



FACULTAD DE ARQUITECTURA
ESCUELA DE CINE

“Orgullo y prejuicio: Análisis de la transposición y la representación del personaje femenino en la obra literaria (Austen) y dos obras fílmicas (Leonard / Wright)”

Tesis para optar al título de Cineasta con especialidad en Producción Ejecutiva y Dirección Cinematográfica.

Estudiante: Alexandra Soto Vargas
Profesor Guía: Edgar Doll Castillo

ÍNDICE:

I. Título.....	08
II. Palabras clave.....	08
III. Ámbito.....	08
IV. Tema.....	09
V. Introducción.....	10
VI. Justificación.....	12
VII. Problema.....	13
VIII. Hipótesis o preguntas de trabajo.....	14
IX. Objetivos de la investigación.....	15
X. Metodología.....	16
XI. Marco teórico.....	22
1. “Adaptación” y “Transposición”.....	22
2. Cine y literatura: breve reseña histórica.....	23
2.1 Cine y literatura: influencias entre formatos.....	24
2.2 La problematización entre cine y literatura.....	25
3. Los modelos de transposición.....	25
4. Dos lenguajes: El lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico.....	29
5. El lenguaje literario.....	30
5.1 El relato.....	31
5.2 El tiempo en la narración literaria.....	32
5.2.1 Orden temporal.....	32
5.2.2 La ordenación del acontecer: la estructura de la historia.....	33
5.2.3 Duración.....	34
5.3 El modo narrativo en el lenguaje literario.....	35
5.3.1 Focalización.....	35
5.4. Narrador literario.....	37
5.4.1 Tipos de narrador ficticio.....	38

5.5 El espacio en la narración literaria.....	42
5.6 Personajes en el lenguaje literario.....	43
6. El lenguaje cinematográfico.....	46
6.1 El relato cinematográfico.....	47
6.2 Historia.....	48
6.3 Narración y descripción.....	49
6.4 El narrador cinematográfico.....	50
6.5 El punto de vista cinematográfico: Focalización, Ocularización y Auricularización....	52
6.5.1 Ocularización.....	52
6.5.2 Auricularización.....	54
6.5.3 La focalización cinematográfica.....	55
6.6 El espacio cinematográfico.....	57
6.7 El tiempo en la narración cinematográfica.....	59
6.8 Personajes.....	61
 7. Jane Austen.....	 63
7.1 Jane Austen: vida y obra.....	63
7.2 Contexto histórico (s. XVIII).....	65
7.3 Contexto en Europa (s. XVIII).....	66
7.4 Contexto y sociedad en Inglaterra (s. XVIII-XIX).....	68
7.5 El rol de la mujer y la educación femenina de la época (s. XVIII).....	71
8. Algunas nociones sobre el término “género”	73
9. “Orgullo y prejuicio”: la novela y sus características	76
9.1 “Orgullo y prejuicio”: La historia.....	78
 XII. Análisis.....	 81
 a) LENGUAJE LITERARIO:	
“Orgullo y prejuicio” de Jane Austen	
1. Secuencia de estudio nº 1: Capítulos 1, 2, 3 y 4 del libro “Orgullo y prejuicio” de Jane Austen.....	83

2. Secuencia de estudio nº 2: Capítulos 33, 34, 35 y 36 del libro “Orgullo y prejuicio” de Jane Austen.....	89
3. El tiempo literario en “Orgullo y prejuicio” (Sec. nº 1).....	95
3.1 La ordenación del acontecer: núcleos y catálisis (Sec. nº1).....	95
3.2 Duración (Sec. nº1).....	97
3.2.1 Duración interna de la historia (Sec. nº1).....	97
3.2.2 Velocidades de ritmo de la narración: elipsis, escenas, pausas (Sec. nº1).....	98
4. El tiempo literario en “Orgullo y prejuicio” (Sec. nº 2).....	100
4.1 La ordenación del acontecer: núcleos y catálisis (Sec. nº 2).....	100
4.2 Duración (Sec. nº 2).....	102
4.2.1 Duración interna de la historia (Sec. nº 2).....	102
4.2.2 Velocidades de ritmo de la narración: elipsis, escenas, pausas (Sec. nº 2).....	103
5. Focalización en “Orgullo y prejuicio” (Sec. nº 1).....	104
6. Focalización en “Orgullo y prejuicio” (Sec. nº 2).....	106
7. Narrador literario en “Orgullo y prejuicio” (Sec. nº 1).....	108
8. Narrador literario en “Orgullo y prejuicio” (Sec. nº 2).....	110
9. El espacio en la narración literaria de “Orgullo y prejuicio” (Sec. nº 1 y nº 2).....	112
9.1 El espacio del acontecer: Escenario y Marco.....	112
9.1.1 Escenario (secuencia nº 1).....	112
9.1.2 Escenario (secuencia nº2).....	113
9.1.3 Marco (secuencias nº 1 y nº 2).....	114
9.2 El espacio de la acción (secuencias nº 1 y nº 2).....	114
10. La representación del personaje femenino en la novela “Orgullo y prejuicio”.....	116

b) LENGUAJE CINEMATOGRAFICO:

“Más fuerte que el orgullo” de Robert Z. Leonard

1. “Más fuerte que el orgullo” (Pride and Prejudice, 1940), dirigida por Robert Z. Leonard.....	119
1.1 Cine clásico de Hollywood.....	119

1.2 “Más fuerte que el orgullo”: Producción.....	120
1.3 “Más fuerte que el orgullo”, una <i>Screwball comedy</i> : conflictos de género y otras características.....	121
2. “Más fuerte que el orgullo”, Secuencia de estudio nº 1 (min. 02:02 al min. 26:03).....	124
3. “Más fuerte que el orgullo”, Secuencia de estudio nº 2 (min. 77:44 al min. 91:06).....	126
4. El tiempo en “Más fuerte que el orgullo” (Sec. nº 1).....	128
5. El tiempo en “Más fuerte que el orgullo” (Sec. nº 2).....	131
6. Narrador y Focalización en “Más fuerte que el orgullo” (Sec. nº 1).....	133
7. Narrador y Focalización en “Más fuerte que el orgullo” (Sec. nº 1).....	139
8. El espacio su relación con el mundo del ocio <i>gentry</i> (siglos XVIII - XIX), en “Más fuerte que el orgullo” y “Orgullo y prejuicio”	141
8.1. Espacios y actividades femeninas/masculinas en “Más fuerte que el orgullo” (Sec. nº 1).....	143
1.- Tienda de telas.....	143
2.- Exterior de la ciudad y camino rural.....	145
3.- <i>Library room</i> o biblioteca.....	147
4.- <i>Drawing room</i> o salón.....	149
5.- Salón de baile.....	151
8.2 Espacios y actividades en “Más fuerte que el orgullo” (Sec. nº2).....	154
1.- Casa de Charlotte (Entrada).....	154
2.- Estudio casa Charlotte.....	155
3.- Biblioteca Sr. Bennet.....	160
9. La representación del personaje femenino en “Más fuerte que el orgullo”	162

c) LENGUAJE CINEMATOGRAFICO:

“Orgullo y prejuicio” de Joe Wright

1. “Orgullo y prejuicio” (<i>Pride & Prejudice</i> , 2005), dirigida por Joe Wright.....	166
2. “Orgullo y prejuicio” : Secuencia de estudio nº 1 (min. 00:32 al min.14:16).....	167
3. “Orgullo y prejuicio” : Secuencia de estudio nº 2 (min. 64:01 al min.73:02).....	168
4. El tiempo en “Orgullo y prejuicio” (Sec. nº 1).....	169
5. El tiempo en “Orgullo y prejuicio” (Sec. nº 2).....	172

6. Narrador y focalización en “ <i>Orgullo y prejuicio</i> ” (Sec. nº 1).....	174
7. Narrador y focalización en “ <i>Orgullo y prejuicio</i> ” (Sec. nº 2).....	178
8. El espacio en “ <i>Orgullo y prejuicio</i> ” (Sec. nº 1).....	182
1.- Campo.....	182
2.- Casa de los Bennet (alrededores y paseo por el interior).....	183
3.- <i>Library room</i> o biblioteca.....	184
4.- Sala de estar.....	185
5.- Salón de baile.....	186
6.- Dormitorio de Elizabeth y Jane.....	187
9. El espacio en “ <i>Orgullo y prejuicio</i> ” (Sec. nº 2).....	189
1.- Iglesia.....	189
2.- Templo circular.....	190
3.- Casa de Charlotte	193
10. La representación del personaje femenino en “ <i>Orgullo y prejuicio</i> ”.....	194
 XIII. Conclusiones.....	 197
XIV. Bibliografía.....	201

AGRADECIMIENTOS

*Agradezco a todos los que estuvieron conmigo en este proceso:
amigos, profesores, y especialmente a mi familia.*

*A mi padre y a mi madre, y la suerte de haberlos tenido.
A mi hermano, compañero fiel y amigo.*

*Gracias infinitas por sus enseñanzas, fortaleza y amor.
Gracias por todo.*

I. TÍTULO

“Orgullo y prejuicio: Análisis de la transposición y la representación del personaje femenino en la obra literaria (Austen) y dos obras fílmicas (Leonard / Wright)”

II. PALABRAS CLAVE

Lenguaje cinematográfico, lenguaje literario, transposición, narración, historia, personaje femenino.

III. ÁMBITO

El ámbito de esta tesis se constituye a partir de la **transposición del lenguaje de la literatura** hacia el **lenguaje del cine**, y específicamente, analizando algunos componentes del lenguaje literario y del lenguaje cinematográfico relacionados con aspectos de la **narración**. Estos conceptos, son los de **tiempo**, **espacio**, **narrador** y **focalización**, y han sido abordados por la **narratología**, disciplina que estudia cómo se estructuran los relatos. A partir de ellos, se presentará un análisis comparativo de cómo aparecen en la novela *“Orgullo y prejuicio”* (1813) de Jean Austen y las películas *“Más fuerte que el orgullo”* (EE.UU., 1940) de Robert Z. Leonard y *“Orgullo y prejuicio”* (Reino Unido, 2005) de Joe Wright. Además, se incorpora un breve estudio sobre cómo aparece la **representación del personaje femenino**, en las tres obras recién mencionadas.

IV. TEMA

Esta tesis pretende analizar los dos formatos en que se presenta la obra *Orgullo y prejuicio*: por un lado, la novela “*Orgullo y prejuicio*” de Jean Austen, y por otro, las películas “*Más fuerte que el orgullo*” de Robert Z. Leonard y “*Orgullo y prejuicio*” de Joe Wright.

A partir del estudio de algunos códigos narrativos y narratológicos del lenguaje literario y cinematográfico, se estudiará la transposición de la obra a través de la descripción y comparación de los mismos, exponiendo las diferencias y similitudes que existen en aspectos como el **tiempo**, los **sucesos**, el **narrador**, la **focalización** y el **espacio**. Además, se incorpora una breve reseña que habla sobre la **representación del personaje femenino**, en las tres obras antes mencionadas.

V. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se plantea el análisis de la transposición de la literatura al cine, a través de un estudio narratológico (cómo aparecen los códigos que estructuran el relato: tiempo, espacio, narrador y focalización), en tres obras: la novela de Jane Austen *“Orgullo y prejuicio”* (1813) y las obras filmicas *“Más fuerte que el orgullo”* (EE.UU., 1940) de Robert Z. Leonard y *“Orgullo y prejuicio”* (Reino Unido, 2005) de Joe Wright. El análisis narratológico, adquiere cierta orientación, al enfocarse en algunas cuestiones relacionadas con la perspectiva de género, por ejemplo, al hablar de los espacios y su vinculación directa con los personajes femeninos y la sociedad *gentry* del siglo XVIII y XIX. A partir de esto, se suma un breve análisis sobre cómo aparece la representación del personaje femenino, en las tres obras antes mencionadas.

