sido también aplicadas al cine por Brian Henderson (1983). Las relaciones temporales proporcionan uno de los medios principales a través del cual el discurso fílmico puede variar las relaciones cronológicas de la historia, retardando la presentación de sucesos, elaborándolos, o enfatizándolos.

La mayoría de los trabajos dedicados al análisis de las características semióticas y narrativas del cine y a su comparación con la narrativa verbal se ocupan del tiempo. Este es el caso de Cohen (1979), para quien el cine presenta una nueva y dinámica forma espacio-temporal en la que el espacio y el tiempo están sintetizados el uno con el otro, perdiendo de esta forma la capacidad de reivindicar su independencia o integridad:

---

(Genette, 1980:8).

cada uno es experimentado no de forma separada sino en relación con el otro<sup>32</sup>. Esta idea está relacionada con lo que Panofsky llama “The Dynamization of space and Spatialization of time”. La estructuración dinámica del espacio fílmico requiere la dimensión de tiempo, es decir, la percepción del espacio (referencial) tridimensional no puede producirse sin los cambios paulatinos (es decir, el movimiento) que introduce la duración. De este modo las relaciones espaciales en el cine se establecen de forma completamente distinta a como sucede en un marco de referencia real, ya que lo que percibimos instantáneamente por medio de nuestra visión innata estereoscópica en las películas debe ser elaborado temporalmente y con frecuencia desde varios puntos de vista (Cohen, 1973:65).

Del mismo modo, la organización dinámica del tiempo fílmico requiere la dimensión espacial o, al menos, adquiere un carácter espacial. En primer lugar, el tiempo de cada plano y cada escena está determinado por la longitud espacial del fragmento de la película en cuestión. En este sentido la longitud espacial, que se encuentra fuera del contenido diegético de la película, mide el tiempo abstracto y cronológico. Esta longitud espacial del celuloide no tiene nada que ver con el espacio de la diégesis sino que está relacionada con la duración narrativa. Esta característica puramente física del celuloide es necesaria para comprender la cualidad espacial del espacio diegético del cine. Para Cohen el cine es un *continuo espacio temporal* debido a esta síntesis del espacio y el tiempo, a las coordenadas paradójicas que definen los

---

<sup>32</sup> Lothe señala que una de las cualidades del cine que explica su poder de fascinación está relacionado con la manera en que éste combina las dimensiones de espacio y tiempo. La dimensión espacial del cine lo une a la fotografía, de la que el cine depende pero que constantemente viola. En una fotografía los elementos existen simultáneamente en el espacio, mientras que los elementos fílmicos se nos revelan en secuencia. Lo que caracteriza al cine es el encadenamiento de imágenes sucesivas en las que la dimensión temporal del cine es superpuesta a la dimensión espacial en la fotografía (Lothe, 2000:11-12).

contornos de la experiencia fílmica: “Space that cannot be perceived without development in time, time that cannot pass without embodiment in space” (Cohen, 1973:65-67). A estas afirmaciones de Cohen podríamos añadir otra idea relacionada con el tiempo y el espacio en novela y cine: mientras que en novela se consigue representar el espacio por medio del paso del tiempo, en cine se representa el paso del tiempo por medio de los cambios de lugar.

Sesonske (1980) analiza el tiempo como categoría lógica y gramatical en el cine, comparándolo con el tiempo en la ficción escrita. Se ha discutido mucho sobre si en el cine no hay tiempo pasado ni futuro sino sólo presente. Sin embargo, Sesonske sostiene que esta afirmación está en contra de lo que se percibe en filmes como *Citizen Kane* (1940), *Rashomon* (1950), o *Hiroshima, mon amour* (1959). Pero la repetición de esta idea a través de la historia del cine puede indicar que hay algo de verdad en la afirmación. Sesonske parte de la descripción de los aspectos formales del tiempo en el cine y en nuestras vidas cotidianas para hacer ver por qué se dice que el cine sólo tiene presente. Para explicar nuestra concepción común del tiempo se recurre a la metáfora del río con su flujo continuo, lineal y unidireccional. En esta concepción, las características formales esenciales del tiempo son la continuidad y la dirección. Que el tiempo sea continuo significa que cada punto en el tiempo está conectado con otros puntos por medio de puntos (momentos) intermedios y que podemos pasar de un momento en el tiempo a otro sólo pasando a través de los momentos intermedios. Por otro lado, que el tiempo es direccional significa que desde cualquier punto en el tiempo sólo son accesibles los puntos futuros. Hay formas de investigar el pasado pero éstas no incluyen la posibilidad de que podamos experimentar un momento pasado como si sucediese ahora. Dadas estas características formales, la comprensión del mundo

implica dos determinaciones temporales: *situación* dentro del flujo del tiempo y *duración* dentro del flujo. Saber lo que es el tiempo es ser capaz de usar nuestro lenguaje correctamente para especificar la situación y la duración en el flujo temporal. Hay dos relaciones primitivas que sirven de base a nuestra concepción temporal: *antes* y *después*. Una tercera relación surge de la negación de las dos primeras: *simultáneamente*, es decir, ni antes ni después (Sesonske, 1980:419-420).

Para Sesonske, la explicación del tiempo no puede desligarse del espacio fílmico. El espacio que experimentamos cuando vemos una película es un espacio puramente visual, que consideramos ilimitado aunque esté contenido dentro de un encuadre. Además es un espacio dual, es decir, que presenta dos aspectos que percibimos a la vez. Uno de los aspectos es el espacio de la pantalla, que se refiere al rectángulo bidimensional en la superficie de la proyección. El otro es el espacio de la acción, o el espacio tridimensional dentro del cual los personajes viven y mueren, los caballos corren, los amantes suspiran, y en el que podemos encontrar casi cualquier clase de suceso imaginable. Sesonske opina que quizás la característica más importante de nuestra experiencia del cine es que experimentamos este espacio de la acción tridimensional desde dentro; nuestro punto de vista se encuentra dentro del mundo filmado en el que transcurre la acción (Sesonske, 1980:420).

Esta dualidad del espacio fílmico se encuentra también en las otras dimensiones formales básicas del cine: el tiempo, el movimiento y el sonido. Esta dualidad generalizada del cine puede que sea lo que lo distingue de todas las demás artes. En el tiempo fílmico la dualidad es obvia ya que por un lado tenemos el tiempo de los sucesos en la pantalla (el tiempo discursivo) y el tiempo de la acción (el tiempo de la historia). El tiempo de la pantalla es el orden y duración de las imágenes en el espacio de la pantalla, las luces y las sombras en la superficie de la pantalla. Cada película tiene una

duración o tiempo de proyección normal y cuando se proyecta la misma sucesión de luz y sombra está disponible para el espectador como un flujo de imágenes. Dentro de este flujo se pueden identificar la posición y duración de los planos y escenas y las relaciones de antes y después que se producen entre las imágenes. El tiempo de la pantalla es un tiempo natural, el tiempo de nuestro mundo cotidiano tal y como se mide en la pantalla. Sin embargo, el tiempo de la acción es un tiempo creado, ya que su forma no viene dictada por la realidad sino elegida por el director. Los sucesos del espacio de la acción son una función de las imágenes del tiempo en la pantalla. Esta dualidad implica la posibilidad de que la forma del tiempo de la acción en una película pueda diferir de manera drástica de la forma del tiempo natural o real:

Because the filmmaker has complete control over the succession of images in screen-time, he can also control the flow of action-time and make it slow, accelerate, stop altogether, or even run backwards. Or the action-time of a film may be radically discontinuous, so that the same event may occur more than once and be preceded and followed by different events each time, as in *Je t'aime, je t'aime*, or two events widely separated in action-time may occur successively within a single, short, continuous shot, as in *Last Year in Marienbad*. (Sesonske, 1980:421)<sup>33</sup>

Sin embargo, este tipo de manipulaciones de la forma del tiempo no son muy frecuentes en el cine. Mucho más frecuente es la menos radical discontinuidad del espacio de la acción que encontramos en casi todas las películas narrativas y que apenas se nota porque a partir de la presentación discontinua de los sucesos construimos un tiempo continuo dentro del mundo de la película. Por otro lado, para ser considerado un tipo de tiempo, el tiempo de la acción debe presentar alguna similitud formal con el tiempo natural. En otras palabras, tenemos que ser capaces de percibir en el flujo de las imágenes del espacio de la pantalla, sucesos discretos entre los que se establecen relaciones de antes y después. Frente a estas películas que presentan tiempo de la acción, podemos encontrar películas que tienen un flujo de

---

<sup>33</sup> *Je t'aime, je t'aime* (1968) de Resnais; *Last Year in Marienbad* (L' Année dernière à Marienbad) (1961) de Resnais.

tiempo de pantalla que puede describirse pero que no presentan tiempo de la acción. Este es el caso de algunas películas abstractas que no presentan sucesos que puedan distinguirse del esquema de las imágenes del espacio de la pantalla (Sesonske, 1980:420-421).

Hechas estas matizaciones sobre el tiempo fílmico, se puede comparar con el uso de los tiempos en las formas verbales. Los tiempos verbales son un mecanismo lingüístico que utilizamos para identificar relaciones de antes y después entre sucesos, para indicar la posición relativa de los sucesos dentro del flujo temporal. En segundo lugar, aunque algunas construcciones en presente reflejen la experiencia inmediata del hablante y el oyente, no existe relación universal lógica o equivalencia entre el uso del presente y la experiencia inmediata. Por otro lado, en literatura los tiempos verbales también indican relaciones de antes y después pero sin ninguna implicación de inmediatez. Esto significa que nuestro conocimiento de los sucesos en literatura siempre está mediado. Todos los tiempos, presente, pasado o futuro, son sólo conocidos de forma indirecta. Tenemos una experiencia inmediata de las palabras en la página y los sucesos dentro del mundo de la obra son alcanzados por medio de ellas. De este modo, ningún suceso en literatura es experimentado directamente. En las obras que no son ficción, en las que la voz que se oye es la del escritor, la fecha de publicación o redacción de la obra puede servir como punto de referencia en el tiempo natural, permitiendo que el lector interprete que los tiempos de la obra ordenan sucesos en el tiempo natural. En las obras de ficción, la voz que oímos es interna a la obra, la voz de un narrador o un hablante dramatizado dentro del mundo de la obra, por lo que no existe tal punto de referencia al tiempo natural. Por lo tanto, los tiempos en la ficción no relacionan los sucesos descritos con el tiempo natural, sino que sirven

para construir un flujo de tiempo alternativo, que podemos llamar tiempo de ficción, dentro del mundo de la obra (Sesonske, 1980:422).

Una obra de ficción presenta un mundo espacio-temporal imaginado de los sucesos en el tiempo de ficción, pero en el que asumimos que la forma del tiempo, la dirección y velocidad del flujo, se asemejan al tiempo natural. En este flujo ficticio, algún punto o duración se convierte en el tiempo presente dentro de la obra. Los acontecimientos pueden describirse como si ocurriesen en este presente y otros sucesos relacionados con ellos como pasado o futuro, con los tiempos funcionando a menudo para indicar estas relaciones. Cuando un tiempo, normalmente el pasado, domina en una obra de ficción, su uso continuado no indica explícitamente relaciones de antes y después sino que mantiene nuestro sentido del flujo regular del tiempo en el mundo de la obra. Se supone que el orden de los acontecimientos en ese flujo temporal es idéntico al orden en el que son descritos. Para indicar que el orden de los sucesos difiere del orden de la descripción, es necesario un tiempo diferente o algún otro indicador temporal.

El uso de los tiempos verbales tiene su trascendencia a la hora de construir el mundo de la ficción. La narrativa en pasado y tercera persona presenta su mundo de forma anónima y con objetividad por varios motivos. El narrador discreto y no identificado tiende a desaparecer o a que los lectores nunca se den cuenta de su existencia. Por lo tanto, el tiempo pasado predominante no implica ningún presente posterior dentro del mundo de ficción. Al desaparecer esta implicación, el tiempo pasado funciona para crear el tiempo presente continuo dentro de la obra, pero visto con alguna distancia y objetividad. El uso del tiempo verbal pasado no determina la relación del tiempo presente dentro de la obra con el tiempo natural, de modo que, por ejemplo, una narrativa en pasado y en tercera persona puede estar situada tanto en el



año 1984 o el 2001 como en el año 1976. Tal determinación debe ser hecha por referencias temporales dentro de la obra y no por los tiempos verbales (Sesonske, 1980:422-423).

Las narrativas en pasado y primera persona se diferencian de las anteriores en que el pronombre recurrente “yo”, obligatorio en el caso del inglés, recuerda insistentemente la existencia de la voz del narrador y esta voz, hablando en pasado, implica un tiempo presente del narrador que es posterior a los sucesos que se describen y, por lo tanto, presenta estos sucesos desde un punto de vista subjetivo. La distancia temporal entre el presente del narrador y los sucesos descritos puede especificarse de forma vaga o con exactitud. Pero el presente del narrador no desplaza el pasado ficticio como escenario temporal de la narrativa. La doble mediación, primero por las palabras en la página y después por la voz del narrador, también caracteriza las narrativas en presente y primera persona, pero en éstas, la coincidencia del presente del narrador y el tiempo de la acción reduce la distancia que sentimos respecto a los sucesos y al mismo tiempo aumenta la subjetividad del punto de vista. Las narrativas en primera persona y con tiempos variados en las que el narrador describe el pasado y hace comentarios en presente puede combinar la intimidad de contacto cercano con la mayor objetividad de una visión distanciada. Los tiempos verbales no funcionan simplemente para indicar relaciones temporales dentro de la obra sino que sirven también para ayudar a crear y controlar la relación emocional del lector con la obra, el grado de participación en el mundo de la misma.

En este contexto, decir que un filme sólo tiene tiempo presente hace referencia a la inmediatez de la experiencia fílmica frente a la mediación de la experiencia lectora. En el cine no intervienen palabras sobre una página sino que parece que estamos viendo los acontecimientos al mismo tiempo que suceden. Fundamental para entender

esta experiencia de aparente inmediatez es el carácter especial del espacio fílmico que nos sitúa dentro del espacio de acción de la película. No sólo son los sucesos en una película mostrados más que descritos sino que además los vemos desde dentro de su espacio:

Those French audiences in 1895 who screamed when the train arriving at the Ciotat station moved off the screen toward them, or the New York audiences in 1896 who scrambled aside when the waves broke on Dover beach, were not being stupid or naive; their actions directly and accurately reflect our experience of being within cinema's action space. (Sesonske, 1980:424)

Esta llamativa inmediatez de los sucesos en el espacio de la acción es seguramente lo que ha llevado a la afirmación de que las películas tienen sólo tiempo presente. La aparente inmediatez puede tomarse o no como real pero en cualquier caso esto tiene escasa trascendencia temporal. La situación en el tiempo, tanto en cine como en literatura, es algo interno a la obra. Un acontecimiento que vemos en una película puede verse como pasado, presente o futuro dentro del mundo de la obra. Tanto si hablamos de tiempo relacionándolo con las formas verbales como si no. El cineasta puede utilizar diversos medios para indicar las relaciones de antes y después dentro de los sucesos de su obra: fundidos, títulos, montaje, sobreimpresión o divisiones en la pantalla. Excepto los títulos, ninguno de estos mecanismos tiene un significado fijo pero todos son capaces de expresar relaciones temporales. Todos estos elementos eran ya usados antes de 1915, pero desde el año 1929 el sonido se convirtió en uno de los mecanismos más importantes para establecer la estructura temporal en las películas. Las relaciones entre el sonido y la imagen son de tipo temporal; por ejemplo, el sonido sincrónico es el sonido que se oye al mismo tiempo que la imagen que muestra su origen. Los términos temporales y los tiempos verbales que aparecen en los diálogos sirven para que podamos situar los sucesos en el tiempo de la acción (Sesonske, 1980:425).

La aparición del sonido acentuó la aparente inmediatez del cine, ya que no sólo se veían los sucesos sino que también se oían. Para Sesonske, esta inmediatez es sólo aparente ya que todos los sucesos del espacio de la acción están mediados por imágenes del espacio de la pantalla. Sin embargo, este autor estima que el sonido grabado puede escapar a esta consideración. Podemos ver que los sucesos del espacio de la acción realmente no están inmediatamente presentes, ya que, después de todo, hay una diferencia considerable entre la imagen en movimiento y un cowboy real. Por muy impresionante que sea, lo que veo es simplemente una imagen y no un hombre. Sin embargo, puede que no haya ninguna diferencia en el sonido de su voz ni ningún medio observable que intervenga. Ya que la calidad o los matices de la voz no tienen por qué perderse en la grabación, lo que oímos no es una “imagen” sino un duplicado. Por lo tanto, aunque yo pueda admitir que nunca he visto realmente a Orson Welles, puedo sentir que sí que he oído su voz. De modo que puedo considerar la grabación, igual que la radio, como un mecanismo que retransmite la misma voz y no como un mecanismo que sustituye la voz por otra cosa (el equivalente visual de una imagen).

En este sentido, podríamos afirmar que en una película oímos el sonido directamente y con mayor inmediatez que los elementos visuales. Cuando el sonido es la voz de un personaje que vemos en la película, su estado *mediado* localiza la voz también como mediada. Sin embargo, la narración en *off* no parece situar al hablante dentro del espacio de acción de la película. De este modo su inmediatez puede establecer el tiempo en el que se encuentra como el tiempo presente de la película, colocando todos los sucesos del espacio de la acción en el pasado. Aunque para algunos teóricos el sonido no es una parte integrante del cine, Sesonske afirma que el sonido, y en concreto el lenguaje, juega un importante papel en la creación de las estructuras temporales de la película. El hecho de que el diálogo indique relaciones temporales en

el cine no demuestra que las películas tengan realmente sólo un tiempo presente, sino que el sonido es un elemento muy importante para determinar el tiempo verbal (o la localización temporal) en el cine (Sesonske, 1980:425).

### **1.3.5. Espacio narrativo y espacio fílmico**

Mientras que el tiempo es la dimensión de los sucesos de la historia, el espacio es la dimensión de existencia de la historia. Del mismo modo que distinguimos el tiempo de la historia del tiempo del discurso, debemos distinguir el espacio de la historia del espacio del discurso. El espacio de la historia contiene los escenarios y participantes, y el tiempo de la historia contiene los sucesos, los cuales no son de naturaleza espacial aunque tengan lugar en el espacio. En realidad los que son espaciales son los participantes que llevan a cabo las acciones o son afectados por ellas.

Para Chatman (1978:96-98) el espacio de la historia y del cine es literal: los objetos, dimensiones y relaciones son análogos a los del mundo real. En la narrativa verbal, el espacio es abstracto y requiere una reconstrucción mental. Hay una serie de parámetros espaciales que comunican la historia en el cine: escala o tamaño, contorno, textura y densidad, posición, grado, clase y área de iluminación reflejada, claridad y resolución, y color en las películas en color.

Las fronteras entre el espacio de la historia y el del discurso no son tan fáciles de establecer como entre el tiempo de la historia y el del discurso. A diferencia de la secuencia temporal, la posición o disposición física no tiene una lógica natural en el mundo real. El tiempo pasa para todos en la forma que mide un reloj, o de forma más subjetiva, pero la disposición espacial de un objeto es relativa a otros objetos y a la posición en el espacio del espectador. El ángulo y la distancia son controlados por la posición que el director da a la cámara. La vida no ofrece ninguna razón o base lógica

para estas posiciones. Se trata de elecciones o productos del arte del director. Otra característica importante del espacio fílmico es el movimiento. Las películas no están formadas sólo por encuadres fijos. Los participantes se pueden mover en cualquier dirección y la cámara puede moverse con o en contra de ellos en infinitas combinaciones. Además el movimiento puede sugerirse a través del montaje. Esta movilidad constante hace que el espacio fílmico sea bastante elástico (Chatman, 1978:98-101).

En la narrativa en prosa, el espacio de la historia se aleja doblemente del lector ya que no hay una analogía provista de imágenes fotografiadas en una pantalla. Los participantes y su espacio, si es que se “ven” de alguna forma, se ven en la imaginación, transformados de las palabras en proyecciones mentales. No tenemos una visión normal de los participantes y lugares como sucede en las películas. Cada persona crea su propia imagen mental de ellos durante la lectura de un texto.

El espacio del discurso, tanto en el cine como en las narrativas verbales, puede definirse como el *centro de atención espacial*. Es el área enmarcada hacia la que la atención de los receptores implícitos es dirigida por el discurso, esa porción del espacio total de la historia que es seleccionada de acuerdo con los requisitos del medio, por medio de un narrador o a través del ojo de la cámara –literalmente, como en el cine, o figuradamente, como en la narrativa verbal (Chatman, 1978:102).

En las narrativas verbales, hay al menos tres formas por medio de las cuales se induce a la creación de imágenes mentales en el espacio de la historia: (a) el uso directo de calificativos verbales; (b) la referencia a personajes y lugares cuyos parámetros están “normalizados”; y (c) el uso de comparaciones con tales normas. De esta forma se pueden obtener imágenes explícitas, pero las imágenes también pueden ser implicadas por otras imágenes. Otra consideración importante respecto al espacio en las narrativas

verbales se refiere a la determinación de a quién pertenece el sentido del espacio que está siendo descrito, ya que dependemos de los “ojos” con los que estamos viendo la escena que pueden ser los del narrador o el personaje o el autor implícito. El espacio de la historia transmitida por las narrativas verbales es lo que se sugiere al lector que cree en su imaginación de acuerdo con las percepciones de los personajes y lo relatado por el narrador.

Hay una característica espacial compartida por la novela y el cine: la *fluidez* de la presentación del espacio, una fluidez no disponible en el teatro tradicional. Sin embargo, existen importantes diferencias entre el espacio de la historia verbal y el fílmico. En primer lugar, hay que tener en cuenta el encuadre en las películas. Cuando evocamos imágenes mentales por medio de pasajes verbales descriptivos, éstas no están medidas dentro de unos límites, mientras que en las películas el espectador nunca pierde la conciencia de que lo que ve está limitado por los bordes de la pantalla. Por otro lado, cuando leemos podemos imaginar sólo lo que se nombra. Sin embargo, en el cine el espectador ve los objetos centrales y también objetos periféricos que conforman la escena. Además, las narrativas verbales pueden ser completamente no-escénicas, no situadas en ningún lugar en particular. El carácter icónico del medio fílmico hace inevitable la localización. Casos extremos como un fondo plano negro o blanco puede representar la noche, la niebla o el cielo pero raras veces se escapa a la localización concreta, frente a la abstracción de la representación verbal (Chatman, 1978:105-106).

El espacio fílmico ha sido analizado con más detalle por Sesonske (1973). Este autor afirma que una película es algo que vemos y las cosas que vemos son, necesariamente, espaciales. Sin embargo, mientras que los objetos espaciales solamente ocupan una posición dentro del espacio accesible a nuestra visión, una película también

proporciona su propio espacio para reemplazar el espacio de nuestro campo normal de visión. Éste es el espacio fílmico.

La situación en la que normalmente vemos una película juega un papel fundamental en su efectividad. El espacio fílmico va a invitarnos a vivir dentro del mundo de la película. Cuando vamos al cine nos sentamos en silencio, inmóviles, en una sala oscura, frente a un patrón de luz y movimiento. La oscuridad de la habitación elimina el espacio visual que nos rodea; nuestra inmovilidad detiene el flujo de sensaciones táctiles y cinéticas que forma una dimensión importante de nuestra experiencia corriente. Nuestro ojo, como el de cualquier ser vivo, se vuelve hacia áreas con luz y es atraído por el movimiento. Por lo tanto, en la oscuridad de la sala de cine, el rectángulo de luz y movimiento situado frente a nosotros ejerce una atracción visual máxima. En esta situación somos susceptibles de ser completamente absorbidos por el objeto de nuestra atención. De nuestros sentidos sólo permanecen totalmente activos la vista y el oído, y la totalidad del mundo audio-visual presente para nosotros es el de la película<sup>34</sup> (Sesonske, 1973:399-400).

Las peculiaridades del espacio fílmico se observan si lo comparamos con el espacio normal de nuestra experiencia cotidiana, el espacio del mundo natural en el que vivimos. La principal característica formal de este espacio normal es su continuidad. Este espacio es continuo en tres dimensiones. Podemos movernos desde cualquier punto en el espacio normal a otro pasando a través de todos los puntos intermedios y, para cambiar de posición en el espacio, debemos pasar a través del espacio intermedio, que es, en cierto modo, fijo. Por lo tanto, entre dos puntos cualquiera o posiciones en el espacio hay siempre una distancia constante. De modo que un objeto no puede estar en dos lugares al mismo tiempo, ni puede moverse de forma instantánea de un lugar

cualquiera a otro distante. Aparte de su forma continua, existen otras características materiales del espacio ordinario que influyen en gran medida en nuestra experiencia, como son las propiedades relacionadas con la gravedad y la distinción entre tierra y cielo.

Este espacio contrasta en varios aspectos con el espacio del cine. En primer lugar, el espacio del cine es completamente visual. Esto quiere decir que no es un espacio en el que podamos tocar o manipular objetos o desarrollar actividades. Sin embargo, es un espacio visual genuino, no es una ilusión. El hecho de que el espacio del cine sea visual hace posible sus otros rasgos característicos, entre los que ocupa un lugar importante la dualidad: el espacio fílmico es doble. La primera cara es la bidimensionalidad de las imágenes proyectadas sobre la pantalla. La otra cara del espacio fílmico es la tridimensionalidad de la acción. Este espacio de la acción es el que normalmente atrae la atención del espectador e intentamos proyectar hacia este espacio de la acción las características del espacio ordinario tridimensional en el que nos movemos (Sesonske, 1973:400-403).

Este espacio de la acción puramente visual tiene unas características bastante diferentes de las del espacio normal. Una diferencia fundamental se refiere al hecho de que este espacio es discontinuo. En primer lugar, es discontinuo respecto al espacio de nuestro mundo normal porque ningún punto en este espacio de la acción tiene una relación de distancia fija con algún punto del espacio normal. Es evidente que no podemos acercarnos o alejarnos de una posición en el espacio de la acción cambiando nuestra posición en el espacio normal, aunque sí que podemos acercarnos o alejarnos de puntos que se encuentren en el espacio de la pantalla. En segundo lugar, el espacio de la acción del cine es discontinuo en sí mismo. El cambio instantáneo de un lugar a otro,

---

<sup>34</sup> Las ideas de Sesonske se oponen por lo tanto a la afirmación de Chatman mencionada anteriormente según la cual el espectador nunca pierde la conciencia de que lo que ve en el cine está limitado por los



aunque sea muy común en el cine, apenas afecta a nuestro sentido de continuidad del mundo de la película porque simplemente aceptamos que la continuidad se mantiene dentro de las vidas de los personajes y el director normalmente evita negarlo. Pero esto no tiene que ser necesariamente así ya que, por ejemplo, las comedias, las películas de ciencia ficción y los filmes de animación muestran en mayor medida las posibilidades del espacio fílmico en el que los objetos pueden estar en varios lugares al mismo tiempo, pueden aparecer instantáneamente en lugares lejanos o pueden desaparecer y volver a aparecer más tarde en otro lugar. Todo esto nos lleva a la conclusión de que el espacio fílmico es un espacio completamente creado, con sus características determinadas por el cineasta quien las puede modificar a su conveniencia.

Las posibilidades creativas del espacio fílmico se extienden más allá del control de las discontinuidades señaladas. El potencial de movimiento y la perspectiva del espacio de la acción pueden ser alterados por medio del uso de una variedad de lentes de la cámara. Por ejemplo, las lentes de gran angular amplían el espacio visible a lo largo del eje perpendicular a la pantalla, crean distancias aparentemente mayores y una perspectiva visible más definida. El movimiento es diferente dependiendo de su dirección, acelerando a lo largo del eje perpendicular. El objetivo telefotográfico o teleobjetivo produce el efecto contrario: aplana el espacio, lo aplasta a lo largo del eje perpendicular de modo que todos los objetos parecen estar en el mismo nivel, apretados unos contra otros. Con lentes de largo objetivo el movimiento es casi imposible en el eje de modo que, por ejemplo, coches a gran velocidad cuelgan inmóviles en la cumbre de una colina y los hombres corren eternamente en el mismo sitio. A lo anterior hay que sumar que el espacio fílmico de la acción se percibe como si estuviese contenido dentro de un marco pero como si al mismo tiempo fuese ilimitado. Aunque el encuadre contiene y da forma al espacio de la acción visible, éste no está confinado por este

---

bordes de la pantalla.

marco a menos que el cineasta desee que sea percibido como limitado. El movimiento entre dentro y fuera del encuadre y, en especial, el movimiento de la cámara presentan un espacio fílmico sin límites, como si se extendiese indefinidamente más allá de la pantalla en todas las direcciones (Sesonske, 1973:403-406).

El espacio, el tiempo y el movimiento comparten su función como elementos formales básicos que determinan la estructura y carácter expresivo de cualquier película. Y a estos tres elementos hay que añadir el sonido, que se puede convertir en la cuarta categoría importante aunque sin negar la naturaleza esencialmente visual del cine. Uno de los elementos distintivos del cine como forma artística es la singularidad de los modos de espacio, tiempo y movimiento que pueden presentarse en el mismo.

Ya hemos visto que el espacio fílmico presenta importantes diferencias respecto al espacio de la experiencia cotidiana. Sin embargo, la mayoría de las películas presentan un mundo cuyo espacio no difiere mucho del espacio en el que vivimos. Esto es una elección de los directores no una condición del medio. El uso por parte de un director de lentes normales y de un montaje invisible puede tener como objetivo la creación de esa clase de mundo. Y nuestra costumbre de percibir espacio normal puede conspirar con el director para hacernos pasar por alto las inevitables diferencias. Lo que hay de verdad en las teorías “realistas” del cine tales como la de Kracauer no es que el realismo en el cine sea necesario, propio, inevitable o de alguna manera más compatible con la naturaleza del medio, sino que el logro de un realismo cuya autenticidad e inmediatez parece inalcanzable por cualquier otro arte se encuentra al alcance de las posibilidades expresivas del cine. Y mientras que los cineastas busquen la creación de películas narrativas que reflejen e iluminen nuestra experiencia real, tal realismo es un poderoso instrumento. Pero gran parte de su poder deriva de un empleo sutil de los aspectos no realistas del espacio fílmico (Sesonske, 1973:407-408).

### 1.3.6. Comprensión Narrativa

#### 1.3.6.1. Teorías del lector y del espectador

Ya vimos en el apartado 1.1. que hoy en día la narratología no sólo se ocupa de hacer un análisis descriptivo de la estructura de los textos narrativos, sino que también se dedica al análisis de los procesos de comprensión que tienen lugar en los receptores de estos textos. Narración y comprensión pueden entenderse como dos caras de una misma moneda.

La comprensión narrativa es la construcción del mundo de ficción que hacen los receptores: los lectores en el caso de las novelas y los espectadores en el caso del cine. El papel de estos receptores y los procesos que tienen lugar en la construcción del mundo de ficción que aparece en el texto narrativo han sido estudiados ampliamente. La preocupación por el lector no es algo reciente, si bien ha constituido el núcleo de las llamadas teorías de la recepción y la crítica basada en la respuesta del lector. Holub (1984) explica la diferencia entre estos dos tipos de teorías. Por un lado, tenemos la teoría de la recepción, referida en general al paso del interés por el autor y la obra al interés por el texto y el lector. Incluye los proyectos de Jauss y Iser, mientras que el término *estética de la recepción* se utiliza sólo en relación con el trabajo teórico inicial de Jauss. Por otro lado, en el ámbito de la crítica americana se utiliza el término *crítica basada en la respuesta del lector*. Este término también se refiere a un cambio general de atención que pasa de estar centrada en el autor de la obra a ocuparse del lector y, de hecho, Wolfgang Iser, considerado uno de los iniciadores más importantes de la teoría de la recepción, es normalmente incluido también en la crítica basada en la respuesta del lector.

Existen varios aspectos que separan la crítica de la respuesta del lector de la teoría de la recepción. En primer lugar, la primera designación ha sido aplicada a varios autores que han tenido poco contacto o influencia entre sí. Estos autores no forman parte de un movimiento crítico común. Por el contrario, la teoría de la recepción se refiere a una empresa más consciente y colectiva que surge como reacción a los desarrollos sociales, intelectuales y literarios en la Alemania Occidental durante el final de la década de los años sesenta. Muchos de los que forman parte de este movimiento están relacionados con la Universidad de Constanza. En segundo lugar, ha habido poca influencia entre las dos corrientes a excepción de Iser, cuyos trabajos han recibido atención en ambos grupos (Holub, 1984:xii-xiii).

Tompkins (1980) también señala que la crítica de la respuesta del lector no constituye una posición crítica unificada, sino que es un término asociado con el trabajo de críticos que utilizan al lector y al proceso de lectura para delimitar un área de investigación. En el ámbito de la crítica anglo-americana, este tipo de crítica surge en oposición a las ideas de los *New Critics*, que habían sido expuestas por Wimsatt y Beardsley. Estos autores definían la falacia afectiva como una confusión entre el poema y sus resultados, como un intento por derivar el estándar de la crítica de los efectos psicológicos de un poema y que termina en impresionismo y relativismo. Por el contrario, los críticos que se basan en la respuesta del lector afirmarían que un poema no puede ser comprendido sin tener en cuenta sus resultados. Sus “efectos”, psicológicos y de cualquier otro tipo, son esenciales para poder realizar una descripción precisa de su significado, ya que ese significado no tiene existencia efectiva fuera de su realización en la mente del lector (Tompkins, 1980:ix).

La aproximación a la teoría de la recepción de Mulengela (1982) destaca que los teóricos de la recepción afirman que no es posible entender completamente el fenómeno

de la literatura si el lector se queda fuera del análisis y añade que estos críticos han hecho un avance donde los movimientos críticos precedentes – Formalismo, Estructuralismo y Semiótica– o fallaron o sólo realizaron parcialmente las implicaciones de sus preocupaciones, y este avance no sólo ilumina la realidad de la literatura sino que también tiene grandes implicaciones para las ciencias vecinas (Mulengela, 1982:1).

Los inicios de este tipo de crítica se encuentran al comienzo del estructuralismo, cuando Mukarovsky, en el ambiente crítico proporcionado por lingüistas como Jakobson, escribe acerca de la estructura y la semiótica de las obras de arte literarias. Por otro lado, Ingarden se centraba en el análisis del lector basándose en la fenomenología de Husserl y en el estructuralismo.

En los años sesenta, después de la revisión y en ocasiones rechazo del formalismo a favor del estructuralismo y más tarde la semiótica, las ideas de Ingarden van a recibir atención por parte de la Escuela de Constanza que va a considerar al lector como su mayor preocupación. En este contexto encontramos las obras de Iser y Jauss.

En esta teoría, el concepto fundamental de *lector* se relaciona con los conceptos de *repertorio*, *alteridad*, *estrategias textuales* y *concreción*. Dentro de estos conceptos fundamentales encontramos otros secundarios como es el *horizonte de expectativas*, la *indeterminación* y el *cambio de horizonte*. El *repertorio* describe el horizonte de expectativas del lector y la intervención de los sistemas sociales por parte de los textos literarios. A su vez, el *horizonte de expectativas* se refiere a la norma y el canon estético, y a la realidad social que incluye el lenguaje, la mitología, el sistema de pensamiento, la experiencia religiosa y todo lo demás que es llevado a un texto literario. Por lo tanto, en relación con el texto el lector no es una tabla rasa. El mismo autor comparte la experiencia de su público, lo que le permite explotar el horizonte de expectativas y, en el caso de los grandes escritores, poner en crisis este horizonte

rehaciendo sus contenidos y creando normas estéticas nuevas que puede que no sean aceptadas por el lector contemporáneo pero que al entrar en el canon estético como resultado de su descubrimiento por escritores posteriores pueden acabar formando parte del horizonte de expectativas de un público futuro. Por lo tanto, el término *repertorio* describe los conocimientos literarios del lector, su experiencia y competencia (Mulengela, 1982: 10-11).

En relación a la evolución de la literatura con respecto a otros sistemas sociales, el horizonte de expectativas describe el concepto de *alteridad*, según el cual un texto literario es un objeto estético que, gracias a su forma lingüística, se dirige hacia otra conciencia que comprende y que, por lo tanto, también permite la comunicación con un destinatario posterior que ya no es contemporáneo. De modo que el hecho de que los clásicos perduren a lo largo de la historia se debe a su alteridad y no a la noción de un valor estético atemporal. Los conceptos de *estrategias textuales* y *concreción* están relacionados con la comprensión que los teóricos de la recepción tienen de la estructura, la interacción inmediata entre texto y lector y cómo el cambio de horizontes puede tener lugar en el lector contemporáneo. Una categoría de las estrategias textuales es descrita por el concepto de *indeterminación* que se refiere a los huecos que necesariamente presenta un texto y que el lector completa. En este sentido, un texto literario es incompleto y el lector, al llenar sus huecos lo concreta. Las indeterminaciones son de varios tipos, y dependen en gran medida de la manipulación que el autor hace del horizonte de expectativas del lector (Mulengela, 1982: 13-15).

Un segundo tipo de estrategias textuales está relacionado con lo que Barthes llama el código hermenéutico, provocando la búsqueda en el lector por su reconocimiento de territorio familiar. De modo que cuando el lector se enfrenta al texto con su nuevo horizonte de expectativas normalmente encontrará una entrada al

texto gracias a la percepción de territorio familiar que puede estar en el título del libro o en los párrafos iniciales. Éstos crean parámetros para la interacción entre el texto y el lector. Por lo tanto, mientras se desarrolla la narrativa, el horizonte inicial de significado se une con el siguiente y así sucesivamente, de modo que el significado acumula significado, llevando al lector de lo familiar a lo desconocido o nuevo. Para los teóricos de la recepción, las interpretaciones múltiples de una obra se deben en parte a los elementos indeterminados que aparecen en el texto y que el lector tiene que llenar usando la imaginación<sup>35</sup>, también se deben en parte al horizonte de cambios de significado que hay en el texto y en parte a las contradicciones en el sistema social y que influyen en el proceso de concretización ('Concretization'). (Mulengela, 1982: 15)

Una de las obras más importantes dentro de la teoría de la recepción es la de Iser (1974). Este autor propone un enfoque fenomenológico del proceso de lectura. La teoría fenomenológica sobre el arte se centra en la idea de que, al considerar una obra literaria, tenemos que tener en cuenta no sólo el texto en sí sino también, y en igual medida, las acciones involucradas en la respuesta a ese texto. De este modo se enfrenta la estructura de un texto literario con las formas en las que puede ser *konkretisiert* (realizado, concretado). Por lo tanto, la obra literaria tendría dos polos: el artístico y el estético. El artístico se refiere al texto creado por el autor y el estético a la realización llevada a cabo por el lector. De modo que la obra literaria no puede ser completamente idéntica al texto o a la realización del texto sino que se encuentra a

---

<sup>35</sup> El uso del término "imaginación" será superado en estudios posteriores sobre la recepción, como es el caso de los estudios en la línea de la psicología cognitiva (Emmott, Bordwell, Branigan) que ya no hablarán del uso que los receptores hacen de la imaginación sino que analizarán distintos niveles en el proceso de recepción: un nivel de integración textual fundamentado en estrategias verbales de cohesión que funciona desde las unidades más básicas a las más complejas y un nivel de inferencia textual basado en estrategias cognitivas que operan en dirección inversa, desde los esquemas cognitivos a sus unidades menores.

mitad de camino. La obra es más que el texto porque el texto sólo cobra vida cuando es realizado, y además la realización no es independiente de la disposición individual del lector, aunque ésta a su vez sea influida por los diferentes elementos del texto. La convergencia del texto y el lector trae a la existencia la obra literaria, y esta convergencia no puede ser nunca concretada con precisión sino que debe mantenerse siempre virtual, ya que no puede ser identificada ni con la realidad del texto ni con la disposición del lector (Iser, 1974:274-275).

Uno de los conceptos más importantes que Iser desarrolla es el de los elementos de indeterminación. Este autor señala que los textos literarios están llenos de inesperados giros y complicaciones de la acción, y de frustraciones de las expectativas. Incluso en la historia más sencilla, puede haber algún tipo de frustración, ya que es por medio de las omisiones como una historia gana dinamismo. Y es en estos momentos en los que el lector tiene la oportunidad de utilizar su facultad para establecer conexiones, para completar los huecos que deja el texto. Con un texto literario sólo podemos figurarnos las cosas que no están allí; la parte escrita del texto nos proporciona el conocimiento, pero es la parte no escrita la que nos da la oportunidad de figurarnos las cosas. Sin los elementos de indeterminación, los huecos en el texto, no podríamos usar la imaginación (Iser, 1974:283).

La atención prestada al lector en literatura va a tener un paralelo en el cine con las teorías que se centran en el estudio del papel del espectador a partir de los años setenta. Mayne (1993) estudia las teorías del aparato cinematográfico y la noción del cine como institución, de la que el espectador es parte destacada. Estas teorías se nutrieron de las ideas de Althusser sobre la naturaleza de la representación ideológica, y de la obra de Barthes *S/Z*, para analizar las estructuras de la representación fílmica y de lo que pone en cuestión esas estructuras.



Bajo la influencia de estas dos obras surge la teoría fílmica de los años setenta que se dividió en dos líneas. En primer lugar, las obras de Baudry y Metz en Francia, y de Mulvey en Gran Bretaña, influyeron en la definición del cine como aparato institucional. Sus análisis se centran en la institución cinematográfica en tanto que ciertas estructuras siempre forman parte de lo que constituye los placeres de ir al cine. Estos tres críticos analizan estos placeres a través del psicoanálisis, cuyas ideas se aplican al estudio de la ideología, y coinciden en el papel del cine para imbuir en los individuos la cultura dominante. La segunda línea está formada por las obras de Bellour, Heath y Kuntzel, unas obras que, no renunciando a la teoría del aparato, se dedican más específicamente al análisis de cómo la institución cinematográfica funciona en términos textuales. Desde el punto de vista metodológico, esto significa que estos autores se dedican al análisis de películas individuales en tanto que éstas representan a la institución cinematográfica.

Un aspecto común a las teorías del aparato y a los críticos textuales es un énfasis en el psicoanálisis más pronunciado que el que se encuentra en Althusser o Barthes. De este modo, los críticos textuales utilizan el psicoanálisis para demostrar cómo los mecanismos más específicos del cine clásico de Hollywood, como es el caso del uso de los primeros planos, la relación entre sonido e imagen, el uso del plano y contraplano, sirven para colocar a los espectadores de tal forma que éstos van a ser definidos dentro de escenarios de deseo teorizados por el psicoanálisis. Estos críticos van a explorar los paralelos existentes entre la situación del espectador que ve una película, inmóvil en una sala oscura delante de una pantalla, y situaciones centrales en la comprensión psicoanalítica del sujeto, como son los sueños y la regresión. De hecho, el denominador común de toda la teoría fílmica de los años setenta va a ser el uso del psicoanálisis como el modelo privilegiado para comprender cómo funciona el cine como instrumento

ideológico. Prácticamente todas las características de la institución cinematográfica tal y como es definida por la teoría fílmica de los años setenta están determinadas por la intersección de psicoanálisis e ideología (Mayne, 1993:19-20).

Para la teoría fílmica de este período el cine no es una forma cualquiera de entretenimiento sino una forma que encarna mitos profundamente asentados e ideologías centrales en el funcionamiento de los países occidentales modernos e industrializados. De este modo, el cine no es considerado como el producto de una cultura determinada, sino que es una proyección de sus necesidades, deseos y creencias fundamentales. Dos aspectos implícitos en estas propuestas son, en primer lugar, que la institución cinematográfica objeto de investigación es el cine comercial y, en segundo lugar, que este cine comercial es emblemático de las culturas modernas de Europa y Estados Unidos, culturas principalmente blancas, industrializadas y Eurocéntricas, dirigidas hacia una ética del consumo (Mayne, 1993:20-21).

Otro presupuesto de la teoría fílmica de los setenta considera que las características particulares del cine clásico favorecen el deseo edípico por medio de unas estructuras de la mirada que convierten a la mujer en el objeto y al hombre en su sujeto, algo que también se consigue por medio del argumento y la caracterización. Todo esto sugiere que el sujeto del cine clásico es masculino. El esquema narrativo dominante en el cine clásico narrativo consiste en una crisis y una resolución. Una de las ideas principales seguidas en el análisis estructuralista era que el significado se organizaba en términos de oposiciones binarias. La mayor parte del análisis textual del cine clásico va a tomar como punto de partida el sistema de oposiciones operativo en este cine. Las oposiciones que aparecen con más frecuencia (masculino/femenino, padre/hijo) están relacionadas en términos generales con la naturaleza edípica de la

narrativa. La importancia del sujeto en la narrativa se debe a que todas las oposiciones, crisis y resoluciones están dirigidas a un sujeto (Mayne, 1993: 23-25).

Metz analiza el proceso de identificación en el cine, llegando a la conclusión de que debemos distinguir entre la identificación secundaria, o identificación con los personajes, y la identificación primaria, o identificación con la situación de proyección, “conmigo mismo mirando”. La noción de una posición del sujeto es crucial para la reformulación de la identificación cinematográfica, noción según la cual cuando entro en la sala de cine y tomo asiento ya empiezo a tomar parte en un proceso de identificación en varios niveles, conscientes e inconscientes, y de este modo he asumido un lugar dentro del aparato cinematográfico, he aceptado sus ficciones. La institución fílmica me posiciona mucho antes de que me haya identificado con un actor o personaje favorito.

En los ensayos de Baudry (“Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus” y “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema”) el aparato cinematográfico es concebido como un mecanismo psíquico e ideológico simultáneamente. La importancia concedida al aparato cinematográfico hace que la noción de identificación se convierta en el mecanismo central para la participación del espectador en la experiencia fílmica. El término *identificación* solía asociarse con los personajes de ficción. Sin embargo, Metz, siguiendo las ideas de Baudry, afirma que más importante es la identificación primaria por la que el espectador se identifica consigo mismo. De este modo, el aparato es la condición básica de la identificación en el cine. Según Metz, mientras se identifica consigo mismo como mirada, el espectador no puede hacer otra cosa que identificarse con la cámara también. Durante la proyección la cámara está ausente, pero tiene un sustituto que consiste en otro aparato, un proyector (Mayne, 1993:26-27).

Mayne explica que con posterioridad surgieron tres enfoques como crítica al modelo institucional y a su noción fundamental de considerar al espectador como una función de la ideología dominante. La primera de estas críticas proviene de los enfoques empíricos, que señalan la necesidad de desplazar al “sujeto” de la teoría del aparato para examinar cómo los espectadores reales responden al cine. Dentro de los modelos empíricos, encontramos, por un lado, los enfoques que se basan en el cognitvismo y, por otro lado, los enfoques basados en los estudios culturales. Los defensores más destacados de la orientación cognitivista son Bordwell, Branigan y Carroll, quienes han buscado en las áreas de la psicología cognitiva y en la lingüística la posibilidad de establecer una concepción del espectador fílmico mucho más dinámica, compleja y de base científica. Por otro lado, los modelos empíricos relacionados con estudios culturales están representados por *The University of Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*.

El segundo tipo de enfoques críticos del modelo institucional está constituido por los modelos históricos que se centran en el estudio de formas específicas de *recepción* más que en una definición global del cine como institución. Los modelos históricos del espectador comparten la convicción de que los modelos del espectador definidos institucionalmente son precisos sólo hasta cierto punto, ya que perpetúan la noción de un “cinematic subject/viewer/spectator” que sólo puede ser equivalente al sujeto dominante de la sociedad occidental. Lo que se necesita entonces es una comprensión de cómo la noción de un sujeto dominante puede cambiar según la circunstancia histórica, y cómo, por lo tanto, lo que es dominante en un conjunto de circunstancias puede que no lo sea en otras. Los modelos históricos del espectador asumen que la noción de espectador debe ser definida como algo histórica y culturalmente específico (Mayne, 1993:43).

Los modelos históricos van a seguir cuatro líneas diferentes (Mayne, 1993: 64-68): los estudios de la *intertextualidad* en el cine (por ejemplo, el análisis de los efectos que tienen en la recepción de las películas las revistas de cine o los actores que se convierten en estrellas del celuloide), el estudio de la evolución de los diferentes lugares donde tiene lugar la exhibición fílmica, el estudio del cine como una esfera pública y, por último, los estudios basados en el análisis de la recepción. En esta última línea de los modelos históricos Mayne señala la existencia de un terreno compartido con la crítica literaria que utiliza la teoría de la recepción como medio para explorar las formas en las que los significados de un texto son siempre moldeados por las circunstancias históricas en las que se lee o ve una película.

Mayne incluye al feminismo entre los enfoques que critican el modelo institucional. Este enfoque incluye trabajos sobre el espectador femenino, un espectador que está ausente en la teoría fílmica de los años setenta. El dar una consideración específica a los enfoques feministas no implica que sean incompatibles con los empíricos e históricos (Mayne, 1993: 43) .

Por último, las teorías institucionales del espectador han sido criticadas por ser demasiado homogéneas y monolíticas. Frente a la homogeneidad, la heterogeneidad ha sido considerada como un lugar potencial para la resistencia. El reto para las teorías del espectador está precisamente en reconocer los funcionamientos contradictorios del cine. La oposición homogeneidad y heterogeneidad ha destacado una serie de conceptos con los que se explica que la noción de espectador comprende tanto la institución cinematográfica como los posibles excesos y resistencias a la misma. Conceptos como *recepción*, *fantasía* y *negociación* basan la noción de espectador en el reconocimiento de la contradicción (Mayne, 1993:76). Estos términos intentan organizar los argumentos de la institución cinematográfica homogénea y las respuestas heterogéneas a la misma.

En primer lugar, la relación entre la emisión y la recepción cinematográfica abre un espacio entre el espectador “ideal” y el espectador “real”. Un texto asume ciertas respuestas que pueden o no ser operativas en diferentes condiciones de recepción. Los espectadores pueden responder, y en ocasiones lo hacen, a las películas de maneras que contradicen, rechazan o problematizan el presumiblemente espectador “ideal” estructurado en el texto. En segundo lugar, la noción de fantasía permite una exploración mucho más radical de la dimensión psíquica del cine, frente a la versión del psicoanálisis que aparece en las teorías del sujeto cinematográfico que tiende hacia una versión uniforme del subconsciente, entendido casi siempre como la aparición de varias crisis de identidad edípica masculina. Por último, el término *negociación* se va a utilizar para sugerir que diferentes textos pueden ser usados, interpretados o apropiados de formas diversas. A veces se considera que la diversidad que se postula a través de las lecturas supone un reto para el poder de la institución (Mayne, 1993:79-80).

### **1.3.6.2. Los enfoques cognitivos**

Después de haber mencionado en líneas generales la gran diversidad de teorías existentes sobre el lector y el espectador, vamos a centrarnos en el análisis de los enfoques cognitivos, enfoques que en el cine ya hemos visto como Mayne los incluía en los llamados enfoques empíricos que surgen como alternativa al modelo institucional. Pero, en primer lugar, y antes de dedicarnos a los modelos cognitivos que surgen en la teoría fílmica, analizaremos los planteamientos fundamentales de los enfoques cognitivos de la lectura aplicados a la comprensión de las novelas. Beech y Colley (1987) recogen diversas aportaciones dentro de este tipo de enfoques. El procesamiento de información durante la comprensión tiene lugar en varios niveles que van desde el

reconocimiento de palabras individuales hasta la aplicación del conocimiento del lector para interpretar el texto y hacer las inferencias necesarias.

Colley (1987) analiza los procesos de comprensión textual de nivel superior. La comprensión es un proceso constructivo. Para entender un texto, el lector debe utilizar información explícita e implícita. Por un lado, el lector debe realizar inferencias para completar detalles que no aparecen explícitos en el texto. Para realizar estas inferencias el lector debe tener algún tipo de conocimiento enciclopédico y contextual de la situación que se presenta en el texto. Los objetivos y actitudes del lector y la comprensión de la intención comunicativa del autor son factores que también deben tenerse en cuenta.

Esta autora explica cómo se almacena y procesa el conocimiento previo que utilizan los lectores para hacer inferencias. Y es en esta explicación donde entran en juego los *esquemas* (estructuras de conocimiento), gracias a los cuales se lleva a cabo el procesamiento de información. En primer lugar, se considera que los esquemas están organizados de forma jerárquica en la memoria. En segundo lugar, los esquemas varían en grado de generalidad, de modo que los esquemas más específicos aparecen en la base de la jerarquía y los esquemas más abstractos aparecen en un nivel superior de la misma. En tercer lugar, los esquemas contienen información y no definiciones, ya que una propiedad determinada de un esquema no tiene por qué aplicarse a todos los ejemplos de ese esquema. Por último, un esquema presenta variables que son completadas cuando se utiliza, por lo que las propiedades especificadas por un esquema son sólo definidas cuando el esquema se utiliza para codificar o procesar información (Colley, 1987:116).

Es importante tener en cuenta que la teoría de los esquemas no sólo explica el almacenamiento de información sino que es también una teoría instrumental de la

adquisición de conocimiento. Los esquemas parecen ser utilizados para interpretar información sensorial nueva, para recuperar información de la memoria, y para guiar la secuencia de procesamiento. Los esquemas constituyen un prototipo, de modo que pueden utilizarse para realizar inferencias, ya que cuando la información que obtenemos sobre un suceso u objeto es incompleta, los detalles que faltan pueden ser completados usando este prototipo. También pueden ser utilizados para guiar la codificación de la información nueva ya que generan expectativas acerca de elementos que están presentes normalmente en una categoría determinada. Por otro lado, pueden darse interpretaciones erróneas cuando los esquemas son aplicados de forma incorrecta debido a una ambigüedad en el texto o a la realización de inferencias incorrectas debido a la existencia de esquemas poco desarrollados. En otras ocasiones la interpretación incorrecta se produce por una inadecuada aplicación de los esquemas debido a estados o actitudes emocionales (Bower, 1978).

Colley (1987:117) describe la forma en la que los esquemas guían el proceso de comprensión. El proceso del empleo de esquemas tiene tanto elementos accionados por datos como elementos accionados conceptualmente. La parte inicial del proceso es accionada por datos. La información entrante activa los esquemas del nivel inferior que a continuación activan aquéllos de nivel superior que en términos de probabilidad encajan mejor con la información. Los sub-esquemas son entonces activados por estos esquemas de nivel superior con el objetivo de determinar si la correspondencia es adecuada: "If a fit is found then the relevant schemata are applied in a conceptually-driven fashion to generate expectations for a search for predicted input. If no fit is found, then the activated higher-level schemata and their subschemata are rejected."

El problema de esta teoría es que no está lo suficientemente especificado su modo de aplicación como para que pueda ser replicada. Sin embargo, la gran cantidad



de investigación en este campo llevada a cabo en los estudios empíricos de la memoria y la comprensión y en los estudios de inteligencia artificial son una muestra de que la noción de representación esquemática tiene mucho que ofrecer como descripción de la forma en la que almacenamos y relacionamos campos de conocimiento relacionados, por lo que no debe sorprendernos que esta noción forme una parte fundamental en las descripciones del proceso de comprensión que hacen autores como van Dijk y Kintsch, Graesser, y Rumelhart (Colley, 1987:121).

Un aspecto controvertido de la teoría de los esquemas se refiere al papel del conocimiento sobre las convenciones del texto, es decir el uso del conocimiento retórico de la forma textual durante el proceso de comprensión. La investigación en este campo se ha centrado en el conocimiento de la forma y convenciones del discurso narrativo y se ha sugerido que la información estructural relacionada con la organización e interrelación de las diferentes partes de una historia puede resumirse en una gramática de la historia, que contiene una serie de reglas con las que generar una historia.

Además del conocimiento de esquemas, la comprensión se basa en factores y elementos textuales. Dichos factores se agrupan bajo la noción de coherencia que tiene que darse tanto a nivel global como local. Desde el punto de vista de la coherencia global, el texto tiene que presentar un tema consistente y los sucesos que forman este tema deben estar organizados dentro del texto. Sin embargo, es posible mantener la coherencia en un texto narrativo aunque se manipule el orden o la cantidad de información proporcionada, siempre que se mantenga la consistencia del tema y las relaciones espaciales. Por medio del uso de diferentes estrategias retóricas, el autor puede hacer que el lector elabore ciertas hipótesis sobre la causalidad o el desenlace que luego pueden ser modificadas drásticamente cuando se presentan sucesos posteriores, como sucede por ejemplo en las historias de misterio o de terror. Brewer (1980) señala

la existencia de cuatro estrategias retóricas gracias a las cuales el autor puede manipular la comprensión en cada momento: variar el orden de los sucesos del orden subyacente, la selección del detalle, variar la visibilidad del narrador y variar la cantidad de información disponible para el narrador (Colley, 1987:128).

Las relaciones causales son responsables fundamentales de la cohesión narrativa y por tanto tienen una especial importancia para la comprensión de las historias, algo que ha sido señalado en relación a la existencia dentro de las historias de trayectorias causales, algunas de las cuales continúan a lo largo de la historia (cadenas causales) mientras que otras no lo hacen (callejones sin salida). Por otro lado, el texto también debe presentar coherencia entre las oraciones. Ésta se consigue por medio de una serie de recursos lingüísticos como la referencia anafórica, sustitución pronominal, elipsis, conjunciones, y cohesión léxica, que permiten que una parte del texto se una a otra oración por oración. Otro elemento que da cohesión al texto es su estructura informativa, la progresión desde la información dada a la información nueva.

Los factores que contribuyen a que un texto sea coherente varían según el tipo de discurso. Los textos narrativos se basan fundamentalmente en la cohesión causal, temporal, y en la referencia. En el caso de los textos descriptivos son más importantes para la comprensión la consistencia de las relaciones espaciales, y la presentación de la información de forma que permita la construcción de una representación de manera consistente (Colley, 1987:128-131).

La aplicación del cognitivismo a la comprensión narrativa de textos escritos ha sido escasamente desarrollada. Un intento parcial ha sido el de Emmot (1997), quien limita su estudio al papel de la referencia. Esta autora no parte de una definición inicial de narrativa y narración, sino que se centra en los procesos de recepción de los textos narrativos que tienen lugar en el lector. Hay un elemento fundamental compartido por

Emmot y por Bordwell. Ambos tratan los textos, escrito en el caso de la primera y filmado en el segundo, como una serie de *pistas* para el receptor, como indicaciones para reconstruir el significado textual (Emmot, 1997:3; Bordwell, 1985:29, 53).

De todas las complejas operaciones que conforman la comprensión de un texto, Emmot se centra en la referencia pronominal. Su trabajo no se basa en pruebas psicológicas del acto de lectura, sino que analiza los textos para mostrar las exigencias que, a nivel de inferencias y de almacenamiento de la información, estos imponen en los lectores. La autora parte de los procesos de narración para estudiar la comprensión de los textos narrativos. Sin embargo, el trabajo de Emmot queda limitado a la comprensión de los textos en términos de coherencia global y principalmente local por lo que su estudio está demasiado centrado en aspectos lingüísticos como para hacerlo extrapolable al texto fílmico. En el ámbito de la teoría fílmica sí se encuentran propuestas que trascienden el nivel de análisis local tal como lo practica Emmot y que, por tanto, permiten estudiar aspectos de la comprensión aplicables al texto narrativo y fílmico.

Las propuestas de Bordwell y Branigan ya comentadas en apartados anteriores plantean la comprensión narrativa como la construcción del mundo de ficción que hacen los lectores basándose en sus propios esquemas cognitivos y en las indicaciones proporcionadas por el texto.

La influencia de la psicología cognitiva se aprecia claramente en toda la obra de Bordwell (1979, 1985, 1989) dedicada al estudio del estilo fílmico. Esta influencia queda reflejada en el uso central que Bordwell hace de conceptos como *esquemas mentales*, *percepción*, *prototipos*, *conocimiento previo* e *inferencias*, para explicar la construcción del texto fílmico.

De acuerdo con Bordwell (1985) el objetivo principal de la narración es la comprensión de la historia por parte del espectador. Su teoría se ocupa de los procesos perceptivos y cognitivos que tienen lugar en los espectadores de una película. Basándose en la teoría *constructivista* de la actividad psicológica que tiene su origen en Helmholtz, Bordwell propone un modelo constructivista de los procesos que lleva a cabo el receptor de la película<sup>36</sup>. Este modelo considera que la actividad de ver una película es un proceso psicológico y dinámico que manipula una serie de factores: las capacidades perceptivas, el conocimiento y la experiencia previos, y el material y la estructura de la película.

La forma y el estilo funcionan como estrategias con fines narrativos: “formal systems both *cue* and *constrain* the viewer’s construction of a story.” Para Bordwell la narración es una actividad formal. Al seguir el enfoque perceptivo-cognitivo del trabajo del espectador, su teoría trata la narración como un proceso que no es en sus objetivos básicos específico de ningún medio. Como un proceso dinámico, la narración despliega los materiales y procedimientos de cada medio para sus propios fines. Según Bordwell, el hecho de considerar la narración de esta forma abre un campo considerable para la investigación y al mismo tiempo permite que nos centremos en las posibilidades específicas del medio fílmico (Bordwell, 1985:49).

Los trabajos de Branigan (1984, 1992) también se encuadran en el marco cognitivista de la narración y la comprensión narrativa en el cine. En *Narrative Comprehension and Film* (1992), Branigan explica que el estudio de la narrativa ha adquirido un papel fundamental en las teorías sobre cine en los últimos años y que la

---

<sup>36</sup> Bordwell (1985:30-31) explica el origen de su teoría señalando que según la teoría Constructivista percibir y pensar son dos procesos activos y orientados hacia un fin. Los estímulos sensoriales por sí solos no pueden determinar un percepto ya que son incompletos y ambiguos. El organismo construye un juicio perceptivo sobre la base de inferencias no conscientes. Bordwell continúa explicando que los procesos de inferencia pueden ser de dos tipos (“bottom-up” y “top-down”) y que en estas actividades perceptivas y

situación actual es el resultado de dos tendencias. A mediados de los años 60, la teoría fílmica empezó a poner el énfasis en cuestiones epistemológicas y psicológicas desarrollando, en primer lugar, una epistemología centrada en el objeto que fue seguida por un cambio hacia una epistemología centrada en el sujeto. Más o menos al mismo tiempo surgió una segunda tendencia en la que la narrativa empezó a ser explorada como un discurso con derechos propios, aparte de su manifestación en un medio particular. Este estudio recibió el nombre de “narratología”. Su objetivo era también epistemológico: en un primer momento descriptivo y objetivo, pero más recientemente centrado en la competencia del que percibe, es decir, en las condiciones que gobiernan y hacen posible tanto la comprensión como la creación de los textos narrativos: “Today narrative is increasingly viewed as a distinctive strategy for organizing data about the world, for making sense and significance.” (Branigan, 1992: xi)

La narrativa aparece como un modo de pensamiento, como una forma de organizar el mundo. Por lo tanto, la narratología debe tener como objetivo el ofrecer una descripción psicológicamente apropiada de la comprensión narrativa. Con este fin, Branigan elabora un método basado en un campo interdisciplinar que surge a mediados de los años 70 y que recibe el nombre de ciencia cognitiva. A los conceptos que acabamos de mencionar en relación con la obra de Bordwell, Branigan añade lo narratológico y lo lingüístico. De modo que Branigan (1992:5) combina en su teoría elementos de psicología cognitiva (“schema”, “top-down/bottom-up processing”, “declarative/procedural knowledge”), con conceptos procedentes de la narratología (“diegesis”, “focalization”, “levels of narration”) y de lingüística (“time”, “tense”), para demostrar que la percepción narrativa del mundo está ligada a la forma en la que

---

cognitivas juegan un papel fundamental los esquemas mentales que guían los procesos de formación de hipótesis.

organizamos el conocimiento, a nuestras habilidades de razonamiento causal y a nuestros juicios sobre secuencia temporal.

Para Branigan la narrativa no pertenece exclusivamente al campo de la ficción y debe compararse con otras formas no narrativas de organizar y comprender la información acerca del mundo. La narrativa es algo más que un tipo de texto, es una actividad perceptiva que organiza los datos en un patrón especial que representa y explica la experiencia. La narrativa es una forma de organizar datos espaciales y temporales en una cadena de sucesos de causa-efecto con un principio, medio y final que expresa un juicio sobre la naturaleza de los sucesos y al mismo tiempo demuestra cómo es posible conocer, y por lo tanto narrar, los sucesos (Branigan, 1992:3).

Los modelos cognitivos sirven para llevar a cabo una comparación de los procesos de comprensión en novela y cine teniendo en cuenta que se trata de dos medios diferentes que estimulan unos procesos de comprensión diferentes en los receptores. El análisis de los procesos de narración puede utilizarse de punto de partida para el análisis de los procesos de comprensión narrativa, ya que como Branigan afirma la narración y la comprensión están relacionadas: “narrating and reading are not separate practices but are aspects of the same process seen under different conditions” (1984:180).

El análisis de las adaptaciones de novelas al cine es un buen lugar para comparar los procesos de comprensión en lectores y espectadores y los procesos de narración en ambos medios. Comparar los procesos de comprensión narrativa de la novela y los de su adaptación cinematográfica proporciona nuevas ideas acerca de las diferencias entre la narración/enunciación de los dos medios. Una buena adaptación deberá intentar provocar por medio de los códigos fílmicos, del “lenguaje” fílmico, de la enunciación fílmica, unos procesos/efectos de comprensión en el espectador que se asemejen a los

provocados por la narración verbal. Efectos como disparidades de conocimiento (suspense, misterio, ironía), expectativas, etc. La película deberá “jugar” con el conocimiento de los espectadores de forma parecida al modo en que la novela “juega” con el conocimiento de los lectores.

En realidad los modelos de Bordwell y Branigan son modelos neoformalistas, que siguen estando dentro de un marco narratológico aunque adquieran un enfoque cognitivo. Esto se observa en la distinción que hacía Branigan (1992) entre conocimiento declarativo y conocimiento procedimental. Para este autor el conocimiento declarativo surge por medio de un esquema narrativo que produce un conjunto de episodios reunidos como una cadena causal. El conocimiento procedimental se genera por medio de la narración: los modos en que adquirimos conocimiento de lo que sucede en la historia. Por lo tanto, el estudio de la narración fílmica equivale al análisis de las habilidades y procedimientos que aplicamos para conocer los sucesos narrativos.





## 2. LA NARRACIÓN EN JANE AUSTEN

### 2.1. Jane Austen: un fenómeno cultural

El título de esta sección se refiere al primer capítulo del libro de Juliet McMaster *Jane Austen the Novelist. Essays Past and Present* (1996). “Jane Austen as a Cultural Phenomenon”. Estas palabras reflejan un hecho indiscutible: la importancia de Jane Austen no sólo en el ámbito de la literatura inglesa sino como una figura popular dentro y fuera de la cultura británica. McMaster parte de un ensayo sin concluir en el que el crítico Lionel Trilling se pregunta por qué leemos a Jane Austen, cuál es el motivo de su popularidad. Trilling está impresionado por lo que considera un fenómeno de la cultura contemporánea: “the large and ever-growing admiration which Jane Austen’s work is being given.” (cit. McMaster, 1996:3)

Como subraya Johnson (1997:211), Jane Austen no es una novelista sobre la que se pueda hablar sin pasión, sino que es un fenómeno comercial, un fetiche cultural que se ha convertido en esencial para la auto-definición de variados intereses opuestos –de escapistas o realistas, de defensores de la moralidad o exponentes de una teatralidad lúdica y amoral, de elitistas o demócratas, de iconoclastas o convencionalistas, de expertos o de lectores comunes– por lo que es muy difícil distinguir a la Jane Austen real de las agendas de aquéllos que opinan sobre su obra.

El fenómeno Jane Austen, recuerda McMaster, provocó ya desde el comienzo del estudio crítico de su obra la aparición de dos grupos enfrentados que recibieron el nombre de “Janeites” y “Anti-Janeites”. Southam ha analizado el desarrollo de esta controversia: “The division of Jane Austen’s readership into two opposing camps- the Janeite devotees and the anti-Janeites- is an amusing controversy, long antiquated and now forty or fifty years dead.” (Southam, 1986:237)

El resumen que Southam hace de la controversia nos muestra que ésta llega a adquirir tintes absurdos y alejados del rigor y la objetividad necesarios en la actividad de la crítica literaria, ofreciendo declaraciones de extrema y violenta expresión de la postura “anti-Janeite”, por ejemplo Mark Twain expresando su “repugnancia animal” por la obra de Austen, frente a declaraciones de fervientes admiradores que consideran esta admiración un culto del que ellos son los “adoradores”, porque “she is a passion and a creed, if not quite a religion.” (Southam, 1986:239)

Johnson (1997:214) se refiere al entusiasmo y admiración generados por la obra de Austen a principios del siglo XX, un entusiasmo principalmente masculino –con la excepción de la especialista en Shakespeare, Caroline Spurgeon– compartido entre editores, profesores universitarios y literatos como Montague Summers, A.C. Bradley, Lord David Cecil, Sir Walter Raleigh, R.W. Chapman y E.M. Forster. Y a esto añade que en la Real Sociedad de Literatura en particular el genio de Austen era celebrado con un entusiasmo que sería considerado como algo disparatado en las conferencias o clases de hoy en día:

Far from regarding their interest in Austen as level-headed ‘work’ necessitated by the complexity of her novels, Janeites flaunt it as ecstatic revelation: she was not merely their *dear* Jane, their *matchless* Jane, and they were her *cult*, her *sect*, her *little company* (*fit though few*), her *tribe* of ardent adorers who celebrate the *miracle* of her work in flamboyantly hyperbolic terms, archly suggesting –to my ear at least– the incommensurateness of their fervour to the primness of its object.

Probablemente muchos de los llamados “anti-Janeites”, entre los que se cita a Henry James, lo que realmente rechazaban no era la obra de Austen sino esa especie de idolatría, esa admiración desmedida a la que en ocasiones parece faltarle rigor crítico. Sin embargo, en palabras de Southam, la polémica de estos años constituye un melodrama cómico que no podrá ser repetido porque con la aparición de la crítica académica moderna, la afiliación a uno u otro bando por parte de los críticos ha desaparecido, algo que este autor considera “a loss to the comedy of criticism”, y que

impedirá que se escriban pasajes como el que aparece en la reseña que E.M. Forster hizo en 1923 a la edición de Oxford de las novelas de Austen:

I am a Jane Austenite, and therefore slightly imbecile about Jane Austen. My fatuous expression, and airs of personal immunity – how ill they set on the face, say, of a Stevensonian! But Jane Austen is so different. She is my favourite author! I read and re-read, the mouth open and the mind closed. Shut up in measureless content, I greet her by the name of most kind hostess, while criticism slumbers. The Jane Austenite possesses little of the brightness he ascribes so freely to his idol. Like all regular churchgoers, he scarcely notices what is being said. (cit. Southam, 1986:241)

Southam opina que esta palabras reflejan el genio de Forster, “his sense of theater, of ungarrulous absurdity, in which realm alone can Janeites and anti-Janeites flourish for our enlightenment and delight” (p.242).

Volviendo a McMaster y a su análisis del fenómeno Jane Austen, esta autora afirma que en la actualidad Austen sigue destacando por el interés que despierta tanto a nivel popular como académico. En el ámbito académico los estudios sobre Jane Austen son innumerables: “Jane Austen provides grist to the mill of most of the past and current movements in criticism, and one may find interpretations Marxist, Freudian, biographical, new historical, structural, deconstructionist, and, of course, feminist.”<sup>37</sup> (McMaster, 1996:12)

En el terreno popular encontramos las Sociedades de Jane Austen en Inglaterra y en Norteamérica, y que en cierta medida recogen el entusiasmo de los “Janeites” de principios de siglo. Johnson señala el entusiasmo lúdico de estos clubs de lectores amateur, cuyas actividades incluyen reuniones para tomar el té, bailes de época, juegos, lectura y representaciones dramáticas, realizadas con una anglofilia exagerada en América del Norte y con una vigorosa meticulosidad de anticuario en Inglaterra, “and whose interests range from Austenian dramatizations, to fabrics, to genealogies, and to

---

<sup>37</sup> Roth y Weinsheimer (1973, 1985, 1996) ofrecen una detallada bibliografía de estudios sobre Jane Austen.

weekend study trips, in no particular order and without any agenda-driven priority.” (Johnson, 1997:223)

La JASNA, o *Jane Austen Society of North America*, es responsable de la publicación de una revista periódica sobre la novelista británica, *Persuasions* que aparece anualmente desde 1979, y además desde 1999 podemos encontrar en Internet la revista electrónica *Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line*, que aparece dos veces al año en la página web de esta sociedad<sup>38</sup>. Todo esto hace que la JASNA se mueva entre el entusiasmo popular por Jane Austen y los estudios rigurosamente académicos. Por otro lado, los “Annual Reports” de la Sociedad de Jane Austen en Inglaterra han sido publicados desde 1949, aunque según Sales (1994) las publicaciones de esta Sociedad no presentan tanta calidad por lo que no es correcto considerar del mismo modo a las dos Sociedades:

The bracketing together of these two Societies does a disservice to the North America one. Its journal, *Persuasions*, shows a healthy interplay between the pleasures of the fan club and a concern to promote historically informed critical readings. The English one, by contrast, has always been deeply suspicious of most forms of literary and historical criticism. (Sales, 1994:15)

Aunque algunos académicos, como señala Johnson, no aprueben el aspecto popular de muchas de las actividades organizadas por estas sociedades, esta autora defiende a los que admiran a Jane Austen de forma amateur y fuera de la academia:

The process by which academic critics deprecate Austenian admirers outside the academy is very similar to the way, as Henry Jenkins has shown, trekkies, fans, and mass media enthusiasts are derided and marginalized by dominant cultural institutions bent on legitimizing their own objects and protocols of expertise. But there is an important difference: unlike *Star Trek*, Austen’s novels hold a secure place in the canon of high as well as popular culture (...). If Dr. Johnson, one of Austen’s favourite writers, was correct in opining that the purpose of literature was to help us better to enjoy or endure life, then we must be glad, *pace* James, that ‘Jane’ is ‘theirs’, ‘yours’, and ‘ours’ after all. (Johnson, 1997:224)<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Podemos encontrar la página web de la JASNA en la siguiente dirección de Internet: [www.jasna.org](http://www.jasna.org). Aquí se explica que tanto *Persuasions* como *Persuasions On-Line* “are literary journals that contain reports and papers from the annual conference, articles written by members on Jane Austen, her family, her art, or her times, and news of JASNA activities”. Además, *Persuasions: Occasional Papers*, aparece en intervalos irregulares con artículos de interés sobre Austen.

<sup>39</sup> Aquí Johnson se refiere a la crítica que Henry James hizo a la comercialización de Jane Austen por parte de numerosos editores, ilustradores y productores de revistas que convirtieron a la novelista

A nuestro juicio, no tiene sentido pretender establecer una estricta línea divisoria entre lo popular y lo académico, ya que siempre existe la posibilidad de que lo académico pueda aprender y enriquecerse del entusiasmo *amateur* (y viceversa), un entusiasmo que, como ha demostrado la JASNA con sus publicaciones periódicas, puede acabar generando resultados con rigor académico.

Otro tipo de producción relacionado con el fenómeno Jane Austen y que quizás ha recibido una mayor acogida por parte de los entusiastas que de los académicos se refiere a la gran cantidad de adaptaciones fílmicas de sus obras, otro ejemplo de cómo lo que parece tener un carácter no académico acaba produciendo resultados que sí lo tienen. Se trata de la gran cantidad de estudios críticos que han aparecido en los últimos años sobre las adaptaciones al cine y a la televisión de las novelas de Austen. McMaster resume en unas líneas lo que supone el fenómeno Jane Austen:

And it is not only the presses that groan with fresh books and pamphlets and journals and newsletters about Jane Austen. There are the stage, screen and television adaptations, which then become marketable as audio- and video tapes; the jigsaw puzzles, cards and mock-ups; a growing trade in made-to-measure Regency outfits; Jane Austen sweatshirts, watches and tote bags; and nighties embroidered with the legend, "Not tonight, dear- I'm reading Jane Austen. (McMaster, 1996:13)

En resumen, Jane Austen no es sólo una novelista sino que se ha convertido en una industria. Incluso para algunos es algo más: "she is a way of life" (McMaster, 1996:13). En este sentido, la pregunta inicial de Trilling –por qué leemos a Jane Austen– podría, según McMaster, obtener tantas respuestas como lectores de sus novelas. Esta autora enumera todos aquellos aspectos de la obra de Austen que podrían ser utilizados para responder a la pregunta y entre ellos cita su técnica narrativa, un estilo irónico y una economía de descripción que hacen de sus novelas un campo rico para la exégesis. Su ficción ofrece distintos niveles y presenta un fino equilibrio entre

---

británica en "their "dear", our dear, everybody's dear, Jane so infinitely to their material purpose". (Johnson, 1997:211)

texto y subtexto, entre aserción y calificación, de modo que, “the tacit politics silently cry out for vigorous and vocal articulation; the unobtrusive art solicits sophisticated attention and adumbration. What she doesn’t claim for herself we professors fell the need to claim for her.” (McMaster, 1996:15)

Por lo tanto, el estudio de la narración en sus novelas, de las técnicas que utiliza para la transmisión de sus historias, puede proporcionarnos una explicación de la admiración y popularidad suscitadas por Austen. Y este análisis nos revelará que su obra supone una importante innovación narrativa:

To become the first great woman writer in the language, and to devote her writings as she did to the representation of female character, Jane Austen had to remake the novel (...) Her early work, culminating with the publication of *Sense and Sensibility* in 1811, began a process –which ended only with her death– of questioning the adequacy of traditional narrative forms to human experience. (Ruoff, 1992:xii)

De ese modo, el análisis de la técnica e innovación narrativa que aparece en su obra puede ofrecernos una evidencia objetiva que nos permita entender uno de los posibles motivos de la formación de este fenómeno cultural.

## **2.2. La narración en las novelas de Jane Austen**

### **2.2.1. Introducción**

Jane Austen explica en qué consiste su “arte narrativo”, el proceso de escritura de sus novelas, en unas palabras dirigidas a su sobrino Edward en una carta: “The little bit (two inches wide) of ivory on which I work with so fine a brush, as to produce little effect, after much labour.” Aunque estas palabras han sido utilizadas y repetidas en multitud de estudios sobre Austen, algo que puede haberles hecho perder su significado original o incluso haberles concedido más valor del que la propia escritora pretendía, siguen siendo reveladoras de la forma de trabajar de Austen, de su técnica narrativa. Ese “trocito de marfil” sobre el que Austen trabaja y al que el tamaño parece restar importancia, va a acabar produciendo importantes efectos en el sentido de que esa

técnica que utiliza para transformar la materia prima de sus historias en valiosos textos narrativos, ha despertado el interés de innumerables críticos y estudiosos que han dedicado páginas y páginas al análisis de la narración en sus novelas, es decir, al estudio de las estrategias y técnicas narrativas (“the fine brush”) de las que se sirve la autora para pulir tan preciado marfil.<sup>40</sup>

Jane Austen (1775-1817) comienza a escribir a edad muy temprana. Los *Juvenilia* fueron escritos entre 1787 y 1795. El final de esta época de juventud está marcado por la elaboración de la novela epistolar conocida como *Lady Susan*. A partir de este momento, Austen empieza a escribir sus obras más importantes: *Sense and Sensibility*, *Northanger Abbey*, *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park*, *Emma* y *Persuasion*. En 1817 empieza a escribir *Sanditon*, obra que no pudo terminar.

Gene Ruoff (1992:4) sitúa la obra de Austen en el contexto histórico y cultural de la época y explica que la cultura en la que maduró la escritora estuvo dominada por dos asuntos: la revolución y la poesía. Ruoff añade que Jane Austen nació en el pueblo de Steventon, en Hampshire, el 16 de diciembre de 1775, siendo la séptima de los ocho hijos del reverendo George Austen y de Cassandra Leigh Austen y, a continuación, explica cómo era el ambiente político, artístico e intelectual de estos años. En el año en el que nace Jane Austen habían tenido lugar las batallas de Lexington y Bunker Hill en las colonias inglesas en América, y cuando la escritora tenía siete meses de edad esas colonias habían declarado su independencia. Entre los escritores y artistas de su generación, los cuales cosecharon más fama que ella durante sus vidas, Austen era cinco años menor que William Wordsworth, cuatro años menor que Walter Scott, tres años menor que Samuel Taylor Coleridge, un año menor que Robert Southey, y tenía la

---

<sup>40</sup> Tony Tanner (1986:1) también hace referencia a esas dos pulgadas de marfil y señala que ya que parece que podemos encontrar personas que inscriben gran parte del Nuevo Testamento en la cabeza de un alfiler, y que del mismo modo han existido artistas que han trabajado yardas de marfil sin producir ningún

misma edad que Charles Lamb y J.M.W. Turner, y un año más que John Constable. Y Ruoff evalúa la aportación de estos artistas con las siguientes palabras:

Without mystifying the 1770s into a decade which brought forth giants, we may safely observe that Austen and her contemporaries were decisively and permanently to shape modern practice and understanding of fiction, poetry, non-fiction prose, aesthetics, and painting and drawing. Without their work, our own cultural histories are simply unimaginable. (Ruoff, 1992:4)

Mary Poovey (1984:xvii) también considera que las estrategias narrativas utilizadas por Austen suponen una innovación en el sentido de que a través de su ironía y hábil manipulación del punto de vista, esta novelista desarrolló estrategias artísticas que resolvieron –al menos a nivel artístico– algunas de las contradicciones ideológicas de este período de cambio caótico.

Por lo tanto, el estudio de la narración en Jane Austen puede ayudarnos a entender cuál fue su contribución a la comprensión y práctica moderna de la ficción narrativa. Y podemos empezar este estudio analizando los rasgos que caracterizan la técnica narrativa de Austen, partiendo del modelo de narración y los elementos de la misma propuestos por Chatman (1978, 1990) y que ha sido expuesto en el primer capítulo de este trabajo.

Las novelas de Jane Austen presentan una mezcla de diégesis (“telling”) y mimesis (“showing”). La mimesis o representación está constituida por la gran cantidad de escenas dramáticas que aparecen en sus novelas y que recogen el habla y los diálogos de los personajes en estilo directo. La diégesis se manifiesta en la presencia de un narrador omnisciente (“overt narrator”) cuya voz está presente incluso en el desarrollo de las escenas. Este narrador nos ofrece descripciones de personajes y lugares, hace resúmenes de la acción y, sobre todo, deja su huella en el texto por medio de los comentarios acerca de la historia, comentarios que son irónicos en muchas ocasiones.

---

residuo de interés con el que atraernos, la cuestión no es la dimensión del marfil sino lo que Austen inscribe en esas dos pulgadas (metafóricas) de marfil.



La intrusión del narrador también se refleja en la llamada narración consciente, que Chatman consideraba un tipo de comentario no acerca de la historia sino sobre el discurso, es decir, sobre el mismo acto de la narración. Sin embargo, también encontramos en Austen ocasiones en las que el narrador se mantiene más encubierto (“covert narration”). Nos referimos a los casos en los que utiliza el estilo indirecto para reflejar los pensamientos o el habla de los personajes. En ocasiones, utiliza el estilo indirecto libre que se acerca más a las palabras y a la mente de los personajes.

En cuanto al punto de vista, el narrador de sus novelas nos muestra con libertad la mente de sus personajes, ofreciendo en ocasiones múltiples perspectivas y puntos de vista sobre un mismo suceso. El punto de vista del personaje (“filter”) se muestra sobre todo en los pasajes narrados en estilo indirecto libre, aunque también se refleja en los diálogos y conversaciones en los que participa. El punto de vista del narrador (“slant”) se manifiesta a través de la ironía con la que observa y comenta las acciones y comportamientos de los personajes. En ocasiones, como ocurre con el personaje de Emma, el comentario del narrador sirve para que el lector reconozca que se encuentra ante un filtro no fiable.

### **2.2.2. La *mimesis*: diálogos, cartas, monólogos interiores**

Después de mencionar las características más destacadas de la narración en las novelas de Austen, parece interesante explicar más detalladamente cada uno de estos aspectos de su técnica narrativa ilustrándolos con ejemplos de sus novelas. Si comenzamos por la *mimesis* (“showing” o representación), podemos observar que los diálogos entre los personajes constituyen un alto porcentaje de las mismas. Como David Lodge afirma, las novelas de Jane Austen tienden a un método principalmente mimético, porque presentan la historia fundamentalmente por medio de escenas, con

una mínima descripción por parte del narrador, en las que los personajes se revelan a través de los diálogos: “Action in Jane Austen’s novels is social interaction of people in pairs, in groups, in social situations such as parties, dinners, balls, courtesy calls, walks, and excursions –situations that lend naturally to “scenics” presentation and emphasize “manners.” (Lodge, 1986:169)

Sin embargo, el hecho de que la diégesis ocupe menos espacio que la mimesis en sus novelas no quiere decir que la primera tenga menor importancia, además, el peso del diálogo es diferente en cada una de las novelas. Un ejemplo de diálogo o escena es el que tiene lugar al comienzo de *Pride and Prejudice* entre el señor y la señora Bennet acerca de la llegada al vecindario de un joven casadero y acaudalado, el señor Bingley, conversación que es una clara muestra de la comedia y el humor que van a primar en la presentación de las escenas dramáticas y diálogos de esta novela:

“ My dear Mr.Bennet,” said his lady to him one day, “ have you heard that Netherfield Park is let at last? ”

Mr. Bennet replied that he had not.

“ But it is,” returned she; “ for Mrs. Long has just been here, and she told me all about it.”

Mr. Bennet made no answer.

“ Do not you want to know who has taken it? ” cried his wife impatiently

This was invitation enough.

“ Why, my dear, you must know, Mrs. Long says that Netherfield is taken by a young man of large fortune from the north of England; that he came down on Monday in a chaise and four to see the place, and was so much delighted with it that he agreed with Mrs. Morris immediately; that he is to take possession before Michaelmas, and some of his servants are to be in the house by the end of next week.”

“ What is his name? ”

“ Bingley.”

“ Is he married or single? ”

“ Oh! Single, my dear, to be sure! A single man of large fortune; four or five thousand a year. What a fine thing for our girls! ”

“ How so? How can it affect them? ”

“ My dear Mr. Bennet,” replied his wife, “ how can you be so tiresome! You must know that I am thinking of his marrying one of them.” (PP pp. 3-4)<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> La edición de las novelas que se ha utilizado es la de R.W. Chapman (1988), en seis volúmenes editada por Oxford University Press. A partir de este momento cuando nos refiramos a las novelas lo haremos por medio de las siguientes abreviaturas: *SS* (*Sense and Sensibility*), *PP* (*Pride and Prejudice*), *MP* (*Mansfield Park*), *E* (*Emma*), *NA* (*Northanger Abbey*) y *P* (*Persuasion*).

Esta conversación, que continúa hasta completar el primer capítulo de esta novela y que supone el inicio de los acontecimientos que tendrán lugar en capítulos posteriores, muestra la mimesis que podemos encontrar en las novelas de Austen, aunque en este caso podemos observar una mínima intrusión del narrador en el desarrollo del diálogo. Las intervenciones del narrador en este diálogo no se producen al principio del mismo, lo que serviría para destacar el marco narrativo diegético sobre el mimético, sino que se encuentran en medio de las palabras de los personajes, interrumpiendo a los mismos (eg. “My dear Mr.Bennet,” said his lady to him one day, “have you heard that Netherfield Park is let at last?”), o al final de algunas de las intervenciones de los personajes (eg. “Do not you want to know who has taken it?” cried his wife impatiently) con lo que se consigue que la voz del narrador sea menos intrusa, dándose más importancia a la mimesis, que sólo se revela como diégesis al final. En las novelas también podemos encontrar ejemplos de lo que podríamos llamar mimesis pura, es decir, conversaciones entre los personajes que se desarrollan sin ningún tipo de participación por parte del narrador, lo que exige una mayor atención por parte del lector para identificar a qué personaje corresponde cada intervención en el diálogo. Este tipo de representación se observa, por ejemplo en *Emma*, en una conversación entre la protagonista de la novela y el joven Frank Churchill, donde el narrador sólo introduce el inicio del intercambio. Emma y Frank discuten la procedencia del piano que ha sido enviado como regalo a Jane Fairfax:

Miss Woodhouse made the proper acquiescence; and finding that nothing more was to be entrapped from any communication of Mrs. Cole’s, turned to Frank Churchill.  
 “Why do you smile?” said she.  
 “Nay, why do you?”  
 “Me!—I suppose I smile for pleasure at Col. Campbell’s being so rich and so liberal.—It is a handsome present.”  
 “Very.”  
 “I rather wonder that it was never made before.”  
 “Perhaps Miss Fairfax has never been staying here so long before.”  
 “Or that he did not give her the use of their own instrument—which must now be shut up in London, untouched by any body.”

“ That is a grand pianoforté, and he might think it too large for Mrs. Bates’s house.”

“ You may say what you chuse—but your countenance testifies that your *thoughts* on this subject are very much like mine.”

“ I do not know. I rather believe you are giving me more credit for acuteness than I deserve. I smile because you smile, and shall probably suspect whatever I find you suspect; but at present I do not see what there is to question. If Col. Campbell is not the person, who can be? ” (E p.216)

Pertenecientes a la mimesis o representación, son también las cartas que aparecen en las novelas de Austen, cartas que son transcritas literalmente en la mayoría de las ocasiones, siendo *Emma* una excepción en este sentido ya que en esta novela las numerosas cartas que Frank Churchill escribe a su padre y a la segunda esposa de éste, el señor y la señora Weston, no aparecen literalmente sino que son narradas y transmitidas de unos personajes a otros, siendo de este modo mediatizadas por los rumores y la “tittle-tattle” (E p.56) de Highbury, como ocurre en el siguiente pasaje de la novela<sup>42</sup>:

Now was the time for Frank Churchill to come among them; and the hope strengthened when it was understood that he had written to his new mother on the occasion. For a few days every morning visit in Highbury included some mention of the handsome letter Mrs. Weston had received. “I suppose you have heard of the handsome letter Mr. Frank Churchill had written to Mrs. Weston? I understand it was a very handsome letter, indeed. Mr. Woodhouse told me of it. Mr. Woodhouse saw the letter, and he says he never saw such a handsome letter in his life.” (E p. 18)

Y no será hasta el final de la novela cuando tengamos acceso a una carta directa, sin mediatizar, de Frank Churchill, y que permita al personaje revelarse por sí mismo (E pp. 436-443). Sin embargo, esta última carta volverá a ser mediatizada cuando Emma se la lea al señor Knightley y éste haga comentarios personales sobre distintos pasajes de la misma (E p.444-448).

En todas las demás novelas podemos encontrar ejemplos de cartas en las que el personaje habla con voz propia. Por ejemplo, en *SS* la carta de Willoughby a Marianne

---

<sup>42</sup> El análisis de los niveles discursivos que aparecen en este fragmento (Véase Leech y Short (1981), *Style in Fiction*, Chapter 8: “Discourse and discourse situation”) serviría para aclarar la complejidad de una narración que incluye lo que un personaje cuenta a otro de lo que dijo un tercero.

(p. 183), la carta de Mr. Darcy a Elizabeth en *PP* (pp. 196-203), la de Isabella a Catherine en *NA* (p. 216-218), la de Edmund a Fanny en *MP* (pp.420-424), o la de Mary a Fanny (p. 437), y en *P* la carta del Capitán Wentworth a Anne (p. 237-238). La mayoría de estas cartas son de gran importancia para el desarrollo de la historia, ya que los personajes se revelan por medio de las mismas, y al mismo tiempo proporcionan información valiosa y fundamental para el desarrollo y comprensión de la historia. Algunas de ellas, como la de Mr.Darcy en *PP*, constituyen un momento de crisis en la vida de la heroína ya que su lectura va a suponer un momento de inflexión en el transcurrir de la historia.

Otra técnica que debe incluirse dentro de la mimesis es la constituida por monólogos interiores de los personajes (“direct thought”), en los que se transcriben directamente los pensamientos del personaje<sup>43</sup>. Aunque aparezca en alguna ocasión en las demás novelas, es en *Emma* donde el pensamiento directo o monólogo interior de la protagonista aparece con más frecuencia. Sirvan como ejemplo los siguientes fragmentos de la novela:

“ To fall in with each other on such an errand as this,” thought Emma; “ to meet in a charitable scheme; this will bring a great increase of love on each side. I should not wonder if it were to bring on the declaration It must if I were not here. I wish I were anywhere else.” (*E* p.87-88)

En este fragmento, el monólogo interior de la protagonista nos proporciona acceso a sus pensamientos en una situación determinada. Emma pasea junto a Harriet después de haber realizado una visita de caridad a una familia pobre de Highbury. En el camino de regreso se encuentran con Mr. Elton, y este encuentro es el que propicia los pensamientos de Emma acerca de la posibilidad de que Elton declare su amor a su amiga Harriet Smith. En otras ocasiones, el pensamiento directo sirve para reflejar las

---

<sup>43</sup> Para los rasgos lingüísticos del “monólogo interior” véase Bickerton 1967 “Modes of interior monologue” *Modern Language Quarterly* 28, pp. 229-39. El monólogo interior es el estilo directo libre con sus rasgos correspondientes.

emociones, reacciones, que determinados sucesos y personajes causan en la protagonista. Esto ocurre en el siguiente fragmento de la novela en el que Emma expresa su opinión acerca de Mrs. Elton:

“Insufferable woman!” was her immediate exclamation. “Worse than I had supposed. Absolutely insufferable! Knightley!—I could not have believed it. Knightley!—never seen him in her life before, and call him Knightley!—and discover that he is a gentleman!(...)” (*E* p.279)

En este último ejemplo podríamos pensar que se trata de un soliloquio o pensamientos expresados en voz alta (“was her immediate exclamation”), pero posteriormente una indicación del narrador nos aclara que se trata de monólogo interior: “All this run glibly through her thoughts” (*E* p.279)

Norman Page estudia el lenguaje y la técnica narrativa de Austen prestando atención al uso del diálogo en sus novelas y a las innovaciones que éstas presentan, ofreciendo una visión que difiere de las opiniones tradicionales al respecto:

Traditional attitudes toward Jane Austen’s language have been a particular instance of prevailing attitudes toward her work –that is to say, there was for a long time a widespread failure to recognize the range and variety, the originality and innovativeness, of her art. The wit, elegance, and precision of her style were often praised, but it was often felt that she operated, linguistically as in other respects, within narrow limits –in that “carefully fenced, highly cultivated garden, with neat borders” that was the world of her novels as perceived by Charlotte Brönte, who found in her a “Chinese fidelity” but a total absence of “poetry”. (Page, 1986: 261)

Frente a la actitud tradicional, Page opina que los efectos verbales que aparecen en sus novelas ofrecen gran variedad y contraste y que algunos de los más sobresalientes los consigue gracias a pequeñas manipulaciones y desviaciones de su estilo. Page afirma que la novelista es capaz de imitar con habilidad el estilo de los ensayistas del siglo XVIII como Johnson, una prosa estructurada y llena de simetrías, pero también es capaz de utilizar una sintaxis más flexible y abierta, con frases cortas y abruptas, y con ausencia de coordinación, que le sirve para reflejar las fluctuaciones de pensamiento y sentimiento. En definitiva, una prosa más cercana a la experiencia. Page

incluso se atreve a decir que Austen a veces anticipa el “stream-of-consciousness” que aparecería en la ficción un siglo después.

Aunque esta última afirmación sea demasiado extrema, lo que sí es cierto es que Austen explora en las novelas las distintas formas de transmitir el pensamiento de los personajes, como ya hemos visto en los fragmentos de *Emma* en los que utiliza el monólogo interior, y que después veremos al analizar el uso del estilo indirecto libre, técnica que perfecciona a partir de *MP*.

Page también analiza el uso del diálogo en sus novelas como un importante medio de conducir la narración y que aparece sutilmente individualizado, de modo que cada personaje tiene un diferenciado modo de hablar. Austen explora y experimenta con el modo de presentación del habla y de los diálogos: “Jane Austen’s readiness to experiment and innovate is shown by her exploration of the alternative ways of rendering speech.” (Page, 1986: 268-269) Page enumera las alternativas que pueden encontrarse en sus novelas: “direct speech”, “indirect or reported speech”, “free indirect speech”, “the telescoping of a long speech or exchange into a few telegraphic phrases”, “eschewing dialogue altogether”, “inner speech of the mind” (p. 268-269). El problema que encontramos en el análisis de Page es la falta de explicaciones lingüísticas que aclaren en qué consisten algunas de las alternativas que enumera, así como la falta de ejemplos con los que ilustrar sus afirmaciones.

Veremos ejemplos de estilo indirecto e estilo indirecto libre al analizar la diégesis de la novela. En cuanto a lo que Page llama “the telescoping of a long speech into a few telegraphic phrases”, puede que este autor se refiera a párrafos como el que podemos encontrar en *Emma*, cuando los personajes principales se reúnen en Donwell Abbey para recoger fresas y la conversación de la señora Elton se recoge en forma de retazos:

The whole party were assembled, excepting Frank Churchill, who was expected every moment from Richmond; and Mrs. Elton in all her apparatus of Happiness, her large

bonnet and her basket, was very ready to lead the way in the gathering, accepting, or talking—strawberries, and only strawberries, could now be thought or spoken of.—“The best fruit in England—every body’s favourite—always wholesome.—These the finest beds and finest sorts.—Delightful to gather for one’s self—the only way of really enjoying them.—Morning decidedly the best time—never tired—every sort good—hautboy infinitely superior—no comparison—the others hardly eatable—hautboys very scarce—Chili preferred—white wood finest flavour of all—price of strawberries in London—abundance about Bristol—Maple Grove—cultivation—beds when to be renewed—gardeners thinking exactly different—no general rule—gardeners never to be put out of their way—delicious fruit—only too rich to be eaten too much of—inferior to cherries—currants more refreshing—only objection to gathering strawberries the stooping—glaring sun—tired to death—could bear it no longer—must go and sit in the shade.” (E p. 358-359)

Este párrafo representa una de las formas de recoger las palabras de un personaje usadas por Austen y que refleja perfectamente el sonido, la cadencia, el efecto auditivo del tipo de conversación de la señora Elton. Al mismo tiempo esta forma de reducir o comprimir los diálogos conlleva un grado superior de mediación del narrador que en el caso de los diálogos normales. En este ejemplo el narrador se encarga de reducir las palabras del personaje para acentuar el estilo de conversación de la señora Elton. En *MP* también aparecía este tipo de reducción, como puede observarse en el siguiente fragmento en el que se comprime el diálogo entre varios personajes acerca de la obra de teatro que quieren representar, aunque en este caso la reducción puede atribuirse al narrador o a la protagonista Fanny Price que es la que está observando y registrando la conversación en su conciencia:

No piece could be proposed that did not supply somebody with a difficulty, and on one side or the other it was a continual repetition of, “Oh! No, *that* will never do. Let us have no ranting tragedies. Too many characters—Not a tolerable woman’s part in the play—Any thing but *that*, my dear Tom. It would be impossible to fill it up—One could not expect any body to take such a part—Nothing but buffoonery from beginning to end. *That* might do, perhaps, but for the low parts—If I *must* give my opinion, I have always thought it the most insipid play in the English language—I do not wish to make objections, I shall be happy to be of any use, but I think we could not choose worse.”(*MP* p. 131)

En *MP* encontramos también ejemplos con una presencia todavía más clara del narrador o del punto de vista de la protagonista desde el cual se narra la conversación ya que se trata de párrafos en estilo indirecto (*MP* p.165).



En opinión de Page, la variedad de los rasgos y efectos estilísticos que aparecen en su obra demuestran que Jane Austen era totalmente consciente de las posibilidades del medio lingüístico:

As Mary Lascelles also says, her style exhibits “a curiously chameleon-like faculty”, adapting itself readily to character and situation. As a stylist, she both drew on the strengths of a distinctive tradition and, when necessary, was prepared to strike out as an innovator unparalleled in the fiction of her age. (Page, 1986:220)

La gran cantidad de diálogos que aparece en las novelas de Jane Austen parece indicar que la comunicación, es decir, el proceso de comunicación y los problemas que pueden surgir en el mismo, era una preocupación importante de esta novelista. Como Tonny Tanner (1986:41) ha señalado, “how she will communicate to her readers is inseparable from how her characters communicate –or fail to– with each other.” Y añade que el diálogo es crucialmente revelador en sus novelas porque sirve para mostrar el verdadero carácter de sus personajes que se definen a sí mismos casi exclusivamente por su habla.

La precariedad que en ocasiones existe en el proceso de comunicación parece ser un tema importante en las novelas de Austen, algo que se manifiesta en muchas de las conversaciones entre los personajes. En palabras de John A. Dussinger (1990:1), “Jane Austen’s narrative art excels in rendering the texture of actual speech, and almost any scene in her novels alludes to the precarious circumstances of conversation.” Esta precariedad a la hora de comunicarse puede ilustrarse con una conversación que tiene lugar en *Emma* entre la protagonista y su amiga Harriet Smith:

“ Harriet, I will not affect to be in doubt of your meaning. Your resolution, or rather your expectation of never marrying, results from an idea that the person whom you might prefer, would be too greatly your superior in situation to think of you. Is not it so?”

“ Oh! Miss Woodhouse, believe me I have not the presumption to suppose—Indeed I am not so mad.—But it is a pleasure to me to admire him at a distance—and to think of his infinite superiority to all the rest of the world, with the gratitude, wonder, and veneration, which are so proper, in me especially.”

“ I am not at all surprised at you, Harriet. The service he rendered you was enough to warm your heart.”

“ Service! Oh! It was such an inexpressible obligation!—The very recollection of it, and all that I felt at the time—when I saw him coming—his noble look—and my wretchedness

before. Such a change! In one moment such a change! From perfect misery to perfect happiness.” (*E* p. 341-342)

Aunque pueda parecer que en esta conversación los dos personajes se están comunicando sin dificultad, en el fondo la comunicación está fallando por completo porque, como se aclara posteriormente en la novela, Emma y Harriet se están refiriendo a un hombre y a un “service” diferente (*E* p.405)<sup>44</sup>.

Dussinger (1990) dedica un capítulo de su libro al análisis del habla en las novelas de Austen (pp. 111-144), y explica que del mismo modo que bailar, jugar a las cartas o escribir una novela, la conversación es un suceso estructurado que normalmente implica tres papeles o funciones –un hablante, un oyente y un observador del intercambio. Este tercer papel pasa desapercibido en muchas ocasiones ya que el lector externo silenciosamente escucha a escondidas el discurso directo. En cuanto a los temas de conversación, éstos incluyen el tiempo atmosférico, la duración y distancia de los viajes, la comida y la salud, la predicación, la marina, los pobres y los “entailments”. Sin embargo el “gossip” (rumores, cotilleo, chismes) es el tema más importante en los intercambios, y por lo tanto un cuarto papel en la conversación es ocupado por la persona sobre la que se habla que normalmente es identificada con un determinado papel cada vez que es mencionada (p. 111).

La importancia y función del chismorreo, en concreto en *Emma*, también ha sido estudiada por C. Finch y P. Bowen (1990). Para estos autores es como si en Highbury hubiese líneas telefónicas ya que en unas horas las noticias del futuro matrimonio están en los labios de todo el mundo. La capacidad que tienen los rumores de viajar a gran velocidad es sólo parcialmente el comentario de Austen sobre las dimensiones pequeñas de la comunidad y la falta de ocupación de sus miembros. Es también, y de forma más

---

<sup>44</sup> Emma se está refiriendo a Frank Churchill y al favor o servicio que éste hizo a Harriet Smith al rescatarla cuando era atacada por unos gitanos. Sin embargo, Harriet se refiere a Mr. Knightley y al día en el que éste la sacó a bailar tras ser despreciada por Mr. Elton.

crucial, su articulación de la forma en la que los rumores, los chismes, unen a las comunidades bajo un sistema de vigilancia y autocontrol. Los chismes viajan rápido porque en cierto modo ya son conocidos; no son noticias sino parte de una agenda social reconocida por la comunidad y “already unconsciously internalized by what Austen – underscoring the theatricality of gossip– calls the “principals” of the marriage plot” (Finch y Bowen, 1990:1).