En primera instancia, se analizará la relación entre el lenguaje de la literatura y el lenguaje del cine, y el término *transposición* para referirse a la obra literaria que sirve de base para otra filmica. Además de esto, se presentará un pequeño marco histórico en el que se hable sobre su relación, influencias y problematización. En segundo lugar, se profundizará en las estructuras y características de cada lenguaje, esto es, el estudio de los componentes narratológicos (los componentes de la narración), como son el relato, la historia, el tiempo, el espacio, los tipos de narradores, la focalización y los personajes, tanto en la literatura como en el cine, cada uno con sus especificidades. Luego de esto, se establece un capítulo para contextualizar a Jane Austen y la novela *“Orgullo y prejuicio”*, donde se mencionan algunos hechos históricos de la época, la sociedad *gentry*, y el rol que la mujer tenía en la época (finales del siglo XVIII y principios del XIX).

Seguidamente, se introduce el análisis, donde se estudian dos secuencias similares de cada una de las obras. Primero se describen y analizan dos secuencias del texto literario, y a partir de ellas, se describen y analizan dos secuencias de cada obra filmica. Esto sirve para observar cómo aparece la transposición de las mismas, desde el lenguaje literario a dos obras filmicas.

El análisis comienza con la descripción de las dos secuencias que sirven como base de este estudio, primeramente de la novela *“Orgullo y prejuicio”* de Austen. La secuencia n° 1, corresponde a los capítulos 1, 2, 3 y 4, mientras que la secuencia n°2, corresponde a los capítulos 33, 34, 35 y 36. Sobre cada una de las secuencias, se establece un estudio narratológico, donde se describe cómo se

presentan el tiempo, el espacio, la focalización y el narrador, en el texto literario. Finalmente, se incorpora un breve análisis sobre cómo aparece la representación del personaje femenino, en la obra de Austen.

Luego de esto, se presenta el análisis de las obras cinematográficas, a través de dos grandes capítulos: uno sobre *“Más fuerte que el orgullo”* de Leonard y otro sobre *“Orgullo y prejuicio”* de Wright. Los dos capítulos tienen la misma estructura: primero se mencionan algunas de sus características y contextos de producción; luego, se describen las dos secuencias que se analizarán de cada una de las obras (cuyas acciones principales son las mismas que aparecen en las secuencias estudiadas de la novela); y después se analiza y describe cómo aparecen los componentes narratológicos del lenguaje cinematográfico (el tiempo, el narrador, la focalización, y en especial, el espacio), en ambas secuencias. Este análisis, como mencioné anteriormente, adquiere cierta orientación, al enfocarse en algunas cuestiones relacionadas con la perspectiva de género, cómo por ejemplo, los espacios y su vinculación directa con los personajes femeninos y la sociedad *gentry* del siglo XVIII y XIX. Nuevamente, se suma breve capítulo dedicado al estudio de la representación del personaje femenino, en cada una de las obras cinematográficas.

Finalmente, se presentan las conclusiones que se han generado a partir del propio análisis.

VI. JUSTIFICACIÓN

La realización de esta tesis, tiene como justificación un interés personal en la materia del lenguaje de la literatura y del lenguaje del cine, y de cómo a través de estas distintas formas de expresión, se puede entregar una misma idea (o no). En este sentido, aunque existan otros textos que hablen sobre este tema, tomo como objeto principal de estudio una obra en particular, por la que también tengo un interés personal: la novela *“Orgullo y prejuicio”* escrita por Jane Austen, una de las escritoras británicas más importantes, y ésta su novela más trascendente. De ahí se derivan las dos películas basadas en esta novela: *“Más fuerte que el orgullo”* (EE.UU., 1940) dirigida por Leonard y *“Orgullo y prejuicio”* (Reino Unido, 2005) dirigida por Wright, que también forman parte de esta tesis. El estudio de los códigos del lenguaje, y los análisis comparativos, permitirán describir las partes que componen las tres obras, y esto servirá para profundizar sobre el conocimiento de éstas. Además, se suma un breve estudio sobre cómo aparece la representación del personaje femenino en la novela y los filmes, y así, finalmente, descubrir cómo una historia creada por Austen en 1813, es representada en los años 1940 y 2005, bajo miradas y épocas distintas.

Este estudio servirá para comprender mejor el proceso de transposición de esta obra en particular, además de saber cómo los contextos de producción, la época, y las miradas del director, transforman o mantienen los rasgos de la novela de Austen. En este sentido, me interesa saber cómo trabaja cada director, porque al tomar el ejemplo de cómo lo hicieron otros, y comprendiendo su mecanismo, se puede entender mejor el propio lenguaje cinematográfico.

Además, a lo largo de la carrera que estudio, me he especializado en las ramas de “Producción y dirección”, por lo que me sirve a mí y a otros estudiantes que quieran profundizar sobre el tema, como un ejemplo concreto que permitirá conocer los distintos métodos y enfoques que existen al momento de llevar a cabo una transposición.

VII. PROBLEMA

El cine y la literatura son dos lenguajes distintos, con códigos específicos, y sin embargo, comparten patrones narratológicos. Son estos mismos, los que nos permiten plantear comparaciones, establecer similitudes y diferencias. Es a través de la comparación de los códigos en común (historia, tiempo, espacio, narrador y focalización) y también de otros específicos (puesta en escena), que se analizará la transposición de la obra literaria *“Orgullo y prejuicio”* (1813) escrita por Jane Austen, a la obras cinematográficas *“Más fuerte que el orgullo”* (1940, Robert Z. Leonard) y *“Orgullo y prejuicio”* (2005, Joe Wright). De este modo, se estudiará el cómo una misma historia, o una misma idea, se plantea a través de dos lenguajes distintos: el de la literatura y el cine.

Asimismo, en las novelas de Austen, los personajes femeninos, las protagonistas, presentan un carácter fuerte, y adquieren rasgos que ponen en crisis o se cuestionan el rol de la mujer de la época (siglo XVIII y principios del siglo XIX), y que además, se mueven en espacios característicos de la mujer, en la época recién señalada. En este sentido, se suma un breve análisis sobre la representación del personaje femenino en la novela *“Orgullo y prejuicio”* de 1813, y su posterior representación en la pantalla en las películas *“Más fuerte que el orgullo”* de 1940 y *“Orgullo y prejuicio”* de 2005, para ver cómo se presenta un mismo personaje, en contextos y épocas de producción distintas.

VIII. HIPÓTESIS O PREGUNTAS DE TRABAJO

-¿Cómo se presenta una misma historia, una misma idea, a través de dos lenguajes distintos?

-¿Cómo se presenta la transposición de "*Orgullo y prejuicio*" (Austen) desde su origen literario, a las obras fílmicas "*Más fuerte que el orgullo*" (Leonard) y "*Orgullo y prejuicio*" (Wright)? (¿Cómo aparecen el tiempo, el narrador, la focalización y el espacio?)

-¿Qué similitudes y diferencias existen entre dos obras fílmicas basadas en una misma novela?

-¿Cómo aparece la representación del espacio (relacionado con el sujeto femenino), en ambas películas?

-¿Cómo aparece la representación del personaje femenino de *Orgullo y prejuicio*, en las obras de Austen / Leonard / Wright?

IX. OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación tiene como objetivo general el análisis comparativo de la obra literaria *“Orgullo y prejuicio”* (1813) de Austen y los filmes *“Más fuerte que el orgullo”* (1940) de Leonard y *“Orgullo y prejuicio”* (2005) de Wright (basados en la novela), para ver cómo aparece la transposición de una obra literaria, a dos obras fílmicas. Esto se hará a través del estudio de dos secuencias concretas de cada obra. Así, se describirá y analizará cómo aparecen los códigos narratológicos que estructuran el relato (la **historia**, el **tiempo**, el **espacio**, el **narrador** y la **focalización**), en cada una de las tres obras, con sus especificidades. De este modo, se observará cómo dos secuencias concretas, han sido representadas o transpuestas, desde el lenguaje literario hacia el lenguaje cinematográfico, describiendo, eventualmente, las diferencias y similitudes que existen entre las obras. Además, se toman en cuenta los contextos de producción en que se desarrolló cada una de ellas. El objetivo de este estudio, es observar cómo una misma idea o historia, es representada por lenguajes distintos; cómo presentan la literatura y el cine, la historia de *“Orgullo y prejuicio”*. Al mismo tiempo, se observarán las similitudes y diferencias que existen entre dos obras cinematográficas basadas en una misma novela.

En cuanto a los objetivos específicos, el análisis adquiere cierta orientación, al enfocarse en algunas cuestiones relacionadas con la perspectiva de género, cómo por ejemplo, los espacios y su vinculación directa con los personajes femeninos y la sociedad *gentry* de los siglos XVIII - XIX. Además de esto, se suma un breve estudio sobre cómo aparece la representación del personaje femenino creado por Austen en el siglo XVIII - XIX, en las películas de Leonard y Wright, para determinar cómo se presenta un mismo personaje en épocas distintas, y contextos de producción diferentes.

Finalmente, se establecerán las conclusiones obtenidas a partir de la propia investigación.

X. METODOLOGÍA

Este trabajo, se organiza en dos grandes bloques. En primer lugar se presenta un **marco teórico**, donde se exponen las bases teóricas que sustentan este estudio, a través de una bibliografía específica. El marco teórico está centrado en temas como el lenguaje cinematográfico y el lenguaje literario, y se enfoca en mencionar los componentes narratológicos que estructuran el relato de cada lenguaje (tiempo, espacio, narrador, focalización y personajes). Además de esto, se hace una breve mención al concepto de género, que es tocado más adelante en el análisis. Finalmente, se menciona parte de la vida, obra y contexto de Jane Austen (siglos XVIII y XIX), a través de la presentación de algunos hechos históricos, culturales y sociales de los siglos XVIII y XIX. En un segundo bloque, se presentan el **análisis** y las **conclusiones**, puntos en los que se lleva a la práctica la información expuesta en el marco teórico. Aquí se presenta un análisis descriptivo, a partir de los conceptos expuestos anteriormente, sobre los objetos principales de estudio (*“Orgullo y prejuicio”*, 1813, de Jane Austen; *“Más fuerte que el orgullo”*, 1945, de Leonard; y *“Orgullo y prejuicio”*, 2005, de Wright). El análisis se concentra en dos secuencias de cada obra, que representan los mismos acontecimientos (o casi), y en el, se describe cómo aparecen el tiempo, el narrador, la focalización, el espacio, y la representación del personaje femenino, en cada una de ellas. Así, es posible observar cómo se presenta la transposición de una obra literaria, a dos obras fílmicas. Finalmente, se exponen las conclusiones obtenidas a partir del propio estudio.

A continuación se presenta más detalladamente, la estructura y la metodología presentes en este trabajo.

Como dije anteriormente, primero se presenta un **marco teórico** en el que se exponen las ideas de varios autores relacionados con temas específicos. En primer lugar hablo sobre la relación entre el cine y la literatura, estableciendo la utilización del término *“transposición”* en vez de *“adaptación”* para hablar de una obra literaria que da origen a otra cinematográfica. Estas ideas son tomadas del libro *“Cine/literatura: Ritos de pasaje”* de Sergio Wolf (Buenos Aires: Paidós, 2001), donde el autor plantea el uso de este término, y da cuenta de otras problemáticas existentes entre el cine y la literatura. Luego de esto, presento un breve capítulo donde se realiza un pequeño marco histórico sobre la relación entre el cine y la literatura, y otro sobre las influencias que han existido entre

ambos lenguajes. Para esto he consultado el libro **“De la literatura al cine”** de José Luis Sánchez Noriega (Barcelona: Paidós, 2000), donde el autor profundiza sobre el tema. Finalmente, se introduce la problematización entre el cine y la literatura, y se describen los tipos de transposición planteados por Wolf en su libro antes mencionado.

En la segunda parte del marco teórico, describo algunos de los componentes del lenguaje literario y del lenguaje cinematográfico, relacionados con la estructura del relato, es decir, los componentes estudiados por la narratología.

Primeramente menciono los que tienen relación con el relato literario, a través de algunas de las ideas centrales del libro **“Figuras III”** de Gerard Genette (Barcelona: Lumen, 1989), cuya teoría sobre los componentes del relato literario, es de las más conocidas. A través de este autor, introduzco el significado del término **relato, tiempo** (del que se derivan el **orden temporal** y la **duración**), el **modo narrativo** (del que se deriva la **focalización**) y la **voz narrativa** (del que deriva la figura de **narrador**, explicado más adelante a través de otros dos autores). Además de este texto, utilizo ampliamente el libro **“Anatomía de la novela”** de René Jara y Fernando Moreno (Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), para explicar otros varios aspectos de los componentes de la novela, como la **ordenación del acontecer**, el **narrador literario**, el **espacio en la narración literaria** y los **personajes**.

Resumiendo, en esta primera parte, presento los términos de *relato, historia, tiempo, espacio, narrador, focalización, y personajes*, relacionados con el lenguaje literario, específicamente de la novela.

Luego de esto, describo los componentes narratológicos del lenguaje cinematográfico. Para esto he utilizado el libro ya mencionado de Sánchez Noriega (**“De la literatura al cine”**), que sirve como base para describir la **narración y descripción**, el **narrador cinemático**, el **espacio cinematográfico**, el **tiempo** y algunas características que se presentan en los **personajes**. Además, introduzco algunas de las ideas que André Gaudreault y Francoise Jost plantean en **“El relato cinematográfico, cine y narratología”** (Barcelona: Paidós, 1995), para hablar sobre la **focalización**, y los términos de **ocularización** y **auricularización**, que se derivan de la dualidad audiovisual del lenguaje cinematográfico. Cabe mencionar que también he consultado el libro **“Narrativa audiovisual”** de Jesús García Jiménez (Madrid: Ediciones Cátedra, 2003), que

sirve para exponer otros conceptos más específicos del lenguaje cinematográfico (como la escala de planos y las estructuras narrativas que pueden presentarse).

Resumiendo, en esta segunda parte, toco ciertos aspectos de los términos de *relato, historia, tiempo, espacio, narrador, focalización, y personajes*, esta vez, relacionados con el lenguaje cinematográfico y sus especificidades.

Después de esto, presento algunos capítulos donde se menciona parte de la vida, obra y contexto de Jane Austen (Siglos XVIII y XIX), además de algunos hechos históricos, culturales y sociales de los siglos XVIII y XIX. Primeramente, para hablar sobre la vida y obra de Austen, me baso en el texto **“Jane Austen, la comedia perfecta”** de José Carlos Restrepo (publicado en *“A propósito de Jane Austen y su obra”*, en Jane Austen, *“Persuasión”*. Bogotá: Norma Ediciones, 1991), donde se mencionan algunos datos clave sobre su biografía, escritura y principales obras. Luego, para hablar sobre el contexto histórico en Europa (siglos XVIII), tomo como base el capítulo **“El contexto histórico de Jane Austen”**, de la tesis **“Jane Austen, su romanticismo”** de Pamela Márquez (Tesis de la Universidad de las Américas Puebla, México, 2008), donde se mencionan algunos de los hitos más importantes de los siglos XVIII, y además, utilizo el artículo **“Europa en los siglos XVII y XVIII: la Ilustración”** de Humberto Domínguez Chávez y Rafael Alfonso Carrillo Aguilar (artículo y material pedagógico de la Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Ciencias y Humanidades, 2008). Cabe señalar que también he consultado el libro de S. M. Anderson **“La Europa del siglo XVIII”** (Santiago de Chile: Fondo de cultura económica, 1994). Enseguida, presento un breve capítulo que habla sobre el contexto y la sociedad en Inglaterra, en el que, además de los textos recién mencionados, se introducen algunos aspectos estudiados por Jérica Sancho Martín, en su tesis **“El mundo del ocio y sus objetos en Sentido y sensibilidad”** (tesis de Magister Universidad de Valladolid, España, 2011-2012), como por ejemplo la sociedad *gentry* del siglo XVIII y XIX, y el mundo del ocio femenino y sus espacios dentro de esa cultura.

Luego de esto, se expone un capítulo que habla sobre el rol de la mujer y la educación femenina de la época (siglo XVIII, principios del XIX), para lo cual me he basado en diversos artículos que tratan este tema. Por ejemplo, en **“La economía de las relaciones de género en Orgullo y Prejuicio de Jane Austen”** de Sonia Herrera Sánchez (Revistas Científicas Universidad Complutense de Madrid. Vol. 3, 2012), la autora menciona algunos aspectos del

contexto de la época de Austen, y de cómo influían la sociedad y la cultura en el rol de las mujeres. En el libro **“La ilustración olvidada, la polémica de los sexos en el siglo XVIII”**, Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros (Madrid: Editorial Antrophos, 1993), los autores también exponen las problemáticas que surgían entre géneros, debido al contexto social y cultural. Así, se plantea que Austen muestra cierto rechazo al rol y el tipo de educación de la mujer de la época, hecho que se ve sustentado en el artículo de Laura Campiglia llamado **“Jane Austen: Defensora de la Educación Femenina”** (Revista de comunicación de la SEECI, número 30, 2013), que también he consultado.

Finalmente, en los últimos dos capítulos del marco teórico, hablo sobre la novela **“Orgullo y prejuicio”** de Austen (1813), uno de los objetos principales de estudio. Aquí menciono brevemente algunas de sus características, y hago una descripción de la historia que presenta la novela.

Luego de esto, se establece el **análisis** propiamente tal. El análisis es descriptivo, y se concentra en dos secuencias de cada una de las obras, que representan los mismos hechos. Así, se observa cómo dos secuencias concretas, han sido representadas o transpuestas, desde el lenguaje literario (**“Orgullo y prejuicio”** de Austen), hacia el lenguaje cinematográfico (**“Más fuerte que el orgullo”** de Leonard y **“Orgullo y prejuicio”** de Wright). Esto se hace a través de un estudio en el que se analiza cómo aparecen los componentes narratológicos de las tres obras (tiempo, espacio, narrador y focalización), que eventualmente sirve para compararlas, y donde se responde a las preguntas de trabajo planteadas anteriormente en el punto VIII.

La primera parte del análisis, comienza con el estudio la novela **“Orgullo y prejuicio”** de Austen. Primero describo los hechos sucedidos en las dos secuencias de estudio. La secuencia de estudio n°1, toma los capítulos 1, 2, 3 y 4 de la novela, mientras que la secuencia de estudio n°2, toma los capítulos 33, 34, 35, y 36. Posteriormente, hago un análisis descriptivo, donde menciono cómo aparecen el *tiempo*, el *espacio*, el *narrador*, y la *focalización* en ambas secuencias del texto literario, y termino con una breve reseña sobre *la representación del personaje femenino* en la novela de Austen, tomando en cuenta también algunos de los elementos expuestos anteriormente.

Luego de esto, continúo con el análisis de la película **“Más fuerte que el orgullo”** de Leonard. Primeramente, contextualizo la obra a través de una breve reseña de la producción, donde menciono que se enmarca dentro del **cine clásico de**

Hollywood, y que además presenta muchas de las características de la *screwball comedy*. Para esto me he basado en diversos textos, entre ellos, el libro de Sue Parril ***“Jane Austen on Film and Television. A critical study of the adaptations”*** (Jefferson, North Carolina and London: Mc Farland & Company Inc., 2002), donde la autora menciona varias cuestiones respecto a la producción, el género y el contexto de esta película. Además de esto, he consultado algunos artículos de La Filmoteca IVAC de Valencia, como ***“Los géneros cinematográficos: La screwball comedy”*** (2011) y ***“Sobre la comedia clásica de Hollywood”*** (2011), basados en textos de Echart y Ortiz/Olsin, respectivamente. Así, hago una descripción de algunas de las principales características de la *screwball comedy*, características que están presentes en esta película.

El análisis de este filme, comienza con la descripción de ambas secuencias de estudio. La secuencia de estudio n°1, se compone de las primeras escenas de la película (min. 2:02 al min. 26:03), mientras que la secuencia de estudio n°2, se extiende desde el min. 77:44 al min. 91:06. Ambas secuencias presentan principalmente los mismos hechos que aparecen en las secuencias de estudio n° 1 y n° 2 de la novela. De este modo, se va analizando cómo aparecen el *tiempo*, el *narrador*, la *focalización* y el *espacio* en ambas secuencias del filme. El análisis adquiere cierta orientación hacia la perspectiva de género, al enfocarse en los personajes femeninos, por ejemplo, a través de su vinculación con ciertos espacios y actividades, situados dentro de la cultura *gentry* de los siglos XVIII y XIX. Finalmente, el análisis termina con un capítulo que describe cómo aparece la *representación del personaje femenino* en este filme.

Después, continúo con el estudio sobre la película ***“Orgullo y prejuicio”*** de Wright. Primero menciono algunas breves características, y luego hago una descripción de las dos secuencias de estudio. La secuencia de estudio n°1, se compone de las primeras escenas de la película (min. 00:32 al min. 14:16), mientras que la secuencia de estudio n°2, se extiende desde el min. 64:01, hasta el min. 73:02. Nuevamente, ambas secuencias presentan principalmente los mismos hechos que aparecen en las secuencias de estudio n° 1 y n° 2 de la novela. Al igual que cómo se hizo con la película de Leonard, se va analizando cómo aparecen el *tiempo*, el *narrador*, la *focalización* y el *espacio* en ambas secuencias del filme. Este análisis también adquiere cierta orientación hacia la perspectiva de género, al enfocarse en los personajes femeninos, y su vinculación con ciertos espacios y actividades, situados dentro de la cultura *gentry* de los

siglos XVIII y XIX. Finalmente, en la última parte de este análisis, también presento un capítulo que habla sobre de la *representación del personaje femenino* en esta obra.

Así, a partir de este estudio, se puede definir cómo aparecen los aspectos narratológicos en las tres obras, y observar cómo se presenta la transposición de una obra literaria a dos obras fílmicas, a través de dos secuencias concretas. Es decir, se observa cómo se presenta una misma idea, a través de dos lenguajes distintos, respondiendo a las preguntas que se plantean desde un principio. Asimismo, es posible vislumbrar algunas similitudes y diferencias entre dos obras cinematográficas basadas en una misma novela, que además sirve para dar cuenta de las estrategias y de cómo representan ciertas ideas o hechos dos directores distintos, en épocas distintas, entre otras cosas. Cabe mencionar que el estudio sobre la representación del personaje femenino, suma cierto enfoque hacia la perspectiva de género, tema que me resulta interesante aun desde una mirada periférica. Por último, luego del análisis, se presentan las conclusiones que han surgido a partir de este trabajo, donde finalmente, se resume y se responden los cuestionamientos que dieron origen al mismo.