Otro aspecto de la mimesis al que se refiere Dussinger (1990) son los momentos de conversación no estructurada que encontramos en las novelas, “discourse run wild in the text like mutational sports that lack proper listeners” (p. 112), y que están relacionados con los que podríamos llamar habladores compulsivos (“heavy”, “manic” o “compulsive talkers” para Dussinger). Entre estos personajes se encuentran Mrs. Jennings en *SS*, Mrs. Bennet en *PP* y Mrs. Allen en *NA*. Pero quizás la habladora compulsiva por excelencia sea Miss Bates en *Emma*. Dussinger estudia la función que el habla no estructurada tiene en cada uno de estos personajes, pero antes señala que todos ellos comparten un mismo riesgo: la desgana y falta de interés por escuchar su parloteo que muestran los demás, incluidos los lectores externos (p. 113). Y concluye su análisis afirmando que los habladores compulsivos se encuentran más cerca que ningún otro personaje de la verdad que subyace escondida en todo discurso, “the truth that words alone signify nothing.” (p. 144)

Sirva como ejemplo de este habla no estructurada el siguiente pasaje en el que escuchamos a Miss Bates hablar con Emma acerca de su sobrina, Jane Fairfax. Miss Bates comienza a hablar de una carta que han recibido de Jane, pero antes de leerla le cuenta a Emma infinidad de pequeños detalles que parecen no tener importancia:

“Thank you. You are so kind!” replied the happily deceived aunt, while eagerly hunting for the letter.–“Oh! Here it is. I was sure it could not be far off; but I had put my huswife upon it, you see without being aware, and so it was quite hid, but I had it in my hand so very lately that I was almost sure it must be on the table. I was reading it to Mrs. Cole,

and since she went away, I was reading it again to my mother, for it is such a pleasure to her—a letter from Jane—that she can never hear it often enough; so I knew it could not be far off, and here it is, only just under my huswife—and since you are so kind as to wish to hear what she says;—but, first of all, I really must, in justice to Jane, apologise for her writing so short a letter—only two pages you see—hardly two—and in general she fills the whole paper and crosses half. My mother often wonders that I can make it out so well. She often says, when the letter is first opened, ‘Well Hetty, now I think you will be put to it to make out all that chequer-work’—don’t you, ma’am?—And then I tell her, I am sure she would contrive to make it out herself, if she had nobody to do it for her—every word of it— I am sure she would pore over it till she had made out every word. And, indeed, though my mother’s eyes are not so good as they were, she can see amazingly well still, thank God! With the help of spectacles. It is such a blessing! My mother’s are really very good indeed. Jane often says, when she is here, ‘I am sure, grandmama, you must have had very strong eyes to see as you do—and so much fine work as you have done too!—I only wish my eyes last me as well.’”

All this spoken extremely fast obliged Miss Bates to stop for breath; (...) (*E*, pp. 157-158)

La posición de Jane Austen como escritora de diálogos en un momento de transición en la historia de la novela ha sido analizada por Burrows (1997:173-174), quien explica que la contribución de esta novelista fue significativa ya que, mientras que sus predecesores (Ann Radcliffe, Walter Scott, Maria Edgeworth, Frances Burney, Charlotte Smith) presentaron una clara distinción entre el estilo elevado y llano (“high and low style”) de forma parecida a sus antepasados isabelinos, Jane Austen se aleja de los extremos elevados y llanos del diálogo de ficción del siglo XVIII y de esta forma muestra una preferencia por un estilo que permite que la atención del lector se concentre en diferencias más sutiles de actitud entre los personajes, lo que provoca el efecto paradójico de intensificar sus conflictos.

### **2.2.3. La *diégesis***

#### **2.2.3.1. El narrador manifiesto**

##### **2.2.3.1.1. Descripciones y resúmenes**

Con respecto a la *diégesis* o narración en las novelas de Austen vamos a iniciar su análisis siguiendo el modelo de Chatman (1978, 1990), según el cual podemos encontrar dos tipos de narración o narrador en un texto narrativo. Uno de ellos es el

narrador manifiesto. Este narrador cuya voz se escucha con claridad se manifiesta, por ejemplo, en las descripciones. Estos momentos en los que el narrador detiene la narración de la historia para introducir la descripción de un lugar o de un personaje son bastante escasos en las novelas de Austen y casi siempre que aparecen tienen una marcada función dramática y temática, es decir, revelan algún aspecto fundamental del personaje o lugar descritos, aspecto que va a tener un valor temático en la novela y que contribuirá al desarrollo de la trama o argumento. También cabe señalar que las descripciones de los rasgos físicos de los personajes no son muy abundantes ya que el narrador prefiere describir los rasgos más destacados de la personalidad de los mismos.

Por ejemplo, en *SS* aparece una descripción de las dos hermanas protagonistas, Elinor y Marianne, en la que se destacan los rasgos que las diferencian, contraste que se convierte en uno de los temas principales de la novela y que se desarrollará a lo largo de la misma:

Elinor, this eldest daughter whose advice was so effectual, possessed a strength of understanding, and coolness of judgment, which qualified her, though only nineteen, to be the counsellor of her mother, and enabled her frequently to counteract, to the advantage of them all, that eagerness of mind in Mrs. Dashwood which must generally have led to imprudence. She had an excellent heart;—her disposition was affectionate, and her feelings were strong; but she knew how to govern them: it was a knowledge which her mother had yet to learn, and which one of her sisters had resolved never to be taught.

Marianne’s abilities were, in many respects, quite equal to Elinor’s. She was sensible and clever; but eager in every thing; her sorrows, her joys, could have no moderation. She was generous, amiable, interesting: she was every thing but prudent.” (*SS* p.6)

En *Persuasion*, última novela completa de Austen, vamos a encontrar, a diferencia de las novelas anteriores, una mayor cantidad de descripciones físicas de los personajes. Quizás las descripciones más importantes son las que se refieren a la protagonista, Anne Elliot, quien al principio de la novela es presentada como una mujer que ha perdido la lozanía de la juventud (“A few years before, Anne Elliot had been a very pretty girl, but her bloom had vanished early”, *P* p. 6). Sin embargo, conforme avanza la historia Anne

recupera paulatinamente esa lozanía, algo que no pasa desapercibido para el resto de los personajes:

But happily, either Anne was improved in plumpness and looks, or Lady Russell fancied her so; and Anne, in receiving her compliments on the occasion, had the amusement of connecting them with the silent admiration of her cousin, and of hoping that she was to be blessed with a second spring of youth and beauty. (*P* p. 124)

In the course of the same morning, Anne and her father chancing to be alone together, he began to compliment her on her improved looks; he thought her “less thin in her person, in her cheeks; her skin, her complexion, greatly improved –clearer, fresher. (*P* p. 145)

Este cambio en el aspecto físico de la protagonista es importante en el desarrollo de la historia ya que exterioriza el cambio que se produce en el interior de Anne con el regreso a su vida del Capitán Wentworth, su gran y único amor de la juventud. La mejoría física de Anne se relaciona con el resurgir emocional y sentimental de la misma. Pero las descripciones de Anne no son las únicas que aparecen en *Persuasion*, sino que encontramos descripciones de los rasgos físicos de otros personajes como Mrs. Clay (p. 34), Mrs. Croft (p. 48) y Mrs. Musgrove (p. 68).

En cuanto a las descripciones de lugares o paisajes, estas también suelen tener una función determinada en las novelas. Por ejemplo, la descripción de Pemberley en *PP* (pp. 245-46)) y la de Donwell Abbey en *E* (pp. 357-58) se refieren tanto a estos lugares como a los personas que los habitan, Mr. Darcy y Mr. Knightley respectivamente, los protagonistas masculinos de estas dos novelas. En el caso de *Mansfield Park*, la importancia de la mansión que da título a la novela se deja sentir a lo largo de toda la narración como si de un personaje más se tratase, aunque las descripciones más explícitas de la misma sólo tengan lugar al principio a través de los ojos de la pequeña Fanny Price que se siente aterrada ante la grandeza del lugar:

The grandeur of the house astonished, but could not console her. The rooms were too large for her to move in with ease; whatever she touched she expected to injure, and she crept about in constant terror of something or other; often retreating towards her own chamber to cry; and the little girl who was spoken of in the drawing-room when she left at night, as seeming so desirably sensible of her peculiar good fortune, ended every day's sorrows by sobbing herself to sleep. (*MP* p. 14-15)

Posteriormente, en esta misma novela, aparecerá una descripción bastante detallada de la habitación que Fanny ha convertido en suya, la “East Room”, que solía ser donde las niñas recibían sus lecciones diarias, el cuarto de estudio. La descripción de esta habitación tiene una función específica en la novela porque va a revelarnos muchos detalles acerca de Fanny:

The room had then become useless, and for some time was quite deserted, except by Fanny, when she visited her plants, or wanted one of the books, which she was still glad to keep there, from the deficiency of space and accommodation in her little chamber above;—but gradually, as her value for the comforts of it increased, she had added to her possessions, and spent more of her time there (...)

The aspect was so favorable, that even without a fire it was habitable in many an early spring, and late autumn morning, to such a willing mind as Fanny’s, and while there was a gleam of sunshine, she hoped not to be driven from it entirely, even when winter came. The comfort of it in her hours of leisure was extreme. She could go there after any thing unpleasant below, and find immediate consolation in some pursuit, or some train of thought at hand.—Her plants, her books—of which she had been a collector, from the first hour of her commanding a shilling—her writing desk, and her works of charity and ingenuity, were all within her reach (...) (*MP* p. 151)

En este fragmento es interesante prestar atención al modo en que los elementos descriptivos del lugar tienen su origen en las vivencias del personaje, con lo que casi se unifica narración y descripción, no se altera el ritmo y se camufla al narrador. La habilidad de Jane Austen para hacer que el escenario se convierta en una parte integral en el desarrollo de los personajes ha sido ilustrada por John Wiltshire (1997), refiriéndose en concreto al valor del escenario en *MP*, explicando por ejemplo la función que la “East Room” tiene en la novela:

Mansfield is not, on the whole, a glamorous or idyllic home (until it becomes such in Fanny’s eyes at the end of the novel). Harassed and disregarded, Fanny gradually constructs a substitutively maternal space where she can be happy; furnishing the East room with discarded bric-à-brac and carelessly donated gifts, she makes a fragile ‘nest of comforts’ that is an emotional as well as physical improvisation. But this room which Fanny thinks as ‘her own’, that she has made her own, is always actually marked as the room of a dependent, a transient, by the absence of a fire in the grate. (Wiltshire, 1997:60)

Más tarde Sir Thomas ordenará que se encienda un fuego en la habitación, y esto será una señal de la importancia que Fanny empieza a tener dentro de Mansfield Park.

Será también en *MP* donde aparece una de las más claras descripciones del paisaje y del tiempo atmosférico que Jane Austen ofrece en sus novelas. Se trata de una descripción desde las murallas en Portsmouth y que también tiene una función determinada en la novela:

The day was uncommonly lovely. It was really March; but it was April in its mild air, brisk soft wind, and bright sun, occasionally clouded for a minute, and every thing looked so beautiful under the influence of such a sky, the effects of the shadows pursuing each other, on the ships at Spithead and the island beyond, with the ever-varying hues of the sea now at high water, dancing in its glee and dashing against the ramparts with so fine a sound, produced altogether such a combination of charms for Fanny, as made her gradually almost careless of the circumstances under which she felt them. (*MP* p. 409)

La función de esta descripción es analizada por Murray (1997:18) quien se refiere a la importancia que tiene en esta novela el viaje que Fanny hace a Portsmouth para visitar a sus padres y hermanos. En Portsmouth, Fanny se encuentra a menudo en público, lejos de las arbustos protectores de Mansfield Park. El clímax de la participación de Fanny en la vida pública de Portsmouth es el paseo el domingo por la tarde en las murallas de la ciudad: “this is no darkened chapel, no landscaped park of arching trees and dense shrubbery, no rural parish church, not even a quiet circulating library”. En Portsmouth Fanny se encuentra con la marea de la existencia humana (Murray, 1997:20).

En *Persuasion* encontramos una descripción del paisaje otoñal desde el punto de vista de la protagonista, Anne Elliot. Este paisaje otoñal puede tener una función temática ya que podemos relacionarlo con Anne, personaje melancólico y de gran vida interior, y con el tono general de esta última novela:

Anne’s object was, not to be in the way of any body, and where the narrow paths across the fields made many separations necessary, to keep with her brother and sister. Her pleasure in the walk must arise from the exercise and the day, from the view of the last smiles of the year upon the tawny leaves and withered hedges, and from repeating to herself some few of the thousand poetical descriptions extant of autumn, that season of peculiar and inexhaustible influence on the mind of taste and tenderness, that season which has drawn from every poet, worthy of being read, some attempt at description, or some lines of feeling. (*P* p. 84)



La economía descriptiva de las novelas de Austen ha sido señalada por Dussinger (1997), para quien Austen, al contrario de Radcliffe o Scott, o los grandes novelistas victorianos, rara vez intenta pintar una escena con palabras, y del mismo modo es parca a la hora de describir las emociones de sus personajes (p.100). Este crítico añade que, cuando aparece, la descripción en Jane Austen tiene dos funciones primarias y opuestas: “to render emotional states by means of a “scientific,” disinterested vocabulary and to render the physical world by means of an individual perspective.”(p. 101). En cuanto a la primera función, Dussinger explica que el propósito descriptivo de Austen no es proporcionar una imagen visual del personaje sino ofrecer una zona de energía cinética, “an environment in which communication of some sort is possible, ranging from the lowliest twitching to the most ecstatic impulse.” (p.105) Y con esto se está refiriendo al tipo de vocabulario que Austen utiliza en las descripciones de los estados afectivos de los personajes: “agitation”, “depression”, “flutter of spirits”, “nerves”, “fidgettiness”, “electrified” (pp. 102-105). En oposición a los detalles de movimiento, Dussinger afirma que la apariencia física de los personajes de Austen es expuesta de forma vaga de modo que el lector tiene que ‘rellenarla’.<sup>45</sup>

En relación con la segunda función de las descripciones, Dussinger explica que el personaje de Austen se proyecta a sí mismo en el acto de percibir, y experimenta su medio ambiente como un fenómeno (p.105), y menciona las descripciones de Pemberley en *PP*, a través de la perspectiva de Elizabeth Bennet, y de Donwell Abbey en *E*, a través de la perspectiva de Emma Woodhouse, como ejemplos de cómo la descripción posicional une lugar y persona en la mente del que observa. En estos

---

<sup>45</sup> Dussinger (1997:105) añade que esta es una razón por lo que las dramatizaciones al teatro o al cine son especialmente difíciles con esta novelista. Sin embargo, ya veremos en el capítulo de las adaptaciones que esto no es un criterio válido con el que se pueda valorar la posibilidad de realizar la adaptación de una novela.

casos, Pemberley y Donwell Abbey se refieren metonímicamente a Mr. Darcy y Mr. Knightley (p. 109).

Analizado el valor de las descripciones en Austen, otro aspecto del discurso que pertenece al narrador audible es el de los resúmenes temporales, espaciales y de la acción. También encontramos ejemplos de este tipo de diégesis en las novelas de Jane Austen. En *SS* las primeras páginas (p. 3-6) ofrecen el resumen de la historia de la familia Dashwood, que sirve de introducción a la novela:

The family of Dashwood had been long settled in Sussex. Their state was large, and their residence was at Norland Park, in the centre of their property, where, for many generations, they had lived in so respectable a manner, as to engage the general good opinion of their surrounding acquaintance. (*SS* p.3)

En los dos últimos capítulos de la misma, el narrador se apresura a terminar la narración y resume las acciones e intenciones de los personajes principales, algo que va a suceder al final de casi todas sus novelas. *PP*, por el contrario no empieza con un resumen introductorio sino con el diálogo entre Mr. y Mrs. Bennet del que hablamos al analizar la mimesis. Este primer capítulo sirve de muestra para lo que va a ser una tendencia general en esta novela, en la que los personajes se van a revelar sobre todo a través de los diálogos y en la que los resúmenes del narrador sobre la vida de los personajes se harán de forma paulatina a lo largo de varios capítulos iniciales. Los capítulos finales de la novela presentan, como *SS*, la voz del narrador que hace un resumen de la situación final de todos los personajes (pp. 385-388).

*NA* sigue el mismo patrón de *SS*, con un primer capítulo en el que se ofrece un resumen introductorio a la vida de la protagonista Catherine Morland (*NA* pp. 13-17):

No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be an heroine. Her situation in life, the character of her father and mother, her own person and disposition, were all equally against her. (*NA* p. 13)

Este primer capítulo sirve para introducir la vida de la protagonista y para destacar el rasgo principal de la misma. Nos referimos al hecho de que Catherine nos es el

prototipo de heroína que aparece en las novelas de la época de Austen, algo que Austen va a resaltar por medio de las numerosas partículas y oraciones negativas que aparecen en este capítulo, como muestra el hecho de que la primera palabra del mismo sea precisamente una negación (“No”). El aspecto y los gustos de Catherine durante su infancia no parecen ser los típicos de una heroína:

She had a thin awkward figure, a sallow skin without colour, dark lank hair, and strong features;—so much for her person;—and not less unpropitious for heroism seemed her mind. She was fond of all boys’ plays, and greatly preferred cricket not merely to dolls, but to the more heroic enjoyments of infancy, nursing a dormouse, feeding a canary-bird, or watering a rose-bush. Indeed she had no taste for a garden; and if she gathered flowers at all, it was chiefly for the pleasure of mischief—at least so it was conjectured from her always preferring those which she was forbidden to take.—Such were her propensities—her abilities were quite as extraordinary. She never could learn or understand any thing before she was taught; and sometimes not even then, for she was often inattentive, and occasionally stupid. (*NA* pp. 13-14)

Y de igual modo que en las novelas anteriores, los capítulos finales de *Northanger Abbey* resumen en forma de conclusión lo sucedido a todos los personajes. Lo mismo ocurre en *MP* que comienza con una introducción a la vida de las hermanas Wards que luego serán Lady Bertram, Mrs. Norris y Mrs. Price (ésta última es la madre de Fanny, la protagonista) y termina con el acostumbrado resumen final. En cuanto a *Emma*, el esquema típico en sus novelas es modificado ya que además de aparecer el resumen inicial sobre la vida de la protagonista, Emma Woodhouse, hasta el momento en el que se inician los acontecimientos que se narran en la novela, en el capítulo II del segundo volumen encontramos otro resumen para introducir a otro personaje importante en la novela, Jane Fairfax, que se convierte en una especie de contrapunto de la heroína:

Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich, with a comfortable home and a happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence; and had lived nearly twenty-one years in the world with very little to distress or vex her. (*E* p. 5)

Jane Fairfax was an orphan, the only child of Mrs. Bates’s youngest daughter.

The marriage of Lieut. Fairfax, of the—regiment of infantry, and Miss Jane Bates, had had its day of fame and pleasure, hope and interest; but nothing now remained of it, save this melancholy remembrance of him dying in action abroad—of his widow sinking under consumption and grief soon afterwards—and this girl. (*E* p.163)

Por otro lado, esta novela termina de forma más ‘suave’, sin un narrador que se apresure tanto a concluir la narración. En *Persuasion* volvemos a encontrar en el último capítulo la voz del narrador omnisciente que concluye la historia resumiendo la situación final de los personajes principales (*P* pp. 248-252).

#### **2.2.3.1.2. Comentarios implícitos: la ironía, la sátira, el humor y el narrador no fiable**

Sin embargo, los momentos de la narración donde la voz del narrador es más fuerte y audible son aquéllos en los que éste hace comentarios sobre la acción o los personajes. Para Chatman (1978), los comentarios pueden ser de dos tipos, implícitos y explícitos. Los primeros se refieren a la ironía o comentarios irónicos del narrador y a lo que Chatman llama un narrador no fiable<sup>46</sup>. La ironía en las novelas de Jane Austen ha sido uno de los aspectos más estudiados por la crítica. Lodge (1986) se refiere a la importancia de la ironía tanto retórica como dramática en las novelas de Jane Austen. Lodge analiza en su artículo la forma y la estructura de las novelas partiendo de aquellos aspectos que éstas tienen en común para ofrecer un análisis de la técnica narrativa utilizada por Austen. Los rasgos comunes se reducen a una cuestión de género, es decir, al tipo de ficción al que pertenecen: “the short answer is that she fused together the sentimental novel and the comedy of manners with an unprecedented quality of realism.” (Lodge, 1986:165)

Lodge explica que de la novela sentimental Jane Austen toma el esquema estructural clásico y didáctico de la historia de amor que consiste en el aplazamiento no sólo del deseo de la heroína, sino también del deseo del lector por conocer la respuesta planteada por medio de la narración: ¿conseguirá la protagonista al hombre al que ama?

Lodge afirma que Austen hace uso de tres estrategias narrativas –el suspense, el misterio y la ironía– que se generan por medio de la manipulación del grado de información que se permite conocer a los personajes y lectores:

(...) all rereadings of novels tend to create an effect of irony, but this is especially true of Jane Austen's novels, which are permeated with irony, rhetorical as well as dramatic, and which can sustain an infinite number of readings. On first reading they tend, like most love stories, to engage the reader's interest through suspense rather than mystery. *Emma* is an exception since it is full of enigmas (...) In the other novels Jane Austen makes relatively little use of mystery as a means of engaging the reader's interest. (Lodge, 1986: 167)

Los ejemplos de comentarios irónicos sobre los personajes y la acción son abundantes en todas las novelas. Sirvan como ejemplo los siguientes pasajes de las novelas:

They settled in town, received very liberal assistance from Mrs. Ferrars, were on the best terms imaginable with the Dashwoods; and setting aside the jealousies and ill-will continually subsisting between Fanny and Lucy, in which their husbands of course took a part, as well as the frequent domestic disagreements between Robert and Lucy themselves, nothing could exceed the *harmony* in which they all lived together. (Énfasis añadido) (SS p. 377)

En este fragmento de *Sense and Sensibility* podemos observar la ironía con la que el narrador relata la situación en la que se encuentran algunos de los personajes al final de la novela. Cuando el narrador utiliza el término *armonía* para describir la relación de John y Fanny Dashwood con Robert y Lucy Ferrars detectamos su ironía porque sabemos por las palabras anteriores del mismo narrador que la relación no es en absoluto armónica (“the jealousies and ill-will continually subsisting between Fanny and Lucy”, “the frequent domestic disagreements between Robert and Lucy themselves”). El mismo tipo de ironía aparece en el siguiente pasaje de *Pride and Prejudice* en el que el narrador califica las constantes quejas de Mrs. Bennet como *murmillos suaves*:

Mr. Collin's return into Hertfordshire was no longer a matter of pleasure to Mrs. Bennet. On the contrary she was as much disposed to complain of it as her husband.—It was very strange that he should come to Longbourn instead of to Lucas Lodge; it was also very

---

<sup>46</sup> Véase capítulo 1 (1.3.1).

inconvenient and exceedingly troublesome.—She hated having visitors in the house while her health was so indifferent and lovers were of all people the most disagreeable. Such were the *gentle murmurs* of Mrs. Bennet, and they gave way only to the greater distress of Mr. Bingley's continued absence. (Énfasis añadido) (PP p. 128)

En cuanto a lo que Lodge llama ironía dramática, es decir, las ironías del argumento, también encontramos numerosos ejemplos en las novelas. Uno de ellos aparece en el siguiente fragmento de *Mansfield Park* en el que Fanny Price recibe la noticia de su próximo viaje a Portsmouth, al hogar familiar:

At the moment she could only thank and accept. Afterwards, when familiarized with the *visions of enjoyment* so suddenly opened, she could speak more largely to William and Edmund of what she felt; but still there were emotions of tenderness that could not be clothed in words—The remembrance of all her earliest pleasures, and of what she had suffered in being torn from them, came over her with renewed strength, and it seemed as if to be at home again, would heal every pain that had since grown out of the separation. (Énfasis añadido) (MP p.370)

La ironía de este fragmento se entenderá posteriormente, ya que la visita de Fanny a su familia en Portsmouth resultará ser completamente distinta a lo que ella esperaba. Este tipo de ironía aparece también en *Northanger Abbey*, cuando la visita que Catherine hace a la abadía no cumple las expectativas de la protagonista (NA, pp. 161-162). Otro ejemplo de ironía dramática tiene lugar en el siguiente pasaje de *Emma* que recoge los pensamientos de la protagonista acerca de una posible unión entre Mr. Elton y su amiga Harriet Smith:

Mr. Elton's situation was most suitable, quite the gentleman himself, and without low connections; at the same time *not of any family that fairly object to the doubtful birth of Harriet*. He had a comfortable home for her, and Emma imagined a very sufficient income; for though the vicarage of Highbury was not large, he was known to have some independent property; and she thought very highly of him as a good-humoured, well-meaning, respectable young, without any deficiency of useful understanding or knowledge of the world. (Énfasis añadido) (E p.35)

Capítulos posteriores de la novela demostrarán que Emma se equivoca por completo; Mr. Elton rechazará a Harriet precisamente por sus dudosos orígenes.

Un aspecto del narrador de las novelas de Austen que va muy unido a la ironía es la sátira, la parodia y el humor que se reflejan en muchas de sus intervenciones. En un ensayo titulado “Jane Austen” (1925), Virginia Woolf se refiere a la sátira y al humor

que se desprenden de las obras de Austen ya desde sus primeras historias escritas a edad muy temprana, como *Love and Friendship*, “an astonishing an unchildish story” (p.134), que escribió con sólo 15 años:

Spirited, easy, full of fun verging with freedom upon sheer nonsense –Love and Friendship is all that; but what is this note which never merges in the rest, which sounds distinctly and penetratingly all through the volume? It is the sound of laughter. The girl of fifteen is laughing in her corner at the world. (Woolf, 1925:135)

Jane Austen, a diferencia de otras jóvenes de 15 años, sabía que hay algo eternamente cómico en la naturaleza humana, alguna cualidad en hombres y mujeres que por siempre provoca nuestra sátira. Woolf añade que con 15 años Austen tenía pocas ilusiones acerca de otra gente y ninguna acerca de sí misma. Todo lo que escribe a esta edad está terminado y puesto en relación no con su hogar familiar sino con el universo (pp. 135-136). Y esta niña creció y se convirtió en uno de los escritores satíricos más consistentes de toda la literatura (p.138), una actitud que recuerda la opinión de una señora anónima acerca de Austen: “A wit a delineator of character, who does not talk is terrific indeed!”. A lo que Woolf añade que Austen no desea reformar ni aniquilar, sino que permanece en silencio, algo que es verdaderamente terrorífico:

One after another she creates her fools, her prigs, her worldlings, her Mr. Collinses, her Sir Walter Elliots, her Mrs. Bennets. She encircles them with the lash of a Whip-like phrase which, as it rounds them, cuts out their silhouettes for ever. But there they remain; no excuse is found for them and no mercy is shown (...) Sometimes it seems as if her creatures were born merely to give Jane Austen the supreme delight of slicing their heads off. She is satisfied; she is content; she would not alter a hair on anybody’s head, or move one brick or one blade of grass in a world which provides her with such exquisite delight. (Woolf, 1925:139-140)

En opinión de Woolf, la gente es así y la niña de 15 años lo sabía. La mujer madura lo prueba. La discriminación es tan perfecta, la sátira tan justa que, aunque consistente, casi escapa nuestra atención: “No touch of pettiness, no hint of spite, rouse us from our contemplation. Delight strangely mingles with our amusement. Beauty illuminates these fools.” (p. 140)

Los ejemplos de humor, sátira y parodia son muy numerosos en sus novelas. En *SS* ya se deja notar el tono de burla del narrador al referirse a algunos de los personajes, como por ejemplo cuando describe la sensibilidad excesiva de Marianne Dashwood:

Marianne would have thought herself very inexcusable had she been able to sleep at all the first night after parting from Willoughby. She would have been ashamed to look her family in the face the next morning, had she not risen from her bed in more need of repose than when she lay down in it. But the feelings which made such composure a disgrace, left her in no danger of incurring it. She was awake the whole night, and she wept the greatest part of it. She got up with a headache, was unable to talk, and unwilling to take any nourishment; giving pain every moment to her mother and sisters, and forbidding all attempt at consolation from either. *Her sensibility was potent enough!* (Énfasis añadido) (*SS* p.83)

Ya en esta primera novela encontramos el humor y la sátira característica de Austen en la presentación de los personajes secundarios, como John y Fanny Dashwood, Sir John Middleton, Mrs. Jennings y Mr. and Mrs. Palmer. Por ejemplo, en el siguiente fragmento observamos los comentarios humorísticos del narrador acerca de Mrs. Jennings y de su hija Mrs. Palmer:

After an hour or two spent in what her mother called comfortable chat, *or in other words, in every variety of inquiry concerning all their acquaintance on Mrs. Jennings's side, and in laughter without cause on Mrs. Palmer's*, it was proposed by the latter that they should all accompany her to some shops where she had business that morning. (Énfasis añadido) (*SS* p. 164)

En todas las novelas posteriores Austen seguirá cultivando sus toques satíricos, pero es quizás en *Pride and Prejudice*, donde el humor y la comedia sean más brillantes y adquieran un mayor protagonismo. En esta novela también tenemos personajes secundarios con los que Austen emplea sus dotes humorísticas, como es el caso de Mrs. Bennet y Mr. Collins. Sin embargo, el brillo de la comedia se debe también al hecho de que Elizabeth Bennet, la protagonista de esta novela, “had a lively, playful disposition, which delighted in any thing ridiculous” (*PP* p. 12), algo que le va a permitir ver el lado cómico de la vida, quizás del mismo modo que esa Jane Austen con 15 años de la que Virginia Woolf decía que estaba “laughing in her corner at the world”. La importancia



del humor, de la risa y de la capacidad para reírse de uno mismo, constituye un tema fundamental en esta novela:

Elizabeth longed to observe that Mr. Bingley had been a most delightful friend; so easily guided that his worth was invaluable; but she checked herself. She remembered that he had yet to learn to be laugh at, and it was rather too early to begin. (*PP*, p.370)

En una carta a su tía, la señora Gardiner, Elizabeth vuelve a mencionar la importancia de la risa, de la capacidad de reír:

I am the happiest creature in the world. Perhaps other people have said so before, but not one with such justice. I am happier even than Jane; she only smiles, I laugh. (*PP* p. 383)

Y al final de la novela lo que escuchamos es la risa del narrador, el humor al referirse a Lady Catherine, muestra de que se divierte con sus personajes, con sus creaciones, con lo que se vuelve a señalar la importancia del humor en la vida:

Lady Catherine was extremely indignant on the marriage of her nephew; and as she gave way to all the genuine frankness of her character, in her reply to the letter which announced its arrangement, she sent him language so very abusive, especially of Elizabeth, that for some time all intercourse was at an end. But at length, by Elizabeth's persuasion, he was prevailed on to overlook the offence, and seek a reconciliation; and, after a little farther resistance on the part of his aunt, her resentment gave way, either to her affection for him, or her curiosity to see how his wife conducted herself; and she condescended to wait on them at Pemberley, *in spite of that pollution which its wood had received*, not merely from the presence of such a mistress, but the visits of her uncle and aunt from the city. (Énfasis añadido) (*PP* p.388)

La relación entre la ironía y la autoridad en las novelas de Austen ha sido analizada por Brownstein (1988), para quien el cortejo como juego de poder es el tema de estas novelas, en las que a través de la ironía, señalando los límites del lenguaje asertivo y definitivo, Jane Austen sugiere una relación poderosa y placentera que la mujeres en una patriarcado pueden tener respecto a la autoridad discursiva (pp. 58-59). Y Brownstein analiza este proceso en *Pride and Prejudice*, novela en la que como su heroína Elizabeth Bennet, Austen cuestiona el discurso autoritativo a través del diálogo. El diálogo puede definirse como la prevención del monólogo y como tal es una crítica al absolutismo patriarcal en prosa (p.67).

Y para Brownstein existen varios tipos de diálogo en *PP*, el primero de los cuales sería la narrativa irónica: “Like an impatiently rude interlocutor, irony questions a statement as it is made; a single sentence becomes in effect two, assertion cum contradiction.”(p.68) El diálogo literal entre los personajes puede ser también en palabras de Brownstein, un proceso de aserción y contradicción, unas veces de opiniones, otras veces de la autoridad para expresarlas: “Although we tend to remember *Pride and Prejudice* as chock full of witty exchanges, some of the most interesting dialogue is between talk and the lack of it.” (p.68) Y un ejemplo de este proceso sería la conversación al inicio de *PP* entre Mr. Y Mrs. Bennet, ejemplo de la falta de intercambio o comunicación marital. Y a través de estos intercambios, “between talking and not talking”, Jane Austen sugiere los límites de la autoridad discursiva:

In her Lady’s voice, which combines an authoritative ring with flexible self-mocking undertones, Austen can comment with varying degrees of explicitness on the limits of rhetorical and human authority. Through self-reflexive irony she can keep her distance from the discourse of authority, the patriarchal mode of imposing oneself through language.” (Brownstein, 1988: 68)

Y esto según Brownstein tiene que tenerse en cuenta cuando escribimos sobre Jane Austen, cuya ironía autoritativa elude nuestros discursos críticos autoritativos e incluso se burla de ellos (p. 69).

La ironía auto-reflexiva de la que habla Brownstein puede estar relacionada con lo que Chatman llama narrador no fiable (1978:229). Esa ironía que se dirige a toda autoridad discursiva hace que el mismo narrador de sus novelas pierda su propia legitimidad como autoridad y que se convierta de este modo en un narrador no fiable. Wallace (1995) ha dedicado un libro completo al análisis de la autoridad narrativa en las novelas de Jane Austen, ofreciendo una interpretación del examen que Austen hace de su propia autoridad narrativa y, por implicación, de la autoridad de todos los narradores de ficción, partiendo de la siguiente hipótesis:

I argue that each of Austen's finish novels interrogates the claims of authoritative narrators and that the Austen canon as a whole articulates a range of anxieties and strategies having to do with authorship and authority. The six novels experiment in different ways with possible sources and ultimate failures of authority, always returning to the compromised figure of the fallible narrator. (T.G. Wallace, 1995:1)

Al mismo tiempo, añade Wallace, las novelas de Austen son algo más que artefactos de *auto-reflexividad* ya que retan y permiten a los lectores moverse más allá de un desmantelamiento deconstructivo de sus textos hacia una teoría efectiva de la interpretación narrativa. Conforme los lectores se enfrentan a la cuidadosa exploración de la ansiedad del autor que hace Austen, toman parte en una compleja negociación entre el narrador y la audiencia; presionados a reconocer las formas en las que los textos tanto afirman como rechazan la autoridad, los lectores comienzan a desarrollar estrategias de interpretación que sirvan para dar cuenta de las manipulaciones de los narradores así como de sus ansiedades (p.1).

Wallace explica que algunas de esas ansiedades están relacionadas con el sexo al que pertenece, de modo que Austen constantemente confronta la dualidad que supone su papel como mujer modesta y escritora con autoridad ("empowered author"). En sus discusiones sobre *Lady Susan* y *Sense and Sensibility*, Wallace estudia las formas en las que Austen tanto da poder a las mujeres como critica la adopción de poder por las mujeres, de modo que la autoría libera y al mismo tiempo compromete el deseo de poder femenino de Austen, llevándola a construir una voz narrativa asertiva que es al mismo tiempo una voz sujeta a la ironía y a la crítica. (p.1)

Por otro lado, Wallace afirma que el examen que Austen hace de la autoridad narrativa trasciende las estrategias basadas en el sexo:

The problematics of authorship encoded in her work are as pertinent to male-authored texts as to her own. For example, her questioning of the dichotomy between romance and realism in *Northanger Abbey*, her rejection of persuasive moral discourse in *Mansfield Park*, her scrutiny of competing systems of interpretation in *Pride and Prejudice* and *Emma*, and her bold collapsing of narrative distance in *Persuasion* are as helpful for a reading of Fielding or Scott as they are for understanding Burney or Wollstonecraft. (Wallace, 1995:1-2)

De este modo, concluye Wallace, la producción novelística de Austen, al tematizar tan persistentemente como lo hace los problemas de la autoridad narrativa, alerta a los lectores sobre la manipulación del autor y los invita a construir sus propias metodologías flexibles de interpretación (p.2). En los capítulos de su libro Wallace analiza la exploración que Austen hace de la autoridad narrativa en cada una de sus novelas, pero primero analiza su novela corta *Lady Susan*, donde la narración epistolar es sustituida al final por un narrador omnisciente en tercera persona (p.3), cuya voz, en opinión de Wallace, no es una voz que examine, dirija y juzgue objetivamente, sino una voz que posiblemente haya sido corrompida por la heroína: “The narrator who shuts off the concatenation of unreliable voices in the letters demonstrates, then, the same partial knowledge and the same participation in wicked gossip that she has just silenced.” Y según Wallace, esta es la voz que Austen elige cuando escribe sus novelas posteriores, una voz narrativa problemática que expone el contexto de la verdad como un pañuelo de indeterminación. (p.14)

Wallace analiza la forma en la que Austen tematiza el problema de la autoridad narrativa a través de sus novelas: parece que se mueve sistemáticamente a través de una serie de posiciones que parecen generar autoridad para después exhibir y analizar sus debilidades (p.15). Sin embargo, en *Persuasion*, su última obra completa, Austen se mueve en una nueva dirección, ya que empieza a construir una forma nueva de autoridad: la autoridad de una voz narrativa que ha desechado los mecanismos de distanciamiento y que pide que confíen en ella por sus limitaciones. Y añade que debido a que se trata de una obra incompleta no podemos saber si en *Sanditon* pretendía volver a unas cuidadosas subversiones de la autoridad narrativa o si iba a proclamar con valentía una autoridad basada en la falibilidad humana. Lo que sí sabemos es lo que Austen pide a sus lectores a través de sus novelas: que practiquen lo que la crítica

moderna llama hermenéutica de la sospecha, que sospechen incluso de los narradores (pp.16-17).

### **2.2.3.1.3. Comentarios explícitos: generalizaciones, juicios, interpretaciones y narración consciente**

Después de haber analizado la ironía implícita del narrador en las novelas de Austen y la posibilidad de que se trate de una ironía auto-reflexiva que convierta al narrador en un narrador no fiable, tenemos que referirnos a otro tipo de comentarios que se atribuyen al narrador manifiesto. Se trata de los comentarios explícitos, de los cuales encontramos ejemplos en estas novelas aunque no demasiado frecuentes, ya que Jane Austen prefiere un narrador que utilice el comentario implícito y la ironía. Con estos comentarios explícitos, el narrador puede hacer interpretaciones, juicios o generalizaciones sobre la acción o los personajes, y de este modo se convierten en una técnica narrativa a través de la cual la presencia e intrusión del narrador en la historia se hace más directa y audible<sup>47</sup>. Algunos de los comentarios explícitos, en concreto las generalizaciones que encontramos en las novelas de Austen, son muy conocidos porque se han convertido en citas utilizadas por algunos críticos para intentar mostrar la alineación ideológica (conservadora, progresista o feminista) de Jane Austen, algo que, si tenemos en cuenta las ideas de Wallace (1995) sobre la posibilidad de que no podamos confiar en el narrador, se convierte en un intento problemático. Veamos algunas de las generalizaciones que aparecen en las novelas<sup>48</sup>:

---

<sup>47</sup> Para el comentario véase Roger Fowler (1981) *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*. London: Batsford. Cap. 6 “The referential code and narrative authority”, en concreto las págs 103-7, 113-19 .

<sup>48</sup> Otros ejemplos de generalizaciones: *SS* p. 363, *MP* p. 468, *E* p.181.

Fortunately for those who pay their court through such foibles, a fond mother, though in pursuit of praise for her children, the most rapacious of humans beings, is likewise the most credulous; her demands are exorbitant; but she will swallow any thing; and the excessive affection and endurance of the Miss Steeles towards her offspring, were viewed therefore by Lady Middleton without the smallest surprise or distrust. (*SS* p.120)

(...) and I believe, there is scarcely a young lady in the united kingdoms, who would not rather put up with the misfortune of being sought by a clever, agreeable man, than have him driven away by the vulgarity of her nearest relations. (*MP* p. 402)

Seldom, very seldom, does complete truth belong to any human disclosure; seldom can it happen that something is not a little disguised, or a little mistaken; (...) (*E* p. 431)

En las novelas también encontramos comentarios explícitos con los que el narrador expresa juicios o interpretaciones acerca del comportamiento de los personajes:

If gratitude and esteem are good foundations of affection, Elizabeth's change of sentiment will be neither improbable nor faulty. But if otherwise, if the regard springing from such sources is unreasonable or unnatural, in comparison of what is so often described as arising on a first interview with its object, and even before two words have been exchanged, nothing can be said in her defence, except that she had given somewhat of a trial to the latter method, in her partiality for Wickham, and that its ill-success might perhaps authorise her to seek the other less interesting mode of attachment. (*PP* p. 279)

The real evils indeed of Emma's situation were the power of having rather too much her own way, and a disposition to think a little too well of herself; these were the disadvantages which threatened alloy to her many enjoyments. (*E* p.5)

Otro de los tipos de comentarios explícitos de este narrador omnisciente que va a ser más frecuente sobre todo al final de las novelas, es la narración consciente en la que la voz del narrador comenta abiertamente sobre el mismo acto de escritura de la novela y sobre su condición de narrador. Este tipo de comentario puede considerarse la intrusión más directa del narrador, que incluso utiliza la primera persona y se dirige a los lectores con los que establece una especie de complicidad, mostrándoles que la historia que están leyendo es una creación, una ficción, que él está escribiendo para los lectores. Y en estos casos podríamos confundir al narrador con el autor real de la novela, con Jane Austen, pero no debemos olvidar que ese narrador que se dirige a los lectores es también un ser de ficción, un elemento más de esa construcción que es la novela.

Ejemplos de narración consciente aparecen en todas las novelas, aunque son *NA* y *MP* las que presentan un mayor número de intrusiones de este tipo de narrador en la historia. El narrador consciente no aparece en demasiadas ocasiones en la primera novela, *Sense and Sensibility*, aunque encontramos algunos ejemplos, como es el caso del siguiente fragmento en el que el narrador se dirige directamente a los lectores de la novela (“husbands and wives”):

It was his business, however, to say that he *did*, and he said it very prettily. What he might say on the subject a twelvemonth after, must be referred to the imagination of husbands and wives. (*SS* p. 366)

En *Pride and Prejudice* volvemos a encontrar ejemplos de narrador consciente que hace comentarios acerca del mismo acto de escribir, que es consciente de estar relatando una historia y que delimita el contenido de la misma:

It is not the object of this work to give a description of Derbyshire, nor of any of the remarkable places through which their route thither lay; Oxford, Blenheim, Warwick, Kenelworth, Birmingham, &c. are sufficiently known. A small part of Derbyshire is all the present concern. (*PP* p. 240)

Sin embargo, como hemos mencionado anteriormente, es en *Northanger Abbey* y en *Mansfield Park* donde los comentarios del narrador consciente son más numerosos:

But my affair is widely different; I bring back my heroine to her home in solitude and disgrace; and no sweet elation of spirits can lead me into minuteness. (*NA* p. 232)

En este fragmento de *Northanger Abbey* vemos que el narrador utiliza la primera persona (“my affair”, “I bring back my heroine”) con lo que acentúa la narración consciente, es decir, el narrador es consciente de estar narrando una historia dirigida a unos lectores. En el siguiente ejemplo se observa más claramente la conexión que este narrador consciente establece con sus lectores:

I leave it to my reader’s sagacity to determine how much of all this was possible for Henry to communicate at this time to Catherine (...). (*NA* p. 247)

En *Mansfield Park* también son numerosos los ejemplos de esta narración consciente:

Poor woman! She probably thought change of air might agree with many of her children. (*MP* p. 11)

El narrador se refiere a sus personajes con el calificativo “poor”, “happy”, “unhappy” en numerosas ocasiones como si comentase con el lector la situación de estos personajes sobre los que está narrando la historia<sup>49</sup>.

Two lines more prized had never fallen from the pen of the most distinguished author—never more completely blessed the researches of the fondest biographer. The enthusiasm of a woman’s love is even beyond the biographer’s. To her, the hand-writing itself, independent of any thing it may convey, is a blessedness. Never were such characters cut by any other human being, as Edmund’s commonest hand-writing gave! This specimen, written in haste as it was, had not a fault; and there was a felicity in the flow of the first four words, in the arrangement of “My very dear Fanny,” which she could have looked at for ever. (*MP* p. 265)

Aquí el narrador se está comparando con un biógrafo que narra la biografía de un ser real; y esto más que romper la ilusión de realidad como ocurre con otros comentarios conscientes, lo que hace es contribuir a esa ilusión del lector de que lo que lee es una historia real<sup>50</sup>.

En *Emma* no encontramos intrusiones tan claras del narrador manifiesto y consciente como en *NA* y *MP*, aunque sí aparecen algunos ejemplos:

Poor man!—it was at first a considerable shock to him, and he tried earnestly to dissuade her from it. (*E* p. 466)

Kuwahara (1993) hace un minucioso estudio de la narración consciente en las novelas de Jane Austen, demostrando que ésta se consigue gracias a la interacción de variados métodos narrativos, como la ironía o la manipulación del punto de vista:

A self-conscious novelist, she delights in playing with reality and illusion, and the conventions of fiction-making. Her ironic perspective on individual consciousness and social interaction explains a lively interest in the comedy of manners. Irony underlies the paradox between her self-consciousness as an artist and her impersonality and control of aesthetic distance. (Kuwahara, 1993:v)

Kuwahara estudia el arte de Austen como manifestación de lo que su contemporáneo Schiller llamó impulso de juego (“play drive”), que consistía en la unión

<sup>49</sup> Véase también *MP* pp. 80, 91, 374, 466.

<sup>50</sup> Otros ejemplos de narración consciente en *MP*: pp. 461, 470.



del impulso de la forma (“form drive”), o la naturaleza racional del hombre, y el impulso del sentido (“sense drive”), asociado con la naturaleza sensual de los seres humanos. De esta unión surge una experiencia estética ideal. Kuwahara utiliza las ideas de Schiller para analizar la obra de la escritora inglesa. Cada novela comienza y termina con un viaje y celebra triunfalmente un final feliz: “The heroine and hero are growing, developing characters. In achieving balance and harmony within themselves and in their relationship, they learn to play” (1993:v).

En palabras de Kuwahara, el ideal estético de Schiller se puede aplicar al arte de Austen porque cada una de sus novelas realiza una unidad estética, un equilibrio y armonía, en la que el “form drive” y el “sense drive” se unen para expresar el “play drive”:

Through a self-conscious joy in assembling her fictional material, and her ironic stance, Austen demonstrates a probable possibility –the art of living happily ever after if one has learned to play. Her fiction enriches and enlarges our perception of the significance of play; it liberates those who fully respond to her art. The ideal reader’s delight in her novels can only match her own pleasure in telling a tale, in creating a world and leaving it as a celebration of life at its best. (Kuwahara, 1993: 177)

Pero independientemente de las ideas en las que se basa para analizar la obra de Jane Austen, lo más importante de la propuesta de Kuwahara es el estudio que realiza de la narración consciente y, en general, de la técnica narrativa que aparece en sus novelas. Esta autora señala que Austen establece una buena relación con el lector de sus novelas por medio de una técnica narrativa en la que la narración omnisciente es hábilmente combinada con un método dramático, por lo que tanto la narración como la representación son necesarias en su plan narrativo. Por lo tanto, el análisis de la narración en sus novelas supone también un cuidadoso estudio de su método dramático y su interés en la comedia de costumbres en la que los individuos se relacionan principalmente a través de la conversación en sociedad. La presentación del habla de los

personajes en estilo directo e indirecto forma parte de este método dramático y la comunicación es un tema esencial en su mundo de ficción (1993:12).

Kuwahara opina que Henry James se equivocaba al describir a Jane Austen como una novelista inconsciente e intuitiva<sup>51</sup>. Por el contrario, Kuwahara piensa que Austen es una novelista consciente de su arte y que posee un control absoluto sobre su mundo de ficción. Su arte consciente queda reflejado en una técnica narrativa consciente, que llama la atención del lector no sólo hacia los sucesos que se narran sino también al mismo medio verbal, al proceso de la creación literaria. Kuwahara parte de la definición que Alter ofrece de este tipo de narración:

*In Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious genre*, Alter points out that the self-conscious novel draws our attention to fictional form as a consciously articulated entity rather than a transparent container of *real* contents (x). According to him, such “flaunted artifice” is “the narrative technique that constantly comments on itself” (Motives 13). He adds that the self-conscious novelist “simultaneously, or alternatively, creates the illusion of reality and shatters it.” (Kuwahara, 1993:16)

Y también cita a Booth para explicar en qué consiste esta técnica narrativa que aparece en sus novelas y que llama la atención del lector sobre el proceso de la creación literaria: “the reader’s attention must be centered on the self-conscious narrator who intrudes into his novel to comment on himself as writer, and on his book, not simply as a series of events with moral implications, but as a created literary product.” (cit. Kuwahara, 1993:17)

Kuwahara analiza la forma en que la narración consciente se refleja en sus novelas por medio del uso de la ironía, los comentarios e intrusiones del autor, la relación entre

---

<sup>51</sup> Kuwahara recuerda la imagen que Henry James tenía de Jane Austen, una imagen que empezó a ser puesta en cuestión por críticos como Wayne Booth:

Henry James’s image of Jane Austen is that of an instinctive, unconscious novelist who “fell-a-musing” over her work basket, lapsed into “wool gathering” and later picked up her “dropped stitches” as “little masterstrokes of imagination.” Booth, quoting James’s viewpoint, makes a distinct change of direction, but doesn’t go far enough. “Although we cannot hope to decide whether Jane Austen was entirely conscious of her own artistry,” he writes, “a careful look at the technique of any of her novels reveals a rather different picture from that of the unconscious spinster with her knitting needles.” (Kuwahara, 1993:14)

el lector y el narrador, el uso de la parodia y la manipulación del punto de vista. En definitiva, “from beginning to end, we are aware of the self-conscious novelist shaping her novel” (p.25), “the reader is always aware of the storyteller’s voice” (p.28).

### **2.2.3.2. El narrador encubierto: el estilo indirecto y el estilo indirecto libre**

Después de haber analizado los diversos tipos de narrador manifiesto que aparecen en las novelas de Austen, podemos pasar a estudiar el otro tipo de narrador que encontramos en las mismas y que Chatman llama narrador encubierto, que esconde su voz detrás del uso del estilo indirecto y el estilo indirecto libre, técnica esta última que en la literatura inglesa encuentra su primera manifestación más clara en Jane Austen. Lodge apunta que la técnica epistolar de la novela sentimental, como en el caso de Richardson, quedó obsoleta debido a la aparición de métodos más sutiles y flexibles para representar los pensamientos y sentimientos de los personajes y añade que Austen jugó un papel crucial en este sentido:

The nineteenth-century novel developed a new and more flexible combination of author’s voice and characters’ voices than the simple alternation of the two one finds in traditional epic narration, from Homer to Fielding and Scott –a discourse that fused, or interwove, them specially through the stylistic device known as “free indirect speech.” This technique, which Jane Austen was the first English novelist to use extensively, consists of reporting the thoughts of a character in language that approximates more or less closely to their own idiolect and deleting the introductory tags, such as “he thought,” “she wondered,” “he said to himself,” and the like, that grammar would normally require in a well-formed sentence. (Lodge, 1986:175)

El estilo indirecto libre va a permitir al novelista ofrecer al lector el acceso a los pensamientos del personaje pero sin conceder el control absoluto del discurso a ese personaje tal y como sucedía en la novela epistolar y, además, va a ser una técnica eficaz para la manipulación del punto de vista y la distancia entre el personaje y el narrador:

Free indirect style, combined with the presentation of the action from the spatiotemporal perspective of an individual character (...) allows the novelist to vary, from sentence to sentence, the distance between the narrator’s discourse and the character’s discourse (...)

and so to control and direct the reader's affective and interpretive responses to the unfolding story. (Lodge, 1986: 176)

En su artículo sobre el cotilleo (“gossip”) y el estilo indirecto libre en *Emma*, Finch y Bowen (1990:4) recuerdan el lugar en el que Ian Watt situó a Jane Austen dentro de su esquema de dos modalidades narrativas fundamentales en la novela del siglo XVIII<sup>52</sup>. Por un lado, Watt distingue una estrategia narrativa basada en una epistemología Cartesiana –representada, por ejemplo, por Defoe y Richardson, en la que el énfasis es puesto en la condición psicológica del sujeto, y en la que el autor está formalmente ausente. Las novelas que se incluyen en esta tradición, a menudo escritas en primera persona, tienden a asumir formas epistolares o autobiográficas en las que el lector es absorbido hacia la conciencia subjetiva de uno o más personajes, los cuales proporcionan un conocimiento que es limitado, de modo que lo que conocemos de su mundo nunca puede ser más de lo que ellos saben y nos cuentan. Por otro lado, encontramos la estrategia narrativa –quizás representada mejor por Fielding– que realiza una aproximación “realista” y externa al personaje, y en la que el narrador intruso y omnisciente sugiere una comprensión objetiva y universal que crea y juzga su mundo por los patrones fijos y eternos de la naturaleza humana. Ambos modos o estrategias narrativas revelan ciertas ansiedades epistemológicas acerca de la naturaleza y origen de la autoridad que tiene el lenguaje para narrar un mundo y para situar al sujeto dentro de ese mundo, y en cada uno de estos modos nos enfrentamos a una estrategia muy diferente para tales representaciones.

Austen reconcilia estos modos antitéticos creando un narrador discreto, prudente, que no sólo nos ofrece el comentario editorial del autor social y omnisciente sino que también nos proporciona la cercanía psicológica al mundo subjetivo de los personajes que encontramos en Defoe y Richardson. Los dos modos se funden en Austen, quien

---

<sup>52</sup> Finch y Bowen resumen aquí la opinión de Ian Watt en su obra *The rise of the Novel* (1957:296-97).

debe su lugar eminente en la tradición de la novela inglesa al hecho de que fue capaz de combinar en una unidad armoniosa las aproximaciones interna y externa al personaje. Estos críticos piensan que aunque Watt no nombra el término, se está refiriendo al estilo indirecto libre, al modo híbrido narrativo que fue designado primero en francés por Charles Bally en su ensayo de 1992 “Le Style indirect libre en français moderne I et II”, posteriormente en alemán por Etienne Lorck en su libro de 1921 *Die ‘Erlebte Rede’*: *Eine sprachliche Untersuchung*, y finalmente en ruso por V.N. Voloshinov/ Mikhail Bakhtin en su libro de 1930 *Marxism and the Philosophy of Language*. Y añaden que verdaderamente por medio del uso del estilo indirecto libre Austen reconfiguró las aproximaciones internas y externas a los personajes (Finch y Bowen, 1990:4-5).

El uso y efectos de esta técnica narrativa han sido analizados en diversos estudios críticos. Por ejemplo, Monika Fludernik hace un estudio monográfico y detallado del estilo indirecto libre en su libro *The Fictions of Language and the Languages of Fiction* (1993), en el que explica que el estilo indirecto libre ha sido un tópico discutido con detalle durante las últimas décadas y que, aunque se ha alcanzado un cierto consenso sobre su forma y efectos, sin embargo pocos libros explican adecuadamente las propiedades lingüísticas de esta técnica, ni tampoco se han analizado en detalle las implicaciones teóricas y la importancia de la representación del habla y del pensamiento dentro de la teoría narrativa, y esto es lo que Fludernik intenta hacer en su libro. (pp. 4-5)

Debido a que esta investigación pretende alcanzar una comprensión de las técnicas narrativas utilizadas por Austen en sus novelas, lo que nos interesa en primer lugar es conocer cuales son las características lingüísticas de esta forma de representar el habla y los pensamientos de los personajes, para así poder identificar su aparición en las novelas. A continuación, el estudio del papel instrumental de esta técnica, es decir,

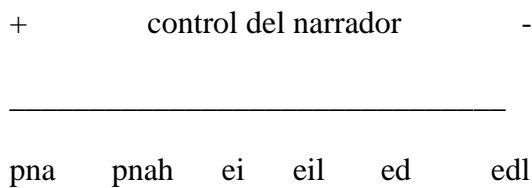
de los efectos que se consiguen crear en la lectura. Lo anterior proporcionará datos de interés para alcanzar un mayor conocimiento de los procesos de comprensión narrativa que tienen lugar en los lectores cuando leen estas novelas.

El estilo indirecto libre (EIL) es una forma de representar el habla y el pensamiento de los personajes que mezcla elementos del estilo indirecto y el estilo directo. Martínez-Cabeza (1996) analiza el estilo indirecto libre como una de las técnicas que permiten al escritor incluir las palabras de otro dentro de sus mismas palabras y al mismo tiempo hacer un juicio sobre las mismas. Se trata de una categoría analítica que explica fenómenos particulares asociados con el punto de vista en la ficción en prosa, y cuyos aspectos gramaticales, pragmáticos y narrativos están relacionados. El término *estilo indirecto libre* (en inglés “free indirect discourse”) incluye tanto el habla indirecta libre como el pensamiento indirecto libre y es similar al francés ‘style indirect libre’ (Bally, 1912, 1914) y al alemán ‘erlebte rede’ (Spitzer, 1928; Lerch, 1928). Otros nombres alternativos han sido usados para referirse a esta técnica narrativa que combina características del estilo directo y del indirecto. Por ejemplo, Cohn (1966, 1978) utiliza el término ‘narrated monologue’ para expresar que aunque el narrador transmite la voz del personaje a los lectores, esta narración posee la inmediatez de la voz interior.

El análisis gramatical del EIL proporcionará una indicación sobre la forma en que se consigue el significado y aquí surge la importante cuestión de la ‘voz’ en el EIL. La hipótesis más extendida es la de la ‘doble voz’ que aparece en Pascal (1977), McHale (1978), Leech y Short (1981); aunque Banfield ha argumentado a favor de una conciencia única. Sin embargo, una explicación puramente gramatical puede oscurecer el hecho de que estamos tratando cuestiones de significación, por lo que un enfoque estilístico, como el que sugiere McHale (1978), debería invertir sus prioridades y

empezar por las necesidades de representación, que se expresan a través de procedimientos gramaticales con unas funciones y efectos determinados (Martínez-Cabeza, 1996:53).

El término “free indirect discourse” se utiliza para referirse tanto al habla como a los pensamientos y las percepciones ya que gramaticalmente siguen los mismos patrones, aunque habrá que hacer una distinción entre habla y pensamiento cuando se consideren su estatus narrativo y sus efectos. La clasificación que hacen Leech y Short (1981) de los modos de representación del discurso resulta eficaz porque es explícita, suficientemente detallada y asigna etiquetas claras y precisas a cada categoría. Estas categorías van desde una narración controlada por el narrador a una narración controlada por el personaje. Las categorías intermedias quedan reflejadas en el siguiente esquema:



El esquema, que sigue la clasificación de Leech y Short, se explica del siguiente modo: PNA es la presentación narrativa de una acción (eg *She kissed him*); PNAH: presentación narrativa de un acto de habla (eg *She apologized*); EI: estilo indirecto (eg *She said she was sorry*); EIL: estilo indirecto libre (eg *She was sorry*); ED: estilo directo (eg *She said: “I’m so sorry.”*); y EDL: estilo directo libre (eg *I’m so sorry*) (Martínez-Cabeza, 1996:56).

Las diferencias gramaticales en las distintas formas de representar las palabras o pensamientos de los personajes conllevan diferencias sustanciales en las suposiciones y recepción de los lectores (p. 56) Por ejemplo, el hecho de que los tiempos verbales cambien a pasado en EIL, provoca una cierta distancia narrativa que permite presentar

otro punto de vista sobre los pensamientos del personaje, opuesto al de éste y por lo tanto irónico. Por otro lado, el EIL rebasa una consideración exclusivamente gramatical y puede ser activado por la presencia de expresiones asociadas al habla de algún personaje, una simple conjunción o palabras que retienen el significado y orientación del hablante originario (p. 57). Aquí Martínez-Cabeza se está refiriendo al hecho de que a veces hay EIL desde el punto de vista narrativo es decir, hay casos en los que el lector lo interpreta como palabras o pensamientos del personaje aunque gramaticalmente no esté claro.

Al analizar la dimensión ilocutiva o pragmática del EIL, Martínez-Cabeza afirma que el EIL es una forma que mientras que mantiene gran parte de las palabras y significados del personaje, también transmite la perspectiva del narrador, razón por la que se le ha llamado voz 'doble' (Martínez-Cabeza, 1996:58). En los casos en los que las dos perspectivas son divergentes, la ironía es un importante efecto pero en muchos otros casos ambas perspectivas convergen, haciendo que la distinción no sea tan clara.

El uso y efectos pragmáticos del estilo indirecto libre en las novelas de Jane Austen han sido estudiados por Louise Flavin (1987, 1991), como una de las estrategias narrativas que le permiten controlar la distancia del lector respecto al personaje: "A consistent pattern emerges in Jane Austen's novels of reporting speech in direct form when the appearance of greater authority is desired. Conversely, speech is presented in free indirect form to invite ridicule of a character." (Flavin, 1991: 52)

Austen a menudo usa el estilo indirecto libre para crear distancia emocional, intelectual y moral respecto al personaje. Y estos efectos la distinguen del estilo directo, donde el narrador no interviene y el personaje se revela directamente:

Free indirect discourse is a mode of speech or thought presentation that allows a narrator to recount what a character has said while retaining the idiomatic qualities of the speaker's words. Free indirect speech is often used to create the effect of heightened feelings, intensifying or dramatizing the characters words, unlike direct speech where the



words of the speaker stand on their own without narrator involvement, exposing the speaker directly. (Flavin, 1991:51)

Flavin explica que para Cohn el estilo indirecto libre puede servir para mostrar ironía o comprensión hacia el personaje por parte del narrador, y que éste puede explotar ambas posibilidades con un mismo personaje (p.54). Flavin añade que el uso del estilo directo, tanto del habla como de los pensamientos de los personajes, tiene un efecto diferente:

Just as direct speech is generally free of narrator bias toward either distance or sympathy, so direct thought, which purports to be the thoughts of the character formulated into words by the narrator, is conventionally believed to be free of editorializing and commentary. (Flavin, 1991: 56)

La tesis de Flavin queda resumida en las siguientes palabras: “If we place the characters on a scale from most distant to most sympathetic, we find that the amount of F.I.S and F.I.T given each character corresponds to the narrator-reader involvement with character”. Esto indicaría que la forma en la que se presenta el habla y el pensamiento pueden, de manera sutil, influir en la lectura del mismo modo en que el lector es influido por lo que es presentado (L. Flavin, 1987:143).

En otras palabras, Flavin distingue entre los efectos producidos por el EIL que refleja palabras y pensamientos, de modo que el reflejo de las palabras provoca más distancia respecto al personaje: “F.I.S. shows the greatest distance from characters, and the narrator supports the reader’s awareness of the moral and intellectual deficiencies of these characters through the use of this form.” (p. 145) Al analizar el habla indirecta en *Mansfield Park* explica que en algunos personajes, como es el caso de Mrs. Norris, el EIL provoca distancia moral intelectual y emocional respecto a este personaje, pero que en otros casos, como en el de Lady Bertram, sólo provoca distancia intelectual, por lo que los efectos dependerán de cada personaje. Por el contrario, el pensamiento indirecto libre provoca mayor comprensión y cercanía al personaje.

En nuestra opinión, el considerar que el habla indirecta produce un efecto de ironía y distancia respecto al personaje y que el pensamiento indirecto produce siempre un efecto de empatía o comprensión mayor del personaje no puede establecerse de forma categórica, ya que los efectos van a depender siempre del contexto en que aparezca el estilo indirecto libre. La misma Flavin se contradice al ofrecer ejemplos de pensamiento indirecto libre (1987:151) en los que el efecto es de ironía, de una comunicación entre el narrador y el lector a expensas del personaje (*MP*, pp. 326-327).

Un aspecto interesante en el estudio de Flavin es que esta autora muestra que en *Mansfield Park* por primera vez Jane Austen va a estratificar tres voces en un mismo pasaje de EIL, e indica que en la última novela completa, *Persuasion*, incluso se consigue una mayor complejidad ya que se estratifican cuatro voces. Para Flavin esta superposición de voces tiene un efecto importante: “Layering allows the narrator to shift focalization among characters so as to render the effect of speech on that character.” (1987:142)

Quizás lo mejor para comprobar todas estas afirmaciones acerca del uso y efectos del EIL sea observar su aparición en las novelas de Austen. Si empezamos por *SS*, podemos observar que en esta primera novela los casos de estilo indirecto libre son bastantes escasos. Lo que sí encontramos con frecuencia son las palabras de los personajes narradas en habla indirecta. Los pensamientos de la protagonista también aparecen a través del uso del pensamiento indirecto, pero en raras ocasiones se utiliza el habla o pensamiento indirecto libre. Esto tiene como consecuencia que se pierdan muchos de los efectos de esa doble perspectiva que recoge su versión más libre. Por otro lado esta novela se caracteriza por la presentación de los pensamientos de la protagonista de forma bastante estructurada y rígida, con lo que se pierde el efecto de “flujo” que sí se conseguirá en novelas posteriores. Aunque puede ser que esta forma

de presentar los pensamientos de Elinor sirva para reflejar la personalidad racional de la protagonista.

Los ejemplos de habla indirecta libre aparecen bastante claros en el caso de algunos personajes secundarios, cuyas palabras quedan así matizadas por la ironía del narrador, provocando que el lector se distancie del personaje. A veces lo que se crea es una distancia moral y emocional, como en el caso de John y Fanny Dashwood, cuya tacañería, egoísmo y falta de preocupación por los demás son resaltados gracias a esa doble perspectiva que proporciona el estilo indirecto libre:

When he gave his promise to his father, he meditated within himself to increase the fortunes of his sisters by the present of a thousand pounds a-piece. He then really thought himself equal to it. The prospect of four thousand a-year, in addition to his present income, besides the remaining half of his own mother's fortune, warmed his heart and made him feel capable of generosity.— *“Yes, he would give them three thousand pounds: it would be liberal and handsome! It would be enough to make them completely easy. Three thousand pounds! He could spare so considerable a sum with little inconvenience.”*—He thought of it all day long, and for many days successively, and he did not repent. (SS, p. 5) (Énfasis añadido)

En este ejemplo las indicaciones del narrador nos dan a entender que se trata de los pensamientos de John Dashwood, por lo que éste sería un ejemplo de cómo a través del pensamiento indirecto libre se puede conseguir un efecto de ironía y distanciamiento respecto del personaje. El comentario del narrador con anterioridad al pensamiento indirecto libre “and made him feel capable of generosity”, le dan un giro irónico a todo el pasaje, y el lector comienza a darse cuenta de que la generosidad no es precisamente el rasgo que define a John Dashwood. Y pronto observaremos cómo, con la ayuda de su esposa, cambiará fácilmente su decisión:

Mrs. John Dashwood did not at all approve of what her husband intended to do for his sisters. *To take three thousand pounds from the fortune of their dear little boy, would be impoverishing him to the most dreadful degree.* She begged him to think again on the subject. *How could he answer it to himself to rob his child, and his only child too, of so large a sum? And what possible claim could the Miss Dashwoods, who were related to him only by half blood, which she considered as no relationship at all, have on his generosity to so large an amount. It was very well known that no affection was ever supposed to exist between the children of any man by different marriages; and why was he to ruin himself, and their poor little Harry, by giving away all his money to his half sisters?* (SS p. 8) (Énfasis añadido)

En este fragmento podemos observar cómo se mezclan el habla indirecta y el habla indirecta libre del personaje. Esta última mantiene las palabras y modismos propios del personaje y otros rasgos del discurso directo como son los signos de interrogación y el orden invertido típico de las oraciones interrogativas en estilo directo. Sin embargo los tiempos verbales se cambian a pasado y los pronombres aparecen en tercera persona como en el estilo indirecto, lo que provoca que sintamos la presencia de un narrador que narra las palabras del personaje y que por lo tanto las mediatiza, provocando en este caso un efecto de ironía: el narrador y el lector saben que las palabras del personaje no tiene justificación y esto crea distancia moral respecto al mismo.

En otros casos, como ocurre con Mrs Jennings, el uso del estilo indirecto libre crea distancia intelectual pero no moral o emocional:

Mrs Jennings (...) was remarkably quick in the discovery of attachments, and had enjoyed the advantage of raising the blushes and the vanity of many a young lady by insinuations of her power over such a young man; and this kind of discernment enabled her soon after her arrival at Barton decisively to pronounce that Colonel Brandon was very much in love with Marianne Dashwood. She rather suspected it to be so, on the very first evening of their being together, from his listening so attentively while she sang to them; and when the visit was returned by the Middletons' dining at the cottage, the fact was ascertained by his listening to her again. *It must be so. She was perfectly convinced of it. It would be an excellent match, for he was rich and she was handsome.* (SS p. 36) (Énfasis añadido)

En cuanto a la representación de los pensamientos de los personajes, Elinor va a ser el personaje a cuyos pensamientos, sentimientos y emociones el lector va a tener acceso con más frecuencia. Aunque en la mayoría de los casos son presentados por el narrador en estilo indirecto, con lo que el efecto es el de un narrador omnisciente que entra en la mente de sus personajes con libertad y se pierde la perspectiva del personaje que sí queda impresa en el discurso indirecto libre, por lo que el personaje de Elinor no se muestra tan cercano al espectador como ocurrirá en novelas posteriores, sobre todo a partir de *MP*, donde los pensamientos de la protagonista aparecen en forma indirecta

libre. A lo largo de la novela encontramos numerosos pasajes que muestran la forma en que son presentados los pensamientos y sentimientos de Elinor. Por ejemplo, en el siguiente fragmento Elinor reflexiona sobre el comportamiento de Edward, reflexiones que son relatadas por el narrador en estilo indirecto:

Elinor had given her real opinion to her sister. She could not consider her partiality for Edward in so prosperous a state as Marianne had believed it. There was, at times, a want of spirits about him which, if it did not denote indifference, spoke a something almost as unpromising. A doubt of her regard, supposing him to feel it, need not give him more than inquietude. It would not be likely to produce that dejection of mind which frequently attended him. A more reasonable cause might be found in the dependent situation which forbade the indulgence of his affection. She knew that his mother neither behaved to him so as to make his home comfortable at present, nor to give him any assurance that he might form a home for himself, without strictly attending to her views for his aggrandizement. With such a knowledge as this, it was impossible for Elinor to feel easy on the subject. (SS, p. 22)

La presencia de este narrador que entra en la mente de la protagonista se observa también en otros pasajes en los que transmite las emociones de la protagonista ante determinadas situaciones:

Exorting from him occasional questions and remarks. His coldness and reserve mortified her severely, *she was vexed and half angry*; but resolving to regulate her behaviour to him by the past rather than the present, *she avoided every appearance of resentment or displeasure*, and treated him as she thought he ought to be treated from the family connection. (SS, p. 89) (Énfasis añadido)

Y en ocasiones, como ocurre en el siguiente ejemplo, la voz del narrador omnisciente se hace todavía más patente:

What felt Elinor at that moment? Astonishment, that would have been as painful as it was wrong, had not an immediate disbelief of the assertion attended it. She turned towards Lucy in silent amazement, unable to divine the reason or object of such a declaration, and though her complexion varied, she stood firm in incredulity and felt in no danger of an hysterical fit, or a swoon. (SS, p. 129)

La pregunta retórica acerca de los sentimientos de Elinor es una forma de implicar a los lectores en la historia y hace evidente la presencia de un narrador que conoce todo acerca de los personajes y que lo comparte con el lector.

Sin embargo también encontramos algunos casos cercanos al pensamiento indirecto libre en esta novela, y momentos donde la voz y punto de vista del narrador se

confunden con los del personaje, lo que justificaría la posibilidad de que nos encontrásemos ante un narrador no fiable tal y como opinaba T.G. Wallace:

Her resentment of such behaviour, her indignation at having been its dupe, for a short time made her feel only for herself; but other ideas, other considerations soon arose. *Had Edward been intentionally deceiving her? Had he feigned a regard for her which he did not feel? Was her engagement to Lucy, an engagement of the heart? No; whatever it might once have been, she could not believe it such at present. His affection was all her own. She could not be deceived in that. Her mother, sisters, Fanny, all had been conscious of his regard for her at Norland; it was not an illusion of her own vanity.* (SS p. 139) (Énfasis añadido)

En este pasaje vemos una prueba de pensamiento indirecto libre, introducido por el narrador, aunque la articulación sintáctica de los pensamientos de Elinor sigue siendo bastante rígida. En el siguiente ejemplo vemos cómo al final de la novela los sentimientos de Elinor, cada vez más fuertes y difíciles de contener, se expresan de forma más “libre” y natural:

That he should be married so soon, before (as she imagined) he could be in orders, and consequently before he could be in possession of the living, surprised her a little at first. But she soon saw how likely it was that Lucy, in her self-provident care, in her haste to secure him, should overlook every thing but the risk of delay. *They were married, married in town, and now hastening down to her uncle's. What had Edward felt on being within four miles of Barton, on seeing her mother's servant, on hearing Lucy's message!* (SS p. 357) (Énfasis añadido)

En la última parte este fragmento podemos observar algunas marcas lingüísticas del EIL, como son la falta de verbo introductorio y el signo de exclamación. Pero sobre todo, la dimensión narrativa de este pasaje sería pensamiento indirecto libre ya que probablemente el lector lo interpreta como tal.

En cuanto a aquellos casos en los que es difícil distinguir la voz y el punto de vista de Elinor de la voz y perspectiva del narrador, sirva este pasaje como ejemplo:

On ascending the stairs, the Miss Dashwoods found so many people before them in the room, that there was not a person at liberty to attend to their orders; and they were obliged to wait. All that could be done was, to sit down at the end of the counter which seemed to promise the quickest succession; one gentleman only was standing there, and it is probable that Elinor was not without hopes of exciting his politeness to a quicker dispatch. *But the correctness of his eye, and the delicacy of his taste, proved to be beyond his politeness.* (SS p. 220) (Énfasis añadido)

El comentario sarcástico al final del fragmento puede pertenecer al narrador o ser la narración, por medio de la voz del narrador, de los pensamientos y punto de vista de Elinor. Aunque probablemente ambos, narrador y Elinor, compartan la misma opinión sobre este personaje (más tarde sabremos que se trata de Robert Ferrars). Esta dificultad de distinguir la voz del narrador de la del personaje ya fue señalada por Dussinger (1990:93) quien afirmaba que el narrador en las novelas de Austen “usually fades into the central character’s point of view, becoming identical with it through free indirect discourse.” Aunque ya hemos visto que en muchas ocasiones la ironía del narrador en el estilo indirecto libre sirve para distinguir y distanciar su punto de vista del punto de vista del personaje.

Otro momento en el que la narración del narrador parece estar contaminada por la voz y punto de vista de Elinor tiene lugar en la siguiente narración del comportamiento y estado anímico de Marianne, tras la inesperada marcha de Willoughby:

They saw nothing of Marianne till dinner time, when she entered the room and took her place at the table without saying a word. Her eyes were red and swollen; and it seemed as if her tears were even then restrained with difficulty. She avoided the looks of them all, could neither eat nor speak, and after some time, on her mother’s silently pressing her hand with tender compassion, her small degree of fortitude was quite overcome, she burst into tears and left the room.

This violent oppression of spirits continued the whole evening. She was without any power, because she was without any desire of command over herself. The slightest mention of anything relative to Willoughby overpowered her in an instant; and though her family were most anxiously attentive to her comfort, it was impossible for them, if they spoke at all, to keep clear of every subject which her feelings connected with him. (SS p. 82)

Este fragmento recoge una tendencia general en esta novela a mostrar los pensamientos y sentimientos de Marianne de forma más mediatizada que los de Elinor, ya que son narrados por la voz y punto de vista del narrador, los cuales, como hemos visto, están cercanos a los de Elinor. Ello apuntaría hacia un narrador no fiable que no refleja la realidad objetivamente sino que lo hace siguiendo el punto de vista parcial de un personaje, en este caso Elinor.

Otras veces también encontramos un acceso menos mediatizado a la vida interior de Marianne, lo que provoca que el lector se sienta también cercano a este personaje, aunque normalmente encontramos el matiz irónico del narrador, como en este pasaje en el que se burla del sentimentalismo excesivo de Marianne:

Marianne entered the house with an heart swelling with emotion from the consciousness of being only eighty miles from Barton, and not thirty from Combe Magna;(...)

*In such moments of precious, of invaluable misery, she rejoiced in tears of agony to be at Cleveland; and as she returned by a different circuit to the house, feeling all the happy privilege of country liberty, of wandering from place to place in free and luxurious solitude, she resolved to spend almost every hour of every day while she remained with the Palmers, in the indulgence of such solitary rambles. (SS pp. 302-303) (Énfasis añadido)*

En la siguiente novela, *Pride and Prejudice*, encontramos un método parecido al de SS a la hora de representar el habla y los pensamientos de los personajes. Aunque, por lo general, en esta novela aparecen muchos diálogos entre los personajes a través de los cuales éstos se revelan de forma directa, también observamos casos de habla indirecta y habla indirecta libre. Un ejemplo de EIL en la novela aparece en el siguiente pasaje:

Not all that Mrs. Bennet, however, with the assistance of her five daughters, could ask on the subject was sufficient to draw from her husband any satisfactory description of Mr. Bingley. They attacked him in various ways; with barefaced questions, ingenious suppositions, and distant surmises; but he eluded the skill of them all; and they were at last obliged to accept the second-hand intelligence of their neighbour Lady Lucas. Her report was highly favourable. *Sir William had been delighted with him. He was quite young, wonderfully handsome, extremely agreeable, and to crown the whole, he meant to be at the next assembly with a large party. Nothing could be more delightful! To be fond of dancing was a certain step towards falling in love; and very lively hopes of Mr. Bingley's heart were entertained. (PP, p. 9) (Énfasis añadido)*

En este fragmento vemos que el narrador imita cómicamente las palabras de Lady Lucas a través del habla indirecta libre; las mediatiza desde su punto de vista humorístico, sarcástico.

En esta novela volvemos a encontrar el habla indirecta libre relacionada con aquellos personajes respecto a los cuales la narración quiere establecer algún tipo de distancia. Es el caso de Mr. Collins:



The subject elevated him to more than usual solemnity of manner, and with a most important aspect he protested that he had never in his life witnessed such behaviour in a person of rank—such affability and condescension, as he had himself experienced from Lady Catherine. *She had been graciously pleased to approve of both the discourses, which he had already had the honour of preaching before her. She had also asked him twice to dine at Rosings, and had sent for him only the Saturday before, to make up her pool of quadrille in the evening. Lady Catherine was reckoned proud by many people he knew, but he had never seen any thing but affability in her. She had always spoken to him as she would to any other gentleman; she made not the smallest objection to his joining in the society of the neighbourhood, nor to his leaving his parish occasionally for a week or two, to visit his relations. She had even condescended to advise him to marry as soon as he could, provided he chose with discretion;(...)*”(PP p. 66) (Énfasis añadido)

El pasaje se cierra con unas comillas (aunque no encontramos las comillas al principio), algo que marca gráficamente el discurso como habla más directa, con menos intervención del narrador. A partir de *MP*, se marcará la mayoría de las veces de forma más clara el discurso indirecto libre por medio de las comillas, algo que puede ser una elección de Jane Austen o tal vez pueda deberse a una intervención del editor.

En ocasiones aunque la representación del habla de un personaje no sea exactamente habla indirecta libre sino habla indirecta, podemos observar que el narrador imita algunas palabras y frases del personaje, por lo que estaría cercano al habla indirecta libre<sup>53</sup>. Esto ocurre en el siguiente ejemplo donde encontramos modismos propios del personaje; es decir, que hay una gradación y no una división exacta entre los modos de representación:

Mrs. Bennet was in fact too much overpowered to say a great deal while Sir William remained; but no sooner had he left them than her feelings found a rapid vent. In the first place, she persisted in disbelieving the whole of the matter; secondly, she was very sure that Mr. Collins had been taken in; thirdly, she trusted that they would never be happy together; and fourthly, that the match might be broken off. Two inferences, however, were plainly deduced from the whole; one, that Elizabeth was the real cause of all the mischief; and the other, that *she herself had been barbarously used by them all*; and on these two points she principally dwelt during the rest of the day. (PP p. 126-27) (énfasis añadido)

En cuanto a la presentación de los pensamientos y emociones de los personajes, la vida interior o conciencia de Elizabeth Bennet va a ser el centro de atención. Sus

---

<sup>53</sup> Hough (1970:204) habla de “coloured narrative”: “This is a form into which the objective narrative, after a time, very commonly modulates. I mean by it narrative or reflection or observation more or less deeply coloured by a particular character’s point of view.”

pensamientos son narrados en un estilo indirecto que en muchas ocasiones se acerca al estilo indirecto libre:

There, shut into her own room, as soon as their visit left them, she could think without interruption of all that she had heard. It was not to be supposed that any other people could be meant than those with whom she was connected. There could not exist in the world *two* men, over whom Mr. Darcy could have such boundless influence. That he had been concerned in the measures taken to separate Mr. Bingley and Jane, she had never doubted; but she had always attributed to Miss Bingley the principal design and arrangement of them. If his own vanity, however, did not mislead him, *he* was the cause, his pride and caprice were the cause of all that Jane had suffered, and still continued to suffer. He had ruined for a while every hope of happiness for the most affectionate, generous heart in the world; (...).(PP p. 186)

Conforme va avanzando la novela y los conflictos internos de la protagonista aumentan en intensidad el estilo indirecto se convierte de forma más clara en estilo indirecto libre:

The others then joined her, and expressed their admiration of his figure; but Elizabeth heard not a word, and, wholly engrossed by her own feelings, followed them in silence. She was overpowered by shame and vexation. *Her coming there was the most unfortunate, the most ill-judged thing in the world! How strange must it appear to him! In what a disgraceful light might it not strike so vain a man! It might seem as if she had purposely thrown herself in his way again! Oh! Why did she come? Or, why did he thus come a day before he was expected? Had they been only ten minutes sooner, they should have been beyond the reach of his discrimination, for it was plain that he was that moment arrived, that moment alighted from his horse or his carriage.* (PP p. 252) (Énfasis añadido)

*Mansfield Park* supone un punto de inflexión en el método narrativo de Jane Austen. Los ejemplos de estilo indirecto libre son mucho más numerosos y más claros que en las novelas anteriores. Jane Austen parece ser más consciente de su uso y efectos. Prueba de ello puede ser el hecho de que los casos de estilo indirecto libre aparezcan en la mayoría de las ocasiones entre comillas para mostrar que mantienen rasgos del discurso directo. Aunque puede ser que esto último sea consecuencia de la edición de las novelas, o de los manuscritos en los que se basan las ediciones utilizadas. Sea como sea, lo que sí es cierto es que el estilo indirecto libre aumenta en cantidad y en importancia en esta novela. Las palabras de prácticamente todos los personajes aparecen alguna vez representadas en habla indirecta libre. Pero como en las novelas anteriores,

van a ser los personajes respecto a los cuales la narración establece mayor distancia moral, intelectual o emocional, los que presenten un mayor número de intervenciones en habla indirecta libre, por medio de la cual el narrador imprime su perspectiva irónica sobre lo que estos personajes dicen. Sin duda, Mrs. Norris es el personaje respecto al cual se crea una mayor distancia. A Mrs Bennet se concede más discurso directo en *PP*, mientras que el EIL de Mrs Norris hace que sintamos la presencia del narrador que la juzga (eg. pp. 5, 9, 31):

Mrs. Norris was sorry to say, that the little girl's staying with them, at least as things then were, was quite out of the question. *Poor Mr. Norris's indifferent state of health made it an impossibility: he could no more bear the noise of a child than he could fly; if indeed he should ever get well of his gouty complaints, it would be a different matter: she should then be glad to take her turn, and think nothing of the inconvenience; but just now, poor Mr. Norris took up every moment of her time, and the very mention of such a thing she was sure would distract him.* (MP p. 9) (Énfasis añadido)

Por otro lado, el pensamiento indirecto libre también es más claro en esta novela. Y algo en lo que también se diferencia esta novela de las anteriores es que nos proporciona el acceso a la mente no sólo de la protagonista, aunque sus pensamientos y emociones sigan siendo el centro de la novela, sino también de otros personajes, por lo que el lector va a tener acceso a los pensamientos y motivaciones incluso de aquellos personajes que actúan de forma condenable. La consecuencia de esto es una mayor profundidad psicológica y un mayor realismo. El lector se da cuenta de que los personajes no son completamente buenos o completamente malos. Este acceso a la mente de los personajes se revela en diversos momentos:

Fanny's relief, and her consciousness of it, were quite equal to her cousins', but a more tender nature suggested that her feelings were ungrateful, and she really grieved because she could not grieve. "*Sir Thomas, who had done so much for her and her brothers, and who has gone perhaps never to return! That she should see him go without a tear!- it was a shameful insensibility.*" (MP p. 32-33) (Énfasis añadido)

El comentario anterior del narrador matiza con humor los pensamientos de Fanny que aparecen en EIL.

The Miss Bertrams' admiration of Mr. Crawford was more rapturous than any thing which Miss Crawford's habits made her likely to feel. She acknowledged, however, that the Mr. Bertrams were very fine young men, that two such men were not often seen together even in London, and that their manners, particularly those of the eldest, were very good. *He* had been much in London, and had more liveliness and gallantry than Edmund, and must therefore, be preferred; and indeed, his being the eldest was another strong claim. She had felt an early presentiment that she *should* like the eldest best. She knew it was her way. (*MP* p. 47)

En el pasaje anterior el estilo indirecto se mezcla con el estilo indirecto libre. Observamos que la voz del personaje se entremezcla con la voz del narrador. El personaje está mediatizado por el narrador que narra con toques de crítica los pensamientos de Mary Crawford. Esto sería un ejemplo de cómo el pensamiento indirecto libre también se presta a la ironía del narrador.

He went; but there was no reading, no China, no composure for Fanny. He had told her the most extraordinary, the most inconceivable, the most unwelcome news; and she could not think of nothing else. *To be acting! After all his objections—objections so just and so public! After all that she had heard him say, and seen him look, and known him to be feeling. Could it be possible! Edmund so inconsistent. Was he not deceiving himself? Was he not wrong? Alas! It was all Miss Crawford's doing.* She had seen her influence in every speech, and was miserable. (*MP* p. 156-57) (Énfasis añadido)

Este último pasaje muestra los celos que Fanny siente hacia Mary Crawford debido a la influencia que la última ejerce sobre Edmund.

Esta forma más clara y numerosa de presentar el discurso indirecto libre sigue observándose en *Emma*, aunque la voz del narrador en esta novela no es tan fuerte, tan intrusa, como en *MP*. Como en *PP*, en *E* volvemos a encontrar más diálogo directo, aunque los pensamientos y habla de los personajes también son mediatizados en numerosas ocasiones por el narrador. Como es el caso de Harriet Smith cuyas palabras aparecen con frecuencia en habla indirecta libre:

With this inspiring notion, her questions increased in number and meaning; and she particularly led Harriet to talk more of Mr. Martin,—and there was evidently no dislike to it. Harriet was very ready to speak of the share he had had in their moonlight walks and merry evenings games; and dwelt a good deal upon his being so very good-humoured and obliging. *“He had gone three miles round one day, in order to bring her some walnuts, because she had said how fond she was of them—and in everything else he was so very obliging! He had his shepherd's son into the parlour one night on purpose to sing to her. She was very fond of singing. He could sing a little himself. She believed she was very clever, and understood every thing. He had a very fine flock; and while she was with*

*them, he had been bid more for his wool than any body in the country. She believed every body spoke well of him. His mother and sisters were very fond of him.*" (E p. 28) (Énfasis añadido)

Otro personaje cuyas palabras aparecen con frecuencia en EIL es Miss Bates. En el siguiente pasaje aparece un ejemplo, precedido de la voz del narrador que relata en discurso indirecto las acciones y el habla del personaje de forma que provoca el efecto de estar parodiando el habla de Miss Bates, que de este modo es mediatizada por la perspectiva del narrador, que es lo que diferencia al estilo indirecto e indirecto libre del directo:

The house belonged to people in business. Mrs. and Miss Bates occupied the drawing-room floor, and there, in the very moderate sized apartment, which was every thing to them, the visitors were most cordially and even gratefully welcomed; the quiet neat old lady, who with her knitting was seated in the warmest corner, wanting even to give up her place to Miss Woodhouse, and her more active, talking daughter, almost ready to overpower them with care and kindness, thanks for their visit, solicitude for their shoes, anxious inquiries after Mr. Woodhouse's health, cheerful communications about her mother's, and sweet-cake from the beaufet—"Mrs. Cole had just been there, just called in for ten minutes, and had been so good as to sit an hour with them, and *she* had taken a piece of cake and been so kind as to say she liked it very much; and therefore she hoped Miss Woodhouse and Miss Smith would do them the favour to eat a piece too." (E pp. 155-56)

En este pasaje encontramos una gradación desde la voz del narrador a la del personaje. El fragmento comienza con la voz del narrador que hace un resumen narrativo de las acciones ("narrative report of actions") (desde "The house belonged" hasta "wanting even to give up her place to Miss Woodhouse"), y que a continuación presenta las palabras del personaje en estilo indirecto (desde "and her more active, talking daughter" hasta "and sweet-cake from the beaufet"). En estas últimas líneas no encontramos rasgos del habla del personaje característicos del estilo indirecto libre. Sin embargo, en las siguientes líneas que aparecen entre comillas, la narración sí presenta las palabras de Miss Bates en estilo indirecto libre (desde "Mrs. Cole had just been there" hasta el final del fragmento), que mezcla rasgos del habla del personaje y elementos característicos del estilo directo como son las comillas con rasgos del estilo

indirecto como son los verbos pasados, la tercera persona (“and therefore she hoped”) y los deícticos distantes (“there”)<sup>54</sup>.

La narración presta especial atención a la vida interior de la protagonista, Emma Woodhouse, cuyos pensamientos y emociones vimos que con frecuencia se expresaban en pensamiento directo. Pero también se recogen en numerosas ocasiones en pensamiento indirecto y pensamiento indirecto libre. El siguiente pasaje muestra la forma en que los pensamientos son presentados sucesivamente en estilo directo, indirecto libre e indirecto, lo que refleja que en esta novela como ya ocurría en *MP* hay un cambio fluido entre los distintos modos de representación del discurso:

“If I had not persuaded Harriet into liking the man, I could have born any thing. He might have doubled his presumption to me—But poor Harriet!”

How she could have been so deceived!—He protested that he had never thought seriously of Harriet—never! She looked back as well as she could; but it was all confusion. She had taken up the idea, she supposed, and made every thing bend to it. His manners, however, must have been unmarked, wavering, dubious, or she could not have been so misled. (*E* p. 134)

Las dos primeras líneas del pasaje muestran los pensamientos de Emma en estilo directo. A continuación observamos una interesante modulación que va desde el relato narrativo del acto de habla (“protested”) hasta rasgos expresivos del personaje (“never...never!”) y un tipo de sintaxis (“she had taken up the idea, she supposed”) que marcan la presencia del estilo indirecto libre.

Otros ejemplos de EIL, normalmente introducidos o mezclados con pensamiento indirecto, aparecen a lo largo de la novela. Este es el caso del siguiente pasaje en el que la protagonista descubre en un momento de meditación que está enamorada de Mr. Knightley:

Emma’s eyes were instantly withdrawn; and she sat silently meditating, in a fixed attitude, for a few minutes. A few minutes were sufficient for making her acquainted with her own heart. A mind like her’s, once opening to suspicion, made rapid progress. She

<sup>54</sup> En otras ocasiones el EIL sirve para producir el efecto de cotilleo, de la “tittle-tattle” de Highbury: *E*, p. 177.

touched—she admitted—she acknowledged the whole truth. *Why was it so much worse that Harriet should be in love with Mr. Knightley, than with Frank Churchill? Why was the evil so dreadfully increased by Harriet's having some hope of a return?* It darted through her, with the speed of an arrow, *that Mr. Knightley must marry no one but herself!*

Her own conduct, as well as her own heart, was before her in the same few minutes. She saw it all with a clearness which had never blessed her before. *How improperly had she been acting by Harriet! How inconsiderate, how indelicate, how irrational, how unfeeling had been her conduct! What blindness, what madness, had led her on!* It struck her with dreadful force, and she was ready to give it every bad name in the world. (E pp. 407-408) (Énfasis añadido)

El fragmento comienza con la voz del narrador que describe las acciones (“she sat silently meditating”) y pensamientos (“She touched—she admitted—she acknowledged the whole truth”) de Emma, introducción que da paso a la representación de los pensamientos de la protagonista en estilo indirecto libre (líneas en cursiva) que mezclan elementos del estilo directo como el uso de los signos de interrogación y de admiración con rasgos del estilo indirecto como son los verbos en pasado y el uso de la tercera persona. Estas líneas en estilo indirecto libre se intercalan con los comentarios y explicaciones del narrador acerca de lo que le está sucediendo al personaje (eg. “It darted through her with the speed of an arrow”, “She saw it all with a clearness which had never blessed her before”).

#### **2.2.4. El punto de vista. Filtros fiables y no fiables**

Uno de los rasgos innovadores que ha despertado el interés de la crítica es la forma en la que Jane Austen manipula la perspectiva o punto de vista narrativo, algo que se revela tanto en la mimesis como en la diégesis y que se manifiesta de forma especial en el estilo indirecto libre donde, como ya hemos señalado, encontramos dos voces y dos puntos de vista, el del narrador, que se encuentra fuera de la historia, y el del personaje que sí está dentro de la misma. Chatman (1990) utiliza dos términos diferentes para referirse al punto de vista del narrador, al que llamaba “slant”, y al del

personaje, al que llamaba “filter”<sup>55</sup>. Ya hemos visto que “slant” (inclinación, punto de vista) es el término con el que designa los aspectos psicológicos, sociológicos e ideológicos de las actitudes del narrador. Los comentarios explícitos e implícitos del narrador sirven para reflejar su punto de vista sobre las situaciones y personajes. Aunque, como ya hemos visto, la ironía de la narración a veces es auto-reflexiva, es decir, que se dirige hacia el propio narrador, por lo que en ocasiones sus comentarios pueden resultar erróneos o poco fiables, como en aquellos casos en los que el punto de vista del narrador está “contaminado” por el de la protagonista, confundándose con el mismo:

Colonel Brandon, the friend of Sir John, seemed no more adapted by resemblance of manner to be his friend, than Lady Middleton was to be his wife, or Lady Middleton’s to be Lady Middleton’s mother. He was silent and grave. His appearance however was not unpleasing, in spite of his being in the opinion of Marianne and Margaret an absolute old bachelor, for he was on the wrong side of five and thirty; but though his face was not handsome his countenance was sensible, and his address was particularly gentlemanlike. (SS p. 34)

En este pasaje la descripción de Colonel Brandon puede haberse hecho tanto desde el punto de vista del narrador como el de Elinor, ya que a lo largo de la novela el narrador se mantiene muy cercano a la perspectiva que Elinor tiene de los personajes y situaciones, como vuelve a suceder, por ejemplo en el siguiente pasaje:

Nothing could be more expressive of attachment to them all, than Willoughby’s behaviour. To Marianne it had all the distinguishing tenderness which a lover’s heart could give, and to the rest of the family it was the affectionate attention of a son and a brother. The cottage seemed to be considered and loved by him as his home; many more of his hours were spent there than at Allenham; and if no general engagement collected them at the park, the exercise which called him out in the morning was almost certain of ending there, where the rest of the day was spent by himself at the side of Marianne, and by his favourite pointer at her feet. (SS pp. 71-72)

Además estos pasajes descriptivos o de sumario de comportamientos o acciones, algo típico del narrador manifiesto, normalmente tienen lugar cerca de pasajes en los que se nos ha proporcionado acceso a la mente de Elinor.

---

<sup>55</sup> Véase capítulo 1 (1.3.3).



En el siguiente fragmento de *Emma* encontramos otro ejemplo de narración en la que el punto de vista del narrador está contaminado por el de la protagonista:

Highbury, the large and populous village almost amounting to a town, to which Hartfield, in spite of its separate lawn and shrubberies and name, did really belong, afforded her no equals. The Woodhouses were first in consequence there. All looked up to them. She had many acquaintance in the place, for her father was universally civil, but not one among them who could be accepted in lieu of Miss Taylor for even half a day. It was a melancholy change; and Emma could not but sigh over it and wish for impossible things, till her father awoke, and made it necessary to be cheerful. His spirits required support. He was a nervous man, easily depressed; fond of every body that he was used to, and hating to part with them; hating change of every kind. (*E* p. 7)

La narración o voz del narrador se mezcla aquí con el punto de vista de Emma acerca de su posición social en Highbury. La referencia a Mr. Woodhouse también mezcla la perspectiva del narrador con la de Emma.

El término “filtro” es utilizado para nombrar las funciones de la conciencia del personaje, como son la percepción, cognición, ensueño, y que pertenecen al mundo de la historia. Por lo tanto, el personaje puede ‘filtrar’ en la historia sus percepciones, pensamientos e ideas, o sus emociones, por medio de sus palabras en conversaciones o diálogos directos con otros personajes, o en aquellos casos en los que los refleja a través de un monólogo interior. Podemos encontrar casos en los que el filtro no es fiable, es decir, sus percepciones, pensamientos y actitudes chocan con la realidad, con los comentarios del narrador omnisciente, o con información proporcionada al lector en otras partes de la narración y a la que el personaje no tiene acceso:

Mrs. Hurst sang with her sister, and while they were thus employed Elizabeth could not help observing as she turned over some music books that lay on the instrument, how frequently Mr. Darcy’s eyes were fixed on her. She hardly knew how to suppose that she could be an object of admiration to so great a man; and yet that he should look at her because he disliked her, was still more strange. She could only imagine however at last, that she drew his notice because there was a something about her more wrong and reprehensible, according to his ideas of right, than in any other person present. The supposition did not pain her. She liked him too little to care for his approbation. (*PP* p. 51)

Elizabeth Bennet no es un filtro completamente fiable. En este caso se equivoca al interpretar las miradas de Mr. Darcy porque, a diferencia del lector, no tiene acceso a la

mente de Darcy y no puede imaginarse sus verdaderos motivos: la atracción que Mr. Darcy siente hacia ella. Elizabeth tiene demasiados prejuicios sobre Mr. Darcy y esto va a nublar su visión haciendo que su punto de vista sobre Darcy no sea completamente objetivo:

“ I cannot pretend to be sorry,” said Wickham, after a short interruption, “that he or that any man should not be estimated beyond their deserts; but with *him* I believe it does not often happen. The world is blinded by his fortune and consequence, or frightened by his high and imposing manners, and sees him only as he chuses to be seen.”  
 “ I should take him, even on *my* slight acquaintance, to be an ill-tempered man.”  
 Wickham only shook his head. (PP p. 78)

Sin embargo, en esta novela hay otros personajes que sirven de contrapunto a Elizabeth ya que van a ser filtros más fiables acerca de las situaciones. Éste es el caso de la señora Gardiner, tía de Elizabeth, cuya opinión, por ejemplo, sobre Wickham es más objetiva que la de Elizabeth que intenta justificar su inapropiada conducta:

Mrs. Gardiner then rallied her niece on Wickham’s desertion, and complimented her on bearing it so well.  
 “ But, my dear Elizabeth,” she added, “ what sort of girl is Miss King? I should be sorry to think our friend mercenary.”  
 “ Pray, my dear aunt, what is the difference in matrimonial affairs, between the mercenary and the prudent motive? Where does discretion end, and avarice begin? Last Christmas you were afraid of his marrying me, because it would be imprudent; and now, because he is trying to get a girl with only ten thousand pounds, you want to find out that he is mercenary.”  
 “ If you will only tell me what sort of girl Miss King is, I shall know what to think.”  
 “ She is a very good kind of girl, I believe. I know no harm of Her.”  
 “ But he paid her not the smallest attention, till her grandfather’s death made her mistress of this fortune.”  
 “ No—Why should he? If it was not allowable for him to gain *my* affections, because I had no money, what occasion could there be for making love to a girl whom he did not care about, and who was equally poor?”  
 “ But there seems indelicacy in directing his attentions towards her, so soon after this event.”(PP p. 153)

Otro personaje cuyo punto de vista va a ser más objetivo y fiable es Charlotte Lucas, amiga de Elizabeth, que avisa a Elizabeth de la aparente indiferencia de Jane hacia Bingley, algo que luego se convierte en una de las causas que llevan a Mr. Bingley a abandonar Netherfield.

En *Northanger Abbey*, Catherine se muestra como un filtro no fiable en las escenas que tienen lugar en la abadía ya que su punto de vista, perceptivo y conceptual, su visión de lo que la rodea va a estar influenciada, nublada, por las numerosas lecturas que ha hecho de novelas góticas.

Sin embargo, el filtro no fiable por excelencia de todos los personajes de las novelas de Austen es Emma Woodhouse. Su punto de vista sobre las situaciones y el resto de los personajes es erróneo en muchas ocasiones. Aquí la causa va a ser la excesiva libertad que Emma da a su imaginación para crear historias acerca de los personajes sin querer prestar atención a lo que en realidad ocurre a su alrededor:

The very next day however produced some proof of inspiration. He called for a few moments, just to leave a piece of paper on the table containing, as he said, a charade, which a friend of his had addressed to a young lady, the object of his admiration, but which, from his manner, Emma was immediately convinced must be his own.

“ I do not offer it for Miss Smith’s collection,” said he. “ Being my friend’s, I have no right to expose it in any degree to the public eye, but perhaps you may not dislike looking at it.”

The speech was more to Emma than to Harriet, which Emma could understand. There was deep consciousness about him, and he found it easier to meet her eye than her friend’s. (*E p. 71*)

De hecho la última parte del pasaje esconde una ironía ya que Emma, al contrario de lo que ella cree, no entiende nada. No se da cuenta de que Mr. Elton está enamorado de ella y no de Harriet y ésta es la verdadera razón de que la mire a ella porque la charada va dirigida a ella y no a su amiga. Emma no quiere ver la realidad y prefiere creer sus propias fantasías y planes acerca del resto de los personajes. No es un filtro fiable y en muchas ocasiones ve lo que quiere ver, como vuelve a ocurrir en el siguiente pasaje:

*The lovers* were standing together at one of the windows. It had a most favourable aspect; and for half a minute, Emma felt the glory of having schemed successfully. But it would not do; he had not come to the point. He had been most agreeable, most delightful; he had told Harriet that he had seen them go by, and had purposely followed them; other little gallantries and allusions had been dropt, but nothing serious.

“ *Cautious, very cautious,*” thought Emma; “ *he advances inch by inch, and will hazard nothing till he believes himself secure.*” (*E pp. 89-90*) (Énfasis añadido)

Emma quiere ver a Mr. Elton y Harriet como una pareja de enamorados (“The lovers”), cuando en realidad no lo son. No se da cuenta de que Harriet Smith no entra dentro de los planes amorosos de Mr. Elton. En oposición a Emma, el filtro fiable en esta novela está encarnado por el personaje de Mr. Knightley, que sólo perderá parte de fiabilidad en sus opiniones sobre Frank Churchill donde los celos por una posible unión entre Frank y Emma lo cegarán (*E*, p. 145).

Como se ha señalado anteriormente, la técnica narrativa que logra una especial fusión del punto de vista del narrador y el del personaje es el estilo indirecto libre, donde encontramos la voz y el punto de vista del personaje mezclados con la voz y perspectiva del narrador, la cual matiza la del personaje de formas muy diversas dependiendo del contexto en el que aparezca. Por ejemplo, ya vimos que para Flavin (1987) en el estilo indirecto libre que reproduce el habla normalmente la voz y punto de vista del narrador matizan irónicamente las palabras del personaje creando distancia emocional con respecto al mismo por parte del lector. Mientras que en el caso del pensamiento indirecto libre, aunque a veces también encontremos un matiz irónico, suele encontrarse un matiz de comprensión y empatía hacia el personaje.

Por medio de estas estrategias narrativas, Jane Austen consigue una sutil manipulación de la perspectiva narrativa, algo que también logrará por medio de la flexibilidad que muestra la narración para mostrar alternativamente las voces de diversos personajes (a través de por ejemplo los diálogos o monólogos interiores), mezcladas a veces, como hemos observado, con la voz del narrador como ocurre en el estilo indirecto libre, con lo que se consigue un efecto de multiplicidad de voces y de puntos de vista. Aparte del estilo indirecto libre, en las novelas encontramos otros ejemplos de esta manipulación o cambios de puntos de vista, como podemos observar en *PP*:

The ladies of Longbourn soon waited on those of Netherfield. The visit was returned in due form. Miss Bennet's pleasing manners grew on the good will of Mrs. Hurst and Miss Bingley; and though the mother was found to be intolerable and the younger sisters not worth speaking to, a wish of being better acquainted with *them*, was expressed towards the two eldest. By Jane this attention was received with the greatest pleasure, but Elizabeth still saw superciliousness in their treatment of every body, hardly excepting even her sister, and could not like them; though their kindness to Jane, such as it was, had a value as arising in all probability from the influence of their brother's admiration. (*PP* p 21)

En este fragmento vemos que la narración ofrece consecutivamente los puntos de vista de las hermanas Bingley y de Jane y Elizabeth Bennet. Lo mismo ocurre en el siguiente ejemplo aunque esta vez la narración omnisciente ofrece el punto de vista de Elizabeth, cambia después al de Mr. Darcy, para pasar finalmente a Miss Bingley:

Elizabeth, having rather expected to affront him, was amazed at his gallantry; but there was a mixture of sweetness and archness in her manner which made it difficult for her to affront anybody; and Darcy had never been so bewitched by any woman as he was by her. He really believed, that were it not for the inferiority of her connections, he should be in some danger.

Miss Bingley saw, or suspected enough to be jealous; and her great anxiety for the recovery of her dear friend Jane, received some assistance from her desire of getting rid of Elizabeth. (*PP* p.52)

Quizás esta manipulación del punto de vista se consiga especialmente en los casos en los que el estilo indirecto libre presenta varios niveles de narración (narrador que narra cómo un personaje percibe, conceptual y físicamente a otro personaje). Ya vimos que Flavin analizaba los distintos niveles de voces en algunos casos de estilo indirecto libre en *MP*, explicando cuál era el efecto que se lograba: "Layering allows the narrator to shift focalization among characters so as to render the effect of speech on that character."

Esta manipulación y multiplicidad del punto de vista ha recibido el interés de numerosos críticos. Halliday (1969) afirma que la novelista consigue controlar la perspectiva narrativa por medio de una sutil manipulación del punto de vista, de un delicado equilibrio entre lo objetivo y lo subjetivo. Otro de los aspectos de su control de la perspectiva narrativa es lo que Halliday llama selectividad y lo explica refiriéndose a *Pride and Prejudice*:

When it comes to selectivity, the filters through which the narrator of *Pride and Prejudice* habitually views the action are much more discriminating than those of any photographer, and they positively cut out much that is the stock in the trade of the average novelist (...) we must take what he (or she) chooses to give us. What Jane Austen chooses to give is pretty well summed up in her observation about Darcy and Elizabeth at the happy moment when Elizabeth finally accepts Darcy's hand: "They walked on, without knowing in what direction. There was too much to be thought and felt and said for attention to any other objects." Thought and feeling, and their verbal expression –this is the world of Austen, so beautifully illuminated for us by her artistic control of narrative perspective. (Halliday, 1969: 83)

Handler y Segal (1990) también se ocupan de la perspectiva narrativa en las novelas de Jane Austen y afirman que su técnica favorece la multiplicidad de voces y perspectivas, pero señalan que el uso de la multiplicidad no implica la necesidad de aceptar todas las opiniones ni tampoco un relativismo absoluto según el cual nada de lo que se dice es verdad. Por el contrario, "it conveys a profound conviction that among competing opinions, assessments, and ideas, all possess significance because each can force a rereading of any other." (1990:111)

En el capítulo séptimo de su libro, "Narrating Multiple Realities", estos autores examinan la interrelación de voces en las narraciones de Austen, no sólo dentro de una novela sino también en párrafos individuales e incluso en oraciones. También se ocupan de las ironías en el argumento y en la exposición narrativa que obligan al lector a comparar partes separadas de los textos. Por último, se dedican al análisis de los rasgos de la estructura general de las novelas para mostrar que también en este nivel las técnicas narrativas de Austen exploran las relaciones entre diversas perspectivas interpretativas, negando la posibilidad de que exista una única lectura o verdad unitaria.

Por lo tanto, para Austen no hay una única perspectiva autorizada, sino que sus novelas favorecen múltiples lecturas y ponen de manifiesto la provisionalidad de cualquier lectura. Handler y Segal opinan que el uso que Austen hace del misterio y la ironía no estropean la ilusión de realidad sino que muestran una concepción de la realidad sociológica y semióticamente complicada:

Because “complete truth” (E 431) is unattainable in the analysis of social life, each of Austen’s novels demands rereading (...) and readers are reminded that they must question the authority of even an ironic and wordly-wise narrator (...) Thus Austen’s texts continually show us that alternative perspectives can change the meaning even of those events and truths that seem most unambiguous. (Handler y Segal, 1990:129)

Estos autores piensan que los finales de las novelas no deben ser considerados un fallo: “In our view, these endings instantiate a final comment on the provisional – indeed, fictional– status of any and all human judgements, even those of the heroines, and any all accounts of social realities, even those of the narrators.” (Handler y Segal, 1990:131) En resumen, en opinión de Handler y Segal, cualquier narración o interpretación de la vida social debe tener en cuenta múltiples alternativas ya que, la vida social, al menos desde el punto de vista de Austen, es una multiplicidad de historias construidas desde variedad de puntos de vista diferentes que deben no obstante ser narrados a la vez (1990:134)..

Newman (1994) opina que la multiplicidad de perspectivas en las novelas de Austen es fuente de contradicciones para las que no existe una solución final: el final feliz de una novela de Austen le concede una aparente unidad que es falsa, porque el significado no se produce por resolución, sino por medio de oposiciones y contradicciones, por la incompatibilidad de varios significados. Entender la existencia de esas contradicciones explica las críticas tan opuestas que las novelas de Austen han recibido (Newman, 1994:199).

Newman añade que las oposiciones son también evidentes en la ambigüedad irónica de la dicción de Austen: “The multiple meanings of words in Austen’s prose are means for exposing the social contradictions that are the subject of her novels.” (p. 201). Para esta autora la ironía y la parodia que aparecen en sus novelas constituyen estrategias de subversión que minan la hegemonía masculina que presentan sus novelas

y revelan las contradicciones románticas y materialistas de las que están hechos sus argumentos y personajes (p.208)<sup>56</sup>.

Antes de finalizar con el análisis del punto de vista en las novelas de Austen, conviene detenerse en un último aspecto relacionado con el mismo: la importancia del punto de vista perceptivo de los personajes en estas novelas, que en numerosas ocasiones hace avanzar la trama y proporciona información sobre personajes y lo que éstos observan, y, lo que es más interesante, hay casos en los que adquiere un valor o función temática dentro de la historia. Ejemplos de esta función temática aparecen ya en la primera novela, *SS*, donde encontramos varios pasajes en los que alguna de las protagonistas, Elinor o Marianne Dashwood, se ve involucrada en un error de percepción física (por lo tanto el punto de vista perceptivo de un personaje también puede ser no fiable) que es una forma de exteriorizar el error de percepción conceptual que subyace a su comportamiento externo. Por ejemplo, Marianne comete una equivocación visual al creer que el objeto de su visión es Willoughby, el hombre al que ama, cuando en realidad se trata de Edward Ferrars:

Amongst the objects in the scene, they soon discovered an animated one; it was a man on horseback riding towards them. In a few minutes they could distinguish him to be a gentleman; and in a moment afterwards Marianne rapturously exclaimed,

“It is he; it is indeed;—I know it is!”—And was hastening to meet him, when Elinor cried out,

“Indeed, Marianne, I think you are mistaken. It is not Willoughby. The person is not tall enough for him, and has not his air.”

“He has, he has,” cried Marianne, “I am sure he has. His air, his coat, his horse. I knew how soon he would come.”

She walked eagerly on as she spoke; and Elinor, to screen Marianne from particularity, as she felt almost certain of its not being Willoughby, quickened her pace and kept up with her. They were soon within thirty yards of the gentleman. Marianne looked again; her heart sunk within her; and abruptly turning round, she was hurrying back, when the voices of both her sisters raised to detain her, a third, almost as well known as

---

<sup>56</sup> La verdad, certidumbre y estabilidad en la ficción de Jane Austen han sido estudiadas por Patteson (1981), quien se centra en varios aspectos de sus novelas, entre ellos la función que las varias voces narrativas de las novelas tienen en “minar la certidumbre epistemológica” (p. 456). Patteson afirma que en las novelas de Austen la verdad se convierte en un término relativo. Y esta relatividad de la verdad se consigue por medio del uso que Jane Austen hace de la voz narrativa. Para Patteson la búsqueda de una verdad estable y coherente se enfrenta en todas las novelas de Austen a la sugerencia de que la verdad permanece evasiva, incierta, un reto constante para el juego libre de la conciencia (p. 467).



Willoughby's, joined them in begging her to stop, and she turned round with surprise to see and welcome Edward Ferrars. (SS p. 86)

Esta escena constituye una forma de expresar la ceguera emocional de Marianne, su exceso de sensibilidad (“sensitivity”) y falta de racionalidad (“sense”) frente al comportamiento más racional y correcta percepción visual de su hermana Elinor, idea que aparece ya en el título de la novela y que va a ser uno de los temas principales a lo largo de la novela. Esta escena va acompañada de cierto suspense ya que se evita que la narración identifique al personaje (e.g. “the gentleman”), retrasando la revelación inequívoca de la identidad del mismo hasta la última palabra del párrafo (“Edward Ferrars”).

La siguiente escena reitera la manera en que esa sensibilidad excesiva vuelve a crear falsas expectativas en Marianne:

It was a great satisfaction to Elinor that Mrs. Jennings, by being much engaged in her own room, could see little of what was passing. The tea things were brought in, and already had Marianne been disappointed more than once by a rap at a neighbouring door, when a loud one was suddenly heard which could not be mistaken for one at any other house. Elinor felt secure of its announcing Willoughby's approach, and Marianne starting up moved towards the door. Every thing was silent; this could not be borne many seconds, she opened the door, advanced a few steps towards the stairs, and after listening half a minute, returned into the room in all the agitation which a conviction of having heard him would naturally produce; in the extasy of her feelings at that instant she could not help exclaiming. “ Oh! Elinor, it is Willoughby, indeed it is!” and seemed almost ready to throw herself into his arms, when Colonel Brandon appeared. (SS p. 161)

El deseo que siente Marianne por reencontrarse con Willoughby nubla su racionalidad y le impide aceptar la posibilidad de que el recién llegado pueda no ser el hombre al que ama. Este pasaje también acentúa el suspense ya que no se revela hasta el final la identidad del visitante (“when Colonel Brandon appeared”). Por otro lado el suspense también aumenta por el hecho de que en esta escena Elinor se deja llevar por Marianne y espera también la aparición de Willoughby (“Elinor felt secure of its announcing Willoughby's approach”).

Por lo tanto, no es sólo Marianne la que se equivoca en sus percepciones. Elinor también va a experimentar este tipo de errores de percepción. En este caso, y en oposición a Marianne, es su exceso de racionalidad lo que le impide aceptar la posibilidad de que la persona que se acerca sea el hombre al que ama, Edward Ferrars:

Scarcely had she so determined it, when the figure of a man on horseback drew her eyes to the window. He stopt at their gate. It was a gentleman, it was Colonel Brandon himself. Now she should hear more; and she trembled in expectation of it. But—it was *not* Colonel Brandon—neither his air—nor his height. Were it possible, she should say it must be Edward. She looked again. He had just dismounted;—she could not be mistaken;—it *was* Edward. She moved away and sat down. “He comes from Mr. Pratt’s purposely to see us. I *will* be calm; I *will* be mistress of myself.”

In a moment she perceived that the others were likewise aware of the mistake. She saw her mother and Marianne change colour; saw them look at herself, and whisper a few sentences to each other. (SS p. 358)

Aparte de Elinor y Marianne, hay otro personaje en la novela que también percibe equivocadamente o interpreta de forma errónea lo que observa. Se trata de Mrs. Jennings. Pero en este caso sus equivocaciones no contribuyen al tema de la oposición entre sentido y sensibilidad sino que sirven para dar un toque de humor a la novela y para crear suspense y expectación en los lectores que por un momento pueden seguir el punto de vista de Mrs. Jennings, aunque probablemente, por su comportamiento a lo largo de la novela se den cuenta de que se equivoca. Esto ocurre en el siguiente pasaje en el que Mrs. Jennings cree que el Coronel Brandon está declarando su amor a Elinor Dashwood:

The effect of his discourse on the lady too, could not escape her observation, for though she was too honourable to listen, and had even changed her seat, on purpose that she might *not* hear, to one close by the piano forté on which Marianne was playing, she could not keep herself from seeing that Elinor changed colour, attended with agitation, and was too intent on what he said, to pursue her employment.—Still farther in confirmation of her hopes, in the interval of Marianne’s turning from one lesson to another, some words of the Colonel’s inevitably reached her ear, in which he seemed to be apologizing for the badness of his house. This set the matter beyond a doubt. She wondered indeed at his thinking it necessary to do so;—but supposed it to be the proper etiquette. What Elinor said in reply she could not distinguish, but judged from the motion of her lips that she did not think *that* any material objection;—and Mrs. Jennings commended her in her heart for being so honest. (SS pp 281)

El narrador (omnisciente) a continuación nos ofrece la conversación que en realidad tiene lugar entre Elinor y Colonel Brandon, quien quiere que Elinor sirva de intermediaria para que le ofrezca a Edward Ferrars el beneficio de la parroquia de Delaford (“the living of Delaford”), propiedad de Brandon (*SS* pp. 282-284).

En realidad, los lectores de la novela, y también Elinor, pasarán por las mismas fases de Mrs. Jennings, es decir, por la creación de expectativas falsas en relación a otro episodio central de la novela, el matrimonio de Edward y Lucy que al final no tiene lugar causando sorpresa por lo inesperado.

También en esta primera novela encontramos la tendencia en la ficción de Austen a hacer dominar el punto de vista, tanto conceptual como perceptivo, de la protagonista, en este caso el de Elinor Dashwood, aunque este dominio dependerá de cada novela en particular, de modo que en algunas de ellas adquieren importancia otras perspectivas además de la de la protagonista. En *SS* muchas de las situaciones y personajes son narrados u observados desde el punto de vista conceptual y perceptivo de Elinor (y por lo tanto el lector accede a ellos a través de su punto de vista), como ocurre en el siguiente fragmento en el que los Palmers son presentados desde el punto de vista de la mayor de las hermanas Dashwood:

It was impossible for any one to be more thoroughly good-natured, or more determined to be happy than Mrs. Palmer. The studied indifference, insolence, and discontent of her husband gave her no pain: and when he scolded or abused her, she was highly diverted.(...)

Elinor was not inclined, after a little observation, to give him credit for being so genuinely and unaffectedly ill-natured or ill-bred as he wished to appear. His temper might perhaps be a little soured by finding, like many others of his sex, that through some unaccountable bias in favour of beauty, he was the husband of a very silly woman,—but she knew that this kind of blunder was too common for any sensible man to be lastingly hurt by it.—It was rather a wish of distinction she believed, which produced his contemptuous treatment of every body, and his general abuse of every thing before him. It was the desire of appearing superior to other people. (*SS* p. 112)

Un aspecto muy interesante en relación con el punto de vista perceptivo es la presencia en la novela de casos en los que se produce una estratificación de

percepciones visuales. Normalmente es la protagonista, Elinor, la que observa cómo un personaje observa a otro:

It was too great a shock to be borne with calmness, and she immediately left the room. Elinor was disappointed too; but at the same time her regard for Colonel Brandon ensured his welcome with her, and she felt particularly hurt that a man so partial to her sister should perceive that she experienced nothing but grief and disappointment in seeing him, that he even observed Marianne as she quitted the room, with such astonishment and concern, as hardly left him the recollection of what civility demanded towards herself. (SS p. 162)

En la siguiente novela, *Pride and Prejudice*, el punto de vista perceptivo tiene gran importancia tanto para el desarrollo de la acción como para guiar la comprensión narrativa de los lectores, ya que las miradas de los personajes en muchas ocasiones crean expectativas, ya que nos revelan información sobre los personajes; por ejemplo, muchas veces nos revelan cuál es su objeto de atención. Este proceso se inicia en la primera página de la novela donde Mr Darcy y Mr. Bingley son presentados desde el punto de vista de los asistentes al baile:

Mr. Bingley was good-looking and gentlemanlike; he had a pleasant countenance, and easy, unaffected manners. His sisters were fine women, with an air of decided fashion. His brother-in-law, Mr. Hurst, merely looked the gentleman; but his friend Mr. Darcy soon drew the attention of the room by his fine, tall person, handsome features, noble mien; and the report which was in general circulation within five minutes after his entrance, of his having ten thousand a year. The gentlemen pronounced him to be a fine figure of a man, the ladies declared he was much handsomer than Mr. Bingley, and he was looked at with great admiration for about half the evening, till his manners gave a disgust which turned the tide of his popularity; for he was discovered to be proud, to be above his company, and above being pleased; (...). (PP p. 10)

En esta novela el punto de vista de la protagonista, Elizabeth Bennet, acerca del resto de personajes y situaciones, vuelve a ser fundamental, como se observa en el siguientes pasaje en los que varios personajes son presentados desde su punto de vista perceptivo:

Elizabeth found herself quite equal to the scene, and could observe the three ladies before her composedly.—Lady Catherine was a tall, large woman, with strongly-marked features, which might once have been handsome. Her air was not conciliating, nor was her manner of receiving them, such as to make her visitors forget their inferior rank. She was not rendered formidable by silence; but whatever she said, was spoken in so authoritative a tone, as marked her self-importance, and brought Mr. Wickham

immediately to Elizabeth's mind; and from the observation of the day altogether, She believed Lady Catherine to be exactly what he had represented.

When, after examining the mother, in whose countenance and deportment she soon found some resemblance of Mr. Darcy, she turned her eyes on the daughter, she could almost have joined Maria's astonishment, at her being so thin, and so small. There was neither in figure nor face, any likeness between the ladies. (*PP* p. 162)

En el siguiente fragmento es el paisaje y una figura que se acerca lo que es presentado a través de la visión de la protagonista. Elizabeth sospecha que el caballero que se acerca es Mr. Darcy, pero la narración mantiene el suspense, de modo que Elizabeth y el lector tienen que esperar un poco más hasta que la voz del caballero confirme que se trata de Mr. Darcy:

She was on the point of continuing her walk, when she caught a glimpse of a gentleman within the sort of grove which edged the park; he was moving that way; and fearful of its being Mr. Darcy, she was directly retreating. But the person who advanced, was now near enough to see her, and stepping forward with eagerness, pronounced her name. She had turned away, but on hearing herself called, though in a voice which proved it to be Mr. Darcy, she moved again towards the gate. (*PP* p. 195)

Sin embargo, hay otro personaje a cuyo punto de vista los lectores van a tener acceso con frecuencia. Se trata de Mr. Darcy, para quien Elizabeth se convierte en el centro de atención como muestra el siguiente ejemplo:

Occupied in observing Mr Bingley's attentions to her sister, Elizabeth was far from suspecting that she was herself becoming an object of some interest in the eyes of his friend. Mr. Darcy had at first scarcely allowed her to be pretty; he had looked at her without admiration at the ball; and when they next met, he looked at her only to criticise. But no sooner had he made it clear to himself and his friends that she had hardly a good feature in her face, than he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark eyes. (...) Of this she was perfectly unaware;—to her he was only the man who made himself agreeable no where, and who had not thought her handsome enough to dance with. (*PP* p. 23)

En el siguiente fragmento volvemos a encontrar a Darcy observando a Elizabeth:

Colonel Fitzwilliam seemed really glad to see them; (...). He now seated himself by her, and talked so agreeably of Kent and Hertfordshire, of travelling and staying at home, of new books and music, that Elizabeth had never been half so well entertained in that room before; and they conversed with so much spirit and flow, as to draw the attention of Lady Catherine herself, as well as of Mr. Darcy. *His* eyes had been soon and repeatedly turned towards them with a look of curiosity; (...). (*PP* p. 172)

Aunque al principio Elizabeth no sospecha que se ha convertido en un objeto de interés para Mr. Darcy, posteriormente se da cuenta en varias ocasiones de que es

observada y esto provoca la aparición de distintos niveles o estratos del punto de vista perceptivo (Elizabeth ve a Mr. Darcy observándola y el lector “ve” a Elizabeth observar y ser observada). Un ejemplo aparece en un pasaje que ya hemos analizado anteriormente en relación con el hecho de que Elizabeth en ocasiones es un filtro no fiable. En el fragmento que aparece a continuación encontramos otro caso de distintos niveles del punto de vista visual. Elizabeth observa como Mr. Darcy y Mr. Wickham se observan entre sí:

Mr. Darcy corroborated it with a bow, and was beginning to determine not to fix his eyes on Elizabeth, when they were suddenly arrested by the sight of the stranger, and Elizabeth happening to see the countenance of both as they looked at each other, was all astonishment at the effect of the meeting. Both changed colour, one looked white, the other red. Mr. Wickham, after a few moments, touched his hat—a salutation which Mr. Darcy just deigned to return. What could be the meaning of it?—It was impossible to imagine; it was impossible not to long to know. (*PP* pp. 72-73)

Los lectores siguen al final el punto de vista de Elizabeth quien desea saber la causa de lo sucedido. El que en este momento sólo tengamos acceso a la mente de Elizabeth sirve para mantener el interés y crear expectativas en los lectores.

En el tercer volumen de la novela los papeles cambian y Darcy se convierte también en el objeto de las miradas de Elizabeth. Esto se inicia en la visita que la protagonista hace con sus tíos los Gardiners a Pemberley, residencia de Mr. Darcy, la cual, como hemos dicho anteriormente, se convierte en una metonimia de este personaje:

The housekeeper came; a respectable-looking, elderly woman, much less fine, and more civil, than she had any notion of finding her. They followed her into the dining-parlour. It was a large, well-proportioned room, handsomely fitted up. Elizabeth, after slightly surveying it, went to a window to enjoy its prospect. The hill, crowned with wood, from which they had descended, receiving increased abruptness from the distance, was a beautiful object. Every disposition of the ground was good, and she looked on the whole scene, the river, the trees scattered on its banks, and the winding of the valley, as far as she could trace it, with delight. As they passed into other rooms, these objects were taking different positions; but from every window there were beauties to be seen. The rooms were lofty and handsome, and their furniture suitable to the fortune of their proprietor; but Elizabeth saw, with admiration of his taste, that it was neither gaudy nor uselessly fine; with less of splendor, and more real elegance, than the furniture of Rosings. (*PP* p. 246)

La visita a Pemberley culmina en el momento en el que Elizabeth se encuentra frente al retrato de Mr. Darcy:

In the gallery there were many family portraits, but they could have little to fix the attention of a stranger. Elizabeth walked on in quest of the only face whose features would be known to her. At last it arrested her—and she beheld a striking resemblance of Mr. Darcy, with such a smile over the face, as she remembered to have sometimes seen, when he looked at her. She stood several minutes before the picture in earnest contemplation, and returned to it again before they quitted the gallery. Mrs. Reynolds informed them, that it had been taken in his father's life time. (...) and as she stood before the canvas, on which he was represented, and fixed his eyes upon herself, she thought of his regard with a deeper sentiment of gratitude than it had ever raised before; she remembered its warmth, and softened its impropriety of expression. (PP pp. 250-51)

Al final las miradas de Elizabeth suplen la falta de palabras para expresar los sentimientos y contribuyen a aumentar el suspense en los capítulos previos a la resolución de la novela:

When the tea-things were removed, and the card tables placed, the ladies all rose, and Elizabeth was then hoping to be soon joined by him, when all her views were overthrown, by seeing him fall a victim to her mother's rapacity for whist players, and in a few moments after seated with the rest of the party. She now lost every expectation of pleasure. They were confined for the evening at different tables, and she had nothing to hope, but that his eyes were so often turned towards her side of the room, as to make him play as unsuccessfully as herself. (PP p. 342)

La importancia de las miradas y del punto de vista visual, del “encuadre”, de esta novela queda resumida en el siguiente pasaje en el que Darcy, como una cámara fotográfica o de cine, intenta ver la escena desde el mejor ángulo. En este sentido esta novela es muy visual; las técnicas o estrategias narrativas que presenta son en ocasiones muy fílmicas o cinematográficas:

When coffee was over, Colonel Fitzwilliam reminded Elizabeth of having promised to play to him; and she sat down directly to the instrument. He drew a chair near her. Lady Catherine listened to half a song, and then talked, as before, to her other nephew; till the latter walked away from her, *and moving with his usual deliberation towards the piano forte, stationed himself so as to command a full view of the fair performer's countenance* (Énfasis añadido). Elizabeth saw what he was doing, and at the first convenient pause, turned to him with an arch smile, and said,

“You mean to frighten me, Mr. Darcy, by coming in all this state to hear me? But I will not be alarmed though your sister *does* play so well.” (PP pp. 173-74)

En cuanto a *Northanger Abbey*, la escena en la abadía es, como ya se ha mencionado, la que presenta más ejemplos del punto de vista no fiable de la protagonista, no sólo conceptual sino también perceptivo.

En la siguiente novela, *Mansfield Park*, podemos observar la importancia del punto de vista perceptivo en relación con la protagonista. Fanny Price es descrita en varias ocasiones a lo largo de la novela como una persona que observa y escucha en silencio: “a quiet auditor of the whole” (*MP* p. 136); “a kind, kind listener” (*MP* p. 268). Fanny es una espectadora silenciosa que observa, escucha e interpreta lo que sucede a su alrededor por lo que su función en gran parte de la novela puede compararse con la del espectador de cine que hace lo mismo con las imágenes de la pantalla. Encontramos numerosos ejemplos en los que se muestra este comportamiento de Fanny:

The houses, though scarcely half a mile apart, were not within sight of each other; but by walking fifty yards from the hall door, she could look down the park, and command a view of the parsonage and all its demesnes, gently rising beyond the village road; and in Dr. Grant’s meadow she immediately saw the group—Edmund and Miss Crawford both on horseback, riding side by side, Dr. and Mrs. Grant, and Mr. Crawford, with two or three grooms, standing about and looking on. A happy party it appeared to her—all interested in one object—cheerful beyond a doubt, for the sound of merriment ascended even to her. It was a sound which did not make *her* cheerful; she wondered that Edmund should forget her, and felt a pang. She could not turn her eyes from the meadow, she could not help watching all that passed. (*MP* p. 67)

En este pasaje encontramos a la heroína observando y escuchando desde una ventana cómo los demás se divierten sin ella. El motivo de la ventana tras la que la protagonista observa el exterior ya ha aparecido en otras novelas de Austen. En este caso sirve para mostrar el aislamiento de Fanny, su falta de integración con los demás, su frustración por no poder participar en la alegría del grupo que observa y escucha, sus celos por las atenciones que Edmund presta a Miss Crawford olvidándose de ella.

En numerosas ocasiones encontramos a Fanny asistiendo en silencio a las conversaciones que tienen lugar entre otros personajes. Probablemente es en los



capítulos dedicados a la preparación y ensayos de la obra teatral que van a representar el resto de los personajes y en la que Fanny se niega a actuar, donde su papel de observadora silenciosa se vuelve más acentuado:

All the best plays were run over in vain. Neither Hamlet, nor Macbeth, nor Othello, nor Douglas, nor the Gamester, presented any thing that could satisfy even the tragedians; and the Rivals, the School for Scandal, Wheel of Fortune, Heir at Law, and a long etcetera, were successively dismissed with yet warmer objections. No piece could be proposed that did not supply somebody with a difficulty, and on one side or the other it was a continual repetition of, "Oh! no, *that* will never do. Let us have no ranting tragedies. Too many characters—Not a tolerable woman's part in the play—Any thing but *that*, my dear Tom. It would be impossible to fill it up—One could not expect any body to take such a part—Nothing but buffoonery from beginning to end. *That* might do, perhaps, but for the low parts—If I *must* give my opinion, I have always thought it the most insipid play in the English language—I do not wish to make objections, I shall be happy to be of any use, but I think we could not choose worse." (MP pp. 130-31)

En la parte final de este pasaje (desde "Oh no, *that* will never do" hasta "I think we could not choose worse") vemos que los diálogos de los personajes son reducidos, algo que ya mencionamos al analizar la mimesis de las novelas; reducción que puede manifestar la manipulación del narrador o de la protagonista, reflejando la forma en que ésta registra los diálogos en su mente. Algo parecido sucede en el siguiente fragmento, pero en esta ocasión los diálogos reducidos aparecen en estilo indirecto y de nuevo podemos pensar que son mediatizados por el narrador aunque parece más correcto pensar que están mediatizados por el punto de vista de Fanny que es la que observa la situación:

Fanny, being always a very courteous listener, and often the only listener at hand, came in for the complaints and distresses of most of them. She knew that Mr. Yates was in general thought to rant dreadfully, that Mr. Yates was disappointed in Henry Crawford, that Tom Bertram spoke so quick he would be unintelligible, that Mrs. Grant spoilt every thing by laughing, that Edmund was behind-hand with his part, and that it was misery to have any thing to do with Mr. Rushworth, who was wanting a prompter through every speech. She knew, also, that poor Mrs. Rushworth could seldom get any body to rehearse with him; his complaint came before her as well as the rest; (...)—So far from being all satisfied and all enjoying, she found every body requiring something they had not, and giving occasion of discontent to the others. (MP pp. 164-65)

Sin embargo esta tendencia cambia a partir del segundo volumen de la novela, tras el regreso de Sir Thomas a Mansfield Park y la boda de Maria Bertram con la posterior

marcha de ésta y su hermana Julia. Fanny comienza a ser el objeto de las miradas y el centro de atención. Este cambio tiene una función temática en la novela. El observador empieza a ser observado; cambia de papel. Y al mismo tiempo comienza a expresar con más frecuencia sus opiniones, comienza a oírse su voz en la novela. En el siguiente pasaje escuchamos a Edmund Bertram revelando a Fanny el hecho de que se ha convertido en un objeto de admiración:

“Your uncle thinks you very pretty, dear Fanny—and that is the long and the short of the matter. Anybody but myself would have made something more of it, and any body but you would resent that you had not been thought very pretty before; but the truth is, that your uncle never did admire you till now—and now he does. Your complexion is so improved!—and you have gained so much countenance!—and your figure—Nay, Fanny, do not turn away about it—it is but an uncle. If you cannot bear an uncle’s admiration what is to become of you? You must really begin to harden yourself to the idea of being worth looking at.—You must try not to mind growing up into a pretty woman.” (*MP* pp. 197-98)<sup>57</sup>

Por otro lado, las atenciones que Fanny empieza a recibir por parte de Henry Crawford van a ser observadas tanto por Sir Thomas como por su hijo Edmund:

The ball began. It was rather honour than happiness to Fanny, for the first dance at least; her partner was in excellent spirits and tried to impart them to her, but she was a great deal too much frightened to have any enjoyment, till she could suppose herself no longer looked at. Young, pretty, and gentle, however, she had no awkwardnesses that were not as good as graces, and there were few persons present that were not disposed to praise her. She was attractive, she was modest, she was Sir Thomas’s niece, and she was soon said to be admired by Mr. Crawford. It was enough to give her general favour. Sir Thomas himself was watching her progress down the dance with much complacency; he was proud of his niece, (...). (*MP* p. 276)

En el siguiente ejemplo se produce una estratificación del punto de vista perceptivo, ya que Edmund observa cómo Fanny observa a Henry mientras éste está leyendo un pasaje de Shakespeare en voz alta:

Edmund watched the progress of her attention, and was amused and gratified by seeing how she gradually slackened in the needle-work, which, at the beginning, seemed to occupy her totally; how it fell from her hand while she sat motionless over it—and at last, how the eyes which had appeared so studiously to avoid him throughout the day, were turned and fixed on Crawford, fixed on him for minutes, fixed on him in short till the attraction drew Crawford’s upon her, and the book was closed, and the charm was broken. (*MP* p. 337)

---

<sup>57</sup> El hecho de que Fanny se haya convertido en objeto de interés y admiración vuelve a aparecer en otro pasaje de la novela: *MP*, p. 272.

Al final de la novela, a partir del viaje de Fanny a Portsmouth vuelve a dominar el punto de vista perceptivo de la protagonista, algo que ya vimos en la descripción de la vista desde las murallas (“ramparts”) de Portsmouth a través de los ojos de Fanny, y que se mantiene cuando ésta regresa a Mansfield Park y la situación de los habitantes de la casa es descrita desde su punto de vista. Fanny vuelve a ser esa persona que escucha y observa lo que sucede a su alrededor, como podemos comprobar en el siguiente pasaje en el que se convierte en espectadora de la narración que su primo Edmund le hace de su último encuentro con Miss Crawford (*MP* pp. 454-60):

How Fanny listened, with what curiosity and concern, what pain and what delight, how the agitation of his voice was watched, and how carefully her own eyes were fixed on any object but himself, may be imagined. (*MP* p. 454)

La novela que Austen escribió a continuación, *Emma*, también presenta numerosos ejemplos de punto de vista perceptivo, la mayoría de los cuales están relacionados con la protagonista y en muchas ocasiones sirven para reflejar que nos encontramos ante un filtro no fiable, como vimos en el ejemplo de la páginas 89-90 de la novela y que ya analizamos al hablar sobre Emma como un filtro no fiable. Aparte de estos casos en los que vemos cómo la protagonista se equivoca, en general, el punto de vista de Emma es el que domina en la novela y muchos personajes y escenas son representados a través de sus ojos:

The Frank Churchill so long talked of, so high in interest, was actually before her—he was presented to her and she did not think too much had been said in his praise; he was a *very* good looking young man; height, air, address, all were exceptionable, and his countenance had a great deal of the spirit and liveliness of his father’s; he looked quick and sensible. She felt immediately that she should like him; and there was a well-bred ease of manner, and a readiness to talk, which convinced her that he came intending to be acquainted with her, and that acquainted they soon must be. (*E* p. 190)<sup>58</sup>

Además de los personajes, las escenas son presentadas también en numerosas ocasiones desde el punto de vista visual de Emma, como ocurre en el siguiente pasaje

---

<sup>58</sup> Otros ejemplos aparecen en los siguientes pasajes: *E*, pp. 31-32; *E*, p. 167.

durante el baile en “The Crown Inn” momentos antes de que Mr. Elton se niegue a bailar con Harriet Smith:

The two last dances before supper were begun, and Harriet had no partner;—the only young lady sitting down;—and so equal had been hitherto the number of dancers, that how there could be any one disengaged was the wonder!—But Emma’s wonder lessened soon afterwards, on seeing Mr. Elton sauntering about. He would not ask Harriet to dance if it were possible to be avoided: she was sure he would not—and she was expecting him every moment to escape into the card-room. (*E* p. 326-27)

Sin embargo, poco después Emma observa algo que va a reparar el comportamiento de Mr. Elton:

In another moment a happier sight caught her;—Mr. Knightley leading Harriet to the set!—never had she been more surprised, seldom more delighted, than at that instant. She was all pleasure and gratitude, both for Harriet and herself, and longed to be thanking him; and though too distant for speech, her countenance said much, as soon as she could catch his eye again. (*E* p. 328)

Quizás el pasaje que mejor refleje la importancia que el punto de vista visual tiene en esta novela en relación con la protagonista sea aquél en el que Emma observa una calle de Highbury desde la puerta de una tienda. Aquí Emma se comporta como el espectador que va al cine en busca de entretenimiento y que se divierte con las imágenes que pasan ante sus ojos:

Harriet, tempted by every thing and swayed by half a word, was always very long at a purchase; and while she was still hanging over muslins and changing her mind, Emma went to the door for amusement.—Much could not be hoped from the traffic of even the busiest part of Highbury;—Mr. Perry walking hastily by, Mr. William Cox letting himself in at the office door, Mr. Cole’s carriage horses returning from exercise, or a stray letter-boy on an obstinate mule, were the liveliest objects she could presume to expect; and when her eyes fell only on the butcher with his tray, a tidy old woman travelling homewards from shop with her full basket, two curs quarrelling over a dirty bone, and a string of dawdling children round the baker’s little bow-window eyeing the gingerbread, she knew she had no reason to complain, and was amused enough; quite enough still to stand at the door. A mind lively and at ease, can do with seeing nothing, and can see nothing that does not answer. (*E* p.233)

En la novela hay otro personaje cuyo punto de vista visual va a ser importante para el desarrollo de la trama. Se trata de Mr. Knightley. Desde el principio observamos que Emma es el objeto de atención de este personaje como se observa en una conversación con Mrs. Weston quien está alabando la belleza de Emma. Mr. Knightley

le da la razón y pronuncia estas palabras: “I love to look at her” (*E* p. 39). Conforme avanza la historia y nos acercamos al final de la misma, es Mr. Knightley el que se convierte en objeto de la mirada de Emma:

She was more disturbed by Mr. Knightley not dancing, than by anything else.—There he was, among the standers-by, where he ought not to be; he ought to be dancing,—not classing himself with the husbands, and fathers, and whist-players, who were pretending to feel an interest in the dance till their rubbers were made up,—so young as he looked!—he could not have appeared to greater advantage perhaps any where, than where he had placed himself. His tall, firm, upright figure, among the bulky forms and stooping shoulders of the elderly men, was such as Emma felt must draw every body’s eyes; and excepting her own partner, there was not one among the whole row of young men who could be compared with him.—He moved a few steps nearer, and those few steps were enough to prove in how gentlemanlike a manner, with what natural grace, he must have danced, would he but take some trouble.—Whenever she caught his eye, she forced him to smile; but in general he was looking grave. She wished he could love a ballroom better, and could like Frank Churchill better.—He seemed often observing her. (*E* pp. 325-326)

Como podemos observar sus miradas se cruzan en varias ocasiones durante el baile, como vuelve a ocurrir a continuación:

Emma had no opportunity of speaking to Mr. Knightley till after supper; but, when they were all in the ball-room again, *her eyes invited him irresistibly* to come to her and be thanked. He was warm in his reprobation of Mr. Elton’s conduct; it had been unpardonable rudeness; and Mrs. Elton’s looks also received the due share of censure. (*E* p. 330) (Énfasis añadido)

En este fragmento vemos que el lenguaje de miradas acaba acercando a los dos personajes en una escena que terminará con los dos bailando juntos:

“Whom are you going to dance with?” asked Mr. Knightley.  
 She hesitated a moment, and then replied, “With you, if you will ask me.”  
 “Will you?” said he offering his hand.  
 “Indeed I will. You have shown that you can dance, and you know we are not really so much brother and sister as to make it at all improper.”  
 “Brother and sister! No, indeed.” (*E* p. 331)

La descripción de Donwell Abbey, residencia de Mr. Knightley, a través del punto de vista visual de Emma vuelve a ser evidencia de que este personaje y todo lo relacionado con él son objeto de atención de la protagonista:

It was so long since Emma had been at the Abbey, that as soon as she was satisfied of her father’s comfort, she was glad to leave him, and look around her; eager to refresh and correct her memory with more particular observation, more exact understanding of a house and grounds which must ever be so interesting to her and all her family.

She felt all the honest pride and complacency which her alliance with the present and future proprietor could fairly warrant, as she viewed the respectable size and style of the

building, its suitable, becoming, characteristic situation, low and sheltered—its ample garden stretching down to meadows washed by a stream, of which the Abbey, with all the old neglect of prospect, had scarcely a sight—and its abundance of timber in rows and avenues, which neither fashion nor extravagance had rooted up. (*E* p. 358)

En el fragmento hay una clara ironía si lo volvemos a leer después de una primera lectura de la novela. Emma no se da cuenta de que la alianza con el propietario va a ser mucho más cercana que el hecho de que su hermana esté casada con el hermano del mismo. Al final de la novela Emma se convertirá en señora de Donwell Abbey por medio de su matrimonio con Mr. Knightley.

Por otro lado, el punto de vista visual de Mr. Knightley es también importante por el hecho de ser más fiable que el de la protagonista, lo que le va a llevar a descubrir aquellos elementos de la trama ante los que Emma es una “blinded companion”:

Frank Churchill placed a word before Miss Fairfax. She gave a slight glance round the table, and applied herself to it. Frank was next to Emma, Jane opposite to them—and Mr. Knightley so placed as to see them all; and it was his object to see as much as he could, with as little apparent observation. The word was discovered, and with a faint smile pushed away. If meant to be immediately mixed with the others, and buried from sight, she should have looked on the table instead of looking just across, for it was not mixed; and Harriet eager after every fresh word, and finding out none, directly took it up, and fell to work. She was sitting by Mr. Knightley, and turned to him for help. The word was *blunder*; and as Harriet exultingly proclaimed it, there was a blush on Jane’s cheek which gave it a meaning not otherwise ostensible. Mr. Knightley connected it with the dream; but how it could all be, was beyond his comprehension. How the delicacy, the discretion of his favourite could have been so lain asleep! He feared there must be some decided involvement. Disingenuousness and double-dealing seemed to meet him at every turn. These letters were but the vehicle for gallantry and trick. It was a child’s play, chosen to conceal a deeper game on Frank Churchill’s part.

With great indignation did he continue to observe him; with great alarm and distrust, to observe also his two blinded companions. (*E* pp. 347-48)

Al final de la novela *Emma* se da cuenta de que ha estado “universally mistaken”:

With insufferable vanity had she believed herself in the secret of everybody’s feelings; with unpardonable arrogance proposed to arrange everybody’s destiny. She was proved to have been universally mistaken; and she had not quite done nothing—for she had done mischief. (*E* pp. 412-13)

En la última novela completa de Austen, *Persuasion* la perspectiva dominante es la de la protagonista, Anne Elliot, un personaje que se mantiene en muchos momentos en un segundo plano como observadora de lo que sucede a su alrededor<sup>59</sup>:

Mr. Shepherd was completely empowered to act; and no sooner had such an end been reached, that Anne, who had been a most attentive listener to the whole, left the room to seek the comfort of cool air for her flushed cheeks; and as she walked along a favourite grove, said, with a gentle sigh, “a few months more, and *he*, perhaps, may be walking here.” (*P*, pp. 24-25)

Como muestra este fragmento Anne es una “attentive listener” que presta atención a todo lo que le rodea y lo recoge en su conciencia a la que los lectores tienen acceso en numerosas ocasiones a lo largo de la novela. El final de este fragmento recoge otro aspecto de la narración que sirve para introducir el siguiente apartado de este capítulo. Las palabras finales de Anne, “a few months more, and *he*, perhaps, may be walking here”, no sólo reflejan sus pensamientos sobre la conversación a la que ha asistido sino que también crean expectativas en los lectores acerca de la llegada del capitán Wentworth (“he”).

### 2.2.5. Comprensión narrativa

La importancia que los estudios sobre las técnicas narrativas en las obras de Jane Austen dan a la relación del narrador con el lector sirve como punto de partida para acercarnos a las novelas desde un nuevo enfoque en el que los procesos de comprensión por parte del lector adquieren un mayor protagonismo. Tras realizar un estudio descriptivo y un análisis sistemático de las técnicas de narración usadas por Austen, se

---

<sup>59</sup> Warhol (1992) analiza el valor del punto de vista visual de la protagonista en *Persuasion* en su artículo “*The Look, the Body, and the Heroine: A Feminist-narratological Reading of Persuasion*”: “As an alternative to a story-centered analysis of *Persuasion*, I propose to take a gender-conscious look at Austen’s management of focalization, that is, her use of Anne Elliot as the central consciousness through which the story gets transmitted.” (Warhol, 1992:5-6).

estudiará el aspecto cognitivo de la narración como construcción de los elementos de la ficción por parte del receptor<sup>60</sup>.

La aplicación de este enfoque analítico a la narrativa se basa en estudiar el modo en que las técnicas narrativas que aparecen en las novelas guían la respuesta del lector, es decir, cómo los procesos y técnicas de narración regulan la distribución de la información, la forma en que se transmite y se recibe la historia. Un análisis de este tipo ayuda a entender los procesos de comprensión que tienen lugar en el receptor cuando lee estas novelas. Sin embargo, es importante señalar que el análisis de los procesos de comprensión de lectores y espectadores no debe ser considerado un aspecto separado e independiente de los procesos de narración porque, como Branigan afirma (1985:180) “narrating and reading are not separate practices but are aspects of the same process seen under different conditions”, algo que se demuestra si tenemos en cuenta que al analizar las técnicas narrativas de las novelas de Austen en los apartados anteriores, se hacía inevitablemente referencia a los efectos de las mismas en la comprensión o recepción de los lectores, ya que narración y comprensión van unidas<sup>61</sup>. Por lo tanto, todas las técnicas narrativas que hemos mencionado pueden ser analizadas desde la otra cara de la moneda, es decir, desde el punto de vista de la recepción o comprensión narrativa. El análisis de los procesos de comprensión revela aspectos interesantes de los procesos de narración ya que los últimos son los que construyen, guían, la comprensión de los lectores. La comprensión es la construcción del mundo de ficción que hacen los lectores según (a) las indicaciones del texto y (b) sus esquemas cognitivos<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> Véase apartado 1.3.7.2. de este trabajo.

<sup>61</sup> Debemos señalar que el hecho de que la narración y la comprensión estén unidas es cierto sólo de modo muy general. El cognitivismo en la construcción del significado fílmico es algo mucho más básico que la interpretación, es el reconocimiento mismo de los elementos: ej. ¿por qué entiende el espectador que un personaje es el origen de la percepción representada en un plano?

<sup>62</sup> La comprensión es la construcción que el lector/espectador hace del hilo de causas y efectos, de la progresión temporal, de los cambios espaciales y de la continuidad de los personajes.



El siguiente pasaje de *Mansfield Park* ilustra en qué consiste la comprensión narrativa de una novela por parte del lector. El fragmento narra el regreso de la protagonista, Fanny Price, a Mansfield Park y las impresiones y sentimientos que la llegada al Parque provoca en Fanny después de su estancia en Portsmouth:

Fanny had been every where awake to the difference of the country since February; but, when they entered the Park, her perceptions and her pleasures were of the keenest sort. It was three months, full three months, since her quitting it; and the change was from winter to summer. *Her eye fell every where on lawns and plantations of the freshest green; and the trees, though not fully clothed, were in that delightful state, when farther beauty is known to be at hand, and when, while much is actually given to the sight, more yet remains for the imagination.* (MP, p. 447) (Énfasis añadido)

Esta descripción del paisaje representada a través de la percepción de Fanny podemos compararla con los procesos de comprensión narrativa. Con el incompleto paisaje que Fanny observa sucede lo mismo que con las historias en las novelas. Lo visual tiene que ser “fully clothed”, relleno por la imaginación, por los procesos cognitivos, por las inferencias de los lectores que rellenan huecos (conceptuales y visuales) en el texto acerca de la historia. (Veremos que en las películas lo que tiene que ser “clothed” es lo conceptual más que lo visual). En este pasaje, Fanny lleva a cabo el papel de lector o espectador y muestra el poder y papel de la imaginación para rellena huecos textuales. Ya hemos visto en páginas anteriores cómo el papel de Fanny es en muchas ocasiones similar al de una espectadora, que observa, escucha e interpreta en silencio.

Jones (1997) mantiene que la lectura es una combinación de dos elementos. Por un lado, las experiencias, expectativas, prejuicios y supuestos que cada lector trae consigo cuando se enfrenta a un texto y, por otro lado, las características particulares de ese texto que favorecen ciertos tipos de respuesta por parte del lector, organizando, dando forma e incluso cambiando las concepciones previas de los lectores (1997:xiv).

Jones señala que las novelas de Austen se caracterizan por el uso de diferentes formas de presentación o narración de la historia (introducción de personajes<sup>63</sup> y sucesos por un narrador omnisciente, conversaciones, reuniones sociales, pasajes en los que el autor analiza los sentimientos de la heroína, etc), y que el lector obtiene información de todas estas clases de narración que, por lo tanto, guían la lectura y la comprensión de la historia. Esta autora insiste en que la forma en la que se establece nuestro conocimiento acerca de la historia, la forma en que éste se acumula, cambia o se refuerza depende de la presentación de distintos tipos de evidencia (comentarios del autor, conversaciones, etc) que son ofrecidos por medio de diversas técnicas narrativas como la ironía (1997:xv).

Mientras leemos una novela de Jane Austen estamos haciendo juicios constantemente. Al afirmar que el método de Jane Austen es irónico se refiere a la forma en la que el lector es a menudo forzado a formar juicios e incluso a corregir la voz del narrador porque ésta, que a veces habla desde el punto de vista de uno de los personajes, ofrece una visión limitada o errónea de una persona o situación determinada: “In other words, irony is dependent on readers feeling that they *know more, or understand more*, either than the narrator or than one or more of the characters.” (Jones, 1997:53)<sup>64</sup>

El papel del lector en las novelas de Austen es analizado por John Odmark (1981). Odmark analiza la relación entre el texto y el lector en algunos pasajes narrativos que reflejan los pensamientos de los personajes y en las escenas dramáticas de las novelas de Jane Austen, y explica que para entender su análisis hay que tener en cuenta la importancia del uso de la ironía en estas novelas, no sólo como parte de la estructura del

---

<sup>63</sup> Gerrig y Allbritton (1990) estudian la construcción de los personajes siguiendo el enfoque de la psicología cognitiva.

<sup>64</sup> Las ideas de Jones acerca de la ironía podemos relacionarlas con lo que se ha dicho anteriormente acerca del narrador y el filtro no fiables.

argumento sino también como el principio que organiza las escenas y muchas de las visiones interiores de la vida mental de las heroínas.

El narrador de sus novelas posee una omnisciencia limitada, es decir, no cuenta todo lo que supuestamente sabe. La necesidad de controlar la distancia entre el lector y los sucesos presentados determina lo que es y lo que no es revelado:

In other words, the primary source of Jane Austen's irony derives from knowledge or lack of it. This is true not only in regard to the heroines but in regard to the other characters as well. The author builds up the ironies in her novels on the discrepancies between the reader's knowledge and that of the characters on the one hand and the reader's knowledge and that of the narrator on the other. This principle underlies Jane Austen's handling of narrative as well as dramatic passages. (Odmak, 1981: 43)

Odmak añade que la perspectiva irónica está determinada por un sistema de normas y valores implícitos en todas las novelas y que constituyen el estándar por el que se juzga la conducta de los personajes. La autora utiliza las introspecciones y las escenas dramáticas para delinear la naturaleza de las relaciones humanas en su mundo de ficción y para situar a los personajes dentro de un marco de referencia moral. La ironía, tanto estructural como local, tiene su origen en la incapacidad de los personajes para comunicar al mismo nivel, es decir, en las dificultades que tienen los individuos para comunicarse:

Although on the surface communication appears to function smoothly this apparent harmony is belied by the fact that as a rule one of the participants –and occasionally both of them– fail to comprehend the import of what has been said. From his perspective of superior knowledge the reader is in a better position to recognize the uncertainties, misunderstandings and more serious problems which emerge from these dramatic scenes, though he, too, is frequently forced to reassess what he has thought in the light of subsequent events, because the motivation of some of the characters as well as the underlying moral conflicts in these dramatic scenes often become clear only in retrospect. (Odmak, 1981:90)

En resumen, las novelas presentan personajes, conducta y el sistema de valores por el que son juzgados a través de dos medios: por un lado, las estrategias narrativas de la autora y, por otro, su elección de palabras, personajes, sucesos y las concepciones morales que gobiernan el curso de la acción (Odmak, 1981:181-182).

Lo que Flavin analiza como efectos de ironía o empatía<sup>65</sup> se lograba por medio del uso del estilo indirecto libre en las novelas de Austen. Refiriéndose en concreto a *Mansfield Park* Flavin afirma:

We can see that mixing narrator commentary with words and phrases taken from direct quotation of a character speech can be a vehicle of irony. The passages of actual speech are highlighted, accentuating the most condemning phrases and showing the self-interest of some characters and the sophistication, near cynicism, and sharp self-knowledge of a Mary Crawford. (Flavin, 1987:138)

En ocasiones el personaje se convierte en objeto de ironía porque el comentario irónico proporciona al lector un conocimiento que le es negado al personaje (Flavin, 1987). En nuestra opinión, el estilo indirecto libre provoca un aumento en nuestra comprensión del personaje ya que compartimos sus sentimientos y pensamientos. Pero a veces éstos no siempre despiertan empatía por parte del lector ya que el matiz irónico de la perspectiva y voz del narrador puede revelar su vanidad y confianza en sí mismo, por lo que nos damos cuenta de que se equivoca. Sin embargo, a pesar de todo, el pensamiento indirecto libre causa un efecto de cercanía al personaje, cuyas dudas, miedos, temores, fallos y debilidades conocemos a través de esta técnica narrativa, y esto los hace más cercanos, más humanos, aunque a veces, gracias a la ayuda del narrador y sus matices irónicos, nos damos cuenta de que se equivocan.

La importancia del suspense en las novelas de Austen y del trabajo de inferencia que tiene que realizar el lector fue señalada por Virginia Woolf (1925):

Jane Austen is thus a mistress of much deeper emotion than appears upon the surface. She stimulates us to supply what is not there. What she offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that expands in the reader's mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial. The turns and twists of the dialogue keep us on the tenterhooks of suspense. Our attention is half upon the present moment, half upon the future. (Woolf, 1925:137-138)

---

<sup>65</sup> Murray Smith (1995:81-85) explica la estructura de la empatía. La empatía es una alianza moral que no tiene por qué ir pareja al alineamiento perceptivo.

Con estas palabras Woolf recoge perfectamente el efecto que producen las novelas de Austen, la necesidad que siente el lector de seguir leyendo para saber qué ocurre al final, la expectación y el interés provocados por la narración.

El suspense es una respuesta emocional ante una narrativa que surge de la incertidumbre, la anticipación, el compromiso emocional o ideológico (Prieto-Pablos, 1998). Carroll (1996:78) define el suspense como:

1. una emoción concomitante a la narración de un curso de sucesos
2. este curso de sucesos apunta a dos resultados lógicamente opuestos
3. cuya oposición se hace manifiesta hasta el punto de preocupar la atención de la audiencia y
4. donde uno de los resultados alternativos es moralmente correcto pero improbable o al menos no más probable que el otro, mientras que
5. el otro resultado es moralmente incorrecto o pernicioso, pero probable.

La definición de Carroll es un buen punto de partida para entender en qué consiste el suspense narrativo. Este autor no analiza la función del tiempo en la creación de suspense. Carroll reconoce que el tiempo participa en la articulación del suspense pero no como un elemento principal. Sin embargo, otros autores han demostrado la importancia del tiempo en el suspense. Por ejemplo, De Wied (1994) define el suspense como una “anticipatory stress reaction”, de modo que la cantidad de suspense es una función de la previsibilidad temporal (dar lugar a expectativas temporales sobre sucesos venideros) y del contraste temporal (disparidad entre el final real y el esperado de un suceso).

Aparte del factor temporal, es importante tener en cuenta en la creación de suspense el compromiso emocional del lector o espectador, compromiso generado por la existencia de dos resultados alternativos. Junto al grado de incertidumbre acerca del

resultado, otro factor que contribuye al suspense es la duración de la anticipación del daño. Cuanto más dura la anticipación, el suspense es mayor. Por el contrario, la falta de anticipación no provoca suspense sino sorpresa (de Wied 1994:111).

El suspense surge de una disparidad de conocimiento: el narrador y los lectores saben más que el personaje. Esta disparidad provoca tensión en el lector al que le gustaría poder avisar al personaje de lo que va a ocurrir. Teniendo en cuenta estas definiciones de suspense narrativo se puede afirmar que en las novelas de Jane Austen no aparece un suspense que se ajuste exactamente a las mismas. Lo que Austen consigue en sus novelas es mantener el interés de los lectores, que quieren saber qué pasará al final. Por lo tanto, sí hay un elemento de incertidumbre y compromiso emocional con el personaje. Sin embargo, aunque hay dos posibles resultados (que la heroína se case con el hombre al que ama o que no consiga finalmente su amor), el segundo no puede calificarse de moralmente incorrecto o pernicioso.

Austen crea expectativas y mantiene el interés de los espectadores por medio de las variadas técnicas narrativas que hemos analizado anteriormente: diálogos entre los personajes, comentarios del narrador, ironía, narración consciente, pensamiento directo o monólogos interiores<sup>66</sup> de los personajes, estilo indirecto y estilo indirecto libre, manipulación del punto de vista, etc. Por medio de estas técnicas Austen va proporcionando a los lectores información acerca de la historia, creando en ocasiones expectativas en el lector acerca del desarrollo y resolución de la misma. Por medio de estas estrategias narrativas también se regula la información que se ofrece a los lectores y a los personajes acerca de la historia, con lo que en los textos encontramos distintos niveles de conocimiento. Continuamente encontramos huecos o lagunas en el texto, es decir, información que no se proporciona al lector en un momento determinado y que hacen que el lector lleve a cabo un trabajo de inferencia acerca de la historia o los

personajes. Esta información puede ser proporcionada posteriormente frustrando o confirmando las inferencias de los lectores. Los numerosos pasajes de las novelas que hemos analizado en la sección anterior como ejemplos de las diversas técnicas narrativas utilizadas por Austen sirven al mismo tiempo como muestra del modo en que, a través de la distinta información que proporcionan, se va regulando y manipulando el conocimiento de los lectores acerca de la historia. A continuación analizamos algunos ejemplos más concretos con los que se crean expectativas en los lectores, o con los que se crean disparidades o distintos niveles de conocimiento. Si empezamos por *SS*, podemos observar que el suspense se logra a través de distintas estrategias. Por ejemplo, los comentarios del narrador sirven en ocasiones para crear expectativas:

*This was the season of happiness to Marianne. Her heart was devoted to Willoughby, and the fond attachment to Norland, which she brought with her from Sussex, was more likely to be softened than she had thought it possible before, by the charms which his society bestowed on her present home. (SS p. 54) (Énfasis añadido)*

Este comentario del narrador hace que los lectores puedan inferir que entonces habrá también una “season of sadness” para Marianne. En otras ocasiones el texto proporciona información a través de un personaje que posteriormente tendremos que sustituir por otra versión distinta de lo sucedido:

The complaints and lamentations which politeness had hitherto restrained, now burst forth universally; and they all agreed again and again how provoking it was to be so disappointed.

“I can guess what his business is, however,” said Mrs. Jennings exultingly.

“Can you ma’am?” said almost every body.

“Yes; it is about Miss Williams, I am sure.”

“And who is Miss Williams?” asked Marianne.

“What! Do not you know who Miss Williams is? I am sure you must have heard of her before. She is a relation of the Colonel’s, my dear; a very near relation. We will not say how near, for fear of shocking the young ladies.” Then lowering her voice a little, she said to Elinor, “She is his natural daughter.”

“Indeed!”

“Oh! Yes; and as like him as she can stare. I dare say the Colonel will leave her all his fortune.” (*SS* p. 66)

---

<sup>66</sup> Lo que algunos críticos llaman “monólogo interior” es el “estilo directo libre”.

La información proporcionada por Mrs. Jennings resultará ser errónea, aunque el lector y el resto de los personajes no lo sabrán hasta mucho más tarde cuando el Coronel Brandon narre a Elinor la verdadera historia (SS pp. 204-211). Esta regulación de la información que se proporciona en cada momento vuelve a observarse en el siguiente pasaje en el que Elinor, y los lectores, descubren que el mechón de pelo que Edward lleva en un anillo no pertenece a Elinor sino a Lucy Steele, con lo que se frustran las expectativas e inferencias tanto del personaje como de los lectores, que han seguido el punto de vista de Elinor y por lo tanto han compartido sus expectativas:

“Writing to each other,” said Lucy, returning the letter into her pocket, “is the only comfort we have in such long separations. Yes, *I* have one other comfort in his picture; but poor Edward has not even *that*. If he had but my picture, he says he should be easy. I gave him a lock of my hair set in a ring when he was at Longstaple last, and that was some comfort to him, he said, but not equal to a picture. Perhaps you might notice the ring when you saw him?”

“I did;” said Elinor, with a composure of voice, under which was concealed an emotion and distress beyond any thing she had ever felt before. She was mortified, shocked, confounded.” (SS p. 135)

Volviendo a Mrs Jennings, este personaje proporciona varias situaciones en las que hace lecturas o interpretaciones erróneas de las situaciones. Al principio puede que los lectores sigan sus opiniones pero pronto nos damos cuenta de que es un filtro no fiable debido a sus equivocaciones previas. En el siguiente pasaje encontramos un ejemplo:

Colonel Brandon’s delicate unobtrusive inquiries were never unwelcome to Miss Dashwood. He had abundantly earned the privilege of intimate discussion of her sister’s disappointment, by the friendly zeal with which he had endeavoured to soften it, and they always conversed with confidence. His chief reward for the painful exertion of disclosing past sorrows and present humiliations, was given in the pitying eye with which Marianne sometimes observed him, and the gentleness of her voice whenever (though it did not often happen) she was obliged, or could oblige herself to speak to him. *These* assured to him that his exertion had produced an increase of good-will towards himself, and *these* gave Elinor hopes of its being farther augmented hereafter; but Mrs Jennings, who knew nothing of all this, who knew only that the Colonel continued as grave as ever, and that she could neither prevail on him to make the offer himself, nor comission her to make it for him, began, at the end of two days, to think that, instead of Midsummer, they would not be married till Michaelmas, and by the end of a week that it would not be a match at all. The good understanding between the Colonel and Miss Dashwood seemed rather to declare that the honours of the mulberry-tree, the canal, and the yew arbour, would all be



made over to *her*; and Mrs. Jennings had for some time ceased to think at all of Mr. Ferrars. (SS p. 216)

En palabras de Dussinger (1995) una de las funciones de este personaje en la novela es la de actuar como un “dramatized reader whose responses to the story are a proximate version of the outside reader’s” (p. 117). De hecho, desde nuestro punto de vista, aunque en ocasiones se equivoque los procesos que lleva a cabo Mrs. Jennings son similares a los procesos de comprensión que realizan los lectores: Mrs. Jennings observa, “interpreta” lo que pasa a su alrededor y llega a una conclusión determinada de lo que sucede, aunque la mayoría de las veces sus inferencias son erróneas, aunque esto se deba a que la información a la que se enfrenta es en ocasiones ambigua o incompleta. Dussinger piensa que además en ocasiones Mrs. Jennings se acerca más a la verdad que el resto de los personajes:

Mrs. Jennings penchant for matchmaking is humorously reflexive of the reader’s own prying into the narrative and into the character’s cryptic messages; and at some moments she, like the narrator, observes more of the story than Elinor herself, no matter how self-disciplined. (...) Mrs. Jennings’s most telling humor, therefore, is in her privilege to the truth that those with either an excess of reason (Elinor) or an excess of emotion (Marianne) are bound to distort. (Dussinger, 1995:120-121)

La manipulación de la información que se proporciona a los lectores y a los personajes y que sirve para regular los procesos de comprensión narrativa se vuelve a observar en *Pride and Prejudice*. Durante la primera parte de esta novela, como ya hemos señalado anteriormente, los lectores van a tener el privilegio de acceder a la mente, pensamientos y punto de vista de Mr. Darcy, privilegio que sin embargo no va a poder disfrutar la protagonista, Elizabeth Bennet. Esto va a provocar la aparición de disparidades o distintos niveles de conocimiento, ya que los lectores, junto con el narrador, saben más que la protagonista acerca de Mr. Darcy, algo que nos permitirá concluir que en algunas ocasiones Elizabeth es un filtro no fiable y que sus opiniones o inferencias acerca de Mr. Darcy están equivocadas debido a la falta de conocimiento de lo que realmente pasa por la mente, y por el corazón, del mismo. En el siguiente pasaje

podemos observar esa complicidad entre el narrador y los lectores que participan de los pensamientos y sentimientos de Mr. Darcy, complicidad de la que es excluida la protagonista:

“May I ask to what this questions tend?”

“Merely to the illustration of *your* character,” said she, endeavouring to shake off her gravity. “I am trying to make it out.”

“And what is your success?”

She shook her head. “I do not get on at all. I hear such different accounts of you as puzzle me exceedingly.”

“I can readily believe,” answered he gravely, “that report may vary greatly with respect to me; and I could wish, Miss Bennet, that you were not to sketch my character at the present moment, as there is reason to fear that the performance would reflect no credit on either.”

“But if I do not take your likeness now, I may never have another opportunity.”

“I would by no means suspend any pleasure of yours,” he coldly replied. *She said no more, and they went down the other dance and parted in silence; on each side dissatisfied, though not to an equal degree, for in Darcy’s breast there was a tolerable powerful feeling towards her, which soon procured her pardon, and directed all his anger against another.* (PP pp. 93-94) (Énfasis añadido)

La voz del narrador cierra el diálogo entre los dos personajes, ofreciendo a los lectores información sobre los sentimientos de Mr. Darcy, que sin embargo permanecen ocultos para la protagonista. Esto permite a los lectores sentir cierta simpatía por el personaje de Mr. Darcy, ya que comparten sus emociones, lo que evita que éstos se dejen “cegar” por los prejuicios como le ocurre a Elizabeth.

En otros momentos, como ocurre en el primer encuentro entre Wickham y Mr. Darcy, la narración proporciona la misma información a la protagonista y a los lectores, que de este modo comparten con Elizabeth su deseo de conocer lo sucedido, generando expectativas.

El hecho de que el acceso que los lectores tienen a la mente de Mr. Darcy sea suprimido en la parte final de la novela, constituye una estrategia narrativa con la que se logra aumentar el interés acerca de la resolución de la historia, ya que ahora los lectores sólo conocen el punto de vista de Elizabeth sobre lo que sucede de modo que comparten las dudas de la protagonista acerca de lo que en estos momentos piensa y siente Mr. Darcy. Esta regulación de la información que se proporciona al personaje y a los

lectores sirve para mantener el interés y la atención de los últimos que, como la protagonista, desean resolver pronto la duda:

Her thoughts were all fixed on that one spot of Pemberley House, whichever it might be, where Mr. Darcy then was. *She longed to know what at that moment was passing in his mind; in what manner he thought of her, and whether, in defiance of every thing, she was still dear to him. Perhaps he had been civil, only because he felt himself at ease; yet there had been that in his voice, which was not like ease. Whether he had felt more of pain or of pleasure in seeing her, she could not tell, but he certainly had not seen her with composure.* (PP p. 253) (Énfasis añadido)

Las dudas de Elizabeth vuelven a aparecer en el siguiente pasaje en el que Elizabeth revela a Mr. Darcy la fuga de su hermana menor, Lydia con Mr. Wickham. El silencio de Mr. Darcy y la imposibilidad de conocer sus sentimientos hacen que el lector comparta las dudas y miedos de Elizabeth acerca de los sentimientos del mismo:

Darcy made no answer. He seemed scarcely to hear her, and was walking up and down the room in earnest meditation; his brow contracted, his air gloomy. Elizabeth soon observed, and instantly understood it. Her power was sinking; every thing *must* sink under such a proof of family weakness, such an assurance of the deepest disgrace. She could neither wonder nor condemn, but the belief of his self-conquest brought nothing consolatory to her bosom, afforded no palliation of her distress. It was, on the contrary, exactly calculated to make her understand her own wishes; and never had she so honestly felt that she could have loved him, as now, when all love must be vain. (PP p. 278)

El posterior matrimonio de Lydia y Wickham aumentará la certeza de Elizabeth acerca de la pérdida del amor de Mr. Darcy, algo que sirve para incrementar la expectativa de los lectores:

From such a connection she could not wonder that he should shrink. The wish of procuring her regard, which she had assured herself of his feeling in Derbyshire, could not in rational expectation survive such a blow as this. She was humbled, she was grieved; she repented, though she hardly knew of what. She became jealous of his esteem, when she could no longer hope to be benefited by it. (PP p. 311)

La narración irá aclarando paulatinamente la incertidumbre compartida por la protagonista y los lectores. Esta resolución se inicia en el momento en el que Lydia revela a sus hermanas lo que debía ser un secreto: la presencia de Mr. Darcy en su boda con Wickham:

“Mr. Darcy!” repeated Elizabeth, in utter amazement.

“Oh, yes!—he was to come there with Wickham, you know. But gracious me! I quite forgot! I ought not to have said a word about it. I promised them so faithfully! What will Wickham say? It was to be such a secret.” (PP p. 319)

La vuelta de Mr. Bingley y Mr. Darcy a Netherfield y su visita a Longbourn provoca el reencuentro con Elizabeth:

Her astonishment at his coming—at his coming to Netherfield, to Longbourn, and voluntarily seeking her again, was almost equal to what she had known on first witnessing his altered behaviour in Derbyshire.

The colour which had been driven from her face, returned for half a minute with an additional glow, and a smile of delight added lustre to her eyes, as she thought for that space of time, that his affection and wishes must still be unshaken. *But she would not be secure.* (PP p. 334)

La actitud de Mr. Darcy no aclara las dudas de Elizabeth, sino que contribuye a aumentar la incertidumbre:

She had ventured only once glance at Darcy. He looked serious as usual; and she thought, more as he had been used to look in Hertfordshire, than as she had seen him at Pemberley. (PP p. 335)

More thoughtfulness, and less anxiety to please than when they last met, were plainly expressed. She was disappointed, and angry with herself for being so.

“Could I expect it to be otherwise!” said she. “Yet why did he come?” (PP p. 336)

La ansiedad y nerviosismo de Elizabeth, que los lectores comparten, vuelve a mostrarse en un posterior encuentro con Mr. Darcy:

She was in hopes that the evening would afford some opportunity of bringing them together; that the whole of the visit would not pass away without enabling them to enter into something more of conversation, than the mere ceremonious salutation attending his entrance. Anxious and uneasy, the period which passed in the drawing-room, before the gentlemen came, was wearisome and dull to a degree, that almost made her civil. She looked forward to their entrance, as the point on which all her chance of pleasure for the evening must depend. (PP pp. 340-341)

Sin embargo, Elizabeth y los lectores tendrán que esperar un poco más para averiguar los sentimientos de Mr. Darcy. La revelación de los mismos supondrá el fin a toda la tensión acumulada a lo largo de los capítulos anteriores y marcará el inicio de la resolución de la historia, una resolución que es el desenlace esperado por la protagonista y los lectores ya que Mr. Darcy vuelve a declarar su amor por Elizabeth:

Elizabeth was too much embarrassed to say a word. After a short pause, her companion added, “You are too generous to trifle with me. If your feelings are still what they were

last April, tell me so at once. My affections and wishes are unchanged, but one word from you will silence me on this subject for ever.”

Elizabeth feeling all the more than common awkwardness and anxiety of his situation, now forced herself to speak; and immediately, though not very fluently, gave him to understand, that her sentiments had undergone so material a change, since the period to which he alluded as to make her receive with gratitude and pleasure, his present assurances. The happiness which this reply produced, was such as he had probably never felt before; and he expressed himself on the occasion as sensibly and as warmly as a man violently in love can be supposed to do. *Had Elizabeth been able to encounter his eye, she might have seen how well the expression of heart-felt delight, diffused over his face, became him*; but, though she could not look, she could listen, and he told her of feelings, which, in proving of what importance she was to him, made his affection every moment more valuable. (PP p. 366) (Énfasis añadido)

Al final del pasaje volvemos a observar la complicidad entre el narrador y los lectores, como ocurría en la primera parte de la novela, acerca de los sentimientos de Mr. Darcy, ya que el narrador les revela algo que Elizabeth no puede ver: la expresión de deleite del personaje tras conocer que su amor por la protagonista es correspondido.

En la siguiente novela, *Northanger Abbey*, la creación expectativas en el lector se inicia desde el primer capítulo por medio de las intervenciones del narrador consciente:

But when a young lady is to be a heroine, the perverseness of forty surrounding families cannot prevent her. Something must and will happen to throw a hero in her way. (NA p. 16-17)

El narrador es consciente de estar contando una historia a unos lectores y con estas palabras está creando contacto con los mismos y comienza a crear expectativas, de modo que la trama se pone en movimiento. El narrador sabe más que los lectores, ya que sabe qué sucederá a Catherine para que aparezca un héroe en su vida. Y ahora los lectores saben más que el personaje, ya que el narrador les ha revelado que algo sucederá, aunque todavía no saben qué será lo que exactamente suceda. El narrador no revela toda la información con lo que se mantiene la atención de los lectores. En varias ocasiones el narrador vuelve a lanzar lo que podríamos llamar pequeñas semillas de información, que despiertan el interés de los lectores por verlas crecer, es decir, por saber cómo se desarrollará la historia y qué le sucederá a la protagonista.

Por lo tanto, en *NA* es la voz del narrador la que guía la lectura, creando expectación e interés en los lectores. En este sentido, se diferencia de la novela anterior, *PP*, en la que la voz del narrador no se dirige tan claramente a los lectores de modo que la distribución de la información, como ya hemos analizado, se lleva a cabo por medio de la interacción entre los personajes y a través de la regulación del acceso que tienen los lectores a los pensamientos y sentimientos de Mr. Darcy y de Elizabeth en determinados momentos de la historia.

La voz y el punto de vista del narrador guían también más claramente la comprensión narrativa de los lectores en *Mansfield Park*<sup>67</sup>, no sólo a través de sus comentarios explícitos sino también por medio de la ironía, la cual se mezcla con la voz del personaje en el estilo indirecto libre. Esta ironía en la voz del narrador establece una conexión con los lectores ya que las palabras del personaje no se muestran objetivamente sino mediatizadas por el juicio y opinión del narrador, opinión que conocen los lectores, pero que permanece ajena al personaje, y que les proporciona pistas, información, para su construcción o lectura del personaje. Ya hemos analizado numerosos ejemplos de estilo indirecto libre en los que se reflejaba esta ironía implícita del narrador.

---

<sup>67</sup> Lorraine M. York (1987) aplica las interpretaciones de los mecanismos de lectura de Wolfgang Iser a *Mansfield Park*, algo que podría hacerse también con el resto de las novelas. En relación con la noción de rellenar huecos, que es central a la teoría de Iser, es decir la actividad por parte del lector de llevar a cabo inferencias o de completar la información que el texto a propósito deja en blanco, York piensa que en *MP* hay dos tipos de huecos, a pequeña y a gran escala (p. 169). York afirma que en *MP* encontramos cambios de expectativas en relación con expectativas generales acerca del argumento, y también en relación con sucesos individuales. Por otro lado, York también se refiere a los mecanismos por los que el lector es situado en una posición comparable a la del personaje en la narrativa (p. 171). York relaciona las ideas del lector de Iser con la noción del autor implícito de W. Booth: "A full consideration of the act of reading and writing *Mansfield Park* thus involves all three elements of the "charmed circle" –author, reader, and text". Y York recuerda las palabras de la escritora Katherine Mansfield, citadas por Booth, acerca de las novelas de Austen: "the truth is that every admirer of the novel cherishes the happy thought that he alone –reading between the lines– has become the secret friend of their author."

También son frecuentes en esta novela los comentarios explícitos del narrador por medio de los cuales establece contacto con los lectores, como ocurre en el siguiente pasaje:

And Fanny, what was she doing and thinking all this while? And what was her opinion of the new-comers? Few young ladies of eighteen could be less called on to speak their opinion than Fanny. In a quiet way, very little attended to, she paid her tribute of admiration to Miss Crawford's beauty; but as she still continued to think Mr. Crawford very plain, in spite of her two cousins having repeatedly proved, she never mentioned him. (*MP* p. 48)

La función de las preguntas al inicio del pasaje es establecer contacto con el lector y al mismo tiempo hacerle saber que las opiniones de Fanny, aunque parecen ser ignoradas por el resto de los personajes, van a ser importantes para el narrador, y por lo tanto, también deberán serlo para el lector, ya que además Fanny va a ser la conciencia que domine la novela. Aunque esto no quiere decir que Fanny siempre tenga razón, sino que el narrador la elige a ella como punto de vista<sup>68</sup> desde el cual narrar la mayor parte de la acción. Sin embargo, esta cercanía a la conciencia de Fanny hace que a veces el narrador sea contaminado por su punto de vista de modo que se convierte en un narrador no fiable. Esto lo va a llevar a expresar opiniones explícitas a favor de la protagonista y en contra de Mary Crawford, como ocurre en el siguiente pasaje:

That was the only point of resemblance between her and the lady who sat by her; in every thing but a value for Edmund, Miss Crawford was very unlike her. She had none of Fanny's delicacy of taste, of mind, of feeling; she saw nature, inanimate nature with little observation; her attention was all for men and women, her talents for the light and lively. (*MP*, pp 80-81)

Sin embargo, la comprensión de esta novela se complica por el hecho de que los lectores tienen acceso al resto de los personajes, no sólo a través de los diálogos que revelan sus palabras en estilo directo, sino también a través del pensamiento indirecto libre que, aunque a veces va acompañado de la ironía del narrador, suele provocar una mayor comprensión del personaje. De modo que personajes como los de Mary y Henry

Crawford, que suelen recibir las críticas de Fanny y las del narrador, pueden causar otra impresión en los lectores o al menos puede que sus motivaciones y comportamiento sean entendidos mejor por los lectores que por Fanny, ya que éstos tienen más información en su poder con la que construir una interpretación del personaje. Todo esto hace que *MP* sea una novela compleja y un verdadero reto para los lectores que ven que personajes que son condenados moralmente por el narrador y por Fanny, despiertan en ocasiones su simpatía e incluso pueden llegar a ser más atractivos que la protagonista, que es presentada en numerosas ocasiones como un personaje pasivo que puede experimentar sentimientos negativos como los celos. Incluso la protagonista verá que se tambalea la rígida moralidad que guía sus opiniones de los demás cuando observe el aparente cambio de comportamiento de un Henry Crawford enamorado. Quizás lo que proporcione la lectura y comprensión de esta novela sea la certeza de los lectores de que no existen certezas absolutas.

En *Emma* Jane Austen ofrece a los lectores la posibilidad de participar en un juego de comprensión diferente. Esta novela utiliza el misterio (el narrador sabe más que los personajes y que los lectores) para mantener la atención de los lectores. Se trata del piano que recibe Jane Fairfax, regalo del que se desconoce su origen y sobre el que la protagonista ofrecerá una hipótesis errónea:

The first remote sound to which she felt herself obliged to attend, was the name of Jane Fairfax. Mrs. Cole seemed to be relating something of her that was expected to be very interesting. She listened, and found it well worth listening to. That very dear part of Emma, her fancy, received an amusing supply. Mrs. Cole was telling that she had been calling on Miss Bates, and as soon as she entered the room had been struck by the sight of a pianoforté—a very elegant looking instrument—not a grand, but a large-sized square pianoforté, and the substance of the story, the end of all the dialogue which ensued of surprize, and inquiry, and congratulations on her side, and explanations on Miss Bates's, was, that this pianoforté had arrived from Broadwood's the day before, to the great astonishment of both aunt and niece—entirely unexpected; that at first, by Miss Bates's account, Jane herself was quite at a loss, quite bewildered to think who could possibly

---

<sup>68</sup> En ocasiones el narrador elige el punto de vista espacio-temporal de Fanny (lo que Smith, 1995, llama “alignment”) y en otros casos el narrador sigue su punto de vista cognitivo, moral (“allegiance” para Smith).



have ordered it—but now, they were both perfectly satisfied that it could be from only one quarter;—of course it must be from Col. Campbell. (*E* pp. 214-215)

Esta explicación no convence a Emma, quien cuenta a Frank Churchill su propia versión de lo sucedido, y que Frank parece compartir: el piano es un regalo de Mr. and Mrs. Dixon, hija de los Campbells, con los que Jane se ha criado. Y Emma se arriesga todavía más en sus suposiciones revelando a Frank sus sospechas de que Mr. Dixon se haya enamorado de Jane (*E* pp. 216-219):

“Yes, and what you told me on that head, confirmed an idea which I had entertained before.—I do not mean to reflect upon the good intentions of either Mr. Dixon or Miss Fairfax, but I cannot help suspecting either that, after making his proposals to her friend, he had the misfortune to fall in love with *her*, or that he became conscious of a little attachment on her side. One might guess twenty things without guessing exactly the right; but I am sure there must be a particular cause for her chusing to come to Highbury instead of going with the Campbells to Ireland.” (*E* p. 217)

Emma no se da cuenta que un momento de su intervención revela irónicamente lo que ella está haciendo: “One might guess twenty things without guessing exactly the right”. El verdadero misterio que se esconde detrás del piano es el compromiso secreto entre Jane Fairfax y Frank Churchill, algo que se revelará al final de la novela:

“Have you indeed no idea?” said Mrs. Weston in a trembling voice. “cannot you, my dear Emma—cannot you form a guess as to what you are to hear?”

“So far as that it relates to Mr. Frank Churchill, I do guess.”

“You are right. It does relate to him, and I will tell you directly,” (resuming her work, and seeming resolved against looking up.) “He has been here this very morning, on a most extraordinary errand. It is impossible to express our surprise. He came to speak to his father on a subject,—to announce an attachment—”

She stopped to breathe. Emma thought first of herself, and then of Harriet.

“More than an attachment, indeed,” resumed Mrs. Weston; “an engagement—a positive engagement.—What will you say, Emma—what will anybody say, when it is known that Frank Churchill and Miss Fairfax are engaged;—nay, that they have been long engaged!”

Emma even jumped with surprise; (...) (*E* pp. 394-95)

Sin embargo, la sorpresa no es tan grande para los lectores como lo es para Emma, ya que la narración ha ido proporcionando pistas a lo largo de los capítulos para que los lectores, como si se tratase de las piezas de un puzle, tienen que recoger y juntar, de modo que los lectores más atentos pueden haber completado en su mente el puzle que resuelve el misterio antes de que éste sea por fin revelado. Los ejemplos de estas

pistas o “piezas” con información se reparten a lo largo de toda la novela. La capacidad de Frank Churchill para actuar y decir aquello que los demás esperan oír, es observada por Emma en su primer encuentro, aunque ésta no le da demasiada importancia y lo olvida rápidamente:

Emma was directly sure that he knew how to make himself agreeable, the conviction was strengthened by what followed. He was very much pleased with Randalls, thought it a most admirably arranged house, would hardly allow it even to be very small, admired the situation, the walk to Highbury, Highbury itself, Hartfield still more, and professed himself to have always felt the sort of interest in the country which none but one's *own* country gives, and the greatest curiosity to visit it. That he should never have been able to indulge so amiable a feeling before, passed suspiciously through Emma's brain; but if it were a falsehood, it was a pleasant one, and pleasantly handled. His manner had no air of study or exaggeration. He did really look and speak as if in a state of no common enjoyment. (*E* p. 191)

En el siguiente pasaje volvemos a observar la capacidad de Frank para ocultar el compromiso adquirido con Jane Fairfax, la admiración que siente por ella, y la ceguera de Emma que no ve lo que realmente sucede y cree todo lo que Frank dice porque es lo que quiere oír:

When Mr. Cole had moved away, and her attention could be restored as before, she saw Frank Churchill looking intently across the room at Miss Fairfax, who was sitting exactly opposite.

“What is the matter?” said she.

He started. “Thank you for rousing me,” he replied. “I believe I have been very rude; but really Miss Fairfax has done her hair in so odd a way—so very odd a way—that I cannot keep my eyes from her. I never saw any thing so outrée!—Those curls!—This must be a fancy of her own. I see nobody else looking like her!—I must go and ask her whether it is an Irish fashion. Shall I?—Yes, I will—I declare I will—and you shall see how she takes it;—whether she colours.”

He was gone immediately; and Emma soon saw him standing before Miss Fairfax, and talking to her; but as to its effect on the young lady, as he had improvidently placed himself exactly between them, exactly in front of Miss Fairfax, she could absolutely distinguish nothing. (*E* p. 222)

En ocasiones, la narración proporciona señales o pistas equivocadas que posteriormente suelen ser descartadas en el desarrollo de la historia. Este es el caso de la hipótesis ofrecida por Mrs. Weston acerca del piano que Jane Fairfax ha recibido. Mrs. Weston piensa que Mr. Knightley está enamorado de Jane (*E* p. 224) y que el piano es un regalo suyo:

“Oh! And I had almost forgotten one idea that occurred to me—this pianoforté that has been sent her by somebody—though we have all been so well satisfied to consider it a present from the Campbells, may it not be from Mr. Knightley? I cannot help suspecting him. I think he is just the person to do it, even without being in love.”

“Then it can be no argument to prove that he is in love. But I do not think it is at all a likely thing for him to do. Mr. Knightley does nothing mysteriously.” (*E* p. 226)

En esta ocasión Emma tiene razón. Posteriormente la hipótesis de Mrs. Weston será descartada por el mismo Mr. Knightley:

Mr. Knightley was thoughtful again. The result of his reverie was, “No, Emma, I do not think the extent of my admiration for her will ever take me by surprize.—I never had a thought of her in that way, I assure you.” And soon afterwards, “Jane Fairfax is a very charming young woman—but not even Jane Fairfax is perfect. She has a fault. She has not the open temper which a man would wish for in a wife.” (*E* p. 288)

Sin embargo, estas palabras no convencen a Mrs. Weston, que decide guardarse su pieza de puzle para sí:

“Well, Mrs. Weston,” said Emma triumphantly when he left them, “what do you say now to Mr. Knightley’s marrying Jane Fairfax?”

“Why really, dear Emma, I say that he is so very much occupied by the idea of *not* being in love with her, that I should not wonder if it were to end in his being so at last. Do not beat me.” (*E* p. 289)

Aunque los lectores probablemente ya han empezado a darse cuenta de que esa mujer de carácter abierto que Mr. Knightley desearía como esposa no es precisamente Jane Fairfax, las palabras de Mrs. Weston sirven para mantener el misterio.

La novela ofrece otro tipo de señales o pistas para que los lectores puedan adivinar la relación secreta entre Frank y Jane. Se trata de las señales físicas que en ocasiones transmite Jane Fairfax y de las que podemos inferir que detrás de una actitud aparentemente indiferente se esconden intensos sentimientos que Jane intenta reprimir para no desvelar el secreto. Esto es lo que ocurre en la siguiente escena entre Frank y Jane:

“If you are very kind,” said he, “it will be one of the waltzes we danced last night;— let me live them over again. You did not enjoy them as I did; you appeared tired the whole time. I believe you were glad we danced no longer; but I would have given worlds—all the worlds one ever has to give—for another half hour.”

She played.

“What felicity it is to hear a tune again which *has* made one happy!—If I mistake not that was danced at Weymouth.”

She looked up at him for a moment, coloured deeply, and played something else. (*E* p. 242)

Estos signos físicos vuelven a manifestarse ante la marcha inesperada de Frank Churchill a causa de la delicada salud de Mrs. Churchill y que va a impedir la celebración del baile en “The Crown”; signos que se presentan en esta ocasión como los síntomas de una enfermedad, prueba de que Jane está sufriendo debido a su amor por Frank:

It was some days before she saw Jane Fairfax, to judge of her honest regret in this woeful change; but when they did meet, her composure was odious. She had been particularly unwell, however, suffering from headache to a degree, which made her aunt declare, that had the ball taken place, she did not think Jane could have attended it; and it was charity to impute some of her unbecoming indifference to the langour of ill-health. (*E* p. 263)

En realidad, justo antes de su marcha y al despedirse de Emma, Frank está a punto de contarle todo sobre su compromiso secreto con Jane ya que cree que Emma lo sospecha. Sin embargo, Emma no sospecha nada y por el contrario cree que Frank está enamorado de ella y que ha estado a punto de declararse:

He stopt again, rose again, and seemed quite embarrassed.—He was more in love with her than Emma had supposed, and who can say how it might have ended, if his father had not made his appearance? Mr. Woodhouse soon followed; and the necessity of exertion made him composed. (*E* pp. 260-261)

Para Emma Jane Fairfax es un enigma, un acertijo, y no se da cuenta de que sus palabras sirven para definir no sólo la relación entre Frank y Jane sino toda la novela, es decir, el hecho de que la novela, los procesos de narración de la misma, se estructuran como un acertijo que tiene que ser resuelto por los lectores:

“She is a riddle, quite a riddle!” said she.—“To chuse to remain here month after month, under privations of every sort! And now to chuse the mortification of Mrs. Elton’s notice and the penury of her conversation, rather than return to the superior companions who have always loved her with such real, generous affection.” (*E* p. 285)

Pero el acertijo se irá resolviendo poco a poco y, para ello, los lectores contarán con la ayuda de Mr. Knightley, que como ya analizamos anteriormente es un filtro más

fiable que Emma y va a darse cuenta de que existe algún tipo de relación entre Frank y Jane:

Mr. Knightley, who, for some reason best known to himself, had certainly taken an early dislike to Frank Churchill, was only growing to dislike him more. He began to suspect him of some double dealing in his pursuit of Emma. That Emma was his object appeared indisputable. Every thing declared it; his own attentions, his father's hints, his mother-in-law's guarded silence, it was all in unison; words, conduct, discretion, and indiscretion, told the same story. But while so many were devoting him to Emma, and Emma herself making him over to Harriet, Mr. Knightley began to suspect him of some inclination to trifle with Jane Fairfax. He could not understand it; but there were symptoms of admiration on his side, which, having once observed, he could not persuade himself to think entirely void of meaning, however he might wish to escape any of Emma's errors of imagination. *She* was not present when the suspicion first arose. He was dining with the Randalls' family, and Jane, at the Eltons'; and he had seen a look, more than a single look, at Miss Fairfax, which, from the admirer of Miss Woodhouse, seemed somewhat out of place. (*E* pp. 343-344)

La narración se acerca de este modo a la resolución del misterio que, como hemos visto, se produce cuando Mrs. Weston le revela a Emma el compromiso secreto entre Frank y Jane. Posteriormente Frank explicará su comportamiento con todo detalle en una carta en la que entre otras cosas revela que el piano fue un regalo suyo.

(...) –Of the pianoforté so much talked of, I feel it necessary to say, that its being ordered was absolutely unknown to Miss F–, who would never have allowed me to send it, had any choice been given her. (*E* p. 439)

Pero el misterio Frank-Jane no es el único juego o puzle que se ofrece a los lectores en esta novela. A lo largo de la misma encontramos pistas e indicaciones con las que poder justificar el comportamiento final de los personajes y la resolución de la trama. Como Miss Bates exclama en una de sus aparentemente inocentes intervenciones “every body ought to have two pairs of spectacles” (*E* p. 236), es decir, todos los personajes, y también los lectores, a veces necesitarían ponerse gafas para ver con más claridad, para ver la realidad que se esconde detrás de las imágenes que se presentan (como sucede con el comportamiento de Frank y Jane), para distinguir las pistas que la narración va esparciendo paulatinamente a lo largo del texto y que nos permitirán completar el puzle, es decir, ganar el juego de comprensión que la novela nos ofrece. Por ejemplo, la declaración de amor que Mr. Elton hace a Emma puede adivinarse de

antemano si prestamos atención a varias señales a las que Emma permanece ciega. Ya hemos visto en páginas anteriores cómo Emma es un filtro no fiable que al final reconocerá que ha estado “universalmente equivocada”; sus lecturas de la realidad siempre son equivocadas; no es una “lectora” competente. El siguiente pasaje recoge una de esas señales o pistas:

Real, long-standing regard brought the Westons and Mr. Knightley; and by Mr. Elton, a young man living alone without liking it, the privilege of exchanging any vacant evening of his own blank solitude for the elegancies and society of Mr. Woodhouse’s drawing-room and *the smiles of his lovely daughter*, was in no danger of being thrown away. (*E* p. 20) (Énfasis añadido)

Del mismo modo, la admiración que Harriet Smith siente por Mr. Knightley y que la llevará a enamorarse de él en la última parte de la historia, ya se puede observar desde el comienzo de la misma en una conversación que Emma y Harriet mantienen acerca de Mr. Martin:

“I think, Harriet, since your acquaintance with us, you have been repeatedly in the company of some, such very real gentlemen, that you must yourself be struck with the difference in Mr. Martin. At Hartfield you have had very good specimens of well educated, well bred men. I should be surprized if, after seeing them, you could be in company with Mr. Martin again without perceiving him to be a very inferior creature—and rather wondering at yourself for having ever thought him at all agreeable before. Do not you begin to feel that now? Were not you struck? I am sure you must have been struck by his awkward look and abrupt manner—and the uncouthness of a voice, which I heard to be wholly unmodulated as I stood here.”

“*Certainly, he is not like Mr. Knightley. He has not such fine air and way of walking as Mr. Knightley. I see the difference plain enough. But Mr. Knightley is so very fine a man!*” (Énfasis añadido) (*E* pp. 32-33)

La unión final entre Emma y Mr. Knightley también puede adivinarse de antemano si prestamos atención a las señales que va proporcionando la narración. Ya señalamos en el análisis del punto de vista perceptivo en esta novela cómo Emma es el objeto de atención de Mr. Knightley desde el comienzo de la historia y cómo éste se convierte también en el centro de interés de Emma conforme se va desarrollando la trama. Aparte de lo que podemos llamar atracción visual entre ambos, hay otros momentos de la narración que también contienen pistas o señales, como el siguiente fragmento en el que la afirmación de que Mr. Knightley va a visitar a Emma y a su

padre a pesar del mal tiempo esconde una insinuación acerca del posible motivo de las visitas, es decir, que Mr. Knightley desea ver a Emma por encima de todo:

It was weather which might fairly confine every body at home; and though she hoped and believed him to be really taking comfort in some society or other, it was very pleasant to have her father so well satisfied with his being all alone in his house, too wise to stir out; and to hear him say to Mr. Knightley, *whom no weather could keep entirely from them,*— (*E* pp. 138-139) (Énfasis añadido)

Otra de las señales del amor que siente por Emma se encuentra en la antipatía que siente por Frank Churchill desde el principio por considerarlo un posible pretendiente de Emma, algo que va a provocar su mal humor en varias ocasiones sin que Emma pueda adivinar el motivo:

“I will say no more about him,” cried Emma, “you turn every thing to evil. We are both prejudiced; you against, I for him; and we have no chance of agreeing till he is really here.”

“Prejudiced! I am not prejudiced.”

“But I am very much, and without being at all ashamed of it. My love for Mr. and Mrs. Weston gives me a decided prejudice in his favour.”

“He is a person I never think of from one month’s end to another,” said Mr. Knightley, with a degree of vexation, which made Emma immediately talk of something else, though she could not comprehend why he should be angry. (*E* pp. 150)

Otro ejemplo de cambio de humor en este personaje tiene lugar cuando Mr. Knightley hace a Emma partícipe de sus sospechas sobre una posible relación entre Frank y Jane. Emma le asegura que está equivocado y esto hará pensar a Mr. Knightley que esa seguridad se debe a un entendimiento o compromiso entre Emma y Frank, sin darse cuenta de que Emma no se refiere a ese tipo de seguridad y que está totalmente equivocada sobre los motivos del comportamiento de Frank hacia Jane Fairfax:

She spoke with a confidence which staggered, with a satisfaction which silenced, Mr. Knightley. She was in gay spirits, and would have prolonged the conversation, wanting to hear the particulars of his suspicions, every look described, and all the wheres and hows of a circumstance which highly entertained her: but his gaiety did not meet her’s. He found he could not be useful, and his feelings were too much irritated for talking. That he might not be irritated into an absolute fever, by the fire which Mr. Woodhouse’s tender habits required almost every evening throughout the year, he soon afterwards took a hasty leave, and walked home to the coolness and solitude of Donwell Abbey. (*E* p. 351)

El hecho de que Emma no sea capaz de ver la verdadera causa es necesario para mantener el interés al final de la novela, cuando los lectores saben más que la

protagonista y han adivinado el amor que Mr. Knightley siente por Emma. La narración incluso proporciona una intervención de Mr. Knightley alabando a Harriet que posteriormente (*E* p. 409) confundirá y hará pensar a la protagonista que éste realmente puede estar enamorado de Harriet Smith:

“And, in return for your acknowledging so much, I will do you the justice to say, that you would have chosen for him better than he has chosen for himself.—Harriet Smith has some first-rate qualities, which Mrs. Elton is totally without. An unpretending, single-minded, artless girl—ininitely to be preferred be any man of sense and taste to such a woman as Mrs. Elton. I found Harriet more conversable than I expected.” (*E* p. 331)

Toda esta regulación de la información que se ofrece a los personajes y a los lectores contribuye a aumentar el suspense al final de la novela en los capítulos anteriores a la escena de la declaración de amor de Mr. Knightley a Emma (*E* pp. 424-433), ya que, mientras que los lectores saben la verdad, los dos personajes están confundidos acerca de los verdaderos sentimientos de ambos. Incluso durante esta escena la tensión se mantiene hasta el final. Emma esta a punto de evitar la declaración al pensar que lo que le va a declarar es su amor por Harriet.

“You will not ask me what is the point of envy.—You are determined, I see, to have no curiosity.—You are wise—but I cannot be wise. Emma I must tell what you will not ask, though I may wish it unsaid the next moment.”

“Oh! Then, don’t speak it, don’t speak it,” she eagerly cried. “take a little time, consider, do not commit yourself.”

Sin embargo, la generosidad final de Emma para escuchar las palabras de Mr. Knightley le otorgará la mayor recompensa, el amor de Mr. Knightley (*E* p. 429-430).

Todos los pasajes que hemos analizado son sólo algunos ejemplos de cómo se regula en Emma la información que se ofrece a lectores y a personajes; ejemplos de esas piezas de puzle que encontramos repartidas a lo largo de todo el texto y que forman parte del juego de comprensión que supone la lectura de esta novela.

Dussinger (1990) menciona el papel del lector de las novelas de Jane Austen y señala la importancia del deseo para el lector y el personaje, es decir, del deseo de conocer qué pasará al final. En un nivel de abstracción, el texto narrativo se insinúa



como un crucigrama que proporciona la información necesaria para mover el interés del lector por rellenar los espacios vacíos. Del mismo modo, las charadas en *Emma* funcionan reflexivamente como un juego dentro del juego, imitando en miniatura la empresa completa de constituir el texto de la novela. En sus papeles textuales los narradores/personajes intencionadamente o sin intención hablan en fragmentos, revelándose lo suficiente para atraer la atención pero al mismo tiempo ocultando algo, no sólo para mantener el interés de la historia sino también porque la historia completa nunca puede ser contada (Dussinger, 1990:45).

Dussinger sostiene que el deseo es una condición previa a la lectura y al mismo tiempo es inherente al discurso del personaje. Por lo tanto, las novelas suelen destacar el conocimiento como el fin del protagonista. Dussinger añade que de las novelas de Austen, *Emma* está construida más obviamente alrededor de la ignorancia por parte de la heroína de un misterio central, y su descubrimiento de la verdad coincide con un nuevo conocimiento de sí misma que la lleva a su propio compromiso para casarse. En las otras novelas también encontramos algún elemento de conocimiento en juego:

Marianne Dashwood comes to see that passion is suicidal; Catherine Morland learns the real evil of General Tilney's greed; Elizabeth Bennet sees Darcy in a new light on her visit to Pemberley; Fanny Price comprehends the full impact of Mansfield during her exile in Portsmouth; and Anne Elliot finds at last that Wentworth still loves her. (Dussinger, 1990:46)

Sin embargo, en interpretaciones o lecturas pasadas de las novelas, este énfasis epistemológico ha ignorado, según Dussinger, el texto dialógico, que articula el lenguaje de la conciencia humana en un ritmo de deseo y aburrimiento sin fin. De modo que, mientras que una parte de la historia satisface el apetito por la resolución del conflicto, otra parte pone en duda no sólo la posibilidad de realización sino incluso la libertad del personaje ocupado en el proceso de desear (p. 46). Dussinger añade que el deseo no es meramente un tema, por ejemplo en los textos de Johnson o de Austen, sino

que está entretejido en el componente narrativo y que algunos autores llaman más que otros la atención sobre este hecho, frustrando deliberadamente la impaciencia de los lectores por llegar a una conclusión.

A pesar de su reputación entre los lectores conservadores, Dussinger opina que Austen se arriesga sorprendentemente en el proceso de narración de la historia. Para Dussinger la lectura de las novelas de Austen es como un encuentro, una acción que a menudo pone a prueba la capacidad mental de sus personajes para constituir el texto, y de este modo es equivalente a la escritura. Y en este sentido el famoso comentario de Austen sobre *Pride and Prejudice* (“The work is rather too light, and bright, and sparkling; it wants shade; it wants to be stretched out here and there with a long chapter of sense, if it could be had; if not, of solemn specious nonsense, about something unconnected with the story”) puede servir como aviso para aquellos lectores no creativos que insisten en hacer reducciones de su carácter, tono, cómico (pp. 96-97). Ya que para Dussinger el hecho de que Austen admita que su obra es inacabada y resistente a un final o conclusión concuerda con la teoría narrativa de Sterne en *Tristram Shandy*: “no author who understands the just boundaries of decorum and good-breeding, would presume to think all: The truest respect with you can pay to the reader’s understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself.”<sup>69</sup> (Dussinger, 1990:97)

Más adelante Dussinger ofrece la siguiente definición del acto de lectura: “At best, reading is the word made flesh, a reification of ciphers on the written or printed page.” (p. 158) En el capítulo sobre la adaptación veremos que la adaptación de una novela al cine ha sido también definida como “the word made flesh”. Por lo tanto, podríamos comparar el acto de lectura de una novela con el acto de ver una adaptación o

---

<sup>69</sup> Nota 36 de Dussinger (1990:199): Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, ed. Ian Watt, Riverside editions (Boston: Houghton Mifflin, 1965), p. 83 (II, xi).

mejor con el proceso de adaptación: la adaptación sería un caso particular en el que la palabra de la novela se hace carne, es decir, imágenes; un caso perteneciente a un lector de la novela que adapta al cine su acto de lectura. Por lo tanto, podemos considerar una adaptación como una lectura particular de una novela por un lector (el director de la película) o por varios lectores (el director, guionista, etc).

Wallace se refería al papel del lector de las novelas de Austen: “what we do know is what Austen has bequeathed to all her readers: an honest directive to practise what modern critical discourse calls the hermeneutics of suspicion...Beware of narrators” (Wallace, 1995:16). Wallace se refiere al papel del lector en su análisis de todas las novelas. Por ejemplo, en relación con *Northanger Abbey* (pp. 29-30) explica que esta novela rehúsa ofrecer una visión moral o estética estable, pero sí ofrece un conocimiento de la participación del lector en las estrategias narrativas, de modo que Austen le pide al lector que proporcione parte de la historia. En las últimas páginas de la novela invita abiertamente a los lectores a resistir el control del autor y en este sentido los lectores tienen que construir y no simplemente encontrar el significado de los textos (Wallace, 1990:29-30).

Para Wallace: “*Emma* is a story about reading and misreading, about textual manipulations and reader’s resistance, about false information and puzzling event.” (p. 77) En cuanto a *Persuasion*, Wallace opina que Austen parece estar avisando a los lectores, a través de la experiencia de Anne de leer a Wentworth, que tengan cuidado con la confianza excesiva. Incluso los lectores experimentados no pueden presumir de saberlo todo acerca del texto. La interpretación siempre dependerá de la cantidad de información específica que el autor decida proporcionar. A lo que añade que la noción de “inevitable misreadings” está tematizada en *Persuasion* inscrita en casi cada nivel de

la narrativa, y que las razones de estas lecturas equivocadas suelen encontrarse en una excesiva dependencia en un conocimiento previo (Wallace, 1995:109-110).