XI. MARCO TEÓRICO

1. “Adaptación” y “Transposición”

Cuando se utiliza la palabra *adaptación* para hablar de una obra literaria que se lleva al formato cinematográfico, se presenta un problema, ya que el término implica que un medio (literatura), para *adaptarse* a otro (cine), sufriría pérdidas o limitaciones, debido a su complejidad; significaría que el cine sería incapaz de abordarlo, porque una *adaptación* reduciría al original. Wolf lo explica mejor en su libro **“Cine/Literatura, Ritos de pasaje”** (Buenos Aires: Paidós, 2001), donde aborda ampliamente esta temática: *“...la literatura sería un sistema de una complejidad tal que su pasaje al territorio del cine no contemplaría más que pérdidas o reducciones, o limitaciones que desequilibrarían su entidad.”* (Wolf: 15)

Así entonces, se incurriría en el error de subvalorar el propio lenguaje cinematográfico. Al decir que una película basada en un libro es una *adaptación* de esa obra literaria, se podría leer o entender que el formato de la literatura, la versión original, tiene que cambiar o mutar, para tener cabida dentro del formato cinematográfico, destruyendo sus propiedades y especificidades, reduciéndose.

Por tanto, ¿cuál sería el término correcto para referirse a las películas hechas a partir de libros? La discusión del término correcto a utilizar, lo aborda Wolf en el libro antes mencionado:

“La discusión sobre el término que designa esta operación de pasaje de la literatura al cine revela una problemática. Muchos ensayistas y teóricos especulan con la idea de “traslación” y terminan en el término “traducción”, para poco después arribar en “adaptación”, o a la menos vaga, pero no demasiado precisa, idea de “hacer una versión”. Otros estudios optan por usar el término “transposición” como un cierto tipo de trabajo de adaptación...” (Wolf: 16)

Es por esto, que aquí se utilizará el término *transposición*, tomado de algunos teóricos que han abordado el tema y han resuelto que esta es la palabra que mejor define la problemática de cuando una obra literaria sirve de base para crear otra cinematográfica. Wolf así lo menciona: *“Desde mi punto de vista, la denominación más pertinente es la de “transposición”, porque designa la idea de*

traslado pero también la de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (Wolf: 16)

Transponer sería entonces llevar un texto literario al formato cinematográfico, pero teniendo en cuenta el cambio de formato, y que se trata de lenguajes distintos, con códigos específicos. En este sentido, ninguno sería mejor o peor, ni superior o inferior. Aún al abordar una misma idea, tema o historia, siempre se presentarán cambios entre uno y otro, partiendo de la base de que se trata, como se ha dicho, de dos formatos y lenguajes distintos.

2. Cine y literatura: breve reseña histórica

Ya desde sus inicios, el cine ha tenido una fuerte relación con la literatura. Los libros, novelas, cuentos y textos literarios llevados al formato cinematográfico, se registran desde casi los principios del cine, desde que empezó a considerarse como un medio para contar historias. Cabe mencionar algunos datos históricos que aparecen en el libro **“De la literatura al cine”** de José Luis Sánchez Noriega (Barcelona: Paidós, 2000), donde el autor hace una breve contextualización al respecto. Aquí, menciona que a partir de 1904-1905, se comprueba que las películas en las que participan actores se venden más que los documentales y que se recurre a obras literarias para desarrollar relatos de ficción. Luego, en 1908 la Pathé funda la Sociedad Cinematográfica de Autores y Gentes de Letras (SCAGL), y después, Film d’ Art. De este modo, escritores prestigiosos se dedican a escribir argumentos para cine, basándose en textos literarios de autores importantes, además de los grecolatinos. Pocos años después, se fundan en otros países como EE.UU., Italia, Dinamarca, y distintos países escandinavos, productoras dedicadas a llevar a la pantalla películas basadas en novelas famosas, libros de grandes escritores, obras de teatro y óperas. Así, a principios del siglo XX, el cine cumple una gran labor cultural, ya que una sociedad mayoritariamente analfabeta, puede tener acceso y comprender estas historias clásicas gracias a éste nuevo medio expresivo. De ahí en adelante, se transponen muchísimas obras literarias al formato cinematográfico (Sánchez Noriega especifica que aproximadamente un 50% de las películas están basadas en obras literarias (p. 46)). Además, a lo largo de la historia del cine, se presentan algunos cambios, por ejemplo, con la llegada del cine sonoro, donde se recurre a textos

teatrales y antiguas novelas y dramas que se filman casi literalmente, con una excesiva fidelidad que no logra buenos resultados. (Sánchez: 31-46).

Hasta hoy, se continúan efectuando transposiciones de literatura a cine, y muchas de las que se han realizado a lo largo de la historia del cine, son consideradas obras maestras.

2.1 Cine y literatura: influencias entre formatos

La relación entre el cine y la literatura, ha creado influencias entre ambos formatos. El cine se vio influenciado por la literatura, ya que desde los inicios de este, se utilizaron como base algunas historias provenientes de la literatura, lo que afectó el modo de las estructuras y los procedimientos narrativos cinematográficos. Uno de los directores que más influyeron en este sentido, fue Griffith, quién tomó algunos de los procedimientos de Dickens. Sánchez Noriega, en su libro recién mencionado, confirma que el cine a partir de Griffith, *“adquiere un estatuto como medio narrativo, inspirado (...) en los procedimientos de la narración decimonónica, gracias a la combinación de planos de diversas escalas (que modulan el espacio) y de diversas acciones (que modulan el tiempo)”* (Sánchez: 34).

De este modo, algunas estructuras de la literatura, dieron paso a los inicios del cine clásico:

“No cabe duda de que el lenguaje cinematográfico de las películas que narran historias se van construyendo en los primeros años del siglo XX a partir de procedimientos que son tomados de la novela o se inspiran en ella: la vertebración del filme en episodios, la organización del discurso, las descripciones, el punto de vista y la voz narrativa...” (Sánchez: 34).

El hecho de transponer una obra literaria a otra cinematográfica, nos habla de una influencia, aunque sea en términos de argumento.

En cuanto a la literatura, en los años cincuenta se indaga en que en ella existen formas narrativas cinematográficas anteriores a la propia creación del cine (descripciones de espacio, representaciones de movimiento, etc.), pero las

influencias propiamente cinematográficas en la literatura surgen a partir de esa misma década. El cine proporciona a los escritores “*experiencias, temas, personajes, ambientes, argumentos, etc., susceptibles de ser aportados inconsciente o deliberadamente a la creación literaria*” (Sánchez: 35). De esta forma, algunos de esos escritores influenciados, describen situaciones y personajes como si se tratara de una película, parafrasean diálogos cinematográficos, hacen esquemas argumentales paralelos a películas, etc.

Las influencias existen en ambos medios, aun cuando se traten de formatos distintos. Como menciona Sánchez Noriega, a partir de los años sesenta y a partir del cine moderno, ambos formatos se cuestionan la narración clásica y surge una “*fecundación muta entre los dos medios expresivos*” (Sánchez: 35).

2.2 La problematización entre cine y literatura

Aun cuando existan similitudes, influencias o afinidades, entre el cine y la literatura, el transponer obras literarias a obras cinematográficas, presenta siempre cierta problematización. Por un lado, como se ha mencionado antes, debido a la idea de que la obra literaria es considerada superior, se incurre en el error de ver la obra cinematográfica como una *traducción y traición hacia el original*. Por otro lado, el problema se presenta debido a los cambios de formatos, que implica la utilización de códigos abordados de formas específicas. De este modo, Sergio Wolf, en “Cine/literatura, ritos de pasaje”, plantea y especifica los tipos y características de las diferentes formas de transposición.

3. Los modelos de transposición

Wolf plantea que es en el proceso de la transposición, y las operaciones que éste conlleva, desde donde se pueden abordar los distintos tipos de transposición. De este modo, se distinguen diferentes rasgos en los procesos, que Wolf divide en seis modelos de transposición, mencionados más adelante.

Como ya he mencionado, cuando se lleva a cabo una transposición, lo que se manifiesta a través de un código literario, es tomado como base para realizar una obra en otro código, en este caso, el cinematográfico. Wolf profundiza:

“Por definición el texto literario tomado para hacer con él un filme es deformado o alterado al ser transpuesto a otro código y otro lenguaje difuso...” (Wolf: 78). Es por esto, que el resultado de una transposición *“...no es la obra literaria sino el modo en que el director, los guionistas y los actores leyeron o interpretaron ese material para construir a partir de él una película”* (Wolf: 78)

La transposición es entonces una versión, una entre muchas elecciones estéticas y estilísticas que pueden existir, a partir de una obra literaria que puede servir de base para otra fílmica. Por lo mismo, una obra literaria no tiene una transposición única, sino que toda obra puede tener otra lectura, o múltiples lecturas: *“Las transposiciones son versiones e interpretaciones, es decir, modos de apropiarse de ciertos textos literarios: de hacerlos propios, convertirlos, honrarlos...”* (Wolf: 79)

Es por esto que Wolf propone que, más que concentrarse en torno al parecido del filme al texto original, y la idea de *fidelidad*, hay que hacerlo en los modos de apropiación, que son distintos según cada autor. El hecho de que una película se parezca mucho a su antecesor literario, no asegura un mejor resultado, y por el contrario, si la transposición resulta una interpretación libre, no representa algo negativo.

Wolf entonces, separa en seis tipos, los diferentes modos de lectura (algunos cercanos a criterios más explícitos y otros a unos más libres) al momento de realizar una transposición:

- (a) la fidelidad posible o “lectura adecuada”
- (b) la fidelidad insignificante o “lectura aplicada”
- (c) el posible adulterio o “lectura inadecuada”
- (d) la intersección de universos
- (e) la relectura o “el texto reinventado”
- (f) la transposición encubierta o “versión no declarada”

A continuación se exponen brevemente cada uno de estos tipos propuestos por Wolf (89-157), porque ayudan a entender los posibles criterios o posibilidades al momento de realizar una transposición:

(a) La fidelidad posible o “lectura adecuada”

Se refiere a cuando el proceso de la transposición no afecta el desarrollo de la trama. No cambia ni la historia, ni el orden del argumento original, quedando de manifiesto un respeto cuidadoso sobre la obra literaria. En ningún caso se designa este modo como la forma *correcta* de hacer una transposición, sino como el que se ciñe *fielmente* al formato original, aunque sin dejar de lado el nuevo lenguaje en el que se sumerge. (Wolf: 89-103)

(b) La fidelidad insignificante o “lectura aplicada”

En este proceso de transposición, los filmes resultantes terminan siendo neutros y sin estilo. La *insignificancia* tiene que ver con justamente eso: con un resultado anónimo que pasa al olvido. En este tipo de transposiciones, no hay rasgos del estilo cinematográfico que hagan percibir la particularidad del formato, sino que nos hacemos conscientes del antecedente literario. (Wolf: 103-108)

(c) El posible adulterio o “lectura inadecuada”

Es el proceso de transposición que deriva de las diversas lecturas o interpretaciones tomadas del libro que origina un filme. Aunque existen diferentes maneras de leer un texto, es imposible eliminar el sentido de una obra, hay que leerlo respetando que la obra es lo que es, por lo que existen ciertos límites a la hora de una interpretación. Es por esto que algunas lecturas resultan a veces impertinentes. (Wolf: 109-116)

(d) La intersección de universos: el escritor y el director como autores

Es cuando el cineasta encuentra en el escritor o autor de la obra literaria de la transposición, ciertas resonancias y afinidades, que lo hacen sentirse identificado, entender, y abrir un diálogo entre ambas disciplinas, proponiendo, enriqueciendo y complementando con nuevos elementos el universo propuesto en la obra

literaria transpuesta a cine. De este modo, el director y el escritor resultan ser autores. (Wolf: 116-133)

(e) La relectura o “el texto reinventado”

Es cuando la obra literaria es demolida para luego ser reconstruida por el cineasta, por ejemplo, sacando la historia original de contexto, o cambiándola de época o territorio. De este modo, se toma el texto como *un trampolín* que servirá para que la película salte a otro sitio único: el del propio lenguaje cinematográfico. (Wolf: 133-148)

(f) La transposición encubierta o “versión no declarada”

Es cuando los cineastas hacen transposiciones, pero sin saber o declarar que las hacen, ya sea a través de materiales que les proporcionan inspiración, o ciertamente haciendo una transposición encubierta sin declarar el referente. Aun cuando se traten de coincidencias o inspiraciones, los cineastas hacen dialogar las obras. (Wolf: 148-157)

Ahora que se ha profundizado sobre el término transposición, y conocemos la relación entre la literatura y el cine, a continuación se presentan los códigos específicos relacionados a cada lenguaje.