McMaster (1996:90) se refiere al papel desempeñado por el lector a la hora de descifrar los muchos niveles de significado en las intervenciones o habla de los personajes: “we readers, like characters, must comb out the significant elements in all these speeches, and decode them, if we are to understand what is going on.” (p.91) Y explica que el habla se ha convertido en una forma artística capaz de un inmenso refinamiento, en una profesión a la que merece la pena dedicar una vida entera:

As we watch the characters at their business of talking, sending their signals covert and overt, we as readers receive an elaborate training in complex articulation and ingenious interpretation. We also become aware, as we follow the intricacies of Frank’s deceptive frankness or Emma’s overinterpretation, of the dangers of *over-reading*. (McMaster, 1996:105)

Podemos relacionar las ideas de McMaster con la siguiente cita de *Emma*: “Seldom, very seldom, does complete truth belong to any human disclosure; seldom can it happen that something is not a little disguised, or a little mistaken (...)” (*E* p. 431). Estas palabras pueden aplicarse a los procesos de comprensión narrativa que llevan a cabo los lectores de las novelas de Austen: es muy difícil acceder a la verdad completa o interpretación completa de las novelas de Austen, ya que en éstas existen múltiples niveles de significado, por lo que los lectores podrán llegar a múltiples verdades, comprensiones o interpretaciones de las novelas.

Para terminar el estudio de la narración en Jane Austen, parece interesante mencionar el hecho de que un tema recurrente en sus novelas y que está relacionado con los papeles del narrador y del lector es, en palabras de Kuwahara, el “fiction-making within the world of fiction”, es decir, la narración de historias dentro de la historia principal. Kuwahara cita una de estas situaciones de “fiction-making” en *Persuasion*:

Mrs. Musgrove was giving Mrs. Croft the history of her eldest daughter’s engagement, and just in that inconvenient tone of voice which was perfectly audible while it pretended to be a whisper. Anne felt that she did not belong to the conversation and yet, as Captain

Harville seemed thoughtful and not disposed to talk, she could not avoid hearing many undesirable particulars, such as how *Mr. Musgrove and my brother Hayter had met again and again to talk it over; what my brother had said one day, and what Mr. Musgrove had proposed the next...*and a great deal in the same tone of open-hearted communication. (cit. Kuwahara, 1993:45)

Kuwahara afirma que *Persuasion* está llena de situaciones en las que los personajes narran incidentes y episodios, y el narrador hace que el lector se de cuenta de la forma de estas historias dentro de la narrativa de Austen: “This narrative interest, the delight in telling a tale, Austen is ever conscious of (...) we are all, after all, story tellers.” (1993:45)

Estas situaciones aparecen también en el resto de las novelas. Por ejemplo, en *Sense and Sensibility* el Coronel Brandon narra a Elinor toda la historia sobre Eliza y la hija de ésta, seducida por Willoughby, lo que los convierte en narrador y lectora/espectadora respectivamente (SS pp. 204-211):

“I understand you,” said Elinor. “You have something to tell me of Mr. Willoughby, that will open his character farther. Your telling it will be the greatest act of friendship that can be shewn Marianne. My gratitude will be insured immediately by any information tending to that end, and *her’s* must be gained by it in time. Pray, pray let me hear it.”

“You shall; and, to be brief, when I quitted Barton last October,—but this will give you no idea—I must go farther back. You will find me a very awkward narrator, Miss Dashwood; I hardly know where to begin. A short account of myself, I believe, will be necessary, and it *shall* be a short one. On such a subject,” sighing heavily, “I can have little temptation to be diffuse.”

He stoop a moment for recollection, and then, with another sigh, went on. (SS pp. 204-205)

En *Pride and Prejudice* la carta de Mr. Darcy a Elizabeth constituye otro ejemplo de una narración dentro de la narración principal (PP pp. 196-203). En el siguiente fragmento de la carta, Mr. Darcy relata la relación de sus familia con Mr. Wickham:

With respect to that other, more weighty accusation, of having injured Mr. Wickham, I can only refute it by laying before you the whole of his connection with my family. Of what he has *particularly* accused me I am ignorant; but of the truth of what I shall relate, I can summon more than one witness of undoubted veracity. (PP p. 199)

En *Mansfield Park* Sir Thomas narra a su familia sus experiencias en Antigua, su Estado en las Indias Occidentales:

Sir Thomas was indeed the life of the party, who at his suggestion now seated themselves round the fire. He had the best right to be the talker; and the delight of his sensations in being again in his own house, in the centre of his family, after such a separation, made him communicative and chatty in a very unusual degree; and he was ready to give every information as to his voyage, and answer every question of his two sons almost before it was put. His business in Antigua had latterly been prosperously rapid, and he came directly from Liverpool, having had an opportunity of making his passage thither in a private vessel, instead of waiting for the packet; and all the little particulars of his proceedings and events, his arrivals and departures, were most promptly delivered, (...) (MP pp.178-179)

De todos los presentes, Fanny parece ser la espectadora más atenta a estas narraciones, como ella misma manifiesta en una conversación con su primo Edmund:

“I suppose I am graver than other people,” said Fanny. “The evenings do not appear long to me. I love to hear my uncle talk of the West Indies. I could listen to him for an hour together. It entertains *me* more than many other things have done –but then I am unlike other people I dare say.” (MP p. 197)

Y en *Emma*, la protagonista, a la que le encanta imaginar historias sobre los demás, disfruta relatando a sus sobrinos lo sucedido a Harriet con los gitanos:

The young ladies of Highbury might have walked again in safety before their panic began, and the whole history dwindled soon into a matter of little importance but to Emma and her nephews: –in her imagination it maintained its ground, and Henry and John were still asking every day for the story of Harriet and the gipsies, and still tenaciously setting her right if she varied in the slightest particular from the original recital. (E p. 336)

Como se observa, Jane Austen refleja en sus novelas el valor y la universalidad del contar historias. La autora participa conscientemente de esa universalidad del acto de narrar, de la relación entre el narrador y el lector, y hace que el lector participe y preste atención al proceso de narración, a las estrategias que son utilizadas para transmitir una historia que constituye una forma de acercarnos a la experiencia, de comprender la realidad.

### 3. LA ADAPTACIÓN

#### 3.1. Las relaciones entre la literatura y el cine

La relación del cine con la literatura ha constituido un tema de debate y controversia desde los comienzos del arte cinematográfico. Como Beja (1979) apunta, desde que el cine surgió como un arte de narración de historias, ha existido la tendencia a asociarlo con la literatura tanto por parte de los cineastas, escritores y críticos como por parte del público, y al mismo tiempo mucha gente ha insistido en señalar que esa asociación es falsa o quizás engañosa. Para Beja uno de los aspectos más fascinantes de la conexión entre la literatura y el cine radica en el hecho de que esta conexión o asociación sea tan controvertida, de modo que el argumento que él defiende en su libro –que existen relaciones importantes entre el cine narrativo y la literatura narrativa escrita que merecen la pena ser estudiadas– no es compartido por todos los cineastas o escritores (Beja, 1979:51).

Dos citas obligadas en los estudios de la adaptación de las novelas al cine son las palabras de novelista Joseph Conrad y del director de cine D.W. Griffith, que ofrecen un paralelismo evidente entre literatura y cine:

‘The task I’m trying to achieve above all is to make you see’, Griffith is reported to have said in 1913 when outlining his aims as a film-maker. Sixteen years earlier Conrad has stated: ‘My task...is by the power of the written word, to make you hear, to make you feel– it is before all, to make you see.’ (Giddings y otros, 1990:1)

En el año 1945, Herbert Read daba el siguiente consejo a los escritores:

If you asked me to give you the most distinctive quality of good writing, I would give it to you in this one word: VISUAL. Reduce the art of writing to its fundamentals, and you come to this single aim: to convey images by means of words. But to convey images. To make the mind see...that is a definition of good literature... It is also a definition of the ideal film. (cit. Giddings y otros, 1990:1)

En definitiva, todos estos autores utilizan una metáfora visual para referirse a un mismo proceso. Un proceso compartido por literatura y cine y en el que radica la

posibilidad de relacionar y comparar ambos medios: “hacer ver a la mente”, “transmitir imágenes”, para lo cual hay que hacer que la mente de lectores y espectadores comprenda unas ‘imágenes’, una particular visión de la realidad, es decir, una historia que es presentada y narrada. Por lo tanto, las palabras del novelista, el director y el crítico se refieren a un aspecto fundamental compartido por la novela y el cine: la función de contar historias.

Pero aunque comparten una misma función, los métodos que ambos medios utilizan para la producción y la recepción de las historias que transmiten son diferentes. Bluestone (1957) en un trabajo ya clásico de las adaptaciones de novelas al cine explicaba que las palabras de Griffith y Conrad se referían a dos formas de “ver”: podemos percibir visualmente a través de los ojos, como ocurre en el cine, o mentalmente por medio de la imaginación, como sucede cuando leemos una novela. La diferencia entre los dos medios radica, para Bluestone, entre la percepción visual y el concepto de la imagen mental.

Este debate nos lleva a una sección en la que recogeremos diversas opiniones sobre la narración fílmica y literaria, sobre lo que estos dos medios de transmisión y realización de historias tienen en común y en qué difieren, y cómo un estudio comparativo puede explicar los elementos característicos de las prácticas narrativas. En este sentido, el estudio de la adaptación de novelas al cine, es decir, el análisis del modo en que una historia ya materializada en el medio escrito es narrada en un medio diferente, forma una parte importante de estos estudios comparativos que establecen las semejanzas y diferencias entre los dos tipos de discurso.



### **3.2. La adaptación**

La adaptación de novelas al cine constituye un interesante campo de estudio para comprender las relaciones entre los dos medios, porque la novela que sirve de base a la adaptación es una realización como discurso escrito de una historia narrada mientras que la película plantea soluciones que el medio cinematográfico ha encontrado para transmitir la misma historia a través de unos procedimientos de narración diferentes a los del texto que sirve de base.

Como Martínez-Cabeza (1997) ha señalado, las adaptaciones de novelas al cine resultan de utilidad para realizar análisis intertextuales porque constituyen realizaciones discursivas que se pueden contrastar con las novelas en las que se basan. Los procedimientos narrativos difieren considerablemente pero una comparación permite entender las condiciones que permiten el acceso a *una* historia, quizás no *la* historia, si consideramos que la forma no puede separarse del contenido.

#### **3.2.1. Orígenes y razones de la adaptación. Tipos de adaptación**

Desde los comienzos del cine, un medio con apenas cien años de existencia, la industria cinematográfica ha buscado material para llevar a la pantalla en novelas ya publicadas. Este fenómeno tiene su origen en causas muy variadas. Tan pronto como el cine empezó a ser considerado un entretenimiento narrativo la idea de “saquear” la novela en búsqueda de material narrativo se puso en práctica y el proceso ha continuado sin disminución desde entonces. Las razones que se esconden detrás de este fenómeno continuado parecen moverse entre los extremos del craso comercialismo y el noble respeto por las obras literarias. Sin duda existe el atractivo de un título ya vendido, la expectación de que la respetabilidad o popularidad conseguida en un medio pueda contagiar la obra creada en otro (McFarlane, 1996:7).

Giddings y otros (1990) opinan que no se puede dar una respuesta definitiva que explique el fenómeno de la adaptación y el efecto que ésta pueda tener en la apreciación de la novela original. No es posible dar respuestas definitivas porque las adaptaciones se llevan a cabo por muy diversas razones que van desde el intento por reproducir una novela tan fielmente como sea posible hasta el empleo de la fuente simplemente como estímulo para la película. En ocasiones, el objetivo de una adaptación es dar a conocer una obra literaria a una audiencia más amplia, o tal vez intente aprovechar la respetabilidad cultural o popularidad del original. En otros casos, la adaptación pretende comentar o desarrollar un aspecto del texto original. Y por último, la falta de buenos guiones originales es otro de los motivos por los que los cineastas deciden llevar a cabo la adaptación de una obra literaria (Giddings y otros, 1990:23-24).

McFarlane piensa que la audiencia también contribuye al fenómeno de las adaptaciones porque a pesar de que en muchas ocasiones los espectadores se quejen de violación del original, “they have continued to want to see what the books “look like” (1996:7). En opinión de Beja, quizás todos como lectores compartimos un mismo deseo que explica por qué se llevan a cabo las adaptaciones: “The simple, even crude desire to see, as it were, what the books look like. In the beginning is the word, but we wish to see it made flesh.” (Beja, 1979:79)

Hay distintas formas de llevar a cabo las adaptaciones de obras literarias al cine. Diversos autores han clasificado las adaptaciones en varios tipos según el grado de “acercamiento” que la película hace a la novela. Una de estas clasificaciones es la de Geoffrey Wagner<sup>70</sup>:

Geoffrey Wagner suggests three possible categories which are open to the film-maker and to the critic assessing his adaptation: he calls this (a) *transposition*, ‘in which a novel is given directly on the screen with a minimum of apparent interference’; (b) *commentary*, ‘where an original is taken and either purposely or inadvertently altered in some respect...when there has been a different intention on the part of the film-maker, rather

---

<sup>70</sup> Para otras clasificaciones véase McFarlane (1996:11) y Giddings y otros (1990:10-12).

than infidelity or outright violation'; and (c) *analogy*, 'which must represent a fairly considerable departure for the sake of making another work of art'. (en McFarlane, 1996:10-11)

Podríamos ofrecer una clasificación más para añadir a las ya existentes, teniendo en cuenta la forma en que la película utiliza la novela en la que se basa. De modo que distinguiríamos varios tipos de adaptaciones: (1) Novela y película comparten personajes, sucesos, lugares, secuencia, y elementos enunciativos; (2) Novela y película comparten sólo elementos de la historia; (3) La película elabora un episodio o más de la novela; (4) La película mantiene los participantes y acciones de la novela pero cambia los lugares y tiempos, como sucede en *Great Expectations* (1998) de Alfonso Cuarón y en *Hamlet* (1996) de Kenneth Branagh.

### **3.2.2. Teorías sobre adaptación**

#### **3.2.2.1. Primeras manifestaciones sobre la adaptación**

Sea cual sea el motivo que se esconde detrás de la adaptación de una novela al cine, de lo que no hay ninguna duda es de que se trata de un fenómeno que ha despertado el interés de numerosos autores y desde las más variadas perspectivas. Los objetivos principales de los estudios sobre el tema han sido el proceso narrativo (Fleishman 1992), el punto de vista (Chatman 1986), la práctica de la adaptación (Giddings 1990), la semiótica fílmica y literaria (Rifkin 1994), los elementos comunes de ambos sistemas y sus realizaciones (Chatman 1978, 1990), o las relaciones generales entre literatura y cine (Morrisette 1985), y más recientemente las posibilidades de traslación de elementos comunes y de adaptación de elementos específicos (McFarlane 1996).

Una de las primeras opiniones sobre las adaptaciones la encontramos en un ensayo escrito en 1926 por Virginia Woolf. La escritora británica ofrece en su ensayo

una opinión bastante negativa del cine en la que compara a los espectadores de cine en el siglo 20 con hombres en estado salvaje:

People say that the savage no longer exists in us, that we are at the fag-end of civilization, that everything has been said already, and that it is too late to be ambitious. But these philosophers have presumably forgotten the movies. They have never seen the savages of the twentieth-century watching the pictures. They have never sat themselves in front of the screen and thought how for all the clothes on their backs and the carpets at their feet, no great distance separates them from those bright-eyed naked men who knocked two bars of iron together and heard in that clangour a foretaste of the music of Mozart. (Woolf, 1926:166)

En su explicación de la experiencia cinematográfica, Woolf habla del hecho de que los espectadores lleguen a considerar que las imágenes que ven en la pantalla son reales y de la capacidad que tiene el cine para hacer a los espectadores olvidarse de la insignificancia de la existencia cotidiana. Woolf también hace referencia a la adaptación de obras literarias al nuevo medio. Los cineastas parecen no estar satisfechos con fuentes tan obvias de interés como son el paso del tiempo y la sugerente realidad, sino que buscan algo más. Y la literatura les va a servir de ayuda o mejor, va a ser como una presa sobre la que el cine cae como un ave rapaz, con resultados desastrosos según la escritora:

The alliance is unnatural. Eye and brain are torn asunder ruthlessly as they try vainly to work in couples. The eye says "Here is Anna Karenina." A voluptuous lady in black velvet wearing pearls comes before us. But the brain says "That is no more Anna Karenina than it is Queen Victoria." For the brain knows Anna almost entirely by the inside of her mind –her charm, her passion, her despair. All the emphasis is laid by the cinema upon her teeth, her pearls, and her velvet. Then "Anna falls in love with Vronsky" –that is to say, the lady in black velvet falls into the arms of a gentleman in uniform and they kiss with enormous succulence, great deliberation, and infinite gesticulation, on a sofa in a extremely well-appointed library, while a gardener incidentally mows the lawn. So we lurch and lumber through the most famous novels of the world. So we spell them out in words of one syllable, written, too, in the scrawl of an illiterate schoolboy. A kiss is love. A broken cup is jealousy. A grin is happiness. Death is a hearse. (Woolf, 1926:168)

Woolf añade que nada de esto tiene conexión con la novela que Tolstoy escribió, y que solamente cuando dejamos de intentar conectar las imágenes con el libro descubrimos en alguna escena accidental –como por ejemplo, la escena en la que el jardinero corta el césped– lo que el cine podría hacer por sí mismo si le dejasen explotar

sus propios recursos. Esta autora opina que el cine debe dejar de ser un parásito de la literatura ya que por medio de las imágenes pueden expresarse pensamientos o emociones a veces incluso mejor que por medio de palabras. Y para ilustrar esta idea hace referencia a una representación del Doctor Caligari en la que una sombra con la forma de un renacuajo de repente aparece en una esquina de la pantalla. Comienza a adquirir un tamaño inmenso, tiembla, y vuelve a hundirse en la nada. Por un momento esta imagen parecía representar alguna imaginación enferma y monstruosa de la mente lunática, como si el pensamiento pudiese expresarse a través de las imágenes más eficazmente que con palabras, como si el renacuajo monstruoso fuese el miedo mismo y no la afirmación “Tengo miedo”. Y aunque la sombra y el efecto sean accidentales, Woolf llega a la siguiente conclusión: si una sombra en un determinado momento puede sugerir mucho más que los gestos y palabras de hombres y mujeres, parece evidente que el cine tiene a su alcance innumerables símbolos para las emociones que hasta ahora no habían encontrado expresión. Y estas emociones que el cine puede expresar son diferentes a las expresadas por medio de las palabras. Woolf recuerda que, por ejemplo, en Shakespeare las ideas más complejas forman cadenas de imágenes las cuales contienen miles de sugerencias entre las que lo visual es sólo lo más obvio. Incluso la más sencilla de las imágenes “My love’s like a red, red rose, that’s newly-sprung in June” contiene impresiones de humedad y calor, de brillo carmesí, de la suavidad de los pétalos, que se mezclan de modo inextricable y provocan un ritmo que es en sí mismo la pasión e indecisión del amante (Woolf, 1926:168-170).

Woolf concluye que el cine debe evitar todas estas sugerencias que son accesibles sólo por medio de las palabras. Sin embargo, si gran parte de nuestro pensamiento y sentimiento está conectado con la visión, algún residuo de emoción visual que no sirve al pintor o al poeta debe estar esperando al cine:

That such symbols will be quite unlike the real objects which we see before us seems highly probable. Something abstract, something which moves with controlled and conscious art, something which calls for the very slightest help from words or music to make itself intelligible, yet justly uses them subserviently –of such movements and abstractions the films may in time to come be composed. Then indeed when some new symbol for expressing thought is found, the film-maker has enormous riches at his command. (Woolf, 1926:170)

A mediados de los años veinte, no estaba claro cómo iba a conseguir el cine todo esto, pero ya se entreveía que con la técnica fílmica el espectador podía descubrir una belleza desconocida e inesperada. Sin embargo, algo diferenciaba al cine del resto de las artes desde su comienzo: mientras que las demás artes nacieron desnudas, el cine, la más joven, había nacido completamente vestida. El cine puede decirlo todo incluso antes de tener algo que decir. Era como si la tribu de salvajes en lugar de encontrar dos barras de hierro hubiese encontrado esparcidos a lo largo de la costa violines, flautas, saxofones, trompetas, pianos, y hubiese empezado con increíble energía, pero sin saber ni una sola nota de música, a tocarlos y aporrearlos todos a la vez (Woolf, 1950:171).

Algunas de las valoraciones de Woolf siguen siendo aplicables al cine actual. Por ejemplo, el poder del cine para atrapar la mente de los espectadores o el realismo de las imágenes fílmicas. Sus opiniones sobre las adaptaciones de obras literarias al cine esconden una serie de observaciones útiles para aquéllos que deseen llevar a cabo una adaptación. El adaptador no debe utilizar la novela como simple materia prima, no debe pretender copiar el original, porque el medio fílmico es diferente al medio verbal y esto va a provocar que los resultados sean diferentes. El cine debe explotar sus propias posibilidades para expresar el pensamiento y las emociones a través de símbolos fílmicos. En las adaptaciones, el cine debe buscar la forma de expresar por medio de su “lenguaje”, de sus códigos visuales, auditivos y verbales lo que se expresa con palabras en el lenguaje escrito de una novela y que en muchas ocasiones es difícil de adaptar, como, por ejemplo, la vida interior de los personajes. El cine debe buscar, explotando

sus propios medios, nuevos símbolos para reflejar las emociones, los pensamientos, y los sentimientos de los personajes. Y si lo consigue, el efecto podrá ser incluso mayor al producido por el lenguaje verbal, o al menos, constituirá un efecto nuevo, un arte nuevo. En realidad, las ideas de Woolf apuntan algo que va a ser constante en la crítica sobre las adaptaciones: el debate acerca de la fidelidad al original. La posición de Woolf es que el cine debe buscar nuevos símbolos para expresar el pensamiento y el sentimiento de forma diferente a como lo hace el lenguaje verbal de una novela.

### **3.2.2.2. Primeras teorías sobre adaptación**

La evolución del estudio de la adaptación y los dilemas actuales relacionados con este estudio han sido analizados por Whelehan (1999), quien señala en primer lugar los prejuicios todavía existentes en el mundo académico en relación con los estudios sobre adaptación. Aunque el estudio de las adaptaciones de obras literarias al cine y a la televisión es cada vez más común y aceptado como parte de los Estudios de Inglés y/o Estudios de los Medios de Comunicación en la educación universitaria, todavía está rodeado de prejuicios acerca de lo que tal estudio puede aportar, acerca del impacto que pueda tener en el valor y lugar ocupado por el original literario y acerca del tipo de enfoque crítico que un estudio de esa clase requiere. El estudio de fuentes escritas y fílmicas puede estar cargado de problemas, especialmente a la hora de tomar decisiones sobre la necesidad de prestar a cada medio la atención apropiada. Pero quizás el principal problema radique en los prejuicios conscientes e inconscientes que tenemos acerca de esta clase de “estudio híbrido” (Whelehan, 1999:3).

La literatura crítica sobre la adaptación, explica Whelehan, no es muy extensa pero se ha producido una corriente continua de publicaciones dedicadas a su estudio desde los años 60. Se considera a Béla Balázs como el primer teórico de cine que trata

el tema de la adaptación de forma directa, haciendo explícitas muchas de las ideas implícitas en el pensamiento formalista temprano. El hecho de que Balázs siga una teoría formalista que equipara la forma al contenido, parece ir en contra de la posibilidad de la adaptación. Sin embargo, Balázs explica que las adaptaciones de hecho son posibles, algo que depende de una aclaración en cuanto a qué es el contenido.

Será en el año 1957 cuando aparece en América el primer análisis académico a gran escala de la adaptación fílmica. Se trata del libro de Bluestone *Novels into Film*. Este autor destaca la diferencia fundamental entre la novela y el cine: la novela es un medio lingüístico, mientras que el cine es un medio esencialmente visual. A esto hay que añadir el hecho de que estos dos medios tienen orígenes diferentes, públicos diferentes, y diferentes modos de producción. La novela acreditada, hablando en términos generales, ha sido apoyada por un público reducido y culto, ha sido obra de un escritor individual y ha permanecido relativamente libre de una censura rígida. Por otro lado, el cine ha sido apoyado por un público masivo, es el producto de un trabajo de colaboración en condiciones industriales y ha sufrido la censura del Código de Producción (Bluestone, 1957:VIII).

Muchas versiones fílmicas de novelas muestran un abandono inevitable de elementos novelísticos. Un abandono que llega en ocasiones a que la nueva creación apenas se parezca al original. Al abandonar el lenguaje como su único y primario elemento, el cine frecuentemente elimina los contenidos del pensamiento a los que estamos tan acostumbrados en novela. En contrapartida, el cine aporta variaciones espaciales sin límite, imágenes fotográficas de la realidad física y las posibilidades significativas del montaje. Todas estas diferencias derivan del contraste entre la novela como una forma conceptual y discursiva y el cine como una forma perceptiva. El cineasta trata a menudo la novela como materia prima para crear su propia estructura



única. Por este motivo, un estudio comparativo que comienza señalando las similitudes entre la novela y el cine termina proclamando sus diferencias (Bluestone, 1957:VIII-IX).

Hay una serie de opiniones típicas que suelen oírse entre los que han asistido a la proyección de una adaptación: “La película es fiel al espíritu del original”; “Es increíble la forma en la que ha destrozado la novela”; “Elimina pasajes clave, pero es una buena película”; “Gracias a Dios cambiaron el final”. Este tipo de afirmaciones acerca de una adaptación dan por hecho que existe un contenido que es separable (de la forma) y que puede ser reproducido. Afirmaciones de este tipo se producen por una falta de reconocimiento de que los cambios son probables desde el momento en el que pasamos de un conjunto de convenciones fluidas, pero relativamente homogéneas, a otro. En otras palabras, los cambios son inevitables cuando abandonamos el medio lingüístico y lo sustituimos por el medio visual (Bluestone, 1957:5).

Los presupuestos sobre los que se basa el análisis de la fidelidad que es criticado no sólo por Bluestone sino por la mayoría de los estudios recientes sobre adaptación, son resumidos en un artículo de Daniela Berghahn (1996). En primer lugar, este tipo de análisis presupone que la relación adecuada entre los textos literarios y fílmicos es una relación de transformación fiel. Sin embargo, Berghahn señala que este tipo de transformación no siempre se produce en una adaptación, sino que solamente se observa en aquellos casos en los que el que lleva a cabo la adaptación sigue el primero de los dos enfoques que según Morris Beja (1979:82) pueden seguirse en este proceso. Este primer enfoque pretende preservar la integridad de la obra original. Sin embargo, una adaptación puede responder a un segundo enfoque que permite adaptar el original de forma libre para crear en un medio diferente una nueva obra de arte con integridad propia. Por lo tanto, Berghahn opina que la pregunta típica del análisis de la fidelidad

(“fidelity analysis”), “Is the film faithful to the letter or the spirit of its literary source?”, sólo puede hacerse en aquellos casos en los que sea evidente que el cineasta sigue el primer enfoque, algo que sin embargo no es fácil de precisar. (Berghahn, 1996:72)

El segundo problema de este tipo de análisis se refiere al hecho de que no reconoce la falta de base objetiva para comprobar que una adaptación cinematográfica traduce fielmente a la pantalla el espíritu de su fuente literaria. Esta falta de objetividad se debe a que la base de la comparación consiste en dos construcciones mentales subjetivas: la lectura que el cineasta hace del texto y la que hace el crítico, que generalmente no suelen coincidir. Por último, un tercer factor implícito en el discurso de la fidelidad o, como también ha sido llamado, el enfoque de la adaptación como traición (“the adaptation-as-betrayal approach”), es su sesgo pro literario, algo que se observa especialmente en relación a la adaptación de clásicos literarios:

Showing much respect and reverence for the literary canon of high culture, apparently most fidelity critics would like to put film-makers into strait-jackets and make them slavishly illustrate their source material. Thus privileging the written medium, little regard is shown to the unique properties of the cinematic medium and its specific modes of expression. With this kind of distorted perspective, fidelity critics are bound to conclude that the adaptation does not measure up to the book. (Berghahn, 1996:73)

La validez del análisis de la fidelidad también es puesta en duda por las opiniones de Helman y Osadnik (1996). Estos autores afirman que como aficionados al cine disfrutamos películas de directores que utilizan el material literario de formas diferentes, como por ejemplo *Throne in Blood* de Kurosawa o *Death in Venice* de Visconti. Y las disfrutamos no porque sus directores sigan ciertas reglas aceptadas sobre adaptación ni porque las violen. Las películas son exitosas no por la actitud particular de sus directores hacia la literatura, sino por su calidad y/o valor como obras independientes (1996:648).

El hecho de que las dos formas artísticas utilicen elementos similares como el argumento, los personajes, el escenario, etc., ha llevado a considerar que una

representación literaria y otra fílmica del mismo contenido pueden o podrían ser “idénticas”. Las adaptaciones de novelas famosas ocupan un lugar importante en nuestra cultura, aunque suelen ser recibidas con reservas. Sin embargo, paradójicamente, el éxito en este tipo de adaptaciones ha sido conseguido por películas cuyos directores han abandonado cualquier intento de ser fieles a la obra literaria original. Incluso en ocasiones los directores distorsionan el original creando obras de arte fílmico tan sorprendentes e interesantes que el espectador acepta todas sus decisiones y no exige que se mantenga la fidelidad al original. Por otro lado, los espectadores no suelen aceptar películas que aunque sean adaptaciones fieles, fallen como un intento del director en expresión artística (Helman y Osadnik, 1996:650).

Siguiendo con el análisis que hace Bluestone de las relaciones entre novela y cine, éste (1957:20) analiza la dificultad que tiene el cine para expresar los tropos lingüísticos, dificultad que se deriva del hecho de tratarse de dos medios diferentes. Sin embargo, aunque el cine encuentre dificultades para expresar los tropos lingüísticos (a excepción del uso del diálogo donde se pueden incluir estos tropos), el cine ha descubierto su capacidad metafórica en el proceso del montaje. Por otro lado, el cine no sólo ha descubierto la forma de crear significados por medio de las relaciones entre objetos animados e inanimados que se consiguen con el montaje, sino que la fisonomía humana ha sido descubierta de nuevo, como muestra el poder del primer plano para expresar emoción. El método de expresar significado a través de la expresión facial ha sido reavivado gracias a la “microfisonomía” de la imagen en la pantalla. La imagen se convierte en otro tipo de objeto en el espacio, un terreno en el que pueden desarrollarse dramas tan serios como batallas, y a veces más intensos (Bluestone, 1957:27). Por lo tanto, como ya señalaba Virginia Woolf, el cine posee unos mecanismos propios de expresión que puede explotar para expresar las emociones.

En su análisis de las diferencias entre los dos medios, Bluestone se detiene en la consideración de las diferentes audiencias, convenciones y códigos de producción que encontramos en novela y cine. También analiza lo que él considera uno de los principales problemas al que se enfrenta la adaptación de una novela: la representación de los estados mentales. Este autor afirma que la memoria, el sueño, la imaginación, no pueden ser representados por el cine de forma tan adecuada como por el lenguaje:

We have already seen how alien to the screen is the compacted luxuriance of the trope. For the same reasons, dreams and memories, which exist nowhere but in the individual consciousness, cannot be adequately represented in spatial terms. Or rather, the film, having only arrangements of space to work with, cannot render thought, for the moment thought is externalized it is no longer thought. The film, by arranging external signs for our visual perception, or by presenting us with dialogue, can lead us to *infer* thought. But it cannot show us thought directly. It can show us characters thinking, feeling, and speaking, but it cannot show us their thoughts and feelings. A film is not thought; it is perceived. (Bluestone, 1957:47-48)

Bluestone piensa que por esta razón las representaciones de sueños o recuerdos en la pantalla son casi siempre decepcionantes. Esto es opinable y, como en tantos otros casos, no se basa en un criterio explícito, no tiene más valor que proporcionar una posible vía de estudio. En estudios posteriores sobre adaptación, varios autores ponen en duda la afirmación de que el lenguaje exprese mejor que el cine los estados mentales de los personajes. Una vez más, la dificultad para contrastar muchas posiciones críticas reside en la falta de especificación de sus presupuestos teóricos y la tendencia de los autores a hacer pasar los juicios por verificaciones. Además podríamos preguntarnos: ¿es que una novela sí puede mostrar el pensamiento?, ¿es que los pensamientos están articulados verbalmente? Todo es convención. Lo que hace una novela es representar el pensamiento de forma verbal.

Podemos resumir la postura de Bluestone acerca de las adaptaciones en que lo que Griffith quería decir con “ver” en relación con el cine difiere de lo que Conrad afirmaba acerca de las novelas. En palabras de Bluestone, la realización de mutaciones

de una forma de ver a otra son necesarias no sólo porque los materiales difieren, sino también porque los orígenes, las convenciones y el público son diferentes. Por lo tanto, lo que sucede cuando el cineasta lleva a cabo la adaptación de una novela es que éste no transforma en modo alguno la novela, sino que lo que adapta es una especie de paráfrasis de la novela –la novela como materia prima. El cineasta no se fija en la novela cuyo lenguaje es inseparable de su contenido, sino que presta atención a los personajes y sucesos de la misma que de alguna manera se han separado del lenguaje y que, como los héroes de las leyendas tradicionales, han adquirido una vida mítica propia. Debido a esto, a veces sucede que el que lleva a cabo una adaptación ni siquiera se ha leído el libro, sino que utiliza una paráfrasis del mismo que le ha proporcionado su secretaria o su guionista. Por esta razón Bluestone afirma que no hay una correspondencia entre la excelencia de una novela y la calidad de la película que se basa en la misma. Una condición especial del medio fílmico apuntada por Bluestone, es que se trata de un *arte de masas* que depende de la imagen en movimiento, los espectadores, y un sistema de producción industrial. Esto lo hace esencialmente diferente de un arte cuyos límites se establecen por el lenguaje, una audiencia limitada y la creación individual (Bluestone, 1957:61-64).

### **3.2.2.3. Teorías recientes sobre adaptación**

#### **3.2.2.3.1. Modelos *narratológicos***

Los estudios y opiniones sobre adaptación que surgen en los años posteriores a la publicación del libro de Bluestone repiten sus ideas básicas acerca de las adaptaciones de obras literarias al cine, como muestra Griffith (1997:25-30) en la revisión que hace de los estudios de Mitry, Kracauer o Murray. Una alternativa a esta línea de estudio va a ser apuntada por Griffith. Este autor no discute algo que le parece

obvio: el hecho de que leamos los libros y veamos y oigamos las películas. Sin embargo, afirma que lo que no está claro es si los teóricos anteriores nos enseñan algo acerca de las posibilidades estéticas de ambas artes o si simplemente elaboran lo que es obvio. De modo que aunque estas elaboraciones puedan ser muy interesantes, las conclusiones a las que llegan acerca de las adaptaciones son obvias, ya que si asumen que el arte supone una relación inseparable entre forma y contenido y si, guiándose por esa idea, definen un arte dependiendo de su medio, entonces la cuestión de la adaptación de novelas al cine se convierte en algo muy simple: la adaptación no puede ser lo mismo que el original (Griffith, 1997:30).

Frente a estas teorías que según Griffith siguen un planteamiento deductivo, surgen otras propuestas que apoyan un enfoque inductivo. Este es el caso de Beja, quien señala que cineastas importantes han adaptado novelas, y muchas de las películas resultantes han sido calificadas como obras maestras. Este hecho va en contra de las posiciones que niegan la posibilidad de hacer adaptaciones de calidad.

Iser (1974:283) ofrece una opinión sobre las adaptaciones de novelas al cine que ilustra una actitud que por un tiempo fue mantenida en los estudios sobre las adaptaciones fílmicas: la acusación de que éstas rellenaban demasiados aspectos que quedaban sin determinar en las novelas. En palabras de Iser, con un texto literario podemos imaginar las cosas que no están en el mismo; la parte escrita del texto nos da la oportunidad de imaginar cosas. Sin los elementos de indeterminación, es decir, los huecos que encontramos en los textos, no podríamos usar nuestra imaginación. Y afirma que la experiencia que mucha gente tiene cuando ve la película basada en una novela sirve para demostrarlo. Por ejemplo, mientras leemos *Tom Jones* puede que no hayamos formado una idea clara del aspecto físico del héroe, pero al ver la película algunos pueden decir “Así no es como yo lo imaginé”. El lector de *Tom Jones* es capaz de

visualizar por si mismo al héroe y de este modo su imaginación siente el gran número de posibilidades. Sin embargo, en el momento en que estas posibilidades son reducidas a una imagen completa e inmutable, la imaginación deja de funcionar, y sentimos que de alguna manera hemos sido engañados. Iser resume su postura con la siguiente afirmación:

With the novel the reader must use his imagination to synthesize the information given him, and so his perception is simultaneously richer and more private; with the film he is confined merely to physical perception, and so whatever he remembers of the world he had pictured is brutally cancelled out. (Iser, 1974:283).

Las afirmaciones que Iser hace acerca de la adaptación recogen una opinión que ha sido rebatida en estudios recientes sobre el tema. Por ejemplo, Chatman señala que el hecho de que las películas sean visualmente explícitas no significa que no presenten indeterminaciones tanto a nivel de la historia, como es el caso de las elipsis, como a nivel superficial o estilístico. La valoración de una adaptación no debe basarse en criterios como los mantenidos por Iser sino, como afirma Chatman, en razones de interés narratológico:

The central problem for film adapters is to transform narrative features that come easily to language but hard to a medium that operates in “real time” and whose natural focus is the surface appearance of things –hence film’s traditional difficulties with temporal and spatial summaries, abstract narratorial commentary, representations of the thinking and feeling of characters, and so on. Though such aspects of narration in cinema can be introduced through a certain artifice –for example, through the voice-over convention–historically, the best filmmakers have preferred purely visual solutions (...) Films prefer to rely on the audience’s ability to infer things that a literary narrator might put explicitly into words. But like most general truisms, this one is simplistic (...) Any insistence that the visual is king can be sustained only by excluding from the canon some of cinema’s most brilliant works. (Chatman, 1990:162-163)

En otras palabras, Chatman se está refiriendo al hecho de que la novela y el cine son dos medios distintos que actualizan la misma historia utilizando procedimientos de narración diferentes, y que el problema al que se enfrenta toda adaptación es el encontrar soluciones para aquellos procedimientos o aspectos propios de la narración literaria y que son difíciles de transferir al cine.

---

A continuación vamos a centrarnos en dos propuestas que basan su consideración de las adaptaciones en criterios de interés narrativo. El procedimiento consiste en analizar y evaluar las soluciones que la película presenta para aquellos aspectos propios de la narración escrita que son difíciles de transferir al cine y que por lo tanto constituyen el principal problema al que se enfrenta toda adaptación.

Una obra que analiza la forma de adaptar la narración literaria al medio fílmico es la de Rifkin (1994), quien se centra principalmente en mostrar cómo se produce la transferencia y transformación del discurso del narrador de la novela en su adaptación a la gran pantalla, aunque también estudia los elementos añadidos al original u omitidos del mismo en la película.

Rifkin llama la atención sobre el hecho de que la crítica no ha estado muy dispuesta a evaluar las versiones fílmicas de obras de literatura. Y aunque Bluestone se ocupara del tema, el análisis que éste ofrece de las adaptaciones es problemático porque carece de una propuesta sistemática para la comparación, de modo que sus criterios para el análisis son poco precisos. Rifkin opina que algunos de los argumentos en contra de la comparación entre textos fílmicos y literarios tienen parte de razón. Por ejemplo, es cierto que la versión fílmica de un texto literario expresa un mensaje diferente que el del original en el que se inspiró y la dimensión de esta diferencia varía según el caso. Sin embargo, esto no reduce la importancia del hecho de que la mayoría de los cineastas y espectadores consideren que una versión fílmica con éxito de una obra de literatura esté de algún modo relacionada con el texto literario en el que se basa. Y esta relación se debe al hecho de que tanto el cine como la literatura son artes narrativas que comparten muchas propiedades generales, como el hecho de que ambos presenten el mismo tipo de elementos: personajes que se mueven en un espacio y acciones que transcurren en un tiempo. El cine y la literatura están también unidos por una similitud estructural



fundamental: tanto en los textos fílmicos como en los literarios la información es codificada en una narrativa por un emisor y descodificada por un destinatario o receptor (Rifkin, 1994:6-7). Si nos basamos en estas características paralelas, debería ser posible llevar a cabo la comparación de obras del cine y de la ficción escrita, especialmente aquellas películas inspiradas en obras de ficción. Y esos análisis de adaptaciones de textos de ficción en prosa al cine proporcionarían una base para la comparación más general de la literatura y el cine.

Uno de los problemas para los estudios de adaptación es que los críticos han sido incapaces de ponerse de acuerdo sobre unos parámetros con los que realizar un análisis sistemático y verificable de las películas basadas en una obra literaria. Uno de los enfoques de posible consenso sobre adaptación es el que considera que la versión fílmica de un texto literario es una “traducción” de un acto de comunicación en un “lenguaje” a un acto de comunicación en otro “lenguaje”. El concepto de traducción de un texto de ficción a un texto fílmico puede ser muy productivo para el estudio del proceso de transferencia, sin embargo, existe el problema de que no permite cambios en estructuras y paradigmas que crean sistemas de significado en los textos artísticos. Aunque un elemento del texto literario sea transferido de manera intacta a un texto fílmico esto no asegura que vayan a expresar los mismos significados (Rifkin, 1994:9).

Un segundo enfoque es considerar que la adaptación es una “transcodificación” (Lotman, 1970:35). La adaptación fílmica es entendida como una *recodificación* de un tipo de acto de comunicación realizado por un emisor que parte de ciertos códigos y sistemas de expresión para llegar a un segundo tipo de acto de comunicación con sus códigos y sistemas propios. Uno de los objetivos más importantes del estudio de cualquier sistema de signos es la determinación de cómo el sistema expresa significado. Los signos en un texto determinado no pueden entenderse en completo aislamiento de

los muchos sistemas superpuestos en los que aparecen, sino que para articular el significado que estos signos expresan es a veces necesario descodificar estos signos con referencia a otros sistemas externos. Lotman llama a este proceso “transcodificación externa” y afirma que el cineasta que transcodifica un texto literario debe buscar equivalentes fílmicos para el significado expresado en el texto literario. El director no debería buscar equivalentes semánticos exactos para elementos propios del texto literario, sino que debería buscar elementos que, dentro de los paradigmas de los sistemas fílmicos de expresión, expresen significados similares a los expresados por el texto literario.

El proceso de transcodificación se resume del siguiente modo. El cineasta que realiza una película basándose en una obra de ficción en primer lugar interpreta el texto primario (el texto literario), después codifica información y significado (parte de los cuales o todo derivado del texto primario) en un texto secundario (el texto fílmico). El director, al realizar una transferencia de información de un medio a otro, transcodifica el significado de una forma artística a otra. Dependiendo de cómo se lleve a cabo este proceso, obtendremos dos tipos de productos o películas. Si se retienen muchos de los componentes de la historia, el cineasta puede crear una película con un significado muy cercano al de la obra literaria en la que se basa, en cuyo caso la película puede ser considerada una “traducción” del texto literario, o, por el contrario, el cineasta puede crear una película con un significado completamente diferente, en cuyo caso es más apropiado hablar de la película como de una “adaptación” del texto literario.

Del mismo modo que ninguna traducción lingüística es perfecta, durante el proceso de transcodificación se pierde o se gana información. Además de los elementos perdidos o añadidos, podemos encontrar elementos del texto primario que aparecen en el secundario pero de alguna manera transformados. Por otro lado, la pérdida de

información no es un fenómeno necesariamente negativo para el valor estético del texto secundario ni la información añadida va a servir para realzar el texto secundario en todos los casos. Cada ejemplo de pérdida o adición de información debe ser evaluado en su propio contexto (Rifkin, 1994:11-12).

Para examinar el producto resultante del proceso de transcodificación, Hoegl (1984) sugiere cinco preguntas:

---

1. ¿Qué información se ha perdido y cuál era su función en el texto original?
2. ¿Qué información se ha añadido y en qué sentido ésta modifica el significado del texto literario? y ¿Qué función tiene esta nueva información?
3. ¿Ha transferido el creador del texto secundario significados poéticos del texto primario expresados por medio de signos específicos de los sistemas del lenguaje del texto primario? Y ¿Cómo se ha hecho esto?
4. ¿Cómo pueden transferirse rasgos ambiguos de un medio a otro medio sin que se produzca una pérdida distorsionadora de información?
5. ¿Cuánto material nuevo puede ser añadido al texto secundario sin que se distorsione el significado del texto primario?, ¿Proporciona el texto o medio nuevo una perspectiva diferente?

Para poder responder a estas preguntas, es necesario comparar los diferentes sistemas de signos usados por cada medio y las reglas que gobiernan la combinación de estos signos dentro de cada medio. La posibilidad de establecer una comparación no ignora las importantes diferencias entre los dos medios expresivos. El emisor de un texto literario traslada un mensaje escrito a un receptor, mientras que el emisor de un texto fílmico envía un mensaje pictórico y sonoro a su receptor. Para cada uno de estos sistemas de significación, existe un conjunto diferente de indeterminaciones. Por

ejemplo, la narrativa verbal puede no presentar algún aspecto visual de la ropa de los personajes. El cine, sin embargo no puede evitar una presentación bastante precisa del detalle visual. Por el contrario, en el cine hay otro tipo de indeterminaciones que el espectador tiene que inferir, en especial los pensamientos y sentimientos de los personajes. En novela, un narrador no necesita mencionar el movimiento de un personaje, pero los personajes en una película aparecen generalmente en movimiento. O puede ser que el texto literario no ofrezca detalles del entorno físico de una escena determinada. Sin embargo, la película no puede evitar mostrar la localización. Por este motivo, cuando especifica indeterminaciones del texto literario, el director debe introducir información nueva, alterando de esta manera el significado del texto secundario en relación con el texto primario (Rifkin, 1994:32-33).

Un aspecto muy importante del proceso de transcodificación de una novela al cine y que Rifkin analiza en detalle se refiere a la transferencia del discurso del narrador. El cineasta debe intentar transferir el discurso del narrador que encuentra en el texto literario utilizando los materiales expresivos de los sistemas y de acuerdo a los códigos de la narrativa fílmica.

Uno de los retos principales a los que se enfrenta quien lleva a cabo la transcodificación de un texto literario al cine es encontrar la forma de expresar la información que se deriva del discurso del narrador literario. Ante este reto, el cineasta puede utilizar como solución alguna de las siguientes estrategias:

1. Una voz en *off* puede leer pasajes del texto literario para proporcionar a los espectadores información que aparece en el discurso del narrador.
2. Se puede incluir parte o toda la información codificada a través del discurso del narrador literario en la información perdida en la película.

3. Se puede transferir parte o toda la información del discurso del narrador literario al discurso de unos o más personajes en el texto secundario.
4. Se pueden efectuar pequeños cambios en la naturaleza de los sucesos narrativos para expresar parte de esta información.
5. Se puede codificar parte de esta información en episodios narrativos o detalles nuevos, es decir, no derivados del texto original.
6. Se puede transcodificar parte de esta información en lenguaje fílmico por medio de la manipulación de los rasgos distintivos del cine (Rifkin, 1994:43-44).

En esta línea de búsqueda de criterios con los que estudiar una adaptación, McFarlane (1996) propone un método sistemático para el análisis de las adaptaciones basado en la distinción entre aquellos aspectos comunes a ambos medios y que son transferibles, los elementos que pertenecen a la historia o narrativa, y los elementos enunciativos que pertenecen a cada medio y que requieren adaptación.

McFarlane (1996:10) considera la adaptación como exponente de la convergencia entre diversas manifestaciones artísticas de una cultura. Se trata pues de invertir la visión de adaptación como reducción para considerarla como enriquecimiento artístico y cultural.

La historia no es sólo un elemento común a las obras de ficción y sus filmes sino que es el principal aspecto que puede ser transferido de un medio a otro, y que tiene que distinguirse de los elementos que requieren adaptación.

An essential function of this study will be to distinguish between:

- (i) those elements of the original novel which are transferable because not tied to one or other semiotic system –that is, essentially, *narrative*; and
- (ii) those which involve intricate processes of adaptation because their effects are closely tied to the semiotic system in which they are manifested –that is, *enunciation*. (McFarlane, 1996:20)

McFarlane prefiere el término *enunciación* al de *narración* porque este último es a menudo relacionado con cuestiones de persona y tiempo. Y para él la enunciación constituye todo el aparato expresivo que gobierna la presentación, y la recepción, de la narrativa o historia. En el grupo de los elementos transferibles se incluyen las funciones cardinales de la novela (acciones narrativas que abren diferentes alternativas con consecuencias directas para el posterior desarrollo de la historia, que crean momentos de riesgo en la narrativa, siendo crucial que el lector reconozca la posibilidad de tales consecuencias alternativas), las funciones principales de los personajes y los modelos míticos y psicológicos. Todos estos aspectos forman parte de la historia, que debe ser distinguida del argumento: la novela y el cine pueden compartir la misma historia, la misma materia prima, pero se distinguen por medio de diferentes estrategias del argumento que alteran la secuencia y subrayan distintos aspectos. En este sentido, el uso de dos sistemas diferentes de significación también jugará un papel distintivo crucial (1996:23-24).

Estos sistemas de significación diferentes se refieren a la enunciación. Los elementos transferibles pueden ser omitidos o reordenados, y la película puede añadir elementos narrativos que no aparecen en la novela. Sin embargo, incluso si la película es fiel a los aspectos narrativos fundamentales, ésta puede provocar una experiencia afectivo-intelectual diferente a la lectura de la novela, debido a que se trata de dos sistemas semióticos diferentes, es decir, dos enunciaciones diferentes de una misma historia: la novela es un sistema de signos verbales y el cine es un sistema que contiene signos visuales, auditivos y verbales. Incluso los signos verbales (las palabras en la página de una novela, las palabras escritas o impresas empleadas en una película como es el caso de cartas, letreros en la calle, titulares de periódico), aunque pueden dar la misma información, funcionan de forma diferente en cada caso. La carta, el letrero en la

calle y el titular de periódico, ejemplos de signos verbales empleados en el cine, se parecerán a sus referentes reales de una forma que está más allá de la capacidad de representación icónica de una novela (McFarlane, 1996:26).

Según McFarlane, esta semi-excepción a la diferencia entre los dos sistemas apunta a una distinción fundamental entre ambos: “the verbal sign, with its low iconicity and high symbolic function, works *conceptually*, whereas the cinematic sign, with its high iconicity and uncertain symbolic function works directly, sensuously, *perceptually*.” (1996:27) Por lo tanto, la diferencia entre las novelas y el cine radica en que en las primeras las historias son contadas, mientras que en el cine éstas son presentadas. McFarlane (1996:27-29) menciona tres diferencias fundamentales entre los modos enunciativos de la novela y el cine:

1. *Diferencias relacionadas con dos sistemas de ‘lenguaje’, uno completamente simbólico y otro que funciona por la interacción de varios códigos.*

El cine posee una serie de convenciones relacionadas con el funcionamiento de sus códigos. Los espectadores aprenden a asignar significados a estos códigos al exponerse con frecuencia al uso de los mismos de una forma determinada. Sin embargo, no hay ninguna garantía de que vayan a ser usados siempre de la misma forma. Esto significa que en el cine no hay, por ejemplo, nada que se corresponda con el uso fijo del punto y la coma en el lenguaje verbal para indicar pausas más largas e independencia sintáctica, o pausas más breves y relación sintáctica respectivamente, ni nada como las reglas que indican la secuencia de los tiempos verbales en la obra escrita. Además, a parte de los códigos típicamente fílmicos, el espectador tiene que tener en cuenta otro tipo de códigos que McFarlane llama *extracinematográficos*, en los que incluye cuatro tipos distintos: a) códigos del lenguaje, que están relacionados con respuestas a

particulares acentos o tonos de voz y a lo éstos significan socialmente o como expresión de sentimientos; b) códigos visuales que provocan una respuesta que va más allá del simple ‘mirar’ para incluir la interpretación y la selección c) códigos de sonido no-lingüísticos, que incluyen los códigos musicales y otros códigos auditivos; y d) códigos culturales, que incluyen toda la información relacionada con la forma en la que vive la gente en lugares y épocas determinadas. Todos estos códigos entran en juego en el cine a la hora de analizar una adaptación:

When we witness a film, we share with the film’s maker a basic assumption that we know the codes: i.e. a general cinematic code which, as Christian Metz has shown, can be broken down into subcodes, such as those to do with editing, or those to do with particular genres, and the extra-cinematic codes referred to above. Failure to recognize – or, at least, to pay adequate attention to – the differences between the operation of these codes in film and the novel’s reliance on the written representation of language codes has been a key element in accounting for the fuzzy impressionism of so much writing about adaptation. (McFarlane, 1996: 29)

2. *El hecho de que una película no puede presentar acción en el pasado y una novela sí puede hacerlo.*

McFarlane no explica esta diferencia entre novela y cine referente al tiempo, y la afirmación de que el cine sólo puede presentar la acción en el presente ha sido lo suficientemente contestada en el apartado dedicado al tiempo en el cine en el primer capítulo.

3. *La orientación espacial, y temporal, del cine frente a la linealidad de la novela.*

La linealidad de la novela se refiere al hecho de que el lector construye el significado de una novela comprendiendo palabras o grupos de palabras de forma secuencial conforme aparecen en la página. Por ejemplo, para entender una escena, un escenario físico, no tenemos más opción que seguir de forma lineal la disposición de los signos arbitrarios que generalmente aparecen en líneas horizontales. Por el contrario,



aunque el tiempo de visión, y por lo tanto la secuencia en el cine, está controlado de forma mucho más rigurosa que el tiempo de lectura, la experiencia de la sucesión de escenas es diferente a la experiencia de la secuencia de palabras de la novela.

McFarlane señala dos diferencias importantes:

(i) the frame instantly, and at any given moment, provides information of at least visual complexity (sometimes increased by the input of aural and verbal signifiers) beyond that of any given word because of the *spatial* impact of the frame; and (ii) the frame is never registered as a discrete entity in the way that a word is. We do not ordinarily view a film frame by frame as we read a novel word by word. (McFarlane, 1996:27)

El hecho de estar siempre expuestos a la multiplicidad de significantes contenidos dentro del espacio de un encuadre o una serie de encuadres tiene consecuencias en la adaptación del material verbal, por ejemplo, en lo que respecta a la representación de personajes y escenarios. La información que recibimos de la puesta en escena puede ser menos sensible al control del director, debido a la fuerte orientación espacial del cine y al bombardeo simultáneo de diferentes aspectos que reclaman nuestra atención, que lo que recibimos de la presentación lineal de las palabras en la página. Por ejemplo, en *Great Expectations* Dickens puede obligarnos a “ver” a Miss Havisham en el interior de Satis House en el orden que él ha elegido. Sin embargo, cuando vemos la representación visual de este personaje en la adaptación que David Lean hace de la novela puede que lo primero que llame nuestra atención no sea el color amarillento de su ropa sino la sensación de que su presencia física es empujada por la deteriorada grandeza de la habitación. En una forma que enfatiza la espacialidad más que la linealidad puede que el ojo no siempre elija ver a continuación, en un encuadre determinado, aquello en lo que el cineasta quiera que se fije. El reto que esto supone para el control de la puesta en escena por parte del cineasta es obvio (McFarlane, 1996:28).

Aparte de estas tres diferencias, una disparidad más entre narración y presentación radica en la forma en que el metalenguaje de la novela es reemplazado en parte por la puesta en escena fílmica, es decir, la historia de la película no necesita ser contada porque es presentada.

Cuando McFarlane distingue entre elementos transferibles y elementos que requieren adaptación, debería señalarse que la transferencia también forma parte del proceso de adaptación, ya que aunque los elementos de la historia pueden ser transferidos de la novela al cine, esto no quiere decir que los elementos se transfieran de forma 'intacta' de un medio al otro, sino que el hecho de transferir estos elementos de un medio a otro ya supone que están siendo adaptados al medio fílmico, a su sistema de signos y códigos, distinto al de la novela. En definitiva, aunque para facilitar el análisis de los textos narrativos y de las adaptaciones distingamos la historia del discurso, la forma determina el contenido, por lo que la transferencia también supone adaptación. Otro aspecto que debe tenerse en cuenta es el hecho de que McFarlane no especifique los códigos fílmicos que constituyen la enunciación cinematográfica, algo que sí hace Chatman (1990) cuando enumera los elementos que forman parte de la narración en el cine como vimos en el apartado dedicado a la comparación de la narración en novela y cine. Por lo demás, su modelo es bastante sistemático y su aplicación al análisis de las adaptaciones está dentro del marco narratológico que vamos a adoptar.

En general, los modelos para el estudio de las adaptaciones que como los de Chatman, Rifkin, McFarlane pueden incluirse en la línea de la narratología están organizados sistemáticamente. Todos ellos ofrecen una metodología aplicable a casos concretos y resultan provechosos en los estudios comparativos de novela y cine. El valor de estos modelos narratológicos es señalado por Whelehan (1999). Esta autora opina que mientras que los intentos de juzgar la autenticidad o fidelidad textual de una

adaptación resultan una ciencia inexacta acompañada de juicios de valor acerca del relativo valor artístico del cine y la literatura especialmente cuando un clásico es adaptado para la audiencia popular del cine, la práctica de comparar las estrategias narrativas para establecer los cambios clave que se hacen en el proceso de transición puede ser bastante reconfortante. Después de todo, el proceso de presentar un texto literario en película es un proceso en el cual los mecanismos formales de la narrativa, como el punto de vista, la focalización, el tiempo verbal, la voz, la metáfora, deben realizarse en otros medios diferentes, y es aquí donde la creatividad del que lleva a cabo una adaptación es puesta a prueba. Whelehan señala que la obra de McFarlane (1996) es el ejemplo más completo de la aplicación de este enfoque narratológico a la adaptación. La intención de McFarlane es marginar otros tipos de análisis que se centran por ejemplo en la cuestión de la autoría (“authorship”) o la influencia de los contextos industriales y culturales en el proceso de adaptación, a favor de un enfoque que se centre en los efectos estructurales del cambio y traducción de una forma narrativa a otra. El estudio sobre adaptación ha estado dominado durante muchos años por la cuestión de la fidelidad al original. La ventaja de un enfoque narratológico es que éste reconoce que las condiciones diferentes dentro de las que se sitúan la ficción y la narrativa fílmica dependen de la necesidad de ‘violar’ el texto original. El tipo de comparación narrativa entre el texto y la película que McFarlane lleva a cabo puede proporcionar revelaciones interesantes sobre las características liberadoras y represoras de los procesos de adaptación, y al mismo tiempo puede evitar la tentación de priorizar el texto literario como sucede en discusiones acerca del papel del autor y las cuestiones sobre la fidelidad (Whelehan, 1999:9-11).

Sin embargo, Whelehan añade que el enfoque de McFarlane presenta algunos problemas. Algunos de los códigos que para McFarlane forman parte de los aspectos

extracinematográficos del cine son problemáticos en su interpretación y aplicación. El ‘código cultural’ que McFarlane define como aquél que comprende toda la información relacionada con cómo vive la gente, o vivía, en épocas y lugares determinados, provoca preguntas acerca de la relación del espectador con la película, la época en la que se ve la película, el posible cambio de estatus de la película en la historia del cine (por ejemplo, puede convertirse en un clásico algún tiempo después, o puede convertirse en película de culto) y sobre otros factores más amplios que hacen que su modelo se complique (Whelehan, 1999:11).

Un aspecto de la relación de la audiencia con el texto que formaría parte del código cultural y que Whelehan considera especialmente interesante es su relación histórica, particularmente en el caso del siempre popular drama de época (“costume drama”), razón por la que la novela del siglo XIX sigue siendo una elección tan popular en el terreno de las adaptaciones. Sin embargo el pasado que aparece en estas adaptaciones es un pasado construido desde la perspectiva de nuestro tiempo presente. El *género*, la clase social y otras diferencias sociales son con frecuencia reconstruidas ideológicamente siguiendo nuestra imagen presente más que los valores del pasado. Por lo tanto, las adaptaciones de los textos clásicos de épocas anteriores no son sólo una cuestión de rellenar los huecos visuales que parecen ser sugeridos por la interpretación que hace del original el que lleva a cabo la adaptación, sino que a menudo existe la tentación de presentar una escena desde la perspectiva de finales del siglo XX para, irónicamente, apoyar lo que el que lleva a cabo la adaptación cree que es auténtico al texto. Tales decisiones suelen tomarse considerando que están siendo fieles a lo que el autor habría expresado si hubiese podido discutir ciertos temas con libertad y si hubiese tenido acceso a la misma tecnología. Ejemplos recientes de este tipo de decisiones de añadir algo al original pueden encontrarse en la adaptación reciente (1995) que la BBC

ha hecho de la novela de Austen *Pride and Prejudice*, en concreto en las adiciones en relación con el personaje de Mr. Darcy (“the character of Darcy is overtly sexualized, a clear object of the female gaze, culminating in the famous scene where Darcy strips to the waist to swim the lake at Pemberley”), o en la adaptación para el cine que Ang Lee hace en el mismo año de otra novela de Austen, *Sense and Sensibility*, a la que se añade un contexto feminista (Whelehan, 1999:139).

La cuestión de la relación histórica de la audiencia con el texto fílmico/literario es, en palabras de Whelehan, interesante, especialmente si nos centramos en los años 90 como objeto de estudio y observamos la gran cantidad de adaptaciones al cine y a la televisión de novelas del siglo XIX que tienen lugar durante estos años. Y podemos preguntarnos si la preferencia por el siglo XIX surge del interés del público por este período de la historia británica, del creciente dominio de la novela como una forma literaria respetable durante este período, o de las cualidades morales o ideológicas de los textos. Podría afirmarse que el escenario del siglo XIX permite una mayor posibilidad de familiaridad con el contexto histórico por parte del público, y eso sin mencionar la disponibilidad de escenarios ‘auténticos’ en los que visualizar el período. Sin embargo, la elección de estas novelas podría también estar motivada por los autores y el contenido de las mismas, al ser considerados compatibles con la adaptación comercial (Whelehan, 1999:13-14)

Otra autora que apoya la elección de una análisis narratológico para el análisis de las adaptaciones pero que, como Whelehan, también señala la importancia de tener en cuenta otro tipo de factores es Berghahn (1996), quien señala la necesidad de prestar atención a factores de tipo ideológico (que estarían cercanos a algunos de los códigos que McFarlane incluye en los factores extracinematográficos). En opinión de Berghahn un enfoque teórico con el que llevar a cabo el análisis de adaptaciones de forma mucho

más adecuada y precisa que siguiendo las ideas en las que se basa el análisis de la fidelidad puede encontrarse en el uso de determinados conceptos estructuralistas. La aplicación de categorías críticas como historia y discurso al análisis de la adaptación cinematográfica y a su fuente literaria ofrece la oportunidad de comparar las diferentes posibilidades de codificación en los dos medios de una narrativa determinada. Sin embargo, al uso de los conceptos estructuralistas para el análisis de las adaptaciones Berghahn piensa que puede unirse una perspectiva ideológica, para lo que sigue la afirmación de Christopher Orr (1984) según la cual una adaptación fílmica es (un) producto de la cultura que la crea y por lo tanto (una) expresión de las fuerzas ideológicas operativas en esa cultura en un momento histórico determinado, por lo que las divergencias deliberadas son de especial interés ya que proporcionan pistas acerca de la ideología implícita en el texto fílmico. Estas divergencias o faltas de fidelidad van a ser consideradas señales acerca de la posición ideológica y artística que el cineasta ha adoptado en su lectura y reinterpretación del texto original (Berghahn, 1996:74).

En las opciones de Bergham y Whelehan hemos visto lo positivo de los modelos narratológicos pero también la necesidad de completar estos análisis con otro tipo de consideraciones que vayan más allá de las estrictamente narratológicas.

Seguidamente revisaremos otras obras dedicadas al estudio de las adaptaciones y que siguen orientaciones teóricas y metodológicas que pueden resultar complementarias o alternativas.

#### **3.2.2.3.2. Otras teorías sobre adaptación**

En un estudio sobre la adaptación en el cine italiano, Millicent (1993) afirma que el debate teórico sobre las adaptaciones se centra en torno a dos posturas opuestas. Por

un lado, aquéllos que señalan la similitud entre novela y cine. Frente a este tipo de afirmación, se encuentra la opinión de críticos para quienes los medios de expresión al ser diferentes expresarán cosas diferentes y no las mismas cosas de forma diferente. Para Millicent la versión más reciente de este debate gira en torno a la posibilidad de separar la historia del discurso, es decir, la narrativa o diégesis o *récit* de su medio concreto de expresión artística. Y volvemos a encontrar dos posturas. Autores como Ricoeur, Barthes, A.J. Greimas o Chatman apoyan la existencia de un código narrativo universal y no específico que trasciende su realización en un sistema de signos determinado. Por otro lado, críticos como Jean Mitry y Gérard Genette insisten en que el significado está unido al material concreto en el que se realiza. Según estos autores la adaptación es imposible y prefieren hablar de inspiración o “resimbolización”, es decir, el intento por recrear en otro medio la experiencia estética del texto que ha servido como fuente (Millicent, 1993:14).

Ante la fuerza de los argumentos a favor y en contra de la distinción historia/discurso y la dificultad de reconciliarlos, Millicent propone una posible solución: la posibilidad de no elegir entre las dos posturas y utilizar las dos como hipótesis de trabajo capaces de generar modelos de operación útiles sin diluir el poder de cada posición. Siguiendo esta solución, por un lado Millicent sugiere que la separación de historia y discurso es una división útil y necesaria para el que lleva a cabo la adaptación, quien debe establecer la existencia de una esencia narrativa que puede manifestarse en forma cinematográfica o literaria. Sin embargo, por otro lado, la distinción no puede mantenerse a la hora de hablar de la recepción pública de los dos medios, cuyas consecuencias psicológicas y sociológicas están tan íntimamente relacionadas con los lenguajes específicos de cada medio que la distinción sería un ejercicio de frivolidad académica (Millicent, 1993:14).

En primer lugar, Millicent analiza la utilidad de la división entre historia y discurso para el que lleva a cabo una adaptación. El cineasta que quiere adaptar una novela tiene que enfrentarse a una serie de decisiones prácticas:

how to condense a text of several hundred pages to a ninety-minute format; how to visualize its character and settings; how to organize literary space and time by cinematically appropriate means; how to externalize inner states of mind and to dramatize, through dialogue and actions, the complexities of human relationships; how to orchestrate the narration in the rhythm of tensions and pauses necessary to maintain viewer engagement; how to order the sequence of events in a way that motivates their linkage, either psychological or material causality; and how to give an overall structure to the narrative by respecting or polemically rejecting the need for exposition, climax, and denouement. (Millicent, 1993:14-15)

En resumen, el adaptador debe buscar una estrategia con la que convertir un texto básicamente diegético en un texto fundamentalmente mimético. Por otro lado, aunque la separación historia/discurso sirva como modelo para explicar la producción de películas basadas en obras literarias, Millicent opina que la recepción de tales películas requiere unas hipótesis de trabajo diferentes. Esto se debe a que para los consumidores de discurso literario y fílmico, el significado no puede separarse del vehículo concreto de su expresión artística, en el que los significantes respectivos del cine y la literatura se perciben de forma diferente. A la diferente percepción hay que añadir la diferencia entre la síntesis diferida de la literatura y la síntesis inmediata del cine. En otras palabras, cuando leemos, tenemos una comprensión lineal y progresiva del conjunto, mientras que en el cine vemos todo lo que aparece en una escena de forma simultánea. Esta diferencia es relevante por ejemplo para la construcción de los personajes en los dos medios. La construcción de los personajes literarios nunca está completa, sino que permanece abierta:

The open-endedness of literary characterization (physical as well as psychological) which follows from the deferred synthesis of the reading process makes of characters vague phantasmata whose mystique lies in their very resistance to descriptive closure. (Millicent, 1993:17)



El carácter sintético de la experiencia fílmica se adelanta a la imaginación del lector provocando la frecuente decepción en los espectadores (Millicent, 1993:17). Sin embargo, aunque lo que Millicent afirma sea cierto, esto no quiere decir que la película no deje espacio para la imaginación del espectador. Aunque la película rellena inevitablemente algunas indeterminaciones de la novela, ésta abre otro tipo de huecos para el espectador. Por ejemplo, mientras que en las novelas los pensamientos y emociones de los personajes pueden ser mostrados por medio del pensamiento directo, en el cine mostrar los pensamientos de los personajes por medio de una voz en *off* se considera algo poco fílmico por lo que o bien no se muestran, con lo que el espectador debe realizar un mayor trabajo de inferencia, o bien se buscan soluciones en los códigos visuales y auditivos del cine para expresar estos pensamientos.

Aparte de las diferencias de percepción, la recepción de ambos medios está también determinada por su carácter diferente como instituciones. Aunque traten la misma historia, leer un libro y ver una película son dos actividades distintas que tienen implicaciones socioculturales muy diversas. La lectura supone una participación en una cultura literaria, una afirmación personal de una tradición escrita continua enseñada por las escuelas, perpetuada por las bibliotecas y casas editoriales y observada por los árbitros del gusto. Por el contrario el cine es una experiencia colectiva que se enmarca dentro de la cultura de masas:

Film going is a collective ritual and an assent to the seductions of mass culture (even in the case of the art-house film, which confirms mass culture in the very vehemence of its rejection), a consumerist venture whose food concessions and movie-inspired commodities put spectator's appetites at the forefront of the cinema situation. (Millicent, 1993:19)

Y a esto hay que añadir las diferencias de recepción. La lectura constituye un acto solitario controlado por completo por el lector, mientras que ver una película es un acontecimiento de masas controlado por la tecnología del medio. Las diferencias en sus

circunstancias materiales e institucionales hacen que las experiencias literaria y fílmica sean mundos aparte (Millicent, 1993:19).

A pesar de estas afirmaciones de Millicent, una forma de reconciliar la experiencia de lectores y espectadores es analizar los dos procesos de recepción como procesos cognitivos que se sirven de elementos como los esquemas mentales, la información previa y las indicaciones textuales para construir los significados. En este sentido se podrían utilizar modelos cognitivos como los propuestos por Bordwell y Branigan que parten de las técnicas de narración para explicar los procesos de comprensión.

Una propuesta reciente para el análisis de las adaptaciones es la ofrecida por Griffith (1997). Este autor no considera la novela como un suceso verbal, psicológico o anónimamente codificado, lo que se convertiría en una barrera para la adaptación. Por el contrario, entiende la novela como un problema estético resuelto: un autor tiene temas, tonos, o actitudes que expresar, para los que inventa una acción que va a ser representada con palabras por medio de técnicas elegidas. El autor toma decisiones que son más complejas que el hecho de encontrar una forma adecuada para el contenido. El medio no es lo más importante, por lo que los efectos, acciones, e incluso algunas técnicas pueden comunicarse por medio de las imágenes y sonidos del cine y corresponder a los componentes de la novela.

El método de Griffith le servirá para mostrar que del mismo modo que una novela no tiene éxito por el simple hecho de estar compuesta de palabras, una adaptación no fracasa simplemente por no utilizar esas mismas palabras. Tanto la novela como el cine representan todos concretos que son imitaciones artificiales. El uso que el artista hace de un medio es una elección estética, no una necesidad, en la construcción de un artificio. Y para que comprendamos qué quiere decir con imitación,

Griffith menciona la distinción que propone Coleridge entre una imitación y una copia. Mientras que en una imitación una cierta cantidad de diferencia es esencial y una condición indispensable y causa del placer que nos produce, en una copia esta diferencia es un defecto en contra de su nombre y propósito. Y aplicando esta distinción al debate sobre adaptación, Griffith señala que en un método inductivo la adaptación debe ser considerada una imitación:

An imitation tries to capture some qualities of the object without perversely trying to capture them all. For instance, a still-life painting or a poem may pleasantly suggest the color and ripeness of an apple, but without tempting us to bite into the canvas or page; on the other hand, a copy such as a piece of wax fruit may tempt us to taste it, but if fooled, we are put off by the wax taste and disgusted with the apple as, perhaps, kitsch decoration. In the case of adaptations, the deductively abstract critics who emphasize the medium agree with Coleridge that the written work need not taste like an apple, but they insist that the film adaptation taste like ink. An inductive method encourages a more consistent critical attitude: an imitation, even if it adapts a prior imitation, should be judged by the choices it embodies and not forced to copy the prior choices. (Griffith, 1997:41)

Esta distinción es importante y afecta a la cuestión de la fidelidad. El espectador medio considera que la fidelidad es una cuestión de cuánto se mantiene del argumento o cuántos de los personajes sobreviven a la normal condensación de la acción de la novela. Incluso para los críticos que piensan en términos de forma y contenido, esta cuestión de la cantidad aísla el contenido y por lo tanto ignora la forma. El análisis que presenta la adaptación como imitación nos llevaría más allá de esta noción común de fidelidad, para tener en cuenta cuestiones más específicas de fidelidad técnica y formal. En otras palabras, la fidelidad se refiere a los tipos de elecciones hechas, y no al número de elecciones que corresponden a las del autor de la novela (Griffith, 1997:41).

Uno de los aspectos que según Griffith ha sido tratado de forma equivocada en las teorías que se centran en las diferencias materiales entre novela y cine, ha sido la adaptación del pensamiento. Para muchos críticos del mismo modo que el cine no puede imitar la narración en primera persona, tampoco puede entrar en las mentes de los personajes y representar su pensamiento. La estructura formal de la obra consta de tres

partes: argumento, personajes y pensamientos. Bluestone y sus seguidores considerarían que el argumento, como una secuencia de circunstancias y acciones causal y unificada, se adapta bastante bien a una representación externa. Por otro lado, como tales acciones nos proporcionan información acerca de los personajes, también estarían de acuerdo con la idea de que el cine adapta bien el aspecto de la caracterización. Sin embargo, surgen varias preguntas: ¿es el personaje algo que siempre vemos actuando?, ¿Qué sucede con la caracterización expresada a través de pensamientos y sentimientos?. Bluestone contestaba a estas preguntas afirmando que el cine puede llevarnos a inferir el pensamiento pero que no puede mostrarlo directamente, ya que una película no es pensada sino percibida (Griffith, 1997:62-64).

Griffith considera que esta afirmación está equivocada porque implica que un libro puede transcribir o copiar el pensamiento, dando por hecho que los dos son verbales. Como ya hemos comentado anteriormente todo es convención y lo que hace una novela es representar el pensamiento de forma verbal. Incluso si el pensamiento fuese verbal como implica esta afirmación, Griffith opina que las versiones escritas del pensamiento serían necesariamente imitaciones, y el cine también puede imitar el pensamiento, incluso el pensamiento visual y auditivo:

As much as Molly Bloom's soliloquy, with its associative transitions and lack of grammatical marks, "looks" like unmediated thinking, Joyce yet selects and composes it with aesthetic and dramatic purposes in mind. Thought is not only verbal, though; we can all bring to mind sensations of sight, sound, touch, taste and smell, not to mention abstract concepts beyond words and senses. Words can imitate those thoughts that can be put into words, but so can film –and film can imitate visual and aural thinking too. For instance, the "noise" on the soundtrack of Lodge Kerrigan's *Clean, Shaven* portrays the protagonist's disordered, schizophrenic mind even as we view his actions in the external world. (Griffith, 1997:64)

El hecho de considerar que las adaptaciones son imitaciones permite a Griffith mostrar que las adaptaciones pueden hacer muchas de las cosas que normalmente se negaba que eran capaces de hacer, ya que pueden imitar, de forma similar al logro de la novela original, varias técnicas narrativas, formas y efectos. Sin embargo, el hecho de

que las adaptaciones dispongan de elecciones artísticas con las que imitar las del novelista no quiere decir que necesiten imitarlas y a menudo no lo hacen. Y cuando una película imita una novela técnica y formalmente, esto no supone que el resultado será necesariamente una buena película: “No prescriptions govern all novels and film adaptations. At best particular cases may serve as models.” (Griffith, 69-70)<sup>71</sup>.

Otro estudio sobre las adaptaciones que como los de Millicent, Whelehan y Berghahn valora la aportación de la narratología pero que también señala la necesidad de ir más allá de las cuestiones meramente narratológicas es el de Naremore (2000). En primer lugar, Naremore explica las razones por las que el estudio de la adaptación ha constituido durante muchos años una de las áreas de los estudios sobre cine menos sofisticada. Una de las principales razones, que Robert B. Ray señala en este mismo volumen editado por Naremore<sup>72</sup>, es institucional: la mayoría de los programas sobre cine en la academia están unidos a departamentos de literatura, donde el estudio de la adaptación se utiliza como otro medio de enseñar literatura. Naremore afirma que la mayoría de las discusiones sobre adaptación al cine pueden resumirse por medio de una tira cómica que apareció en el *New Yorker* y que Alfred Hitchcock describió en una ocasión a François Truffaut: “two goats are eating a pile of film cans, and one goat says to the other, “Personally, I liked the book better.” Naremore afirma que incluso cuando el estudio académico sobre el tema no esté directamente preocupado por la adecuación

---

<sup>71</sup> Lloyd (1998:428) critica el modelo propuesto por Griffith ya que considera que olvida aspectos importantes que deberían tenerse en cuenta a la hora de analizar las adaptaciones: “Griffith leaves complex issues of authorship in the cinema, unconscious creative processes, historical and cultural influences on the industrial production of movies, and the diversity among the film spectators entirely unexamined in this formula.”

<sup>72</sup> Otras colecciones de artículos sobre adaptación en los que se analizan casos concretos de adaptación son las editadas por Robert Giddings y Erica Sheen (2000), *The Classic Novel. From Page to Screen*, y por D. Cartmell, I.Q. Hunter, H. Kaye y I. Whelehan (2000), *Classics in Film and Fiction*.

artística o fidelidad de una película determinada a su fuente, este estudio suele ser implícitamente respetuoso con el texto precursor (Naremore, 2000:2).

Desde los años 60 el estudio académico sobre adaptación ha ganado en sofisticación al utilizar importantes escritos teóricos sobre literatura y cine, incluyendo las poéticas estructuralistas y post-estructuralistas de Roland Barthes, la narratología de Gérard Genette, y el neoformalismo de Bordwell y Thompson. Sin embargo, en opinión de Naremore el estudio sobre adaptación continúa moviéndose entre los dos enfoques ejemplificados por Bluestone y los “auteurists”:

The Bluestone approach relies on an implicit metaphor of translation, which governs all investigations of how codes move across the sign systems. Writing in this category usually deals with the concept of literary versus cinematic form, and it pays close attention to the problem of textual fidelity in order to identify the specific formal capabilities of the media. By contrast, the auteurist approach relies on a metaphor of performance. It, too, involves questions of textual fidelity, but it emphasizes difference rather than similarity, individual styles rather than formal systems. (Naremore, 2000:8)

Naremore añade que los dos enfoques se reflejan en la práctica de ciertos cineastas y ambos proporcionan respuestas válidas al tipo de preguntas que plantean. Sin embargo, este autor prefiere el segundo enfoque porque es un enfoque menos reverente hacia la literatura y más adecuado para considerar aspectos como las audiencias, situaciones históricas y políticas culturales.

Los análisis sobre adaptación deberían, en opinión de Naremore, proporcionar un discurso más flexible y animado en el ámbito de los estudios fílmicos. Lo que se necesita es una definición más amplia de la adaptación que tenga en cuenta el aparato comercial, el público y la industria de la cultura académica. Por este motivo, los artículos elegidos por Naremore para su colección prestan más atención a aspectos económicos, culturales y políticos que a los aspectos formales (Naremore, 2000:8-10).

Además de la necesidad de extender la clase de textos que se tiene en cuenta en los estudios de adaptación (es decir, la necesidad de no limitarse sólo a las adaptaciones que se basan en textos del canon literario), Naremore considera necesario aumentar las

metáforas de traducción y representación con la metáfora de intertextualidad, o con lo que M.M. Bakhtin llamó “dialógica” (“dialogics”). Este enfoque es ilustrado por varios de los escritores que aparecen en la colección, especialmente por Guerric DeBona y Gilberto Pérez para los que es importante recordar que las adaptaciones literarias también se basan en fuentes visuales y teatrales, y por Darlene J. Sadlier, quien muestra la forma en que una única película puede unir múltiples textos anteriores<sup>73</sup>. Sin embargo, la noción específicamente Bakhtiana de dialógica va a ser elaborada en el artículo de Robert Stam quien enfatiza las posibilidades infinitas y sin límites generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura y toda la matriz de preferencias comunicativas dentro de la cual se sitúa el texto artístico. Stam va más allá del formalismo y más allá de los simples intentos de comparar los “originales” con “transformaciones”. Su teoría hace que el estudio de la adaptación esté más cercano a la teoría contemporánea y a las prácticas fílmicas contemporáneas (Naremore, 2000:12).

Naremore añade que vivimos en un mundo saturado por los medios de comunicación, un mundo lleno de referencias y de préstamos de las películas, de los libros y de cualquier forma de representación. Los libros se convierten en películas, pero a la vez las películas se convierten en novelas, en guiones publicados, musicales de Broadway, espectáculos de televisión, “remakes”, etc. Por todo esto Naremore concluye su introducción haciendo referencia al artículo de Bazin (1948) que recoge en su colección y del que Naremore extrae el título de su introducción<sup>74</sup>:

(...) Bazin sounds like what we call today a poststructuralist or postmodernist: “the ferocious defense of literary works,” he says, “is, to a certain extent, aesthetically justified; but we must also be aware that it rests on a rather recent, individualistic conception of the ‘author’ and of the ‘work,’ a conception that was far from being ethically rigorous in the seventeenth century and that started to become legally defined

---

<sup>73</sup> Los artículos a los que Naremore se refiere y que aparecen en su colección (Naremore, ed, 2000) son los siguientes: Guerric Debona, O.S.B. “Dickens, the Depression, and MGM’s *David Copperfield*”; Gilberto Pérez, “Landscape and Fiction: A Day in the Country”; Darlene J. Sadlier, “The politics of Adaptation: *How Tasty Was My Little Frenchman*”.

<sup>74</sup> El ensayo de Bazin que aparece en el libro editado por Naremore (2000:19-27) es “Adaptation, or the Cinema as Digest” que Bazin escribió en 1948.

only at the end of the eighteenth. ...All things considered, it is possible to imagine that we are moving toward a reign of adaptation in which the notion of the unity of the work of art, if not the very notion of the author himself, will be destroyed." Some would say we have already arrived at that point. (Naremore, 2000:15)

Naremore opina que ya es hora de que los que escriben sobre adaptación reconozcan lo que Bazin vio en 1948. El estudio de la adaptación necesita unirse al estudio del reciclaje, de las nuevas versiones y de cualquier otra forma de volver a contar algo en la época de la reproducción mecánica y la comunicación electrónica. De esta forma la adaptación formaría parte de una teoría general de la repetición, y el estudio de la adaptación dejaría de estar en los márgenes para pasar a estar en el centro de los estudios contemporáneos de los medios de comunicación (Naremore, 2000:15).

El artículo de Stam (2000), "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation" resulta muy interesante por considerar la adaptación como un dialogismo intertextual. Stam comienza haciéndonos ver que el lenguaje de la crítica sobre la adaptación fílmica de novelas ha sido con frecuencia profundamente moralista, algo que se observa en numerosos términos utilizados para describir lo que las adaptaciones suponen respecto al original. Términos como infidelidad, traición, deformación, violación, vulgarización y profanación, todos cargados de una negatividad específica:

*Infidelity* resonates with overtones of Victorian prudishness; *betrayal* evokes ethical perfidy; *deformation* implies aesthetic disgust; *violation* calls to mind sexual violence; *vulgarization* conjures up class degradation; and *desecration* imitates a kind of religious sacrilege toward the "sacred word." (Robert Stam, 2000:54)

Stam pretende alejarse del enfoque moralista y proponer estrategias específicas para el análisis de las adaptaciones. Sin embargo, primero se detiene en analizar la cuestión de la fidelidad característica del enfoque moralista que pretende superar. En primer lugar, señala que la noción de fidelidad de una adaptación a la novela en la que se basa tiene su parte de verdad, ya que cuando decimos que una adaptación no ha sido fiel al original, con este término expresamos nuestra decepción ante una adaptación que



no consigue capturar lo que consideramos los rasgos narrativos, temáticos y estéticos fundamentales de su fuente literaria. Términos como infidelidad o traición sirven para traducir nuestro sentimiento ante una adaptación que no ha sido merecedora del amor que profesamos a la novela. (Stam, 2000:55)

Sin embargo, esto no debe llevarnos a considerar la “fidelidad” como un principio metodológico exclusivo, ya que en opinión de Stam la noción de fidelidad es problemática por varias razones. En primer lugar, hay que cuestionar la posibilidad de la fidelidad estricta al original ya que se puede argumentar que una adaptación es automáticamente diferente y original debido al cambio de medio. El cambio de un medio con una única materia de expresión, únicamente verbal, a un medio con varios canales o materias de expresión como es el cine, que no sólo puede utilizar palabras (escritas y habladas) sino también representación teatral, música, efectos de sonido e imágenes fotográficas en movimiento, explica la improbabilidad e incluso la falta de deseo de fidelidad literal. Pero además de este cambio en materias de significación, existen otros aspectos que hacen que la fidelidad de una adaptación sea prácticamente imposible. La demanda de fidelidad ignora los procesos que tiene lugar durante la producción de una película. Por ejemplo, una película se diferencia de una novela en el coste y en los modos de producción. Una novela es normalmente producida por un único individuo mientras que una película es casi siempre un proyecto en el que colaboran muchas personas. Por otro lado, mientras que las novelas no suelen estar afectadas por cuestiones de presupuesto, las películas están inmersas en contingencias materiales y financieras. Una novela es afectada por cuestiones de infraestructura económica sólo en el momento de su distribución. Sin embargo, en el cine estas cuestiones entran en juego en la fase de producción de las películas. (Stam, 2000:55-56)

Por otro lado, Stam considera que la noción de “fidelidad” es esencialista en relación con los dos medios implicados. En primer lugar, esta noción asume que la novela contiene una esencia que se puede extraer y que está escondida bajo la superficie de los detalles de estilo (los detalles superficiales de estilo). Y se asume que esta esencia escondida, este núcleo de significado y sucesos, puede ser comunicado en la adaptación. Sin embargo, no existe esa esencia transferible sino que un texto novelístico está formado por una serie de signos verbales que pueden generar muchas lecturas posibles. El texto literario es una estructura abierta: “The text feeds on and is fed into an infinitely permutating intertext, which is seen through ever-shifting grids of interpretation.” Y este proceso es complicado por el paso del tiempo y el cambio de lugar, ya que cuanto mayor sea el lapso de tiempo, menor será la reverencia hacia el texto fuente y mayor será la posibilidad de que el texto sea reinterpretado a través de los valores del presente. (Stam, 2000:57)

Además de estas razones en contra de la noción de fidelidad, Stam añade que esta noción ignora una pregunta más amplia: ¿fidelidad a qué? ¿Tiene el cineasta que ser fiel a todos los detalles del argumento, a la descripción física de los personajes, a las intenciones del autor? En el caso de las intenciones, ¿cómo podemos saber cuáles son las intenciones del autor? Y en el caso de ser fiel al autor, ¿a qué instancia de autoridad hay que ser fiel? ¿Al autor biográfico, al autor implícito, al narrador? ¿O tiene el adaptador ser fiel al estilo de la obra, a su punto de vista narrativo, o a sus técnicas artísticas?

Las aportaciones teóricas del estructuralismo y el post-estructuralismo van a minar algunos de los prejuicios que van unidos al concepto de fidelidad y que apoyan la idea de que el arte literario es superior al fílmico. La semiótica estructuralista de los años 60 y 70 trataba todas las prácticas de significación como productoras de “textos”

que merecían la misma atención que los textos literarios. Con el postestructuralismo la figura del autor deja de ser el centro de atención.: “And if authors are fissured, fragmented, multidiscursive, hardly “present” even to themselves, how can an adaptation communicate the “self-presence” of authorial intention?” (Stam, 2000:57-58)

Stam recuerda que el cine no es el único medio que ha utilizado otros medios o géneros como fuente, sino que este proceso (que Stam llama “cannibalization”) también es llevado a cabo por la novela:

Both novel and film have consistently cannibalized other genres and media. The novel began by orchestrating a polyphonic diversity of materials –courtly fictions, travel literature, allegory, and jestbooks– into a new narrative form, repeatedly plundering or annexing neighboring arts, creating novel hybrids such as poetic novels, dramatic novels, cinematic novels, and journalistic novels. But the cinema carries this cannibalization to its paroxysm. (Stam, 2000:61)

El cine es, en palabras de Stam, un arte lleno de sinestesia por su capacidad de atraer varios sentidos y un arte sintético por su capacidad para absorber y sintetizar todas las artes precedentes. Para Stam la esencia de la novela y el cine de ficción es no tener esencia, estar abiertos a todas las formas culturales.

Si, como Stam ha demostrado, la fidelidad es un tropo inadecuado para estudiar una adaptación, deberíamos buscar otros tropos más adecuados. Stam sugiere traducción, ya que el tropo de la adaptación como traducción sugiere un esfuerzo de transposición intersemiótica, con las pérdidas y ganancias típicas de cualquier traducción. La teoría de la adaptación dispone de una amplia constelación de tropos (“translation, reading, dialogization, cannibalization, transmutation, transfiguration, and signifying”), cada uno de los cuales arroja luz sobre una dimensión diferente de la adaptación. Stam va a centrarse en la consideración de la adaptación como Dialogismo Intertextual (“Intertextual Dialogism”):

Adaptations (...) can take an activist stance toward their source novels, inserting them into a much broader intertextual dialogism. An adaptation, in this sense, is less an attempted resuscitation of an originary word than a turn in an ongoing dialogical process. The concept of intertextual dialogism suggests that every text forms an

intersection of textual surfaces. All texts are tissues of anonymous formulae, variations on those formulae, conscious and unconscious quotations, and conflations and inversions of other texts. In the broadest sense, intertextual dialogism refers to the infinite and open-ended possibilities generated by all the discursive practices of a culture, the entire matrix of communicative utterances within which the artistic text is situated, which reach the text not only through recognizable, but also through a subtle process of dissemination. (Stam, 2000:64)

En relación con el proceso de intertextualidad, Stam recuerda que Genette en *Palimpsestes* (1982) ofrece varios conceptos que pueden ser útiles en nuestra discusión sobre adaptación. Genette propone el término “transtextualidad” para referirse a todo lo que pone a un texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos. Y distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, algunas de las cuales se relacionan con la adaptación. El primer tipo es la “intertextualidad” o *copresencia* efectiva de dos textos en forma de citas, plagio y alusión. La adaptación en este sentido participa en una doble intertextualidad, una literaria y la otra cinematográfica. En segundo lugar, encontramos la “paratextualidad” que se refiere a la relación entre el texto y el “paratexto” que está constituido por los títulos, prólogos, epígrafes, dedicatorias, ilustraciones, e incluso las portadas de los libros y los autógrafos. En otras palabras, la paratextualidad se refiere a todos los mensajes accesorios y comentarios que rodean el texto y a veces no se distinguen del mismo. El tercer tipo de transtextualidad es lo que Genette llama “metatextualidad” o relación crítica entre un texto y otro. El texto comentado puede ser citado explícitamente o simplemente evocado. La “architextualidad” es la cuarta categoría de Genette y se refiere a las taxonomías genéricas sugeridas o rechazadas por los títulos o subtítulos. En otras palabras, está relacionada con el deseo o rechazo del artista a caracterizar un texto de forma genérica por su título. Y Stam pone como ejemplo a *Clueless* una de las recientes adaptaciones de la novela de Austen *Emma*: “The title *Clueless* disguises the Jane Austen source [*Emma*] while signaling the film’s milieu: rich, upper-middle-class adolescents.”. Por último, encontramos la “hipertextualidad”, el quinto tipo de transtextualidad y para Stam probablemente la más

interesante de las categorías de Genette: “it refers to the relation between one text, which Genette calls “hypertext,” to an anterior text, or “hypotext,” which the former transforms, modifies, elaborates, or extends.” En este sentido, las adaptaciones fílmicas son hipertextos derivados de hipotextos ya existentes transformados por medio de una serie de operaciones. Por ejemplo, las distintas adaptaciones de *Madame Bovary* realizadas por Renoir y Minelli pueden considerarse lecturas hipertextuales de un mismo hipotexto. Además, las adaptaciones existentes de una novela pueden formar un hipotexto acumulativo que está disponible para el cineasta que lleva a cabo una adaptación posterior del mismo texto/novela/hipertexto (Stam, 2000:65-66).

Por lo tanto, una forma de analizar la adaptación es considerarla como el resultado de transformar el *hipotexto* de una novela fuente por medio de una compleja serie de operaciones: “selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization, and reculturalization.” La novela fuente es considerada una preferencia situada producida en un medio y en un contexto histórico, y que es transformada posteriormente en otra preferencia igualmente situada que se produce en un contexto diferente y en un medio diferente. El texto fuente es un denso complejo de información, una serie de indicaciones verbales que la película que lo adapta puede seguir, ampliar, ignorar, subvertir o transformar. La adaptación fílmica de una novela lleva a cabo estas transformaciones siguiendo las normas de un medio diferente:

The film adaptation of a novel performs these transformations according to the protocols of a distinct medium, absorbing and altering the genres and intertexts available through the grids of ambient discourse and ideologies, and as mediated by a series of filters: studio style, ideological fashion, political constraints, auteurist predilections, charismatic stars, economic advantage or disadvantage, and evolving technology. (Stam, 2000:68-69)

En este proceso de transformación que lleva a cabo la adaptación, Stam considera centrales los cambios de lugar, tiempo y lenguaje. También analiza las

operaciones textuales relacionadas con los sucesos del argumento y los personajes, y con el punto de vista.

Stam señala que el estudio sobre adaptación debe dejar de preocuparse por la noción de fidelidad al original y debe prestar más atención a la respuesta dialógica, es decir, a las lecturas, críticas y reescrituras de material previo. Con esto se conseguiría una crítica que no sólo tuviese en cuenta sino que también apreciase las diferencias entre los medios de representación (Stam, 2000:75-76).

Los siguientes capítulos desarrollan un enfoque narratológico en el análisis de las adaptaciones en la línea de los modelos de McFarlane, Chatman y Rifkin, éste último más semiótico; también se toman ideas de los modelos sobre narración en la línea de la psicología cognitiva, para el análisis de los procesos de narración y comprensión narrativa. Al aplicar el modelo de McFarlane no se analizan en detalle lo que él llama “extracinematic factors”, aunque en algunas de las adaptaciones como la de *Pride and Prejudice* (1940) sí será interesante mencionar los aspectos culturales e históricos de producción del film porque éstos determinarán muchas de las elecciones a nivel narrativo: por ejemplo en las omisiones, adiciones de episodios, etc. En general los factores extrafílmicos se tendrán en cuenta a la hora de explicar las modificaciones a nivel de la historia que se introducen en las adaptaciones, modificaciones motivadas por el contexto ideológico y cultural en el que se produce la adaptación. También será importante tener en cuenta aspectos como la intertextualidad en adaptaciones como *Clueless* y *Mansfield Park*<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Whelehan (2000) hace referencia por ejemplo a la intertextualidad provocada por la influencia que la crítica académica existente sobre una novela puede tener en la adaptación de la misma:

Interestingly (...) there are echoes of the processes of literary criticism in transforming the meanings available to the reader of the classic novel or the Shakespeare play. As our opening chapters on classic adaptation show, the adaptation process in these instances is already burdened by the weight of interpretations which surround the text in question, and which may provide the key to central decisions made in a film's production. (Whelehan, 2000:7)

Todas las propuestas sobre la adaptación que hemos analizado sirven para mostrar la complejidad del fenómeno de la adaptación. Giddings y otros utilizan un fragmento de la novela de Jane Austen *Northanger Abbey* porque piensan que recoge el motivo de todo el debate sobre las adaptaciones cinematográficas:

‘Oh! It is only a novel!’ replies the young lady; while she lays down her book with affected indifference or momentary shame.—‘It is only *Cecilia*, or *Camilla*, or *Belinda*!’ or, in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour, are conveyed to the world in the best-chosen language. (cit. Giddings y otros, 1990:24)

‘¡Es sólo una novela!’ Jane Austen ironiza con la exclamación del personaje mostrando todo lo que puede ser una novela. Kuwahara (1993) también analiza este pasaje de *Northanger Abbey* en el que Austen alaba un tipo determinado de novelas y ridiculiza la clase de libros que lee la protagonista:

The novelist who set out to write a burlesque on the sentimental novel and the gothic romance thus comes out with an explicit statement of what the novel should be and what it essentially is –not an exaggerated, improbable coloring of life evoking an emotional response but a work of art displaying the greatest powers of the mind and presenting a “thorough knowledge of human nature.” (...) Austen aptly emphasizes words such as “delineation,” “effusions,” and “language.” Catherine Morland, who had been ridiculed for the quality of her reading, is now ironically commended for the habit of reading novels. The self-conscious narrator seems to smile at her heroine doing what in itself is a commendable thing, but the implication is that she could be reading better novels, such as the one in which herself is the heroine. (Kuwahara, 1993:24)

En definitiva, Jane Austen se está refiriendo al valor de las novelas, al poder del medio verbal para transmitir historias utilizando unos procedimientos que no van a ser fáciles de adaptar al cine. Y esta cita de Jane Austen nos sirve para dar paso al análisis de la adaptación de sus novelas.

---





## 4. LA ADAPTACIÓN DE LAS NOVELAS DE JANE AUSTEN. LA ADAPTACIÓN DE *PRIDE AND PREJUDICE*

### 4.1. Las adaptaciones de Austen

Aunque la adaptación de obras literarias al cine es un proceso que se inicia desde los orígenes del medio fílmico, este proceso ha experimentado un crecimiento considerable en los últimos años gracias a un renovado interés en la industria cinematográfica americana por autores clásicos de la literatura en lengua inglesa. Entre los novelistas británicos, Charles Dickens y Jane Austen ocupan un lugar privilegiado por el número de adaptaciones existentes de sus novelas. La reciente versión de *Great Expectations* muestra la posibilidad de trasladar a la época contemporánea una obra ambientada en el siglo XIX. En cuanto a Jane Austen, el auge de las adaptaciones ha llevado a la pantalla recientemente *Sense and Sensibility*, *Emma* y *Mansfield Park*. En cuanto a la literatura norteamericana, Henry James es uno de los autores más adaptados en los últimos años (*Portrait of a Lady*, *The Wings of the Dove*, *Washington Square*, *The Golden Bough*). Y este interés por la adaptación de obras literarias no sólo se limita a la novela, sino que también son innumerables las adaptaciones al cine de obras de teatro, como muestran las numerosas películas basadas en las obras de Shakespeare. Un proceso que no sólo tiene lugar en la industria cinematográfica americana. El cine español de los últimos diez años ha producido adaptaciones desde los clásicos (*La Celestina*, *El Perro del Hortelano*) a los novelistas contemporáneos como Pérez Reverte (*El Maestro de Esgrima*, *La Tabla de Flandes*) o Muñoz Molina (*Beltenebros*, *El Invierno en Lisboa*). También se vuelven a realizar versiones de obras ya adaptadas anteriormente. La última adaptación de *El Lazarillo de Tormes* (*Lázaro de Tormes*) obtuvo el galardón al mejor guión adaptado, en la penúltima edición de los Premios Goya.

El fenómeno de las versiones fílmicas de obras literarias parece inagotable y de ahí que el campo de estudio de las adaptaciones siga requiriendo estudio y análisis. De los autores de la literatura en lengua inglesa, es sin duda alguna la obra de Jane Austen la que ha provocado el mayor número de adaptaciones en la última década. Sus novelas no sólo han sido el origen de películas para la gran pantalla, sino que también han dado lugar a la producción de series de la BBC y de la ITV para la televisión<sup>76</sup>.

Aunque aquí no vamos a comentar las series televisivas, conviene resaltar que existen diferencias entre las adaptaciones al cine y a la televisión. Beja (1979:84) señala que cuando una novela de trescientas páginas se convierte en una película de dos o tres horas de duración, la historia debe ser reducida. Esta reducción es normalmente menor en un serial televisivo que puede llegar a durar ocho, diez, o incluso doce horas. Por otro lado, para este autor la experiencia de ver un serial televisivo que es versión de una novela está más cercano a la lectura de la novela de lo que pueda estarlo una película para el cine ya que el serial es algo que experimentamos de forma periódica mientras que una película en una sala de cine se completa en una única proyección. Giddings y otros (1990:4) también mencionan los dos tipos de adaptación y la diferente experiencia que proporcionan. Mientras que para la lectura de una novela de varios cientos de páginas normalmente necesitamos varias horas, una película suele durar una hora o dos. Por otro lado, el lector de la novela tiene el control del proceso: puede detener la lectura cuando lo desee, volver a leer los sucesos y reflexionar sobre la acción. El espectador de la película en el cine, a diferencia del lector solitario, se ve involucrado en una experiencia colectiva, en la que la acción avanza inexorablemente, de modo que no hay oportunidad para una pausa o recapitulación. Con respecto a la televisión, la situación se

---

<sup>76</sup> Adaptaciones de las novelas de Jane Austen al cine y a la televisión: *Sense and Sensibility* (1971, 1985, 1995); *Pride and Prejudice* (1940, 1952, 1958, 1967, 1979, 1995); *Emma* (1948, 1960, 1972, 1995, 1996, 1996); *Mansfield Park* (1983; 1999); *Persuasion* (1960, 1971, 1995).

encuentra entre la experiencia de la lectura de una novela y la de ver una película en el cine. Una adaptación televisiva de una novela normalmente dedica varias horas a su material que son divididas en varias proyecciones semanales.

Volviendo al auge de las adaptaciones de la obra de Jane Austen, podemos añadir que incluso unos de los éxitos comerciales más recientes del cine, *The Diary of Bridget Jones*, parece deber algo a las novelas de Austen, ya que Helen Fielding, escritora del libro con el mismo nombre en el que se basa esta película, se ha inspirado en la novela *Pride and Prejudice*, más bien en la serie para la BBC de *Pride and Prejudice* (1995). Uno de los protagonistas masculinos no sólo tiene el mismo nombre que el protagonista de la novela de Austen, Mr. Darcy, sino que su actuación final en la novela de Fielding contiene rasgos del Mr. Darcy literario, quien hace todo lo que está en sus manos para ayudar a Elizabeth y a su familia. En la novela de Austen, Mr. Darcy se encarga de encontrar a la hermana pequeña de Elizabeth, Lydia, que se ha fugado con Mr. Wickham. En *El Diario* de Fielding, Mr. Darcy ayuda a encontrar a la madre de la protagonista Bridget Jones que se ha fugado con su amante portugués, que como el Wickham de la novela no es un personaje muy de fiar. Además parece ser que la única condición que Helen Fielding puso a los productores de la película basada en su novela es que el personaje de Mr. Darcy fuese protagonizado por Colin Firth, el mismo actor que había hecho de Mr. Darcy de Austen en la adaptación para la BBC de *Pride and Prejudice* (1995), y cuya actuación en la serie televisiva provocó lo que ha sido conocido como *Darcymanía* o *Firthmanía*.

Sin embargo, la popularidad de Jane Austen como fuente de guiones cinematográficos no es algo reciente. En 1940 se realizó la primera adaptación al cine de *Pride and Prejudice*, con Laurence Olivier como Mr. Darcy y la actriz Greer Garson

en el papel de Elizabeth Bennet. Y además, a las adaptaciones al cine y a la televisión hay que sumar las producciones de sus novelas para la escena, no sólo como obras de teatro sino también como musicales<sup>77</sup>.