4. Dos lenguajes: El lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico

Cuando se habla de una transposición, aun tomando en cuenta de que se trabaja con medios y soportes distintos, el cine y la literatura presentan zonas compartidas (con las especificidades de cada lenguaje). Esta zona compartida se relaciona con la narratología, la disciplina que estudia la estructura del relato.

A continuación presento dos capítulos que hablan sobre estos dos lenguajes. Primero menciono los componentes de la **narración literaria** (*el tiempo, el espacio, narrador, la focalización, y personajes*), basándome principalmente en algunas de las ideas que presenta Gerard Genette en su libro *“Figuras III”*, y también en las de René Jara y Fernando Moreno en *“Anatomía de la novela”*.

Luego, menciono los componentes de la **narración cinematográfica** (*el tiempo, el espacio, narrador, la focalización, y personajes*), tomando en cuenta la información proporcionada por Sánchez Noriega en su libro *“De la literatura al cine”*, sumando además algunas de las ideas planteadas por André Gaudreault y Francoise Jost en *“El relato cinematográfico, cine y narratología”*, y agregando la descripción de algunos conceptos proporcionados por Jesús García Jiménez en su libro *“Narrativa audiovisual”*.

5. El lenguaje literario:

Para referirnos a los componentes del lenguaje literario, del relato literario, se habla de narratología o disciplina que estudia la estructura de los relatos. A través de esta disciplina, se han definido una serie de términos asociados a la estructura de la narración (*relato, historia, tiempo, espacio, narrador, focalización, y personajes*), que son los componentes principales dentro de la novela, y que se presentan a continuación.

Para esto, tomo algunas de las ideas centrales del libro **“Figuras III”** de Gerard Genette (Barcelona: Lumen, 1989), cuya teoría sobre los componentes del relato literario, es de las más conocidas. A través de este autor, introduzco el significado del término **relato, tiempo** (del que se derivan el **orden temporal** y la **duración**), el **modo narrativo** (del que se deriva la **focalización**) y la **voz narrativa** (del que deriva la figura de **narrador**, explicado más adelante a través de otros dos autores). Además de este texto, utilizo ampliamente el libro **“Anatomía de la novela”** de René Jara y Fernando Moreno (Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), para explicar otros varios aspectos de los componentes de la novela, como la **ordenación del acontecer**, el **narrador literario**, el **espacio en la narración literaria** y los **personajes**.

5.1 El relato

El estudio de Genette sobre el análisis del lenguaje y la estructura literaria en su libro **“Figuras III”** (Barcelona: Lumen, 1989), ejemplifica las dificultades del concepto, de este modo, lo define en varias capas significantes:

1.- “Relato designa el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos...” (Genette: 81)

2.- “Relato designa la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto de dicho discurso y sus diversas relaciones de concatenación, oposición, repetición, etc...” (Genette: 81)

3.- “Relato designa también un acontecimiento: pero ya no el que se cuenta. Sino el que consiste en que alguien cuente algo: el acto de narrar formado en sí mismo.” (Genette: 82)

Una vez definido este concepto, Genette explica otros dos que son básicos para el análisis: los de **historia y narración** (además del ya mencionado **relato**):

*“Propongo sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de los términos, llamar **historia** al significado o contenido narrativo, **relato** propiamente dicho, al significante, enunciado o texto narrativo mismo y **narración** al acto narrativo productor y por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce.”*
(Genette: 83)

Como dije anteriormente, dentro de los componentes del relato, se encuentran un sinnúmero de elementos, pero, primeramente, mencionaré algunos de los conceptos que Gerard Genette plantea en **“Figuras III”** (Barcelona: Lumen, 1989). Así, se describen los términos de **tiempo, orden temporal, duración y focalización** (aunque para éste último, he recurrido a otros autores que resumen esta idea). Luego, se suman otros elementos propuestos por Fernando Jara y René Moreno, en su libro **“Anatomía de la novela”** (Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), que son la **ordenación del acontecer**, el **narrador literario**, el **espacio en la narración literaria** y los **personajes**.

5.2 El tiempo en la narración literaria

En primer lugar, Genette en su libro **“Figuras III”**, plantea que el tiempo del relato, se distingue entre el tiempo externo (el del discurso) y el tiempo interno (el de la historia misma) (Genette: 85-90). De este modo, se presentan los conceptos descritos a continuación.

5.2.1 Orden temporal

1) Relato lineal: Es el relato en el que el tiempo transcurre de manera lineal, donde la historia se presenta en orden cronológico, por consiguiente, se respetan el antes y el después de la misma. (García: 25)

2) Relato no lineal, fragmentado: Es el tipo de relato que se presenta de una forma que rompe con el orden cronológico de la historia. Estas *“discordancias entre el orden de la historia y el del relato”* (Genette: 92), han sido denominadas **anacronías**, y se caracterizan por un desfase temporal. A partir de este concepto, se derivan los siguientes:

-Analepsis (Flashback): Se presenta cuando se traslada el tiempo al pasado (retrospección): *“...analepsis es toda evocación posterior, de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos...”* (Genette: 95)

-Prolepsis (Flashforward): Es una anticipación temporal *“...denominaremos prolepsis a toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior...”* (Genette: 95)

A este respecto, podemos agregar las siguientes acotaciones, resumidas por Sánchez Noriega en **“De la literatura al cine”**:

*“Las anacronías pueden ser **externas**, cuando el momento narrado es anterior al comienzo del relato o posterior a su conclusión, **internas** si ese momento se enmarca en el tiempo del relato base, y **mixtas** si el arco temporal abarca tanto un tiempo dentro del relato primero como fuera de él”* (Sánchez, 101).

5.2.2 La ordenación del acontecer: la estructura de la historia.

En “**Anatomía de la novela**”, Jara y Moreno mencionan que a lo largo de la historia, se van sucediendo los hechos, y se va produciendo un encadenamiento de los mismos, presentándose una ordenación del acontecer. Esta ordenación está formada por **unidades mínimas del acontecer**. Esas *unidades mínimas del acontecer*, son llamadas **núcleos** y **catálisis**, y son “*aquellas unidades que sirven al desarrollo de la organización del acontecer externo...*” (Jara y Moreno: 54). Estas funciones (núcleos y catálisis) son descritas a continuación:

-Núcleos: “*Son aquellas funciones que resultan imprescindibles para el transcurso de la historia y que implican inauguración o concreción de una incertidumbre en el relato. Son momentos de riesgo, vacilación y conjetura en los términos del acontecer.*” (Jara y Moreno: 54.) En este sentido, explican también que el acontecer se constituye a partir de “*una serie de núcleos funcionales que configuran una suerte de instancia superior, a la que llamaremos secuencia*” (54)

-Catálisis: “*Entre dos núcleos funcionales existe una serie de notaciones subsidiarias que se agrupan en torno a ellos, sin modificar su carácter alternativo en vista del acontecer. Estas manifestaciones subsidiarias son las catálisis, las que suelen actuar como elementos retardados en relación con lo que está sucediendo*” (Jara y Moreno: 55) Y que por ejemplo, “*pueden tener una función puramente cronológica en relación con el tiempo de la narración y sirve para unir los elementos de la historia.*” (54-55).

Otros conceptos importantes que cabe mencionar en relación al acontecer, son los de **secuencia** e **intriga**, definidos a continuación, también explicado por los mismos autores en su libro antes mencionado.

-Secuencia: Es posible distinguirla en el nivel del acontecer exterior, y se caracteriza por “*estar configurada por un grupo de proposiciones indicativas de un momento de conclusión parcial dentro de la totalidad del relato*” (Jara y Moreno: 61).

-Intriga: Se constituye a partir del encadenamiento de las secuencias en el interior del texto. Eso sí, se determina que “*la intriga aparece sólo cuando existe más de una secuencia cuyos elementos se encadenan o entrelazan...*” (Jara y Moreno: 61).

5.2.3 Duración

Existen dificultades a la hora de determinar una duración del relato en relación a la historia que se cuenta, porque en literatura no hay cómo establecerlo objetivamente, debido a las condiciones propias de este lenguaje. Pero lo que sí se puede identificar, son ciertas variantes de ritmo o velocidades del relato, que Genette denomina ***anisocronías*** (Genette: 144-146). Dentro de esta categoría, se encuentran los siguientes conceptos:

-Elipsis: Se presenta cuando se omite un fragmento de la historia, no contando nada, se insinúa que ha pasado tiempo. La elipsis puede ser *implícita* (cuando no aparece declarada en el texto, sino que se deduce) y *explícita* (cuando sí se dice que ha pasado tiempo), y a la vez, esta última puede estar *determinada* (cuando se especifica el período de tiempo que ha pasado) o *indeterminada* (cuando no se especifica el período de tiempo que ha transcurrido).

-Pausa: Se presenta cuando hay una detención del tiempo en la historia, no así en la narración, porque, aunque no avance la acción, puede haber descripciones, aclaraciones y opiniones del narrador.

-Escena: Se presenta cuando hay una igualdad entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, cuando se relata, por decirlo de modo convencional, en “tiempo real”, siendo un ejemplo de esto los diálogos.

-Sumario: Se presenta cuando hay una reducción del tiempo del relato en relación al tiempo de la historia. El relato puede contar mucho tiempo transcurrido dentro de la historia en muy pocas palabras. (Genette: 152-155)

-Dilatación: Se presenta cuando hay una ralentización del tiempo del relato. Se emplea más tiempo de relato en contar un suceso de la historia que abarca menos tiempo, la narración demora más de lo que demora el suceso en sí, aunque a veces en literatura resulta difícil percibir las dilataciones, “*porque la propia materia expresiva exige, en determinadas ocasiones, que el discurso proporcione en un fragmento descripciones y narraciones que provocan dilatación*”, y que a veces, no se determina como tal.

5.3 El *modo narrativo* en el lenguaje literario:

5.3.1 Focalización

En el modo narrativo, Genette establece en primer lugar el concepto de **focalización** (Genette: 241-244). Al margen de las definiciones planteadas por diversos autores y por el propio Genette (Genette: 241-244), la claridad y simplicidad con que está expresados este concepto en el libro sobre “Lenguaje y Comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile” (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2003), de María Miralles y otros, me hace tomar las ideas de aquel referente para describir este concepto, donde se menciona que la focalización es desde dónde se cuenta la historia, o el punto de vista que tiene el narrador sobre los acontecimientos, y *“alude al grado de restricción de la información que tiene la voz narrativa, en relación a las acciones de los personajes”*. (Miralles: 86) De este modo, se presentan tres tipos de focalización, denominadas **focalización cero**, **focalización interna**, y **focalización externa**. Nuevamente, al margen de las definiciones planteadas por otros autores, entre ellos el propio Genette (Genette: 244-263), otro vez tomo las palabras de Miralles y otros en su libro recién mencionado, para describir estos tres conceptos. A continuación, cito las definiciones textuales extraídas de aquel referente:

-Focalización cero: en este texto, se explica que:

“Se denomina así a la perspectiva propia de la de la narración clásica en que se aprecia una ausencia total de focalización -no se percibe restricción en la entrega de informaciones por parte del narrador-. Esta modalidad narrativa se corresponde con el narrador omnisciente, pues conoce todos los puntos de vista o perspectivas posibles. En otras palabras, el narrador sabe más que todos los personajes.” (Miralles: 86)

-Focalización interna: Existe *focalización interna* cuando:

“El punto de vista del narrador está situado en el interior del personaje. Podemos hablar, en consecuencia, de un narrador que podría ser protagonista, testigo o personaje. En los tres casos, la focalización interna supone un grado de conocimiento relativo y parcial. El narrador

sabe tanto como los demás personajes, solo que el protagonista no cede en ningún momento su voz; hecho que lo diferencia del testigo y del personaje.

La focalización interna puede ser fija -centrada en un solo focalizador que sería el protagonista-; variable -cambia de focalizador- o múltiple -un mismo hecho es presentado por varios focalizadores-. En estos dos últimos casos, las focalizaciones pueden corresponder a un narrador protagonista, un narrador testigo o un narrador personaje, según el grado de conocimiento y punto de vista que se asuma” (Miralles: 86-87)

En otras palabras, el conocimiento del narrador es el mismo que el del personaje. Pero para complementar esta información, es importante agregar que hay casos, donde la focalización interna se presenta no en primera persona, sino que a través de una narración en tercera persona, que limita el conocimiento de los acontecimientos a la de algún personaje. Es decir, a veces la focalización interna se presenta a través de un narrador en tercera persona. Esta teoría es explicada por Pilar Rubio Montaner en su texto para la Universidad de Valladolid, llamado **“La tercera persona desde la focalización interna”** (En línea, España, 1991), donde se plantea que:

“la narración desde la perspectiva interna puede presentarse, bien mediante la voz del propio personaje implicado en la historia (que utiliza normalmente la primera persona), o bien mediante la voz del narrador no implicado en la historia (en este caso será la tercera persona)” (Rubio Montaner: 238)

Así, Rubio Montaner plantea que si la narración en tercera persona presenta elementos de la interioridad del personaje, si la información se limita a su conocimiento, y si mentalmente el lector puede cambiar los tiempos verbales a primera persona, sin que se alteren los hechos, significa que nos encontramos frente a una focalización interna en tercera persona:

“Si el lector, ante este tipo de narraciones, tiene la sensación de «estar oyendo» al personaje, si la historia se nos ofrece desde dentro a pesar de la voz de un sujeto no implicado en ella, es debido a que en el texto importa el resultado de la instancia narrativa completa, focalización y voz no la mera transmisión verbal de acontecimientos. Como en los cuentos narrados por el propio personaje, la voz queda supeditada a

reproducir únicamente lo que la focalización permite. El resultado final es el siguiente: cuando la focalización es interna y limitada, la voz es limitada tanto para un narrador homodiegético como para uno heterodiegético...” (Rubio Montaner: 241)

Focalización externa: Existe focalización externa cuando:

“La voz narrativa solo describe lo que ve y lo que oye; no accede a la conciencia de los personajes; actúa sólo como un testigo del acontecer. Presenta una visión externa del objeto, no del sujeto. El narrador se ubica fuera de los hechos narrados y fuera de los personajes; se informa simultáneamente con el lector. Se trata de un objetivismo extremo en que el narrador configura su relato a partir de hechos y descripciones. El grado de conocimiento del narrador es tan limitado que todo se puede sintetizar en que sabe menos que los personajes”.
(Miralles: 87)

5.4. El Narrador literario:

En el libro **“Anatomía de la novela”** de Jara y Moreno, se menciona que el narrador literario es el sujeto de enunciación, que narra sobre los hechos y personajes, situados en un lugar y tiempo específicos, y que va configurando el desarrollo de la historia. El narrador también confiere un punto de vista, según el grado de conocimiento que tenga o la tipología de narración que se desarrolle en la novela. (Jara y Moreno: 91)

Así, los autores hablan de la figura de *narrador*, y de los roles que este puede cumplir en la novela:

“El narrador ficticio puede cumplir distintas funciones según lo exija la estructura de la obra. Estas van, por ejemplo, desde el dominio absoluto del acontecer y de las acciones de los personajes, o el conocimiento de los escenarios o marcos, hasta la relativa o completa ignorancia de los mismos” (Jara y Moreno: 91).

Una vez definida la figura de narrador, a continuación se establecen los tipos de narrador ficticio (tomados del texto anteriormente mencionado), según su nivel de representación y grado de conocimiento.

5.4.1 Tipos de narrador ficticio

a) Narrador ficticio no representado:

El narrador ficticio no representado, aparece en las novelas que se centran en el plano de las objetividades y en las que el narrador no participa de los acontecimientos. Aquí, se presenta el relato en tercera persona y generalmente se utiliza el tiempo pasado (esto debido a la *“falta de un punto de vista espacio-temporal adecuado del hablante”* (Jara y Moreno: 92).

De este modo, el narrador no participa en la historia y no forma parte de los hechos que relata:

“Los adverbios, pronombres y adjetivos relativos al tiempo y al lugar, se refieren a un centro espacio-temporal inherente a lo narrado (...). La falta de representación del narrador determina, correlativamente, la ausencia de recursos que presupongan la presencia de la directa intervención de este narrador (...). En otras palabras, las novelas con narrador no representado implican una estructuración semántica vinculada únicamente con las objetividades presentadas, con lo cual el discurso del narrador resulta estilísticamente indiferenciado” (Jara y Moreno: 92).

Dentro de esta categoría, se presentan tres tipos de narración, descritos a continuación.

-Narración en tercera persona objetiva: El narrador tiene una función *“semejante a la del lente cinematográfico, que registra los hechos descritos y los presenta al receptor como si éste los viera en el mismo instante. El narrador no participa en absoluto del plano narrado (...), se reduce a acotar manifestaciones externas de los personajes, referidas a su actuar”* (Jara y Moreno: 93) Este tipo de narrador entonces, se enfoca en describir sólo los hechos concretos, es presentativo; por lo mismo, no aporta comentarios, juicios, ni explicaciones.

-Narración retórica: El narrador también relata en tercera persona, pero a diferencia del anterior, este narrador *“juzga y valora los elementos de la historia, y controla las simpatías de un lector integrado”* (Jara y Moreno: 94). Además, el narrador puede tener distintos grados de intervención, desde *“acotaciones valorativas y comentarios ocasionales, hasta sus mediaciones explícitas para ordenar y corregir el relato”* (94).

-Narración subjetiva: También utiliza a un narrador que relata en tercera persona, pero aquí la figura del narrador conoce y describe el interior de los personajes, sus sentimientos, pensamientos, deseos, etc., y, aunque lo hace con aparente objetividad, *“vician o restan legitimidad a la objetividad del relato”* (Jara y Moreno: 96). De este modo, se explica que *“cuando ésta tergiversación de la objetividad se convierte en norma, configura el tipo de narración subjetiva (...), donde es posible sentir la presencia de un narrador ficticio, pero en ningún caso es posible visualizarlo”* (96).

b) Narrador ficticio representado:

El narrador ficticio representado, es aquel que narra a partir de su experiencia: *“Las novelas con este tipo de narrador presentan una abundante valoración subjetiva de los hechos realizada por este hablante, quien expresa su participación emocional y valorativa en relación con los acontecimientos”* (Jara y Moreno: 97). Además de esto, es importante agregar que no necesariamente, se presenta a través de una narración en primera persona.

En resumen, las novelas que presentan este tipo de narrador, están orientadas:

“hacia la figura ficticia que narra, al lector ficticio o destinatario de ese discurso, y a las objetividades plasmadas. Estas novelas implican, entonces, la presencia de las claves gramaticales básicas: la primera del ‘yo’ que enuncia, la segunda del ‘tú’ receptor, y la tercera del ‘él’ o ‘ello’ que corresponde a la naturaleza de los componentes objetivos de la narración.” (Jara y Moreno: 97).

En esta categoría, se presentan cuatro tipos de narración, descritos a continuación.

-Narración autorial: Presenta a un narrador que habla en primera persona, sobre el mundo que lo rodea “...*el narrador se presenta como un observador del mundo externo...*” (Jara y Moreno: 98), que, aunque tiene la capacidad de emitir juicios y comentarios sobre lo que ve, es “*un tipo básico de relato en primera persona*” (98), por lo que el narrador no habla sobre él, sino sobre lo que observa, no participa de los hechos (se acerca más a la tercera persona retórica).

-Narración personal: Este tipo de narración se acerca a la narración subjetiva, aquí “*el narrador presenta rasgos de gran dinamismo, pertenece a la galería de personajes y se halla totalmente comprometido con el acontecer*” (Jara y Moreno: 98). El narrador habla en primera persona y expresa sus sentimientos, sensaciones, pensamientos. Es él quien refleja a los personajes y su entorno, está conciente del relato y es responsable de éste.

-Narración “testigo”: Es otro tipo derivado de la narración personal. Como su nombre lo dice, este narrador es testigo de lo que relata, pero es “*un narrador pasivo que se abstiene de emitir juicios y comentarios, que gesticula a la manera de un cronista...*” (Jara y Moreno: 100). Por tanto, se remite solo a los hechos concretos.

-Narración en segunda persona: Es una variante de la narración personal, pero que habla del ‘yo’, de sí mismo, hacia una segunda persona, de este modo, se produce un desdoblamiento del ‘yo’: “*La situación producida por el enfoque hacia la segunda persona puede definirse como la de aquel a quien se cuenta su propia historia*” (Jara y Moreno: 101). Así, el narrador habla de sí mismo, pero desde otra perspectiva, que hace evidente su conciencia. Habla de otro, hacia el otro, pero ese otro es sí mismo.

c) El narrador según el grado de conocimiento

En la novela, el narrador puede tener mayor o menor amplitud del grado de conocimiento, y es a partir de su grado de conocimiento, que hace la descripción del mundo narrado, de los sucesos y personajes. En el libro antes mencionado (“*Anatomía de la novela*”), se explican los tres tipos de narrador que surgen a partir de su grado de conocimiento, descritos a continuación.

-Omnisciente: Es el narrador que tiene conocimiento de todo, que puede describir el interior de los personajes, sus pensamientos, emociones, deseos, etc.

“El narrador asume un papel de un dios que todo lo sabe y, por lo tanto, es capaz de describir lo que los personajes ven, sienten, oyen o piensan...” (Jara y Moreno: 104). Posee cierta superioridad, ya que además de esto, puede adelantarse a los acontecimientos futuros, pero también ahondar en el pasado.

-Visión limitada: Es el narrador que tiene la menor amplitud de conocimiento. Sólo describe lo que ve, los hechos concretos, *“...puede describir los actos de los personajes, pero ignora sus pensamientos y no intenta adivinarlos. La limitación de su grado de conocimiento es lo que caracteriza al narrador del tipo de la narración objetiva”* (Jara y Moreno: 105).

-Narrador observador: Es el tipo de narrador que se ubica en medio de las dos clasificaciones anteriores, ya que conoce el mundo narrado con todos los sentidos, *“el narrador es un observador corriente que puede describir el mundo objetivo en el cual están situadas y comprometidas las figuras, lo que hacen y lo que dicen, aunque es incapaz de ofrecer una explicación de los acontecimientos o abundar en detalles interpretativos de los mismos...”* (Jara y Moreno: 106). Aun así, el narrador puede emitir juicios o sensaciones a partir de lo que ve.