El presente estudio se justifica por la combinación del fenómeno de Jane Austen y el fenómeno de la adaptación, cuyo resultado no había sido estudiado en detalle hasta la fecha. La actual “devoción” por Jane Austen está presente en el ámbito de la cultura británica y norteamericana. Dentro del ámbito académico y popular existe una *Austenmanía*, fenómeno exagerado y divertido:

Austenmania, Austenfever, Austenitis; there have been claims that there’s been nothing like it since the Beatlemania of the sixties. We’ve all observed or joined the flocks of faddists rushing to see the films adapted from Jane Austen’s novels in a heady wave of Hollywood-meets-England glitz. Or perhaps we’ve safely avoided the riots by snuggling up in front of the telly and watching the charming screen version of *Pride and Prejudice* on the ABC (Hummel, 1997:735).

Sin embargo, el hecho de que Jane Austen se haya convertido en la actualidad en un fenómeno de masas no ha sido la única razón de este estudio. Se suma a ello el valor e interés narrativo de su obra para la práctica y apreciación de la ficción escrita.

El presente capítulo y los capítulos posteriores analizarán el proceso de adaptación de la obra de Jane Austen al cine, partiendo de las ideas que sobre narración en novela y cine y sobre adaptación han sido expuestas en los capítulos anteriores.

Troost y Greenfield (1998) analizan el fenómeno de las adaptaciones de Austen en Hollywood. Los años 1995 y 1996 fueron los más importantes en la producción de adaptaciones de Austen, con seis títulos, la mitad de las cuales tienen su origen en

---

<sup>77</sup> El artículo de Andrew Wright, “Dramatizations of the novels” (Wright, 1986:120-130) hace un repaso de estas adaptaciones para la escena y menciona también la película de Olivier (1940) con guión de Aldous Huxley y Jane Murfin, y las adaptaciones de la BBC. Wright llega a varias conclusiones sobre las adaptaciones. En primer lugar señala que ninguna versión escapa de su época o lugar. Por otro lado, las circunstancias internas de los países en los que tienen lugar las adaptaciones aparecen reflejadas. También señala que las versiones para la BBC demuestran las ventajas de un sistema de radio y televisión que es capaz de presentar dramatizaciones y lecturas sin que el público pague por ellas. Y respecto a la adaptación al cine de *Pride and Prejudice* del año 40, Wright afirma que aunque el guión lleve el nombre de Aldous Huxley es un producto típico de Hollywood de principio a fin (pp. 127-128).

Hollywood, mientras que el resto son adaptaciones para la televisión aunque también influidas por la industria cinematográfica americana. En el año 1995 encontramos cuatro adaptaciones: la película *Persuasion*, que ya había aparecido en la televisión británica en abril de 1995 y que en septiembre del mismo año fue también estrenada en el cine; *Clueless*, película de Hollywood dirigida por Amy Heckerling y que es una modernización de *Emma*; la serie de televisión que la BBC produce de *Pride and Prejudice*; y la película que Hollywood hace de *Sense and Sensibility*. En 1996 se producen dos adaptaciones de *Emma*: una para el cine y producida por Miramax, y otra para la televisión producida por *Britain's Meridian Broadcasting* para la ITV.

Entre las razones del atractivo de Austen para la gran pantalla y la televisión se encuentra el hecho de que los personajes de Austen ofrecen un equilibrio perfecto entre tipos reconocibles e individuos con motivaciones complejas y personalidades idiosincrásicas. Los lectores y espectadores se identifican con ellos y sin embargo no pueden predecir completamente su comportamiento. Por otro lado, las preocupaciones en torno a las que giran los argumentos de Austen –sexo, romance y dinero– son preocupaciones centrales en nuestra época. Los detalles del desarrollo del amor y las restricciones motivadas por un presupuesto limitado ofrecen dificultades que hacen que sus historias sean interesantes para el lector de los años 90, y estos elementos del argumento, como los personajes de Austen, pueden trasladarse prácticamente intactos al cine (Troost y Greenfield, 1998:3-4).

A estos motivos de éxito, Troost y Greenfield añaden el hecho de que sus novelas narran experiencias a las que no estamos acostumbrados, permitiendo el escapismo de los espectadores a una época más sencilla, tal y como era vivida por una clase acomodada y ociosa. Una de las grandes atracciones que la cultura de Austen puede tener para el espectador actual es la devoción que muestran por la buena educación.

---

Dole (1998) también analiza las posibles razones que se esconden detrás de la reciente fascinación por la obra de Austen y la época en la que ésta se desarrolla y señala distintas explicaciones, como la posibilidad señalada por algunos teóricos de que el público actual busque precisamente lo que hemos perdido, es decir, un mundo confortante y ordenado donde un estricto sistema de costumbres (“manners”) como el que opera en las novelas de Jane Austen pueda ayudarnos a evitar ser desconcertados por el universo moral y social. Por otro lado, muchos de los cineastas involucrados en los proyectos de Austen señalan su relevancia en el mundo actual. Por ejemplo, Emma Thompson, actriz y guionista de la adaptación al cine de *Sense and Sensibility* (1995), afirma que la gente está todavía preocupada por el matrimonio, el dinero, el romance o la búsqueda de una pareja, y Ang Lee, director de la misma adaptación, afirma que hoy en día existen restricciones como en el mundo de Austen (Dole, 1998:58).

Para Dole, la existencia de tan variadas opiniones sugiere que las adaptaciones de las novelas de Jane Austen sirven de espejo para nuestra propia sociedad aunque no parezca que lo hagan. En concreto, la fascinación que Jane Austen provoca en la audiencia americana de los años noventa es debida a su ingenioso análisis de las vicisitudes de las clases sociales, un tema que las películas americanas se han resistido a tratar de forma abierta. En general, las películas americanas participan en el dogma nacional del logro individual. Esta ética del individualismo, en combinación con los valores democráticos, propicia un mito de la ausencia de clases profundamente arraigado en la cultura americana. Jane Austen, con su agudo sentido de las distinciones de clase y escasa tolerancia de los escaladores sociales, parecería a primera vista poco propicia para atraer al público americano. Sin embargo, la inestabilidad de su ironía novelística proporciona al tratamiento que Austen hace de las clases sociales una

ambigüedad que hace que sea especialmente apropiado para un público al que se le ha enseñado a evadir sus fuertes concepciones de clase (Carol M. Dole, 1998:59).

El fenómeno de Jane Austen en los últimos años ha sido tratado también por Looser (1998). Esta autora opina que el resurgimiento de Austen demuestra la existencia de elementos progresistas y feministas en nuestra cultura, más que el toque de campanas neoconservadoras. La popularidad de Austen tiene resonancia con el feminismo liberal occidental contemporáneo, en concreto como resultado de las formas en que sus textos han sido consumidos e interpretados de nuevo por intelectuales y críticos. La mayoría de las adaptaciones recientes de Austen son, en opinión de Looser, interpretaciones relativamente fieles (aunque decididamente contemporáneas) de las mujeres de Austen y de las inclinaciones feministas de las mismas. En los momentos en los que las adaptaciones introducen cambios en los personajes o cuando algunas escenas son añadidas o modificadas podemos ver precisamente el modo en que las adaptaciones contribuyen a la corriente del feminismo:

Austen herself was involved in mainstreaming feminist ideals when she wrote her novels in the early 1800s. Her return as an ideological factor in big- and small-screen feminist representations in the late twentieth century is not an identical phenomenon, but it is an important similarity that has gone largely unremarked in the popular press. (Looser, 1998:159)

Sin embargo, frente a esta opinión de Looser encontramos la de Samuelian, para quien la adaptación de *Sense and Sensibility* aunque parece apoyar un discurso feminista, en el fondo destruye de forma efectiva el feminismo implícito de la novela de Austen, ya que aunque la película contiene protesta feminista en los discursos de sus personajes femeninos, esta protesta es acallada por medio del tema romántico (Samuelian, 1998:149).

Troost y Greenfield afirman que el entorno cultural ha cambiado lo suficiente en doscientos años como para que las novelas de Austen tengan que ser considerablemente

adaptadas. Con esto, los autores presuponen que las adaptaciones tienen que recoger los cambios y ajustarse a las demandas culturales de la época actual.

La existencia de alteraciones derivadas no de los factores extra-fílmicos como las lecturas del director sino del cambio de forma, es decir, del paso del medio verbal al medio fílmico, son mencionadas por Troost y Greenfield de forma muy superficial. Estos autores señalan la necesidad de comprimir las historias de las novelas al convertirlas en películas con una duración determinada, incluso aunque se trate de series para la televisión que puedan durar más horas que una película para la gran pantalla. También mencionan el hecho de que la traducción de la novela al medio visual supone conceder mayor importancia a las imágenes que en ocasiones no proporcionan simplemente un equivalente visual para el texto de Austen sino que pueden cambiar el énfasis. El vestuario, por ejemplo, muestra claramente este cambio. Austen que escribe para sus contemporáneos se ahorra detalles sobre la vestimenta, sin embargo, la película debe mostrar a sus actores vestidos, y con trajes adecuados para la época histórica que se representa. Por lo tanto, la versión fílmica no puede evitar poner más interés del que Austen pondría en preocupaciones superficiales tales como la moda. La imagen humana no es el único cambio: el paisaje puede también ser introducido en las películas, transformando la sátira de Austen sobre lo pintoresco en una rotunda aprobación del mismo. Por lo tanto, las simples elecciones visuales de una película pueden cambiar los valores de las novelas (Troost and Greenfield, 1998:6-7).

En lugar de analizar con detalle los cambios que se producen al intentar adaptar los aspectos de la narración verbal a la narración en un medio fílmico, Troost y Greenfield vuelven a mencionar la influencia de la cultura actual en las adaptaciones, en las que el feminismo sutil que aparece en las novelas de Austen es en última instancia rebajado. El final del siglo XX todavía no ha solucionado el problema de los papeles que debe



desempeñar la mujer, y las versiones fílmicas de los personajes de Austen reflejan la posición ambigua de las mujeres en los años 90: feminista, tradicional o, en ocasiones, ambas posiciones, dependiendo de a quién le preguntemos. Cada guionista, director y espectador ve los personajes como si reflejasen su propias ideas sobre las mujeres, y puede que ahí radique el secreto de Austen y de las adaptaciones al cine: juegan simultáneamente en ambos campos. Tanto los feministas como los que siguen la posición tradicional pueden reclamar la propiedad de Jane Austen (Troost y Greenfield 1998:8).

En el enfoque adoptado en este trabajo, tendremos en cuenta factores extra-fílmicos a la hora de analizar una adaptación ya que éstos pueden explicar muchas de las elecciones formales y cambios en la historia pero sin reducir las condiciones de adaptación a dichos factores. El estudio detallado de la forma en la que la película adapta al medio fílmico, un medio constituido por una variedad de códigos visuales, verbales y auditivos, una historia narrada en un medio exclusivamente verbal, se basará en los códigos fílmicos disponibles para el adaptador y en las dos enunciaciones resultantes. La distinción entre historia y discurso es sólo posible en un nivel abstracto ya que en un nivel material lo que tenemos para analizar es sólo discurso. El contenido se puede separar de la forma sólo hasta cierto punto pero en un nivel real un personaje nunca será el mismo en el medio verbal y en el fílmico porque aparecen en un discurso diferente, que los hace diferentes.

Las adaptaciones elegidas para análisis han sido solamente las realizadas para la gran pantalla, a la que hasta la fecha se han adaptado sólo cuatro de las seis novelas de la escritora británica: *Pride and Prejudice* (1940), *Sense and Sensibility* (1995), *Clueless* (1995), *Emma* (1996) y *Mansfield Park* (1999). La adaptación de *Persuasion*

(1995), aunque estrenada en el cine, fue originariamente una producción para la televisión. Por otro lado, las adaptaciones al cine se realizan en condiciones más exigentes que las meras dramatizaciones televisivas. Las series para la televisión pueden tener una duración sin las limitaciones de un largometraje. Las adaptaciones a la gran pantalla deben hacer una mayor selección y adaptación del material proporcionado por la novela. Por otro lado, las adaptaciones a la televisión son menos cinematográficas que las realizadas para la gran pantalla, en el sentido de que suelen ser más teatrales, apoyándose más en el diálogo que en la puesta en escena y el montaje. También es cierto que producciones recientes para la televisión, como la serie de *Pride and Prejudice* para la BBC (1995), se han hecho más cinematográficas. Para Sales (1994:17-18) el formato tradicional de serie televisiva que fue utilizado en la versión de 1980 de *Pride and Prejudice* no es ya tan habitual en las adaptaciones para la televisión. Las series de obras clásicas se inspiraron en un principio en los dramas teatrales de la radio y la televisión por lo que se ponía un especial énfasis en la palabra hablada. Los textos de Austen eran una buena elección para la adaptación porque en general contenían buen diálogo. La manera en la que se pedía a los actores que pronunciasen sus líneas a menudo provocaba que las producciones resultasen estáticas o, al menos, teatrales<sup>78</sup>. Adaptaciones más recientes, como es el caso de la versión que la BBC hizo en 1987 de *Northanger Abbey*, han abandonado el formato serie por el formato película. Esta adaptación en concreto utiliza actores estrella, la acción se desarrolla de forma rápida,

---

<sup>78</sup> Kerr (1982) señala que la voz y la actuación son centrales en los seriales clásicos para la televisión, algo que puede explicarse si tenemos en cuenta que la televisión británica sobre todo en sus inicios se encuentra más cercana a la radio que al cine. Y Kerr incluye una interesante cita de John Caughie al respecto:

The comparisons between the histories of cinema and television seem almost too neat: cinema spends the first thirty years of its existence with vision and no speech, and develops a highly elaborated visual rhetoric which survives the arrival of sound...broadcasting spends the first thirty years of its existence with speech and no vision, and develops a respect for the spoken word, the script, and the writer. Not only does television drama develop out of radio drama, it also develops with a strong respect for theatre as its most culturally prestigious cognate form. (cit Kerr, 1982:10)

emplea tanto planos subjetivos como planos con profundidad y en general crea un estilo que es visualmente agradable. Algunas de estas convenciones cinematográficas suelen ser empleadas en la actualidad en las adaptaciones de la BBC, incluso aunque se mantenga el formato serie (algo que sucede, por ejemplo, en la versión de 1995 de *Pride and Prejudice*).

#### **4.2. La adaptación de *Pride and Prejudice* (1813): *Pride and Prejudice* (1940), dir. Robert Z. Leonard**

La primera adaptación al cine de una novela de Jane Austen se remonta al año 1940<sup>79</sup>. Este filme en blanco y negro, producido por la MGM y protagonizado por Lawrence Olivier y Greer Garson, y con guión de Aldous Huxley y Jane Murfin tiene una historia muy interesante que recoge Turan (1989). La primera idea para su producción fue de Harpo Marx, quien asistió el 28 de octubre de 1935 a una dramatización de *Pride and Prejudice* adaptada para la escena por una australiana llamada Helen Jerome y subtitulada “a sentimental comedy in three acts”. Al día siguiente Harpo Marx envió el siguiente telegrama a Hollywood dirigido a Irving Thalberg, director de producción de la MGM en ese momento: “*Just saw Pride and Prejudice. Stop. Swell show. Stop. Would be wonderful for Norma. Stop.*” La Norma del telegrama era la actriz Norma Shearer, esposa de Thalberg, que acababa de ser propuesta para un premio de la academia por su interpretación de Elizabeth Barrett Browning en la película *The Barretts of Wimpole Street*. En enero de 1936 la MGM compró los derechos de la obra de teatro por 50.000 dólares. Para el papel de Mr. Darcy se pensó en el actor Clark Gable. Sin embargo, la muerte de Thalberg impidió el comienzo del rodaje, previsto para el final de octubre. El proyecto quedó aparcado pero

---

<sup>79</sup> Hay una película de 1932 titulada *Emma* que no tiene nada que ver con la novela de Austen del mismo título.

no iba a olvidarse, y algún tiempo después comenzaron a buscarse nuevos actores para protagonizar la película. El éxito de Laurence Olivier en *Wuthering Heights* y *Rebecca*, hizo que la MGM le ofreciese el papel de Mr. Darcy. Al actor le gustó la idea y como en esos momentos estaba teniendo un romance con la actriz Vivien Leigh también le gustó el hecho de tenerla en la película como la estrella femenina en el papel de Elizabeth Bennet. Y ambos pensaron en el director George Cukor para dirigir la película.

Sin embargo, el estudio tenía otros planes. Los directivos consideraban que el hecho de que Olivier y Leigh trabajasen juntos suponía un riesgo porque si la relación se hacía pública, esto provocaría un escándalo. Por ello, decidieron sustituir a Vivien Leigh por la actriz británica Greer Garson. Y el director elegido fue finalmente Robert Z. Leonard. Otro aspecto curioso de la historia de esta adaptación es el referido a la redacción del guión. La MGM buscó en primer lugar a Jane Murfin, una guionista veterana. Y para añadir calidad al proyecto el estudio buscó al famoso novelista Aldous Huxley que en aquella época vivía en Los Ángeles y le ofrecieron 1.500 dólares semanales por colaborar con Murfin en la elaboración del guión. Aunque el comienzo de la Segunda Guerra Mundial hizo que el escritor dudase sobre su participación en el proyecto, al final lograron convencerlo. Huxley firmó el contrato en agosto de 1939. Poco después estalló la segunda guerra mundial y esto hizo que Huxley tuviese dudas sobre lo apropiado de su contrato. Por este motivo llamó por teléfono a su mejor compañera en Hollywood, la escritora Anita Loos, que consiguió convencerlo para seguir adelante con el proyecto. Según el recuerdo de Loos, éste es el intercambio que se produjo durante la conversación telefónica con Huxley:

“ ‘I simply cannot accept all that money to work in a studio while my family and friends are starving and being bombed in England,’ Huxley said.

“ ‘But Aldous,’ I asked. ‘Why can’t you accept that fifteen hundred and send the larger part of it to England.’

“There was a long silence at the other end of the line, and then Maria, Huxley’s wife, spoke up.

“ ‘Anita,’ she said, ‘what would we ever do without you.’ ” (Turan, 1989: 141)

Sin embargo, aunque Huxley trabajó en el guión, nunca pareció disfrutar con la tarea, y en una carta a un amigo describió con las siguientes palabras lo que para él constituyó el proceso de adaptar la novela de Jane Austen al cine: “*an odd, crossword puzzle job. One tries to do one’s best for Jane Austen; but actually the very fact of transforming the book into a picture must necessarily alter its whole quality in a profound way.*” (Turan, 1989:141-142).

El rodaje comenzó finalmente el 1 de Febrero de 1940. El vestuario utilizado no corresponde a la época de Jane Austen en la que están ambientadas las novelas, sino que corresponde a la moda de tres o cuatro décadas después. El estudio pensó que la moda de principios del siglo XIX, de líneas clásicas y comedidas (“the Directoire and Empire styles”), no era demasiado divertido, por lo que Adrian, el legendario director de vestuario de la Metro, vistió a los actores con ropas que correspondían a tres o cuatro décadas posteriores.

A pesar de que Olivier no mencionó en su autobiografía esta película, de la que dijo en un libro titulado *On Acting* que los mejores puntos del libro se perdieron en la adaptación, la mayoría de las críticas sobre la película fueron buenas y el éxito en taquilla también fue importante, un éxito ayudado por una campaña de promoción de la película en la que se utilizaba el siguiente anuncio: “*Bachelors Beware! Five Gorgeous Beauties are on a Madcap Manhunt.*” La película también sirvió para aumentar la venta de la novela de Austen de forma considerable (Turan, 1989:142).

Brownstein resume en las siguientes palabras qué tipo de película resultó de todas las circunstancias del proceso de producción:

It was to be what Hollywood called a woman’s picture, with Darcy’s beautiful marble face as its focus –also a costume drama, more notable for the fancifulness and the number (over five hundred gowns by Adrian) than the truth-to-history of the clothes. (Voluminous, anachronistic, ship-in-full-sail dresses with five-foot wingspans were deliberately substituted for the “wet-nightgown” empire look of Austen’s day.) But above all it was to be a comedy like the stage play Harpo enjoyed: a romp. Heaps of dirty paper flowers,

plausible on the screen in black and white, decorated the sets where the Bennets virgins cavorted: the director's aim was to keep it light, bright, and pleasant (Brownstein, 1998:13).

Bluestone (1957) dedica un capítulo completo a esta adaptación. Su objetivo es demostrar que la versión cinematográfica recoge fielmente la dialéctica de las ironías centrales que encontramos en la obra de Austen, es decir, cómo las contradicciones manifestadas en la estructura y el estilo de Austen fueron transferidas a una versión fílmica de la novela. Bluestone sostiene que la novela posee los ingredientes esenciales de un guión cinematográfico: falta de particularidad, ausencia de lenguaje metafórico, un punto de vista omnisciente, una dependencia en el diálogo para revelar los personajes y una insistencia en la claridad absoluta (Bluestone, 1957:117-118).

La pobreza de detalles específicos, que podría parecer un problema para el cineasta, opera a su favor. En primer lugar, éste no tiene que preocuparse por el lenguaje metafórico, algo que sí se convierte en preocupación a la hora de adaptar otros autores, como es el caso de Emily Brontë. Según Bluestone, el lenguaje metafórico no puede ser transferido al medio fílmico. En segundo lugar, el cineasta tienen que utilizar sus propios recursos para inventar los detalles que no aparecen o sobre los que sólo se dan pistas en la narración escrita: "In adapting Jane Austen to the screen, the wardrobe, coiffure, and art departments were able to fulfil their offices with an unusually clear conscience" (Bluestone, 1957:120).

La valoración de Bluestone no tiene en cuenta que el cine sí que puede expresar de modo metafórico a través de sus códigos, como por ejemplo, a través del montaje. Con respecto a que los adaptadores tengan en su favor la falta de detalles físicos, esto no es en sí mismo más que una circunstancia de la que se puede sacar partido utilizada de modo congruente con otros niveles significativos o que puede distorsionar el efecto del conjunto de la puesta en escena.

Otro aspecto de esta novela que, según Bluestone (1957:122-123), la hace parecida a un guión de cine y que, por lo tanto, resulta fácil de adaptar es su uso frecuente del diálogo para desarrollar el argumento y revelar los rasgos del personaje. Salvo algunas excepciones, la mayor parte del diálogo que aparece en la película es el que Austen usa en la novela. Sin embargo, en nuestra opinión la adaptación al cine del diálogo que aparece en una novela no es un proceso tan sencillo. Si nos centramos en los efectos, el efecto del mismo diálogo de Austen que hace avanzar el argumento y apoya la caracterización en la novela puede ser desastroso en una película donde convencionalmente se hace avanzar el argumento con acciones representadas, las cuales muestran el carácter de los personajes. Si las palabras sustituyen a las acciones tendremos versiones muy teatrales (poco fílmicas) y si las acciones caracterizan de modo distinto a las palabras tendremos una disparidad que añadirá diversos significados (ej. ironía).

Para Bluestone las novelas de Austen están llenas de contradicciones, algo que se refleja en la estructura de las mismas y que se manifiesta a través de los movimientos de la danza, algo que supo transmitir la película de 1940. Las supuestas contradicciones se refieren a aspectos temáticos y a nosotros lo que nos interesa son aquellos elementos que se manifiestan en el estilo fílmico.

Bluestone analiza la escena de la película en la que tiene lugar el “Assembly Ball” (1961:127-132) y llega a la conclusión de que todas las relaciones principales del comienzo de la novela son reflejadas en esta secuencia de la película por medio de la danza, de modo que la coreografía se convierte en análoga exacta del juego social.

Posteriormente Bluestone hace un análisis de las omisiones, adiciones y alteraciones que aparecen en la película respecto a la novela en la que ésta se basa. A nuestro juicio el artículo de Bluestone, aparte de los problemas mencionados

anteriormente, se centra solamente en la adaptación de elementos temáticos y de elementos pertenecientes a la historia (omisión y adición de escenas, personajes, alteraciones en la historia respecto al original, etc.) pero no analiza con detalle la adaptación de la enunciación o narración de la novela. No hace apenas referencia a los aspectos de la narración de la novela para los que la película debe buscar soluciones por medio del uso de los códigos visuales, auditivos y verbales que están a su disposición.

Para evitar que el análisis de las adaptaciones se convierta en una simple enumeración de las escenas omitidas, alteradas y añadidas, es conveniente seguir un modelo más sistemático. Los modelos que pueden servir de base para este tipo de análisis son los enmarcados en una línea narratológica.

#### **4.2.1. Transferencia de la historia**

Comenzaremos examinando los elementos pertenecientes a la historia, que en gran medida permiten ser transferidos de un medio a otro. Como la diferencia entre historia y discurso no se puede llevar hasta sus últimas consecuencias, la *transferencia* también requiere un cierto grado de *adaptación*. Los elementos pertenecientes a la historia incluyen los sucesos y los existentes. En la adaptación de los sucesos encontramos varias adiciones de episodios, alteraciones de algunos episodios y también omisiones importantes no sólo de hechos sino también de personajes.

*Pride and Prejudice* es la historia de la familia Bennet, del señor y la señora Bennet que viven con sus cinco hijas (Jane, Elizabeth, Mary, Kitty y Lydia) en el pueblo de Longbourn. Pero en realidad, es la historia de Elizabeth Bennet, protagonista de la novela. Mrs. Bennet sólo tiene una preocupación: encontrar marido para sus hijas. La llegada de Mr. Bingley y su amigo Mr. Darcy a Nertherfield, una propiedad cercana a Longbourn provoca la excitación no sólo de Mrs. Bennet sino de todas las madres con



hijas casaderas, como es el caso de Lady Lucas, cuya hija Charlotte Lucas es amiga de Elizabeth. Mr. Bingley va a mostrar interés por Jane Bennet desde el primer baile en el que se encuentran. En este baile Mr. Darcy se muestra como un caballero orgulloso e inaccesible. Su comportamiento ofende a Elizabeth que comienza a formar prejuicios acerca del recién llegado. Estos prejuicios serán alimentados por George Wickham, un joven oficial que entra en contacto con la familia Bennet y parece estar interesado por Elizabeth. Wickham le cuenta a ésta que su padre trabajó para los Darcy y que cuando el padre de Mr. Darcy murió éste se negó a entregarle lo que el anciano le había dejado en la herencia. Esta historia aumenta los prejuicios de Elizabeth contra Darcy.

Darcy y Miss Bingley, hermana de Mr. Bingley, a los que no parece gustarles la vulgaridad de la familia Bennet convencen a éste último para regresar a Londres. Después de su marcha llega a Longbourn Mr. Collins, un clérigo que pertenece a la familia de los Bennets y que heredará su propiedad. Mr. Collins, un personaje bastante cómico que tiene a su cargo la parroquia cercana a la propiedad de Lady Catherine de Bourgh, tía de Mr. Darcy, llega deseoso de encontrar una esposa entre las hermanas Bennets, y le propone matrimonio a Elizabeth, que lo rechaza. Mr. Collins entonces se dirige a Charlotte Lucas quien, ante la sorpresa de Elizabeth, acepta su propuesta. Tras su matrimonio se marchan a vivir cerca de Lady Catherine. Elizabeth va a visitarlos y durante esta viaje se encuentra con Darcy, que pasa unos días en casa de su tía. Después de varias reuniones en casa de Lady Catherine, una tarde Elizabeth, molesta porque ha descubierto que Darcy fue el responsable de que Mr. Bingley se marchase de Longbourn para alejarlo de su hermana, decide quedarse en casa de los Collins y no asistir a la reunión en casa de Lady Catherine. Pero ante su sorpresa Darcy va a visitarla, le declara su amor y le propone matrimonio. Elizabeth lo rechaza, diciéndole que sabe toda la historia de Wickham y que él ha sido la causa de la infelicidad de su hermana.

Poco después Darcy entregará a Elizabeth una carta en la que le cuenta toda la verdad sobre Wickham y que éste intento fugarse con la hermana menor de Darcy para conseguir su dinero. También intenta justificar su comportamiento en Longbourn, explicándole a Elizabeth que animó a su amigo a regresar a Londres porque pensaba que Jane no estaba realmente interesada por él.

Después de estos sucesos Elizabeth empieza a cambiar su concepción sobre Darcy. Sus tíos, Mr. y Mrs. Gardiner, la invitan a hacer un viaje con ellos a Derbyshire. Una vez allí deciden visitar la propiedad de Darcy, Pemberley. Elizabeth acepta porque cree que éste está ausente. Sin embargo, mientras recorren los jardines de la propiedad aparece Mr. Darcy. Parece un hombre cambiado. Su amabilidad hacia los Gardiners agrada a Elizabeth. Darcy quiere que Elizabeth conozca a su hermana y así sucede. Sin embargo, Elizabeth recibe una carta de Jane en la que le cuenta que su hermana Lydia se ha fugado con Wickham. Elizabeth vuelve a Longbourn convencida de que la desgracia familiar la alejará de Darcy definitivamente. Sin embargo, cuando se entera de que Lydia y Wickham se han casado gracias a la intercesión de Darcy, Elizabeth vuelve a tener esperanzas. Bingley y Darcy regresan a Longbourn. Bingley pide la mano de Jane, y Darcy, a pesar de la oposición de Lady Catherine, vuelve a declararse a Elizabeth quien ahora sí que acepta.

La novela comienza con una conversación entre Mr. y Mrs. Bennet, sin embargo la película añade dos escenas antes de ofrecer esta conversación de la novela. La primera escena de la película nos muestra a Jane y Elizabeth Bennet que se encuentran de compras junto a su madre, Mrs. Bennet, en una tienda del Meryton (00:02:14). Esta escena añadida sirve para adelantar uno de los aspectos temáticos que se desarrollarán posteriormente: la predilección que Mrs. Bennet siente por Jane, la mayor de las hermanas, algo que la novela mostrará en varias ocasiones. Mrs. Bennet se preocupa en

primer lugar por el paño que más favorecerá a Jane, y sólo después de elegir la tela para Jane se preocupa por Elizabeth. La llegada de Mr. Bingley, Miss Bingley y Mr. Darcy en un carruaje (00:03:18) que se detiene enfrente de la tienda provoca que las Bennets se acerquen al escaparate para observarlos y las palabras de Mrs. Bennet muestran su interés por encontrar marido para sus hijas, algo que va a ser un tema principal en la novela. En ese momento llega a la tienda Mrs. Philips (00:05:07) y comienza a contar todo lo que sabe sobre los recién llegados. Posteriormente hace su entrada Lady Lucas con su hija Charlotte Lucas, amiga de Elizabeth. Lady Lucas parece tener también información de primera mano acerca de Bingley y Darcy.

Al añadir esta escena, se adaptan varios momentos de la novela en los primeros capítulos en los que el narrador relata los comentarios y cotilleo que la llegada de Mr. Bingley y Mr. Darcy produce entre los habitantes de Meryton, sobre todo entre las madres de familia deseosas de ver casadas a sus hijas:

Not all that Mrs. Bennet, however, with the assistance of her five daughters, could ask on the subject was sufficient to draw from her husband any satisfactory description of Mr. Bingley. They attacked him in various ways; with barefaced questions, ingenuous suppositions, and distant surmises; but he eluded the skill of them all; and they were at last obliged to accept the second-hand intelligence of their neighbour Lady Lucas. Her report was highly favourable. Sir William had been delighted with him. He was quite young, wonderfully handsome, extremely agreeable, and to crown the whole, he meant to be at the next assembly with a large party. Nothing could be more delightful! To be fond of dancing was a certain step towards falling in love; and very lively hopes of Mr. Bingley's heart were entertained. (*PP*, p. 9)

Vemos que la última parte del pasaje corresponde a la narración en estilo indirecto por parte del narrador de los comentarios de Lady Lucas sobre Mr. Bingley. Un estilo indirecto que poco a poco se convierte en estilo indirecto libre con el elemento expresivo (“nothing more delightful!”). Por lo tanto este pasaje mezcla la voz y punto de vista del narrador con el de Lady Lucas. La escena añadida en la película contiene un momento en el que Lady Lucas es el centro de atención al relatar la información que dispone sobre los recién llegados. Esta escena puede tomarse en parte como una

solución para adaptar pasajes de la novela como el anterior en los que se utiliza la técnica del estilo indirecto libre.

Podemos considerar esta escena inicial añadida como una de las posibles soluciones para adaptar la voz del narrador omnisciente de la novela. La película no utiliza la convención de la voz en *off* de un narrador, por lo que tiene que buscar otras soluciones para adaptar la voz del narrador omnisciente de la novela y los momentos en los que ésta voz se mezcla con la de los personajes en el estilo indirecto libre.

La primera escena de la película continúa fuera de la tienda (00:06:31). Mrs. Bennet ha decidido volver rápidamente a casa para pedir a su marido que presente sus respetos a Mr. Bingley antes de que lo hagan los Lucas. Pero antes tienen que ir en busca de las tres hermanas pequeñas. Encuentran a Mary en una tienda de libros. La caracterización de Mary Bennet que lleva unas pequeñas gafas y un libro en la mano (00:07:04), es una forma de visualizar la forma de comportarse de este personaje y la descripción que aparece de ella en la novela (*PP*, p. 20 y 25). A continuación, la película muestra una escena de las otras dos hermanas, Kitty y Lydia, quienes aparecen junto a dos soldados entre el público de un espectáculo de guiñol (00:07:43). Esta imagen sirve para adelantar un aspecto importante de la caracterización y el comportamiento de las dos hermanas menores que se irá mostrando paulatinamente a lo largo de la novela: la debilidad que estas dos hermanas sienten por los soldados y su comportamiento infantil, que sin embargo las conduce a un juego peligroso (Lydia se fugará con Wickham en la última parte de la novela).

Bluestone ha analizado la importancia de estas primeras escenas de la película y señala que no se trata de una adición sino de una transposición de incidentes porque a lo largo de la novela aprendemos que las hermanas Bennet tienen costumbre de ir a Meryton tres o cuatro veces por semana y que Mrs. Lucas y Mrs. Bennet harán que sus

hijas compitan por el favor de Bingley y Darcy. También descubriremos que Mary es “bookish” y ligeramente afectada, y que Lydia y Kitty son frívolas y coquetas. Por otro lado, mientras que parte del diálogo deriva de conversaciones posteriores de la novela, otra parte es nueva. Para Bluestone el espectáculo de marionetas, que la película añade a la novela, es el tipo de entretenimiento en el que uno encontraría normalmente a las chicas con dos soldados de permiso. Las adiciones en estas escenas son creíbles porque se encuentran dentro de las probabilidades del mundo de Jane Austen (Bluestone, 1957:137).

Una vez que Mrs. Bennet ha reunido a todas sus hijas, éstas montan en el carruaje. Y comienza aquí la segunda secuencia añadida a la novela: la carrera de carruajes entre las Bennets y las Lucas (00:08:43). Mrs. Bennet quiere llegar la primera para que su marido sea el primero en visitar a Mr. Bingley. Esta competición es una metáfora visual de otra competición mucho más importante. Con la llegada de Mr. Bingley y Mr. Darcy se inicia una carrera, una competición para conseguir marido, en la que Mrs. Bennet está dispuesta a hacer todo lo posible para favorecer a sus hijas. Bluestone también da su opinión acerca de la carrera de caballos:

First the Lucas carriage overtakes the Bennet carriage. Strung by the gesture, Mrs. Bennet, never one to be left behind, orders her coachman to storm ahead, until the Bennet carriage is again well in the lead. The visual competition becomes an exact forecast of what is to come. At first, the Lucases will take the lead in the social contest when Charlotte marries Collins, entailing the Longbourn estate away from the Bennet clan. But in the end, the Bennets will emerge with an unshakable social advantage. Again, the screen writers have been able to “see” what is not there. (Bluestone, 1957: 138)

Las escenas añadidas no aparecen sólo al principio de la película. La escena de la fiesta en el jardín de Netherfield (00:42:01) no aparece exactamente igual en la novela, ya que en ésta no es una fiesta al aire libre sino un baile en el interior de Netherfield, residencia de los Bingley. Esta escena al aire libre en la película añade detalles como el de Lydia y Kitty columpiándose junto a los soldados, imagen que sirve

para reforzar la caracterización de las hermanas (00:42:37-00:42:49). La fiesta proporciona una de las escenas de la película que ha sido más analizada y que no aparece en la novela: la escena de tiro con arco, que tiene lugar después de que Darcy ayude a Elizabeth a escapar de Mr. Collins (escena también añadida en la película), en la que Darcy pretende enseñar a Elizabeth la técnica de tiro con arco (00:44:04-00:48:17).

Varios aspectos justifican la adición de esta escena. Algunos críticos consideran que esta escena está motivada por la situación política y social del momento en el que se rodó la película. Alternativamente, podemos explicar la presencia de esta escena en la película sin necesidad de recurrir a factores extrafilmicos. Elizabeth le demuestra a Darcy que no necesita que le enseñe la técnica de tirar con arco, ya que mientras que él falla su tirada, Elizabeth da justo en el centro de la diana. Esta escena sirve de imagen para exteriorizar rasgos fundamentales de la personalidad de Elizabeth que aparecen en la novela: su agudeza verbal, y su inteligencia. Sus palabras, como sus flechas, suelen dar siempre en el centro de la diana. Darcy se da cuenta de que con Elizabeth no puede actuar de forma condescendiente y al final es él quien le da las gracias por la lección. Elizabeth puede enseñarle a Darcy muchas cosas. Entre ellas, puede enseñarle la importancia del humor en la vida. Un tema que aparece en la novela y que queda recogido en esta escena cuando Elizabeth le dice a Darcy: “Perhaps you don’t laugh enough”. La metáfora se manifiesta de forma clara en las palabras de Elizabeth a Miss Bingley: “Next time you should direct your darts with greater accuracy”.

Bluestone también ofrece una interpretación de la función de esta escena de la película en la que Darcy invita a Elizabeth a practicar el tiro con arco. Darcy no se ha desprendido todavía de su orgullo porque asume que su habilidad es superior y se ofrece para enseñar a Elizabeth el correcto uso del arco y la flecha. Sin embargo, Elizabeth le

demuestra que la ha infravalorado y que no necesita sus instrucciones. Su habilidad en el tiro con arco muestra gráficamente su capacidad para competir con Darcy al mismo nivel. En ese momento Miss Bingley se acerca para pedir a Darcy que le enseñe a ella también, y la respuesta de Darcy es profética: “I give no more instructions to young ladies. Hereafter they give instructions to me.” Esta escena adelanta una futura relación. Las flechas de Elizabeth no sólo estaban dirigidas al blanco sino también a Darcy (Bluestone, 1957:139).

Para Lellis y Bolton (1981) algunas de estas adiciones constituyen momentos de original invención visual, como es el caso de la carrera de carruajes al principio de la película o la escena del tiro con arco entre Elizabeth y Darcy. La carrera de carruajes que tiene lugar al principio de la película, entre las Bennets y las Lucas, presagia la competición que se va a producir entre las dos madres deseosas de que sus hijas se casen con hombres ricos. Más tarde, en la fiesta en el jardín, Elizabeth demuestra que es una arquera experta delante de Darcy, quien se creía superior en la práctica del tiro al arco. Esta escena actúa como una metáfora visual que sugiere facetas de la personalidad de Elizabeth que quizás no habían aparecido hasta ese momento lo suficientemente desarrolladas: “It suggests how “on target” the heroine is, both verbally and visually. She is much more a real match for a man of pride like Darcy than would be a vulnerable child like Kitty or Lydia.” (Lellis y Bolton, 1981:50)

Además de adiciones, la película también presenta modificaciones de sucesos y personajes. Una alteración importante está relacionada con el comportamiento al final de la película del personaje de Lady Catherine de Borough, tía de Mr. Darcy. En la novela, la redención de este personaje no se produce de forma tan clara como en la película. En la novela sólo después de que Elizabeth y Darcy se casan, el narrador

menciona la posibilidad de una reconciliación de éste con su tía (*PP*, p. 388). Por el contrario, la película hace que Lady Catherine ayude a Darcy al final de la película. Para algunos autores (Bluestone, 1957:142-143) este cambio del final de la película se debe al deseo de que fuese un final totalmente feliz. Y se explica del mismo modo la escena final en la que Mrs. Bennet encuentra a Kitty y a Mary con dos posibles pretendientes en el salón de la casa, dando a entender que su objetivo principal, el casar a sus cinco hijas, está a punto de cumplirse. La orientación hacia un final inequívocamente feliz se manifiesta también en esta última escena de la película, ya que mientras que en la novela no se sabe lo que pasa con Mary y Kitty, en la película aparecen junto a dos pretendientes y posibles maridos.

Este final feliz se aleja por completo de una novela en la que la ironía del narrador muestra continuamente que la vida de sus protagonistas no es tan fácil ni tan feliz como pretende mostrar la película. Entre los posibles motivos de esta modificación puede encontrarse el deseo de agradar a los espectadores evitando cualquier elemento que pudiese estropear un final completamente feliz.

Otros autores explican la alteración del personaje de Lady Catherine y la modificación del final de la novela haciendo uso de factores extra-fílmicos, en concreto de la situación política del momento en el que se rodaba la película: la Segunda Guerra Mundial. Para Brownstein (1998) el cambio de actitud de Lady Catherine respecto a Elizabeth en la película se debe a que parte del contexto que dio forma a esta película era la intención de los productores de conseguir que los Estados Unidos participasen en la guerra como aliados de Inglaterra. Por lo que, junto a las restricciones formales de las comedias de Hollywood, la política fue responsable de que en la película Lady Catherine cambiase de opinión sobre Elizabeth (Brownstein, 1998:14-15).



Por otro lado, afirmar que se trata de una película amable que busca una resolución completamente feliz y en la que se elimina toda la crítica social, la sutil ironía de la novela y la crítica a la situación de la mujer que subyace en las novelas de Austen, no es del todo correcto. La película sí contiene elementos de crítica social. Por ejemplo, ¿no es crítica social representar a la madre y las hijas corriendo (como gallina y polluelos) calle abajo para salir a la caza del marido rico? (00:08:30-00:08:36), ¿no es crítica social contraponer los valores de Mr. y Mrs. Bennet?, ¿no es crítica social la escena en la que se ridiculiza el servilismo de Mr. Collins hacia Lady Catherine? (01:08:08-01:08:27).

Otro aspecto importante en el nivel de la historia se refiere a la omisión en la película de episodios y personajes de la novela. Esta omisión se puede explicar por la misma necesidad de contar todo dentro de los límites de tiempo habituales en los largometrajes. Sin embargo, algunas de las omisiones eliminan aspectos fundamentales de la novela. Algunas omisiones son menores, como es el caso de la supresión de una de las hermanas de Mr. Bingley, Mrs. Hurst, y de su marido Mr. Hurst. En la película sólo aparece la otra hermana, Miss Bingley, que en realidad es la más importante en relación con el argumento de la novela. Sin embargo, hay otros dos personajes también omitidos por la película cuya función en la novela sí es importante: los tíos de Elizabeth, Mr. y Mrs. Gardiner. Su omisión se explica si tenemos en cuenta el hecho de que la película también omite una parte de la novela fundamental para el desarrollo de los acontecimientos y para entender el desenlace de los mismos. Se trata del viaje que Elizabeth hace con sus tíos, los Gardiners, durante el verano, cuando Darcy y Bingley han vuelto a Londres. Durante este viaje, Elizabeth visita con sus tíos, en calidad de turistas, Pemberley, propiedad de Mr. Darcy. En este episodio se produce el reencuentro de Elizabeth y Mr. Darcy que no se veían desde la declaración de Mr. Darcy, durante la

estancia de Elizabeth en casa de los Collins, que Elizabeth rechaza. La negativa de Elizabeth a aceptar a Mr. Darcy propicia en la novela que éste le entregue una carta en la que le explica la verdad sobre Wickham y el motivo que le había llevado a separar a Bingley de la hermana mayor de Elizabeth. Esta carta, que es sustituida en la película por una explicación verbal de Mr. Darcy (01:26:32-01:27:40), constituye un punto de inflexión en la novela ya que Elizabeth comienza a darse cuenta de lo equivocada que había estado respecto a Mr. Darcy. Esta crisis de Elizabeth culmina con la visita a Pemberley, donde Elizabeth va a encontrar a un Darcy visiblemente cambiado. Será la llegada de una carta con las noticias de la fuga de Lydia con Wickham la que provoque el regreso precipitado de Elizabeth y sus tíos a casa de los Bennets. Los capítulos de Pemberley son fundamentales para entender el cambio que tiene lugar en Elizabeth y para entender cómo sus sentimientos hacia Darcy cambian completamente. La película reduce los acontecimientos en exceso. De modo que después de la primera declaración de Mr. Darcy, Elizabeth vuelve a casa y entonces se entera de la desaparición de Wickham (no hay visita a Pemberley). Mr. Gardiner sólo es mencionado en una carta que escribe a los Bennets para contarles que Lydia ha aparecido y que se ha casado con Wickham. El hecho de que Mrs. Gardiner no aparezca en la película hace que alguna de las funciones que ésta realizaba en la novela, como el informar a Elizabeth del papel fundamental jugado por Darcy en la boda de Lydia y Wickham, sea desarrollada por otros personajes. En la película es Lady Catherine la que informa a Elizabeth de la buena obra de Darcy. Bluestone (1957:140) sostiene que como la función principal de Mrs. Gardiner, tía de Elizabeth, es acompañarla a Pemberley, y el episodio de Pemberley es suprimido en la película, la pérdida de este personaje no es realmente importante. En nuestra opinión, tanto los episodios de Pemberley, como los personajes de Mr. y Mrs. Gardiner son fundamentales para comprender el desenlace de la novela.

La película también omite gran parte de los capítulos XLIII y XLV, en los que encontramos las reflexiones de Elizabeth acerca de Mr. Darcy. Posteriormente analizaremos cómo adapta la película los pasajes en los que se muestra la vida interior de la protagonista.

Además de la adaptación de los sucesos y los personajes, queda por mencionar el tercer elemento de la historia: el escenario. Aunque el cine no puede evitar mostrar de forma visual los lugares en los que se desarrolla la acción, en Jane Austen no encontramos demasiadas descripciones explícitas de los lugares. Curiosamente en *Pride and Prejudice* la descripción más importante la encontramos en los capítulos de Pemberley, en los que se describe, a través del punto de vista de Elizabeth, la propiedad de Pemberley y la mansión. Y precisamente estos episodios son omitidos en el filme. A excepción de estas secuencias descriptivas, la mayoría de los escenarios en los que se desarrolla la novela no son descritos, por lo que la adaptación deberá rellenar visualmente estos huecos. Un aspecto característico de esta adaptación de la novela es que se rodó casi toda en escenarios diseñados por los estudios, es decir, que no se trata de localizaciones reales como sucede en las adaptaciones más recientes, y además la mayoría de las escenas son interiores, a excepción de la fiesta en el jardín, que transcurre al aire libre. Esto hace que la película adquiera un carácter más teatral que las adaptaciones para la gran pantalla que en los años 90 han aparecido de las novelas de Austen.

Los escenarios que aparecen en esta adaptación han sido analizados con detalle por Ellington (1998), quien los compara con los escenarios de la adaptación de la misma novela en 1995 para la BBC. Ellington afirma que *Pride and Prejudice* es la primera novela de Austen que hace uso generalizado de lo que la escritora en *Mansfield Park* llama “the influence of place”. Cuando Elizabeth se enfrenta al paisaje que rodea

Pemberley, la casa de Darcy, dependiendo de la lectura que hagamos puede decirse que o bien este paisaje le inspira por primera vez sentimientos de amor hacia Darcy, o bien reconoce por primera vez los sentimientos que ya sentía hacia él. En cualquiera de las dos lecturas, el escenario físico de Pemberley introduce en la conciencia de Elizabeth su amor por Darcy. Los terrenos de Darcy simbolizan a su propietario quien a través de su paisaje y de su papel como terrateniente se hace merecedor del amor de Elizabeth. El paisaje en esta novela se convierte en señal del deseo (Ellington, 1998: 90).

Para Ellington, el uso del paisaje en esta novela es más complejo, ya que a través del paisaje Austen trata los aspectos sociales y económicos de su época, algo que según otros críticos la escritora ignora: “we can read the history of land transformation through enclosure and agricultural advances, the vogue for landscape gardening, as well as the growth of middle-class consumerism in the rise of domestic tourism.”

Este autor explica que uno de los motivos que se encontraban detrás de la adaptación de la novela en 1940 era el deseo de aprovechar el éxito de adaptaciones de esos años de novelas inglesas como *Wuthering Heights* (1939), rodada como una historia épica sobre el paisaje inglés, y *Rebecca* (1940), ambas protagonizadas por Laurence Olivier. Sin embargo, la Inglaterra que aparece en la película *Pride and Prejudice* de la Metro es más litigante que pastoral, seguramente debido al contexto en el que tuvo lugar la producción, la Segunda Guerra Mundial. Por el contrario, la adaptación de 1995 sigue el estilo de recientes adaptaciones de Austen en las que se hace un tributo al paisaje inglés y se muestra nostalgia por un estilo de vida pasado.

Las dos versiones de *Pride and Prejudice*, de 1940 y 1995, tratan el paisaje de manera diferente. En la producción de 1940, el paisaje queda en un segundo plano, y la atención se centra en Elizabeth Bennet (Greer Garson), mientras que en la adaptación de Davies para la BBC, la actriz que representa el papel de Elizabeth, Jennifer Ehle, es

eclipsada por el bucolismo de la vieja Inglaterra. Como la adaptación de 1940 se rodó en los decorados de la Metro, se recurre a diversas indicaciones visuales para establecer la localización, como son la explicación con la que comienza la película, “It happened in OLD ENGLAND...in the village of Meryton...,” y los dibujos que siguen a continuación en los que se observa un típico pueblo de campo, que representa Meryton, y una agradable casa de campo, que representa Longbourn (Ellington, 1998:92-94).

Por razones de presupuesto, las numerosas escenas exteriores que aparecen en la novela de Austen se reducen al mínimo, aunque los cineastas sugieren de manera inteligente el exterior por medio del uso de ventanas. Por ejemplo, cuando Elizabeth camina tres millas hasta Netherfield Park para visitar a su hermana Jane, no la vemos durante su caminata, sino que ésta es sugerida por un plano interior de Caroline Bingley que está mirando al exterior desde una ventana de Netherfield y observa la llegada de Elizabeth.

Los episodios de Pemberley ofrecen un sugerente material visual para los cineastas, sin embargo, la adaptación de 1940 elimina el viaje de Elizabeth. Ellington explica que esta decisión estuvo motivada por causas financieras y por la concepción que los guionistas, Huxley y Murfin, tenían de la novela de Austen. La película de 1940 reduce la novela a la narrativa lineal de la historia de amor entre Darcy y Elizabeth. En el guión que Huxley y Murfin escriben basándose en la novela de Austen los episodios de Pemberley no son necesarios para la conclusión. En la película el prejuicio de Elizabeth contra Darcy ha sido superado mucho antes de los episodios de Pemberley en la novela, algo de lo que nos damos cuenta poco después de la escena de la declaración de Darcy, cuando éste llega a Longbourn en persona para hacerle saber a Elizabeth la verdadera personalidad de Wickham. Después de que Darcy se haya marchado, Elizabeth mira por la ventana y se pregunta en voz alta: “Will he ever ride back?”. El

melodrama y el sentimentalismo inherentes en esa frase son una muestra del tipo de muchas de las revisiones de Huxley y Murfin.

Sin embargo, los guionistas de la versión de 1940 siguen a Austen al representar el cambio de sentimientos de Elizabeth hacia Darcy en una escena rodada en exteriores, sustituyendo el baile que ofrece Bingley en Netherfield por una fiesta en el jardín de la misma mansión. Durante las escenas de esta fiesta, Darcy y Elizabeth se hacen amigos y se produce su primera reconciliación. Por este motivo, las escenas de Pemberley son innecesarias para el argumento de la película de 1940 ya que Elizabeth se ha enamorado de Darcy antes de visitar a su amiga Charlotte, quien se ha casado con Mr. Collins y se ha marchado a vivir a Kent, donde Elizabeth se encuentra con Darcy en casa de la tía de éste (Lady Catherine), y antes de viajar a Derbyshire con sus tíos. Elizabeth no necesita ver la mansión y terrenos de Darcy, ni escuchar las alabanzas que de éste hace el ama de llaves para darse cuenta de los prejuicios que tenía sobre Darcy. Es el mismo Darcy el que hace que la protagonista se dé cuenta de que estaba equivocada (Ellington, 1998:103).

A los motivos financieros y a la visión que Huxley y Murfin tenían de la novela de Austen, Ellington añade un tercer motivo para explicar la reducción de los elementos pastorales de la novela. Se trata del contexto en el que se escribe el guión, se rueda y se estrena la película: la Segunda Guerra Mundial. Las alusiones a la guerra que tiene lugar en Inglaterra aparecen en varias ocasiones en el guión. Por ejemplo, Mrs. Bennet afirma que las cinco mil libras de Bingley son “the most heartening piece of news since the Battle of Waterloo,” batalla que tuvo lugar dos años después de la publicación de *Pride and Prejudice*. Esta referencia al momento más glorioso del pasado militar británico sirve como sutil propaganda a favor de la causa de los aliados. El elogio que en la novela Darcy hace de los ojos de Elizabeth se sustituye en la película por un elogio de la

habilidad de la protagonista con el arco y las flechas. Todavía más significativo es el hecho de que Darcy se ofrezca a protegerla de Mr. Collins con el siguiente comentario: “If the dragon returns, Saint George, England’s patron saint, will deal with it.” La asociación de Darcy con San Jorge sirve para reforzar el estatus del protagonista masculino, aunque seguramente Mr. Collins no se merezca la asociación simbólica con la Alemania nazi (Ellington, 1998:104).

En la película de 1940, la Inglaterra pastoral de verdes campos de Austen es convertida en una Britania marcial, que dirige su país a la guerra. Sin embargo, Ellington opina que esta interpretación de Austen es problemática ya que elimina las imágenes de una Inglaterra bucólica que aparece en la novela que servirían para reforzar el conocimiento de los americanos de lo que está en juego en la guerra y de lo que merece ser conservado del estilo de vida inglés. Esto no es tan achacable a Huxley y Murfin cuanto a la obra teatral de Helen Jerome en la que se basaron para el guión.

Otro elemento destacado del escenario y de la puesta en escena es el uso de las ventanas. Aunque Austen a veces describe a sus personajes observando a través de una ventana, no lo hace con la frecuencia que aparece en la versión de Leonard. La función de este abundante uso de la ventana en la película es regular el origen y destino de la información que aparece en escena:

The suspense of Huxley/Murfin’s adaptation centers around the window: around who is inside looking out or who is outside looking in, around who sees or overhears what he or she is not supposed to see or overhear. (Ellington, 1998:105)

Desde la primera escena de la película se introduce el tema de ver sin ser visto. Las mujeres situadas en el interior de la tienda (Mrs. Bennet, Elizabeth y Jane Bennet, Mrs. Philips, Lady Lucas y Charlotte Lucas) observan la llegada de Bingley y Darcy a través del escaparate:

The window functions as a screen enabling the women to look at the objects of their desires while remaining hidden from the men. Our gaze as spectators is drawn in these early moments not to the young women but to the young men. As we follow the eyes of

the women, we, too, consume the spectacle of two wealthy young men in their carriage. The 1940 film, at least in its opening scenes, follows Jane Austen in fetishizing men and their wealth rather than women and their beauty. (Ellington, 1998:105)

A nuestro juicio, las ventanas funcionan no sólo como elementos de la historia (escenario) sino también como parte de su enunciación o discurso, como elementos de la puesta en escena que se utilizan como recursos de focalización, para transmitir el punto de vista de los personajes. Por otro lado, la ventana funciona como un “encuadre dentro del encuadre”, algo que puede entenderse como un subnivel discursivo (narración dentro de la narración). Varios ejemplos del uso de las ventanas en esta película presentan a los personajes masculinos como sujetos de la mirada: la escena en la que se introduce a Mr. Bennet observando la llegada del carruaje con su mujer y sus hijas (00:09:26); Darcy observando la fiesta en Netherfield desde una ventana abierta (00:53:52). Y en varias escenas es Elizabeth la que observa y los espectadores siguen de este modo su punto de vista perceptivo: Elizabeth mira al cielo desde una ventana de su casa y a continuación su mirada se detiene en el jardín donde se encuentra su hermana Jane junto a unos cachorros de perro (00:54:09-00:54:33); Elizabeth y Charlotte Lucas observan también desde una ventana la llegada de Lady Catherine y a Mr. Collins que sale corriendo a su encuentro (01:08:08-01:08:27).

Ellington también hace referencia al efecto de narración dentro de narración o, como él lo llama, de una película dentro de una película que se logra por medio del uso de las ventanas:

We are, in effect, watching two hermetically sealed worlds unfold before our eyes: the world seen by the film character through the window and the world of the film character looking through the window. Film itself becomes reified through the doubling of the cinematic metaphor. (Ellington, 1998:106)

#### **4.2.2. Adaptación de la enunciación**

En cuanto a la adaptación de los elementos que constituyen la enunciación de la novela, éstos suponen un mayor reto para la película ya que han que buscarse soluciones



en los códigos fílmicos para trasladar aspectos de la técnica narrativa de la novela que no tienen equivalentes fílmicos. Un aspecto de la enunciación aparentemente fácil de adaptar es el diálogo entre los personajes. En la película encontramos sin apenas modificaciones muchos de los diálogos que aparecen en la novela. Sin embargo, como ya hemos señalado, la adaptación al cine del diálogo de la novela no es tan sencilla. La función y el efecto que el diálogo tiene en las novelas de Austen (hace avanzar el argumento y complementa la caracterización de los personajes) pueden no ser necesarios en una película, ya que en el cine convencionalmente se hace avanzar el argumento y se proporciona la caracterización de los personajes por medio de la representación de acciones. De modo que si los diálogos sustituyen a las acciones el resultado será una versión muy teatral y poco fílmica de la novela. Por otro lado, aunque las palabras sean las mismas siempre existirán diferencias creadas por las diferentes sintaxis narrativas de la novela y el cine, por sus diferentes enunciaciones. En la novela, tenemos que prestar atención a las breves intervenciones del narrador durante estos diálogos y a la forma en la que se introducen estas conversaciones. En el cine, estos diálogos estarán con frecuencia determinados por el juego de la cámara, la posición ocupada por los personajes en la escena, etc.

Como cabría esperar, también se hizo necesario añadir diálogos y frases que no aparecen en la novela. Algunos de estos añadidos son explicados por algunos autores haciendo referencia a la época en la que se rodó la película.

Otros diálogos inventados resultan incoherentes con el desarrollo temático y la caracterización. Por ejemplo, al final de la película Elizabeth confiesa a Jane que está enamorada de Darcy de forma simple y directa. La novela mantiene el interés durante más tiempo y esta revelación se produce de forma mucho más sutil, por medio de los pasajes que recogen las reflexiones y pensamientos de la protagonista. Otros diálogos

que no aparecen en la novela y que en la película exteriorizan y resuelven de forma demasiado simple aspectos temáticos o argumentales de la obra de Austen tienen lugar en dos intercambios entre Elizabeth y Darcy. Uno de ellos hace referencia a la oposición temática y de caracterización que articula la novela. Elizabeth le dice a Darcy (00:51:21-00:51:29): “at this moment it is difficult to believe that you are so proud.” A lo que este responde: “at this moment it is difficult to believe that you are so prejudiced.” El otro tiene lugar casi al final de la película. Mr. Darcy visita a Elizabeth para contarle toda la verdad sobre Wickham. Antes de marcharse, Mr. Darcy se despide con las siguientes palabras: “This is perhaps the last time I should see you; God bless you Elizabeth” (01:28:17-01:28:26). Elizabeth se da cuenta de lo equivocada que ha estado (“what a fool I’ve been”) y le confiesa a su hermana Jane, que acaba de entrar en la habitación, que está enamorada de Mr. Darcy (01:29:45-01:29:51):

Elizabeth: Jane, I love him!

Jane: Love him?

Elizabeth: I’m so dreadfully unhappy!

La conciencia de que ama a Darcy, que en la novela ocupa muchos capítulos de reflexión interior de Elizabeth y cuya anticipación crea suspense, se revela en la película de forma simple por medio de la frase “I love him”. La resolución es demasiado rápida en la película; los capítulos omitidos son muy importantes para entender la transformación tanto de Elizabeth como de Darcy.

Según Brownstein (1998) algunos de estos diálogos añadidos son bastante desafortunados y alejados del original, y por sus ejemplos y explicaciones deducimos que se está refiriendo también a diálogos que provocan incoherencia temática y en la caracterización:

Readers of the novel must balk...when Darcy calls Elizabeth “tolerable,” and adds, “I’m in no humour tonight to give consequence to the middle classes at play.” Austen is more egregiously misrepresented when Elizabeth speaks of Darcy’s unwillingness to ally himself to “a family of such low descent.” The novel’s Elizabeth, so proud of being a “gentleman’s daughter,” was not quite what Hollywood wanted (Brownstein, 1998:14)

Otros aspectos que pertenecen a la mimesis de la novela son las cartas que aparecen en la misma, dirigidas en su mayoría a Elizabeth Bennet por su hermana Jane y por Mr. Darcy. Una carta en novela es un elemento icónico (más o menos porque está impreso) que permite a un personaje convertirse en narrador en primera persona ya que es la única fuente de la narración en ese momento y el lector se convierte en la segunda persona y destinatario fingido. En el cine hay varias posibilidades de presentar el contenido de una carta, desde la que en nuestra opinión es menos fílmica y que consiste en que el encuadre centre el papel y los espectadores leamos (muy infrecuente pero lo más parecido superficialmente a la novela) a que el destinatario lea en voz alta, voz en *off*, o mezcla con la voz del escritor de la carta en *off*.

Ya hemos mencionado la importancia de la carta que Mr. Darcy escribe a Elizabeth en la novela. En la película esta carta no aparece y parte de su contenido es incluido en un diálogo entre Elizabeth y Darcy. La película menciona sólo algunas de las cartas que aparecen en la novela. Por ejemplo, la que Miss Bingley envía a Jane Bennet para comunicarle su marcha a Londres junto a su hermano o la carta de Mr. Gardiner anunciando que han encontrado a Lydia y han conseguido que Wickham se case con ella. En la película Mr. Bennet lee los contenidos de esta carta a Elizabeth. En la novela, la carta de Mr. Gardiner (en realidad escribe dos cartas a su hermano Mr. Bennet) aparece transcrita de modo que los lectores pueden acceder a este nivel narrativo de forma directa y no como en la película en la que las palabras de Mr. Gardiner aparecen mediadas por el relato que de las mismas hace Mr. Bennet a Elizabeth. Ésta es otra de las formas de adaptar el contenido de las cartas al cine.

Como la mayor parte de la novela es diégesis mientras que el cine es básicamente mimesis, aquí es donde se centra el trabajo fundamental del adaptador. En Austen encontramos dos tipos de narrador. Un narrador manifiesto cuya voz

normalmente aparece de forma explícita, que lo sabe todo acerca de los personajes y del mundo de ficción, que hace resúmenes de los sucesos, que hace descripciones sobre los personajes y lugares, que emite juicios y opiniones acerca de los mismos, y que en ocasiones muestra en sus comentarios que es un narrador consciente del hecho de estar escribiendo una ficción. En ocasiones la voz de este narrador expresa sus opiniones de forma más implícita por medio del uso de la ironía, de la sátira y el humor respecto a los personajes y situaciones. Una forma de trasladar parcialmente la figura del narrador omnisciente es mediante la utilización de la voz en *off* pero esta adaptación de *Pride and Prejudice* no utiliza este recurso. Una de las formas que la película utiliza para indicar que se trata de una historia narrada de forma explícita son los títulos que aparecen al principio de la misma y que sirven para introducir y localizar la historia en una localización espacio-temporal: “*It happened in old England...in the village of Meryton.*” A continuación aparecen en sucesivas imágenes los nombres de los distintos personajes de la historia, agrupados según la familia a la que pertenecen o el lugar donde residen: “*Those living at Meryton Village..., Those living at Longbourn..., Those living at Netherfield,...Those living at Rosings*”. Este método es más teatral que fílmico ya que recuerda los programas de las representaciones teatrales donde aparece un listado de los personajes y un pequeño resumen de la obra que se va a representar. Estos títulos iniciales no aparecen solos sino que van acompañados de música (la música original de la película fue compuesta por Herbert Stothart). La música es siempre extradiegética y casi constante a lo largo de la película. Su función está cargada de significado narrativo. Así, por ejemplo, la música que acompaña estos títulos iniciales cambia de un registro alegre a uno más solemne cuando aparecen los nombres de Mr. Darcy, Mr. Bingley y Miss Bingley. Esta música va a acompañar a este grupo en otras ocasiones a lo largo de la película, como cuando hacen su entrada en el baile de Netherfield. Estos temas

musicales son una forma de sustituir al narrador que emite juicios y proporciona descripciones de los personajes: el tono solemne da una clave de interpretación de los personajes que pertenecen a un nivel social más alto que el resto y que, en el caso de Mr. Darcy y Miss Bingley, se comportan con superioridad.

La música continúa utilizándose de forma parecida a lo largo de la película. El tema principal tiene un ritmo rápido y tono alegre, y acompaña las escenas que tienen lugar en Longbourn, en la casa de los Bennets, y alcanza sus registros más alegres para acompañar las escenas cómicas relacionadas principalmente con Mrs. Bennet y Mr. Collins. El humor de Austen en la caracterización de estos personajes secundarios es explotado en la película a veces de forma exagerada. De acuerdo con Lellis y Bolton (1981:50), el intento de los adaptadores de visualizar el ingenio verbal, les lleva en algunas ocasiones a sustituir el humor refinado de Austen por la comedia de golpes y caídas (“slapstick”). Por ejemplo, aunque la declaración de Mr. Collins a Elizabeth es ciertamente divertida en la novela, la prosa de Austen no sugiere la exagerada actuación de Melville Cooper, el actor que representa el papel de Collins en la película, ni que éste se arrodille cerca de la protagonista mientras que ésta se aleja horrorizada (00:56:04-00:58:04). Más tarde, cuando Lady Catherine de Bourgh visita a Elizabeth para mostrar su malestar por los rumores sobre su compromiso con Darcy, este encuentro se representa en la película como una serie de accidentes y contratiempos cómicos: una bandeja de té que se cae, un loro que habla demasiado, una cajita de música sobre la que la tía de Darcy se sienta. Los cineastas parecían no tener confianza en que el ingenio verbal de la novela mantendría el interés de los espectadores. Pero el humor visual añadido no se corresponde con el humor verbal de Austen (Lellis y Bolton, 1981:50).

En otros casos la música sirve para completar la puesta en escena. Por ejemplo, la posibilidad de una tormenta durante el camino que Jane tiene que recorrer para hacer

una visita a Netherfield, es mostrada con una imagen del cielo lleno de nubes negras amenazadoras (00:26:59). Esta imagen se acompaña de redobles de tambores, que imitan el ruido de los truenos. En la fiesta en el jardín de Netherfield, las escenas en las que Elizabeth huye tratando de esconderse de Mr. Collins son acompañadas de una música rápida, que subraya los movimientos rápidos de Elizabeth en su huida (00:42:53-00:43:48). Los encuentros entre Elizabeth y Darcy son acompañados de una música romántica. Y la llegada de Lydia y Wickham a Longbourn después de su boda es acompañada con la marcha nupcial de Brahms.

En el canal visual se encuentran otras soluciones para adaptar el discurso del narrador. En la escena de la película que corresponde a la primera escena de la novela, la conversación entre Mr. y Mrs. Bennet, encontramos uno de los pocos ejemplos de la película en los que se usa un ángulo que puede reflejar la existencia de ese narrador omnisciente cuya posición y punto de vista es superior al de los personajes. Hay un momento en esta escena en el que Mr. Bennet está subido en una escalera buscando un libro en su biblioteca. Mrs. Bennet se encuentra a los pies de la escalera. La escena es presentada con un picado que observa a los personajes por encima de la cabeza de Mr. Bennet y pone a éste más cercano a la cámara y por encima de Mrs. Bennet (00:10:56-00:11:11). El hecho de que este punto de vista no pueda asociarse a ningún testigo potencial de la escena, puesto que se trata de un plano imposible desde lo alto de la estantería, recalca la existencia de un nivel discursivo por encima de la interacción de los personajes.

Un segundo procedimiento para adaptar el discurso del narrador ha sido por medio del montaje. Hay varios ejemplos en la película que muestran un tipo de montaje que sustituye los resúmenes temporales y espaciales del narrador. Para introducir la fiesta en el jardín de Netherfield, la cámara muestra en un primer plano la tarjeta de

invitación a la misma recibida por los Bennets (00:41:49-00:42:00): “Mr. Charles Bingley desires the pleasure of your company at a Garden Party at Netherfield Park on Saturday May the First. Please bring this invitation with you.” De este plano se pasa a otro en que aparece el jardín en el que transcurre la mencionada fiesta. En los títulos de crédito iniciales aparecía Netherfield y la lista de los que allí viven. En la tarjeta de invitación está escrito Netherfield. Inferimos por tanto que el jardín que aparece en el plano siguiente es el de Netherfield, y que ésta es la fiesta. Por lo tanto, la narración, que en este caso se realiza a través del montaje, guía la comprensión narrativa de los espectadores, algo que como ya vimos en el primer capítulo es explicado en las teorías cognitivas de Bordwell y Branigan.

Otro cambio de plano en el que se establece un tipo similar de continuidad es el que se produce entre el final de la escena en el salón de los Bennets donde se menciona el baile (“Assembly Ball”), y un primer plano de una gran araña de cristal colgada del techo del salón donde tiene lugar el baile (00:13:45-00:13:51). La cámara, de nuevo dando un plano imposible junto al techo, desciende hasta centrar el conjunto de parejas que bailan en la sala. Estas soluciones de adaptación resultan bastante convencionales y pueden interpretarse como sugerencias de la existencia de un nivel narrativo superior sin dejar que éste predomine sobre la acción representada. El cine de Hollywood ha creado y mantenido esta convención de dejar que las historias se cuenten a sí mismas, de modo que los elementos que denotan la presencia marcada de un narrador son generalmente evitados porque se convierten en rasgos muy marcados y que entorpecen la presentación de la historia. Como producto comercial, la película no explota demasiado las posibilidades que proporcionan el movimiento de la cámara, el ángulo, la puesta en escena, el montaje, es decir, los códigos visuales, aunque debemos tener en cuenta que las posibilidades del medio en los años cuarenta no eran las mismas que en la actualidad

(por ejemplo, en los años cuarenta no había “steadycams”, así que los movimientos de la cámara no podían ser los de ahora). La mayoría de las escenas muestran un tratamiento teatral, si bien es cierto que la técnica de Austen es en parte dramática por la cantidad de escenas en forma de diálogo, pero no hay que olvidar que un diálogo de Austen puede proporcionar bastante información sobre el argumento y los personajes y esto no es teatral sino narrativo. En ocasiones la película es más atrevida y consigue transmitir por medio de imágenes más arriesgadas, como es el caso de la carrera de carruajes al principio de la novela o la escena del tiro con arco, aspectos importantes de la novela.

Respecto a la adaptación de la descripción y caracterización de los personajes que normalmente se realiza en la novela a través de las palabras del narrador, aunque también se lleva a cabo por medio de los actos y comportamientos de los mismos, hay que señalar que en una película en blanco y negro no podemos hablar del uso del color para exteriorizar oposiciones entre personajes pero sí encontramos algunos contrastes importantes y convencionales entre el blanco y el negro. Por ejemplo, frente al vestido oscuro y lujoso de Miss Bingley en el “Assembly Ball”, el vestido claro y más sencillo de Elizabeth sirve para señalar la rivalidad y la diferencia social que existe entre las dos. El color oscuro vuelve a utilizarse en el vestido de Lydia, la hermana menor, una vez que ésta se ha casado con Wickham y regresa al hogar familiar, frente a los vestidos blancos de sus hermanas en la misma escena. Lydia ha cambiado de nivel social respecto a sus hermanas, ahora es una mujer casada, pero además el color de su vestimenta puede servir también para exteriorizar y para reflejar un cambio en este personaje: Lydia ha perdido la inocencia<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> La película utiliza otro tipo de soluciones visuales para llevar a cabo la caracterización de los personajes. Por ejemplo, durante una escena en la casa de Lady Catherine, la mano de ésta tiembla al coger una taza de té porque se está dando cuenta de la atracción que su sobrino Darcy siente por Elizabeth (01:14:46-01:14:49), algo que se convierte en un peligro para sus planes de casar a Darcy con su hija.



Además del narrador cuya voz se manifiesta de forma abierta, en las novelas de Austen encontramos otro tipo de narrador: un narrador más encubierto que se sirve del estilo indirecto y del estilo indirecto libre para narrar las palabras o los pensamientos de los personajes. En la novela, el punto de vista que domina la narración es, junto al del narrador, el de Elizabeth Bennet. Los sucesos son presentados en numerosas ocasiones a través de su punto de vista perceptivo y conceptual. Este punto de vista a veces se transmite de forma directa, en los casos en los que sus pensamientos son reflejados en estilo directo. Pero esto no sucede con mucha frecuencia. La mayoría de las veces sus pensamientos y emociones son moduladas por la voz del narrador. El efecto del estilo indirecto libre es precisamente combinar la voz y el punto de vista del narrador con el de la protagonista. En la película la vida interior de Elizabeth, sus pensamientos y sentimientos, se transmite por medio de los primeros planos de la actriz Greer Garson, que muestran sus emociones y reacciones ante los acontecimientos y comportamientos de algunos personajes.

Lellis y Bolton (1981:46) explican que una de las mayores dificultades a la que se enfrentan los que llevan a cabo la adaptación de *Pride and Prejudice* se refiere al hecho de que Elizabeth sea la conciencia dominante en la novela, ya que su punto de vista guía la historia. Mientras que la arrogancia de Darcy puede mostrarse con facilidad visualmente, por medio de los gestos, movimientos y la expresión facial, los prejuicios de Elizabeth son más difíciles de transmitir visualmente. Una novela puede mostrar este prejuicio detallando los pensamientos de Elizabeth, lo que el lector acepta sin que se rompa la convención de naturalismo. Sin embargo, un cineasta, a no ser que recurra a técnicas demasiado explícitas para lo que se acepta como convencionalmente realista,

---

También hay una escena en la que vemos a Mr. Collins corriendo entre las gallinas para atender a Lady Catherine, reflejando lo cómico, estúpido y servil que es este personaje (01:08:08-01:08:27).

como la voz en *off*, tiene unas posibilidades más limitadas para transmitir los procesos reflexivos de un personaje como el de Elizabeth Bennet. Una solución que la película ofrece para mostrar los estados espirituales, emocionales de los personajes es la adición de diálogos que expresan lo que no puede visualizarse con facilidad. Ya hemos mencionado en páginas anteriores algunos de estos diálogos añadidos.

Otra solución ha sido el uso que Leonard hace de los primeros planos de la cara de Garson para sugerir el mundo interior de Elizabeth. Estos autores afirman que la actuación de Garson es buena y que Leonard la dirige de forma inteligente, concediéndole más primeros planos que a ningún otro personaje de la película, algo que sirve en primer lugar para implicar la existencia de su rica vida interior. En segundo lugar, la cara de Garson es más expresiva que la de ningún otro actor:

After Darcy's first proposal of marriage to Lizzy, which the latter declines, and after Darcy has left the room in dismay, Garson's face reflects a series of emotions, from complacent bemusement, to regret, to frustration. Her expressions are outer signs of the inner process which Lizzy goes through in Austen's novel as she examines, reconsiders, and ultimately modifies her judgments about Darcy and Wickham. (Lellis y Bolton, 1981:47)

Sin embargo, la actuación de Garson, añaden estos autores, tiene un problema: es demasiado buena, y nos damos cuenta de que es demasiado artificial. En nuestra opinión, algunas de las ocasiones en las que la actuación de Garson puede parecer poco natural o fingida son en realidad prueba de que es una buena actriz ya que lo que está expresando con sus gestos y expresión son emociones aparentemente fingidas (ej. hacerse la digna, la ofendida, etc.). Por ejemplo, la escena en la que rechaza la invitación de Darcy vemos claramente que Elizabeth se siente atraída por Darcy y le da celos aceptando bailar con otro. Él no entiende que el rechazo no es sincero, pero los espectadores sí, ya que se produce una asociación de nuestro punto de vista con el de Elizabeth.

---

La actuación del resto de los actores es, en opinión de Lellis y Bolton, menos enfática en su uso de la expresión facial y deriva más de la pantomima teatral y el gesto. En concreto, Laurence Olivier comunica más por medio de su cuerpo que de su cara, transmitiendo orgullo y vanidad, junto a dignidad y gentileza, a través de la postura y forma de conducirse, y sugiriendo emociones por medio de movimientos estilizados de las manos. Las diferentes técnicas interpretativas de Garson y de Olivier enfatizan las cualidades del personaje que representan.

Aunque estos autores opinan que la película dirigida por Leonard no es una gran película, piensan que expresa mejor que la novela lo convincente de la atracción biológica entre Lizzy y Darcy, ya que el medio visual puede expresar fácilmente la contradicción entre sus intercambios verbales ácidos y las miradas y gestos que sugieren la sensualidad de su relación (p. 49). Esta afirmación no es acertada ya que la película lo que hace es visualizar, transformar en imágenes una atracción que ya se expresa en la novela por medio de los signos verbales, algo que Austen consigue por medio de la narración del juego de miradas que tiene lugar entre los protagonistas en numerosas ocasiones. En el capítulo 2 se indicó que Elizabeth es en muchas ocasiones el objeto de las miradas de Darcy, y que éste se convertirá poco a poco en el objeto de atención de Elizabeth. También lo consigue con las incursiones que la narración hace en los pensamientos no sólo de Elizabeth sino también en algunas ocasiones de Darcy.

Además de los frecuentes primeros planos de la protagonista, también encontramos a veces planos en los que la cámara está situada detrás de Elizabeth y que asimilan la narración al punto de vista de la misma al presentar los acontecimientos desde su posición física y suponemos que conceptual.

Además de los continuos primeros planos de la protagonista, la película también utiliza en alguna ocasión otras formas de reflejar los pensamientos de Elizabeth por

medio de los elementos de la escena. Por ejemplo, durante la primera visita de Mr. Collins a Longbourn, la opinión de Elizabeth sobre la actitud y comportamiento cómicos de este personaje se refleja en una conversación en el salón (00:38:45-00:41:47). Elizabeth está tocando el arpa mientras que Mr. Collins habla con Mr. Bennet. Las palabras absurdas del primero van a ser acompañadas por alguna nota discordante producida por Elizabeth en el arpa (00:40:15), algo que exterioriza la opinión que tiene Elizabeth sobre las palabras de Mr. Collins, y el desagrado que le provocan.

Los primeros planos no reflejan la vida interior de la protagonista del mismo modo que la novela. Sin embargo, esto es algo normal en el cine, que aunque especifica las indefiniciones físicas de la novela, crea sus propios vacíos, como los referidos a los pensamientos de los personajes que no suelen ser exteriorizados por medio de una voz en *off* ya que se considera algo poco fílmico, recurriéndose a soluciones visuales que requieren un mayor trabajo de inferencia por parte del espectador. La película tampoco refleja del mismo modo que la narración verbal las incursiones del narrador en la conciencia de otros personajes, como es el caso de Darcy.

En las escenas finales de la película, Elizabeth no responde con palabras sino con un gesto de asentimiento a la segunda declaración de Darcy. La novela tampoco utiliza muchas palabras en la escena de la declaración de amor; sugiere más que dice. La escena final de la película regresa a la técnica teatral del principio de la misma: Mrs. Bennet cierra la puerta del salón (diciendo “Three of them just married and the other two...”) como el telón que cae al final de una función teatral.





## 5. LA ADAPTACIÓN DE *SENSE AND SENSIBILITY* (1811): *SENSE AND SENSIBILITY* (1995), DIR. ANG LEE

### 5.1. *Sense and Sensibility*: Orígenes de la técnica narrativa de Austen

*Sense and Sensibility* fue la primera novela publicada por Austen, quizás la menos valorada por la crítica y que, sin embargo, ha sido el origen de la más popular de sus adaptaciones. La película fue estrenada en el año 1995, dirigida por Ang Lee y con guión de la actriz inglesa Emma Thompson, que también interpreta el papel de Elinor, una de las protagonistas de la novela<sup>81</sup>. Esta adaptación ha sido la más premiada de todas las adaptaciones de las novelas de Austen. Obtuvo siete propuestas para los Oscar de Hollywood y obtuvo el Oscar al mejor guión adaptado. También fue propuesta para seis Globos de Oro, de los que ganó el Globo a la mejor película y el de mejor guión adaptado. En Europa obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Berlín.

Antes de abordar la comparación entre la novela y el filme, conviene observar algunos elementos incipientes de una técnica narrativa que la escritora iba a desarrollar y perfeccionar en sus novelas posteriores. Sobre esta base iniciaremos el posterior estudio de la película.

El origen de la novela *Sense and Sensibility* se remonta a los años 1794-95, cuando Jane Austen escribe una novela epistolar titulada 'Elinor and Marianne' que sería revisada posteriormente por la autora para publicarla en 1811 con el nuevo título. Las palabras escritas a su hermana Cassandra, "*I am never too busy to think of Sense and*

---

<sup>81</sup> Brownstein (1998) explica la relación de la actriz inglesa Emma Thompson, quien estudió en la Universidad de Cambridge, y Jane Austen. Según este autor la conexión entre Emma Thompson y la idea que los medios audiovisuales tienen de Jane Austen es más que casual o nominal. La relación de Thompson con la literatura inglesa deriva no sólo del hecho de que haya escrito el guión y los diarios de la adaptación que protagoniza de *Sense and Sensibility* dirigida por Ang Lee, sino también de sus anteriores papeles en las películas de Merchant y Ivory, y como Beatrice en la versión fílmica de la obra de Shakespeare *Much Ado about Nothing* dirigida por su entonces marido Kenneth Branagh. Esta relación fue reforzada por la carrera y reputación de Branagh como actor y director de producciones para el cine de las obras de Shakespeare. El hecho de que la moderna y famosa Emma Thompson se haya encargado

*Sensibility*. *I can no more forget it, than a mother can forget her sucking child*"<sup>82</sup>, son una muestra del valor que para la escritora tenía la primera de sus novelas en ser publicada<sup>83</sup>.

Gene Ruoff (1992:19-20) considera que *Sense and Sensibility* fue un texto que gracias a su éxito financiero y crítico permitió que Austen pudiese seguir escribiendo y evolucionase como escritora. Para Ruoff esta novela, quizás la menos apreciada por la crítica, es fundamental para entender la evolución posterior de la escritora. El análisis que Ruoff hace de "la oveja negra" de la obras de Austen muestra el valor de una obra que refleja cuestiones sociales y estéticas esenciales en el canon de la escritora y cuya lectura detallada puede proporcionar las claves con las que entender sus novelas siguientes. El estudio de Ruoff reconoce que *Sense and Sensibility* ha recibido críticas porque las divisiones en los personajes de sus héroes y heroínas, las cualidades mentales, las instituciones legales, las estructuras familiares y los estratos económicos y de clase a veces pueden parecer demasiado esquemáticos. Sin embargo, el esquematismo de la obra útilmente deja al desnudo la audacia del proyecto de ficción de Austen, algo que su creciente dominio de la forma tiende a ocultar en *Pride and Prejudice*, *Mansfield Park* y *Emma*. Una lectura rigurosa de *Sense and Sensibility* abrirá sorprendentes perspectivas en relación con las obras posteriores (Ruoff, 1992:xii).

---

de rescatar a una predecesora femenina que firmaba sus obras como "A Lady", puede ser considerado como el gesto generoso de una estrella (Brownstein, 1998:17).

<sup>82</sup> La carta de Jane Austen a su hermana Cassandra en la que aparecen estas palabras está recogida en *Jane Austen's Letters to her Sister Cassandra and Others*, editada por R.W. Chapman (segunda edición, 1952)

<sup>83</sup> En la edición que World's Classics hace de la novela aparece una nota de James Kinsley (p. xlviii), que explica el proceso de redacción y publicación de la misma. El primer borrador de *Sense and Sensibility* fue escrito en forma epistolar y la novela empezó a tener su forma definitiva en noviembre de 1797. Fue publicada a costa de la autora por Thomas Egerton, Whitehall, en noviembre de 1811. Jane Austen estaba leyendo pruebas de la novela en abril de 1811; la novela fue anunciada entre el 31 de octubre y el 28 de noviembre. Esta edición se agotó bastante rápido: "it is exhausted, says Jane Austen on 3 July 1813, and has brought me 140 pounds, besides the copyright, if that should ever be of any value."



El hecho de que Austen la eligiera para ser la primera de sus novelas en ser publicada arriesgando dinero en su publicación, prueba el valor que para la autora tenía esta obra.<sup>84</sup>

*Sense and Sensibility* ofrece la primera manifestación del arte narrativo de Jane Austen, un arte que evolucionará en su obra posterior. Odmark (1981) analiza la técnica narrativa de esta novela, a la que considera una mezcla del estilo maduro e inmaduro de la escritora. Tanto *Sense and Sensibility* como *Pride and Prejudice* fueron escritas y reescritas a lo largo de varios años, pero parece que la primera no fue revisada con tanta profundidad como la última. En *Sense and Sensibility* encontramos una mezcla de estilos. Por un lado, el estilo más maduro de Austen se observa en el tratamiento de escenas individuales y en el retrato de algunos personajes secundarios. Por otro lado, un estilo más inmaduro queda patente en los desarrollos melodramáticos del argumento, las dificultades técnicas sin resolver provocadas por el hecho de presentar dos historias paralelas sólo desde el punto de vista de uno de los personajes principales, la categorización simplista de los personajes en buenos y malos (los malos son objeto de su ironía, mientras que los buenos no lo son), y los poco naturales y largos discursos de Marianne y, especialmente, de Elinor (Odmark, 1981:51).

A diferencia de sus obras posteriores, la ironía no es el principio que estructura el argumento de esta novela, pero sí es un elemento esencial en la caracterización de los personajes secundarios, como los Palmers y los Dashwoods. La transmisión de los pensamientos y sentimientos de los personajes, presenta una estructura muy rígida y, por lo tanto, poco natural, en la que las ideas de los personajes aparecen con un estilo

---

<sup>84</sup> Ruoff explica como Austen arriesgó dinero en la publicación de *Sense and Sensibility*, novela que publicó a comisión: ella pagó los gastos de impresión del libro y se llevó los ingresos, sujetos a una comisión pagada al editor. El riesgo que Austen corría era importante ya que el dinero que tuvo que invertir en la publicación suponía poco menos que un cuarto y quizás más de un tercio de sus ingresos domésticos anuales de 460 libras (Ruoff, 1992:9).

más cercano a un sermón o disquisición moral del siglo XVIII que al de sus novelas posteriores, y que quizás en algunos casos tienen la huella del primer borrador de la novela en forma epistolar<sup>85</sup>.

En *Sense and Sensibility* encontramos un punto de vista consistente asociado a Elinor, su sistema de valores y sus juicios. Es esta perspectiva la que da sentido de unidad a un argumento, que, por otra parte, se basa en líneas diversas de acontecimientos. Sin embargo, la fuerza narrativa de la novela está relacionada con otros aspectos como el tratamiento de los elementos irónicos y la presentación de las escenas dramáticas. Lo mejor de estas escenas revela la habilidad creciente de Austen para representar a los personajes a través del diálogo. El comentario explícito se reduce al mínimo, y se permite que la estupidez, el egoísmo y la codicia hablen por sí mismos. Por el contrario, las representaciones de la vida mental de Elinor todavía muestran las huellas de la temprana fecha del origen de la novela. Sin embargo, estas representaciones del interior del personaje así como las escenas dramáticas que aparecen en *Sense and Sensibility* tienen la función, aunque nos siempre la forma, que tendrán también en las novelas posteriores (Odmak, 1981:58-61).

En relación con el narrador de la novela, Kuwahara (1993) analiza los rasgos que lo caracterizan. Uno de los más destacados es la narración consciente, planteada como estrategia retórica por la que el narrador establece una comunicación íntima con el lector. Hay ocasiones en las que el narrador utiliza la narración en primera persona. Pero la transición a la primera persona apenas es percibida como una interrupción porque el

---

<sup>85</sup> Odmak afirma que Austen hace uso de los estados internos o representación del interior del personaje cuando la heroína reflexiona sobre las implicaciones de algo que ha aprendido u observado: el proceso de comunicación tiene lugar entre la heroína y el lector, no teniendo la heroína normalmente con quien hablar sobre el tema de manera abierta (1981:57). La función de estas representaciones del interior del personaje (“inside views”) es proporcionar al lector la oportunidad de volver a evaluar lo que ya ha aprendido y examinar la habilidad de la heroína para llegar a una valoración crítica de los hechos a los que se enfrenta y al mismo tiempo ofrecen una oportunidad para especular sobre el curso futuro de los sucesos (1981:61).

lector es siempre consciente de la presencia de la voz del narrador, una voz que también se hace presente por medio del uso del comentario explícito y de la ironía.

## 5.2. Transferencia de la historia

Tal como sugiere McFarlane (1996), comenzaremos el análisis de la adaptación al cine de esta novela mencionando aquellos aspectos de la novela que pertenecen a la narrativa o historia y que pueden ser transferidos al cine.

*Sense and Sensibility* es la historia de Elinor y Marianne Dashwood. Poco antes de morir, Henry Dashwood, padre de Elinor y Marianne, le pide a John, su hijo de un primer matrimonio y quien heredará el estado de Norland, que cuide de su esposa Mrs. Dashwood y de sus tres hijas, Elinor, Marianne y Margaret. Sin embargo, tras la muerte del señor Dashwood, John y su esposa Fanny se instalan en Norland y deciden no prestar ayuda a la viuda y a sus tres hijas. Mrs. Dashwood y Elinor comienzan a buscar otro lugar de residencia. Mientras lo encuentran, llega a Norland Edward Ferrars, hermano mayor de Fanny. Ante la posibilidad de que Edward se enamore de Elinor, Fanny hace todo lo posible para impedir esa posible unión.

Las hermanas y su madre se marchan a una casita en Devonshire, Barton Cottage, propiedad de Sir John Middleton, familiar de Mrs. Dashwood. En su nuevo lugar de residencia conocen al Coronel Brandon, un hombre de mediana edad que desde el principio muestra su admiración por Marianne. Sin embargo, Marianne, una joven de sensibilidad excesiva, acaba enamorándose de Willoughby, un joven atractivo que parece estar también enamorado. Mrs. Dashwood y Elinor esperan la declaración de Willoughby pero éste inesperadamente decide volver a Londres. Mrs. Jennings, suegra de Sir John, presenta a las Dashwoods a su hija Charlotte Palmer, al marido de ésta y a

Lucy Steele. Esta joven es sobrina del profesor de Edward Ferrars y le confiesa a Elinor que lleva varios años prometida en secreto con Edward.

Mrs. Jennings invita a Elinor y a Marianne a pasar una temporada con ella en su casa de Londres. Allí Marianne se reencuentra con Willoughby pero descubre que éste se ha prometido con una joven heredera. El Coronel Brandon le cuenta a Elinor que Willoughby no es un hombre de fiar y que se fugó con una joven de la que él es tutor. Lucy Steele le cuenta a Fanny su compromiso con Edward. Mrs. Ferrars, madre de Edward, decide desheredar a su hijo y pasar la herencia al hijo menor, Robert Ferrars. El Coronel Brandon cede a Edward una parroquia de su propiedad para que pueda casarse con Lucy. Las hermanas deciden volver a casa después de pasar un tiempo en Londres. En el viaje de regreso se detienen en casa de los Palmers. Marianne cae enferma. El Coronel Brandon se ofrece para ir en busca de Mrs. Dashwood. Willoughby intenta ver a Marianne pero sólo puede hablar con Elinor, ante la que intenta justificar su conducta pasada. Marianne se recupera y regresan a casa, a Barton Cottage. Una vez allí, Elinor se entera de que Lucy al final no se casó con Edward sino con Robert. Edward pide la mano de Elinor y Marianne acepta casarse con el Coronel Brandon.

En líneas generales, la película mantiene los sucesos fundamentales que aparecen en la novela, aunque elimina algunos episodios como por ejemplo una primera visita de Edward a Barton Cottage (en la película sólo realiza la última visita) o la aparición de Willoughby en casa de los Palmers y su conversación con Elinor durante la enfermedad de Marianne (en la película toda la escena se sustituye por una aparición final de Willoughby a caballo observando la boda de Marianne desde una colina). Esta última omisión afecta a la caracterización de Willoughby, cuya última aparición en la novela supone un intento de justificación por parte del personaje ante los ojos de Elinor (Willoughby intenta justificar su comportamiento hacia Marianne), una justificación que

la película no le permite ofrecer con lo que se evita una posible redención de este personaje.

También hay que mencionar la supresión de algunos personajes como el de Lady Middleton (Sir John es convertido en viudo en la película), la mayor de las hermanas Steele (en la película sólo aparece Lucy) o el tío del padre de Elinor y Marianne que es mencionado brevemente en la novela (la película empieza directamente con la muerte del padre de las protagonistas)<sup>86</sup>.

En la película encontramos omisiones y en algunos casos alteraciones de los sucesos. Por ejemplo, la historia que el Coronel Brandon le cuenta a Elinor sobre Eliza, la joven de la que es tutor, difiere en algunos aspectos de la narración que aparece en la novela. Además la película hace que Mrs. Jennings cuente a Elinor parte de lo que el Coronel Brandon cuenta en su narración en la novela. Otro ejemplo de alteración, en este caso menor, ocurre cuando Elinor observa a Willoughby cortar un mechón de los cabellos de Marianne, mientras que en la novela era Margaret la que lo presenciaba y se lo contaba a Elinor.

Además en la película también hallamos algunas invenciones de sucesos o episodios que aparecen más desarrollados. En algunos casos estas adiciones parten de sugerencias hechas en la narración o en los diálogos de la novela. Por ejemplo, en el primer volumen de la novela se menciona el creciente afecto entre Elinor y Edward Ferrars, pero apenas se muestra cómo tiene lugar. Sin embargo, en la primera parte de la

---

<sup>86</sup> En su artículo "Mass Marketing Jane Austen: Men, Women, and Courtship in Two of the Recent Films" (1996), Deborah Kaplan da su opinión acerca de las adaptaciones de *Sense and Sensibility* y *Emma*, centrándose en aquellos aspectos de la historia en los que se alejan de las novelas originales. Para Kaplan la mayor parte de las modificaciones y la elección de algunos actores responden a un interés puramente comercial. Sin embargo, en nuestra opinión las modificaciones no pueden explicarse atendiendo simplemente a motivos comerciales. Hay que tener en cuenta otros factores, algunos de ellos relacionados con el hecho de que una historia que aparece en un medio verbal es trasladada a un medio diferente, con una enunciación diferente, y otros que como los comerciales son también de carácter extrafílmico pero que están relacionados no con el deseo de hacer la película más atractiva para el público sino con elementos ideológicos y del contexto histórico en el que tiene lugar la adaptación y que influyen en el director y el resto de las personas que participan en la producción de la película.

película la relación entre Elinor y Edward se desarrolla en varios episodios (paseos, conversaciones) que no aparecen en la novela aunque algunos de sus contenidos sean mencionados en la narración. Estos episodios añadidos desarrollan la relación entre Elinor y Edward de una forma mucho más explícita de lo que aparece en la novela.

Respecto a la invención de sucesos, el personaje de Margaret aparece mucho más desarrollado en la película, sobre todo en la primera parte. Por ejemplo, la escena del atlas en la biblioteca (00:09:44-00:12:06), los juegos con Edward en el jardín (00:12:07), o la casita del jardín donde Margaret se esconde (00:04:46), son invención de la película. Samuelian (1998) analiza la transformación que la película hace del personaje de Margaret argumentando que Thompson inyecta lo que parece ser una retórica feminista explícita en la obra de una autora frecuentemente alabada por lo implícito de sus críticas a las costumbres e instituciones que apoyan un sistema patriarcal. Thompson hace explícita la protesta por medio de las palabras de sus personajes femeninos. Pero después se minimiza esa protesta por medio de un argumento de romance que pasa por alto las condiciones contra las que se protestaba. De este modo queda soterrado el feminismo implícito de la novela de Austen<sup>87</sup>.

La protesta explícita se articula en la película a través de la más joven de las hermanas Dashwood, Margaret, que en la novela es más bien un recurso argumental pero que en la película Thompson la convierte en un personaje elaborado, que es capaz de discrepar de sus mayores. La obstinación y terquedad de Margaret sirven para expresar un resentimiento que claramente sienten su madre y hermanas pero que no se permiten expresar abiertamente, y es una de las formas por las que este personaje es construido en la película como una figura, en virtud de su juventud, del inconformismo

---

<sup>87</sup> Dickson (1998) ha analizado los cambios introducidos al personaje de Elinor. Esta autora considera que los cambios del texto de Austen que Emma Thompson realiza en su guión han limitado la fuerza feminista del original.

saludable. La casa del árbol en la que se esconde refuerza esta imagen, ya que esta casa, a diferencia de Norland, es movable, puede ponerse en cualquier sitio donde haya un árbol robusto: en vez de pasar de padre a hijo, la casa de Margaret se queda con ella y se convierte en un símbolo, no de la ley patriarcal, sino de la movilidad e independencia femeninas. Su hábito de subir la escalera de la casa del árbol para mirar a través de un catalejo recuerda a los espectadores que su ambición presente es ser un pirata. Presumiblemente, Margaret todavía no ha aprendido que no tiene elección ni esperanza de tener una ocupación, pero el apoyo que Elinor y Edward dan a sus ambiciones, aunque tengan un tono burlón o irónico, sugiere que puede ser que Margaret nunca necesite aprenderlo, que el mundo que heredará será mucho más tolerante que el mundo en el que se encuentran sus hermanas después de la muerte de su padre (Samuelian, 1998:149).

Una autora que ha estudiado el tratamiento del argumento de romance (“courtship plot”) en las adaptaciones de Austen ha sido Deborah Kaplan (1996), quien opina que películas como *Emma*, dirigida por McGrath, o *Sense and Sensibility*, dirigida por Ang Lee, siguen una misma tendencia: la “harlequinización” de las novelas de Jane Austen: “By harlequinization I mean, that, like the mass-market romance, the focus is on a hero and heroine’s courtship at the expense of other characters and other experiences, which are sketchily represented.” (Kaplan, 1996:171-72)

En opinión de Kaplan, el *casting* de los héroes de estas películas fue crucial para conseguir hacer más romántica la obra de Austen. Además, las películas ofrecen una dramatización continuada del amor de los personajes masculinos por las heroínas, centrándose en la pareja romántica y reduciendo el mundo social, y ofreciendo unos retratos de las vidas de las mujeres que carecen de la complejidad que presentan en las novelas (Kaplan, 1996:174-177).

Las alteraciones que la película introduce respecto a los personajes de Elinor y Marianne en la novela, en la que representan respectivamente el sentido y la sensibilidad, han sido analizadas por North (1999). La lucha entre una ideología conservadora del sentido o razón, que conlleva una creencia en el autocontrol y la sumisión a la autoridad, y una ideología radical de la sensibilidad, un credo de autoexpresión e individualismo, es una dinámica central de la novela. Esta dinámica ha sido alterada de forma significativa en la adaptación de 1995 en la que el sentido es desplazado por la sensibilidad (North, 1999:42).

En opinión de North, aunque gran parte del humor de la adaptación, como el de la novela, deriva de una crítica irónica de la sensibilidad desde la perspectiva de la razón, en momentos importantes de la acción la película omite la ironía y permite que domine la voz de la sensibilidad. Y uno de los ejemplos ofrecidos por North hace referencia a las escenas en las que Marianne camina bajo la lluvia hasta Combe Magna, acción que tiene como consecuencia una fiebre que pondrá su vida en peligro. En la novela se muestra poca comprensión por las acciones de Marianne. Su enfermedad es representada como algo que es provocado por ella misma, quien da varios paseos sobre la hierba húmeda y rechaza todos los remedios que le ofrecen para curar su resfriado. Por el contrario, la película presenta la enfermedad como resultado accidental de la tristeza sincera de Marianne. Hay sólo un paseo fatal que Marianne decide dar de manera impulsiva inmediatamente después de su llegada a Cleveland con el propósito de ir a ver la casa de Willoughby. Marianne es encontrada y llevada a casa ya inconsciente por el Coronel Brandon. De nuevo, el escenario y la música (lluvia, cielos encapotados e instrumentos de cuerda) participan en el estado de ánimo de Marianne. La audiencia es animada a seguir el punto de vista de la sensibilidad más que el del sentido (North, 1999:42-43).



Sin embargo, North afirma que, aunque la película dé prioridad a la sensibilidad, algo que parece prometer una versión más radical de la novela, al final la versión que ofrece es más conservadora. Lo que podía ser leído como la protesta feminista reprimida en la novela sale al exterior en la película a través del personaje de Margaret, pero su estatus como una niña y un personaje relativamente marginal sirve para disipar el poder potencial de esta protesta. Y el hecho de que la distinción que aparece en la novela entre el sentido y la sensibilidad se rompa en la película, suaviza los conflictos ideológicos y el potencial subversivo que la sensibilidad tiene en la novela (North, 1999:48).

En esta adaptación también encontramos alteraciones e invenciones relacionadas con los personajes masculinos. Nixon (1998) ha analizado estas modificaciones y afirma que la película dota de exhibición emocional a los protagonistas de Austen con lo que se enfatiza nuestra concepción actual del romance más que la concepción que se tenía del cortejo a finales del siglo XIX, por lo que de nuevo elementos extracineamatográficos influyen en la adaptación. Si prestamos atención a los héroes que aparecen en las novelas de Austen, observamos que la restricción emocional masculina, y no la exhibición de las emociones, es lo que prueba el mérito de los mismos: “Fitwilliam Darcy, Edward Ferrars, Colonel Brandon, Henry Tilney, Edmund Bertram, George Knightley, and Captain Frederick Wentworth each accept specific social strictures against emotional display” (Nixon, 1998:25).

Nixon añade que mientras que los protagonistas masculinos de las novelas de Austen demuestran su valía ajustándose a la exigencia de contener sus sentimientos, en las adaptaciones demuestran su valía a los espectadores manifestándolos. Tanto las novelas como las películas presentan la visión que sus respectivas épocas tienen del equilibrio correcto entre la exhibición y la restricción emocional. Mientras que la visión de Austen, de finales del siglo XVIII, favorece la contención emocional, la película

favorece la exhibición de los sentimientos. Nuestras revisiones de Austen revelan nuestra determinación calculada de crear el equilibrio masculino según nuestros criterios basados en las emociones. Y, sin embargo, nuestras revisiones también revelan que seguimos buscando a Austen cuando necesitamos ayuda para crear nuestras ideas de masculinidad. En opinión de Nixon, en las adaptaciones de *Pride and Prejudice* y de *Sense and Sensibility* que aparecen en los años noventa, cada héroe revela su lucha por conseguir la expresión emocional que le proporcione equilibrio, y cada uno muestra esta lucha mostrando físicamente las emociones que no puede transmitir en palabras (Nixon, 1998:27-28).

En el caso de la adaptación de *Sense and Sensibility* con guión de Emma Thompson, Nixon afirma que con el objetivo de añadir sustancia emocional del siglo XX a los protagonistas masculinos de Austen, esta película hace importantes revisiones de los dos pretendientes de las heroínas, reemplazando escenas de “contención” por otras de expresión emocional. La capacidad de expresión emocional de Edward Ferrars es acentuada en la película al proporcionar a este personaje una relación diferente con la hermana pequeña de Elinor, Margaret. Además, la película añade varias escenas en las que Edward intenta, sin llegar a conseguirlo, expresar su amor por Elinor. Por otro lado, el Coronel Brandon que aparece en la película de Thompson es un hombre reservado, de edad mediana pero que parece mayor, al igual que en la novela. Sin embargo, la película acentúa la capacidad de Brandon para expresar sus emociones, al presentarlo como el pretendiente injustamente en desventaja que imita las acciones de su exitoso rival, Willoughby.