Además de esto, también es preciso incorporar los conceptos planteados por Genette:

Narrador homodiegético: Es cuando el narrador forma parte de la historia, interviene en los sucesos narrados.

Narrador heterodiegético: Es cuando el narrador no forma parte de la historia, la cuenta desde afuera

5.5 El espacio en la narración literaria

Aunque el término *espacio* presente problemas debido a su amplitud, Jara y Moreno establecen en **“Anatomía de la novela”**, que la dimensión espacial en la narración literaria se puede relacionar a dos elementos fundamentales: **el espacio del acontecer** y **el espacio de la acción**, de este modo, a continuación se definen ambas ideas, según la descripción de los autores antes mencionados.

a) El espacio del acontecer: Escenario y Marco

Dentro del espacio del acontecer, se encuentran los conceptos de **escenario** y **marco**, definidos a continuación.

-El escenario: Es el lugar físico en el que transcurre la historia, cualquiera que este sea, y que explicado en las palabras de Jara y Moreno es:

“El nivel más reducido y, a la vez, el más concreto, pues es el lugar efectivo en el cual ocurren los acontecimientos. Por lo general, el escenario se presenta mediante pasajes descriptivos y, en tal caso, es recomendable preguntarse reflexivamente por qué, de todas las posibilidades, se han elegido tales o cuales y la razón por la que ciertos detalles han sido subrayados y otros obliterados.” (Jara y Moreno: 69)

-El marco: tiene un sentido más profundo y complejo, ya que:

“Es un nivel más amplio que implica las notaciones de tiempo histórico y de lugar geográfico en que los acontecimientos transcurren; es decir, la ubicación temporal, el estrato o ambiente social en que los personajes se mueven, desenvuelven o al cual pertenecen; mediante el marco es posible percibir el o los ambientes en que se desarrolla el acontecer.” (Jara y Moreno: 70)

b) El espacio de la acción: los autores antes mencionados, establecen que el *espacio de la acción*:

“Supone un nivel de mayor abstracción analítica y puede definirse, a grandes rasgos, como el entorno cultural –religioso, moral, social–, que condiciona el comportamiento de los personajes y que se expresa como una atmósfera o espacio espiritual que define, en último término,

las características del acontecer (...). El espacio de la acción no aparece directamente explícito en el referente de la novela, sino que surge de la mirada cuidadosa sobre el comportamiento de los personajes en una determinada sociedad o en un determinado lugar o ambiente...” (Jara y Moreno: 71)

5.6 Personajes en el lenguaje literario:

Jara y Moreno en su “Anatomía de la novela”, describen y señalan qué son los personajes, y cómo se presentan, agrupándolos en distintas categorías, según su función, relevancia, relación, y cómo desarrollo a lo largo de la historia y el acontecer. Estas categorías, son descritas a continuación.

Personajes y su función dentro de la historia: Los personajes son *“los seres imaginarios que pueblan el mundo de la novela. Razonan y actúan imitando los gestos y acciones de quienes habitan el mundo cotidiano. Su conformación puede o no parecer humana, pero se produce en ellos una mimesis de humanidad.”* (Jara y Moreno: 62). Además de esto, hacen una reflexión sobre la imposibilidad de saber absolutamente todo sobre los personajes, su interior, o su personalidad, aunque se destacan que casi siempre, se les mencionan ciertas características, como su *“carácter, un rostro que lo refleja, un pasado que lo moldea...”* (Jara y Moreno: 62). Y es a partir de esas características, y de su ambiente, que se *“suelen determinar la orientación de sus actos, o la reacción del personaje de una determinada manera frente a un acontecimiento dado.”* (Jara y Moreno: 62)

a) Relevancia del personaje en relación con el acontecer:

Dependiendo del grado de relevancia que tiene un personaje en relación con el acontecer, Jara y Moreno mencionan que pueden clasificarse en ***personajes principales, secundarios y figuras incidentales o episódicas.***

-Personajes principales: Son los protagonistas, los personajes más importantes, los que dan lugar a la historia y al conflicto central. Ellos *“se destacan nítidamente*

del resto por funcionar como integradores de la organización del acontecer...”
(Jara y Moreno: 64).

-Personajes secundarios: Son los que, aunque no desarrollen un papel necesariamente importante, se relacionan con los personajes principales, y están ligados a ellos proporcionando *“coherencia, comprensión y consistencia al relato”* (Jara y Moreno: 64), formando parte importante de la intriga.

-Figuras incidentales o episódicas: Estos personajes *“suelen cumplir una función catalítica e incidental, en el sentido que constituyen recursos para ordenar, exponer, entablar, relacionar, coordinar y aun retardar, mediante la ampliación épica, el desarrollo del acontecer.”* (Jara y Moreno: 64).

b) El personaje en relación al desarrollo del acontecer:

En un segundo sentido, Jara y Moreno plantean que pueden presentarse dos tipos de personajes, según el desarrollo del acontecer y su grado de complejidad. Estos son el **personaje plano** y el **personaje esférico/redondo o en relieve**.

-Personaje plano: Este tipo de personaje *“es aquel que presenta un solo rasgo dominante. Se lo reconoce por un solo atributo o cualidad, no presenta más que una sola faceta de su existencia.”*(65). Este tipo de personajes tienen un efecto de reconocimiento inmediato frente al lector, dada la *“unilateralidad de su fisonomía”* (Jara y Moreno: 65).

-Personaje esférico o en relieve: Este tipo de personaje *“presenta, por el contrario, más de un rasgo caracterizador, y por lo tanto, conocemos dos o más facetas de su vida. Es una figura capaz de sorprender al lector, con la súbita aparición de un nuevo aspecto en su personalidad”* (Jara y Moreno: 65). Por lo mismo, también se podría agregar que *“tiene un mayor grado de complejidad, ambigüedad y consistencia psicológica”* (Miralles: 93).

c) El personaje en relación con la acción:

En un tercer sentido, Jara y Moreno describen que los tipos de personajes pueden clasificarse según el punto de vista de la acción, su génesis y desarrollo, existiendo así el **personaje estático** y el **personaje dinámico o evolutivo**.

-Personaje estático: Es aquel que *“se comporta de una misma manera desde el comienzo al término de la obra. No sufre evolución ni cambios en sus hábitos y características.”* (Jara y Moreno: 66)

-Personaje dinámico o evolutivo: Este tipo de personaje, contrariamente al anterior *“varía y modifica su manera de ser, revelándose, de este modo, cómo la figura ha llegado a convertirse en lo que ahora es.”* (Jara y Moreno: 66-67). Es un personaje que evoluciona a lo largo de la historia.

De este modo, los personajes pueden mezclar características de las distintas categorías aquí expuestas, aunque no necesariamente todas son compatibles entre sí.

6. El lenguaje cinematográfico

La narratología que estudia la estructura de los relatos literarios, ha servido de base para estudiar los componentes y estructuras del relato cinematográfico. Así, se presentan los mismos términos de *relato*, *historia*, *tiempo*, *espacio*, *narrador*, *focalización*, y *personajes*, pero con las especificidades propias de este lenguaje audiovisual.

A continuación se presentan estos conceptos relacionados con el lenguaje cinematográfico, tomando en cuenta la información proporcionada por Sánchez Noriega en su libro ***“De la literatura al cine”***, sumando algunas de las ideas planteadas por André Gaudreault y Françoise Jost en ***“El relato cinematográfico, cine y narratología”***, y agregando la descripción de algunos términos proporcionados por Jesús García Jiménez en su libro ***“Narrativa audiovisual”***.

6.1 El relato cinematográfico

A pesar de las dificultades que han encontrado grandes estudiosos sobre lo que es el relato cinematográfico, y, en realidad, sobre el hecho de que casi siempre se refieran al plano literario, un relato cinematográfico, al igual que el literario, es en el que se cuenta una historia, pero aquí abarca un sentido más global, ya que se trata de un lenguaje audiovisual, que está construido por un sinnúmero de elementos, dadas las características del propio lenguaje (la palabra, la imagen, el sonido, el montaje, etc.).

Sánchez en su libro **“De la literatura al cine”** (Barcelona: Paidós, 2000), explica que aun cuando en el análisis del relato audiovisual, encontremos algunas similitudes en relación al plano de la literatura, porque los estudios que existen, muchas veces están basados en los estudios del lenguaje literario (en Genette, por ejemplo), también nos encontramos ciertas especificidades, debido a la naturaleza y la complejidad de este lenguaje (Sánchez: 86-90).

De este modo, los términos de **historia, narración y relato**, se utilizan los mismos sentidos determinados por Genette (Sánchez: 81-83), que han sido explicados anteriormente en el capítulo **5.1 “El relato”**, De este modo, a continuación presento algunos de los conceptos y terminologías, que aparecen expuestos en el libro de Sánchez recién señalado, además de sumar otras ideas planteadas por André Gaudreault y Françoise Jost en **“El relato cinematográfico, cine y narratología”** (Barcelona: Paidós, 1995), y agregar la descripción de algunos términos proporcionados por Jesús García Jiménez en su libro **“Narrativa audiovisual”** (Madrid: Ediciones Cátedra, 2003)

6.2 Historia:

Una primera gran *zona de contacto entre cine y literatura*, es lo que vulgarmente se conoce como *historia*. Wolf cita las palabras de Ricoeur en su libro **“Cine / literatura, ritos de pasaje”**:

“Una historia describe una serie de acciones y de experiencias llevadas a cabo por algunos personajes reales o imaginarios. Dichos personajes son representados en situaciones que cambian, es más, reaccionan al cambiar éstas. A su vez, esos cambios ponen de relieve aspectos ocultos de la situación y de los personajes, y dan lugar a una prueba o un desafío (predicament) que reclama un pensamiento, una acción o ambos. La respuesta que se dé a dicha prueba supondrá la conclusión de la historia” (Ricoeur en Wolf, 38).

Ambos formatos, tienen la potencialidad para narrar ficciones. Así, también el cine presenta una **estructura narrativa**. La narratología literaria, que ha servido para estudiar la estructura del relato literario, se ha tomado como base para estudiar las estructuras que puede presentar el relato cinematográfico. Así, el cine presenta los mismos componentes (**tiempo, espacio, narrador, focalización, personajes**), pero con las especificidades propias de este lenguaje.

6.3 Narración y descripción:

En su libro *“De la literatura al cine”*, Sánchez ahonda sobre la distinción que existe entre la narración y descripción literarias, y menciona que esto no se puede trasladar tan fácilmente al formato cinematográfico. Mientras el escritor combina la narración y descripción, y podemos identificar estas acciones, en el cine, la simultaneidad de la imagen fílmica rompe esa dualidad. En él, *“toda narración de acciones, supone, al mismo tiempo una descripción de los existentes (personajes y escenarios)”* (Sánchez: 120). Esto significa que en el cine existen fragmentos hechos especialmente para describir (como planos largos o movimientos de cámara que muestran el espacio). En cambio la literatura, puede prescindir de fragmentos descriptivos o narrativos (Sánchez: 120-121).

Sánchez menciona también que la dialéctica que se presenta entre narración/descripción, es relevante cuando se trata de transposiciones, ya que se presentan de formas distintas y no son transferibles de manera sencilla al cine. Por lo mismo, destaca que hay que reflexionar sobre el valor de las descripciones y la función que cumplen dentro del relato.

Distingue así entre dos grandes categorías de instancias descriptivas (estéticas y significativas), establecidas en seis funciones. Para explicarlas, Sánchez cita las palabras de Vanoye: 1995 (Sánchez: 2000, p. 123)

(a) Función estética: descripción que sirve para adornar el discurso.

(b) Función de constatación o efecto de realidad: se subraya la presencia de objetos y detalles, para crear un efecto de realidad.

(c) Función de cohesión: descripción que establece nexos entre los fragmentos de acción. Tiene nivel funcional, un nivel descriptivo y un nivel simbólico.

(d) Función dilatoria: Fragmentos descriptivos que sirven para aplazar el desenlace

(e) Función ideológica: Se describen los con mayor relevancia, para que adquieran mayor presencia en el mundo de la ficción. (Sánchez: 123)

Para profundizar aún más sobre la idea de lo que narra la imagen, lo que presenta, o el punto de vista que adquiere en el cine, es necesario pasar a otros puntos mencionados más adelante, como la **focalización** y **el espacio**

cinematográfico. Antes, es necesario exponer la figura del **narrador cinematográfico**, expuesta por el mismo autor.

6.4 El narrador cinematográfico

En el libro “De la literatura al cine” de Sánchez Noriega, el autor habla sobre la figura del narrador cinematográfico, y menciona que:

“El narrador cinematográfico es responsable de los tres niveles en que podemos distinguir la totalidad del relato: lo profílmico o conjunto de realidades situadas ante la cámara (decorados, actores, iluminación, etc.), La imagen (composición, cromatismo, ángulo y nivel, escala de plano, movimientos de cámara, trucajes ópticos, etc.) y el montaje (música y conjunto de significados que proporciona la articulación de los planos”. (Sánchez: 86-87)

Aun cuando existan muchas discusiones en cuanto a la figura de narrador en el cine, para simplificar esta idea, Sánchez expone que en este medio se pueden homologar las figuras de **narrador extradiegético** y **narrador intradiegético**, planteadas por Genette en literatura (Sánchez: 89). De este modo, se establece que:

-El narrador extradiegético: Es el que no participa de la historia, ni de los sucesos que narra, y no se identifica con un ser personal

-El narrador intradiegético: Es el narrador-personaje, es un personaje de la historia que cuenta los sucesos

a) Narrador homodiegético: Es un personaje que participa y está presente en la historia que cuenta

b) Narrador heterodiegético: Es cuando se trata de un personaje que cuenta una historia en la que no actúa, en una historia insertada dentro de la principal, y es responsable de un relato segundo o metadiegético.

Hemos visto que, aunque en el cine sea difícil llegar a hacer categorías, porque se observan ciertas dificultades, de igual manera, a nivel general, se puede identificar la figura y tipos de narrador planteados por Genette.

Además del **narrador**, para llegar a establecer el punto de vista del relato, es importante tomar en cuenta otro término: el de **focalización** o *desde qué perspectiva se mira*. Este término ha sido ya mencionado en la descripción del lenguaje de la literatura, pero en el cine, implica la inclusión de otros dos términos: el de **ocularización** y **auricularización**, debido a su naturaleza audiovisual.

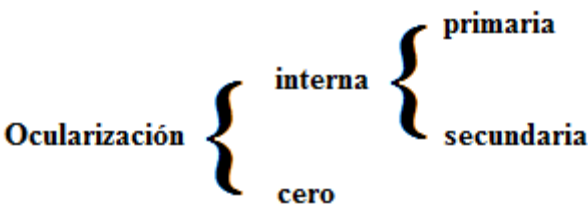
6.5 El punto de vista cinematográfico:

Conceptos de Focalización, Ocularización y Auricularización

André Gaudreault y Francois Jost, en su libro **“El relato cinematográfico, cine y narratología”** (Barcelona: Paidós, 1995), plantean que, si bien en el lenguaje cinematográfico existe la **focalización**, al tratarse de un medio audiovisual, es preciso hablar primero de otros dos términos: la **ocularización** y la **auricularización**, que tienen relación con la dualidad visual y auditiva que presenta este lenguaje (Gaudreault y Jost: 138-147).

6.5.1 Ocularización

La ocularización está relacionada con la banda de imagen, y puede presentarse de diferentes maneras. El siguiente esquema, presentado en el libro recién mencionado **“El relato cinematográfico, cine y narratología”**, de Gaudreault y Jost, muestra los tipos de ocularización en el cine de ficción (Gaudreault y Jost: 141)



-Ocularización interna primaria: Se da cuando se sugiere una mirada, construyendo la imagen significativa a partir del ojo de un personaje, pero que está ausente de la imagen. Gaudreault y Jost así lo explican en su libro (1995: 142). La ocularización interna primaria puede presentarse de distintas maneras, por ejemplo, cuando la imagen está deformada, difuminada o vidriosa, para representar a un personaje borracho, bizco o miope. También se presenta cuando se introducen “marcos” dentro del plano: *“la mirada también puede construirse directamente mediante la interpretación de un cache que sugiera la presencia en perspectiva de un ojo”* (Gaudreault y Jost: 142) ejemplos de esto son las imágenes enmarcadas en el agujero de una cerradura, unos prismáticos, un microscopio, etc. Otro modo en que se presenta, es mediante la incorporación en la imagen, de una parte del cuerpo en primer plano, en primer término, y que da

contigüidad (como por ejemplo una mano en primer plano vista en perspectiva, con referencia a un objeto o espacio). Y, por último, también se encuentra en los movimientos de cámara “subjetivos”, los que “*remiten a un cuerpo bien sea por su temblor, su brusquedad, o su posición en relación al objeto observado...*” (Gaudreault y Jost 142). Aquí también entran los *travelling* subjetivos, que a veces son difíciles de distinguir, debido a los modos de producción de los filmes (industrial-clásico-moderno-ambiguo). Pero, en cualquier caso, estamos en presencia de la ocularización interna primaria, cuando las imágenes representan la visión de un personaje o sujeto.

-Ocularización interna secundaria: Se da cuando la “*subjetividad de la imagen está construida por raccords (como en el plano-contraplano), o por una contextualización*” (Gaudreault y Jost: 143). En este sentido, puede ser cualquier imagen que luego se enlace con una mirada, y en la que se respeten las reglas de raccord de dirección, mirada, etc.

-Ocularización cero: Se presenta cuando no hay ningún indicio de subjetividad, instancia intradiegética o visión de personaje. No se trata de la visión de nadie en particular, sino que los planos remiten a “*un gran imaginador, cuya presencia puede ser más o menos evidenciada*” (Gaudreault y Jost: 143). Así, la ocularización cero puede presentarse de las distintas maneras descritas a continuación:

a) La cámara puede estar al margen de todos los personajes. Juega un rol de “objetividad”, la cámara es “invisible”, trata de hacer olvidar el dispositivo de filmación. Esta idea se presenta mucho en el cine comercial. (Gaudreault y Jost: 144)

b) La posición o el movimiento de la cámara pueden subrayar la autonomía del narrador en relación a los personajes de su diégesis, en este caso “*la cámara está al servicio de un narrador que se propone decididamente afirmar su papel sin intentar transmitirnos la ilusión de que el mundo se relata solo*” (Gaudreault y Jost: 144). Se habla de casos en los que la cámara traspasa, recorre, y se direcciona de manera no convencional, y que nos da cuenta de un narrador.

c) La posición de la cámara puede remitir a una elección estilística, que tiene que ver con la identidad (y el estilo) de cada autor (se ejemplifica con los contrapicados de Welles y los desencuadres de Godard). (Gaudreault y Jost: 144)

Al mismo tiempo, cómo el cine trabaja dos registros (imagen y sonido), Gaudreault y Jost proponen que existe también un <<punto de vista sonoro>>, que dice relación con los ruidos, los diálogos y la música, y al cual han llamado **auricularización**.

6.5.2 Auricularización

Al definir la auricularización, Gaudreault y Jost primero toman en cuenta las siguientes dificultades, que hay que tener en cuenta al momento de determinar una posición auditiva:

a) La localización de sonidos. ¿De dónde vienen los sonidos? Muchas veces, el sonido fílmico está desprovisto de dimensión espacial, no se sabe exactamente de donde provienen, la imagen sirve para contextualizar, pero siempre se presentan sonidos que pueden estar fuera de campo, y que no sabemos su fuente de origen. A este tipo de sonido se le llama **acusmático**, y es, según la explicación de García Jiménez, *“el sonido que se percibe sin ver la causa o la fuente de donde proviene (...), y es atribuible tanto a la fuente de la música como a la fuente de la voz o de otros sonidos...”* (García: 101)

b) La individualización de la escucha: Se refiere a los sonidos ambientales, a las percepciones sonoras que integran varias capas de sonido, y en las que se puede centrar o ignorar la atención (Gaudreault y Jost: 145)

c) La inteligibilidad de los diálogos: Los diálogos están limitados, en general, a ser realistas, pero de manera codificada, para que se entiendan. (Gaudreault y Jost: 145)

Una vez explicados estos puntos, establecen los tres grandes tipos de auricularización presentes en el cine, a saber:

-Auricularización interna secundaria: Se presenta cuando *“la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o la representación visual”* (Gaudreault y Jost: 146). Son las señales visuales, las que construyen un punto de vista auricular.

-Auricularización interna primaria: Es cuando el sonido se filtra por el oído de un personaje, pero no es fácil determinarlo cuando se presenta con normalidad. Por lo mismo, casi siempre, se presenta bajo una deformidad, como filtros, o pérdida de una parte de la frecuencia, etc. (Gaudreault y Jost: 146)

-Auricularización Cero: Se da cuando *“la intensidad de la banda sonora está sometida a las variaciones de la distancia aparente de los personajes, o cuando la mezcla hace variar los niveles, obedeciendo únicamente a razones de inteligibilidad...”* (Gaudreault y Jost: 146). En otras palabras, el sonido se presenta o desaparece en función del entendimiento y transparencia de la historia.

6.5.3 La focalización cinematográfica

En primer lugar, Gaudreault y Jost establecen los problemas y dificultades en la focalización cinematográfica, debido a la doble información proporcionada por las bandas que componen a este lenguaje:

“Si la ocularización y la auricularización afectan respectivamente a la banda de imagen y a la banda sonora, la focalización concebida como foco cognitivo adoptado por el relato no puede deducirse pura y simplemente de una o de otra, en la medida en que lo visto no puede asimilarse a lo sabido...” (Gaudreault y Jost: 148)

Así, plantean que existen dificultades a la hora de determinar cómo aparece la focalización cinematográfica, debido a varias razones:

a) El valor cognitivo de la ocularización puede depender de las acciones puestas en escena y del decorado: *“Hay que tener en cuenta las informaciones narrativas representadas, así como las acciones puestas en escena, examinando su pertinencia en cuanto a la comprensión de la historia”* (Gaudreault y Jost: 148)

b) El valor cognitivo de la ocularización puede depender de la voz en off: Por ejemplo, *“cuando se oye la voz de un narrador explícito, el punto de vista es el que permite fijar las imágenes en tal o cual personaje...”* (Gaudreault y Jost: 148)

Una vez claros todos estos puntos, los autores explican los tres tipos de focalización que se presentan en el cine, y que claramente se relacionan con los tipos de focalización que propone Genette:

-Focalización interna: Se presenta cuando la información se limita a lo que pueda saber el personaje narrador. Aunque se aclara que:

“Esta limitación de los acontecimientos al saber de un personaje no implica, en cambio, que compartamos siempre su mirada, cómo postulaba la teoría literaria (...). En la mayoría de los casos, efectivamente, si la película utiliza la ocularización interna primaria, hay al menos una cosa que nosotros desconocemos y que el personaje supuestamente conoce: su apariencia física, así como su identidad” (