La película crea una lógica visual por la que tanto Edward como Brandon expresan sus emociones a través de un intercambio de regalos metonímico. En varias escenas añadidas, cada uno da a su amada varios objetos físicos que se convierten en sus

sustitutos en el cortejo. Las emociones de cada pretendiente son expresadas por medio de los objetos que regalan: Edward regala un pañuelo a Elinor, mientras que Brandon le regala flores y un piano. La película añade un lenguaje físico de amor en el que el intercambio de objetos de héroe a heroína representa el intercambio de emociones (Nixon, 1998:35-36).

Sin embargo, en una película que ha revisado los personajes masculinos de Austen añadiéndoles más emoción, el personaje que representa esa sensibilidad es reducido. Nixon se está refiriendo a Willoughby y al hecho de que la película omite una de las escenas finales de la novela en la que Willoughby se presenta en casa de los Palmers durante la enfermedad de Marianne y mantiene un intercambio con Elinor lleno de emoción (SS pp. 317-332). El poder perturbador de las emociones de Willoughby en esta escena de la novela es sustituido en la película por una exhibición tranquilizadora de las emociones de Brandon. La película elimina al héroe emocional que en la novela prueba que no es un héroe, ya que la capacidad emocional de Willoughby no conduce a una feliz unión con Marianne sino que señala la inestabilidad de su romance. La película debe presentarlo como un auténtico villano para lo que elimina las escenas ambiguas que aparecen en la novela, que prueban el peligro del poder emocional de Willoughby y que rehabilitan al personaje en las mentes tanto de Elinor como del lector. En otras palabras, la película no permite que Willoughby haga lo que sus héroes no pueden hacer: expresar sus emociones verbalmente. Si se incluyese en la película la escena de la novela que ofrece esta exhibición dramática de Willoughby, su poder emocional resaltaría la debilidad emocional de Edward y Brandon. La codificación de la expresión emocional de Willoughby como algo peligroso complicaría las nuevas figuras expresivas de Edward y Brandon en la película (Nixon, 1998: 42-43).

La adaptación de los personajes masculinos en esta película es también analizada por Nachumi (1998). Esta autora afirma que esta versión de la novela de Austen celebra las convenciones del romance que la novela condena, ya que el guión escrito por Emma Thompson glorifica de manera intencionada las convenciones románticas que Austen critica. En el diario publicado acerca de la redacción del guión y del rodaje de la película, Thompson señala que hacer los personajes masculinos efectivos fue uno de los mayores problemas a los que se enfrentó al trasladar la novela a la película. En la novela Edward y Brandon son personajes bastante indefinidos y que están ausentes durante largos períodos. En una película que acaba celebrando el romance, esto es un serio problema. La solución que Thompson buscó fue hacer que los hombres estuviesen presentes incluso cuando estaban fuera de la pantalla

Una de las formas a través de las cuales Thompson consigue su objetivo es el reparto de los protagonistas masculinos, es decir, de Hugh Grant para el papel de Edward Ferrars y de Alan Rickman para el papel del Coronel Brandon:

Austen's Edward Ferrars is not a hunk. He "was not recommended to [the Dashwoods] by any peculiar graces of person or address" remarks the narrator. "He was not handsome, and his manners required intimacy to make them pleasing" (Austen, *Sense* 15). In the movie, Edward is played by Hugh Grant, a man Thompson describes as "Repellently gorgeous...much prettier than I am" (212). Although he is not precisely pretty, Alan Rickman as Brandon is definitely more macho than someone who is described as wearing flannel waistcoats has a right to be. He frequently is filmed with a gun or a horse, and his disheveled appearance as Marianne lies ill out-Byrons Willoughby (Nachumi, 1998:133).

La película presenta a un Brandon que parece ser el héroe romántico perfecto para Marianne. Más concretamente, el guión modifica la novela y hace que las últimas acciones de Brandon imiten el comportamiento anterior de Willoughby.

Looser (1998) también ha estudiado las alteraciones que esta adaptación introduce en los personajes masculinos. En su opinión, los héroes que aparecen en las recientes adaptaciones de las novelas de Austen aparecen como sujetos feminizados o Hombres Nuevos ("New Men"). Los héroes de Austen han sido trasladados a la gran

pantalla como personajes que cuidan de los demás y que rescatan a las damas que se encuentran en apuros (Looser, 1998:170).

En el caso de la película *Sense and Sensibility*, encontramos importantes cambios respecto a los modelos originales de los personajes masculinos. Uno de estos cambios lo constituyen las frecuentes muestras que Edward Ferrars da de su amor por los niños, de modo que la relación de Edward con Margaret Dashwood es una adición que la película hace a la historia de Austen. El comportamiento de Edward a lo largo de la película está en consonancia con el modelo actual de hombre. Por otro lado, el Coronel Brandon de la película tiene una parte más amable, tierna, que el mismo personaje en la novela. Esta diferencia entre la novela y la película sugiere que para que estos hombres sean héroes a finales del siglo XX, deben demostrar que se preocupan por educar y cuidar a los menores, es decir, que son paternales, y al mismo tiempo deben ser respetuosos con los deseos y opiniones de las mujeres hacia las que sienten un interés romántico (Looser, 1998:173).

Otras adiciones importantes en la película están relacionadas con el personaje de Marianne Dashwood y sirven para expresar los rasgos de este personaje, rasgos que en la novela aparecen en las descripciones y comentarios que el narrador hace sobre el mismo y en su forma de actuar y comportarse en diversas situaciones. Por la novela sabemos que Marianne es aficionada a la música y a la poesía, pero mientras que en la novela sólo se relata cómo Marianne toca el pianoforte o cómo le dice a su madre que no le gustó la forma en la que Edward recitó un poema en voz alta, la película tiene que añadir la música y las canciones en las escenas en las que Marianne toca. Además, de la simple mención en la novela de la forma de recitar de Edward en una conversación

entre Marianne y su madre<sup>88</sup>, la película crea una escena en la que tiene lugar esa recitación bajo la atenta mirada de Marianne (00:16:23). El poema que se escoge en la película es “The Castaway” de William Cowper. La escena comienza con un primer plano del rostro de Marianne mientras se oye de fondo la voz de Edward que está recitando el poema. Este plano de Marianne recoge su punto de vista perceptivo (está observando a Edward recitar) y al mismo tiempo, su gesto contrariado nos permite inferir su punto de vista conceptual, es decir, los pensamientos y emociones que en ella provocan la forma en la que Edward lee el poema. Se trata de una escena interior en la que las fuentes de luz proceden de varias velas situadas alrededor de la habitación. En este primer plano, las velas se encuentran detrás de Marianne, y a la izquierda de la imagen, en un segundo plano, vemos a la hermana pequeña, Margaret, apoyada sobre su madre, Mrs. Dashwood. El empleo de la luz artificial de las velas para iluminar la estancia indica que la escena se desarrolla a una hora avanzada de la tarde. La estancia presenta una luz tenue que produce una sensación de intimidad y recogimiento. Bajo esta iluminación los rostros de Marianne, Edward y Elinor, que aparecen en sucesivos primeros planos y planos medios, resaltan de manera especial, por lo que sus gestos y acciones adquieren especial relieve. A este plano le sigue un plano de Edward leyendo en voz alta. A la izquierda de esta imagen aparece el perfil de Marianne que lo está observando. De este modo la cámara parece estar cercana a Marianne, parece aliarse con su punto de vista perceptivo. Detrás de Edward observamos una librería, varias velas y una chimenea.

Edward:            “No voice divine the storm allayed  
                           No light propitious shone,  
                           When, snatched from all effectual aid  
                           We perish each alone

---

<sup>88</sup> “Oh! mama, how spiritless, how tame was Edward’s manner in reading to us last night! I felt for my sister most severely. Yet she bore it with so much composure, she seemed scarcely to notice it. I could hardly keep my seat. To hear those beautiful lines which have frequently almost driven me wild, pronounced with such impenetrable calmness, such dreadful indifference!” (SS, pp. 17-18)

But I beneath a rougher sea  
And whelmed in deeper gulfs than he..."

Mientras seguimos escuchando a Edward leer los versos en voz alta, en el canal visual se produce un cambio de plano. Ahora observamos a Elinor que, mientras cose, observa a Edward leer. A su lado y detrás de ella varias velas sirven de fuentes de luz. De esta imagen pasamos a un plano de conjunto, en el que la cámara adquiere una posición un poco elevada (posteriormente, cuando analicemos en detalle la adaptación de la enunciación de la novela, veremos que estos ángulos elevados que la cámara adquiere sirven para transmitir la presencia de un narrador omnisciente que se sitúa por encima de los personajes). Este plano nos permite observar que en la habitación también se encuentran Jonh y Fanny Dashwood, sentados en un sillón de espaldas a la cámara y cerca de Elinor, enfrente se encuentran Edward y Marianne. Destaca la presencia de las velas que rodean toda la estancia y cuya luz se refleja en el espejo que hay encima de la chimenea donde también brilla la luz del fuego. Los juegos de luces y penumbras que este tipo de iluminación produce confieren a la escena un carácter acogedor, cálido, intimista. A continuación pasamos a un plano de Marianne que interrumpe a Edward con vehemencia:

Marianne: "No, Edward. Listen."

Marianne repite los versos con un tono más emocionado.

Marianne: "Can you not feel the despair" Try again.

Un plano de Edward, en el que volvemos a observar el perfil de Marianne, nos permite observar el gesto confundido, agobiado, de Edward que vuelve a recitar el poema con la ayuda de Marianne. El siguiente plano muestra que Elinor los observa en silencio, pero su rostro contrariado refleja que está un poco enfadada por la insistencia de Marianne. La forma en la que Marianne corrige a Edward y el modo en que ella recita sirven para resaltar el rasgo más importante de este personaje: su

sensibilidad, su vehemencia, su romanticismo. La elección de un poema de Cowper está en consonancia con lo que la novela revela sobre los gustos literarios de Marianne. En una conversación entre Edward y las hermanas Dashwood se hace referencia a la pasión de Marianne por la lectura y la música:

“What magnificent orders would travel from this family to London,” said Edward, “in such an event! What a happy day for booksellers, music-sellers, and print-shops! You, Miss Dashwood would give a general commission for every new print of merit to be sent you— and as for Marianne, I know her greatness of soul, there would not be music enough in London to content her. And books!—Thomson, Cowper, Scott—she would buy them all over and over again; she would buy up every copy, I believe, to prevent their falling into unworthy hands; and she would have every book that tells her how to admire and old twisted tree. Should not you, Marianne? Forgive me, if I am very saucy. But I was willing to shew you that I had not forgot our old disputes.”  
 “I love to be reminded of the past, Edward—whether it be melancholy or gay, I love to recall it—and you will never offend me by talking of former times. You are very right in supposing how my money would be spent—some of it, at least—my loose cash would certainly be employed in improving my collection of music and books.” (SS, pp. 92-93)

Sin embargo, la película no sólo añade la escena de la recitación partiendo de una referencia en la novela, sino que utiliza otros poemas, relacionados con el personaje de Marianne, en escenas posteriores que tienen su origen en episodios de la novela en los que no aparece ninguna poesía. Por ejemplo, después de que Mrs. Dashwood le haya contado a Marianne la posibilidad de que Edward y Elinor sientan un afecto mutuo, tiene lugar una escena en el dormitorio de Elinor (00:18:33-00:20:40), que se basa en una conversación que tiene lugar entre Elinor y Marianne en la novela (SS, pp. 19-22). Ésta se encuentra en la cama, leyendo, bajo la luz de una vela. En ese momento vemos a Marianne entrar en el dormitorio con un libro en la mano y leyendo en voz alta un soneto de Hartley Coleridge:

Marianne: “Is love a fancy, or a feeling?  
 No It is immortal as immaculate truth  
 ‘Tis not a blossom shed as soon as Youth  
 Drops from the stem of life  
 For it will grow in barren regions,  
 Where no waters flow  
 Nor ray of promise cheats the pensive gloom...”



Marianne se sienta sobre la cama en la que Elinor está apoyada sobre una almohada leyendo un libro. La escena está iluminada por la luz de unas velas y el fuego que arde en una chimenea que se encuentra al lado de la puerta por la que ha entrado Marianne. Marianne deja de recitar y le dice a su hermana:

Marianne: What a pity is that Edward has no passion for reading.  
 Elinor: It was you who asked him to read, and then you made him nervous.  
 Marianne: Me?  
 Elinor: But since your behaviour to him in all other respects is perfectly cordial, I must assume that you like him in spite of his deficiencies.  
 Marianne: I think him...everything that is amiable and worthy.  
 Elinor: Praise, indeed.  
 Marianne: But he shall have my unserving devotion when you tell me that he is to be my brother. How shall I do without you?  
 Elinor: Do without me?  
 Marianne: I'm sure you will be very happy. But you must promise not to live too far away.  
 Elinor: (nerviosa) Marianne, there is no question of... that is, there is...there is no understanding.  
 Marianne: Do you love him?  
 Elinor: I...I do not attempt to deny that I think very highly of him. That I...greatly esteem him. I like him.  
 Marianne: "Esteem him?" "Like him?" Use those insipid words again and I shall leave the room this instant!  
 Elinor: Very well, forgive me. Believe my feelings to be stronger than I have declared but further than that you must not believe.  
 Marianne: "Is love a fancy, or a feeling?" Or a Ferrars?  
 Elinor: Go to bed. (Elinor empuja a Marianne fuera de la cama)  
 Marianne: (imitando a Elinor con tono burlón) "I do not attempt to deny that...I think very highly of him, that I greatly esteem him, that I like him."

La imagen nos muestra a Elinor un poco enfadada, molesta, por las palabras de Marianne. Ésta sale del cuarto y la cámara nos ofrece un plano de Elinor, pensativa, sentada sobre la cama.

Vamos a comparar ahora esta escena con el episodio de la novela en el que se basa (SS, p. 19-22). La película sitúa la escena en el dormitorio de Elinor, algo que no se especifica en la novela, en la que tampoco aparece el poema que Elinor recita entrando en la habitación de su hermana. Lo que encontramos en la novela es una conversación entre las dos hermanas que comienza con una exclamación en la que Marianne lamenta no que Edward no tenga afición por la lectura, sino su falta de afición por la pintura:

“What a pity it is, Elinor,” said Marianne, “that Edward should have no taste for drawing.”

“No taste for drawing,” replied Elinor; “why should you think so? He does not draw himself, indeed, but he has great pleasure in seeing the performances of other people, and I assure you he is by no means deficient in natural taste, though he has not opportunities of improving it (...)” (SS, p. 19)

Las dos hermanas siguen hablando sobre Edward, conversación que la película reduce considerablemente aunque sí incluye, con algunas modificaciones, una parte importante de la misma:

“I shall very soon think him handsome, Elinor, if I do not now. When you tell me to love him as a brother I shall no more see imperfection in his face, that I now do in his heart.”

Elinor started at this declaration, and was sorry for the warmth she had been betrayed into, in speaking of him. She felt that Edward stood very high in her opinion. She believed the regard to be mutual; but she required greater certainty of it to make Marianne’s conviction of their attachment agreeable to her. She knew that what Marianne and her mother conjectured one moment, they believed the next—that with them, to wish was to hope, and to hope was to expect. She tried to explain the real state of the case to her sister.

“I do not attempt to deny,” said she, “that I think very highly of him—that I greatly esteem, that I like him.”

Marianne here burst forth with indignation—

“Esteem him! Like him! Cold-hearted Elinor! Oh! Worse than cold-hearted! Ashamed of being otherwise. Use those words again and I will leave the room this moment.”

Elinor could not help laughing. “Excuse me,” said she, “and be assured that I meant no offence to you, by speaking, in so quiet a way, of my own feelings. Believe them to be stronger than I have declared; believe them, in short, to be such as his merit, and the suspicion—the hope of his affection for me may be warrant, without imprudence or folly. But further than this you must *not* believe. I am by no means assured of his regard for me. There are moments when the extent of it seems doubtful; and till his sentiments are fully known, you cannot wonder at my wishing to avoid any encouragement of my own partiality, by believing or calling it more that it is. In my heart I feel little—scarcely any doubt of his preference. But there are other points to be considered besides his inclination. He is very far from being independent. What his mother really is we cannot know; but, from Fanny’s occasional mention of her conduct and opinions, we have never been disposed to think her amiable; and I am very much mistaken if Edward is not himself aware that there would be many difficulties in his way, if he were to wish to marry a woman who had not either a great fortune or high rank.” (SS pp. 20-22)

Toda esta última intervención de Elinor en la que intenta explicar a Marianne la situación real de su relación con Edward es suprimida en la película, de modo que los espectadores tendrán que inferir qué pasa por la mente de Elinor basándose sólo en sus gestos y en el desarrollo anterior y posterior de esta relación. Al omitir este párrafo en el que Elinor hace a Marianne partícipe de sus pensamientos y sentimientos, la

película también mantiene durante más tiempo el suspense y acentúa la falta de comunicación y comprensión entre las dos hermanas que se resolverá en episodios posteriores de la novela. Esta intervención de Elinor va seguida por la narración de los pensamientos y reacción de Marianne y por una última intervención de la misma, que tampoco aparece en la escena de la película:

Marianne was astonished to find how much the imagination of her mother and herself had outstripped the truth.

“And you really are not engaged to him!” said she. “Yet it certainly soon will happen. But two advantages will proceed from this delay. *I* shall not lose you so soon, and Edward will have greater opportunity of improving that natural taste for your favourite pursuit which must be so indispensably necessary to your future felicity. Oh! If he should be so far stimulated by your genius as to learn to draw himself, how delightful it would be!” (SS, pp. 20-23)

Esta última intervención de Marianne va seguida de varios párrafos en los que se recogen los pensamientos de Elinor sobre la conversación que acaba de tener con su hermana (SS, pp. 22-23). En el apartado dedicado al estudio de la adaptación de la enunciación de la novela, analizaremos con más detalle el modo en que la película lleva a cabo la adaptación de los pensamientos de los personajes. En este caso, la película no exterioriza estos pensamientos de Elinor, simplemente los omite y los sustituye por un plano de Elinor pensativa, lo que lleva de nuevo al espectador a tratar de inferir lo que está pasando por su mente en esos momentos.

Posteriormente se añaden más poemas en la película. Willoughby va a visitar a Marianne después de ayudarla tras su caída en el campo y ve un libro de los sonetos de Shakespeare y pregunta quién los está leyendo. Cuando descubre que Marianne los está leyendo en voz alta para la familia, Willoughby les muestra un libro muy pequeño de estos sonetos que lleva con él a todas partes. Willoughby se sorprende de que su soneto favorito sea el mismo que el de Marianne, el soneto 116, y empiezan a recitarlo juntos (00:46:29):

“Let me not to the marriage of true minds

Admit impediments; love is not love  
Which alters when its alteration finds,  
Or bends with the remover to remove”

Willoughby: Then, how does it continue?  
Marianne: “Oh, no! It is an ever-fixed mark...”  
Marianne and Willoughby:  
“...that looks on...”  
Willoughby: “...storms.”  
Marianne: “...tempests.”  
Willoughby: Is it “tempests”?  
Marianne: I do believe it is “tempests.”  
Willoughby: Let me find it. It’s strange you should be reading these, for look, I carry them with me always. (Willoughby les enseña un libro muy pequeño de los sonetos.)  
Marianne: Oh, how beautiful!

La adición de este poema sirve para reflejar la sensibilidad, el romanticismo de Marianne, y explica la atracción que ésta siente hacia Willoughby. Pero ésta no es la única ocasión en que este poema aparece en la película. En el viaje de vuelta a Barton Cottage, después de su estancia en Londres durante la cual Marianne se ha enterado del compromiso de Willoughby con otra mujer, las hermanas se detienen en la casa de los Palmers. Marianne le dice a Elinor que necesita dar un paseo y, aunque promete a su hermana no alejarse del jardín, Marianne abandona los dominios de la mansión de los Palmers y bajo una lluvia que la empapa llega hasta una colina desde la que puede ver Combe Magna, residencia de la tía de Willoughby. Y allí de pie, frente a la mansión que simboliza al hombre que ama, comienza a recitar en voz alta el poema que los unió (01:45:47):

“...Love is not love  
Which alters when its alteration finds,  
Or bends with the remover to remove  
Oh, no. ‘Tis an ever-fixed mark.  
That looks on tempests and is never shaken.”  
Willoughby....Willoughby...Willoughby

Esta escena no aparece del mismo modo en la novela, en la que aunque se mencionan los paseos de Marianne, no se describe ninguno con detalle (SS, pp. 302-303, 305).

Este poema añadido adquiere importancia temática en la película, ya que se relaciona con el tipo de amor que Marianne esperaba de Willoughby, quien sin embargo actúa de forma muy diferente, rompiendo el corazón y las esperanzas de Marianne. El paseo bajo la lluvia y su estado de tristeza provocarán una enfermedad en Marianne, que está a punto de morir. Cuando se recupera, observamos que la enfermedad ha marcado un cambio importante en la vida de Marianne. Agradece al Coronel Brandon la ayuda prestada y el hecho de ir en busca de su madre, y ya instalada de nuevo en Barton Cottage, disfrutará de la compañía del Coronel, que se sentará con ella en el jardín para leerle poemas. Esta escena no aparece en la novela, en la que el desarrollo de la relación entre Marianne y Brandon no se presenta de forma tan romántica como en la película. En la novela, son Mrs. Dashwood y Elinor las que parecen más interesadas en la relación y las que propician la unión de ambos (SS, pp. 378-379).

La adición de esta escena está en consonancia con el resto de la película y con la función que los poemas han presentado a lo largo de la misma. En esta ocasión el poema que Brandon recita para Marianne vuelve a tener importancia temática, ya que expresa en unas líneas lo que ha sucedido, esto es, que Brandon obtiene de Marianne el amor que ha perdido Willoughby (01:55:53):

Brandon:           “For whatsoever from one place doth fall  
Is with the tide unto another brought  
For there is nothing lost  
That may be found if sought.”

Este fragmento de “The Faerie Queene”, de Spenser refleja lo que pasa en la historia: el amor de Marianne, que Willoughby ha perdido, pasa de éste al Coronel Brandon.

Y no sólo los poemas se utilizan en la película para reflejar rasgos del personaje de Marianne o para expresar aspectos temáticos de la historia. La música y las canciones añadidas también adquieren la misma función. Al principio de la película, en

las escenas que se desarrollan en Norland, escuchamos una música triste de piano (00:03:28). En un primer plano, aparece Marianne Dashwood tocando con rostro triste.

En ese momento llega Elinor que le dice a su hermana:

“Marianne, can you play something else? Mama has been weeping since breakfast.”

Elinor se marcha. Marianne comienza a tocar otra melodía, pero también triste.

Elinor desde fuera le grita:

“I meant something less mournful, dearest.”

Esta escena ilustra un aspecto muy importante de la novela. El contraste entre la sensibilidad excesiva de Marianne y Mrs. Dashwood y el autocontrol, la calma de Elinor. De este modo, la música se convierte en un elemento narrativo, temático. En la novela encontramos un fragmento que se refiere a este dolor, tristeza, de Marianne y Mrs. Dashwood que a Elinor le parece poco decoroso:

Elinor saw, with concern, the excess of her sister's sensibility; but by Mrs. Dashwood it was valued and cherished. They encouraged each other now in the violence of their affliction. The agony of grief which overpowered them at first, was voluntarily renewed, was sought for, was created again and again. They gave themselves up wholly to their sorrow, seeking increase of wretchedness in every reflection that could afford it, and resolved against ever admitting consolation in future. Elinor, too, was deeply afflicted; but still she could struggle, she could exert herself. She could consult with her brother, could receive her sister-in-law on her arrival, and treat her with proper attention; and could strive to rouse her mother to similar exertion, and encourage her to similar forbearance. (SS, p. 7)

A lo largo de la película, la música de piano aparece asociada con el personaje de Marianne en varias ocasiones más. En Barton Park, Marianne toca el piano y canta para todos, cuando llega Brandon y la observa con admiración (00:30:35):

Marianne: (cantando): “...that now lies sleeping, softly, softly, now softly, softly lies sleeping. Sleep is a reconciling, a rest that peace begets, doth not the sun rise smiling when fair at evening he sets. Rest you, then. Rest sad eyes...”

La letra de esta canción, que como los títulos de crédito de la película explican, pertenece a un texto de autor anónimo, acentúa la dulzura de Marianne, que enamora a Brandon. En la novela, Marianne se lleva a Barton Cottage el pianoforte que tenía en

Norland. La película modifica este aspecto de la novela, ya que Marianne no tiene un piano en casa hasta el final de la película, cuando lo recibe como regalo de Brandon. En las escenas posteriores a la llegada del piano, vemos y escuchamos a Marianne tocando y cantando. En estas escenas, la letra de la canción, que pertenece a un texto de Ben Jonson<sup>89</sup>, adquiere importancia temática, ya que se refiere a los sucesos acontecidos en la vida de Marianne, al cambio, evolución que experimenta este personaje después de su enfermedad, y la nueva relación que va a iniciar con el Coronel Brandon:

Marianne: (cantando): “Or scorn or pity on me take  
I must the true relation make  
I am undone tonight....  
Love is a subtle dream disguised...”

La función de la música en la película ha sido también señalada por North (1999:43) para quien esta música es uno de los aspectos de esta adaptación que contribuye a que la sensibilidad de Marianne domine. El comentario irónico que aparece en la novela acerca de que Marianne toque el piano como parte de su autoindulgencia emocional es recogido al principio de la película cuando ésta responde a la muerte de su padre interpretando melodías fúnebres. Sin embargo, a lo largo de la película, la música repite temas de la interpretación de piano de Marianne, y la música que acompaña los créditos iniciales y finales de la película recoge una pieza melancólica y una canción de amor tocadas por Marianne. Por lo tanto, la acción de la película está enmarcada por la música de la sensibilidad, aprobando la liberación emocional y la auto-expresión, más que el autocontrol.

---

<sup>89</sup> Los créditos finales de la película, acompañados por esta canción interpretada por otra voz, explican lo siguiente acerca de la misma: “*The Dreame*”, music by Patrick Doyle, text by Ben Jonson, end title performance by Jane Eaglen. Collins (1998) hace referencia a la música de Doyle escrita en los 90 para esta adaptación. Para este autor la música de Doyle, que supuestamente utiliza la música de Mozart como modelo, en apariencia es lo suficientemente ambigua para parecer apropiada tanto para el escenario de la película situado en algún momento de finales del siglo XVIII como para evitar intentos de asociarla con un compositor determinado (Collins, 1998:84).

### 5.3. Adaptación de la enunciación

Otras adiciones de episodios y sucesos sirven de solución para adaptar algunos aspectos de la enunciación de la novela, es decir, de los elementos que según McFarlane requieren adaptación. Por lo tanto, no se puede distinguir tan claramente entre historia y discurso, ya que la adición de elementos que pertenecen al nivel de la historia se utiliza en ocasiones para adaptar aspectos pertenecientes al nivel de la enunciación o discurso de la novela. En este terreno es donde se pone de manifiesto más claramente la habilidad del director y del guionista buscando soluciones a aquellos elementos de la enunciación o narración verbal que no tienen equivalentes en la enunciación fílmica.

Si consideramos la novela *Sense and Sensibility* según este modelo, habremos de prestar atención a los siguientes aspectos narrativos:

- *Diégesis*:
  - narrador manifiesto:
    - narración consciente
    - comentarios explícitos
    - resúmenes de las acciones y diálogos de los personajes
    - ironía
  - narrador encubierto:
    - estilo indirecto y estilo indirecto libre
- *Mímesis*:
  - Diálogos (estilo directo y estilo indirecto libre)



La novela también presenta descripciones al servicio de la función básica narrativa<sup>90</sup>. Un ejemplo aparece al principio de la novela cuando el narrador describe a las dos protagonistas, Elinor y Marianne Dashwood (SS p. 6). Esta descripción es muy importante porque inicia un tema constante a lo largo de la novela: la diferencia y oposición entre dos personalidades que reaccionan de forma muy diferente ante los sucesos a los que se van a enfrentar.

El cine es un medio primordialmente mimético (aunque pueda presentar diégesis, como por ejemplo un narrador en *off* o un personaje que narra un suceso a otro en una conversación), por lo que aquellos aspectos de la novela que se presentan por medio de la mimesis, es decir, diálogos y escenas dramáticas, pueden parecer más fáciles de adaptar al cine. Pero ya vimos en el capítulo dedicado a la adaptación de *Pride and Prejudice* que no es algo tan sencillo. En la película los diálogos de la novela aparecen en muchas ocasiones con las mismas palabras y con pocas modificaciones. Sin duda es más fácil copiar las conversaciones de la novela como parte del guión. Pero eso no garantiza que una adaptación sea eficaz en términos de caracterización, ni de función narrativa. Ya mencionamos el hecho de que los diálogos de las novelas, que en muchas ocasiones sirven para hacer avanzar la acción y apoyar la caracterización de los personajes, pueden tener un efecto diferente en el cine, donde convencionalmente el argumento avanza por medio de acciones representadas, que revelan el carácter de los personajes. Si una película es demasiado fiel a los diálogos de una novela, el resultado puede ser una adaptación muy teatral de la misma, poco cinematográfica.

Por lo tanto, la adaptación de la mimesis no es algo tan sencillo como puede parecer a primera vista. A pesar de esto, suele considerarse que la mayor dificultad para

---

<sup>90</sup> Véase el apartado 1.3.2.3.4. del capítulo primero en el que se trataba la función de la descripción en novela y cine.

la adaptación de la novela se encuentra en los aspectos presentados por medio de la diégesis, en especial el narrador omnisciente. En palabras de Chatman,

How do intelligent film adaptations grapple with the overtly prominent narrator, the expositor, the describer, investigator of characters' states of mind, commentator, philosophizer? It is easier to base a film on a novel that is already covertly narrated, totally or predominantly "shown" by a camera eye. The greater challenge is presented by novels with talkative expiating narrators; by the same token, these offer opportunities for more creative cinema. By examining a single imaginative adaptation, we can learn the possibilities of the two media, at least at the present moment in film history. (Chatman, 1990:163-164)

En la novela predomina el punto de vista o perspectiva de Elinor que es compartido por el narrador y que queda reflejado en la presentación de los pensamientos del personaje. Precisamente la adaptación de estos pensamientos es uno de los aspectos más difíciles y problemáticos, por lo que es necesario analizar la prominencia que en la novela tiene el punto de vista de Elinor y establecer cómo la película consigue aliar al narrador con este personaje. Otro elemento relacionado con el punto de vista, esta vez con el del narrador, que debe ser examinado es cómo se adapta al cine la perspectiva omnisciente e irónica del narrador que aparece en las novelas de Jane Austen y que se refleja a lo largo de la narración en los comentarios y descripciones de los personajes.

La película no utiliza la convención del narrador en *off* para solucionar la adaptación del narrador omnisciente que aparece en la novela. Por lo tanto, los rasgos y características de este narrador (comentarios, juicios, ironía, las descripciones que hace de los lugares y de los rasgos físicos y de la personalidad de los personajes) deberán ser transmitidos por medio de los códigos orales, visuales y auditivos.

Es posible identificar en esta película varios procedimientos fílmicos para adaptar la función del narrador omnisciente. Uno de estos procedimientos aparece en la escena en la que Willoughby acaba de abandonar Barton Cottage, despidiéndose de forma precipitada y extraña. Marianne llora desconsoladamente y se encierra en su habitación. Ante la negativa de ésta a abrir la puerta de su cuarto, su madre y su hermana Margaret

acaban encerrándose también en sus respectivos cuartos. Elinor se queda sola delante de las puertas cerradas, oyendo el llanto de su madre y hermanas. Se sienta en la escalera y con su habitual autocontrol acaba tomándose la taza de té preparada para Marianne. En ese momento la cámara se eleva por encima de la cabeza de Elinor, y desde ese ángulo se distancia del personaje y da una referencia de la situación, como si se tratase de ese narrador omnisciente de la novela que observa a sus personajes (01:01:16-01:01:26).

A lo largo de la película encontramos otras soluciones a través de las cuales se transmite la presencia de ese narrador omnisciente. Éste es el caso de las primeras escenas de la película en las que se recoge la conversación que John y Fanny Dashwood mantienen acerca de la promesa que John hizo a su padre de que se encargaría de cuidar económicamente a sus hermanas. La conversación comienza en el apartamento que el matrimonio posee en Londres (00:01:52). La escena en la que transcurre la conversación está montada visualmente sobre un juego de espejos. Fanny está mirándose en un espejo de tocador, en el que también vemos reflejado el perfil de John. Éste, a su vez, está contemplando su imagen en un espejo mucho mayor en el que se refleja su cuerpo de frente. Pero es que además en este espejo vemos reflejada la imagen de un espejo más pequeño que hay detrás de John, y en este espejo dentro del espejo mayor se refleja la imagen de John de espaldas. Este juego de espejos cumple una función narrativa al permitir presentar múltiples ángulos de visión sólo accesibles al espectador. Estos espejos también sirven para destacar un rasgo de estos dos personajes que se revela a lo largo de la conversación que mantienen en estas escenas. Se trata de su vanidad y de su incapacidad para ver lo que les rodea, para interesarse por los demás. Esta conversación continúa durante el viaje en carruaje que realizan camino a Norland, la mansión del padre de John, en la que ahora viven la viuda y sus tres hijas. Fanny lleva un perro pequeño en sus brazos. Mientras lo sujeta con una mano, con la otra le

agarra el cuello y lo acaricia. Lo que hace físicamente al perro representa el modo en que Fanny trata a su marido. Esta imagen constituye una solución visual para reflejar que Fanny ejerce una tremenda manipulación y control sobre su marido, como se muestra a lo largo de la conversación que la película recoge de la novela.

En otras ocasiones, la presencia del narrador vuelve a hacerse patente por medio del uso de picados. En una de estas escenas, la cámara desde arriba nos muestra lo que parece ser un salón de té. La cámara baja entonces hasta una de las mesas en la que están sentados John y Fanny Dashwood, y Robert Ferrars (01:23:54). Este movimiento de cámara puede entenderse como una imitación en el plano visual del acceso narrativo a la información sobre las situaciones y conversaciones entre los personajes. El uso de picados vuelve a aparecer durante la enfermedad de Marianne (01:51:15). Durante esta escena en la que Elinor cuida de su hermana, la cámara se sitúa en el techo de la habitación. Vemos a Marianne en la cama, pálida, inerte, y a Elinor en una esquina, apoyada en una silla. Elinor empieza a hablar y, sollozando, se acerca a la cama en la que yace su hermana. La música de fondo, triste, solemne, acompaña una situación emocionalmente intensa. La cámara baja a un ángulo normal y escuchamos a Elinor hablar en voz alta:

Elinor: “Marianne? Marianne, please try...Marianne. Please...try...I cannot...I cannot do without you. Oh, please, I...I...I've tried to bear everything else. I will try...But, please, dearest...beloved Marianne, do not leave me alone.”

Un primer plano nos muestra a Elinor temblando y apoyando su cabeza sobre la mano de Marianne. La cámara vuelve a situarse en una posición elevada por encima de las dos hermanas, y nos muestra a Marianne en la cama y a Elinor junto a ella (01:52:40). Además de hacer patente la presencia de un narrador que se sitúa por encima de los personajes, en este caso, el ángulo elevado sirve para reforzar la sensación de que hay un conocimiento mayor que el de los personajes, que incluye sus acciones y estados.

Otra forma de hacer manifiesto el narrador omnisciente es por medio del montaje, como ocurre en una escena (01:38.18) en la que mientras que las imágenes nos muestran a Mrs. Jennings llevando a Lucy Steele a casa de su hija Charlotte, oímos la voz en *off* del Coronel Brandon, que como la imagen siguiente va a mostrar, se encuentra en un lugar y en un espacio diferente: en un parque conversando con Elinor Dashwood, a la que van dirigidas las palabras que escuchábamos en la escena anterior. El contrapunto entre la imagen y la voz necesariamente se sitúa por encima de la acción reflejando la presencia de un narrador omnisciente que lo ve y lo escucha todo y que puede estar en varios lugares de la historia a la vez organizando la presentación de los sucesos.

En ocasiones, parte de la narración de la novela aparece en los diálogos de la película; en otras ocasiones, las palabras del narrador se convierten en escenas o episodios en la película. En cuanto a las descripciones que aparecen en la película, éstas son normalmente implícitas frente a las descripciones explícitas de la novela, es decir, hay que inferirlas de aspectos como la puesta en escena, el vestuario, la actuación de los personajes y diálogos, es decir, del conjunto de referentes que aparecen en la pantalla. Y podríamos analizar si estas inferencias se acercan a las descripciones explícitas de la novela<sup>91</sup>.

Por otro lado, el narrador de la novela también se encarga de hacer resúmenes temporales y espaciales. En la película, las transiciones temporales y espaciales se hacen en varias ocasiones por medio de planos largos de las distintas mansiones y lugares en los que tiene lugar la acción: Norland, el apartamento de John y Fanny en Londres, Barton Cottage, Barton Park. Estos planos exteriores de las diferentes mansiones también corresponden a las descripciones de los mismos que hace el narrador en la

---

<sup>91</sup> Como vimos en el capítulo primero (1.3.2.3.4.) Chatman afirmaba la posibilidad de hacer descripciones explícitas en el cine.

novela. En ocasiones el montaje de la transición entre escenas se hace de modo que cuando estamos en un lugar en el que transcurre la historia, una voz en *off* se adelanta a la escena siguiente que transcurre en un espacio y tiempo diferente. Esto ocurre, por ejemplo, al principio de la película (00:01:52), en el que la voz de Fanny sirve de transición entre la mansión de Norland y su apartamento en Londres, en el que ésta mantiene una conversación con su marido John Dashwood. En estas escenas en las se produce esta conversación, los diálogos de estos dos personajes dan continuidad a varias imágenes en las que observamos el recorrido de éstos en su viaje de Londres a Norland.

Durante la enfermedad de Marianne, una imagen exterior del cielo y el jardín de la casa de los Palmers, que está siendo observado por Elinor desde la ventana de la habitación donde se encuentra su hermana, sirve de transición temporal ya que nos indica que está amaneciendo, y este comienzo del día marcará también la mejora de la enfermedad de Marianne (01:52:43).

En cuanto a la adaptación de los pensamientos y emociones de los personajes, éstos constituyen el aspecto más complicado porque en el cine no se suelen mostrar los pensamientos de los personajes. Existen equivalentes en los códigos fílmicos que permiten reflejar en cierto sentido la vida interior del personaje, con una forma y función diferentes a los estilos de representación del pensamiento. El método más obvio de transposición del monólogo interior es la voz en *off* del narrador o del mismo personaje que narrase sus pensamientos y sentimientos. Este procedimiento, que no aparece en esta adaptación, no se suele mantener más de unos pocos segundos prefiriéndose buscar soluciones más visuales.

La relevancia del punto de vista de Elinor respecto a los sucesos y al resto de personajes en la novela, y que suele ser compartido por el narrador, se consigue reflejar en la película por medio del uso de una cámara, que aunque la mayoría de las veces es

objetiva, se alía con el punto de vista de Elinor para observar las acciones y personajes. En el transcurso de la película aparecen numerosos primeros planos de Elinor que recogen sus reacciones ante lo que sucede a su alrededor. Estos primeros planos permiten a los espectadores hacer inferencias de lo que piensa el personaje, comparando lo que dice y hace (incluyendo la expresión facial y corporal) con lo que sabemos de las situaciones. Por otro lado, en muchas ocasiones la cámara se sitúa más cerca de este personaje, asociando la presentación de la escena al mismo.

Otro tipo de solución para adaptar los pensamientos y el punto de vista de Elinor consiste en la invención de escenas que no aparecen en la novela original. Este es el caso de una escena (00:12:07) en la que vemos a John y Fanny Dashwood en una de las habitaciones de Norland comentando los arreglos que quieren hacer a la mansión que John acaba de heredar. La cámara gira lentamente y descubrimos que en la misma habitación se encuentra Elinor, sentada y escribiendo en una mesa. La cámara se sitúa detrás de ella y observamos que la mesa sobre la que escribe está frente a una ventana desde la que se ve el jardín, en el que vemos a Margaret y Edward Ferrars jugando con espadas de madera, algo de lo que Elinor todavía no se ha dado cuenta. En ese momento la imagen presenta un primer plano de la cara de Elinor que se acaba de dar cuenta de la presencia de Margaret y Edward en el jardín porque ha escuchado el ruido de sus voces. Elinor levanta la vista del papel y los observa. A continuación el siguiente plano presenta lo que Elinor puede ver: la escena divertida de su hermana pequeña jugando con Edward. Un nuevo primer plano de Elinor la muestra sonriendo. Margaret se da cuenta de que Elinor los observa y la saluda. Edward se da la vuelta y hace lo mismo. De nuevo pasamos a un primer plano de Elinor que responde, sonriendo, a su saludo. Estas imágenes añadidas a la novela adaptan el punto de vista de Elinor.

El empleo de las escenas en las que aparecen los personajes femeninos detrás de una ventana en las recientes adaptaciones de las novelas de Austen ha sido estudiado por Pidduck (1998): “the recurring moment of the woman at the window captures a particular quality of feminine stillness, constraint and longing that runs through 1990s film and television adaptations of Jane Austen’s novels” (p. 381). Uno de estos momentos es la escena que acabamos de mencionar en la que Elinor está sentada en un escritorio delante de una ventana y ve cómo en el jardín juegan Margaret y Edward. Para Pidduck, esta secuencia, con sus encuadres dentro de los encuadres, indica cómo funcionan los espacios interiores y exteriores en las recientes adaptaciones de Austen. Elinor, la hermana mayor, se sienta recatadamente en el interior de la mansión, dedicándose a las tareas de una familia que se ha quedado sin padre y que tiene que hacer frente a una vida con unos ingresos muy reducidos. Mientras que Mrs. Dashwood y sus hijas permanecen inmóviles junto a la ventana, esperando la llegada de algún pretendiente deseable, los personajes masculinos (Edward Ferrars, el Coronel Brandon y Willoughby) por el contrario van y vienen, moviéndose libremente en el espacio exterior: “This brief sketch brings into relief a gendered spatial play between a formal, cluttered and mannered treatment of interiors, and a more ‘natural’ blocking of outdoors sequences (country walks, picnics, coach rides)” (Pidduck, 1998:381-382). Las afirmaciones de Pidduck olvidan el hecho de que en esta película, aunque es cierto que aparecen numerosas escenas que muestran a los personajes femeninos en el interior de las mansiones observando o esperando la llegada de alguien desde una ventana, también aparecen escenas exteriores asociadas con los personajes femeninos, especialmente con el personaje de Marianne Dashwood (por ejemplo, su paseo con Margaret durante el cual se tuerce un tobillo, o su caminata bajo la lluvia en busca de la mansión de



Willoughby), quien representa la rebeldía frente a la represión y “reclusión” de los sentimientos.

Looser (1998:163) habla también de las escenas en las que las heroínas aparecen en el interior de la casa mirando por una ventana, en las puertas de las mansiones y reflejadas en espejos, de modo que parecen estar encerradas dentro de un marco. Y señala que Roger Sales mencionó este tema en su estudio de las representaciones del período de la Regencia, llegando a la conclusión de que las casas históricas y los jardines pierden parte de sus significados conservadores si estas casas son también visualizadas como prisiones elegantes.

La película también añade varias escenas que sirven para reflejar visualmente los sentimientos de Elinor, algo que la novela narra principalmente por medio del estilo indirecto. Por ejemplo, la película añade una escena (00:48:24) en la que aparecen en primer plano unas manos que sostienen y acarician un pañuelo en el que están bordadas las iniciales E.C.F. La cámara amplía el encuadre y vemos que las manos pertenecen a Elinor, que se encuentra en el dormitorio sentada sobre la cama y con aspecto triste. Después de acariciar el pañuelo de Edward (en una de las escenas en Norland, Edward le había dejado su pañuelo a Elinor para que se secase las lágrimas, algo también añadido a la novela), Elinor lo guarda en el bolsillo de su vestido. Estas imágenes sin palabras sirven para exteriorizar los sentimientos de Elinor. Otro ejemplo de este tipo de adiciones tiene lugar después de que Lucy haya confesado a Elinor su compromiso secreto con Edward Ferrars (episodio que en la novela tiene lugar durante un paseo, mientras que la película hace que esta conversación tenga lugar en el interior de Barton Park, bajo la atenta mirada de Mrs. Jennings, personaje secundario cuyo interés por las vidas de los demás es acentuado de esta manera en la película). Después de esta conversación, la película ofrece una escena en la que vemos a Elinor en la cama, triste y

callada (01:07:27). Mientras vemos el rostro de Elinor escuchamos a Marianne que está emocionada por el viaje que van a hacer a Londres y le dice a su hermana que allí podrán ver a Edward y a Willoughby. También le pregunta a Elinor qué le había contado Lucy, a lo que Elinor, con lágrimas en los ojos, que ve el espectador pero no Marianne, responde: “Nothing of significance”. Aunque las palabras de Elinor intentan ocultar sus sentimientos de tristeza, las imágenes revelan cuáles son sus verdaderos sentimientos.

En ocasiones la película juega con los cambios del punto de vista, como sucede en la novela, en la que, aunque domine el punto de vista de Elinor, a veces el narrador nos proporciona acceso al punto de vista perceptivo y conceptual de otros personajes. La película refleja esta característica en varias escenas, que juegan principalmente con el punto de vista perceptivo de varios personajes, y de cuyas miradas el espectador debe inferir sus pensamientos. Por ejemplo, en las escenas del principio de la película en las que se desarrolla la relación entre Edward y Elinor, encontramos una escena en la que, mientras que la pareja sale junta conversando hacia el exterior de Norland (00:14:39), la cámara nos muestra a Mrs. Dashwood que baja por la escalera y sonríe, ya que ha visto a su hija acompañada de Edward (aunque éstos no la han visto a ella). En ese momento, la cámara sube por encima de la cabeza de Mrs. Dashwood y vemos a Fanny en el piso superior, agarrada a la barandilla de la escalera observando desde arriba la situación. Y por su gesto podemos inferir que no está tan contenta como Mrs. Dashwood, sino que le preocupa la amistad de su hermano con Elinor. Estos cambios de punto de vista dicen mucho sin necesidad de usar palabras.

Cuando las Dashwood se han trasladado a Barton Cottage, encontramos otra escena en la que aparece este juego de miradas, estos cambios de punto de vista. Se trata de una escena que se desarrolla en Barton Park, casa de Sir John Middleton. Marianne

está tocando el piano y cantando para todos. En ese momento llega a la casa el Coronel Brandon (00:30:35) que se detiene en la puerta de la habitación para observar a Marianne. En ese momento Elinor se da cuenta de que el Coronel observa a Marianne. Elinor ve a Brandon mirar a su hermana. Y el espectador ve a Elinor y lo que ésta ve. Este montaje de los planos de las miradas transmite no sólo la admiración que Marianne despierta en Brandon sino cómo Elinor se ha dado cuenta del efecto que su hermana ha provocado en el recién llegado.

El análisis del siguiente pasaje de la novela y la escena correspondiente de la película pretende ilustrar con claridad la combinación de los procedimientos de adaptación identificados en el filme de Lee. La escena pertenece al capítulo XIII del segundo volumen de la novela (*SS*, pp. 240-245) y tiene lugar en uno de los salones de la casa de Mrs. Jennings en Berkeley Street. Elinor ha recibido la visita de Lucy Steele que le cuenta lo feliz que se siente por el buen trato recibido por Mrs. Ferrars, la madre de Edward Ferrars, con el que ha estado prometida en secreto durante varios años, algo que ha revelado a Elinor en una conversación anterior.

En un momento de la conversación, se abre la puerta y un criado anuncia la llegada de Mr. Ferrars que hace su entrada en el salón:

Elinor was prevented from making any reply to this civil triumph, by the door's being thrown open, the servant's announcing Mr. Ferrars, and Edward's immediately walking in.

It was a very awkward moment; and the countenance of each shewed that it was so. They all looked exceedingly foolish; and Edward seemed to have as great an inclination to walk out of the room again, as to advance farther into it. The very circumstance, in its unpleasanteest form, which they would each have been most anxious to avoid, had fallen on them—They were not only all three together, but were together without the relief of any other person. The ladies recovered themselves first. It was not Lucy's business to put herself forward, and the appearance of secrecy must still be kept up. She could therefore only *look* her tenderness, and after slightly addressing him, said no more.

But Elinor had more to do; and so anxious was she, for his sake and her own, to do it well, that she forced herself, after a moment's recollection, to welcome him, with a look and manner that were almost easy, and almost open; and another struggle, another effort still improved them. She would not allow the presence of Lucy, nor the consciousness of some injustice towards herself, to deter her from saying that she was happy to see him, and that she had very much regretted being from home, when he called before in Berkeley-street. She would not be frightened from paying him those attentions which, as

a friend and almost a relation, were his due, by the observant eyes of Lucy, though she soon perceived them to be narrowly watching her.

Her manners gave some re-assurance to Edward, and he had courage enough to sit down; but his embarrassment still exceeded that of the ladies in a proportion, which the case rendered reasonable, though his sex might make it rare; for his heart had not the indifference of Lucy's, nor could his conscience have quite the ease of Elinor's.

Lucy, with a demure and settled air, seemed determined to make no contribution to the comfort of the others, and would not say a word; and almost everything that *was* said proceeded from Elinor, who was obliged to volunteer all the information about her mother's health, their coming to town, &c. which Edward ought to have enquired about, but never did.

Her exertions did not stop here; for she soon afterwards felt herself so heroically disposed as to determine, under pretence of fetching Marianne, to leave the others by themselves: and she really did it, and *that* in the handsomest manner, for she loitered away several minutes on the landing-place, with the most high-minded fortitude, before she went to her sister. When that was once done, however, it was time for the raptures of Edward to cease; for Marianne's joy hurried her into the drawing-room immediately. Her pleasure in seeing him was like every other of her feelings, strong in itself, and strongly spoken. She met him with a hand that would be taken, and a voice that expressed the affection of a sister.

'Dear Edward!' she cried, 'this is a moment of great happiness!—This would almost make amends for everything!'

Edward tried to return her kindness as it deserved, but before such witnesses he dared not say half what he really felt. Again they all sat down, and for a moment or two all were silent; while Marianne was looking with the most speaking tenderness, sometimes at Edward and sometimes at Elinor, regretting only that their delight in each other should be checked by Lucy's unwelcome presence. Edward was the first to speak, and it was to notice Marianne's altered looks, and express his fear of her not finding London agree with her.

'Oh! Don't think of me!' she replied, with spirited earnestness, though her eyes were filled with tears as she spoke, 'don't think of *my* health. Elinor is well, you see. That must be enough for us both.'

This remark was not calculated to make Edward or Elinor more easy, nor to conciliate the good will of Lucy, who looked up at Marianne with no more benignant expression.

'Do you like London?' said Edward, willing to say anything that might introduce another subject.

'Not at all. I expected much pleasure in it, but I have found none. The sight of you, Edward, is the only comfort it has afforded; and thank Heaven! You are what you always were!'

She paused—no one spoke.

'I think, Elinor,' she presently added, 'we must employ Edward to take care of us in our return to Barton. In a week or two, I suppose, we shall be going; and, I trust, Edward will not be very unwilling to accept the charge.'

Poor Edward muttered something, but what it was, nobody knew, not even himself. But Marianne, who saw his agitation, and could easily trace it to whatever cause best pleased herself, was perfectly satisfied, and soon talked of something else.

'We spent such a day, Edward in Harley-street yesterday! So dull, so wretchedly dull!—but I have much to say to you on that head, which cannot be said now.'

And with this admirable discretion did she defer the assurance of her finding their mutual relatives more disagreeable than ever, and of her being particularly disgusted with his mother, till they were more in private.

'But why were you not there, Edward?—Why did you not come?'

'I was engaged elsewhere.'

'Engaged! But what was that, when such friends were to be met?'

‘Perhaps, Miss Marianne,’ cried Lucy, eager to make some revenge on her, ‘you think young men never stand upon engagements, if they have no mind to keep them, little as well as great.’

Elinor was very angry, but Marianne seemed entirely insensible of the sting; for she calmly replied,

‘Not so, indeed; for, seriously speaking, I am very sure that conscience only kept Edward from Harley-street. And I really believe he *has* the most delicate conscience in the world; the most scrupulous in performing every engagement however minute, and however it make against his interest or pleasure. He is the most fearful of giving pain, of wounding expectation, and the most incapable of being selfish, of any body I ever saw. Edward, it is so and I will say it. What! Are you never to hear you praised!—Then, you must be no friend of mine; for those who will accept of my love and esteem, must submit to my open commendation.’

The nature of her commendation, in the present case, however, happened to be particularly ill-suited to the feelings of two thirds of her auditors, and was so very unexhilarating to Edward, that he very soon got up to go away.

‘Going so soon!’ said Marianne; ‘my dear Edward, this must not be.’

And drawing him a little aside, she whispered her persuasion that Lucy could not stay much longer. But even this encouragement failed, for he would go; and Lucy, who would have outstaid had his visit lasted two hours, soon afterwards went away.

‘What can bring her here so often!’ said Marianne, on her leaving them. ‘Could she not see that we wanted her gone!—how teasing to Edward!’

‘Why so?—we were all his friends, and Lucy has been the longest known to him of any. It is but natural that he should like to see her as well as ourselves.’

Marianne looked at her steadily, and said, ‘You know, Elinor, that this is a kind of talking which I cannot bear. If you only hope to have your assertion contradicted, as I must suppose to be the case, you ought to recollect that I am the last person in the world to do it. I cannot descend to be tricked out of assurances, that are not really wanted.’

She then left the room; and Elinor dared not follow her to say more, for bound as she was by her promise of secrecy to Lucy, she could give no information that would convince Marianne; and painful as the consequences of her still continuing in an error might be, she was obliged to submit to it. All that she could hope, was that Edward would not often expose her or himself to the distress of hearing Marianne’s mistaken warmth, nor to the repetition of any other part of the pain that had attended their recent meeting—and this she had every reason to expect.

El pasaje mezcla diégesis y mimesis. La escena comienza con la narración de las acciones y los actos de habla de los personajes<sup>92</sup>: “...by the door’s being thrown open, the servant’s announcing Mr.Ferrars, and Edward’s immediately walking in.” Por lo tanto, aquí aparece la voz del narrador omnisciente que relata lo que sucede. A

---

<sup>92</sup> Martínez-Cabeza (en prensa) señala que las diversas formas de reflejar el habla y el pensamiento de los personajes en una novela (relatos de acciones, actos de habla, estilo indirecto libre, estilo indirecto y estilo directo) varían desde el aparente control total por parte del narrador a su aparente falta de control y por tanto dejan la narración a cargo de los personajes. Obviamente, en la ficción no hay palabras reales que presentar en estilo indirecto pero la adaptación fílmica crea las condiciones para que las haya, ya que el guionista puede decidir reconstruir una parte del diálogo que la novela integra de manera más o menos indirecta como parte del discurso narrativo.

continuación, se narra el momento en que Elinor, Edward y Lucy se encuentran juntos por primera vez. Se resume como una situación embarazosa y el narrador relata el comportamiento y la reacción de los personajes, añadiendo un comentario: “The very circumstance, in its unpleasantest form, which they would each have been most anxious to avoid, had fallen on them—*they were not only all three together, but were together without the relief of any other person.*”

Se inicia ahora un proceso que va a mantenerse durante todo el episodio. El narrador presenta alternativamente el punto de vista conceptual y perceptivo de cada uno de los personajes. En primer lugar, le toca el turno a Lucy, y a continuación el narrador se centra en Elinor, cuyo punto de vista va a ser el que domine toda la escena, ya que en varias ocasiones el narrador relata en estilo indirecto sus pensamientos y sentimientos. La escena representa el punto de vista perceptivo de los personajes a través de un juego de miradas. Todos se observan los unos a los otros. La narración lo representa usando el estilo indirecto para reflejar los pensamientos de Elinor: “She would not be frightened from paying him those attentions which, as a friend and almost a relation, were his due, by the observant eyes of Lucy, though she soon perceived them to be narrowly watching her.”

Después son la mente y las acciones de Edward las presentadas con un nuevo comentario del narrador: “for his heart had not the indifference of Lucy’s nor could his conscience have quite the ease of Elinor’s.” Lucy decide no hablar y es Elinor la que tiene que llevar el peso de la conversación con el poco comunicativo Edward. Elinor va en busca de Marianne, que muestra abiertamente su alegría al ver a Edward. En la narración de la aparición de Marianne también se identifica la voz del narrador omnisciente que hace comentarios y emite juicios sobre los personajes: “for Marianne’s

---

joy hurried her into the drawing-room immediately. Her pleasure in seeing him was *like every other of her feelings, strong in itself, and strongly spoken...*”

Aquí empieza el diálogo de los personajes que se va a alternar con la narración y comentarios del narrador. La situación es realmente embarazosa para Edward y esto provoca incómodos silencios. Y aparecen otra vez las miradas, esta vez de Marianne. El comportamiento y las palabras de Marianne hacen la situación más difícil para el resto de los personajes. La escena va a seguir desarrollándose entre el diálogo, las miradas y los silencios. La narración se hace consciente e incluye comentarios irónicos acerca de los personajes: “*Poor Edward muttered something, but it was, nobody knew, not even himself*”; “*And with this admirable discretion...*”; “*The nature of her commendation, in the present case, however, happened to be particularly ill-suited to the feelings of two thirds of her auditors, and was so very unexhilarating to Edward, that he very soon got up to go away.*”

Edward se marcha y poco después Lucy también se despide. Las dos hermanas se quedan solas. Marianne está enfadada con Elinor por lo sucedido y también se marcha. La escena termina con la narración de los pensamientos de Elinor, que reflexiona acerca de lo sucedido.

La comprensión de esta escena por parte del lector radica en cómo se estructuran las disparidades de conocimiento. En realidad toda la escena está basada en esta disparidad de la información que poseen el narrador, el lector y los personajes, y que da lugar a ironías y malentendidos. La jerarquía de conocimiento de la escena se estructura del siguiente modo:

1º- El narrador, que posee el nivel superior de conocimientos. Es un narrador omnisciente que lo sabe todo acerca de los personajes.

2º- Elinor y el lector. En esta escena Elinor sabe más que el resto de los personajes, y el lector comparte la información que ésta posee. Su conocimiento es superior al de Edward porque éste no sabe que Lucy le ha contado que estaban comprometidos en secreto. También sabe más que Lucy porque ésta no tiene conocimiento de los sentimientos de Elinor hacia Edward, aunque Lucy sospecha algo y esa es la razón de sus continuas miradas observadoras. En la escena las miradas juegan también un papel importante en relación con las disparidades de conocimiento. Los personajes se observan con la intención de adivinar la información que no poseen, es decir, lo que los otros personajes piensan y sienten. Las sospechas de Lucy provocan su comentario acerca de los compromisos que no se cumplen.

3º- Lucy, cuyo papel en la jerarquía ya ha sido explicado.

4º- Edward, que aunque no sabe tanto como Elinor o Lucy, se da cuenta de lo embarazoso de la situación: “for his heart had not the indifference of Lucy’s, nor could his conscience have quite the ease of Elinor’s.”

5º- Marianne, que representa el nivel inferior, la falta total de los conocimientos que los otros poseen o sospechan. Marianne no sabe nada del secreto de Edward y Lucy, y no entiende qué sucede, y sus conversaciones dan lugar a malentendidos y a situaciones embarazosas en el transcurso de la conversación.

El narrador es el que posee el conocimiento superior porque sabe lo que realmente piensan y sienten todos los personajes y lo que sucederá después en el desarrollo y desenlace de la historia, sucesos que harán todavía más irónico el presente episodio.

Podemos proceder ahora a realizar el análisis de la escena de la película (1:29:35-1:33:53) que se basa en la de la novela. La película presenta a Elinor y Lucy sentadas en un sofá del salón de la casa de Mrs. Jennings. Lucy le está contando a



Elinor su encuentro con Mrs. Ferrars, la madre de Edward, en casa de John y Fanny Dashwood (Fanny es hermana de Edward). En ese momento una criada anuncia la llegada de Edward. La escena transcurre de la siguiente forma:

Elinor: How are you enjoying your stay with John and Fanny, Miss Steele?

Lucy: Oh, I was never so happy in my entire life, Miss Dashwood. I do believe your sister-in-law's taken quite a fancy to me.

Lucy coge la mano de Elinor.

Lucy: Oh, I had to come and tell you for you cannot imagine what has happened.

Elinor: No, I cannot.

Lucy: Yesterday I was introduced to Edward's mother. And she was a vast deal more than civil. I have not yet seen Edward but I feel sure to very soon.

En ese momento llaman a la puerta.

Maid: There is a Mr. Edward Ferrars to see you, Miss Dashwood.

Elinor: Oh. Do ask him to come in.

La cámara enfoca a Elinor, su reacción ante esta inesperada visita. Lucy y Elinor se levantan y la última se acerca a la entrada del salón. Oímos la voz de la criada.

Maid: This way sir.

Elinor ve la llegada de Edward siguiendo a la criada. Edward entra en el salón.

Elinor: Mr. Ferrars.

Edward: Miss Dashwood.

Ambos hacen una reverencia a modo de saludo. Edward no ha visto a Lucy que está detrás de él.

Elinor: What a pleasure to see you.

Edward: Miss Dashwood, how can I...

Elinor: (interrumpiendo a Edward) You know Miss Steele of course.

Edward se da la vuelta y descubre a Lucy.

Edward: Indeed. How do you do, Miss Steele?

Lucy: I-I am well, thank you, Mr. Ferrars.

La cámara enfoca a a Elinor.

Elinor: Do sit down.

Edward: (con voz tan baja que apenas se le entiende) ...Yes.

Lucy se sienta y, mientras Edward se dirige a tomar asiento, dice desde el sofá:

Lucy: You must be surprised to find me here, Mr. Ferrars. I expect you thought I was at your sister's house.

Edward parece confundido y no es capaz de responder. Elinor salva la situación.

Elinor: Let me fetch Marianne, Mr. Ferrars. She would be most disappointed to miss you.

Se oye la voz de Marianne.

Marianne: Edward?

Y entra en el salón precipitadamente, emocionada de ver a Edward.

Marianne: (con un tono lleno de alegría y afecto) Edward, I heard your voice.

Se acerca a Edward y le coge las manos afectuosamente.

Marianne: At last you've found us.

Edward: (intentando parecer un poco más relajado) Forgive me, Marianne, my-my visit is shamefully overdue. You're pale.

Mientras Edward habla vemos a Elinor sentarse junto a Lucy. La cámara vuelve a mostrarnos a Edward y Marianne que se encuentran frente al sofá.

Edward: You've not been unwell, I hope.

Marianne: Do not think of me. (En este momento dirige su mirada a Elinor) Elinor is well, you see. That must be enough for both of us.

Elinor permanece seria, consciente de lo embarazoso de la situación. Y vemos a Lucy observar recelosa la reacción de Marianne, sospechando que hay algo que no sabe. La cámara vuelve a Edward y Marianne.

Edward: And-And, indeed, and ho-ho-how do you enjoy, uh, London, Miss Marianne?

Marianne: Not at all. The sight of you is all the pleasure it has afforded. Is that not so, Elinor?

Marianne mira a Elinor como si quisiera alentarla a participar en la conversación. Se sitúa junto a Elinor y le coge la mano mientras pregunta a Edward:

Marianne: Why have you not come to see us before?

La cámara enfoca a Edward.

Edward: Uh, I have been much engaged elsewhere,...

Plano de Marianne, Elinor y Lucy, que observan a Edward.

Marianne: Engaged elsewhere? But what was that when there were such friends to be met? (Mira a Elinor al decir estas palabras)

La cámara enfoca a Edward y luego a Lucy.

Lucy: Perhaps, Miss Marianne, you think young men never honour their engagements, little or great.

Elinor mira a Lucy.

Marianne: No indeed. For Edward is the most incapable of being selfish of anyone I ever saw.

Mientras Marianne dice estas palabras la cámara muestra la reacción de Edward, y luego la de las tres mujeres y después a Edward sin saber qué decir. Finalmente, la cámara recoge la reacción de Elinor.

Marianne: (se acerca a Edward) Edward, will you not sit? Elinor, help me to persuade him.

Marianne se sienta en un sillón situado enfrente del sofá y Edward se sienta en otro sillón a su lado. Se produce un silencio embarazoso y Edward se levanta nervioso.

Edward: Forgive me, forgive me, I-I must take my leave.

Marianne y Elinor se levantan.

Marianne: You are only just arrived!

Edward: You-You will excuse me, but I...have an urgent commission to attend on Fanny's behalf.

Edward comienza a retirarse. En ese momento Lucy se levanta.

Lucy: In that case, perhaps you might escort me back to your sister's house, Mr. Ferrars.

La cámara, situada detrás de Edward, los observa a todos y después enfoca a Edward.

Edward: It would be an honour.

Lucy se coloca al lado de Edward.

Edward: Miss Dashwood, Marianne.

Edward y Lucy hacen una reverencia de despedida. La cámara, detrás de los dos, enfoca de nuevo al conjunto de los personajes. Edward ofrece su brazo a Lucy y juntos abandonan el salón.

Marianne: (susurrando) Why did you not urge him to stay?

Elinor: He must have had his reasons for going.

Marianne: (enfadada) His reason was no doubt your coldness. If I were Edward, I would assume you did not care for me at all.

Marianne se marcha y deja a Elinor sola. La cámara se detiene en ella unos instantes, sentada en el sofá, con el semblante triste y pensativo.

La escena de la película dura unos breves minutos (algo más de cuatro minutos). Si la comparamos con la que aparece en la novela, vemos que se han suprimido algunos de los diálogos y los que aparecen sufren algunas alteraciones con respecto a los del original. Por lo demás, la escena de la película toma como origen la novela y en algunos casos las palabras de los personajes son las mismas.

La novela mezcla la narración con los diálogos. Y es la narración, es decir, la voz del narrador omnisciente, la que tiene que ser adaptada a la película. Algunas partes de la narración de la novela se convierten en diálogos de la película. Por ejemplo, la novela narra las palabras de la criada y las de Elinor, Lucy y Edward al comienzo de la escena, mientras que la película las representa convirtiéndolas en diálogos. Sin embargo, la dificultad está en adaptar las palabras del narrador que presentan la situación y los personajes y, sobre todo, los momentos en los que el narrador transmite los pensamientos y los sentimientos de los personajes. Otros aspectos relacionados con el narrador se refieren a los comentarios, la ironía y la narración consciente que aparecen constantemente en la novela.

En relación con el canal auditivo, la película evita la narración en *off* y las únicas voces son las de los personajes. En cuanto al canal visual, las imágenes nos muestran a los personajes que se desenvuelven en un escenario, el salón, que contiene accesorios característicos de esta estancia. En la escena de la novela no hay una descripción explícita del salón, pero en la escena la descripción está unida a las imágenes. Lo mismo

ocurre con la apariencia y vestimenta de los personajes. En lo que se refiere a la actuación, este código se utiliza para expresar aspectos que en la novela aparecen en la narración. De este modo, la descripción que el narrador hace de la escena y el comportamiento de los personajes en tal situación se expresa en el cine por medio de la actuación con la que se muestra lo embarazoso de la situación, algo que en la novela es relatado por el narrador.

El elemento dominante de la puesta en escena es Elinor, el personaje que llama más la atención porque la cámara recoge todas sus reacciones y también por el color de su vestido. Se trata de una escena de interior en la que la iluminación procede de varias ventanas que dan al exterior y que actúan como fuentes de luz. También hay un espejo en una de las paredes que refleja una ventana y la luz de la misma, y observamos la presencia de otro espejo encima de una chimenea que también refleja la luz que pasa a través de otra ventana. Todo esto hace que la estancia donde se desarrolla la escena esté bastante iluminada por la luz natural procedente del exterior de modo que no se deja nada en penumbra. Casi todos los planos son medios o primeros planos, y la cámara permanece cerca de la acción y los personajes en todo momento, y se sitúa a la altura de los ojos de los personajes. El color dominante es el verde pálido de las paredes, la puerta y la madera de las ventanas. Color que también aparece en los estampados del biombo y de la alfombra que cubre el suelo de la estancia. Sobre este color destaca el vestido blanco de Elinor, de corte sencillo, frente al color más oscuro y recargado del vestuario de Lucy. Esta oposición puede interpretarse como una forma de mostrar la diferente personalidad de los dos personajes. También destaca la vestimenta de Edward que parece estar tan incómodo dentro de su traje como en la situación en la que se encuentra. La composición del espacio está determinada por el desarrollo de la acción y la conversación entre los personajes. La forma de la imagen y de la composición es

cerrada y equilibrada dentro del encuadre, si bien los personajes no tienen mucho espacio para moverse libremente. Al principio de la escena, Elinor y Lucy aparecen a una distancia íntima, apropiada para las confidencias que Lucy le está haciendo. Sin embargo, a Elinor no parece gustarle demasiado esta intimidad. Cuando llega Edward, la distancia es del tipo personal y social respecto a Elinor y Lucy. Por el contrario, Marianne muestra el cariño que siente hacia Edward acercándose a él afectuosamente y cogiéndole las manos<sup>93</sup>.

En la escena en cuestión la voz del narrador es sustituida por toda la puesta en escena y por un tratamiento especial de la imagen en el que el movimiento de la cámara trata de expresar las características de ese narrador. La cámara se sitúa cerca de los personajes y muestra las reacciones de éstos en cada momento pero seleccionando qué es lo que se muestra al espectador imitando la función selectiva del narrador literario. Hay varios planos en los que la cámara está situada detrás de Edward y nos muestra a todos los personajes juntos en escena a modo de espectador y haciéndole receptor del desarrollo del episodio. Estos planos se acercan a la narración consciente de la novela.

En cuanto a la narración de los pensamientos y los sentimientos de los personajes en estilo indirecto, la voz y el punto de vista del narrador de la novela se mezclan con la perspectiva o punto de vista de los personajes. La perspectiva conceptual de la novela es difícil de adaptar al cine. La película no narra los pensamientos de los personajes del mismo modo que la novela, por lo que busca soluciones visuales como los gestos y las acciones para reflejar su vida interior. El espectador tendrá que inferir los pensamientos, sentimientos y emociones a partir de los elementos visuales. Respecto al punto de vista perceptivo, en la escena de la novela señalamos la importancia de las miradas de los personajes, algo que se adapta con más facilidad a la película que va a mantener ese

---

<sup>93</sup> Para un estudio de los patrones *proxémicos*, véase Giannetti, 1995: 72-77.

juego de miradas. La escena también conserva los incómodos silencios que aparecen en la novela.

La expresión del punto de vista del personaje puede conseguirse sin la desaparición del focalizador externo, y esto es lo que sucede en la escena de la película, reflejando de este modo la presencia constante del narrador de la novela. En la escena de la novela la perspectiva dominante es la de Elinor, siempre cercana a la del narrador. En la película la focalización interna de este personaje también es la dominante y esto se consigue gracias a una cámara que recoge todas sus reacciones y también por medio de la puesta en escena y el movimiento de la cámara que en muchas ocasiones sigue el punto de vista de Elinor.

Por último, las disparidades de conocimiento identificadas en la novela también se reflejan en la película. Los juegos de miradas son un intento de adivinar el pensamiento del resto de los personajes, de adquirir información. El narrador de la película, cuya presencia se manifiesta a través de los movimientos de la cámara y del control de la puesta en escena, también lo sabe todo. La inocencia de Marianne, que desconoce lo que realmente sucede, es expresada por medio de la actuación del personaje.

A todos estos aspectos hay que añadir un elemento de la puesta en escena de la película, que actúa como símbolo de estas disparidades de conocimiento. Se trata del biombo que separa la puerta de entrada al salón del sofá y del resto de la habitación y que impide que Edward vea a Lucy al entrar. Aquí la disparidad es visual. Elinor ve lo que Edward no puede ver: la presencia de Lucy. Pero esta falta de información visual puede actuar como símbolo de la disparidad conceptual, es decir, de aquello que se oculta en la mente de cada personaje, de los secretos que algunos de ellos guardan y que no pueden revelar.

---

El final de la escena en la película nos muestra a Elinor sola, reflexionando sobre lo sucedido. Estos instantes en los que la cámara enfoca a Elinor en silencio, sentada en el sofá, sustituyen a la narración de los pensamientos de la protagonista al final del episodio de la novela.

Como el análisis ha mostrado, el estudio comparativo de estos dos sistemas semióticos proporciona explicaciones de sus funciones narrativas. Hay aspectos de la narración verbal de las novelas que no son posibles en el medio fílmico, pero éste ofrece otras posibilidades de expresión con las que se pueden buscar soluciones para adaptar la narración o enunciación de la novela. El sacar partido a los recursos expresivos de cada medio es el verdadero reto para aquellos que llevan a cabo la adaptación de una novela al cine.



## 6. LAS ADAPTACIONES DE *EMMA* (1816): *EMMA* (1996), DIR. DOUGLAS MCGRATH, Y *CLUELESS* (1995), DIR. AMY HECKERLING. “MYSELF CREATING WHAT I SAW”

El subtítulo de este apartado es una cita de Cowper que aparece en la novela *Emma* en el siguiente pasaje en que se presentan los pensamientos de Mr. Knightley, protagonista masculino de la misma, acerca de Frank Churchill y una posible relación de éste con Jane Fairfax:

But while so many were devoting him to Emma, and Emma herself making him over to Harriet, Mr. Knightley began to suspect him of some inclination to trifle with Jane Fairfax. He could not understand it; but there were symptoms of intelligence between them—he thought so at least—symptoms of admiration on his side, which having once observed, he could not persuade himself to think entirely void of meaning, however he might wish to escape any of Emma’s errors of imagination. *She* was not present when the suspicion first arose. He was dining with the Randalls’ family, and Jane, at the Eltons’; and he had seen a look, more than a single look, at Miss Fairfax, which from the admirer of Miss Woodhouse, seemed somewhat out of place. When he was again in their company, he could not help remembering what he had seen; nor could he avoid observations which, unless it were like Cowper and his fire at twilight,

“Myself creating what I saw,”

brought him yet stronger suspicion of there being a something of private liking, of private understanding even, between Frank Churchill and Jane. (*E*, pp. 343-344)

Esta cita de Cowper<sup>94</sup>, y que no sirve para describir la actividad que lleva a cabo Mr. Knightley ya que él no crea lo que ve, sino que ve la realidad tal como es, sirve sin embargo para describir a la protagonista de la novela, Emma Woodhouse. Emma, cuya conciencia domina la narración, prueba en repetidas ocasiones que es un *filtro* no fiable, ya que no percibe la realidad tal y como es sino que crea lo que percibe, es decir, ve sólo lo que ella quiere ver. Emma es descrita por el narrador como una “imaginist” (*E*,

---

<sup>94</sup> La edición de la novela editada por Chapman que estamos utilizando, incluye en el apartado final de notas (*E*, p. 493) la referencia de esta cita de Cowper y la estrofa en la que aparece.

Page 344 l. 5. Cowper: The Task, Book IV, The Winter Evening, l.290:

Me oft has fancy, ludicrous and wild,  
Sooth’d with a waking dream of houses, tow’rs,  
Trees, churches, and strange visages, express’d  
In the red cinders, while with poring eye  
I gaz’d, myself creating what I saw.

p. 335) a la que le encanta especular e inventar posibles explicaciones, siempre guiadas por sus planes acerca de la vida de los demás, a los sucesos que ocurren a su alrededor. Sin embargo, al final de la novela Emma se dará cuenta de que ha estado totalmente equivocada (p. 413), condenada a la ceguera (p. 425), y comienza a ver la realidad tal y como es.

Este rasgo de la protagonista de la novela va a servir para comparar dos adaptaciones diferentes de la misma. Se trata de *Emma* una producción de Miramax estrenada en el año 1996, dirigida por Douglas McGrath y protagonizada por una de las actrices más populares en Hollywood en los últimos años: Gwyneth Paltrow (premio de la Academia a la mejor interpretación femenina en 1998, por *Shakespeare in Love*); y de *Clueless*, producción de Paramount Pictures estrenada en el año 1995. Mientras que *Emma* es una adaptación “de época”, *Clueless* es una versión moderna de la misma novela, una película que sitúa la acción de la novela en la ciudad de Los Ángeles en los años 90 del siglo XX. Sin embargo, aunque estas versiones sean tan diferentes entre sí, en el plano narrativo podemos comparar la forma en la que las dos adaptan la técnica de Austen, y en especial la forma en la que presentan la característica principal de la protagonista de la novela: una joven que “crea lo que ve a su alrededor”.

## **6.1. *Emma* (1996)**

### **6.1.1. Transferencia de la historia**

*Emma* es la historia de Emma Woodhouse, una joven “handsome, clever, and rich” (E, p. 5). Emma vive sola con su padre, Mr. Woodhouse, en Hartfield, en el pueblo de Highbury. Su madre murió cuando era una niña y su hermana Isabella se marchó de casa después de contraer matrimonio con John Knightley. Al principio de la novela, Miss Taylor, que ha sido la institutriz de Emma desde que ella era una niña, se

casa con Mr. Weston, por lo que abandona el hogar de los Woodhouse. Mr. Knightley, hermano del marido de Isabella, es amigo de Emma y vive en una mansión cercana, Donwell Abbey. Emma se hace amiga de la joven Harriet Smith, una hija natural que fue abandonada. Harriet es una chica buena pero algo estúpida. Robert Martin, un granjero, pide su mano en matrimonio, pero aconsejada por Emma Harriet lo rechaza. Mr. Knightley se enfada con Emma. Es el único capaz de hacerle ver que se equivoca. Emma pretende propiciar la unión entre Harriet y el clérigo, Mr. Elton. Pero fracasa por completo. Mr. Elton en realidad está enamorado de Emma y le declara su amor. Ésta, indignada, lo rechaza.

Llega a Highbury Frank Churchill, hijo de Mr. Weston de un primer matrimonio. Al principio Emma piensa que puede estar enamorada de Frank, pero cuando se da cuenta de que no es así piensa que Frank puede ser el hombre ideal para Harriet. En Highbury también viven Mrs. y Miss Bates, abuela y tía de Jane Fairfax, una joven huérfana que ha sido criada por un amigo de su padre. Mr. Elton, que se había marchado de Highbury, regresa con una esposa, Mrs. Elton, que no es del agrado de Emma. Al final de la novela se descubre que Frank estaba comprometido en secreto con Jane Fairfax y que se van a casar. Emma, preocupada por Harriet descubre que a ésta en realidad no le interesa Frank sino que está enamorada de Mr. Knightley. Ante este descubrimiento Emma se da cuenta por primera vez de que Mr. Knightley no puede casarse con otra persona porque ella está enamorada de él. Finalmente, Emma deja de sufrir cuando Mr. Knightley le declara su amor. Deciden casarse y vivir en Hartfield junto a Mr. Woodhouse. Harriet Smith se casa con Robert Martin.

Comenzando por *Emma* (1996), observamos que en esta adaptación se producen algunas omisiones, adiciones y alteraciones de los elementos de la historia. Las omisiones parecen estar motivadas por la necesidad de reducir los sucesos teniendo en

cuenta el tiempo de duración de la película. Sin embargo, algunas de las omisiones o reducciones de sucesos o personajes no tienen en cuenta la función fundamental que los mismos tienen en la novela. Por lo tanto, mientras que algunas omisiones, como es el caso de la reducción del papel que en la novela desempeñan Mr. John Knightley, hermano de Mr. Knightley, y su esposa Isabella, hermana de Emma (en la película su aparición se limita a una escena en una visita que hacen a Hartfield con uno de sus hijos, un bebé; en la novela sabemos que tienen más hijos y que dos de ellos pasan unos días en Hartfield a cargo de su tía Emma), podrían considerarse menores, encontramos otras omisiones en la película que son más importantes porque afectan a episodios y personajes que son una parte sustancial de la historia que se cuenta en la novela. Este es el caso de la reducción considerable del argumento secundario que en la novela constituye la relación secreta entre Frank Churchill y Jane Fairfax, y que es el gran misterio en torno al cual se articula una parte importante de la novela<sup>95</sup>. Por ejemplo, se omiten escenas importantes de la novela en las que se desarrolla esta relación y en las que Mr. Knightley empieza a sospechar de un posible entendimiento secreto entre Frank y Jane.

En cuanto a las alteraciones de sucesos, quizás la más importante se refiera a la unión de dos episodios diferentes de la novela en un episodio de la película. Mientras que en la novela, la invitación que Mr. Knightley hace a los personajes principales de la trama para que acudan a pasar una tarde en su mansión Donwell Abbey recogiendo

---

<sup>95</sup> Philips and Heal (1999:4) critican los cambios y reducción que la película de McGrath introduce en los personajes de Frank Churchill y Jane Fairfax y en su relación. Debido a estos cambios, estos dos personajes parecen pálidas sombras de los dos mismos personajes en la novela. El cine debe seleccionar y comprimir por lo que estos autores no critican la reducción del “tiempo en la pantalla” sino la reducción de la importancia de los personajes de Frank y Jane y de su relación. El compromiso secreto no parece ser demasiado sorprendente en la película, ya que la intriga secundaria de un posible romance entre Frank y Emma es, desde muy pronto en la película, eclipsada por la relación entre Emma y Mr. Knightley, el desarrollo de la cual deja de ser un misterio quizás demasiado rápido. La película omite episodios importantes relacionados con la intriga secundaria que supone la relación entre Frank y Jane. Como resultado de estos cambios, la película reduce los misterios paralelos que ocupan una parte central de la historia de la novela, y no los reemplaza por otros misterios.

fresas en sus terrenos y, por otro lado, el *picnic* que tiene lugar en Box Hill constituyen episodios diferentes, la película comprime estos dos episodios (01:23:05) de modo que la recogida de fresas tiene lugar durante el *picnic*, y une también los acontecimientos que tenían lugar en los dos episodios. Esto hace que, por ejemplo, Mrs. Weston, que no asiste al *picnic* en Box Hill en la novela, sí que esté en esta escena de la película.

Otra alteración respecto a la novela se refiere a la escena en la que Harriet Smith es atacada por un grupo de gitanos (01:20:14). En la novela, Harriet va acompañada de otra chica del pueblo. Sin embargo, en la película es Emma la que la acompaña y está presente en el momento del ataque. Esta alteración recoge una tendencia general que se observa en esta película en relación con los cambios de sucesos: el interés por hacer que Emma sea el centro de atención indiscutible de la película. Esto explica que la relación entre Frank y Jane no parezca tan importante en la película, pero que sí se mantengan todos los sucesos que afectan a Emma de manera más directa, como es el caso de todo lo que acompaña a Mr. Elton en la novela. Lo que realmente importa es todo aquello en lo que Emma es el centro de la narración, todos los momentos en los que la protagonista está presente y sobre los que ésta cree tener control, y en especial, lo que interesa es que la protagonista descubra finalmente que está enamorada de Mr. Knightley. Esta tendencia en los cambios respecto a la novela puede deberse también a algo que podríamos considerar un factor extrafílmico que influye en la adaptación y que es analizado por Nachumi (1998): el hecho de que Gwyneth Paltrow, la actriz que hace el papel de Emma en esta película, sea una estrella de Hollywood. La aparente perfección de Paltrow como estrella del celuloide va en contra de los intentos de la película por presentar a la heroína bajo una luz irónica, ya que la aparente perfección de Paltrow choca con la idea de que Emma deba bajar de su pedestal y unirse al resto de seres humanos. En esta adaptación, Emma, a pesar de sus fallos, termina donde comenzó,

“firmly fixed upon Mount Olympus” (p. 135), ya que la película deifica en numerosas ocasiones a la actriz, que aparece bajo una luz de perfección. En las escenas interiores ella parece estar un poco más iluminada que el resto del reparto. La cámara parece disfrutar enfocando la belleza de Paltrow, en detrimento del resto de los actores. Paltrow a menudo aparece con la misma postura y la vestimenta de una diosa griega. Mientras que los talles de estilo imperial recuerdan correctamente la obsesión del período en el que se escriben las novelas de Austen por la Grecia antigua, otros detalles son un poco anacrónicos. A no ser que esté en la iglesia o visitando a los pobres, Emma tiende a mostrar una cantidad sustancial de pecho y cuello. A menudo lleva sólo un color, algo que sirve para reforzar la idea de que ella es una entidad completa. Su pelo recogido en moños altos nunca muestra un rizo suelto cerca de la cara, y a menudo aparece con la frente descubierta. Vestida de esta manera, Paltrow se asemeja a una estatua a la que se le da vida o una joven en un pedestal. Nachumi añade que la película parece comunicar que la Emma que presenta merece estar en un pedestal porque verdaderamente es una joven diosa, que aunque cometa errores no necesita realmente mejorar: “Thus, what could have been a Bildungsroman –a story of a young woman’s education– ends up as a simple comedy of manners.” (Nachumi, 1998:136)

La presencia constante de Emma a lo largo de la película y el que sea el centro de atención también podría explicarse como una forma de adaptar el hecho de que en la novela sea su punto de vista el que guía la narración en numerosas ocasiones (aspecto que pertenece a la enunciación o discurso), algo que la película transmite haciendo que Emma esté presente en la mayoría de las escenas.

En cuanto a las adiciones de episodios que no aparecen en la novela, unos de los ejemplos más claros lo constituye la escena de la película en la que Gwyneth Paltrow/Emma conduce su carruaje cuando una de las ruedas se queda atascada en un

arroyo. En ese momento aparece un caballero joven que resulta ser Frank Churchill y que le ofrece su ayuda. En la novela el primer encuentro entre Emma y Frank tiene lugar en unas circunstancias mucho más normales: Mr. Weston lleva a su hijo Frank a la mansión donde vive Emma con su padre para hacer una presentación formal del recién llegado:

She opened the parlour door, and saw two gentlemen sitting with her father—Mr. Weston and his son. They had arrived only a few minutes, and Mr. Weston had scarcely finished his explanation of Frank's being a day before his time, and her father was yet in the midst of his very civil welcome and congratulations, when she appeared, to have her share of surprize, introduction, and pleasure.

The Frank Churchill so long talked of, so high in interest, was actually before her—he was presented to her, and she did not think too much had been said in his praise; he was a *very* good looking young man; height, air, address, all were unexceptionable, and his countenance had a great deal of the spirit and liveliness of his father's; he looked quick and sensible. She felt immediately that she should like him; and there was a well-bred ease of manner, and a readiness to talk, which convinced her that he came intending to be acquainted with her, and that acquainted they soon must be. (*E*, p. 190)

La película sustituye esta escena de la novela en la que se relata la primera aparición de Frank Churchill por medio de la narración de la impresión que éste causa en Emma, por una escena en la que lo que interesa no son los pensamientos de Emma sino la interacción entre estos dos personajes, que anticipa la complicidad que surge entre ambos, algo que la novela desarrolla paulatinamente en episodios posteriores.

Pero probablemente la adición más interesante la constituya la escena del tiro con arco, por dos motivos. En primer lugar, podemos decir que constituye un caso de intertextualidad. La fuente está en la adaptación al cine que en 1940 se realizó de la novela de Jane Austen *Pride and Prejudice*. En el análisis de esta adaptación se prestó atención a una escena añadida en la que aparecen Elizabeth Bennet/Greer Garson y Mr. Knightley/Olivier practicando el tiro con arco. Esta escena constituye una solución visual para exteriorizar elementos temáticos de la novela. La película de Douglas McGrath incluye también una escena de tiro que no aparece en el original, que también sirve para condensar en unas imágenes elementos temáticos y de contenido importantes,

y esto constituye el segundo motivo por el que la adición de esta escena en *Emma* merece ser analizada. Emma y Mr. Knightley se encuentran en los jardines de Donwell Abbey, propiedad de Mr. Knightley, practicando el tiro con arco. Mientras practican esta actividad están hablando sobre Harriet Smith. Mr. Knightley no está de acuerdo con la influencia que Emma ejerce sobre Harriet Smith. Las palabras de Mr. Knightley hacen que Emma falle cada vez de forma más clara en sus intentos de acertar en la diana. Estos fallos reales de Emma, son una forma de visualizar un tema muy importante de la novela: Emma fallará también repetidas veces en sus planes de “emparejar” a Harriet primero con Mr. Elton y luego con Frank Churchill, equivocándose al persuadirla para que rechace al granjero Robert Martin. Mientras que la versión de *Pride and Prejudice* del 40 utilizaba los aciertos de Elizabeth Bennet en el tiro con arco para referirse a su agudeza verbal, a su inteligencia, en *Emma* (1996) la escena del tiro con arco consigue un efecto contrario: anticipa los numerosos errores que Emma cometerá a lo largo de la historia, errores que al principio no es capaz de reconocer y que sólo gracias a los consejos de Mr. Knightley es capaz de superar.

La escena tiene lugar en el exterior de Donwell Abbey, mansión de Mr. Knightley (00:21:02-00:24:23). En la novela no aparece ninguna escena en la que Emma y Mr. Knightley practiquen este deporte. Sin embargo, la conversación que tiene lugar durante esta escena de la película se basa en una conversación entre estos dos personajes que aparece en la novela (el contenido es similar e incluso algunas de las frases utilizadas en la novela son empleadas en la película, aunque ésta resume considerablemente el intercambio; véase *E*, pp. 58-65). La primera imagen es un primer plano de Mr. Knightley disparando el arco, al mismo tiempo que dice:

Mr. Knightley: Very well, I admit it. You have improved Harriet Smith.



La cámara ofrece ahora un primer plano de Emma, a quien iban dirigidas las palabras de Knightley, también apuntando y disparando con el arco, y contestando a su contrincante.

Emma: I hope you are not the only one to have noticed.

Un plano de conjunto nos muestra a continuación a los dos personajes, a ambos lados de una mesa sobre la que se encuentran los utensilios que están utilizando para practicar el tiro con arco. Detrás de ellos, un lago.

Mr. Knightley: I'm not. I believe your friend will soon hear something serious, something for her advantage.

Primer plano de Emma, que muestra su gesto intrigado ante la afirmación de Knightley.

Emma: How makes you this confident?

Mr. Knightley: I have reasons to believe that Harriet Smith will soon be given an offer of marriage from a man desperately in love with her.

La imagen muestra a continuación un plano medio de los dos personajes. Mr. Knightley dispara el arco mientras continúa diciendo:

Mr. Knightley: Robert Martin (Primer plano de Emma con gesto de sorpresa). He came here two evenings ago to consult about it. He is a tenant, you know, a good friend. He asked whether it would be imprudent to him to settle so early, whether she was too young or whether he was beneath her.

Emma (mientras dispara): What a question for Mr. Martin. I could not have chosen nicer.

Primer plano de la diana: la flecha de Emma da en la diana pero no en el centro de la misma.

Mr. Knightley: I never hear better sense from anyone but from Robert Martin. He proved it before to marry and I said he could not do better.

Emma: No, indeed, he could not.

Su flecha ahora da casi en el centro de la diana.

Emma: Come (los dos se mueven hacia la diana), I'll tell you something in return. He wrote to Harriet yesterday.

Mr. Knightley: Oh, yes.

Emma: Yes. He was refused.

Mr. Knightley: I don't understand.

Emma: He asked and she refused.

Empiezan a quitar las flechas de la diana.

Mr. Knightley: Then she is a greater simpleton than I believed.

Emma se da la vuelta y con gesto y tono indignado, enfadado, dice:

Emma: The most incomprehensible thing in the world to a man is a woman who rejects his offer of marriage.

Mr. Knightley (caminando detrás de ella): I do not comprehend because it is madness.

Plano largo. Vemos a los dos llegar de nuevo a la mesa. El lago y un bosque detrás de éste sirven de fondo a la imagen. A la izquierda, más cerca de la cámara, tumbados en el césped se encuentran dos perros de Knightley. Oímos la voz del dueño de los perros:

Mr. Knightley: I hope you are wrong.

Emma: I could not be. I saw her answer.

Mr. Knightley: You saw her answer...

La cámara muestra ahora el rostro de Knightley en un primer plano:

Mr. Knightley: Emma...(plano de Emma que baja la mirada y de nuevo un primer plano de Knightley), you wrote her answer, didn't you?

Primer plano de Emma, de perfil, mientras dice:

Emma: If I did I would have done no wrong, he is not Harriet's equal.

Emma dispara la flecha. Primer plano de la diana: la flecha toca la diana pero cae al suelo. Emma ha fallado.

Mr. Knightley: I agree he is not her equal.

Emma: Good.

Mr. Knightley: He is her superior in sense and situation.

Primer plano de Emma que parece estar confundida, molesta. Pasamos a un plano de Mr. Knightley, con su mansión detrás, en un segundo plano, borrosa:

Mr. Knightley (enfadado): What are Harriet Smith's claims of birth or education that make her higher than Robert Martin.

Primer plano de Emma (gesto de enfado), mientras escuchamos a Mr. Knightley.

Mr. Knightley: She is the natural daughter of nobody knows who (la imagen nos ofrece ahora un plano medio de los dos personajes). The advantage of the match was entirely on her side.

Mr. Knightley dispara y Emma responde enfadada.

Emma: What! A farmer. It was all his merit to match my dear friend. It would be a degradation for her to marry a person whom I could not admit as my own acquaintance.

Emma dispara enfadada. Un primer plano de la diana nos permite ver que la flecha da en el borde y casi se sale fuera. Pasamos a un primer plano de Knightley.

Mr. Knightley: Degradation for illegitimacy, for ignorance, to marry to a respected intelligent farmer.

Primer plano de Emma (enfadada).

Emma: She is a gentleman's daughter.

Escuchamos la voz de Knightley pero sigue el plano de Emma (su gesto delata que las palabras de Knightley le están afectando).

Mr. Knightley: Whoever her parents, they made no plans to introduce her into good society. She was left with Mrs. Goddard for an indifferent education (un primer plano de Mr. Knightley muestra su enfado). Her friends, everybody thought it was goodness for her, and it was, and she thought so too until you began to puff her up. Vanity working on a weak mind produces every kind of mischief.

Primer plano de Emma.

Emma: You dismiss her beauty and good nature. I would be very much mistaken if your sex in general does not think those claims the highest a woman could possess.

Mr. Knightley (muy enfadado mientras dispara): Men of sense whatever you may say do not want silly wives.

Plano de Emma y escuchamos la voz de Knightley:

Mr. Knightley: On my word Emma, better be without sense than misapply it as you do.

Perfil de Emma. Dispara y la flecha pasa de largo y pasa cerca de uno de los perros de Knightley.

Mr. Knightley (con tono y gesto burlón): Try not to kill my dogs.

Plano de los dos. Emma le dice que ya que tienen opiniones tan distintas sobre el tema es mejor dejar la conversación porque lo único que están consiguiendo es enfadarse, y para poner fin a una situación que ya le resulta molesta, añade:

Emma: Oh, I see the tea is ready. Let's stop and have some.

Emma se marcha, pasando por delante de Mr. Knightley.

Algunos autores apelan a factores de tipo extra-fílmico para explicar algunas de las adiciones que aparecen en esta adaptación de *Emma*. Este es el caso de Looser (1998:159) quien analiza la escena del tiro con arco en un artículo en el que intenta demostrar que el resurgimiento de Austen en los últimos años prueba la existencia de elementos feministas y progresistas en la cultura popular más que la existencia de elementos neoconservadores. En opinión de Looser, uno de los aspectos que podemos relacionar con las ideas feministas que aparecen en las recientes adaptaciones de Austen se refiere al hecho de que las mujeres sean presentadas como seres físicamente activos en muchas de estas películas, algo que no constituye un anacronismo ya que las novelas presentan unas heroínas que pueden ser físicamente activas. Recordemos por ejemplo los paseos de Elizabeth Bennet en *Pride and Prejudice* y de Marianne en *Sense and Sensibility*. La escena del tiro con arco en la película de McGrath sería un ejemplo de adición de escenas que presentan a la protagonista femenina como un ser físicamente activo. Esta escena tiene la ventaja de ser históricamente correcta. A finales del siglo XVIII, concretamente en la década de los noventa, las mujeres de las clases superiores tomaban lecciones de tiro con arco como una forma de ejercicio y como forma de mostrar las gracias del sexo femenino. Mujeres y hombres competían entre sí en eventos informales. Las mujeres arqueras eran comparadas con amazonas y sus flechas se comparaban con las de Cupido. En la escena de la película, Emma está expresando su espíritu e independencia, mostrando su belleza y, al mismo tiempo, seduciendo el corazón de Mr. Knightley (Looser, 1998:164-165).

Algunas de las adiciones y alteraciones de sucesos, personajes y aspectos temáticos respecto al original han sido explicadas por diversos críticos haciendo uso de otro tipo de factores extra-fílmicos. Uno de los elementos de las adaptaciones de *Emma* que ha sido analizado con detalle por numerosos autores se refiere al tratamiento del

tema de la clase social en el original y en las adaptaciones fílmicas. Este es el caso de Carol M. Dole (1998), quien explica que las novelas de Jane Austen son muy particulares acerca de los determinantes de la clase social –el dinero principalmente, pero también la posesión de tierras, títulos, posición familiar y leyes de herencia– que son esenciales a sus argumentos de cortejo. A pesar del especial interés que Austen muestra por las cuestiones de clase, sin embargo su actitud hacia las divisiones de clase no es fácil de determinar. Dependiendo de las corrientes críticas, ha sido fácil en épocas diferentes considerarla como completamente apolítica, como defensora de la tradición de la clase terrateniente o sigilosamente crítica de las divisiones de *género* y clase que existían dentro de su sociedad. Además, las actitudes que aparecen en las novelas de Austen cambian a lo largo de su carrera, de modo que desde una visión temprana de un mundo tradicional armonioso representado por el estado de Mr. Darcy en *Pride and Prejudice* pasa a la implicación en *Persuasion* de que el viejo orden social ha perdido su utilidad como guía de la conducta adecuada. La gran variedad de interpretaciones aparentemente válidas de las actitudes de Austen acerca de las clase social provoca una flexibilidad que, junto con la ambigüedad de su tono irónico, concede a los cineastas considerable libertad en sus propios tratamientos de la clase en sus novelas. Las recientes adaptaciones fílmicas de las novelas de Austen presentan distintos enfoques de las clases sociales que están relacionados con la nacionalidad de los cineastas. Mientras que las producciones británicas presentan la mirada más crítica sobre la división en clases, las producciones americanas tienden a ridiculizar en la superficie el esnobismo de clase pero ratificando las divisiones de clase (Dole, 1998: 59-60).

De todas las novelas de Austen, quizás sea *Emma* la que puede provocar lecturas más divergentes respecto a la división en clases sociales, y las dos recientes adaptaciones americanas de *Emma* explotan la ambigüedad del texto para presentar

enfoques que por un lado rinden tributo a nuestra ideología igualitaria, y por otro lado refuerzan las estructuras de clase en las que implícitamente confiamos.

### **6.1.2. Adaptación de la enunciación**

Muchas de las adiciones y alteraciones en esta película constituyen soluciones con las que se pretende adaptar la técnica narrativa de la novela, por lo que vamos a ocuparnos del nivel enunciativo de las obras. En cuanto a lo que constituye la representación, la película mantiene muchos de los diálogos de la novela, aunque encontramos algunas invenciones correspondientes a las escenas añadidas. Otro aspecto de la mimesis es el que se refiere a las cartas. Sólo una de las cartas que se mencionan en *Emma* aparece transcrita en la novela. Se trata de la carta que Frank Churchill escribe a Mr. y Mrs. Weston en los capítulos finales de la novela, explicándoles todo lo referido a su compromiso secreto con Jane Fairfax y disculpándose por su comportamiento. El resto de las cartas de esta novela no pueden ser leídas directamente por el lector, sino que se tiene acceso a ellas a través de las referencias sobre las mismas que los personajes de la historia hacen de ellas, de su contenido y del estilo del remitente. Esta forma de presentar las cartas resulta más fácil de adaptar en la película, como se muestra en varias escenas en las que se hace referencia a las mismas (00:10:24, 00:35:00). La única carta de Frank que aparece directamente en la novela es suprimida en la película y su contenido es resumido en una conversación en la que Mrs. Weston le cuenta a Emma el compromiso existente entre Frank y Jane Fairfax, aunque en la película se pierden las explicaciones detalladas que Frank da sobre su comportamiento y que sirven para terminar de atar todos los cabos sobre este compromiso secreto del que los lectores habían ido recogiendo pistas a lo largo de la lectura de la novela. El hecho de que la película reduzca al máximo el argumento secundario de Frank y Jane implica

que la supresión de esta carta de Frank no parezca tan importante en el conjunto general de la película.

Una forma de mimesis que Jane Austen utiliza en esta novela con más frecuencia que en el resto de su producción son las numerosas ocasiones en las que los pensamientos de Emma aparecen en estilo directo. Para adaptar este aspecto de la novela, la película utiliza la voz en *off* de la protagonista. Como en la novela los pensamientos de Emma no aparecen sólo en estilo directo sino que la mayoría de las veces aparecen dentro del relato del narrador en estilo indirecto o en estilo indirecto libre, nos centraremos en este aspecto más adelante, al analizar la adaptación de los elementos diegéticos de la novela.

La narración de esta novela de Jane Austen, como la del resto de sus obras, se caracteriza por la presencia en muchos momentos de un narrador explícito y omnisciente, que hace descripciones de los personajes, resúmenes de la acción, y que emite en numerosas ocasiones juicios y comentarios, muchas veces humorísticos e irónicos sobre el comportamiento de los personajes o sobre la historia. La adaptación de este narrador es uno de los mayores retos al que se enfrenta la película, por lo que el análisis de las soluciones que ésta ofrece para transmitir las características del narrador de la novela es uno de los aspectos más importantes para entender cómo se ha llevado a cabo el proceso de adaptación.

Las imágenes iniciales de la película ofrecen las primeras soluciones de adaptación del discurso narrativo. Los títulos de crédito iniciales de la película presentan unos dibujos del universo y de un globo terráqueo dando vueltas (00:02:35). La cámara se acerca a este globo y nos enseña un punto determinado en el mismo, en el que aparecen dibujados los contornos geográficos de Irlanda e Inglaterra. Dentro del mapa de Inglaterra aparece marcada la situación de Londres y, un poco más abajo, la de

Highbury. La cámara se mueve hacia la derecha y aparecen unos dibujos y letras con los que se describe la distribución en familias y en mansiones de los habitantes de Highbury: The Bates, Elton, Donwell Abbey (hogar de Mr. Knightley), Randalls (hogar de Mr. Weston y de Mrs. Weston/Miss Taylor), Hartfield (hogar de Mr. Woodhouse y Emma Woodhouse, la protagonista).

En estos momentos comenzamos a oír una voz en *off* de una mujer que con sus palabras introduce la historia mientras pasan ante nuestros ojos unas imágenes rápidas del globo terráqueo del que hemos visto algunas de sus partes con detalle, y que ahora ha comenzado a girar. Estas son las palabras de la narradora:

“In a time when one’s town was one’s world, and the action’s of the dance excited greater interest than the movement of armies, there lived a young woman who knew how this world should be ran.”<sup>96</sup>

La cámara se aleja del globo terráqueo (00:02:35) y vemos que este globo pende de una pequeña cuerda que se encuentra en las manos de una joven que es la que lo mueve provocando el movimiento circular del mismo. La joven es Emma Woodhouse, y el globo terráqueo es un trabajo manual realizado por ella misma, como regalo de boda para Miss Taylor, su institutriz durante muchos años, y que se acaba de casar con Mr. Weston. Por lo tanto, las palabras del narrador adquieren sentido en estas últimas imágenes: la película va a narrar la historia de una joven que sabe cómo tiene que dirigirse el mundo, su mundo. Un mundo que ella misma controla con sus manos y al que ella misma ha dado forma: Emma ha elaborado el pequeño globo terráqueo como regalo de boda y ha dibujado dentro de él lo que es importante en su vida, el lugar en el que vive y el círculo de personas con las que se relaciona. Estas imágenes anticipan un aspecto muy importante de la novela: la tendencia de Emma a controlar lo que la rodea y a “modelar” el mundo según sus propios deseos. A lo largo de la historia

---

<sup>96</sup> Estas palabras de la narradora en *off* pueden considerarse como un ejemplo de intertextualidad ya que recuerdan el comienzo de los cuentos de hadas: “Había una vez...”; “Once upon a time...”.



descubriremos que Emma es un filtro no fiable que crea, maquilla, dibuja la realidad tal y como ella desea que sea, pero no como lo es en realidad. El hecho de que se superponga la voz de la narradora con estas imágenes, las cuales posteriormente descubrimos que son obra de Emma, señala otro aspecto importante de la novela: la cercanía de la narración al punto de vista de la protagonista. Aunque esto no quiere decir que el punto de vista del narrador se identifique completamente con el de Emma, de modo que en la novela en muchas ocasiones el narrador se distancia irónicamente de la protagonista. En estas escenas de la película las palabras en *off* de la narradora ya llevan cierta ironía dramática. Cuando dice “a young woman who knew how this world should be ran”, está escondiendo cierta ironía, porque el desarrollo de la historia mostrará al espectador que Emma no sabe realmente cómo funcionan las cosas en el mundo, y que sus intentos de manipular la realidad para lograr sus deseos acabarán fracasando. Esta voz vuelve a aparecer al final de la película tal como suele hacerse de forma convencional para indicar un nivel narrativo extradiegético sin estar incordiando continuamente al espectador. Morrison (1999:2) hace referencia a la voz en *off* que aparece al principio y al final de esta adaptación. El comentario que esta voz hace al comienzo de la película no se encuentra en la novela; por el contrario, su comentario final sí aparece en el capítulo final de la novela. Para Morrison, al enmarcar la narrativa de la película de este modo, los cineastas están reconociendo la necesidad, o al menos la conveniencia de tener alguna conciencia autoritativa por encima de la historia, que complique el punto de vista desde el principio, enviando una señal temprana al espectador para que modere su simpatía y compromiso respecto a la vida de los personajes, especialmente la de la heroína.

Estas primeras escenas sirven para adaptar el conocido inicio de la novela a cargo del narrador omnisciente:

Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich, with a comfortable home and a happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence; and had lived nearly twenty-one years in the world with very little to distress or vex her. (*E*, p. 5)

A continuación, el narrador de la novela relata que Emma es la señora de la casa porque su madre murió siendo ella una niña y su hermana se casó y abandonó el hogar familiar. También presenta al personaje de Miss Taylor, que ha sido institutriz de Emma durante muchos años, llegando a ser como una hermana para ella. Y en estos primeros párrafos introductorios, el narrador hace referencia a los aspectos negativos en la vida de Emma y en la formación de su personalidad.

The real evils indeed of Emma's situation were the power of having rather too much of her own way, and a disposition to think a little too well of herself; these were the disadvantages which threatened alloy to her many enjoyments. The danger, however, was at present unperceived. (*E*, p. 5)

Las palabras del narrador de la película en *off* no recogen exactamente las palabras del narrador de la novela. Aunque lo que dice sirve de introducción a lo que la novela presenta: una historia que transcurre en un pueblo inglés en un tiempo en el que “one's town was one's world”, y que va a centrarse en aspectos de la vida de los habitantes de este pueblo, dejando a un lado acontecimientos políticos y militares que tienen lugar fuera de los límites de este pequeño lugar.

En lo que sigue, el narrador relata la boda de Miss Taylor con Mrs. Weston y las consecuencias que esta boda van a tener en la vida de Emma, que pierde a su amiga y confidente, y que se queda sola en Hartfield junto a su padre “who was no companion for her. He could not meet her in conversation, rational or playful.” (*E*, p. 7)

Los siguientes párrafos de la novela son el material en el que se han basado las primeras imágenes de la película, sobre todo los dibujos que aparecen en el globo terráqueo obra de Emma:

Highbury, the large and populous village almost amounting to a town, to which Hartfield, in spite of its separate lawn and shrubberies and name, did really belong, afforded her no equals. The Woodhouses were first in consequence there. All looked upon them. She had

many acquaintance in the place, for her father was universally civil, but not one among them who could be accepted in lieu of Miss Taylor for even half a day. (*E*, p. 7)

Los dibujos que Emma ha realizado sobre el globo, muestran que ha dibujado la organización de Hartfield tal y como ella la ve, siguiendo una escala social, en la que Mrs. y Miss Bates ocuparían en escalón más bajo. Las Bates son las primeras en aparecer en su dibujo, y Hartfield, la propiedad del padre de Emma, aparece en último lugar pero representa el primer lugar en la escala social y también en el corazón de Emma. Esta organización es recogida por las palabras del narrador de la novela en: “The Woodhouses were first in consequence there. All looked up to them.” Por lo tanto, la organización social de Highbury y de sus habitantes queda reflejada en el globo terráqueo, que sustituye el discurso del narrador de la novela, que informa de esta situación, un discurso que está reflejando el punto de vista de Emma sobre su situación superior en la comunidad. En estas primeras páginas, a partir de la narración de la boda de Miss Taylor, se mezclan la voz y punto de vista del narrador con el punto de vista de Emma, ya que el narrador relata los sentimientos de Emma ante la marcha de Miss Taylor. Este aspecto de la narración de la novela se refleja en la película cuando los dibujos iniciales y la voz en *off* de la narradora, que parecen pertenecer a una narración extradiegética, dan paso a una imagen dentro de la historia en la que descubrimos que esos dibujos pertenecen a un globo terráqueo que Emma sujeta. De este modo, las imágenes que se combinan con la voz del narrador extradiegético son en realidad una visión del mundo subjetiva de un personaje dentro de la historia, de Emma Woodhouse.

Más adelante se revela que no sólo Miss Taylor es apreciada y querida en Hartfield, sino que también está Mr. Knightley, dueño de la vecina Donwell Abbey, concuñado de Emma, que ocupa una posición cercana a Mr. Woodhouse en la escala social, como así lo refleja el que Emma sitúe Donwell Abbey como la propiedad más cercana a Hartfield en el globo terráqueo que regala a Miss Taylor:

Mr. Knightley, a sensible man about seven or eight-and-thirty, was not only a very old and intimate friend of the family, but particularly connected with it as the elder brother of Isabella's husband. He lived about a mile from Highbury, was a frequent visitor and always welcome, and at this time more welcome than usual, as coming directly from their mutual connections in London. (*E*, p. 9)

En un análisis de las primeras escenas de *Emma*, Colon (1999) alude al debate crítico acerca del tratamiento de las clases sociales en una novela en la que podemos encontrar dos lecturas acerca de este tema: una lectura progresista, que enfatiza el funcionamiento insidioso de las clases sociales que se refleja en el tratamiento final de Emma respecto a Harriet, y una lectura retrógrada que ve y acepta este funcionamiento como parte del precio que hay que pagar por la estabilidad social. Esta complejidad o posibilidad de lecturas tan distintas es creada en parte por el narrador irónico, cuya voz puede parecer silenciosamente indignada o simplemente cómplice. Como texto, *Emma* puede producir lecturas contradictorias que desafían a los lectores con muchas preguntas, especialmente en relación con la estructura de clases. De modo que debemos decidir cómo situamos a Emma, al narrador y en última instancia a Austen dentro de las ideologías contradictorias que rodean el texto. Las dificultades aumentan cuando analizamos las versiones fílmicas de *Emma* porque éstas no sólo pueden perder el narrador irónico sino que añaden perspectivas del siglo XX a través del guionista, el director y el reparto (Colon, 1999:1).

La película que McGrath dirige basada en la novela permanece atenta a las cuestiones de clase a pesar de la simplificación de la trama que lleva a cabo. Desde las primeras escenas, la película llama la atención sobre las cuestiones de la estructura y el poder social, pero el mensaje que recibimos aparece de forma ambigua. Esta película hace que una voz narrativa sirva de marco a la película, de modo que la voz de este narrador guía nuestros pensamientos al principio y al final del filme. Sin embargo, este narrador es muy diferente del narrador de la novela cuya voz refuerza la doble visión

que aparece a lo largo del libro: nuestra visión interior del valor de Emma y nuestra visión objetiva acerca de sus grandes fallos. El narrador de la película parece dar su aprobación a la protagonista con más facilidad que el de la novela (Colon, 1999:7).

Esta voz del narrador es sospechosamente parecida a la de Greta Scacchi, la actriz que hace el papel de Mrs. Weston en la película. Este personaje en la película nunca critica a Emma de manera abierta, por lo que Colon afirma que el hecho de que la voz del narrador suene como la de Mrs. Weston sugiere que la película va a aprobar las acciones de Emma de una forma que no hace la novela. Sin embargo, la amable voz del narrador es contrarrestada por el plano del globo que da vueltas al inicio de la película, un globo que centra nuestra atención en las complejidades de los asuntos de clase más directamente que el narrador. Inicialmente, el globo parece simplemente reforzar las palabras del narrador. Al crear este regalo de boda para los Westons, Emma demuestra el poder que tiene sobre su universo, el mundo en el que vive. Sin embargo, si examinamos el globo con más detalle, empezamos a ver que en realidad llama nuestra atención sobre los peligros de la posición de Emma, ya que la imagen del globo no aprueba tan fácilmente como la voz del narrador. Por el contrario, nos muestra las limitaciones de la visión o punto de vista de Emma.

Estas limitaciones se hacen patentes en el primer movimiento rápido en el globo desde Londres hasta Highbury. Mientras Emma crea su mundo, ignora la gran metrópolis, centrándose en el pequeño mundo de Highbury que ella puede controlar. Las limitaciones de Emma también se pueden observar en la forma en la que establece las relaciones entre las personas que forman parte de su sociedad. El globo presenta la visión que Emma tiene de su mundo mientras se mueve desde la gente de nivel más bajo con la que tiene contacto hasta la gente de más alto nivel social. La progresión lineal empieza con Mrs. y Miss Bates y se mueve a través de Mr. Elton, los Westons,

Mr. Knightley y Mr. Woodhouse antes de detenerse finalmente en la misma Emma como centro de su universo. El globo, por lo tanto, es más bien un retrato del mundo reducido de Emma, que incluye sólo sus contactos sociales en Highbury, y llama nuestra atención no sólo a los recursos limitados de Emma sino también a las percepciones que ésta tiene de las distinciones de clase que existen dentro de su mundo. Además, el globo revela que el hermoso mundo en el que estamos a punto de entrar puede ser en realidad sólo una proyección de las propias percepciones de Emma. Esto significa que no vamos a recibir una visión objetiva de Highbury, sino la construcción que Emma hace de ese mundo. El globo sutilmente llama nuestra atención sobre lo que puede estar faltando en la perspectiva de Emma (Colon, 1999:2-3).

De este modo, la yuxtaposición del narrador y el globo en la secuencia inicial nos introduce en la ambigüedad del texto de *Emma*, ya que nos movemos entre el reconocimiento del valor de Emma y el reconocimiento de su ceguera. El resto de la película continúa enfatizando las diferencias entre las percepciones de Emma y las realidades del mundo que la rodea.

El énfasis en la división social que aparece en la película puede no ser exactamente igual que el que aparece en la novela debido a la limitación de un público contemporáneo para entender los matices de la estructura social del siglo XIX. Sin embargo, gran parte de la película presenta un comentario sutil sobre la división social ya que el público comienza a vislumbrar el mundo de Highbury que no aparece dibujado en el globo de Emma Woodhouse. El final de la novela vuelve a presentar la ambigüedad del texto. El narrador nos cuenta que la amistad entre Harriet y Emma ya no podrá tener la misma intimidad y que se transformará en “a calmer sort of goodwill”. Colon se pregunta si con este final Austen está reafirmando la división en clases sociales o si, por el contrario, está ilustrando los problemas de esta sociedad con

conciencia de clase, y señala que el hecho de que se puedan producir ambas lecturas es lo que indica la ambigüedad del texto. Colon analiza esta escena final en la película, en la que la amistad entre Emma y Harriet parece mantenerse intacta, sugiriendo que esta versión fílmica de la novela de Austen presenta una sociedad más igualitaria. Sin embargo, este autor opina que, aunque esta afirmación sea cierta en cierta medida, la vuelta al globo del mundo al final de la película cuestiona una interpretación tan optimista:

I believe that the final globe in this film reaffirms the ambivalences of the novel, albeit with a slightly different emphasis. It nods toward egalitarian ideas with friendship being more important than class, but ultimately it reinscribes class structure. (Colon, 1999:5)

Por lo tanto, la imagen final del globo permite a esta película reafirmar la ambigüedad de la novela incluso sin incluir el alejamiento decisivo de Harriet. Si comparamos los dos globos, el que aparece al principio y el del final de la película, podemos ver que aunque Emma ha aprendido varias lecciones importantes acerca del esnobismo y la clase, sigue formando parte de un mundo en el que las distinciones de clase siguen siendo importantes. Aunque la amistad puede oscurecer el hecho de que Mrs. Weston fuese una gobernanta, que Mr. Weston hubiese hecho su fortuna en el comercio, que Mr. Martin es un granjero o que Harriet Smith sea ilegítima, no puede superar completamente estas distinciones. Al final, Miss Woodhouse sigue siendo el centro de este pequeño mundo y ella decide quien puede formar parte del mismo (Colon, 1999:6).

Desde nuestro punto de vista, el globo terráqueo representa el punto de vista de Emma, quien después demostrará ser un filtro narrativo no fiable que modela el mundo que la rodea según sus deseos y siguiendo una estricta escala social.

A lo largo de la película encontramos otros tipos de soluciones con las que se pretende adaptar el discurso y las funciones del narrador de la novela. Una de las formas con las que se establecen las transiciones espaciales y temporales que suelen incluirse

en el discurso del narrador de la novela consiste en introducir las escenas que transcurren en un lugar determinado con una imagen de los distintos dibujos de las mansiones de Highbury que aparecían en el globo terráqueo de Emma. Por ejemplo, un primer plano del dibujo que representa Hartfield, hogar de Emma y su padre, (00:03:54) da paso a una imagen real de la mansión y después a una escena que tiene lugar en el interior de la misma y en la que participan Emma y su padre. Más adelante (00:20:58), un dibujo de Donwell Abbey introduce la escena en los jardines de esta propiedad en la que Mr. Knightley y Emma practican el tiro con arco. Estos dibujos sólo aparecen las primeras veces que se introducen en la historia estos lugares. Cuando vuelven a aparecer ya no se establece la transición espacial por medio de los dibujos sino que suelen aparecer las mansiones reales en planos largos que dan paso a lo que sucede en el interior de las mismas. Por ejemplo, el plano de Hartfield (01:09:19) sirve de introducción para una fiesta que transcurre en el interior de la mansión. La forma en que se utilizan los dibujos refuerza la imagen inicial de historia contada y la estética de cuento que conducen a los espectadores en su comprensión de la historia. El recurso revela de nuevo la presencia de un narrador extradiegético y el hecho de que se trate de los dibujos que Emma había realizado sobre el globo terráqueo del principio de la película recuerda que la historia que está siendo narrada transcurre en ese mundo que Emma ha creado.

Las transiciones temporales, espaciales y de la acción también son establecidas en la película por medio de un determinado uso del montaje. En numerosas ocasiones el sonido final de una escena se encadena con una escena posterior que tiene lugar en un espacio y en un tiempo diferente. Por ejemplo, durante una visita que Emma hace a las Bates (00:42:41), Miss Bates le cuenta a Emma que ha recibido una carta de su sobrina Jane Fairfax en la que le dice que va a ir a visitarla. Miss Bates, anticipando la llegada



de su sobrina, le dice a Emma que cuando Jane esté en casa y Emma la visite “You must sit right there and you must say...” (00:46:48). No oímos a Miss Bates terminar la frase sino que pasamos a oír a Emma terminándola: “...We are so glad to have you with us.” Y nos damos cuenta de que se ha producido una transición temporal, aunque no espacial (el espacio sigue siendo el mismo: una sala en casa de las Bates) y que Emma está realmente saludando a Jane que ya ha llegado. Esta escena termina con una voz en *off* de la protagonista que está reflexionando sobre Jane y su actitud: “...She is...”. Pero el final de esta frase lo completa Emma en voz alta delante de Mr. Knightley y en una nueva escena (00:47:29): “...absolutely impossible. She wouldn’t tell me anything about Frank Churchill.” Aquí la transición no sólo es temporal, sino también espacial.

Este tipo de montaje tiene un efecto cómico que recoge parte del humor y la ironía del narrador de la novela en su tratamiento de personajes y situaciones. La ironía se puede observar, por ejemplo, en la siguiente escena en la que volvemos a encontrar este tipo de montaje. Varias imágenes nos muestran a una Emma que espera con impaciencia la invitación para la fiesta de los Coles (00:53:25). Emma está irritada, aunque intenta disimularlo hasta que explota y comienza a decirle a su padre. “I cannot...” Sin embargo, el final de la frase de Emma no es el que esperábamos, y el tono tampoco es el mismo. La frase la termina Emma en un lugar y en un tiempo diferente. Ahora se encuentra en casa de los Coles a los que está agradeciendo su invitación: “...tell you how delighted I am to have been invited, Mrs. Cole.” Por medio del montaje se produce un contraste irónico entre lo que Emma sentía temiendo no ser invitada y la manera en que su enfado se transforma en palabras de agradecimiento.

En otras ocasiones el uso de este montaje sirve de transición entre planos de escenas distintas y crea continuidad entre episodios de la historia atenuando las elipsis. Después de una conversación entre Emma y Mrs. Elton en la que ésta ha llamado a Mr.

Knightley familiarmente Knightley durante una visita de los Elton a Hartfield (01:02:15), escuchamos la voz en *off* de Emma, indignada por el atrevimiento de Mrs Weston: “Knightley!”. Volvemos a oír a Emma repetir lo mismo, “Knightley”, y con el mismo asombro, pero ahora lo hace en voz alta, repitiendo para su amiga Harriet Smith, que va con ella montada en un carruaje, las palabras de Mrs. Weston. El espacio y el tiempo han vuelto a cambiar. Similar efecto de transición se produce durante una cena en Hartfield, durante la que Mr. Weston anuncia el regreso de Frank Churchill. Oímos la voz de Emma fuera de escena: “Frank Churchill, Oh!”. Estas palabras sirven de transición para una nueva escena en la que Emma está pensando sobre el personaje mencionado durante la reunión: Frank Churchill.

Otro ejemplo de este tipo de montaje utiliza un tipo de conexión visual, y no verbal como en los ejemplos anteriores. Se trata de la escena en la que Frank salva a Harriet del ataque de unos gitanos. Frank le tiende su mano para levantarla del suelo. De esta escena pasamos a otra en la que siguen cogidos de la mano pero en un lugar diferente. Frank la ha llevado a su casa y Harriet, en un sillón, está cogiéndole la mano a Frank en señal de agradecimiento por su valiente comportamiento.

La presencia de un narrador omnisciente que conoce la historia y que en ocasiones transmite una visión irónica sobre los personajes, se consigue reflejar en ocasiones por medio de una cámara que se sitúa por encima de los personajes (00:12:30), aunque estos ángulos son escasos en esta adaptación. En otras ocasiones la cámara actúa como el narrador de la novela que nos va seleccionando diversos detalles de las conversaciones que tienen lugar entre los personajes durante una escena, como sucede durante la cena de Navidad en casa de los Weston, cuando la cámara se desliza sucesivamente por todos los invitados que se sientan a la mesa.

En esta adaptación se crea cierta ironía por la disparidad entre el mensaje visual y el sonoro: las palabras de un personaje contrastan con lo que muestran las imágenes. Este tipo de ironía sirve para trasladar la ironía verbal del narrador de la novela. Esto puede observarse en una escena en la que Mr. Knightley y Emma charlan en el exterior de Donwell Abbey. Emma intenta convencerlo para que asista a una de las fiestas que tiene lugar durante la película. Mr. Knightley le dice a Emma que prefiere quedarse en su acogedora mansión: “I want to stay here, where it is cozy”. Estas palabras de Mr. Knightley van seguidas de un movimiento de la cámara que nos muestra la grandiosidad de la casa. Como señala Nachumi (1998:135) refiriéndose a esta escena: “...when Knightley insists upon the comforts of home, this juxtaposition of visual image and verbal display provides the most obvious and effective way of exposing and commenting on a character’s point of view.”

Sin embargo, el narrador de la novela no siempre se muestra abiertamente, sino que en ocasiones su voz y punto de vista aparecen detrás de un tipo de narración más encubierta. Esto sucede, por ejemplo cuando utiliza el estilo indirecto libre para presentar el habla y el pensamiento de los personajes. Como mencionamos en el capítulo dedicado a la narración en Austen, el estilo indirecto libre suele provocar un efecto de distanciamiento moral e intelectual respecto a los personajes. Este recurso característicamente verbal y propio de la lengua escrita representa un elemento enunciativo de difícil adaptación al cine. No obstante su efecto de mezclar mimesis y diégesis no es imposible de recrear por medios fílmicos. Uno de los personajes cuyas palabras aparecen con frecuencia en estilo indirecto libre en la novela es Harriet Smith, de la que el narrador se distancia intelectualmente. La película mantiene una escena de la novela en la que Harriet le cuenta a Emma un encuentro con los Martin en una tienda

de Highbury y en la que se mezcla el estilo indirecto libre con el directo de las palabras de Harriet:

The shower was heavy, but short; and it had not been over five minutes, when in came Harriet, with just the heated, agitated look which hurrying thither with a full heart was likely to give; and the “Oh! Miss Woodhouse, what do you think has happened!” which instantly burst forth, had all the evidence of corresponding perturbation. As the blow was given, Emma felt that she could not now shew greater kindness than in listening; and Harriet, unchecked, ran eagerly through what she had to tell. “she had set out from Mrs. Goddard’s half an hour ago—she had been afraid it would rain—she had been afraid it would pour down every moment—but she thought she might get to Hartfield first—she had hurried on as fast as possible; but then, as she was passing by the house where a young woman was making up a gown for her, she thought she would just step in and see how it went on; and though she did not seem to stay half a moment there, soon after she came out it began to rain, and she did not know what to do; so she ran on directly, as fast as she could, and took shelter at Ford’s.” —Ford’s was the principal woolen-draper, linen-draper, and haberdasher’s shop united; the shop first in size and fashion in the place.—“ And so, there she had set, without an idea of any thing in the world, full ten minutes, perhaps—when, all of a sudden, who should come in—to be sure it was so very odd!—but they always dealt at Ford’s— who should come in, but Elizabeth Martin and her brother!—Dear Miss Woodhouse! only think. I thought I should have fainted. I did not know what to do. I was sitting near the door—Elizabeth saw me directly; but he did not; he was busy with the umbrella (...) (E, pp. 177-178).

En la película, mientras Harriet relata el episodio a Emma vemos imágenes de lo sucedido. Aunque es Harriet la que, actuando por unos instantes como narradora intradiegética relata lo acontecido, las imágenes parecen estar dictadas por un narrador extradiegético que presencia lo sucedido y ahora lo está compartiendo con los espectadores, proporcionando las imágenes que complementan la historia de Harriet (00:48:13). Las imágenes acentúan los aspectos cómicos del episodio expresando de este modo parte del efecto que el uso del estilo indirecto libre tiene en la novela.

En la película también encontramos otras escenas en las aparece una narración intradiegética de algún suceso. Esto ocurre durante un encuentro de Emma y Harriet con Mr. Elton (00:29:44). Éstas acaban de hacer una visita a una familia pobre de Highbury. Emma relata a Mr Elton lo sucedido durante la visita. Pero Emma “maquilla” la realidad, modifica lo sucedido con el objetivo de que Mr. Elton crea que Harriet ha tenido un papel importante en esta visita. Sin embargo, la narración de Emma va

acompañada de *flashbacks* de lo sucedido que contrastan con lo que Emma cuenta, provocando en esta ocasión no sólo un efecto cómico sino un efecto irónico. Emma aparece como narradora no fiable, y el conjunto de la narración crea la disparidad de conocimiento, limitado para Mr. Elton y completo para el espectador. Las imágenes, funcionando del mismo modo que el narrador de la novela que ofrece su visión y comentarios irónicos sobre los personajes, revelan la realidad.

La falta de fiabilidad de Emma no sólo aparece en sus narraciones. Emma no es sólo una narradora no fiable, sino también un filtro no fiable, ya que su punto de vista perceptivo y conceptual sobre lo que la rodea es erróneo en muchas ocasiones. Emma percibe visual y conceptualmente lo que quiere ver. La novela presenta los pensamientos de Emma por medio del estilo directo, el estilo indirecto y el estilo indirecto libre. La película presenta la vida interior de la protagonista con una variedad de recursos entre los que destaca la planificación y la voz en *off*.

La película utiliza con frecuencia los primeros planos de la protagonista con los que capta los gestos y reacciones que los acontecimientos provocan en la misma, reflejando de este modo sus emociones y pensamientos. Estos primeros planos proporcionan pistas visuales de las que los espectadores deben inferir los posibles estados de ánimo de la protagonista y se apoyan en la expresividad facial y los gestos de la actriz. En combinación con lo anterior, el filme adapta la vida interior de Emma por medio de la voz en *off* de la protagonista en numerosas ocasiones. Al principio se trata sólo de breves incursiones de esta voz, en momentos en los que la voz de Emma nos informa de lo que está pensando acerca de un suceso o de un personaje.

Además de estos casos esporádicos, en varias escenas encontramos un uso más continuado de la voz de Emma, que precisamente corresponden a fragmentos de la novela que se centran en los pensamientos y reflexiones de la protagonista (en estilo

indirecto y estilo indirecto libre) acerca de su posible enamoramiento de Frank Churchill. Además de la voz en *off*, estas escenas de la película añaden un elemento que no aparece en la novela. Emma está escribiendo sus reflexiones, que conocemos gracias a su voz, en un diario en su dormitorio. La introducción de este elemento sirve para hacer más verosímil y justificar el recurso sonoro de estas escenas. La articulación de los pensamientos de los personajes en el cine por medio de una voz en *off* resulta poco fílmica y los cineastas prefieren buscar soluciones visuales. Se trata de un claro ejemplo del modo divergente en que funcionan las convenciones y expectativas en literatura y cine. Mientras que en una novela los pensamientos reflejados en forma más o menos directa representan un acercamiento al personaje, y distanciamiento del narrador, en el medio fílmico ocurre a la inversa. La voz en *off* es precisamente una intervención del narrador que se interpone entre la mimesis y el espectador, distanciando en lugar de acercar al personaje. Puede considerarse que la escritura del diario suaviza el artificio de poder escuchar los pensamientos verbalizados por medio de la voz superpuesta.

Uno de los aspectos más importantes de esta novela es que la narración presenta a la protagonista como un filtro no fiable, de modo que muchas veces sus concepciones y percepciones acerca de sucesos y personajes demuestran ser erróneas. En la novela, este defecto “visual” es puesto de manifiesto por medio del discurso del narrador que en ocasiones ofrece un contrapunto irónico al punto de vista de Emma. También se descubre por el hecho de que la realidad que la narración presenta choca en numerosas ocasiones con lo que Emma cree que es esa realidad. Por poner un ejemplo, la narración da pistas suficientes para hacernos sospechar que Mr. Elton no está enamorado de Harriet, como Emma quiere creer, sino que está interesado por la protagonista. La novela presenta también a un personaje que sirve de contrapunto a Emma y que, salvo cuando los celos lo ciegan, intenta hacer ver a Emma lo que realmente sucede a su

alrededor. En el filme se utiliza la ironía visual o en el montaje, como hemos explicado anteriormente, que sirve de contrapunto a las palabras de Emma, a lo que ve y piensa, mostrando al espectador que la realidad que Emma “ve” no es la realidad que realmente la rodea y que nos muestran las imágenes.

## 6.2. *Clueless* (1995)

### 6.2.1. Transferencia de la historia

A primera vista, *Clueless* resulta una adaptación completamente diferente de esta misma novela quizá orientada excesivamente a un público concreto<sup>97</sup>. Pero a pesar de los cambios que hace de la novela original, el filme consigue transmitir de forma muy inteligente la característica central del personaje de Emma sobre la que se construye la novela. Dirigida por Amy Heckerling en 1995, esta película traslada la historia que aparece en la novela de Austen a un tiempo y un lugar diferente. La acción tiene lugar en Los Ángeles en los años 90, y la protagonista forma parte de los jóvenes de clase alta norteamericana. Esta modernización<sup>98</sup> respecto a la novela tiene como consecuencia el hecho de que en un primer momento la película no parezca tener nada que ver con la obra de Austen. De hecho, ni se emplean los mismos nombres que la novela utiliza para los personajes, ni la forma de hablar de estos jóvenes americanos tiene nada que ver en

<sup>97</sup> Stern (2000) afirma que esta modernización que aparece en la película se manifiesta como un proceso de “Los Angelesization and teenification” (p. 229).

<sup>98</sup> Ferriss (1998) opina que esta adaptación “modernizada” de Emma es menos moderna en su representación de la novela que las otras adaptaciones más fieles al original:

Amy Heckerling’s inspired update, *Clueless*, brings the novel into our own era, successfully translating Emma into the California high school culture of the 1990s. Heckerling offers a series of suggestive parallels between Austen’s heroine and her cinematic counterpart, Cher (Alicia Silverstone), despite their surface differences. *Clueless* features the same key themes relating to the roles of women (the fallibility of matchmaking and flirtation, the danger, in the words of the novel, of a girl “having rather too much her own way” and thinking “too well of herself [Austen]). In fact, Heckerling’s version presents women of the 1990s as less empowered or enlightened than women in the original novel. Ironically, the more faithful adaptations are more modern in their re-presentations of Emma than the “modernized” *Clueless*. (Ferriss, 1998: 122-123)

muchas ocasiones con el inglés que encontramos en la novela de Austen. Sin embargo, para todo aquel que haya leído *Emma* es fácil establecer paralelismos entre la historia escrita por Austen y la que se cuenta en *Clueless*. Philips and Heal (1999) sostienen que el proceso por el que Heckerling lleva a cabo la adaptación de los sucesos que aparecen en la novela es similar a un “rompecabezas de abecedario”:

Heckerling has created what we would like to term an “alphabet puzzle approach” to her treatment of plot in adapting *Emma* (see *Emma*, 347). Events in the story are divided up and rearranged in a kind of image anagram for the *Emma*-familiar viewer to solve. To locate themes parallel to those in *Emma*, viewers must rearrange some events to master the puzzle. (Philips and Heal, 1999:3)

En realidad, si analizamos con detalle la película, podemos establecer un juego de búsqueda de paralelismos y observar que la mayoría de los personajes están inspirados en personajes de la novela y que también hay muchas escenas que tienen su origen en episodios de la misma, teniendo en cuenta siempre que estos personajes y escenas han sido pasados por el filtro de la modernización. Si comenzamos por el análisis de los personajes, podemos encontrar las siguientes correspondencias:

La protagonista de la película, Cher, es la Emma Woodhouse de la novela. Como Emma, se trata de una joven de vida acomodada, huérfana de madre (la película en un guiño humorístico sobre la sociedad de finales del siglo XX, explica que la madre de Cher murió mientras le practicaban una liposucción). Cher, como Emma, lo tiene casi todo en la vida, está acostumbrada a que todo le salga bien y cuando no es así, como sucede con las notas del trimestre al principio de la película, es capaz de convencer a la gente que le rodea para que se cumplan sus deseos. Cher es una manipuladora a la que le encanta llevar la voz cantante y ser el centro de atención. Su padre, a diferencia de Mr. Woodhouse, el padre de Emma en la novela, es bastante estricto. Cher tiene un medio hermanastro, hijo de la segunda esposa de su padre de la que ahora está divorciado. Se trata de Josh, un joven universitario y que representa al Mr. Knightley de la novela. Josh es un joven intelectual, al que divierte la vida vacía de



Cher, preocupada sólo por su aspecto, por la moda, y que pasa su tiempo libre en el centro comercial o viendo dibujos animados en la televisión. Josh, como sucede con Mr. Knightley en la novela, es el único capaz de hacer que Cher reconozca sus equivocaciones.

Fuera del núcleo familiar, encontramos a los compañeros de Cher en el instituto. Su mejor amiga es Dionne, una chica afroamericana, para la que no existe un equivalente exacto en la novela. Aunque por ser de la misma edad de Cher podríamos encontrar cierto paralelismo con la Jane Fairfax de la novela, de la que Emma se hace amiga sólo al final<sup>99</sup>. Su mayor enemiga es Amber, otra chica de clase acomodada como Cher y Dionne, que intenta arrebatarse a Cher el liderazgo social y que incluso imita su forma de vestir (en una fiesta aparece con un vestido con el que ya habíamos visto a Cher). El personaje de Amber presenta cierta similitud con la Mrs. Elton de la novela, esposa del clérigo Mr. Elton. Y precisamente es Mr. Elton el único personaje de la novela del que encontramos un paralelo en la película con el mismo nombre. Nos referimos a Elton, compañero de clase de Cher, que después de pretender a Cher y rechazar a Tai, la Harriet de la novela, acaba acercándose a Amber. Tai es una chica que llega nueva al instituto. Su forma de hablar y vestir revelan que su condición social y su lugar de procedencia difieren del de Cher y Dionne. Sin embargo, Cher decide que deben “adoptarla” e introducirla en su círculo, para lo que será necesario realizarle lo que Cher llama un “cambio de imagen”. Tai se siente atraída por Travis, Robert Martin en la novela, pero Cher y Dionne le explican que Travis pertenece a uno de los grupos marginales del instituto por su afición a la marihuana y que no le conviene. A Cher le

---

<sup>99</sup> Philips y Heal (1999) opinan acerca de la desaparición del personaje de Jane Fairfax en *Clueless*, afirmando que el romance entre Jane y Frank en la novela tienen su paralelo en *Clueless* en el romance/relación entre Dionne y Murray:

Among the many observations about *Clueless* has been the loss of the character of Jane Fairfax, due to the changing of Frank Churchill's "secret" into his gayness. Although *Clueless* does not offer an obvious parallel, Jane is there, and she does have her Frank. Their romance is very much alive in Dionne and Murray at various points in the *Clueless* story. (p. 5 de 8)

atrae Christian, un chico nuevo, que en algunos aspectos es el Frank Churchill de la novela pero que en otros difiere notablemente.

Philips y Heal (1999) argumentan que además de los paralelismos obvios entre personajes de la novela y de la película, existen otros personajes que, aunque a primera vista no parecen pertenecer a la novela original, si los analizamos con detalle, presentan rasgos de uno o varios de los personajes de la novela de Austen:

Miss Taylor/Mrs. Weston is sometimes represented by Miss Geist –obvious parallels being that she is Cher’s teacher and the object of her matchmaking. Dionne is also part of Mrs. Weston. She is Cher’s closest friend, a little older and more knowledgeable in the ways of the world as the story begins, already with a settled partner. By implication Murray then represents a second face of Mr. Weston. The close relationship that the two have with Cher, resembling that of Emma with the Westons, would seem to support this claim. It is Murray who breaks the news to Cher of Christian’s homosexuality when the three are out driving together, a scene reminiscent of the moment in the novel when Mr. Weston fetches Emma to Randalls to hear Frank’s “secret” from his wife. (Philips and Heal, 1999:5)

Además de las correspondencias entre personajes, la película también recoge muchos de los sucesos y episodios que aparecen en la novela. En primer lugar, la película recoge los intentos de la protagonista por formar parejas entre las personas de su círculo. El principio de la novela hace referencia a la boda entre Miss Taylor, la institutriz de Emma, y Mr. Weston, padre de Frank Churchill, unión que Emma parece haber propiciado. La película no empieza sino que termina con una boda<sup>100</sup> en la que contraen matrimonio dos profesores de Cher, tras una relación que surge gracias a la intervención de Cher, quien decidió unirlos para conseguir que mejoraran sus calificaciones. En la novela, Emma desea que su amiga Harriet Smith olvide al granjero Robert Martin, y para conseguirlo empieza a preparar el emparejamiento entre Harriet y

---

<sup>100</sup> Ferriss (1998:127) señala la diferencia entre el final de la novela y el de la película, diferencia que sirve para reforzar su idea de que esta versión, aunque “modernizada”, es menos moderna que las versiones más fieles al original. Mientras que al final de la novela Knightley accede a trasladarse a Hartfield, algo que puede interpretarse como el reconocimiento del poder de Emma, *Clueless* no presenta una escena comparable. La película termina con una Cher de 16 años cogiendo el ramo de flores en la boda de Mr. Hall y Miss Geist, con lo que se anticipa su propia boda. Looser (1998:166-67) también analiza esta última escena y afirma que los críticos no están seguros de que el mensaje de esta película sea conservador o progresista, ambigüedad que la distingue de otras adaptaciones recientes de las novelas de Austen que según Looser refuerzan el mensaje feminista.

el clérigo Mr. Elton. En la película Cher también intenta unir a Tai con Elton. Pero Cher, como Emma, no se da cuenta de que Elton de quien está interesado no es de Tai/Harriet sino de ella misma. La película incluye modificaciones acordes con la época en la que está ambientada. En la novela hay un episodio en el que Emma pinta un retrato de Harriet, que Mr. Elton pide llevar a Londres para enmarcarlo, actitud que hace a Emma pensar equivocadamente que Mr. Elton está interesado en la modelo que posó para el cuadro, cuando en realidad está interesado por la artista que lo ha pintado. En la película, Cher en lugar de pintar un cuadro lo que hace es tomar una fotografía de Tai (00:29:57) ante la presencia de Elton, que luego le pedirá una copia de la foto que guardará en su taquilla. Sin embargo, quien realmente le interesa a Elton es Cher, como quedará demostrado en una escena posterior en la que Elton se declara a Cher en el interior de un automóvil y que equivale a la declaración de Mr. Elton a Emma dentro de un carruaje en la novela (*E* pp. 129-132). Las palabras de Elton acerca de Tai recogen muy bien el esnobismo de Mr. Elton en la novela:

Elton: "Do you know who my father is?"

Emma: "You are a snob"

Elton: "Me and Tai! We don't make any sense. Me and you: we make sense."

La única diferencia entre el Elton de la novela y el de la película, es que este último, a diferencia del Mr. Elton de la novela, está a la misma altura social que Cher, algo que puede justificar su esnobismo, justificación que no encontramos en el caso de Mr. Elton.

Encontramos también cierto paralelismo entre la relación de Emma con Frank Churchill en la novela, y la relación entre Cher y Christian en la película. Al igual que Emma cree estar enamorada de Frank, Cher también piensa que lo que siente por Christian es amor. Sin embargo las dos están equivocadas porque realmente no están enamoradas y además no son correspondidas. Es en relación al personaje de Frank

---

Churchill donde tiene lugar una alteración importante en la película que explica el que en ésta no encontremos un personaje equivalente a la Jane Fairfax de la novela. Mientras que al final de la novela descubrimos que Frank no estaba enamorado de Emma porque a quien realmente amaba era a Jane, con la que se había comprometido en secreto, en la película Christian no está enamorado de Cher, pero tampoco de otra chica, porque es homosexual.

A lo largo de la película encontramos otros episodios que tienen su origen en la novela. Por ejemplo, en el baile (“The Valley party”, 00:31:06) al que asiste Cher acompañada de Christian tienen lugar acontecimientos similares a los que suceden en el “Crown Inn Ball” en la novela, en el que Mr. Elton desprecia a Harriet negándose a bailar con ella, actitud que mueve a Mr. Knightley a bailar con la joven, ante la sorpresa y el agrado de Emma (*E* pp. 327-328). En la película, es Elton el que baila todo el tiempo con Amber ignorando la presencia de Tai. Cher, al igual que Emma, no puede disfrutar de la fiesta al ver que nadie quiere bailar con su amiga. Sin embargo, en ese momento aparece Josh, que saca a Tai a bailar.

La película no sigue a la novela en lo que se refiere a los intentos de Emma por emparejar a Harriet con Frank Churchill, después de su fracaso con Mr. Elton. Esto es comprensible si tenemos en cuenta que la película presenta a un Christian/Frank homosexual. Lo que sí aparece en la película es un episodio inspirado en un suceso que tienen lugar en la novela en el que Harriet está siendo atacada por unos gitanos cuando Frank aparece para rescatarla. La película moderniza el suceso, de modo que en lugar de ser atacada por unos gitanos durante un paseo por los caminos de Highbury, Tai es molestada por dos gamberros en el centro comercial, pero allí está Christian para defenderla. Este acontecimiento hace que Tai se convierta en el centro de atención en el instituto, y Cher empieza a darse cuenta de que su amiga, su “creación”, empieza a

escapar de su control. Algo que se hace todavía más evidente cuando Tai la visita en su casa para deshacerse de los recuerdos que guardaba de Elton y para contarle que ahora hay un nuevo chico que ocupa su corazón: Josh. En la novela Harriet también visita a Emma para destruir sus “tesoros” y en una escena posterior le confesará su interés por Mr. Knightley (*E* pp. 405-408), un interés que ella cree correspondido.

Cher: “What did I do? I’ve created some sort of monster?” (1:14:14)

A partir de este momento comienza la crisis final de Emma y de Cher, y ambas se dan cuenta de que no son capaces de aceptar una posible unión entre Harriet/Tai y Mr. Knightley/Josh, por una razón muy importante: que están enamoradas de Mr. Knightley/Josh. Al final de la película, como en la novela, Cher descubre que Josh también la ama, y Tai acaba con Travis, que se ha reformado y ha cambiado las drogas por el deporte.

En cuanto a las omisiones que la película hace de la historia original, ya hemos mencionado la falta del personaje de Jane Fairfax y del argumento secundario de la relación secreta Jane/Frank. Tampoco encontramos un personaje equiparable a Miss Bates, tía de Jane, aunque algunos autores han visto en la relación y actitud de Cher con la doncella Lucy, un paralelo con la actitud de Emma hacia Miss Bates en la novela. Hay una escena en la película en la que la doncella se enfada con Cher porque la llama *Mexican*, confundiendo su nacionalidad, ya que procede de El Salvador. Josh está presente y recrimina a Cher por su falta de sensibilidad. Este episodio podría considerarse paralelo al *picnic* en *Box Hill* en la novela, durante el cual Emma hiere los sentimientos de Miss Bates lo que provoca el enfado de Mr. Knightley, que le hace ver su falta de delicadeza con una mujer de clase social inferior pero que merece respeto.

La película también añade personajes y sucesos a la historia original, adiciones que en algunos casos van acompañadas de implicaciones temáticas. Ya hemos

mencionado anteriormente que el personaje de Dionne no tiene un equivalente exacto en la novela, y lo mismo sucede con su novio. Otra adición importante está relacionada con los intentos de Cher por obtener el permiso de conducir. Sin embargo, esta adición sirve para expresar uno de los temas que aparecen en la novela: Emma aprenderá que no puede tener todo bajo control, que no es un ser perfecto y que es capaz de cometer equivocaciones.

Parrill (1999) analiza la forma en la que las versiones fílmicas de *Emma* adaptan la característica central de la protagonista de la novela: su deseo de tener todo bajo control, de controlar su vida y la de los demás. Emma está acostumbrada a dominar a su padre anciano, a su gobernanta, sus sirvientes, y a sus amigas. Un cineasta que intente adaptar la novela puede mostrar este rasgo del personaje empleando diálogos y situaciones sacados directamente de la novela, pero para explotar completamente el potencial del medio fílmico, éste puede desear incorporar acción física apropiada que visualmente ilustre o apoye el tema y la caracterización. Para llevar a cabo esto último, el cineasta probablemente tendrá que ir más allá de la novela.

En la novela Emma muestra poco interés por la actividad física aparte de bailar y de dar pequeños paseos. Sin embargo, la película de Heckerling y la de McGrath presentan a Emma como un ser físicamente activo, haciendo que la acción física se convierta en una metáfora central para reflejar el impulso de Emma para dominar a los que la rodean y su fracaso al intentar controlarlos. Sin embargo, estas adaptaciones utilizan la actividad física de forma diferente: mientras que en la versión de McGrath, Emma aparece como una joven activa, en la película de Heckerling, Cher rechaza la actividad física. Aunque los dos tratamientos de la actividad física sirven para transmitir la misma idea. En la película de Miramax, Emma aparece como una joven vigorosa, capaz de realizar actividad física y competir en un deporte. La Emma a la que da vida

Gwyneth Paltrow parece más una mujer del siglo XX que una mujer típica de principios del siglo XIX. Irónicamente, *Clueless* presenta a una Cher/Emma a la que da vida Alicia Silverstone como una mujer de los años 90 que rechaza la actividad física. Sin embargo, a la larga, el tratamiento de la falta de poder físico de Cher tiene la misma función que en la película *Emma*. Sirve para reflejar su falta de control y el fracaso de sus intentos por dominar a los demás (Parrill, 1999:1).

En la película de McGrath, la disposición de la protagonista para competir en un deporte, su habilidad para conducir un carruaje, y su aptitud para el baile demuestran el deseo de Emma de controlar su propia vida y la vida de los demás. Esta autora analiza la escena del tiro con arco, como un claro ejemplo de esta característica de Emma y como una forma de reflejar visualmente el fracaso en los intentos de la protagonista por controlarlo todo. Al principio Emma parece ser competente y hábil en este deporte. Después de que Mr. Knightley le reprenda su intromisión entre Harriet y Robert Martin, su confianza disminuye. La flecha se desvía hacia el borde del objetivo y finalmente falla por completo. Su pérdida de competencia en el tiro con arco muestra simbólicamente lo frágil e ilusorio que es su poder. El poder pasa a Mr. Knightley al mismo tiempo que Emma pierde confianza acerca de lo correcto de su conducta respecto a Harriet. El hecho de que Emma aparezca disparando flechas es muy apropiado para un personaje que acaba siendo un Cupido equivocado (Parrill, 1999:2-3).

Por otro lado, *Clueless* en lugar de presentar un retrato realista de la vida del siglo XIX o del siglo XX, se centra en el comportamiento extremo y lo parodia. En el grupo social de Cher está mal visto disfrutar de la actividad física en las clases del instituto. Sólo practicar ejercicio de forma privada para mejorar la apariencia es aceptado. La competición en una actividad deportiva también se considera “poco

enrollada”, y además el perder la competición supondría una pérdida de nivel y control dentro del grupo. Lo más parecido a una competición deportiva en la que Cher participa es el examen para el permiso de conducir y, de hecho, cuando lo suspende, pierde prestigio delante de Tai, que la acusa de ser todavía una virgen que además no sabe conducir. Después de suspender el examen, Cher vuelve a casa decepcionada, y además ha sido reducida a la peor vista de las actividades físicas: caminar. En cuanto al comportamiento de Cher durante los bailes a los que acude, como Emma en la novela, la protagonista no está demasiado interesada en bailar sino que lo que realmente le interesa es saber quién está bailando con quién. Por lo tanto, tanto en la película de McGrath como en *Clueless*, el poder físico o la falta del mismo funcionan metafóricamente para apoyar y transmitir temas centrales en estas adaptaciones (Parrill, 1999:5-7).

Tras el análisis de la importancia temática que tienen en *Clueless* las referencias a la actividad física, vamos a centrarnos en cómo esta película adapta las escenas finales de la novela. Varios autores han analizado las alteraciones que las diversas adaptaciones de *Emma* presentan respecto al final de la historia original. Este es el caso de Philips y Heal (1999) quienes señalan que todas las adaptaciones de época alteran las claras divisiones sociales que aparece al final de la novela, ya que en estas películas se establece la posibilidad de una futura relación entre los Martins de Abbey Mill y los Knightleys de Hartfield, algo que no encontramos al final de la novela de Austen:

Austen does not violate the social conventions she herself so clearly embraced. As Mark Parker has argued, the social limits are firmly enforced in Austen. Of Robert Martin, Mr. Knightley says, “His rank in society I would alter if I could; which is saying a great deal I assure you, Emma” (472-73). At the same time, Emma is not troubled by the “fact that the intimacy between her (Harriet) and Emma must sink...” (482). Clearly, gentleman farmer and tenant farmer will not be social friends in the Austen future. (Philips y Heal, 1999:5)



Philips y Heal añaden que los responsables de las adaptaciones de época decidieron pasar por alto este aspecto de la novela de Austen. Entre estas adaptaciones se encuentra la película de McGrath en cuya penúltima escena vemos a Harriet y a Emma abrazarse después de que la primera le comunica su compromiso con Robert Martin, y en cuya última escena, la boda de Mr. Knightley con la protagonista, Emma se vuelve para besar a Harriet. En opinión de Philips y Heal es probable que las rígidas divisiones sociales de la Inglaterra de la Regencia fuesen demasiado estrictas para el público actual<sup>101</sup>.

A diferencia de estas adaptaciones de época, la película de Heckerling parece resolver la relación entre Cher y Tai (Emma y Harriet) de una forma que concuerda tanto con el espíritu de la adaptación como con el de Jane Austen. En *Clueless*, es más importante comportarse correctamente que las distinciones de clase. El interés inicial que Tai muestra hacia Travis es inaceptable en el círculo de Cher porque Travis es un “loadie” (un consumidor regular de marihuana). Al final de la película, Cher descubre que Travis se ha unido a un grupo de ayuda para terminar con su hábito de consumo de drogas, y acepta su invitación para verlo participar en una competición de monopatín. En el contexto social de *Clueless*, no había motivo de clase para rechazar a Travis, sólo un motivo de conducta. Una vez que esa barrera se elimina, Cher puede aceptarlo en su círculo. *Clueless*, a diferencia de otras adaptaciones de la novela de Austen, presenta un aspecto muy importante relacionado con el personaje de Emma: su satisfacción al saber que es ella, y no Harriet, la que ha conquistado el corazón de Mr. Knightley. Mientras que ninguna de las adaptaciones de época deja clara esta “victoria”, *Clueless* sí lo hace. Cher se encuentra con Tai en la competición de monopatines. Las dos se abrazan y

---

<sup>101</sup> Hemos visto anteriormente como Colon (1999) afirma que la película de McGrath acaba restaurando la división en clases sociales en la última escena en la que se vuelve al globo terráqueo del principio de la película, opinión que pone en duda la afirmación de Philips y Heal de que la película de McGrath pasa por alto la división en clases sociales que aparece en la novela.

hacen las paces. Cher está encantada al ver que saltan chispas entre Tai y Travis. Se siente feliz por ellos, pero la principal razón de su felicidad (explicada por la voz *off* de Cher en primera persona) es que eso significa que Tai deja de ser una rival en relación con Josh. Cher ha ganado (Philips y Heal, 1999:6).

En opinión de estos autores, el contexto contemporáneo de la adaptación de Heckerling permite que Cher no presente la conciencia de clase de Emma, mientras permite que Cher presente el sentido de superioridad que Emma manifiesta en otros aspectos, de modo que desde el punto de vista emocional, Cher se comporta de manera muy similar a Emma.

### **6.2.2. Adaptación de la enunciación**

Toda la búsqueda de paralelismos entre la película y la novela se ha centrado en los aspectos que pertenecen a la historia y que en principio constituyen elementos transferibles. Su identificación nos ha permitido observar cómo utiliza la película los principales sucesos y personajes que aparecen en la novela sometidos a un proceso de modernización. Sin embargo, la película no sólo utiliza la novela como inspiración para la historia que cuenta, sino que también lleva a cabo una adaptación de las técnicas narrativas por medio de las cuales Austen cuenta la historia en la novela. Es aquí donde quizá resulta más sorprendente que esta versión moderna de *Emma* consiga transmitir haciendo uso de las técnicas audiovisuales muchos de los rasgos de la narración verbal de la novela, como es el caso de la ironía del narrador o el hecho de que el personaje principal de la misma sea un filtro no fiable. Nachumi (1998) señala que *Clueless* es la adaptación que encuentra las mejores soluciones fílmicas para adaptar la ironía del narrador de las novelas de Austen:

Granted that a movie need not be “just like the book” in order to be good, there is a crucial problem in translating Austen’s novels to film: what happens to the ironic, third-

person narrative voice when Austen's novels are made into movies? As this look at the three large-budget, non-BBC movies illustrates, the loss of the ironic third-person narrator requires some sort of compensation. Although Emma Thompson's adaptation of *Sense and Sensibility* (1995), Douglas McGrath's *Emma* (1996), and Amy Heckerling's updated *Emma*, entitled *Clueless* (1995) employs strategies that make the movies "work" in and for themselves, the solution achieved by *Clueless* –a solution which foregrounds the incongruity between the film's visual and verbal elements –is the solution that comes closest to replicating Austen's ironic narrator. (Nachumi, 1998:130)

El análisis de la enunciación de *Clueless* debe comenzar con el elemento que sobresale en la misma desde los primeros minutos de la proyección. Se trata de la voz en *off* de la protagonista, Cher, que actúa como narradora intradiegética (en la novela Emma no es narradora, aunque en ocasiones la narración extradiegética presenta los sucesos desde su punto de vista) que se dirige a los espectadores para explicarles en qué consiste su vida y para presentarles a los personajes que forman parte de la misma:

Cher: "But seriously I actually have a way normal life for a teenage girl. I mean I get up, I brush my teeth and I pick up my clothes."

Las primeras palabras de Cher intentan que el espectador no se guíe por las primeras imágenes que aparecen en la película antes de su intervención. Unas imágenes que acompañadas por la música de la canción "Kids in America" presentan una estética de *video-clip* y ofrecen diversos retazos de la vida de la protagonista<sup>102</sup>: Cher de

---

<sup>102</sup> Ferriss (1998:124) interpreta estas primeras imágenes de la película haciendo referencia a la descripción que se hace de Emma en la novela como una "imaginist", término que expresa perfectamente la tendencia de Emma a ver los sucesos desde su propia perspectiva –como sucesos imaginados, y no reales– y su predilección por tramar planes. Como casamentera, Emma prepara sus movimientos como una novelista, y la novela puede ser entendida como comentario sobre el acto mismo de la escritura. Heckerling representa esta dimensión auto-referencial cinematográficamente. El montaje del comienzo de la película, acompañado de la música "Kids in America", ofrece imágenes de Cher y sus amigos en acción, de compras, y relajándose en la piscina. Cher interviene para comentar que sus vidas parecen un "Noxema commercial". Cher y su mejor amiga Dionne, cuyos nombres proceden de estrellas de la pantalla, habitan y controlan un mundo superficial gobernado por la moda y el maquillaje: "As such, Heckerling stresses the "image" in "imaginist." Stern (2000) también estudia estas primeras escenas de la película que van acompañadas por la canción "Kids in America" interpretada por los Muffs, una versión de un éxito de Kym Wilde de principios de los 80. Stern señala el contraste entre la letra de la canción y lo que vemos en las imágenes. La película comienza declarando que éstos son los chicos de América ("Kids in America"), pero la imagen presenta una clase muy particular de América y una clase muy particular de chicos:

To a certain extent, of course, these images are 'way normal'; even if we live on the wrong side of the tracks or in Australia, we recognize this LA as a metonymic of movie-made America, we are familiar with all the jokes about West Coast culture, and we recognize Beverly Hills as a very privileged, albeit often tacky, enclave of LA (normalized if not by the movies, then by television, by shows such as *Beverly Hills 90210*). Cher is truly a child of Hollywood, her mother having died in "a fluke accident during a routine liposuction," and her conception of the

compras, en la piscina con sus amigos, con su amiga Dionne en un todoterreno. Estas imágenes sirven de introducción al tipo de vida de la protagonista: una joven de clase alta que lleva una vida despreocupada. La voz narrativa de Cher intenta cambiar nuestra opinión, haciéndonos creer que su vida es igual que la de cualquier adolescente de su edad. Sin embargo, las imágenes vuelven a contrastar con sus palabras. Su vida no es igual a la de cualquier adolescente porque, como muestran las imágenes, Cher elige la ropa que va a ponerse cada día utilizando un programa de ordenador que le permite combinar posibles conjuntos de la ropa que tiene para elegir entre ellos. Así que Cher es todo menos una chica como las demás. Es una joven rica y privilegiada. El contraste entre la voz de Cher, su punto de vista sobre lo que la rodea, y las imágenes de lo que en realidad sucede va a ser una constante a lo largo de la película. Las imágenes constituyen una narración extradiegética que sirve de contrapunto irónico a la narración de Cher. Estos dos niveles permiten entender que Cher es un filtro y una narradora no fiable. Con esta técnica que se repite a lo largo de la película, se consigue transmitir algo que en la novela se consigue por medio de una narración que presenta los pensamientos y palabras de Emma pero muchas veces acompañados de un narrador irónico que nos da pistas sobre la realidad haciendo ver que Emma se equivoca. Ferriss (1998) hace referencia al uso de la voz en *off* de Cher como forma de expresar la contradicción entre la realidad y las percepciones de la protagonista:

Cher's first-person voice-over neatly captures the contradiction between actual events and her perceptions. As a commentary on events, a voice-over is always temporally distinct from the visually realized events, occurring in narrative time necessarily after the events pictured have unfolded. Simultaneously, the voice-over illustrates the disjunction between Cher's perceptions and reality, and her confidence in her own misguided views for it emphasizes her outspokenness. (Ferriss, 1998:124)

Sin embargo, aunque la narración intradiegética de Cher contraste en muchas ocasiones con unas imágenes que sirven para adaptar la ironía del narrador de la novela,

---

Beverly center as *the* center of the world serves as an index of Hollywood's imperialism (...)

en otros momentos las intervenciones de la voz en *off* de la protagonista adaptan algunas de las funciones del narrador de la novela, como sucede en las ocasiones en las que introduce a los diversos personajes: cuando presenta a su padre (00:01:18), o a su amiga Dionne (00:02:17). Otra de las funciones que desempeña esta voz narrativa es la presentación de los pensamientos y sentimientos de la protagonista, algo que en la novela aparece en la mayoría de las ocasiones por medio del estilo indirecto y el estilo indirecto libre, aunque también se encuentran ejemplos de pensamientos en estilo directo. Hemos mencionado en varias ocasiones que el estilo indirecto libre es una técnica narrativa que combina la voz y el punto de vista del narrador con la voz y el punto de vista del personaje. El que en la película los pensamientos de Cher aparezcan expresados por medio de su propia voz podría hacernos pensar que esta adaptación pierde el efecto de ambivalencia que supone el estilo indirecto libre. Sin embargo, como hemos observado en las primeras escenas de la película, las imágenes que acompañan la voz de la protagonista sirven para producir ese efecto de ironía y de presencia de otra “voz” de otro punto de vista más fiable acerca de lo que sucede.

Una diferencia entre la película *Emma* y *Clueless* es que la voz en *off* de la protagonista que en ocasiones aparece en *Emma* no cumple la función de narradora intradiegética, sino que sólo se utiliza para expresar los pensamientos y sentimientos de Emma, como sucede por ejemplo cuando escribe el diario. Sin embargo, la voz de Cher en *Clueless* sirve para adaptar varios aspectos de la narración de la novela: no sólo refleja los pensamientos de la protagonista sino que sirve para introducir a los personajes, guiar al espectador, y producir un efecto de ironía al contrastar con las imágenes de la narración extradiegética. En la novela, Emma no tiene función de narradora, pero el que en la película *Clueless* Cher sí lo sea es una interesante solución para adaptar aspectos importantes de la narración verbal de la novela, de modo que esta

adaptación consigue transmitir mejor que la versión protagonizada por Gwyneth Paltrow aspectos como la ironía del narrador, y el carácter no fiable de la protagonista como filtro de la narración.

La utilización de la voz de Cher para adaptar las partes de la novela en las que se narran los pensamientos de la protagonista merece ser analizada en las escenas que presentan las crisis que Cher/Emma sufre y que la llevarán a reconocer que ha estado completamente equivocada acerca de la realidad que la rodea. La primera crisis que Emma sufre en la novela tiene lugar cuando Mr. Elton le declara su amor y se da cuenta de lo equivocada que había estado al creer que éste estaba interesado por Harriet:

En la película ya hemos mencionado que existe un suceso paralelo: la declaración de Elton a Cher en el interior de un coche. La voz de la protagonista después de la escena expresa sus reflexiones acerca de lo sucedido: “The evening had turned into a total mess...” (00:41:10). Pero es en las escenas finales que presentan la última crisis más importante de la protagonista (que está enamorada de Josh/Knightley) donde es más evidente el uso de la voz en *off* para exteriorizar los pensamientos de la protagonista que en la novela son presentados en estilo indirecto.

En la película, después de suspender el examen de conducir porque no puede dejar de pensar en las palabras de Josh recriminando su comportamiento con Lucy, la doncella (“Why should I care what Josh thinks. Why was I letting it throw me into such turmoil?”), Cher vuelve a casa y se encuentra a Tai flirteando con Josh. Tai le cuenta, después de quemar los recuerdos de Elton en la chimenea, que ahora está enamorada de Josh. Después de esta revelación, Cher decide salir a dar una vuelta (01:14:22) y mientras pasea escuchamos como música de fondo la canción “All by myself” y oímos de nuevo a Cher:

“Everything I think and everything I do is wrong. I was wrong about Elton. I was wrong about Christian. Now Josh cheated me. It all boils down to one inevitable conclusion: I was just totally *clueless*.” (Énfasis añadido)

En la novela Emma se da cuenta de que ha estado ciega y equivocada, y cuando Cher dice que estaba “fuera de onda”<sup>103</sup>, quiere decir exactamente lo mismo. El título de la película se refiere a la característica principal del personaje de Cher en la película, que también lo es de Emma en la novela: el hecho de percibir la realidad de forma incorrecta, de ver (perceptiva y conceptualmente) las cosas que la rodean no como son en realidad sino como ella quiere que sean.

Las palabras de Cher en las que ésta reconoce lo equivocada que ha estado van acompañadas de varios *flashbacks* en los que aparecen imágenes anteriores de la película en las que aparece Josh: viendo los dibujos con Cher, bailando con Tai, juntos en el coche. En este caso las imágenes ya no contrastan con la voz de Cher sino que también tienen su origen en ella, ya que son un reflejo de las imágenes que están pasando por su mente en esos momentos. El hecho de que las imágenes tengan también su origen en Cher y no en un narrador como en anteriores ocasiones sirve para enfatizar la creciente fiabilidad de Cher, es decir, su capacidad para reconocer la realidad tal y como es, el dejar de engañarse y descubrir sus verdaderos sentimientos hacia Josh. Y mientras pasan estas imágenes por su mente, Cher llega al jardín de su casa y junto a la piscina se produce el momento clave en la revelación:

“...and suddenly...(se ilumina la fuente y el volumen de la música de fondo alcanza su punto de mayor intensidad)...Oh my God, I love Josh...I’m maturely, totally, but crazy in love with Josh.”

Y esta revelación vuelve a estar acompañada de *flashbacks* de escenas de la película junto a Josh. Sin embargo, el humor del narrador extradiegético no deja de estar presente en la narración, como ocurre en la novela. Humor que está presente en algunas

---

<sup>103</sup> Traducción en español del título de la película. Una traducción más literal de “clueless” es “despistada, desorientada”.

de las imágenes, como las que acompañan al momento clave en la revelación, en las que la fuente se ilumina y la música de fondo adquiere mayor intensidad, con lo que se crea una metáfora visual de ese proceso de revelación que tiene lugar en la mente de Cher. La última aparición de la voz en *off* de la protagonista es una interpelación directa a los espectadores, al igual que sucedía al principio del filme. Esta interpelación sirve para adaptar otro de los aspectos del narrador de la novela, que la película asocia a la protagonista: la conciencia de tener un público al que va dirigida la historia narrada (01:26:59):

“Well, you can guess what happened next...(Imagen de una boda)...not that! I’m only sixteen and this is California, not Kentucky.”

Por un momento, los espectadores pueden pensar que se trata de la boda de Cher y Josh, pero no es así. Se trata de la boda de sus dos profesores y en esta ocasión la voz de Cher, más cercana que nunca al punto de vista del narrador extradiegético nos ayuda a no confundir las imágenes.

Hay escenas en las que la voz en *off* de Cher se combina con el montaje para llevar a cabo transiciones temporales, espaciales, y para hacer avanzar la acción, funciones propias del narrador de la novela. Un ejemplo de esta combinación de sonido y montaje se puede observar cuando Cher se encuentra en el asiento de atrás del coche de Josh, quien ha ido a buscarla junto a su novia después de que Elton la abandonase y de que Cher haya sido atacada. Desde el asiento de atrás Cher observa a Josh despedirse de su novia. Comenzamos a oír la voz de la protagonista (00:43:01):

“May like this turn into a bigger disaster than...”

Pasamos a una imagen de Cher tumbada, en una sesión de masaje, pero sigue la voz en *off* completando la frase anterior:

“...I didn’t know what I was going to say to Tai...”



El fin de esta frase da paso a un primer plano de Tai que recoge su reacción cuando Cher y Dionne le cuentan lo que ha pasado con Elton. El sonido de la voz de Cher une escenas que tienen lugar en espacios y tiempos diferentes, y hace avanzar la acción. Esto vuelve a ocurrir más adelante cuando Cher se da cuenta de que Tai está fuera de su control (01:08.04):

“What was happening? Dionne asking Tai for sex advice. Tai being the most popular girl in school. It was like some sort of altering universe...”

La voz continúa pero en una escena diferente. Se ha vuelto a producir un cambio temporal y espacial. Ahora Cher está en su dormitorio buscando una camisa entre un montón de ropa y llamando desesperada a la doncella, pero seguimos oyendo la voz que viene de la escena anterior:

“...On top of everything else I was going to take the driving test.”

La voz en *off* de la protagonista no es la única técnica que constituye la enunciación de la misma. Hemos mencionado en varias ocasiones la música de fondo que acompaña las imágenes y que parece estar dictada también por un narrador extradiegético que controla la narración. Si analizamos la banda sonora que aparece en la película, observamos que ésta se utiliza en numerosas ocasiones como forma de caracterización de los personajes, desempeñando de este modo una de las funciones del narrador que en la novela presenta y describe a los personajes. Diversos tipos de música sirven para caracterizar a los diversos tipos de personajes. De este modo, las escenas en las que aparecen Cher y sus amigas del instituto aparecen acompañadas la mayoría de las veces por una música de fondo comercial, juvenil y ligera. Por el contrario, el personaje de Josh, un joven universitario con gustos más intelectuales, suele aparecer acompañado por música más seria, como demuestra el hecho de que la música que pone en su coche es del grupo Radiohead. Christian lleva música de Billy Halliday en el coche. Harriet aparece cantando la canción del anuncio de los caramelos “Mentos”

(00:27:34). Como se observa, los diferentes tipos de música asociados con los personajes sirven para diferenciarlos, para mostrar sus gustos, tipo de personalidad, y grado de madurez.

En otras ocasiones la música sirve para reforzar la ironía de las imágenes del narrador extradiegético, como ocurre al principio de la película con “Kids in America”. O sirve para acompañar y reforzar lo que sucede en las imágenes como cuando Cher y Dionne deciden cambiar el aspecto de Tai, imágenes acompañadas por la canción “I’m gonna be a supermodel”, o cuando Cher, observada por Josh, baja por las escaleras vestida para una fiesta y oímos música de la banda sonora de la película *Gigi*, que sirve para reforzar la imagen de Cher como una estrella de Hollywood entrando en escena<sup>104</sup>, o la música de Strauss de la película “2001, Una odisea en el espacio” que sirve para reforzar la tensión de unas imágenes en las que Cher espera impaciente la llamada de Christian. La solemnidad de esta música contrasta con la poca trascendencia de la situación, contraste que vuelve a hacer patente el humor de un narrador extradiegético que está por encima de los personajes. Quizás el ejemplo más claro de música que acompaña la acción tenga lugar al final de la película cuando el momento de revelación de Cher es acompañado por la canción “All by myself” resaltando los sentimientos de tristeza, soledad y confusión de la protagonista.

Otro aspecto muy importante de la novela al que nos hemos referido con anterioridad es el predominio del punto de vista de la protagonista, un punto de vista que, como ya hemos analizado, no es fiable en la mayoría de las ocasiones. El punto de

---

<sup>104</sup> Stern (2000:237) explica la referencia a la película *Gigi* que aparece en esta escena de *Clueless*, en la que Cher baja las escaleras con un vestido blanco de Calvin Klein, mientras Josh la observa. La música que acompaña estas imágenes procede de la película *Gigi*, donde acompaña la escena en la que Gaston se da cuenta de que Gigi ha dejado de ser una niña para convertirse en una mujer hermosa por la que se siente atraído. Stern explica que recogió la referencia a esta alusión de Karen P en “Some Reactions from Janeites: *Clueless* and Jane Austen’s *Emma*,” en la página web [URL:http://uts.cc.utexas.edu/~churchh/clueless.html](http://uts.cc.utexas.edu/~churchh/clueless.html), 16 August 1996.

vista perceptivo y conceptual de Emma, sus emociones, sentimientos y pensamientos acerca de lo que la rodea son centrales en la novela. En la película, además de la voz en *off* de Cher, se emplean los primeros planos para indicar la existencia de esa vida interior, en este caso sin verbalizar, de manera que los espectadores tendrán que inferir por los gestos y por la expresión de su rostro qué es lo que pasa por su mente. Pero quizás la técnica más llamativa utilizada en la película para transmitir el punto de vista de la protagonista aparece en varias imágenes consecutivas en las que se utiliza la cámara subjetiva. Este uso del punto de vista subjetivo no es continuado, sino que sólo se utiliza durante unos momentos, tras los cuales se vuelve a dar paso al uso de una cámara objetiva, aunque en ocasiones esté asociada al punto de vista de la protagonista. El uso de la cámara subjetiva (00:10:47-00:11:22) tiene lugar cuando a Cher se le ocurre la idea de hacer que su profesor sea feliz para conseguir que le suba la nota, para lo que decide buscarle una novia entre las profesoras. Una imagen nos muestra al profesor llegando al instituto. Se escucha la voz en *off* de Cher describiendo y presentando al profesor, indicando el origen del punto de vista descriptivo. De esta imagen pasamos a una escena que tiene lugar en la cafetería de los profesores. La cámara, que parece estar dirigida por Cher, va enfocando sucesivamente a varias profesoras del centro y los movimientos de la cámara son acompañados por la voz de la protagonista. Finalmente, la imagen y la voz se detienen en Miss Gaist, la profesora de Ciencias, que resulta ser la elegida. La siguiente escena presenta a Miss Gaist escribiendo en la pizarra en clase, todavía bajo el punto de vista de Cher. Pero la siguiente imagen (00:11:24) nos ofrece un primer plano de Cher, por lo que ahora vemos a Cher observando, de modo que la cámara vuelve a presentar planos más objetivos.

También hay planos de cámara subjetiva cuando Cher hace fotos a sus amigos. Ella está detrás del objetivo y controla la posición de sus amigos en la foto, del mismo modo que pretende controlar sus vidas; por ejemplo, hace que Elton se coloque al lado de Tai (00:29:04).

Aunque en la novela el punto de vista de Emma sea el dominante, esto no significa que la narración no muestre el punto de vista del resto de los personajes. De éstos quizás sea Mr. Knightley el personaje cuyo punto de vista sea más relevante en la historia porque sirve de contrapunto al punto de vista de la protagonista, ya que, a diferencia de ésta, Mr. Knightley sí es un filtro fiable la mayoría de las veces (sólo los celos de Frank nublarán un poco su visión de la realidad). *Clueless* incluye también este aspecto de la novela, ofreciendo el punto de vista de Josh sobre los sucesos en varias ocasiones. Por ejemplo, cuando Cher baja las escaleras vestida para la fiesta, la cámara nos muestra un primer plano de Josh, que la mira asombrado (mirada que puede indicar atracción de Josh hacia Cher (00:50:00)). Josh decide ir a la fiesta para vigilar a Cher y a Christian y mientras está bailando con Tai, observa a Cher que baila con Christian (00:55:11-00:55:20). Su punto de vista perceptivo es más fiable que el de Cher: Josh ve la realidad y se da cuenta, y los espectadores con él, del comportamiento extraño de Christian que parece más preocupado por él mismo y por lucir sus dotes de baile delante de otro chico que por Cher, algo que la protagonista no parece percibir. De nuevo Cher está ajena a la realidad que le rodea. En la novela también es Knightley quien sospecha del comportamiento extraño de Frank con Jane Fairfax, llegando a la conclusión de que existe entre ellos un entendimiento secreto.

El comentario de esta versión de *Emma* terminará con el análisis de una escena que no aparece en la novela que supone un guiño del guionista al fenómeno de las adaptaciones de obras literarias al cine. Cher va sentada en el asiento de atrás del coche de Josh. Al lado de éste va la chica con la que sale. Cher oye como hablan sobre literatura, e interviene en la conversación para corregir una afirmación de la novia de Josh (00:42:12).:

Novia Josh: “It’s just Hamlet said *to thine own self be true.*”

Cher: “No, Hamlet didn’t say that.

Novia Josh: I think that I remember Hamlet accurately.

Cher: I remember Mel Gibson accurately. He didn’t say that. That Polonius guy did.”

Josh se ríe, divertido ante la ocurrencia de Cher, mientras que a su amiga parece molestarle la situación. Esta escena alude al debate actual sobre el valor de las adaptaciones de obras literarias al cine. Frente a aquéllos que consideran un peligro la posibilidad de que los jóvenes sustituyan las obras originales por las adaptaciones al cine, es decir, que dejen de leer obras literarias, esta escena parece ofrecer una valoración más positiva de las adaptaciones. Aunque Cher base su conocimiento de Hamlet no en una lectura de la obra de Shakespeare sino en la película basada en la misma protagonizada por Mel Gibson, lo cierto es que es capaz de matizar las palabras de alguien que presume de conocer a fondo la obra de Shakespeare. Las adaptaciones de clásicos constituyen una forma de poner las obras literarias al alcance de un público poco acostumbrado a la lectura, y después de ver una adaptación se crea un indudable interés por leer la obra. Esta escena también alude de manera intertextual a la adaptación de otra obra literaria dentro de una película que es una adaptación.

La intertextualidad de *Clueless* ha sido señalada por Stern (2000:225), quien considera que más que una adaptación, esta película es como un “remake”: “Through certain remaking strategies –a consciousness of intertextuality if you like– LA

materializes in the film as a particularly interesting configuration of spatial and cultural tropes.” Esta autora opina que el que los espectadores conozcan la novela de Austen puede proporcionarles diversión al participar en un juego que consiste en identificar las similitudes y desviaciones o transformaciones que presenta la película respecto al original. Sin embargo, la película ofrece muchas alusiones más contemporáneas que pueden pasar desapercibidas:

Clearly *Clueless* appeals to different audiences who bring to the movie different knowledge and expectations, but what makes it particularly fascinating is that it actually assumes, through the heterogeneity of its references and allusions, that quotidian knowledge is informed by and woven out of a diversity of cultural practices –not distinguishable according to “high” and “low” markers. In this context Los Angeles is figured not simply as an imitation of or a deviation from Highbury, but rather as an intertextual site spun by the movies, television series, MTV, and a variety of remakes and adaptations. Although it is certainly not necessary to be familiar with *Emma* in order to enjoy *Clueless*, my argument is that it is the spirit and operation of remaking that serves to generate and sustain the movie’s intricate network of relations –between different texts, different media, different cultural signs and temporalities. (Stern, 2000:225-226)

Stern añade que un “remake” suele referirse a una nueva versión de una película anterior. Las adaptaciones no son “remakes”, aunque si un texto ha sido previamente adaptado, la película más reciente sobre el mismo sería un “remake”, especialmente en los casos en los que la fuente no es un texto clásico, en los que el punto de referencia sería la película anterior. *Clueless* no puede ser considerada un “remake” en el sentido estricto, pero tampoco una adaptación usual que pretende reducir la diferencia buscando correlaciones del medio literario al fílmico.

Siguiendo la taxonomía de los “remakes” propuesta por Thomas Leitch<sup>105</sup>, Stern opina que *Clueless* se acerca a la “actualización”, en la que un texto precursor es traducido a un lenguaje contemporáneo. En este sentido, la modernidad de *Clueless* deriva de las elecciones de género que lleva a cabo Heckerling<sup>106</sup>: “Most simply, her

<sup>105</sup> Leitch, “Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake,” *Literature/Film Quarterly* 18: 3, pp. 138-49.

<sup>106</sup> Sonnet (1999:51) también hace referencia al hecho de que *Clueless* sea una película que pertenece al género de las películas sobre adolescentes que surge a mediados de los años 50, y también menciona al

choice was to turn an early nineteenth-century comedy of manners into a late twentieth-century teen movie.” (Stern, p. 226)

---

éxito que cosechó tras su estreno, provocando la aparición de una serie de televisión y de una versión en libro: “As a portrait of contemporary youth culture, *Clueless* has its literary and filmic antecedents in the critically despised ‘teenpic’ genre that emerged in the mid-1950s as a result of the fragmentation of mass cinema audiences into age-specific consumer groups.”





## **7. LA ADAPTACIÓN DE *MANSFIELD PARK* (1814): *MANSFIELD PARK* (1999), DIR. PATRICIA ROZEMA**

### **7.1. Fuentes de la adaptación cinematográfica de *Mansfield Park* (1999)**

La adaptación al cine más reciente basada en una obra de Jane Austen es la película *Mansfield Park*<sup>107</sup> (dir. P. Rozema), estrenada en el año 1999. Quinta novela publicada por la novelista británica, *Mansfield Park* es seguramente, dentro de la producción de Austen, la obra que supone un mayor reto para el adaptador por varios motivos. Uno de ellos es su gran extensión y complejidad argumental.

Por otro lado, en esta novela encontramos una protagonista diferente a las heroínas que aparecen en el resto de sus obras. Fanny Price no tiene el carácter ingenioso, enérgico y activo de Elizabeth Bennet. Ni tampoco es Emma Woodhouse quien, como el principio de *Emma* explica, lo tiene todo en la vida. Quizás sea en Anne Elliot, protagonista de la última novela de Austen, *Persuasion*, en la que encontremos algunos rasgos de la caracterización de Fanny Price. Sin embargo, Anne no es tampoco la persona callada, silenciosa, observadora, y de naturaleza débil, que encontramos en *Mansfield Park*, una heroína poco atractiva para un medio como es el cine, en especial el cine de Hollywood, interesado por la acción. Sin embargo, durante gran parte de *Mansfield Park*, conocemos a Fanny a través de su vida interior, de sus percepciones acerca de lo que la rodea, de sus silencios. Ésta ha sido sin duda una de las dificultades de adaptación de la novela.

A pesar de los inconvenientes mencionados, la cineasta Patricia Rozema decidió llevar a cabo la adaptación de esta novela, haciéndose cargo no sólo de la dirección de la película sino también de la elaboración del guión adaptado. Aquí encontramos la

---

<sup>107</sup> Existe una versión muy libre de *Mansfield Park* dirigida por Whilt Stillman con el título *Metropolitan* (1990).

primera diferencia de esta adaptación respecto a anteriores versiones de las novelas de Jane Austen. En los títulos de crédito iniciales de la película sorprende la siguiente explicación acerca del guión: *Based on Jane Austen's Novel "Mansfield Park", Her letters and Early Journals*. Rozema no se ha limitado al texto de *Mansfield Park* en la búsqueda de material para su película sino que ha utilizado su correspondencia y escritos de juventud, publicados como *The Juvenilia*. En una entrevista realizada por Berardinelli a Patricia Rozema (1999a), se explica el proceso que la directora siguió en la redacción del guión adaptado. Para Rozema *Mansfield Park* no es sólo la novela más controvertida de Austen sino que es también la más interesante, y que esto fue para ella un estímulo y un reto para llevar a cabo la adaptación. Cuando Harvey Weinstein le pidió que se hiciese cargo del proyecto, ella lo rechazó en un primer momento porque no quería utilizar el guión de otra persona. Una vez que consiguió el consentimiento para escribir el guión, la directora comenzó un período de investigación intensiva que la llevó a estudiar desde ensayos críticos sobre *Mansfield Park* hasta el resto de las obras publicadas por Austen. Rozema pretendía que su película fuese “something far more substantial than a sumptuous, run-of-the-mill motion picture that would sate the *Masterpiece Theater* crowd.”

A lo largo de la entrevista se desvelan otros aspectos de la producción del guión y llama la atención el que se describa el guión de la película como un “collage” que pretende ser un retrato preciso de Austen y su obra. Rozema utilizó el texto de Austen como punto de partida pero no permaneció servilmente fiel al mismo. A ella le gusta la comparación que Berardinelli sugiere entre lo que ella ha hecho con *Mansfield Park* y lo que Baz Luhrmann hizo con *Romeo and Juliet*, y la directora reconoce que muchos fanáticos de Austen considerarán su película como el trabajo de un hereje. Sin embargo, tiene la esperanza de que los verdaderos amantes de Austen, esos que

realmente han leído sus libros y comprenden algo acerca de la escritora, sabrán apreciar lo que ella ha llevado a cabo en su adaptación. Su intención no era hacer una reproducción maquina de la novela sino ofrecer un “collage” que fuese un retrato preciso de la novelista y su obra.

## **7.2. Transferencia de los elementos de la historia y adaptación de la enunciación**

### **7.2.1. Inclusión de material de las cartas y los escritos de juventud de Austen: trasvases entre historia y enunciación**

Con relación al uso de las cartas y los trabajos de juventud de Austen en la versión cinematográfica, consideraremos en primer lugar cómo se ha producido la adaptación de la historia que aparece en esta novela, ya que los elementos que Rozema introduce de las cartas y diarios sirven para explicar muchas de las alteraciones, omisiones e invenciones de sucesos y personajes respecto a la novela original. Al mismo tiempo examinaremos el modo en que estas modificaciones afectan a la forma en que la película trata la enunciación de la novela.

La inclusión en la película de material de las cartas y escritos de juventud de Austen ha producido una de las alteraciones más significativas que encontramos en la película respecto a la novela. Los cambios afectan fundamentalmente al personaje principal de la novela, Fanny Price. La protagonista de la película difiere en numerosos aspectos de la que aparece en la novela. Podemos afirmar que la Fanny Price que Rozema construye en su película es una mezcla de la Jane Austen escritora, en particular la Jane Austen de los *Juvenilia*, y del narrador que aparece en *Mansfield Park*, cuyas funciones son desarrolladas por Fanny en la película. El discurso del narrador de la novela aparece en muchas ocasiones en boca de Fanny o asociado a ella. Por lo tanto, si la caracterización y la función narrativa se mezclan, entonces no se pueden distinguir

estrictamente los elementos de la historia y los de la enunciación, es decir, que en la práctica no se pueden separar completamente. La división analítica que estamos llevando a cabo entre los elementos de la historia y los de la enunciación o discurso se debe a motivos de claridad expositiva.

*Mansfield Park* narra la historia de Fanny Price. Fanny vive con su humilde familia en Portsmouth, una familia de nueve hijos. Mrs. Price tiene dos hermanas, Lady Bertram esposa de Sir Tom Bertram dueño de Mansfield Park, y Mrs. Norris, casada con un clérigo y que vive cerca de los Bertram. Mrs. Norris piensa que deberían ayudar a Mrs. Price y les pide a los Bertram que se hagan cargo de una de sus hijas, Fanny Price, que con diez años llega a la gran mansión. Allí Fanny conoce a sus primas Maria y Julia, y a sus primos Tom y Edmund. Edmund es el único que le presta atención. Cuando Fanny tienen quince años Sir Thomas se marcha junto a Tom a dirigir sus negocios en una colonia, Antigua. Tras la muerte de Mr. Norris llega al vecindario un nuevo párroco, Mr. Grant, que se instala con su mujer cerca de Mansfield. Los hermanos de Mrs. Grant, Henry y Mary Crawford les hacen una visita. Maria Bertram se ha comprometido con Mr. Rushworth, pero la llegada de los Crawfords va a alterar la vida en Mansfield. Las dos hermanas Bertram se sienten atraídas por Henry. Y Edmund admira a Mary Crawford. Tom regresa a Mansfield junto a un amigo, Mr. Yates, y deciden llevar a cabo una representación teatral. Edmund, que quiere ser clérigo, se opone en un principio, pero al final Mary logra convencerlo para que actúe. Fanny es la única que no quiere participar. El regreso inesperado de Sir Thomas pone fin a los ensayos y a la posibilidad de representar la obra.

Maria se casa con Mr. Rushworth y se marchan de Mansfield llevando a Julia con ellos. Henry Crawford centra su atención en Fanny y acaba enamorándose de ella y declarándole su amor. Fanny lo rechaza. Sir Thomas no entiende la conducta de Fanny y

se enfada con ella y decide que Fanny debería pasar una temporada en Portsmouth porque cree que allí cambiará de opinión.

Fanny se marcha a Portsmouth. Allí recibe la visita de Henry. Pero poco después recibe noticias terribles. Tom está muy enfermo y Henry Crawford se ha fugado con Maria Bertram, y Julia se ha fugado con Mr. Yates. Mary Crawford piensa que Fanny es responsable por haber rechazado a Henry. El comportamiento de Mary ante esta situación disgusta a Edmund que estaba enamorado de ella. Fanny regresa a Mansfield Park. Tom se recupera. Finalmente, Edmund y Fanny se casan y se van a vivir a la parroquia situada junto a Mansfield Park.

La película presenta una Fanny niña a la que le encanta inventar y contar historias para entretener a su hermana pequeña Susy, y quizás como medio para evadirse de la pobreza y miseria del hogar familiar en Portsmouth. Los créditos iniciales y la primera escena de la película se relacionan con esa actividad de contar historias y, en concreto, con la actividad de escribir historias. Las imágenes que acompañan a los créditos al principio de la película muestran primerísimos planos de un líquido en movimiento. Descubrimos de qué se trata porque a continuación vemos una pluma de la que cae una gota de tinta. Después se presenta cómo se afila la pluma y aparece papel con letras escritas en caligrafía. Durante el tiempo en el que transcurren estos planos, junto a la música de fondo se oye lo que parece ser el susurro de una voz, un sonido que cada vez se hace más fuerte, hasta que los créditos terminan y aparecen dos niñas en una cama. En ese momento descubrimos de dónde procedían los susurros. Se trata de la voz de la niña mayor, de Fanny Price, que está contándole un cuento a su hermana pequeña. La historia que le cuenta parece ser fruto de su imaginación. Probablemente Rozema haya empezado con algún fragmento de los relatos de juventud de Austen y que a lo largo de la película se presentan como si fuesen escritos por Fanny. La hermana

pequeña, Susy, a quien Fanny envía cartas desde Mansfield Park, sustituye a su hermano William, destinatario de las cartas en la novela que desaparece en la película. En la novela aparece el personaje de Susy pero no como la hermana a la que Fanny cuenta sus historias y a la que añora cuando abandona la pobreza del hogar familiar para irse a vivir con sus tíos y primos a la lujosa Mansfield Park.

Estas imágenes iniciales anticipan uno de los temas desarrollados en el filme: la historia contada en la película es una historia narrada y escrita. Inicialmente, estas imágenes puede que hagan referencia a la autora de la novela, a Jane Austen, en el acto mismo de escribir la historia que presenta la película. Sin embargo el hecho de que estas imágenes estén acompañadas del sonido cada vez más alto de una voz de fondo y que la siguiente imagen descubra que el origen de esa voz es la niña Fanny que está contando una historia a su hermana pequeña, introduce la posibilidad de un segundo narrador, Fanny Price, a la que desde pequeña le encanta inventar historias. Más adelante veremos que muchos rasgos de la Fanny de la película son de Jane Austen. Lo que sí parece estar más claro es que las imágenes iniciales, la pluma, la tinta, el papel, las letras sobre este papel, muestran de forma directa el acto de la escritura, y por tanto la conciencia de que se va a contar una historia. Esta historia que va a ser contada puede referirse a la historia narrada en la película por un narrador extradiegético o a las historias que Fanny, como narradora desde dentro de la historia, combinando los niveles diegético y extradiegético, va a relatar a lo largo de la misma.

La secuencia que acompaña a los títulos de crédito plantea un nivel discursivo por encima del de los personajes ya que ninguno de ellos aparece como el escritor o la escritora sino que la representación está en el nivel abstracto de la escritura. Los planos refuerzan esa interpretación porque al ser tan cercanos apenas se distinguen los objetos enfocados. A lo largo del filme se juega con la combinación y confusión de los niveles

narrativos: Jane Austen biográfica, la autora implícita de *Mansfield Park*, la Fanny Price narradora y la protagonista de la historia. Estos niveles se complican aún más puesto que en ocasiones Fanny Price actúa como narradora intradiegética relatando historias creadas por ella misma o adquiere las funciones que el narrador extradiegético tiene en la novela. Pero aunque adquiriera las funciones del narrador de la novela y sea responsable de parte de su discurso, Fanny sigue siendo una narradora intradiegética. Por encima de ella está el narrador extradiegético, esa instancia narrativa a la que asignamos el conjunto del relato fílmico.

Esta Fanny de la película a la que le gusta contar historias tiene que despedirse de su familia igual que en la novela para marcharse a vivir a Mansfield Park. Sin embargo, la niña que llega a la mansión no es el ser tímido y asustadizo que aparece en la novela, sino que desde el principio se muestra capaz de hablar sin asustarse delante de su tía Mrs. Norris o de Sir Thomas Bertram, el marido de Lady Bertram, la otra hermana de su madre, y dueño de la mansión que da nombre a la novela. La película sí conserva sin modificar el hecho de que las primeras escenas en la gran mansión sean presentadas desde el punto de vista de la pequeña Fanny.

Mrs. Norris conduce a Fanny hasta la que va a ser su habitación durante su estancia, una habitación que almacena muebles tapados con sábanas que provocan un gesto de asombro y desolación en Fanny, quien pregunta (00:10:08):

Fanny: "Excuse me, how long am I expected to remain here?"

Mrs. Norris: "Oh, that depends, doesn't it? But if all goes well, forever."

Mrs. Norris la deja sola y Fanny se sienta en el suelo y comienza a llorar. En este instante se produce por primera vez algo que va a ser bastante frecuente a lo largo de la película, y que es un añadido con respecto a la novela. La voz en *off* de Fanny trata de alejar la soledad haciendo que habla o escribe mentalmente una carta a su hermana Susy, a quien al despedirse le había prometido que le escribiría cartas (00:10:37):

“Dear Susy, it seems that mother has given me away and I can augur nothing but misery from what I have seen at Mansfield Park.”

Estas primeras palabras reflejan los pensamientos y sentimientos de la pequeña Fanny, que en la novela son relatados por el narrador en estilo indirecto en esta primera parte en la que Fanny es todavía una niña. En ese momento un niño se acerca a la habitación y ve a Fanny llorar. Es su primo Edmund: *“I’m Edmund. Say, who do you miss?”*. Se oye otra vez la voz en *off* de Fanny que le cuenta a Susy lo que que respondió a la pregunta de su primo (00:11:28): *“I told Edmund about you especially, Susy. He asked me if I wished to write to you and I said I had no paper. And didn’t he gave me enough for more letters and stories that you shall ever want to receive.”*

Podemos observar cuán hábilmente confluyen los niveles discursivos y los tiempos narrativos a través de este procedimiento fílmico por el que la banda sonora presenta un nivel extradiegético mientras que las imágenes son la diégesis.

Seguidamente, Edmund entra en la habitación con una gran cantidad de papel. Con una música de fondo similar a la de los créditos iniciales, varias imágenes muestran a Edmund cortando los pliegos de papel en hojas para escritura con una cuchilla, y preparando la pluma. Esta es la preparación para la escritura que da comienzo al filme. En la novela aparece también esta escena en la que Edmund intenta consolar a su prima (*MP*, pp. 15-16).

En la película, las imágenes en las que Edmund prepara todos los utensilios que Fanny necesitará para escribir, son seguidas por un plano de Fanny escribiendo en la mesa de su cuarto (00:11:53), con los utensilios que su primo le ha proporcionado. La niña dirige su mirada directamente a la cámara y habla en voz alta diciendo un texto añadido al material de la novela:

“By the way, Eliza eloped to Paris with her lover. Unfortunately she lived beyond her means and was imprisoned and partially eaten by her two sons. But she intends to murder the guards. I’ll keep you abreast of any further developments.  
P.S.: Could you please assure mother that I’m improving myself daily?”



La *post data* descubre que las palabras de Fanny están dirigidas a su hermana Susy a la que está escribiendo una carta, en la que le está contando la continuación de una historia, probablemente de la historia que le contaba en su casa de Portsmouth y que, por el nombre de la protagonista y el tipo de narración, recuerda los escritos de juventud de Austen. En concreto esta narración nos recuerda a un episodio de uno de los escritos que componen los Juvenilia, *Henry and Eliza* que aparece en la edición de Chapman (1988:33-39; en concreto la páginas 36-37 en las que se relata el ingreso en prisión de Eliza junto a sus dos hijos). La interpelación directa a la cámara sorprende por su infrecuencia en el cine comercial ya que va en contra de la convención de realismo: es como si la cámara fuera transparente. Fanny se sitúa en este momento fuera de la historia y al dirigirse al espectador muestra la conciencia narrativa característica del narrador de Austen. Este procedimiento resulta muy marcado en un estilo fílmico de forma que se mantiene sólo unos pocos segundos y a veces la interpelación consiste sólo en una mirada a la cámara. El paso de la “realidad” de la historia a la ficción de narrarla se hace sin fisuras. La imagen posterior muestra a Susy leyendo y repitiendo las últimas palabras de la carta de Fanny (00:12:15). El montaje vuelve a presentar a Fanny en su escritorio (00:12:22) mientras escribe y repite en voz alta el título del relato que está comenzando a escribir: “The History of England”. Este relato es uno de los escritos de juventud de Jane Austen que aparece en la edición de Chapman (1988:138-149). Fanny vuelve a mirar directamente a la cámara reiterando la conciencia de su función narrativa y manteniendo el “rapport” con el espectador. El dirigirse al lector es característico del narrador en Austen. Fanny comienza su narración mirando a la cámara: “*Henry VI. It was in this reign...*” A los acontecimientos que tuvieron lugar en el reinado de Enrique VI, siguen los del reinado de Enrique VIII. La voz de la narración cambia a otra más madura. Fanny se levanta y la vemos de espaldas, junto a la ventana,

ya no es una niña. Esta imagen de Fanny da paso por medio de un fundido (00:12:47) a la Fanny adulta que protagoniza el resto de la historia. Estos cortes dan continuidad a la narración resumida en segundos de los años de adolescencia de la protagonista haciendo un resumen que en la novela realiza el narrador y que en la película introduce necesariamente una instancia no verbal por encima de la narración verbal de Fanny. El procedimiento es esencialmente visual aunque el apoyo sonoro lo completa. Aquí la directora ha preferido el procedimiento fílmico de *cutting to continuity* en lugar del recurso a los títulos o la voz en *off*. A otro nivel, se asocia el paso del tiempo en la Historia de Inglaterra que Fanny está escribiendo con el paso del tiempo en la vida de Fanny. Cuando Fanny termina de escribir el relato, con el reinado de Isabel I, se ha convertido en una mujer. Fanny adulta con el escrito en sus manos se da la vuelta y mirando hacia la cámara, con una voz todavía más madura, termina la narración que comenzó con el reinado de Enrique VI.

Fanny termina su narración, hace una reverencia y camina hacia la cámara. En este momento descubrimos que estaba contando la historia para un espectador que se encuentra dentro de la historia. Se trata de su primo Edmund, que también ha dejado de ser el niño que aparece en escenas anteriores. Fanny le entrega el libro terminado de “The History of England” y juntos, sentados en la cama, pasan las hojas del mismo: la portada, las dedicatorias. Lo que sucede en esta escena es algo que ocurre en varias ocasiones en la película. Se juega con los niveles de narración (Fanny como personaje y como narradora intradiegética, cercana a la Jane Austen real, y también narradora de *Mansfield Park*), y también se explotan los niveles de comprensión. Las interpelaciones a la cámara están momentáneamente dirigidas a los espectadores de la película hasta que se revela que el destinatario es Edmund Bertram. En estos momentos se superponen los niveles discursivos de los personajes y la narración. La película, en la que se

incluyen los relatos que Fanny escribe, está dirigida a un público, a unos espectadores situados fuera de la historia que se narra. Pero al mismo tiempo, en la película encontramos receptores concretos que intensifican la existencia de una relación entre emisor y receptor.

Todas las escenas examinadas hasta ahora señalan un cambio importante respecto a la novela original. La novela presenta una Fanny Price tímida y reservada, que apenas deja oír su voz en los primeros capítulos. La forma en la que la película emplea los *Juvenilia* y cartas de Jane Austen, convierte el personaje de Fanny Price en una mezcla de la Fanny de *Mansfield Park* y de la Jane Austen escritora, diferente a la Fanny de la novela, con sus silencios, sus miradas. La Fanny Price de la película vive los mismos acontecimientos (con algunas variaciones que analizaremos más adelante) que la Fanny de la novela, pero los vive en muchas ocasiones de forma diferente porque es una Fanny diferente, con una personalidad más abierta e independiente, fruto de las diversas fuentes manejadas por Rozema.

Berardinelli (1999b) menciona este cambio significativo del personaje de Fanny Price en una reseña de la adaptación de Rozema. Existen tres problemas principales a la hora de llevar a cabo la adaptación al cine de *Mansfield Park*. En primer lugar, el texto es largo (se trata de la segunda novela más larga de Austen). En segundo lugar, es un trabajo profundamente introspectivo, ya que gran parte de la “acción” tiene lugar en el interior de la mente de la heroína. Finalmente, Fanny Price es un personaje pasivo y difícil de gustar. Ponerla en la pantalla de la misma manera que aparece en la página escrita supondría correr el riesgo de ahuyentar a los espectadores. La solución innovadora, y posiblemente controvertida, de Rozema ha consistido en cambiar el texto. Algunas escenas y personajes han sido eliminados. Rozema también permite que Fanny Price se dirija a la cámara, reduciendo el uso de la narración *en off*. Y, algo muy

importante, la directora ha alterado la personalidad de Fanny infundiéndole en este personaje muchos aspectos de Jane Austen. El resultado es un híbrido de autor y creación. Fanny ha sido a menudo considerada como la más autobiográfica de las heroínas de Austen. Rozema simplemente ha llevado esto un paso más allá. Como resultado, la Fanny de la película es brillante, divertida y afable (a pesar de que, como se dice de ella en la película, sea una “wild beast” y tenga una lengua “sharper than a guillotine”). De este modo, los espectadores no tienen ningún problema en apoyar su felicidad.

Esa bestia salvaje a la que se refiere Bernardelli, es el término que Fanny utiliza para referirse a sí misma en una conversación con Edmund, quien considera que la escritura de Fanny está llena de “construcciones salvajes” (00:14:58):

Edmund: “My gift is nothing next to yours. My writing is wood compared to your wild constructions.”

Fanny: “Yes, I’m a wild beast. I’m sure Sir Thomas would agree.”

En la novela, Fanny no es la escritora que presenta la película. La descripción del estilo de escribir de Fanny, al que Edmund califica de “salvaje” se acerca más a lo que la crítica opina acerca de los escritos de juventud de Jane Austen<sup>108</sup>.

El interés de Fanny por la escritura se mantiene a lo largo de toda la película. Sin embargo, en escenas posteriores, las cartas que escribe a su hermana Susy adquieren una función diferente. Fanny ya no le cuenta historias fruto de su imaginación en sus cartas, sino que resume en las mismas los acontecimientos que tienen lugar durante su vida en *Mansfield Park*, y adquiere de este modo las funciones del narrador que en la novela hace resúmenes de lo que sucede a los personajes. Esto ocurre en la siguiente escena (00:16:29) en la que la voz en *off* de Fanny introduce la carta que da paso a una

---

<sup>108</sup> En el Capítulo 2 ya mencionamos las opiniones de Virginia Woolf (1925) acerca de los escritos de juventud de Austen.

imagen de Fanny sentada en su escritorio, mirando de nuevo directamente a la cámara y comunicando en voz alta el contenido de la carta dirigida a su hermana:

“Dear Susy: News items. Sir Thomas has dragged Tom along with him to the West Indies to protect our interests there...”

Esta escena ofrece una forma de adaptar el discurso del narrador en la novela por medio del resumen de la acción en palabras de Fanny. Este procedimiento integra el nivel discursivo en el nivel diegético y permite la transición hacia una función narrativa propia de novela. La carta continúa siendo leída en la banda de sonido, pero superpuesta a las imágenes de lo que se está narrando acerca de la vida de los otros personajes durante la ausencia de Sir Thomas. Al hacer que Fanny adquiera las funciones del narrador de la novela, la película también modifica el personaje de Fanny. Se trata de un procedimiento enunciativo distinto al de la novela pero que transmite un efecto similar ya que presenta la narración desde su punto de vista, que domina la novela sin ser Fanny la narradora. En la novela se llega a confundir la voz y el punto de vista del narrador con los de Fanny cuando los pensamientos y sentimientos de ésta aparecen en estilo indirecto libre.

En la citada carta, Fanny describe lo que sucede en Mansfield Park. Las imágenes que acompañan la voz de Fanny refuerzan el tono humorístico de la narración de la protagonista. Este humor es un rasgo característico del narrador de la novela cuando se refiere a los personajes a los que Fanny menciona durante su narración y hace que nos distanciamos de ellos. Sin embargo, la narración de Fanny no sólo adquiere algunos rasgos del narrador de la novela, como hacer comentarios sobre los personajes, sino que también produce una narración encubierta que utiliza el estilo indirecto para relatar lo que otros personajes dicen u opinan sobre los acontecimientos. Esto es lo que

sucede en el siguiente fragmento de la carta dirigida a su hermana Susy, en la que Fanny relata lo que Edmund piensa del compromiso de su hermana Maria con Mr. Rushworth:

[Fanny] “Maria has found herself a fiancé, a Mr. Rushworth, whom Sir Thomas has approved by post. Everyone seems delighted with him except Edmund, who says that [Edmund] *if he had not twelve thousand pounds a year we should think him prodigiously dim*”

Las palabras que hemos marcado con cursiva son un ejemplo fílmico de estilo indirecto libre. En realidad los rasgos lingüísticos, como el verbo introductor, son de estilo indirecto, pero el hecho de que la voz sea la del propio Edmund es el elemento expresivo “directo” que se combina con los rasgos indirectos fundiendo habla y narración. En el capítulo dedicado a la narración en Jane Austen, se explicó el estilo indirecto libre como mezcla de la voz del narrador con la del personaje, aspecto que es marcado en la película al hacer que la voz de Fanny de paso a la de Edmund y que luego poco a poco se vuelva a la voz de Fanny superpuesta a las últimas palabras de Edmund y continuando la narración de lo sucedido:

“...consequently there’s a new urgency to Julia’s search for a suitor.”

Esta solución enunciativa que la película ofrece para adaptar la técnica del estilo indirecto libre es estrictamente fílmica pero produce un efecto equivalente al estilo indirecto narrativo por la superposición de las voces de Edmund y de Fanny.

El resto de la narración de Fanny y las imágenes que la acompañan vuelve a adquirir el tono irónico de un narrador que se distancia de los personajes:

“And Mrs. Norris’s husband died, which did not seem to inconvenience her very much at all”

Estas palabras en *off* acompañan unas imágenes muy cómicas en las que vemos a Mr. Norris caer muerto sobre el plato durante una comida, y a Mrs. Norris haciendo sonar una campanilla con lo que parece estar avisando a los criados para que retiren a su marido muerto de la mesa del mismo modo que retiran los platos.

Fanny continúa relatando cómo Mrs. Norris se traslada a Mansfield Park después de la muerte de su marido, y la llegada de un clérigo nuevo a la rectoría. La voz en *off* de la Fanny narradora no vuelve a aparecer hasta que se produce el regreso de Sir Thomas, después de que hayan tenido lugar varios acontecimientos, como la llegada de Henry y Mary Crawford, y, sobre todo, los preparativos y ensayos de una obra de teatro bajo la dirección de Tom Bertram, hermano mayor de Edmund:

“Dear Susy,  
All remnants of the theatre have been erased and Tom and Yeats have fled the new solemnity that has returned to Mansfield Park.” (00:32:42)

Estas palabras se superponen a una imagen de una reunión en el interior de la mansión que refleja que el regreso de Sir Thomas ha supuesto un cambio radical en las vidas y estados de ánimo de los habitantes de Mansfield y de sus amigos los Crawford.

La siguiente carta a su hermana Susy tiene como objetivo relatar lo sucedido durante la boda de Maria Bertram con Mr. Rushworth (00:41:19). Vuelve a aparecer Fanny en su escritorio, mirando a la cámara y contando lo sucedido en voz alta:

“Dear Susy,  
Maria was married on Saturday...”

En este momento comienzan a mostrarse imágenes de lo sucedido mientras se escucha la voz en *off* de Fanny, y volvemos a observar un tono humorístico en la voz y en las imágenes que en esta ocasión van acompañadas por una música de fondo también de carácter cómico.

La siguiente ocasión en la que Fanny narra los hechos de la historia no resume los acontecimientos a su hermana sino que volvemos a ver a Fanny como autora de relatos de ficción. Después del baile ofrecido en su honor en Mansfield Park, Fanny se retira agotada y agitada a su habitación. Coge una hoja de papel de su escritorio y lee en voz alta un fragmento de una de sus historias (00:48:49):

“...And then, a few hours before Laura died, he said, ‘Take warning from my unhappy end, beware of fainting fits and beware of swoons’...”

En ese momento, Fanny, que está junto a la ventana, se da cuenta de que alguien la observa desde el exterior. Se trata de Henry Crawford, quien le hace una reverencia. Fanny apaga la vela que ilumina su habitación y susurra en voz baja, mientras observa a Henry ahora protegida por la oscuridad.

En esta escena, las historias de Fanny se utilizan narrativamente para describir su estado de ánimo. Cuando habla de tener cuidado de no desmayarse, se está refiriendo no sólo a la protagonista de su relato sino también a ella misma. Fanny intenta convencerse a sí misma de que no es bueno perder el control, que no debe confundirse, que tiene que saber controlar esta nueva situación en su vida en la que ha pasado a ser el centro de atención de muchas miradas y en la que su vida social va a ser más intensa. Sin embargo, los cambios que se están produciendo en su vida no hacen que olvide su pasión por la escritura. La siguiente escena va acompañada de la risa de la protagonista, divertida por sus propias invenciones (00:52:00):

“From this period, the intimacy between them daily increased till at length it grew to such a pitch that they did not scruple to kick one another out of the window on the slightest provocation”

Hasta las escenas finales de la película no vuelve a aparecer Fanny como narradora. En estas escenas finales, Fanny se convierte en la narradora omnisciente que en los últimos capítulos de la novela hace un resumen de todo lo que sucede a los personajes para concluir la historia. En las últimas páginas de la novela (pp. 461-473), el narrador domina por completo la enunciación. Su voz y sus comentarios sobre los personajes y sucesos son explícitos. Al mismo tiempo, en estos capítulos finales de la novela el narrador hace frecuentes comentarios dirigidos de modo consciente a los lectores. La película adapta estos capítulos de la novela con Fanny de nuevo como narradora, identificada de forma más completa con el narrador extradiegético de la novela. El control máximo del narrador se cifra en incluir relatos de lo que los



personajes no hicieron ni dijeron. Esto es justamente lo que pasa al final de la película cuando los personajes componen esa especie de “cuadros”, que vamos a analizar a continuación, quedando inmóviles durante el segundo en el que la Fanny-narradora explica cómo podían haber sido las cosas (pausa/imagen de todos quietos) pero que no fueron.

En estas escenas finales, Fanny se encuentra en la habitación del enfermo Tom Bertram (01:36:13). Ella y Edmund observan a Sir Thomas pidiendo perdón a Tom. Sir Thomas se considera responsable de la enfermedad de Tom, causada por los excesos del joven; piensa que el comportamiento de su hijo ha estado motivado por su falta de atención y cariño en la educación del mismo, y por el mal ejemplo que le dio durante su estancia en la colonia. En ese momento la cámara se acerca a Fanny, que se encuentra junto a la ventana, mirando hacia el exterior. La cámara muestra un plano que asociamos a lo que Fanny ve: una bandada de pájaros que sobrevuelan el jardín de Mansfield Park. A partir de este momento, la imagen queda relacionada con el punto de vista de Fanny, que parece acompañar a los pájaros en su vuelo. El siguiente plano es un picado a vista de pájaro del parque. En ese momento la voz en *off* de Fanny comienza a hacer un resumen del estado en el que se encuentran los diversos personajes de la historia. El movimiento rápido de la cámara imita la rapidez con la que el narrador de la novela concluye en unas páginas la historia que presenta en la novela. La cámara se detiene en primer lugar junto a una casita de campo y se introduce en el interior por un ventana, de modo que observamos a Mrs. Norris y Maria Bertram en su interior. Sobre esta imagen, la voz en *off* explica la escena (01:38.24):

“In good and perfect time, Tom’s health did return. Henry Crawford chose not to marry Maria. Mrs. Norris, whom Sir Thomas came to regard as hourly evil...went to devote herself to her unfortunate niece. It may be reasonably supposed that their tempers became their mutual punishment...(PAUSA de la voz)...It could have turned out differently I suppose...(PAUSA de la voz y de la imagen)...but it didn’t...(FIN PAUSA imagen)”

Los paréntesis introducidos en la transcripción de la narración en *off* de Fanny indican lo que sucede con la imagen y el sonido. Fanny dice que la historia de Maria y Mrs. Norris podía haber sido diferente. En ese momento hace una pausa en su narración, que va acompañada de una pausa en la imagen. No se trata exactamente de una imagen congelada sino de un instante en el que Maria y Mrs. Norris se quedan inmóviles. Cuando Fanny dice “but it didn’t”, los personajes vuelven a moverse. Estas escenas sirven para adaptar de forma muy efectiva, las características del narrador omnisciente de la novela. El narrador controla las acciones de sus personajes de forma consciente y crea una historia para su público.

La cámara cambia de ángulo y sigue a los pájaros. Este plano sirve de transición espacial y temporal en la narración de Fanny, que ha acabado la historia de Mrs. Norris y Maria, y sigue en busca de otros personajes. La siguiente imagen es un plano largo y exterior de Henry y Mary Crawford, que en el jardín de una casa se encuentran de pie junto a una mesa en la que una joven y un joven toman el té. La cámara se acerca a ellos y nos ofrece un plano medio de los cuatro, con la casa al fondo. Sobre estos planos se escucha la voz de Fanny (01:39:27):

“Mary Crawford went to live in Westminster. Eventually she and Henry found partners who shared their more...(PAUSA voz e imagen)...modern sensibilities.”

La pausa de la acción y la voz deja tiempo para apreciar las composiciones de los personajes en la escena como figuras de un cuadro. Los actores permanecen un instante posando frente a la cámara y cuando vuelve el sonido continúan sus movimientos en escena. Calificar el comportamiento de dudosa moralidad para la época como “modern sensibilities” no está exento de la fina ironía de la voz narrativa: las nuevas parejas de los Crawford hacen gala de sus sensibilidades más modernas intercambiando miradas de complicidad, sin que los Crawford se percaten de ello.

Tras un nuevo plano del cielo, el movimiento de la cámara acaba enfocando el exterior de Mansfield Park, donde Fanny, con un libro y una pluma en sus manos, está sentada en un banco junto a Edmund. La voz en *off* de Fanny explica lo que muestra la cámara (01:39:48):

“And as *you* may have guessed, at exactly the time when it was quite natural that it should be so and not a moment sooner, Edmund came to speak the whole delightful and astonishing truth...” (énfasis añadido)

El pronombre personal de segunda persona se dirige explícitamente al destinatario de la historia y le hace formar parte de la situación discursiva al igual que sucede en la novela. La voz de Fanny queda en silencio y la cámara se acerca al banco en el que se encuentran los dos primos, y la declaración se representa de modo escénico: los enamorados se abrazan y besan. Durante el abrazo la cámara muestra el rostro de Fanny, quien mira directamente a la cámara en una nueva y final interpelación a los espectadores de la narradora. Así se mantiene el control narrativo hasta el final. En el plano del abrazo se observa que Fanny tiene los dedos manchados de tinta: una vez más se recalca que la Fanny de la película es ante todo una escritora, y la escritura sirve de marco a toda la historia.

Un plano de Lady Bertram y Sir Thomas, que pasean por el jardín, muestra que observan la escena entre Edmund y Fanny:

Lady Bertram: “Looks that they are finally getting somewhere”

La cámara enfoca a Susy, que pasea con ellos y con Julia Bertram, a quien entrega una carta de Mr. Yates, el amigo de Tom. La voz en *off* de Fanny resume y concluye la historia:

“Susan came to live in Mansfield Park. Tom grew stronger by the day and Sir Thomas eventually abandoned his pursuits at Antigua. He chose instead to pursue some exciting new opportunities in tobacco...(PAUSA de voz y de imagen)...It could have all turned out differently, I suppose...but it didn't (FIN PAUSA de voz e imagen)

Aquí terminan las incursiones de la voz narrativa de la protagonista. Sin embargo la película ofrece una escena final que es una adición a la novela y que está relacionada con el cambio fundamental que la película hace al personaje de Fanny Price al presentar una Fanny escritora y narradora. Edmund y Fanny pasean juntos hacia la rectoría, su nuevo hogar y tiene lugar la siguiente conversación (01:42:54):

Edmund: “By the way. I spoke to a John Ward at Edgerton’s, and he says he’ll be willing to publish.”

Fanny: “My stories!”

Edmund: “at our expense, of course, but you’d keep ten per cent of the profit. Now I was thinking of the title: *Effusions of fancy by a very young girl in a style entirely new*. What do you think?”

Fanny: (riendo) “That’s very interesting. Terrible!”

### 7.2.2. Adaptación de los elementos enunciativos de la novela

Ya hemos visto que Fanny adquiere muchas de las funciones del narrador de la novela, tanto en su faceta manifiesta como en la encubierta. Sin embargo, Fanny es una narradora intradiegética: un personaje dentro de la historia. Esto quiere decir que por encima de ella se puede identificar una instancia narrativa extradiegética, responsable de la narración de todo lo que vemos en la película. Aunque en muchas ocasiones este narrador, como el de la novela, esté muy cercano al punto de vista de Fanny. La existencia de este narrador extradiegético se hace patente en numerosas ocasiones. Por ejemplo, las descripciones de lugares y personajes que hace el narrador de la novela son sustituidas en la película en ocasiones por una serie de pistas visuales que sirven para describir la cualidad de un lugar o de un personaje. De este modo, en las primeras escenas de la película que se desarrollan en la casa de Fanny en Portsmouth algunas imágenes, como la de una cucaracha corriendo por el suelo de la casa, reflejan toda la pobreza del hogar de los Price. En cuanto a los personajes, quizás el caso más significativo de breves planos descriptivos de un personaje sean los de Lady Bertram, a

la que la cámara enfoca en varias ocasiones durmiendo en un sillón y a la que en una ocasión vemos llenar un vaso con su “medicina”, causante de su continuo estado adormilado. Hay una escena en particular en la que los elementos visuales producen la caracterización de varios personajes. Después de la primera visita de Henry y Mary Crawford a Mansfield Park, aparecen primeros planos sucesivos de varios personajes en sus respectivos dormitorios mirándose y arreglándose delante del espejo (00:22:10), preocupados por su aspecto ante la llegada de los nuevos vecinos. La cámara se sitúa detrás de los personajes, por lo que vemos lo que ellos ven mientras se miran al espejo. Y observamos la forma en la que se presenta la misma acción en los distintos casos. En primer lugar vemos a Julia Bertram ponerse un pendiente y retocarse el pelo, tras lo que esboza una pequeña sonrisa de satisfacción ante lo que ve; a continuación es su hermana Maria la que, observándose en un espejo, se pone unas gotas de perfume en el cuello y se pellizca las mejillas para darles color. La actitud coqueta de las dos hermanas delante del espejo anticipa la competición que se producirá entre ambas con el objetivo de ganar los favores de Henry Crawford. La siguiente imagen nos presenta a Lady Bertram bebiendo un vaso de su “medicina” mientras ve su imagen reflejada en el espejo. Mrs. Norris también aparece delante de un espejo, intentando decidir en qué parte del pelo debe ponerse una pequeña flor que acaba tirando al suelo con gesto malhumorado. Este plano da paso a una imagen de Edmund quien también se ocupa de su aspecto, aparentemente por el interés que en él ha provocado la llegada de Mary Crawford. Por último, vemos a Fanny delante del espejo. La actitud de ésta es muy diferente a la del resto de los personajes. Fanny sólo contempla su imagen durante un instante y, conforme con lo que ve, se levanta y sale de su cuarto.

La existencia de un narrador extradiegético también se asocia a la selección y control de las imágenes de los personajes. En la escena del invernadero, Maria y Julia

están tocando el órgano acompañadas de varios personajes (00:23:15). La cámara los observa desde fuera, detrás de los cristales, y va moviéndose lentamente y dejando ver lo que sucede en el interior. Este narrador que controla la historia se observa también en la escena en la que Fanny, que ha vuelto a Portsmouth, se encuentra tumbada en la cama con su hermana Susy, leyéndole una de las historias que ha escrito (01:03:09). En esta escena, que recuerda a la escena del principio de la película en la que la Fanny niña le cuenta un cuento a su hermana pequeña, la cámara está situada en el techo de la habitación. Este plano imposible de asociar a ningún observador es una forma de adaptar el narrador omnisciente y extradiegético y ofrece la referencia frente a la cual identificar el punto de vista subjetivo de Fanny. Este picado se repite en otras ocasiones, como en la escena en la que Edmund y Fanny viajan en un carruaje de vuelta a Portsmouth. La cámara se sitúa por unos instantes por encima del carruaje, mostrándonos el paisaje que recorren durante el viaje (01:19:35). Desde este ángulo la cámara empequeñece el carruaje, que por un momento se oculta tras los árboles. Este movimiento y cambio de posición y ángulo de la cámara nos aleja por un instante de la intimidad del interior del carruaje en el que viajan los dos primos. Se comporta como el narrador que conoce todo sobre la historia, que puede estar en todas partes y que controla el acceso que los espectadores tienen a la historia, el conocimiento que quiere que tengamos en cada momento. En la siguiente imagen la cámara nos vuelve a mostrar el interior del carruaje, de modo que nos permite saber lo que está sucediendo.

Otra función característica del narrador omnisciente de la novela es el incluir en su narración las transiciones temporales y espaciales que tienen lugar a lo largo de la historia. Estas transiciones se llevan a cabo en la película por medios visuales. Son frecuentes los planos largos del exterior de Mansfield Park, para marcar la transición entre escenas o un cambio espacial. Uno de estos planos de la mansión (00:37:04) sirve

de transición entre episodios y transición temporal. Se trata de la transición entre la escena en la que Fanny monta sola a caballo de noche y bajo la lluvia mientras que Edmund la espera preocupada dentro de la casa, mirando por una ventana. Sir Thomas se acerca a su hijo y le habla de Mary Crawford en un momento en el que Edmund sólo piensa en Fanny. Un plano de la mansión bajo la luz del día marca la transición temporal y da paso a una escena en la que Fanny está sola en la biblioteca y llega Henry Crawford y comienza a leer para ella. Más adelante tenemos dos planos que de nuevo no sólo marcan una transición entre episodios sino también marcan de forma explícita una transición temporal. En primer lugar vemos un plano de una de las fachadas exteriores de Mansfield Park: es de noche y sólo algunos ventanales están iluminados por la luz de las velas (01:25:43). Las escenas que siguen a este plano muestran los acontecimientos de gran intensidad dramática, que tienen lugar durante esa noche en el interior de la mansión. A continuación se vuelve al mismo plano de la mansión bajo la luz del día.

Hay ocasiones en las que la voz del narrador en la novela aparece encubierta detrás de una narración en la que relata lo que los personajes dicen, piensan o sienten. Se trata de las ocasiones en las que utiliza el discurso indirecto y el discurso indirecto libre. En *Mansfield Park* la vida interior de Fanny es la que domina el relato, de modo que el narrador presenta en numerosas ocasiones sus pensamientos y emociones acerca de lo que la rodea. Esto hace que el punto de vista que domine en la novela sea el de Fanny, de modo que en ocasiones el punto de vista del narrador se confunde con el de la protagonista.

Por su parte, la película sólo verbaliza los pensamientos de Fanny en muy contadas ocasiones por medio de la voz en *off* en las cartas.

Encontramos en esta película el uso de una técnica fílmica que destaca por su infrecuencia. Se trata de las imágenes a cámara lenta que aparecen en varias ocasiones a lo largo de esta adaptación y que en la mayoría de sus apariciones cumplen una misma función: sirven para acentuar las emociones intensas de la protagonista o para marcar que las escenas están siendo observadas desde su punto de vista. En los planos a cámara lenta el discurso es más largo que la historia, como sucede en novela con el monólogo interior. Hay dos ocasiones en las que la cámara lenta se utiliza en imágenes en las que Fanny monta a caballo. En la primera de estas escenas, Fanny y Edmund cabalgan juntos (00:14:25). Las imágenes a cámara lenta intensifican la sensación que esta actividad provoca en Fanny y en su primo. El primer plano a cámara lenta nos muestra el movimiento de las patas inferiores de los caballos mientras galopan. Esta imagen de paso a un primer plano de los dos primos sobre los caballos, lo que permite que veamos sus caras sonrientes. La cámara está situada más cerca de Fanny. Sin embargo, será la siguiente escena en la que Fanny aparece montando a caballo (00:35:48), en esta ocasión en solitario, la que muestre de forma más clara cómo la cámara lenta se asocia con los sentimientos intensos de Fanny, que en esta ocasión galopa a caballo bajo la lluvia huyendo de lo que le hace daño dentro de Mansfield Park. Esta escena a cámara lenta va acompañada de la respiración agitada de la protagonista, lo que acentúa la intensidad de sus emociones. La escena se inicia con una imagen de Fanny montando la yegua. La vemos venir de frente. Se acerca cada vez más a la cámara de modo que acabamos viendo sólo las patas del animal. La cámara nos ofrece ahora un plano largo de una de las ventanas de la casa tras la que podemos ver a Sir Thomas y Mary Crawford charlando animadamente. Incluso oímos las risas de Mary. A continuación comienza la cámara lenta con un primer plano de las crines de la yegua y de la cara de Fanny mientras galopan. Vemos su rostro y cabello mojados por la lluvia y oímos la



respiración entrecortada de Fanny. Finalmente se detiene. La música y el ruido de la lluvia acompañan esta situación emocionalmente intensa en relación con la protagonista. La oscuridad de la noche, sobre la que destaca el brillo de las gotas de lluvia sobre las ramas de los árboles, acentúa la intensidad de las emociones.

Otras imágenes a cámara lenta sirven para enfatizar que los acontecimientos están siendo observados desde el punto de vista perceptivo de Fanny. Esto sucede en la reunión en uno de los salones de Mansfield Park (00:19:42). La cámara nos muestra a Fanny observando a los demás jugando a las cartas, por lo que el punto de vista del narrador se asocia al de Fanny. Esta identificación se produce sin recurrir a la cámara subjetiva o plano subjetivo. En otra imagen posterior la cámara acentúa las reacciones de Fanny, que dolida por el desprecio que Mrs. Norris le muestra delante de los demás, abandona la reunión en una de las salas de Mansfield. Los movimientos a cámara lenta de su salida dan tiempo para percibir el dolor que Fanny siente en esos momentos (00:26:19). Durante el baile celebrado en Mansfield Park en honor de Fanny, vuelven a repetirse las imágenes a cámara lenta, esta vez del baile en el que participan Fanny y Henry, y Edmund y Mary (00:47:08-00:48:15). El movimiento a cámara lenta sirve aquí para mostrar que el baile es una forma de cortejo, en el que las miradas de los participantes se cruzan con frecuencia, y también sirve para reflejar las emociones que acompañan a Fanny durante el mismo. En esta escena es más evidente la presencia de un narrador extradiegético que controla la percepción de las imágenes y enfatiza la importancia de las mismas en el desarrollo de la historia, ya que es durante el baile cuando queda manifiesto de forma más clara el interés que Henry Crawford siente por Fanny. Al comienzo de esta escena un picado de la cámara desde el piso superior de la sala, nos sitúa en la pista de baile. En sucesivos primeros planos a cámara lenta aparecen Henry, Fanny, Edmund y Mary mientras bailan. Es interesante resaltar, en

relación con la profundidad de campo, que aunque hay muchos personajes bailando sólo dos aparecen enfocados (las parejas que forman los protagonistas durante el baile), mientras que los demás, las figuras del fondo, aparecen desenfocadas. Por un instante la cámara sube hasta el techo de la sala y nos muestra a las parejas desde un ángulo superior. Pero vuelve a bajar a la pista. Los segundos finales de esta escena a cámara lenta, nos muestran primeros planos de los rostros de los protagonistas, de sus brazos que se tocan siguiendo los pasos del baile. Y vemos el rostro de Fanny que sigue el movimiento de los giros rápidos que está dando con su pareja de baile, Henry, y un plano nos muestra cómo su falda también gira, con lo que se transmite una sensación de mareo, de excitación, algo que siente Fanny una vez que la música ha terminado. En estos giros finales, la música acompaña las imágenes y aumenta en intensidad, manteniendo una nota sostenida hasta que llega a su final.

Otra escena en la que se vuelve a usar la cámara lenta, tiene lugar cuando Fanny encuentra el cuaderno de los dibujos que Tom ha hecho sobre los abusos cometidos con los esclavos en *Antigua* (01:23:43). Sir Thomas la descubre mirando los dibujos y muy enfadado le quita el libro de las manos y le ordena que se marche a su habitación. En este momento las imágenes a cámara lenta alargan el estado confuso y asustado de Fanny.

Sin embargo, las imágenes a cámara lenta no son la única forma por medio de la cual la película adapta la importancia de la vida interior de Fanny Price en la novela, y el dominio de su punto de vista conceptual y perceptivo en la presentación de lo que sucede a su alrededor. Otra de las formas a través de las cuales se expresa la vida interior de Fanny es el uso de los primeros planos de la protagonista para reflejar las emociones que transmite a través de la expresión de su rostro y sus gestos. Hay una escena en que Fanny observa a través de una ventana cómo Edmund ayuda a Mary a

montar en la yegua de Fanny. El primer plano de la cara de Fanny revela que ésta se siente molesta, dolida y celosa de que Edmund le dedique a Mary Crawford el tiempo que le dedicaba a ella (00:20:41). La escena comienza cuando Fanny baja por la escaleras de la mansión y oye risas procedentes del exterior. Por lo que se acerca a una ventana del pasillo en la planta baja. El siguiente plano es un plano medio de Fanny de espaldas mirando por la ventana. Al fondo en el exterior, detrás de la ventana, se distinguen las figuras de un hombre y una mujer junto a una yegua blanca. A continuación, se pasa a un plano largo desde detrás de la ventana (como si la cámara estuviese apoyada en los cristales de la ventana, ya que vemos la madera de la misma, provocando el efecto de un “frame-within-frame”). En realidad se trata de un plano subjetivo que pretende hacernos sentir que estamos viendo la escena que tiene lugar en el exterior entre Edmund y Mary, desde el punto de vista de Fanny. De este plano subjetivo pasamos a un primer plano del rostro de Fanny, que se pone de perfil (como si no quisiera seguir mirando lo que sucede), pero vuelve a mirar. En este plano observamos que su rostro muestra un gesto molesto, enfadado, dolido. Pasamos a una nueva escena, desde otro ángulo: desde una ventana del piso superior vemos a Edmund y a Mary que se encuentran en otra parte del patio exterior de Mansfield Park. Mary monta la yegua mientras Edmund la observa. Sabemos que la cámara está situada detrás de una ventana porque, como sucedía anteriormente, vemos los cristales y los marcos de madera de la misma en los bordes de la imagen. Pasamos a un plano medio de Fanny que mira por la ventana de su dormitorio, sentada delante de su escritorio. Este plano nos revela que la ventana es la del dormitorio de Fanny y que vemos lo que ella está viendo (la cámara se ha vuelto a aliar con su punto de vista). Fanny intenta poner su atención en la escritura pero las risas de Mary la distraen. Con gesto enfadado y molesto deja la pluma en el tintero (00:23:16).

En otras ocasiones, se reflejan los sentimientos de Fanny por medio de soluciones visuales y musicales. Fanny se niega a aceptar la propuesta de matrimonio de Henry Crawford a pesar de la insistencia de Sir Thomas. Una imagen del exterior nos muestra un cielo oscuro, lleno de nubes. Pasamos a una imagen de Fanny mirando. El cielo es lo que ella está viendo. Interpretamos que era una imagen desde su punto de vista. Las tonalidades oscuras del cielo, junto a una solemne música de piano de fondo refuerzan la tristeza de la protagonista en estos momentos y la difícil situación en que se encuentra por su negativa a Henry (00:54:52). En estos momentos comenzamos a oír la voz de Sir Thomas, que acusa a Fanny por su comportamiento. Aunque cambie el escenario (sucesivos planos del interior de la mansión, del invernadero, y del exterior), la voz de Sir Thomas recriminando a Fanny no deja de oírse. Hay un momento (00:55:37) en que la voz de Sir Thomas se convierte en una especie de eco repetitivo, en un sonido lejano, que rodea a Fanny en todas partes. Se intercala un primerísimo plano de los labios de Sir Thomas, que no paran de repetir lo mismo. Esta especie de eco es una forma sonora de presentar el efecto que las palabras de Sir Thomas tienen en la mente de Fanny.

En cuanto al dominio del punto de vista de Fanny, la película lo muestra de forma clara en las escenas de la llegada de ésta a Mansfield Park cuando es una niña. Las primeras escenas en Mansfield Park tratan de reflejar el punto de vista que Fanny niña tiene sobre la mansión y sus habitantes. La protagonista llega a la mansión de madrugada y tiene que esperar varias horas en la puerta hasta que llega su tía Mrs. Norris. Hay un plano de la fachada principal de Mansfield Park en el que distinguimos en una esquina a la pequeña Fanny, que parece perderse en la imagen ante la grandiosidad de la mansión. Llega Mrs. Norris (00:05:34) y a partir de este momento la cámara se sitúa a la altura de Fanny, por lo que visualizamos la escena desde su posición. Este

ángulo, además de asociarse a la altura de la niña, agranda lo que la rodea. La cámara se sitúa muy cerca de Fanny en estas escenas. Esta cercanía y el ángulo aproximan la narración al punto de vista de la niña. Llega Sir Thomas, que se sitúa junto a Mrs. Norris y comienza a hablar con Fanny. Cuando habla Sir Thomas, la cámara, situada detrás de los adultos, muestra un picado de la pequeña Fanny acompañando el punto de vista de los mayores, acentuando la superioridad física de éstos, materializando su superioridad social. Cuando Fanny responde, se presenta un contrapicado de la imagen previa. Este cambio de ángulo se repite durante todo el intercambio entre los personajes. Sin embargo, hay una diferencia entre los planos. Cuando el ángulo representa el punto de vista de la pequeña Fanny, la cámara es en ocasiones subjetiva. Sin embargo, cuando el ángulo representa la situación desde arriba, la cámara se sitúa detrás y un poco por encima de Mrs. Norris y Sir Thomas y por tanto son planos menos subjetivos y ligeramente distanciados de la perspectiva de estos personajes. Cuando Mrs. Norris enseña la casa a Fanny apresuradamente, la cámara se sitúa junto a la niña, produciendo un efecto de vértigo, que asociamos a lo que Fanny siente durante el recorrido por su nuevo hogar.

Estos cambios de ángulo y movimientos de la cámara adaptan los primeros capítulos de la novela en cuanto a punto de vista narrativo y perceptivo. En la novela, cuando Fanny ya ha dejado de ser una niña, tienen lugar los preparativos de la obra de teatro en Mansfield Park y vuelve a acentuarse el punto de vista de Fanny, quien se niega a participar en la representación, pero que actúa como silenciosa observadora de todo. En la película, las escenas que muestran los ensayos y preparativos de la obra también son mostradas por una cámara que acompaña a Fanny observando lo que sucede a su alrededor (00:29:51).

Sin embargo, en la novela, aunque el punto de vista de Fanny sea el dominante, el narrador también hace incursiones en la mente de otros personajes, produciéndose cambios en el punto de vista. Estos cambios se reflejan en particular en la escena de la película en la que Henry y Mary Crawford hacen su primera aparición en Mansfield Park (00:17:51). Se escucha el sonido de unos pasos que se acercan, pero antes de mostrarnos a los recién llegados, la cámara nos muestra sucesivamente en varios primeros planos las reacciones que los mismos provocan en Fanny, Julia Bertram, Mr. Rusworth, Lady Bertram y Maria Bertram. Un plano a cámara lenta muestra cómo ésta última deja caer las cartas que tenía en las manos. Este detalle apunta lo que pasará después: Maria queda deslumbrada por Henry Crawford y pierde el control de sus actos. La cámara está colocada detrás de los Crawfords, por lo que las imágenes anteriores muestran su punto de vista. La cámara cambia de posición y se sitúa delante de los Crawford (00:18:10) y los enfoca de pies a cabeza, imitando el movimiento de los ojos de probablemente la mayoría de los presentes en la sala, inspeccionando a los recién llegados.

Otro aspecto importante de la película relacionado con el punto de vista y con distintos niveles de comprensión, de recepción de la historia, se aprecia en el episodio en el que Mary Crawford llega a la habitación de Fanny para pedirle que ensaye con ella su papel en la obra, ensayo que se produce bajo la atenta mirada de Edmund. En la película, los espectadores no sólo ven a Fanny y a Mary ensayando, sino que también observan las reacciones de Edmund, que participa en la escena como espectador intradiegético (00:28:58). Otro ejemplo ocurre en una escena en la que Henry lee en voz alta para Fanny en la biblioteca (00:37:04). En la película esta escena es observada por Maria Bertram desde una puerta entreabierta (00:38:45). Maria actúa como espectadora

intradiégetica que observa sin ser observada por los demás personajes, pero que sí es observada por los espectadores del filme.

Tras considerar los aspectos de la adaptación pertenecientes a la diégesis y el punto de vista, podemos pasar a analizar cómo adapta la película aquellos aspectos que pertenecen a la mimesis de la novela. Ya hemos visto cómo la película adapta y modifica la novela en lo que se refiere a las numerosas cartas que Fanny escribe a su hermana Susy, que no aparecen en la novela pero que son una solución para adaptar el discurso del narrador de la novela. La película incluye dos cartas que sí aparecen en la novela. Se trata de las cartas que Fanny recibe de Mary Crawford y de Edmund cuando se encuentra de vuelta en Portsmouth en el último volumen de la novela. La primera carta que recibe es la de Mary Crawford (01:03:21). Fanny está en la cama tumbada junto a su hermana Susan cuando llega una de sus hermanas pequeñas con la carta de Mary. Fanny comienza a leerla en voz alta y poco a poco a la voz de Fanny se superpone la voz de Mary Crawford hasta que ya sólo se oye la voz de Mary. En ese instante (01:03:43) comenzamos a ver imágenes de lo que la voz de Mary está contando: su encuentro con Julia, Maria y Mr. Rushworth en Londres, a los que ha visitado acompañada de su hermano Henry. La voz de Fanny vuelve a superponerse a la de Mary (01:04:35) y volvemos a ver la imagen de aquella con sus hermanas. Al final sólo se oye la voz de Fanny terminando de leer la carta.

Durante su estancia en Portsmouth, a donde Sir Thomas la ha enviado confiando en que el contraste de la pobreza del hogar familiar con la riqueza de Mansfield haga que cambie de opinión respecto a Henry Crawford, Fanny recibe también una carta de su primo Edmund (01:09:33). Fanny comienza a leer la carta pero en seguida pasamos a escuchar la voz de Edmund, que va acompañada de una imagen del mismo escribiendo. En un nuevo plano de la protagonista en Portsmouth, Fanny ha sido interrumpida en su

lectura por uno de sus hermanos pequeños y decide salir al exterior para terminar de leer la carta. Seguimos oyendo la voz de Edmund pero ahora lo que vemos es la imagen de Fanny mientras pasea y lee la carta. Cuando Edmund le dice “She is the only woman in the world I could ever think of...as a wife”, refiriéndose a Mary Crawford, Fanny, triste por el efecto de estas últimas palabras, deja de leer y dobla la carta.

Otro aspecto importante de la mimesis de la novela se refiere a la gran cantidad de conversaciones entre los personajes. Berardinelli (1999a) explica cómo la directora llevó a cabo la adaptación de los diálogos de la novela. Inicialmente, Rozema escribió los pasajes en inglés actual, y después fue al texto original para buscar la “traducción” al inglés de la época de Austen. En aquellas ocasiones en las que Austen no había escrito nada parecido a lo que Rozema estaba buscando, ella hizo todo lo posible para convertir su prosa de los años 90 en algo que imitase el estilo y el enfoque de Austen.

En la película encontramos muchas conversaciones que no aparecen en la novela. Estos diálogos añadidos están relacionados con varios elementos de la historia que la película desarrolla alterando algunos de los sucesos de la novela o añadiendo escenas y elementos temáticos que no aparecen del mismo modo en la novela. La manera en que la película trata los elementos de la historia afecta a los elementos que pertenecen a la enunciación por lo que no podemos hacer una división estricta entre los elementos de la historia y los del discurso. Los cambios que Rozema introduce en la historia influyen en la enunciación de la película. Se ha explicado cómo los cambios en el personaje de Fanny la convierten en una narradora intradiegetica, y ahora analizaremos cómo otros cambios de la historia provocan cambios e invenciones en algunos diálogos y escenas de la película respecto a los de la novela. Hay dos elementos temáticos que la película modifica en relación con el original: la esclavitud y el feminismo. En la novela, la única mención explícita que aparece de la esclavitud tiene



lugar durante un intercambio entre Fanny y Edmund, y que puede ser la base de la que parten algunas de las escenas de la película que examinaremos más adelante:

“Your uncle thinks you very pretty, dear Fanny—and that is the long and the short of the matter. Anybody but myself would have made something more of it, and any body but you would resent that you had not been thought very pretty before; but the truth is, that your uncle never did admire you till now—and now he does. Your complexion is so improved!—and you have gained so much countenance!—and your figure—Nay; Fanny, do not turn away about it—it is but an uncle. If you cannot bear an uncle’s admiration what is to become of you! You must really begin to harden yourself to the idea of being worth looking at.—You must try not to mind growing up into a pretty woman.”

“Oh! don’t talk so, don’t talk so,” cried Fanny, distressed by more feelings than he was aware of; but seeing that she was distressed, he had done with the subject, and only added more seriously, “Your uncle is disposed to be pleased with you in every respect; and I only wish you would talk to him more.—You are one of those who are too silent in the evening circle.”

“But I do talk to him more than I used. I am sure I do. *Did not you hear me ask him about the slave trade last night?*”

“I did—and I was in hopes the question would be followed up by others. It would have pleased your uncle to be inquired of farther.”

“And I longed to do it—but there was such a dead silence! And while my cousins were sitting by without speaking a word, or seeming at all interested in the subject, I did not like—I thought it would appear as if I wanted to set myself off at their expense, by shewing a curiosity and pleasure in his information which he must wish his own daughters to feel.” (Énfasis añadido) (*MP*, pp. 197-198)

Aunque si bien es cierto que el tema de la esclavitud está implícito en la novela en todo lo que se refiere a las colonias de Sir Thomas en las Indias Occidentales, la película, por el contrario, presenta el tema de la esclavitud de manera mucho más abierta y explícita, desarrollando la breve mención que Fanny hace del comercio de esclavos.

La primera aparición del tema de la esclavitud en la película tiene lugar en las escenas iniciales, en el viaje que la pequeña Fanny hace desde Portsmouth hasta Mansfield Park. El carruaje se detienen cerca de un acantilado (00:03:40). Fanny observa un barco cercano a la costa, y oye una especie de gritos o cánticos procedentes del barco. El cochero le explica que se trata de un “black cargo”. Por lo tanto, desde una edad muy temprana Fanny empieza ya a tener conciencia de la existencia de la esclavitud.

En una conversación que Fanny tienen con Edmund mientras montan a caballo (00:15:29), Edmund le explica que su padre tiene problemas con los esclavos y los abolicionistas en la plantación que tienen en las Indias Occidentales. A lo que Fanny responde:

Fanny: "That's a good thing, isn't it?"

Edmund: "But we all live of the profits, including you Fanny."

Este desarrollo que la película realiza del tema de la esclavitud parece motivado por factores extracinematográficos, en concreto algunas lecturas críticas que ven en la obra de Austen una crítica implícita a muchos de los aspectos de la sociedad que le tocó vivir, y que se oponen a los que la consideran una escritora conservadora. Estos mismos factores pueden explicar la magnitud que adquiere en la película la condición de la mujer, cuya denuncia va unida la mayoría de las veces a la postura abolicionista de Fanny, ya que compara la situación de las mujeres a la de los esclavos. Esta unión del tema de la esclavitud con el de la condición de la mujer se puede observar en la siguiente escena de la película basada en la escena de la novela que hemos reproducido arriba. Rozema construye un discurso en contra de la esclavitud por medio de varias intervenciones de Fanny y Edmund. Frente a ellos, Sir Thomas representa la posición contraria. En esta escena también aparecen los halagos de Sir Thomas al aspecto físico de Fanny, algo que le disgusta. La escena se desarrolla de la siguiente manera (00:32:54): Sir Thomas está hablando de los esclavos, a los que compara con mulos. Fanny, molesta por el desprecio de Sir Thomas, mira a Edmund y éste decide intervenir.

Edmund: "Excuse me father for contradicting you, but that is nonsense. You cannot say such things."

Sir Thomas: "I did not say they are mules, did I? I said they are *like* mules. Edward Long, "History of Jamaica", read it before you challenge me. Anyway I have a good mind to bring one of them back with me next trip to work here as a domestic."

En este momento Fanny decide intervenir.

Fanny: Correct me if I'm in error Sir Thomas, but I've read, sir, that if you were to bring one of these slaves back to England there would be some argument as to whether or not they should be freed here...if I'm not mistaken.

Sir Thomas (mirando a Fanny con asombro): "I must say you've changed considerably, my dear."

Fanny: "I've done some reading on the matter. Thomas Clarkson to be specific. Under Edmund's guidance."

Edmund: "Fanny has a voracious mind, father, as hungry as any man's and her writing is remarkable, in a style entirely new."

Sir Thomas: "Yes, good, yes...your complexion is so improved."

Edmund: "I trust you'll see as much beauty of mind in time."

Pero Sir Thomas no parece hacer caso a Edmund y sólo se interesa por el cambio físico de Fanny.

Sir Thomas: "You've gained so much countenance and your figure..."

Fanny comienza a molestarse por las palabras de su tío.

Sir Thomas: "Don't you agree Mr. Crawford?"

Henry le da la razón a Sir Thomas y éste decide que hay que organizar un baile en honor de Fanny. Fanny, enfadada, sale de la habitación, en busca de su yegua. Está lloviendo y Edmund intenta detenerla.

Edmund: "Fanny, don't be foolish, it is raining."

Fanny: "I see more distinctly through the rain."

Edmund: "It's just a silly ball!"

Fanny: "I'll not be sold off as one of your father's slaves, Edmund."

Edmund no logra convencer a Fanny y ésta monta a caballo bajo la lluvia.

Esta escena ilustra la forma en que Rozema altera un episodio de la novela para denunciar la esclavitud en las colonias inglesas y también la situación de la mujer en la sociedad inglesa de la época, una situación que para Fanny se asemeja a la de los esclavos por su falta de libertad, independencia, y derecho a pensar y opinar como los hombres.

Esta unión de la esclavitud y la condición de la mujer aparece de nuevo en una intervención de Fanny durante una conversación con Henry Crawford en Portsmouth (01:12:22). Estas son las palabras que Fanny pronuncia, instantes antes de aceptar a Henry en matrimonio, algo a lo que se había negado hasta entonces:

Fanny: "Poverty frightens me, and a woman's poverty is slavery even more harsh than a man's."

Pero el clímax del desarrollo del tema de la esclavitud en la película tiene lugar durante la enfermedad de Tom Bertram, cuando Fanny ha regresado a Mansfield Park y se encarga de cuidarlo. En una de las ocasiones que se encuentra atendiendo a Tom, un libro cae de la cama de éste (01:23:43). Fanny lo recoge y descubre horrorizada que es un cuaderno con dibujos que Tom hizo durante su estancia en *Antigua*, la colonia perteneciente a su familia en las Indias Occidentales, durante el viaje que realizó con su padre, Sir Thomas<sup>109</sup>. Mientras Fanny observa los dibujos que muestran los malos tratos y abusos sexuales infligidos por los colonos a los esclavos (incluido Sir Thomas pegando a los esclavos) se oyen los gritos de los esclavos de fondo. Entra Sir Thomas en la habitación (01:24:39) y enfadado le quita el cuaderno, lo rompe y se sienta en un sillón con las manos sobre el rostro.

Esta es la última vez que en la película aparece de manera explícita el tema de la esclavitud. Sin embargo, en los créditos finales y después de escuchar una melodía durante los primeros momentos comienza una canción que nos recuerda los gritos y cánticos que Fanny escuchó en su viaje a Mansfield Park procedentes de un barco. El título de la canción es "Djongna (slavery)". El tema de la esclavitud en esta adaptación se extiende así por toda la película.

En la reseña que Berardinelli hace sobre esta adaptación de *Mansfield Park*, indica cuatro temas que aparecen sutilmente tratados en la novela y son desarrollados por Rozema. Junto al tratamiento de la condición de la mujer y la condena de la

---

<sup>109</sup> El Tom de la película es un pintor aficionado, un rasgo de su personalidad que no aparece en la novela; la película ya en las primeras escenas (00:09:21) hace referencia a la afición de Tom por la pintura: cuando Mrs. Norris le enseña la casa a la niña Fanny, ésta se detiene ante lo que parece ser un autorretrato de Tom al que Mrs. Norris califica de "muy moderno".

esclavitud<sup>110</sup>, Berardinelli menciona otros dos temas que son tratados más abiertamente en la adaptación: las insinuaciones de lesbianismo e incesto (1999b).

Las insinuaciones de lesbianismo suponemos que se refieren a algunas escenas entre Fanny y Mary que resultan un tanto ambiguas (cuando ensaya la obra de teatro y Fanny representa un papel masculino; o cuando Mary encuentra a Fanny empapada por la lluvia y la hace entrar en la rectoría y la ayuda a cambiarse de ropa, y después Fanny la admira tocando el arpa). Y cuando habla de incesto, probablemente se esté refiriendo al comportamiento de Mr. Price con Fanny a la que mira como mujer y no como hija, o al interés que Sir Thomas muestra por el físico de Fanny. Sin embargo, a nuestro juicio estos temas no se exponen en la película de forma tan abierta como el tema de la esclavitud y la condición de la mujer, estando sujetos a la interpretación que cada espectador pueda hacer de estas posibles señales. En la entrevista que Berardinelli hace a Patricia Rozema, ésta comenta cuál era su intención al introducir estas escenas ambiguas. La directora explica que su propósito era hacer que el público se sintiese incómodo con la escena y el personaje de Mr. Price sin ofrecer una explicación explícita. De este modo es el espectador por sí mismo el que tiene que decidir hasta que punto están podridas las cosas en la casa de los Price. Rozema opina que el incesto es un tema que ya aparece en la novela. Por un lado, tenemos a Fanny y Edmund, que son primos, y por otro lado a Fanny y Sir John, sobrina y tío. En realidad, Rozema ve *Mansfield Park* como una novela oscura, o al menos una novela más oscura de lo que

---

<sup>110</sup> En palabras de Berardinelli (1999b) uno de los aspectos más visibles y discutidos de la película es la forma en la que trata el tema de la esclavitud y el movimiento abolicionista. En una escena de la película, vemos el horror que Fanny siente cuando descubre un dibujo que refleja el maltrato de los esclavos africanos. En ese momento se da cuenta de cual es la fuente de la riqueza y el bienestar de los Bertram. De la forma en la que lo concibe y presenta Rozema, es un momento mucho más oscuro que lo que aparece en la novela de Austen (aunque pueda estar relacionado con indicios que aparecen en la misma). Sin embargo, aunque estos subtemas puedan tener su base en el original y aunque amplíen de forma considerable la base dramática de *Mansfield Park*, Rozema no consigue integrarlos de manera suave y natural en el conjunto de la narrativa, de modo que parecen haber sido insertados en el conjunto.

mucha gente espera. Esta directora considera que el entorno de Fanny es un mundo peligroso, lleno de posibilidades desagradables (Berardinelli, 1999).

Además de las modificaciones relacionadas con elementos temáticos, Rozema introduce en la película otras alteraciones y adiciones a los sucesos y episodios que tienen lugar en la novela. Uno de los cambios más significativos tiene lugar en la parte final de la película, cuando Fanny se encuentra en Portsmouth y Henry va a visitarla. Estas escenas muestran a un Henry comprensivo que le dice a Fanny que sabe que en realidad está enamorada de su primo Edmund (algo que Henry no confiesa en la novela) y que está allí para consolar a Fanny cuando ésta recibe la carta en la que Edmund le dice que sólo podría casarse con Mary Crawford<sup>111</sup>. Pero el cambio más importante se produce durante un paseo de Fanny y Henry por el puerto de Portsmouth, seguidos de Susan y otro de los hermanos más pequeños de Fanny (01.12:22). Durante este paseo Fanny acepta por fin a Henry. Sin embargo, por la noche Fanny se despierta asustada, preocupada (01:14:10). A la mañana siguiente Henry llega a la casa de los Price con un ramo de margaritas para Fanny, pero ésta se desdice de su aceptación (01:14:43):

Fanny: "I've anguished over the matter and I feel that I cannot...I cannot marry you. I'm not prepared."

En la novela Fanny nunca llega a aceptar la propuesta de matrimonio que le hace Henry Crawford. La alteración introducida por Rozema quizás esté inspirada en un suceso ocurrido en la vida real de Jane Austen en el que ésta acepta una proposición de matrimonio de Harris Biggs, hermano menor de las hermanas Biggs, amigas de Jane y su hermana Cassandra, para rechazarla al día siguiente, episodio que Claire Tomalin

---

<sup>111</sup> La película añade varias escenas que presentan a un Henry que intenta ganarse el corazón de Fanny y que ayudan a entender que ésta pueda llegar a aceptarlo. En la novela Fanny también duda al final, halagada por el interés de Henry pero no llega a aceptarlo. Una de estas adiciones en la película con las que Henry trata de conquistar el corazón de Fanny: el carro con fuegos de artificio, música y palomas que Henry envía a la puerta de la casa de Fanny en Portsmouth (01:05:27).

(1997) relata en su biografía sobre Jane Austen. Puede ser que entre las lecturas hechas por Rozema mientras preparaba la adaptación se incluyera alguna biografía o documento en el que se mencionase este acontecimiento en la vida de Jane Austen.

Veamos que dice Tomalin sobre este suceso en la vida de la novelista británica:

Jane would now become the future mistress of a large Hampshire house and estate, only a few miles from her birthplace, and close to her brother James. She would be almost as grand as Elizabeth Austen at Godmersham. She would be able to ensure the comfort of her parents to the end of their days, and give a home to Cassandra.(...) She would have children of her own. All these thoughts must have rushed through her head, each one like a miracle, offerings of happiness she had given up expecting.

And she would have a perfectly decent young husband. There she paused. Seven years before, she had danced here at Manydown with all the *élan* of her love for Tom Leffroy; she had sat out with him, joked with him, done everything that was a profligate and shocking, believed he cared for her and known she cared for him. She had let the world see it, not minding if she were talked about. It was even possible that Harris had kept a vision of Jane as she had been then, dancing so recklessly and happily. She had only to compare the emotions of that night with this one to realize what a gulf lay between real happiness and delusive dreams. The night went by, and Jane stayed awake, like a heroine in a novel who cannot sleep because too many emotions are pressing in on her: ‘the sleepless couch, which is the true heroine’s portion...a pillow strewn with thorns and wet with tears’, as she had written mockingly herself. She thought and thought; and in the morning she packed her bag, dressed herself grimly, and sought someone – Alethea perhaps – who would find Harris. Again they were closeted alone in the library, or the small drawing room, and this time Jane explained, with all the delicacy in her power, that she had made a mistake and could not after all marry him. She esteemed him, she was honoured by his proposal, but on thinking it over she realized that esteem and respect were not enough, and that she would not be behaving fairly or rightly towards him if she accepted the offer of his hand. (Tomalin, 1997:181)

La Jane Austen real rechazó finalmente la propuesta de Harris Biggs porque no estaba enamorada de él del mismo modo que lo había estado de Tom Lefroy, un joven irlandés. La Fanny de la película también pasa una noche intranquila y se da cuenta de que aunque Henry suponga la seguridad económica, no puede casarse con un hombre al que no ama. Jane Austen aconsejaba a una de sus sobrinas en una carta “Never marry without affection”, y este consejo, que ella siguió en su propia vida, ha sido acentuado por Rozema en su película por medio de las alteraciones citadas.

También se añade una escena de sexo explícito entre Henry y Maria Crawford que tiene lugar en una de las estancias de Mansfield Park (01:26:14). Esta escena hubiese sido impensable en una obra de Jane Austen. En la novela sabemos que Maria y

Henry se han escapado juntos después de encontrarse en Londres, pero no se nos proporcionan detalles del adulterio. Fanny descubre lo sucedido por una noticia que lee en un periódico durante su estancia en Portsmouth. La película mantiene la aparición de una noticia sobre el escándalo en el periódico, pero modifica el tiempo y el espacio en el que se produce la lectura de la misma. Fanny se encuentra ya en Mansfield Park y Sir Thomas le pide que la lea en voz alta delante de toda la familia (01:30:37). El hecho de que Rozema sitúe las escenas del adulterio en Mansfield Park, de las que Fanny y Edmund son testigos directos, acentúa los conflictos y las pasiones de las mismas. Rozema también hace que la despedida entre Edmund y Mary Crawford no tenga lugar en Londres, como sucede en la novela, sino que la sitúa también en Mansfield Park y delante del resto de la familia, a excepción de Maria que ha huido con Henry, y después de que Fanny haya leído la noticia en el periódico sobre el adulterio (01:31:25).

A lo largo de todo este capítulo se ha podido comprobar que la definición que la directora hace de su adaptación de *Mansfield Park* como un “collage” está más que justificada. Este rasgo se observa claramente en la siguiente intervención de Edmund en la que discute con su hermano en qué consiste el buen drama (00:24:58), que los conocedores de la obra de Jane Austen identificarán rápidamente como unas palabras pertenecientes no a *Mansfield Park*, sino a *Northanger Abbey*, que se incluyen en el discurso del narrador y se refieren a las características que posee una buena novela<sup>112</sup>:

Edmund: “Good drama, in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most direct knowledge of human nature, the liveliest effusions of wit and humour are conveyed to the world through the best chosen language. Yes, this is essential, but *this* (se refiere a *Lover’s Vows*, la obra que Tom quiere representar) is trash.”

---

<sup>112</sup> Estas son las palabras que aparecen en *Northanger Abbey* en las que el narrador se refiere a las novelas:

“And what are you reading, Miss — ?” “Oh! It is only a novel!” replies the young lady, while she lays down her book with affected indifference, or momentary shame.—“It is only Cecilia, or Camilla, or Belinda;” or, in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour are conveyed to the world in the best chosen language. (NA p. 38)



Esta adaptación de *Mansfield Park* es una muestra de la variedad que podemos encontrar en el campo de las adaptaciones de obras literarias al cine. Cuestiones de fidelidad aparte, la adaptación arriesga en el tratamiento que le da al material narrativo, utilizando como fuente otros textos de, y sobre, Austen y su obra. Esto es en sí mismo innovador aunque su eficacia depende en gran medida de la articulación enunciativa concreta.

En comparación con las demás adaptaciones, esta película resulta más personal en lo que se refiere a las alteraciones que introduce, haciendo que más que una versión de la novela, se convierta en la versión de Rozema sobre Jane Austen y su obra. Sin embargo, desde el punto de vista de la adaptación de la enunciación, la película explota de forma eficaz los medios fílmicos para transmitir algunos aspectos de la narración de Austen. Algunos cambios en la historia, sobre todo la modificación sustancial del personaje de Fanny, ayudan a expresar las características de esta narración, no sólo en *Mansfield Park*, sino en el resto de la obra de Austen, tales como la narración consciente, la ironía, o el humor del narrador.



## 8. CONCLUSIONES

El estudio comparativo de novela y cine, es decir, la comparación de estos dos sistemas semióticos y de la forma en que ambos realizan una narrativa proporciona resultados muy interesantes. Hay aspectos de la narración verbal de las novelas para los que el cine tiene que buscar soluciones basadas en sus propias posibilidades de expresión. Y es aquí donde radica el verdadero reto para aquéllos que llevan a cabo la adaptación de una novela al cine. Aquéllos que llevan a cabo la adaptación deben sacar partido a los recursos expresivos de cada medio.

Hemos utilizado un modelo narratológico/formalista para el análisis de las adaptaciones. Un modelo que distingue entre los elementos transferibles que pertenecen a la historia y aquéllos que requieren adaptación porque pertenecen a la enunciación de la novela, y que por lo tanto tienen que ser adaptados a un sistema enunciativo diferente, que posee unos códigos de expresión diferentes. Este análisis ha revelado en varias ocasiones que la división entre historia y enunciación o discurso, es decir entre contenido y forma, que postulan estos modelos narratológicos, aunque es ciertamente útil desde el punto de vista analítico, no puede mantenerse de manera estricta, ya que en ocasiones se producen trasvases entre la historia y el discurso, es decir, que las adaptaciones pueden utilizar elementos de la historia (adiciones de sucesos, personajes), para adaptar elementos enunciativos de la novela. Además, los elementos de la historia son también adaptados al pasar de la novela al cine porque la forma determina en gran medida el contenido (aunque podamos hablar del personaje de, por ejemplo, Elinor

Dashwood, como de un elemento de la historia y por tanto transferible, la Elinor de la novela nunca será exactamente igual a la que aparece en la película).

También tenemos que recordar que las decisiones que afectan a los códigos fílmicos (al modo en que la película adapta una historia ya existente en el medio escrito), pueden estar influenciadas por factores extrafílmicos (de tipo contextual, ideológico, económico) que están en funcionamiento en el momento de llevarse a cabo la adaptación, a los que debe prestarse atención porque explican muchas de las decisiones tomadas por el director y el resto del equipo que se encarga de la producción de la película.

Por los motivos citados, hemos tenido en cuenta factores extrafílmicos a la hora de analizar una adaptación ya que éstos explican muchas de las elecciones formales y cambios en la historia pero sin reducir las condiciones de adaptación a dichos factores. El estudio detallado de la forma en la que la película adapta al medio fílmico, un medio constituido por una variedad de códigos visuales, verbales y auditivos, una historia narrada en un medio exclusivamente verbal, se basará en los códigos fílmicos disponibles para el adaptador y en las dos enunciaciones resultantes. La distinción entre historia y discurso es sólo posible en un nivel abstracto ya que en un nivel material lo que tenemos para analizar es sólo discurso. El contenido se puede separar de la forma sólo hasta cierto punto pero en un nivel real un personaje nunca será el mismo en el medio verbal y en el fílmico porque aparecen en un discurso diferente, que los hace diferentes.

Las adaptaciones más recientes (*Clueless*, *Mansfield Park*) muestran también la necesidad de estudiar la adaptación como intertextualidad. Un análisis narratológico de las adaptaciones no impide el estudio de las mismas siguiendo un enfoque intertextual.

El análisis detallado de la narración en la novela y en la adaptación permite descubrir los elementos concretos de intertextualidad que tienen lugar.

Con estas matizaciones, los modelos narratológicos se presentan como un marco útil para el análisis sistemático de la forma en que dos medios de representación narran una historia. En este marco no hay lugar para la 'fidelidad' ya que el filme no se analiza como un simple intento de reproducir fielmente la novela original. Un enfoque narratológico permite el análisis de los trasvases y adaptaciones entre la novela, un medio verbal y fundamentalmente no icónico, y el cine, un medio fundamentalmente no verbal e icónico. El análisis que hemos llevado a cabo nos ha permitido observar las soluciones concretas que las distintas películas ofrecen a la hora de adaptar la narración o enunciación de las novelas, y también la evolución en las formas de adaptar a lo largo del tiempo que transcurre entre la primera y la última de las adaptaciones. Dos ejemplos son:

- a) Uso del primer plano en *PP* y del primerísimo plano en *MP* (sobre todo al final)
- b) La protagonista de *PP* nunca mira a la cámara, la de *MP* sí lo hace ( algo que podría ser considerado narración consciente)

Sería conveniente comparar las soluciones que las distintas adaptaciones ofrecen para adaptar aspectos importantes de la enunciación de las novelas de Austen, como es el caso del narrador omnisciente. Esta comparación nos mostrará los diferentes estilos fílmicos utilizados (por ejemplo el estilo y las técnicas empleadas por Ang Lee en *Sense and Sensibility* son más convencionales que las que utiliza Rozema en *Mansfield Park*). Y al mismo tiempo servirá para mostrar la evolución que el cine ha experimentado a lo largo de los años, algo que se hace muy evidente si comparamos el estilo de la primera adaptación al cine de una novela de Austen (*Pride and Prejudice*, 1940) con las adaptaciones más recientes, surgidas en los años 90. También mostrará cómo algunas de

las adaptaciones son más innovadoras a la hora de utilizar el material de la novela, como es el caso de la *Clueless* (por trasladar la historia de Emma a finales del siglo XX) y *Mansfield Park* (por tratar de manera abierta temas que sólo se mencionaban en la novela implícitamente).

Podemos iniciar esta comparación prestando atención a la forma en que las distintas películas analizadas adaptan el narrador que aparece en las novelas de Austen, quizás el aspecto de la enunciación de sus novelas que sea más difícil de adaptar. En todas ellas, incluso en la película de 1940, encontramos el uso de los ángulos picados para mostrar la presencia de ese narrador omnisciente que se sitúa en ocasiones por encima de los personajes y hace comentarios de la acción. Como ya vimos en el análisis de los picados y planos imposibles en *Pride and Prejudice* (1940), este tipo de soluciones visuales suelen interpretarse convencionalmente como sugerencias de la existencia de un nivel narrativo superior sin dejar que éste predomine sobre la acción que se representa, ya que el cine de Hollywood prefiere que las historias se cuenten a sí mismas y que los espectadores no observen la presencia marcada de un narrador. También mencionamos que esta película en blanco y negro no explota todas las posibilidades que ofrece el medio fílmico como son el montaje, el movimiento de la cámara, etc. Pero también señalamos que debe tenerse en cuenta el hecho de que esta adaptación fue hecha en los años 40, época en la que el cine no disponía de las mismas posibilidades técnicas que disfruta en la actualidad.

En cuanto a la versión de *Sense and Sensibility* que dirige Ang Lee, observamos algunos ejemplos en los que se refleja la presencia del narrador que lo ve y lo escucha todo por medio de un montaje en el que se contraponen el sonido y las imágenes. En cuanto a la adaptación de la narración de los pensamientos y emociones de la protagonista, la película, que no utiliza una voz en *off*, emplea una cámara que, aunque

sea objetiva en la mayoría de las ocasiones, suele estar cercana al punto de vista de Elinor. También se señaló cómo se utilizaban los primeros planos de Elinor, y cómo se añaden algunas escenas para reflejar visualmente los sentimientos de la misma. En líneas generales, esta adaptación presenta una enunciación poco marcada, ajustándose a las convenciones del realismo.

Las siguientes adaptaciones analizadas muestran las posibilidades de explotar los códigos fílmicos aunque esto suponga que la narración o enunciación sea más marcada. En la versión que Douglas McGrath hace sobre *Emma*, observamos el uso de una técnica que no aparece en anteriores adaptaciones. Se trata del empleo de la voz en *off* de la protagonista para reflejar sus pensamientos y emociones sobre lo que sucede a su alrededor. También analizamos cómo las primeras imágenes adaptaban el discurso del narrador en la novela y servían para introducir un aspecto importante respecto a la protagonista, su condición de filtro no fiable. Esta película también hace un original uso del montaje para marcar las transiciones temporales y de la acción, un montaje que provoca un efecto cómico que recoge parte del humor con el que el narrador de la novela presenta los personajes y las situaciones. También mencionamos ejemplos en los que se producía una disparidad entre el mensaje visual y sonoro, algo que sirve para adaptar la ironía verbal del narrador de la novela. Por último, en esta adaptación se utiliza una técnica fílmica que no aparece en las películas anteriormente analizadas. Se trata del uso de los *flashbacks* de la imagen. La narración de Emma sobre un suceso se contrapone a las imágenes de lo que realmente sucedió. Las imágenes funcionan como el narrador de la novela que ofrece su visión y comentario sobre el personaje y que revelan la realidad: que Emma es una narradora y un filtro no fiable. En general, esta adaptación explota más las posibilidades de los códigos fílmicos y logra transmitir por medio de los mismos aspectos de la narración verbal de la novela.

Sin embargo, la otra versión de Emma que ha aparecido en la gran pantalla, *Clueless*, es todavía más innovadora que la película de McGrath. En primer lugar, la película traslada la historia que aparece en la novela a finales del siglo XX. Pero no sorprende sólo el tratamiento que reciben los elementos de la historia sino que quizás lo más sorprendente es que esta versión moderna consiga transmitir por medio de los códigos fílmicos rasgos importantes de la narración de la novela. El elemento más importante en la enunciación de esta película es la voz en *off* de la protagonista (Cher/Emma) desde el comienzo del filme. De este modo Cher se convierte en una narradora intradiegética, algo que no tenemos en la novela. La voz en *off* de la película contrasta con las imágenes que nos proporciona el narrador extradiegético con lo que se consigue un efecto de ironía con el que se adapta la ironía del narrador de la novela. Sin embargo, este recurso realiza también otra función en la película. En numerosas ocasiones esta voz en *off* sirve para transmitir los pensamientos y sentimientos de Cher.

Aunque las dos versiones de *Emma* utilicen la voz en *off*, esta técnica adquiere funciones diferentes en cada una de las películas. La voz en *off* que aparece en la película de McGrath no cumple la función de narradora intradiegética. Sólo se emplea para transmitir los pensamientos de la protagonista. Por el contrario, como ya hemos explicado, en *Clueless* las funciones de la voz en *off* son mucho más variadas por lo que se explotan de forma más efectiva las posibilidades de este recurso fílmico y se consiguen transmitir aspectos importantes de la enunciación verbal de la novela como el hecho de que Cher sea un filtro no fiable de la realidad.

Esta adaptación también utiliza el *flashback* de imágenes en el momento de revelación de la protagonista. Estas imágenes de momentos pasados de Josh sirven para reflejar que la protagonista está pensando en él y dándose cuenta de que lo ama. Una técnica eficaz que emplea esta adaptación es la cámara subjetiva, algo que no aparece de



la misma forma en ninguna de las otras adaptaciones. Esta cámara subjetiva hace que el punto de vista visual se identifique completamente con el de la protagonista, como si ésta estuviese detrás de la cámara filmando las imágenes que ve el espectador.

La última incursión de la voz en *off* de Cher es una interpelación directa a los espectadores, con lo que se acentúa la narración consciente que ya se transmitía la primera vez que escuchamos esta voz en la película. Este tipo de narrador que es consciente del hecho de estar dirigiéndose a un receptor de la historia aparece en las novelas de Austen, sobre todo al final de las mismas. En la película de McGrath hay una interpelación directa a los espectadores, pero no es sólo auditiva, como la de la voz en *off* en Cher, sino que es también visual y curiosamente el sujeto de la misma no es Emma sino Mrs. Weston, que durante la boda de Emma y Knightley mira directamente a la cámara, y por lo tanto a los espectadores, para comentar el enlace.

La última adaptación al cine de una novela de Austen, la adaptación de *Mansfield Park* llevada a cabo por Patricia Rozema en 1999, es una muestra de la variedad que podemos encontrar en el campo de las adaptaciones de obras literarias al cine y es probablemente la más innovadora de todas las adaptaciones que hemos analizado. Ya vimos cómo Rozema considera que su adaptación es un “collage” de Austen y su obra que constituye un retrato preciso de la novelista británica y su obra. Sin embargo, ese “collage” no deja de ser una visión muy personal de la cineasta, aunque constituye una forma novedosa de llevar a cabo la adaptación, mostrando que la traslación al cine de una historia ya existente en el medio verbal puede utilizar variadas perspectivas y soluciones que desafían la existencia del concepto de ‘fidelidad’ al original.

Si la comparamos con el resto de las adaptaciones, esta película resulta más personal en lo que se refiere a las alteraciones que introduce respecto al original, convirtiéndose en la versión que Rozema hace no sólo de la novela sino sobre Jane Austen y el resto de su obra. Si nos detenemos en la adaptación de la enunciación, podemos afirmar que la película explota de forma eficaz los códigos fílmicos para transmitir algunos aspectos de la narración de Austen. Algunos cambios en la historia ayudan a expresar las características de esta narración. El cambio más importante se refiere al personaje de Fanny. Rozema introduce elementos de los escritos de juventud de Austen y convierte a la Fanny de la novela en escritora y narradora intradiegética de las historias que escribe. Pero Fanny no sólo se convierte en narradora de sus relatos sino que también adquiere funciones del narrador extradiegético de la novela, relatando lo que sucede en Mansfield Park y a sus habitantes. Fanny realiza estas narraciones interpelando directamente a la cámara, mientras escribe cartas a su hermana Susy, jugando de este modo con los niveles de narración y comprensión. Ya mencionamos que la interpelación directa a la cámara es un procedimiento muy marcado que va en contra de la convención de realismo, por lo que suele mantenerse sólo durante unos segundos. Sin embargo, aunque se rompa la ilusión de realidad, este procedimiento fílmico sirve para adaptar la narración consciente de la novela.

También mencionamos que en esta película aparece un ejemplo fílmico análogo al estilo indirecto libre, que producía un efecto equivalente al estilo indirecto de la narración verbal de la novela. Y señalamos el empleo de una técnica que no aparece en anteriores adaptaciones: nos referimos a las imágenes a cámara lenta que intensificaban las emociones de la protagonista. Por último, las escenas finales de la película ofrecen otra solución audiovisual original para adaptar el narrador consciente del final de la novela.

Para finalizar podríamos preguntarnos por qué analizamos las adaptaciones partiendo de las novelas. Es decir, podríamos decidir que las películas pueden ser analizadas en sí mismas, como productos que utilizan todos los códigos fílmicos a su alcance para transmitir una historia, y que no es necesario seguir dependiendo de las novelas en las que se basan para su análisis. Sin embargo, es justo reconocer que todas las adaptaciones analizadas, con la excepción de *Clueless*, reflejan en sus títulos de crédito el origen de la historia que cuentan: una novela de Jane Austen. Por lo tanto, las mismas películas reconocen que se han basado en alguna de las obras de la novelista británica. Las películas se han presentado como adaptaciones de las obras de Austen. Además este análisis comparativo puede servir de base para la comparación más general del cine y la literatura como medios transmisores de historias. El hecho de utilizar las novelas, es decir, el hecho de realizar un estudio comparativo entre la novela y su correspondiente adaptación, ha proporcionado resultados que consideramos interesantes y útiles para la teoría narrativa en general y para el estudio de cómo estos dos sistemas semióticos transmiten, narran, una historia. No obstante, estos análisis permiten analizar la película como producto narrativo en sí mismo sin ir arrastrando constantemente de la novela en la que se basa.

Me gustaría terminar estas conclusiones haciendo referencia a un aspecto de la vida de Austen que aparece recogido en la bibliografía que Tomalin hace sobre la vida de la escritora británica. Tomalin señala que Jane Austen guardaba notas acerca de lo que la gente decía sobre sus novelas, notas que solía releer para ella misma:

This is my favourite image of Jane Austen, laughing at the opinions of the world. It is lucky she had so much laughter in her; today, the volume of opinions has swelled to something so huge that they could be laughed at for ever. (Tomalin, 1997:285)

Esta imagen de una Jane Austen interesada y divertida por las opiniones suscitadas por sus novelas durante los años que vivió después de publicarlas resulta realmente atractiva. Podemos preguntarnos qué pensaría esa Jane Austen sobre la gran cantidad de opiniones y críticas, algunas de ellas totalmente opuestas, que se han vertido sobre sus novelas. Y, sobre todo, nos gustaría saber su reacción ante las numerosas adaptaciones que el cine y la televisión han hecho de sus novelas, algo inimaginable en la época en la que vivió. Probablemente hubiese seguido recogiendo en notas todo lo relacionado con su obra, y hubiese observado divertida todo lo que supone la llamada *Austenmanía*.

## Referencias bibliográficas

- Austen, J. (1787-93). *Juvenilia*, in *Minor Works*, editado por R.W. Chapman (1988). Oxford: Oxford University Press.
- Austen, J. (1811), *Sense and Sensibility*, editado por R.W. Chapman (3ª Edición, 1988). Oxford: Oxford University Press.
- Austen, Jane, (1811), *Sense and Sensibility*, editado por James Kinsley, World's Classics, Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Austen, J. (1813), *Pride and Prejudice*, editado por R.W. Chapman (3ª Edition, 1988). Oxford: Oxford University Press.
- Austen, J. (1814), *Mansfield Park*, editado por R.W. Chapman (3ª Edition, 1988). Oxford: Oxford University Press.
- Austen, J. (1816), *Emma*, editado por R.W. Chapman (3ª Edition, 1988). Oxford: Oxford University Press.
- Austen, J. (1818), *Northanger Abbey and Persuasion*, editado por R.W. Chapman (3ª Edition, 1988). Oxford: Oxford University Press.
- Austen, J. (1952), *Jane Austen's Letters to her Sister Cassandra and Others*, editado por R. W. Chapman (2ª ed.), London: Oxford University Press.
- Austen, J. (1995), *Jane Austen's Letters*, collected and edited by Deidre Le Faye (3ª ed.), Oxford, New York: Oxford University Press.
- Bakhtin, M. (1981), *The Dialogical Imagination*, C. Emerson y M. Holquist (eds.), Austin: University of Texas Press.
- Bal, M. (1987), *Teoría de la narrativa* (Una introducción a la narratología), Segunda edición, Madrid: Ediciones Cátedra. Crítica y Estudios Literarios.
- Banfield, A. (1978), "Where epistemology, style and grammar meet: the development of represented speech and thought", *New Literary History*, 9: 415-454.
- Barthes, R. (1974), *S/Z*, New York: Hill and Wang.
- Bazin, A. (1948), "Adaptation or the Cinema as Digest", en Naremore, J. (ed.) (2000), *Film Adaptation*, London: The Athlone Press.
- Beech, J. y A. Colley (eds.) (1987), *Cognitive Approaches to Reading*, New York: John Wiley and Sons.
- Beja, M. (1979), *Film and Literature. An Introduction*, New York, London: Longman.

- Benveniste, E. (1971), *Problems in General Linguistics*, Coral Gables: University of Miami Press.
- Berardinelli, J. (1999a), 'The Darker Side of Jane Austen. Patricia Rozema Talks about *Mansfield Park*'. <http://movie-reviews.colossus.net/comment/111599.html>
- Berardinelli, J. (1999b), 'Mansfield Park'. A Film review. <http://movie-reviews.colossus.net/movies/m/mansfield.html>
- Berghahn, D. (1996), "Fiction into Film and the Fidelity Discourse: A case Study of Volker Schlöndorff's re-interpretation of *Homo Faber*", *German Life and Letters*, 49(1): 72-87.
- Bickerton (1967) "Modes of interior monologue", *Modern Language Quarterly*, 28: 229-39.
- Black, D. A. (1986) "Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema", *Wide Angle*, 8(3/4): 19-26
- Bluestone, G. (1957), *Novels into Film*, 2ª ed. 1961, Berkeley y Los Angeles: University of California Press, London: Cambridge University Press.
- Booth, W. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, 2ª ed. 1983, Chicago:University of Chicago Press
- Bordwell, D. y K.Thompson (1979), *Film Art. An Introduction*, The McGraw-Hill Companies, Inc., 5ª ed. 1997.
- Bordwell, D. (1985), *Narration in the Fiction Film*, Routledge.
- Bordwell, D. (1989), *Meaking Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Massachussets, London: Harvard University Press.
- Bower, G.H. (1978), "Experiments on story comprehension and recall", *Discourse Processes*, 1: 211-231.
- Branigan, E. (1975), "The Point-of-View Shot", *Screen*, 16(3): 54-64.
- Branigan, E. (1984), *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers.
- Branigan, E. (1992), *Narrative Comprehension and Film*, London, New York: Routledge.
- Brewer, W.F. (1980), "Literary theory, rhetoric and stylistics: Implications for psychology", en R.J. Spiro, B.C. Bruce y W.F. Brewer (eds.) *Theoretical Issues in Reading Comprehension*, Hillsdale, N.J.: Erlbaum.
- Browne, N. (1982), *The Rhetoric of Film Narration*, Ann Harbor: University of Michigan Press

- Brownstein, R. M. (1988), "Jane Austen: irony and authority", *Women Studies*, 15(1-3): 57-70.
- Brownstein, R. M. (1998), "Out of the Drawing Room, Onto the Lawn", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Buckland, W. (ed.) (1995), *The Film Spectator. From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Burgoyne, R. (1990) "The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration", *Journal of Film and Video*, 42(1): 3-16.
- Burrows, J. F. (1997), "Style", en Copeland y McMaster, (eds.) (1997), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 170-188.
- Carroll, N. (1996), "The paradox of suspense", en Vorderer y otros (eds.) (1996), *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum, pp. 71-91.
- Cartmell, D. y I. Whelehan (eds.) (1999), *Adaptations. From text to screen, screen to text*, London and New York: Routledge (Taylor and Francis Group).
- Cartmell, D., Hunter, I.Q., Kaye, H. y Whelehan, I. (eds.) (2000), *Classics in Film and Fiction*. London-Sterling, Virginia: Pluto Press.
- Casetti, F. (1986; traducción 1989), *El Film y su Espectador*, Traducción de Anna L. Giordano Gramegna, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Casey D. M. (1998), "Emma Thompson's *Sense and Sensibility* as Gateway to Austen's Novel", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Chatman, S. (1978), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, USA: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1980), "What Novels Can Do that Films Can't (and Viceversa)", en W.J.T. Mitchell (ed.) (1980,1981), *On Narrative*, Chicago and London: The University of Chicago Press , pp. 117-136.
- Chatman, S. (1986), "Characters and narrators: filter, center, slant and interest-focus", *Poetics Today*, 7: 189-204.
- Chatman, S. (1990), *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chion, M. (1982), *La voix au Cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile.

- Chion, M. (1985), *Le Son au Cinéma*, Paris: *Cahiers du Cinéma*/Editions de l'Etoile.
- Chion, M. (1988), *La Toile Trouée*, Paris: *Cahiers du Cinéma*/Editions de l'Etoile.
- Cohen, K. (1979), *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven and London: Yale University Press.
- Cohn, D. (1978), *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press.
- Colin, M. (1995), "The Grande Syntagmatique Revisited", en Buckland, W. (ed.) (1995), *The Film Spectator. From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 45- 86
- Colin, M. (1995), "Film Semiology as a Cognitive Science", en Buckland, W. (ed.) (1995), *The Film Spectator. From Sign to Mind*, Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 87-110.
- Colley, A. (1987), "Text Comprehension", en Beech, J. y A. Colley, (eds.) (1987), *Cognitive Approaches to Reading*, New York: John Wiley and Sons.
- Collins, A. (1998), "Jane Austen, Film, and the Pitfalls of Postmodern Nostalgia", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Colon, Ch. (1999), "The Social Constructions of Douglas McGrath's Emma: Earning a Place on Miss Woodhouse's Globe", *Persuasions, The Jane Austen Journal On-Line*, Occasional Papers, Issue nº 3, Emma on Film.
- Cook, Pam (ed.) (1985), *The Cinema Book*, London: BFI.
- Copeland, E. y J. McMaster, (eds.) (1997), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge: Cambridge University Press.
- De Wied, M. (1994) "The role of temporal expectancies in the production of film suspense", *Poetics* 23:107-123.
- Deleyto, C. (1991), "Focalisation in Film Narrative", *ATLANTIS*, vol. XIII, noviembre 1991, 1-2: 159-177.
- Dickson, R. (1998), "Misrepresenting Jane Austen's Ladies: Revising Texts (and History) to Sell Films", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Dole, C. M. (1998), "Austen, Class, and the American Market", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Doody, M.A. (1986), "Jane Austen's Reading", en J.D. Grey (ed.) (1986), *The Jane Austen Handbook*, , New York: MacMillan Publishing Co., pp. 347-363.



- Dussinger, J.A. (1990), *In the Pride of the Moment, Encounters in Jane Austen's World*, Columbus: The Ohio State University Press.
- Eisenstein (1940), "Vertikalnyi montazh", *Izbrannye proiezvedeniia v shesti tomakh*. Vol. 2. Il'ina, L.A., ed. Moscow: Iskusstvo, 1964, pp. 189-266. Traducido en Glenny, Michael y Taylor, Richard (eds.) (1991), *S.M. Eisenstein: Selected Works. Towards a Theory of Montage*, Vol. 2. London: British Film Institute, pp. 327-399.
- Ellington, H. E. (1998), " "A Correct Taste in Landscape": Pemberley as Fetish and Commodity", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Ellis, J. (1982), "The Literary Adaptation: An Introduction by John Ellis", *Screen*, 23(1): 3-5.
- Emmot, C. (1997), *Narrative Comprehension. A Discourse Perspective*, Oxford: Clarendon Press.
- Fecé, J.L. (1990), "Focalization and point of view in fiction film", *Semiotica*, 81(3-4): 305-314.
- Ferriss, S. (1998) "Emma Becomes Clueless", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Finch, C. y P. Bowen (1990), "The Tittle-Tattle of Highbury": Gossip and the Free Indirect Style in Emma", *Representations*, 31: 1-18.
- Flavin, L. (1987), "Mansfield Park: Free Indirect Discourse and the Psychological Novel", *Studies in the Novel*, 19(2): 137-159.
- Flavin, L. (1991), "Free Indirect Discourse and the Clever Heroine of Emma", *Persuasions*, 15: 50-57.
- Fleishman, A. (1992), *Narrated films. Storytelling situations in cinema history*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Fludernik, M. (1993), *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, London and New York: Routledge.
- Fowler, R. (1981), *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*, London: Batsford.
- Fowler, R. (1986) *Linguistic Criticism*. Oxford: O.U.P
- Gaudreault, A. (1987), "Narration and Monstration in the Cinema", *Journal of Film and Video* 39 (Spring): 29-6.
- Genette, G. (1972), *Figures III*, Paris: Editions du Seuil.

- Genette, G. (1980), *Narrative Discourse*, Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes*, traducido por Channa Newman y Claude Doubinsky (1997), University of Nebraska Press.
- Gerrig, R. y D. Allbritton (1990), "The construction of literary character: A view from cognitive psychology", *Style*, 24(3): 380-91.
- Giannetti, L. (1995), *Understanding Movies*, 7ª ed., Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Giddings, R., Keith, S. y Ch. Wensley (1990), *Screening the Novel. The Theory and Practice of Literary Dramatization*, London: MacMillan Press, LTD.
- Giddings, R. y E. Sheen (eds.) (2000), *The classic novel from page to screen*, Manchester: Manchester University Press.
- Grey, J.D. (ed.) (1986), *The Jane Austen Handbook*, New York: MacMillan Publishing Co.
- Griffith, J. (1997), *Adaptations as Imitations. Films from Novels*, Newark: University of Delaware Press, London: Associated University Presses.
- Gunning, T. (1991), *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana: University of Illinois Press.
- Halliday, E.M. (1969), "Narrative Perspective in *Pride and Prejudice*", en E. Rubinstein (ed.) (1969), *Twentieth Century Interpretations of Pride and Prejudice. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, pp. 77-83.
- Hardy, B. (1975), *Tellers and Listeners. The Narrative Imagination*, University of London: The Athlone Press.
- Handler, R. y D.A. Segal (1990), *Jane Austen and the Fiction of Culture. An essay on the narration of social realities*, Tucson: The University of Arizona Press.
- Helman, A. y W.M. Osadnik (1996), "Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly)System Approach", *Canadian Review of Comparative Literature*, 23(3): 645-658.
- Henderson, B. (1983), "Tense, Mood, and Voice in Film", *Film Quarterly*, 36(4): 4-17.
- Hoegl, J.K., (1984), "Information Transfer in Transmedial and Multimedial Art", Borbé, Tasso (ed.) (1984), pp. 1667-1677.
- Holub, R. C. (1984), *Reception Theory. A critical Introduction*, London and New York: Methuen.
- Honan, P. (1987), *Jane Austen. Her Life*, London: Weindenfeld and Nicholson.

- Hopkins, L. (1998), "Mr. Darcy's Body: Privileging the Female Gaze", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Hough, G. (1970), "Narrative and Dialogue in Jane Austen", *The Critical Quarterly*, 12(3): 201-229.
- Hummel, K. (1997), "Austen's English Roses", *Meanjin*, 56 (3-4): 735-737.
- Iser, W. (1974), *The Implied Reader*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- James, H., "The House of Fiction", en Stevick, Philip (1967), *The Theory of the Novel*, New York/London: The Free Press
- Jones, V. (1997), *How to study a Jane Austen Novel*, 2ª ed., MacMillan.
- Johnson, C. L. (1997) "Austen cults and cultures", en Copeland y McMaster (eds.) (1997), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 211-226.
- Jost, F. (1983), "Narration(s): On this Side of and Beyond", *Communications*, 38: 192-212.
- Kerr, P. (1982), "Classics Serials – To Be Continued. Paul Kerr Traces the Mobilisation of the Classic Realist Text", *Screen*, 23(1): 6-19.
- Klein, M. y G. Parker (eds.) (1981), *The English Novel and the Movies*, New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Kaplan, D. (1996), "Mass Marketing Jane Austen: Men, Women and Courtship in two of the Recent Films", *Persuasions* 18: 171-181, y en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press, pp. 177-187.
- Kawin, B. (1985), "An outline of Film Voices", *Film Quarterly*, 38: 38-46.
- Kozloff, S. (1988), *Invisible Storytellers*, Berkeley: University of California Press
- Kuwahara, K. K. (1993), *Jane Austen at Play. Self-Consciousness, Beginnings, Endings*, New York: Peter Lang.
- Leech G. y M. Short (1981), *Style in Fiction*, London: Longman.
- Leighton, A. (1994), "Sense and Silences", en Robert Clark (ed.), John Peck, Martin Coyle, (eds) (1994), *Sense and Sensibility and Pride and Prejudice*, New Casebooks, Macmillan Press, MacMillan Publishers Ltd, pp. 53-66.

- Lellis G. y H. Philip Bolton, (1981), "Pride and Prejudice (1813), Jane Austen. Robert Z. Leonard, 1940. Pride but No Prejudice", en Klein M. y G. Parker (eds.) (1981), *The English Novel and the Movies*, New York: Frederick Ungar Publishing Co.
- Lloyd, M. (1998), 'Adaptations as Imitations: Films from Novels', by James Griffith and 'Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation' by Brian McFarlane – Review – *Screen*, 39(4): 425-432.
- Lodge, D. (1986), "Jane Austen's novels: Form and Structure", en J.D. Grey (ed.) (1986), *The Jane Austen Handbook*, New York: MacMillan Publishing Co., pp. 165-178.
- Lodge, D. (1996), *The Practice of Writing*, London, New York: Penguin Books.
- Looser, D. (1998), "Feminist Implications of the Silver Screen Austen", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Lothe, J. (2000), *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Lotman, Iuri M. (1970), *Struktura khudozhestvennogo teksta*, Moscow: Iskusstvo; Lenhoff, G. y R. Vroon, Ronald, trad., *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, No. 7, 1977.
- Lotman, Iuri M. (1973; versión castellana 1979) *Estética y Semiótica del Cine*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- McHale, B. (1978), "Free indirect discourse: a survey of recent accounts", *Poetics and Theory of Literature*, 3: 247-87.
- Mahieu, J.A. (1985), "Cine y Literatura: la eterna discusión", *Cuadernos hispanoamericanos*, 420: 175-184.
- Martínez-Cabeza, M.A. (1997), "Frankenstein Reimagined", *The Grove, Working Papers on English Studies*, 4: 477-488.
- Martínez-Cabeza, M.A. (1996), "El estilo indirecto libre en el discurso literario", en *La Crítica Lingüística en los Estudios de Inglés Moderno* (1996), Grupo de Investigación Texto y Discurso en Inglés Moderno, Granada: Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Granada.
- Martínez-Cabeza, M.A. (en prensa), "From novel to film through screenplay: *Sense and Sensibility*", en *Actas del VI Congreso sobre el Discurso Artístico* (1999), Universidad de Oviedo.
- Mayne, J. (1993), *Cinema and Spectatorship*, London and New York: Routledge
- McFarlane, B. (1996), *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

- McMaster, J. (1996), *Jane Austen the Novelist. Essays Past and Present*, London: MacMillan Press.
- Metz, Ch. (1967), "Le cinéma, langue ou langage?", *Communications*, nº 4.
- Metz, Ch. (1974a), *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, New York: Oxford University Press.
- Metz, Ch. (1974b), *Language and Cinema*, The Hague: Mouton.
- Metz, Ch. (1976) "History/Discourse: Note on Two Voyeurisms," *Edinburgh 76 Magazine*: 21-5.
- Metz, Ch. (1977; edición en castellano 1979), *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario*, París: Colección Comunicación Visual.
- Millicent, M. (1993), *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Mitry, J. (1971), "Remarks on the Problem of Cinematic Adaptation," *Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 10: 1-9.
- Morrison, S.R. (1999), "Emma Minus Its Narrator: Decorum and Class Consciousness in Film Versions of the Novel", *Persuasions, The Jane Austen Journal On-Line*, Occasional Papers, Issue nº 3, Emma on Film.
- Morrisette, B. (1985), *Novel and film. Essays in two genres*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Mulengela, B. (1982), "Reception Theory and the Phenomenon of Literature", *Essays in Poetics*, 7(2): 1-22.
- Murray, D. (1997), "Spectatorship in *Mansfield Park*: Looking and Overlooking", *Nineteenth Century Literature*, 52 (1997-98): 1-26.
- Nachumi, N. (1998), " "As If!": Translating Austen's Ironic Narrator to Film", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Naremore, J. (ed.) (2000), *Film Adaptation*, London: The Athlone Press.
- Nelmes, J. (ed.) (1996) *An Introduction to Film Studies*, London: Routledge.
- Newman, K. (1994), "Can this marriage be saved: Jane Austen makes sense of an ending", en Robert Clark, (ed.), John Peck, Martin Coyle, (eds.) (1994), *Sense and Sensibility and Pride and Prejudice*, New Casebooks, MacMillan Press, MacMillan Publishers Ltd., pp. 193-212.

- Nixon, Ch. L. (1998), "Balancing the Courtship Hero: Masculine Emotional Display in Film Adaptations of Austen's Novels", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- North, J. (1999), "Conservative Austen, radical Austen: *Sense and Sensibility* from text to screen", en Cartmell y Whelehan (eds.) (1999), *Adaptations. From text to screen, screen to text*. London and New York: Routledge (Taylor and Francis Group), pp. 38-50.
- Odmark, J. (1981), *An Understanding of Jane Austen's Novels*, Oxford: Basil Blackwell.
- Onega S. y J.A. Landa (eds.) (1996), *Narratology: An Introduction*, London and New York: Longman.
- Orr, C. (1984) "The discourse on adaptation: A review", *Wide Angle*, 6(2): 73-74.
- Orr, J. y C. Nicholson (eds.) (1992), *New Modes of Adapting, 1950-1990*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ouspenski, B. (1973), *A Poetics of Composition, The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley.
- Page, N. (1986), "Jane Austen's Language", en J.D. Grey (ed.) (1986), *The Jane Austen Handbook*, New York: MacMillan Publishing Co., pp. 261-270.
- Parrill, S. (1999), "Metaphors of Control: Physicality in *Emma* and *Clueless*", *Persuasions, The Jane Austen Journal On-Line*, vol. 20, nº 1.
- Pascal, R. (1977), *The Dual Voice*, Manchester: Manchester University Press.
- Patteson, R. F. (1981), "Truth, Certitude, and Stability in Jane Austen's Fiction," *Philological Quarterly*, 60: 455-469.
- Philips W. y L. Heal, (1999), "Extensive Grounds and Classic Columns: Emma on Film", *Persuasions, The Jane Austen Journal On-Line*, Occasional Papers, Issue nº 3, Emma on Film.
- Pidduck, J. (1998), "Of windows and country walks: frames of space and movement in 1990s Austen adaptations", *Screen*, 39(4): 381-400.
- Pietro-Pablos, J.A. (1998), "The paradox of suspense", *Poetics*, 26:63-114.
- Polinghorne, D.E. (1988), *Narrative Knowing and the Human Sciences*, Albany: State University of New York Press.
- Poovey, M. (1984), *The Proper Lady and the Woman Writer. Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Prince, G. (1987), *A Dictionary of Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ray, R. B. (2000), "The Field of "Literature and Film", en Naremore, J. (ed.) (2000), *Film Adaptation*, London: The Athlone Press, pp. 38-53.
- Reynolds, P. (ed.) (1993), *Novel Images. Literature in Performance*, London: Routledge.
- Ricoeur, P. (1981), "Narrative Time", en W.J.T. Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 165-186.
- Ricoeur, P. (1987), *Tiempo y Narración*, traducción al español de Agustín Neira Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rifkin, B. (1994), *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction*, New York: Peter Lang.
- Rimmon-Kenan, S. (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Methuen.
- Roth, B. y J. Weinsheimer (1973), *An annotated bibliography of Jane Austen's studies. 1952-1972*, The University Press of Virginia.
- Roth, B. y J. Weinsheimer (1985), *An annotated bibliography of Jane Austen's Studies. 1973-1983*, The University Press of Virginia.
- Roth, B. y J. Weinsheimer (1996), *An annotated bibliography of Jane Austen's studies. 1984-1994*, Ohio University Press.
- Rozema, P. (2000), *Jane Austen's Mansfield Park. A Screenplay*, New York: Talk Miramax Books.
- Ruoff, G. W. (1992), *Jane Austen's Sense and Sensibility*, Critical Studies of Key Texts, New York: St. Martin's Press.
- Sales, R. (1994), *Jane Austen and Representations of Regency England*, London and New York: Routledge, paperback edition published 1996.
- Samuelian, F.K. (1998), " "Piracy Is Our Only Option": Postfeminist Intervention in Sense and Sensibility", en Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University of Kentucky Press.
- Sesonske, A. (1973), "Cinema and Space", en D. Carr y E. Casey, (eds.) (1973), *Explorations in Phenomenology*, pp. 399-409.
- Sesonske, A. (1980), "Time and Tense in Cinema", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 38 (4): pp. 419-26.
- Smith, M. (1995), *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, New York: Oxford University Press.

- Sonnet, E. (1999), "From *Emma* to *Clueless*: Taste, pleasure and the scene of history", en Cartmell y Whelehan (eds.) (1999), *Adaptations. From text to screen, screen to text*, London and New York: Routledge (Taylor and Francis Group), pp. 51-62.
- Southam, B. (1986), "Janeites and Anti-Janeites", en J.D. Grey (ed.) (1986), *The Jane Austen Handbook*, New York: MacMillan Publishing Co., pp. 237-243.
- Stam R., Burgoyne, R. y S. Flitterman-Lewis (1992), *New Vocabularies in Film Semiotics*, London and New York: Routledge.
- Stam, R. (2000), "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en Naremore, J. (ed.) (2000), *Film Adaptation*, London: The Athlone Press, pp. 54-76.
- Stern, L. (2000), "Emma in Los Angeles: Remaking the Book and the City", en Naremore, J. (ed.) (2000), *Film Adaptation*, London: The Athlone Press, pp. 221-237.
- Swain D. V. y J.R. Swain, (1988), *Film Scriptwriting* (2ª ed.), Boston/London: Focal Press.
- Tanner, T. (1986), *Jane Austen*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: MacMillan Education LTD.
- Thompson, E. (1996), *The "Sense and Sensibility" Screenplay and Diaries. Bringing Jane Austen's Novel to Film*, Rev. Ed., New York: Newmarket Press.
- Tolton, C.D.E. (1984), "Narration in film and prose fiction – A-mise-au-point", *University of Toronto Quarterly. A Canadian Journal of the Humanities*, 53(3): 264-282.
- Tomalin, C. (1997), *Jane Austen. A Life*, London: Penguin Books.
- Tompkins, J.P. (ed.) (1980), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Toolan, M.J. (1988), *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*. London and New York: Routledge.
- Troost, L. y S. Greenfield (eds.) (1998), *Jane Austen in Hollywood*, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Turan, K. (1989), "Pride and Prejudice: An Informal History of the Garson-Olivier Motion Picture", *Persuasions*, 11: 140-151.
- Turner, G. (1988), *Film as a Social Practice*, London: Routledge.
- Ungerer, F. y H.J. Schmid (1996), *An Introduction to Cognitive Linguistics*, London and New York: Longman.



- Urrutia, J. (1984), *Imago Litterae.Cine.Literatura*, Sevilla: Ediciones Alfar.
- Vorderer, P., Wulff, H.J., Friedrichsen (eds.) (1996), *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Wallace T. G. (1995), *Jane Austen and Narrative Authority*, New York: St. Martin's Press.
- Warhol, R. R. (1992), "The Look, the Body, and the Heroine: A Feminist Narratological Reading of Persuasion", *Novel—A Forum on Fiction*, 26(1): 5-19.
- Watt, I. (1957), *The Rise of The Novel*, Berkeley: University of California Press.
- Whelehan, I. (2000), "Adaptations: The contemporary dilemmas", en Cartmell D. y I. Whelehan (eds.) (2000), *Adaptations. From text to screen, screen to text*. London and New York: Routledge, pp. 3-19.
- Whitshire, J. (1997), "*Mansfield Park, Emma, Persuasion*", en Copeland y McMaster, (eds.) (1997), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 58-83
- Woolf, V. (1925), "Jane Austen", en Woolf, V. (1984; primera edición 1925) *The Common Reader*, first series, annotated edition, ed. Andrew McNeillie, New York and London: Harcourt Brace and Company, pp. 133-144.
- Woolf, V. (1926), "The Cinema", en Woolf, V. (1950), *The Captain's Death Bed and Other Essays*, London: The Hogarth Press, pp. 166-171.
- Wright, A. (1986), "Dramatizations of the novels", en J.D. Grey (ed.) (1986), *The Jane Austen Handbook*, New York: MacMillan Publishing Co., pp. 120-130.
- York, L. M. (1987), "The pen of the contriver" and the eye of the perceiver: *Mansfield Park*, the implied author and the implied reader", *English Studies in Canada*, 13 (2): 161-173.
- Zunzunegui, S. (1989), *Pensar la Imagen*, Madrid: Cátedra/Universidad del País Vasco: Signo e Imagen.



## APÉNDICE – Fichas técnicas de las adaptaciones\*

### *PRIDE AND PREJUDICE* (1940)

#### **Cast (in credits order)**

Edward Ashley ..... George Wickham  
Marten Lamont ..... Mr. Denny  
E.E. Clive ..... Sir William Lucas  
Marjorie Wood ..... Lady Lucas  
May Beatty ..... Mrs. Philips  
Greer Garson ..... Elizabeth Bennet  
Maureen O’Sullivan ..... Jane Bennet  
Ann Rutherford ..... Lydia Bennet  
Marsha Hunt ..... Mary Bennet  
Heather Angel ..... Kitty Bennet  
Mary Boland ..... Mrs. Bennet  
Edmund Gwenn ..... Mr. Bennet  
Laurence Olivier ..... Mr. Fitzwilliam Darcy  
Frieda Inescort ..... Miss Bingley  
Bruce Lester ..... Charles Bingley  
Edna May Olivier ..... Lady Catherine de Bourgh  
Gia Kent ..... Anne de Bourgh  
Melville Cooper ..... Mr. Collins  
Karen Morley ..... Charlotte Lucas Collins

#### **Directed by**

Robert Z. Leonard

#### **Writing credits**

Jane Austen (novel)  
Aldous Huxley  
Jane Murfin

#### **Produced by**

Hunt Stromberg

---

\* Información obtenida de “Intenet Movie Database”: <http://us.imdb.com>

**Original music by**

Herbert Stothart

**Cinematography by**

Karl Freund

**Film Editing by**

Robert Kern

**Art Direction**

Cedric Gibbons

Paul Groesse

**Set Decoration**

Edwin B. Willis

**Costume Design by**

Adrian

Gile Steele (men's costumes)

**Makeup Department**

Jack Down ..... makeup artist

Sidney Guilaroff ..... hair stylist

**Production Companies**

MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) (aka MGM-UA)

**Runtime:** USA:117**Country:** USA**Language:** English**Color:** Black and White***SENSE AND SENSIBILITY (1995)*****Cast (in credits order)**

James Fleet ..... John Dashwood

Tom Wilkinson ..... Mr. Dashwood

Harriet Walter ..... Fanny Dashwood

Kate Winslet ..... Marianne Dashwood

Emma Thompson .....	Elinor Dashwood
Gemma Jones .....	Mrs. Dashwood
Hugh Grant .....	Edward Ferrars
Emilie François .....	Margaret Dashwood
Elizabeth Spriggs .....	Mrs. Jennings
Robert Hardy .....	Sir John Middleton
Ian Brimble .....	Tom
Isabelle Amyes .....	Betsy
Alan Rickman .....	Colonel Brandon
Greg Wise .....	John Willoughby
Alexander John .....	Curate
Imelda Staunton .....	Charlotte Palmer
Imogen Stubbs .....	Lucy Steele
Hugh Laurie .....	Mr. Palmer
Allan Mitchell .....	Pigeon
Josephine Gradwell .....	Maid to Mrs. Jennings
Richard Lumsden .....	Robert Ferrars
Ione Vidahl .....	Miss Grey
Oliver Ford Davies .....	Doctor Harris
Eleanor McCready .....	Mrs. Bunting

**Directed by**

Ang Lee

**Writing credits**

Jane Austen (novel)  
Emma Thompson

**Produced by**

Laurie Borg (co-producer)  
Lindsay Doran  
Sydney Pollack (executive)  
James Schamus (co-producer)  
Geoff Stier (associate)

**Original music by**

Patrick Doyle

**Cinematography by**

Michael Coulter

**Film editing by**

Tim Squyres

**Art Direction**

Philip Elton  
Andrew Sanders (supervising)

**Set Decoration**

Ian Whittaker

**Costume Design by**

Jenny Beavan  
John Bright

**Makeup Department**

Jan Archibald ..... hair stylist  
Morag Ross ..... makeup artist

**Production Companies**

Columbia Pictures Corporation  
Mirage

**Runtime:** USA: 136/UK:135

**Country:** USA/UK

**Language:** English

**Color:** Color (Technicolor)

***CLUELESS (1995)*****Cast (in credits order)**

Alicia Silverstone ..... Cher  
Stacey Dash ..... Dionne  
Brittany Murphy ..... Tai  
Paul Rudd ..... Josh  
Donald Faison ..... Murray  
Elisa Donovan ..... Amber  
Breckin Meyer ..... Travis  
Jeremy Sisto ..... Elton  
Dan Hedaya ..... Mel Hamilton  
Aida Linares ..... Lucy  
Wallace Shawn ..... Mr. Hall  
Twink Caplan ..... Miss Geist  
Justin Walker ..... Christian

**Directed by**

Amy Heckerling

**Writing credits**

Amy Heckerling

**Produced by**

Robert Lawrence

Scott Rudin

Adam Schroeder (co-producer)

Barry Berg (co-producer)

Twink Caplan (associate producer)

**Original music by**

David Kitay

**Cinematography by**

Bill Pope

**Film Editing by**

Debra Chiate

**Art Direction**

William Hiney

**Set Decoration**

Amy Wells

**Costume Design by**

Mona May

**Makeup Department**

Alan Friedman ..... makeup artist

Barbara Olvera ..... assistant hair stylist

Geri B. Oppenheim ..... assistant makeup artist

Nina Paskowitz hair ..... stylist

D.J. Plumb ..... assistant hair stylist

**Production Companies**

Paramount Pictures

**Runtime:** 93

**Country:** USA

**Language:** English

**Color:** Color

### ***EMMA* (1996)**

#### **Cast (in credits order)**

Gwyneth Paltrow .....	Emma Woodhouse
James Cosmo .....	Mr. Weston
Greta Scacchi .....	Mrs. Weston
Alan Cumming .....	Rev. Elton
Denys Hawthorne .....	Mr. Woodhose
Sophie Thompson .....	Miss Bates
Jeremy Northam .....	Mr. Knightley
Toni Collette .....	Harriet Smith
Kathleen Byron .....	Mrs. Goddard
Phyllida Law .....	Mrs. Bates
Edward Woodall .....	Mr. Martin
Brett Miley .....	Little Boy
Brian Capron .....	John Knightley
Karen Westwood .....	Isabella
Paul Williamson .....	Footman
Polly Walker .....	Jane Fairfax
Rebecca Craig .....	Miss Martin
Ewan McGregor .....	Frank Churchill
Angela Down .....	Mrs. Cole
John Franklyn-Robbins .....	Mr. Cole
Juliet Stevenson .....	Mrs. Elton
Ruth Jones .....	Bates Maid

#### **Directed by**

Douglas McGrath

#### **Writing credits**

Jane Austen (novel)

Douglas McGrath

#### **Produced by**

Patrick Cassavetti

Donna Gigliotti (executive)



Donna Grey (executive)  
Steven Haft  
Bob Weinstein (executive)  
Harvey Weinstein (executive)

**Original music by**

Rachel Portman

**Cinematography by**

Ian Wilson

**Film Editing by**

Lesley Walker

**Art Direction**

Joshua Meath-baker  
Sam Riley

**Set Decoration**

Totty Whately

**Costume Design by**

Ruth Myers

**Makeup Department**

Susie Adams ..... chief makeup designer  
Polly Earnshaw ..... makeup runner  
Tina Earnshaw ..... chief makeup designer  
Kay Georgiou ..... assistant hair stylist  
Sian Grigg ..... assistant makeup artist  
Simon Thompson ..... chief hair designer

**Production Companies**

Haft Entertainment  
Matchmaker Films  
Miramax Films

**Runtime:** UK:120/USA: 121

**Country:** UK/USA

**Language:** English

**Color:** Color (Technicolor)

***MANSFIELD PARK (1999)*****Cast (in credits order)**

Frances O'Connor .....	Fanny Price
Embeth Davidtz .....	Mary Crawford
Jonny Lee Miller .....	Edmund Bertram
Alessandro Nivola .....	Henry Crawford
Harold Pinter .....	Sir Thomas Bertram
Lindsay Duncan .....	Lady Bertram/Mrs. Price
Sheila Gish .....	Aunt Norris
Victoria Hamilton .....	Maria Bertram
Justine Waddell .....	Julia Bertram
James Purefoy .....	Tom Bertram
Hugh Bonneville .....	Mr. Rushworth
Charles Edwards .....	Yates
Hannah Taylor-Gordon .....	Young Fanny
Sophia Miles .....	Susan
Hilton McRae .....	Mr. Price
Talya Gordon .....	Young Susan
Elizabeth Eaton .....	Young Maria
Elizabeth Earl .....	Young Julia
Philip Sarson .....	Young Edmund
Amelia Warner .....	Teenage Fanny
Anna Popplewell .....	Betsey

**Directed by**

Patricia Rozema

**Writing credits**

Jane Austen (novel)  
Patricia Rozema

**Produced by**

David Aukin (executive)  
Sarah Curtis  
Trea Hoving (executive)  
Colin Leventhal (executive)  
Cathy Lord (line)  
Allon Reich (associate)  
David M. Thompson (executive)  
Bob Weinstein (executive)  
Harvey Weinstein (executive)

**Original music by**

Lesley Barber

**Cinematography by**

Michael Coulter

**Fim Editing by**

Martin Walsh

**Art Direction**

Andrew Munro

**Set Decoration**

Patricia Edwards

**Costume Design by**

Andrea Galer

**Makeup Department**

Veronica Brebner ..... Makeup designer

**Production Companies**

Arts Council of England (UK)

BBC (British Broadcasting Coorporation) (UK)

HAL Films

Miramax Films

**Runtime:** UK:112/USA:110

**Country:** UK

**Language:** English

**Color:** Color



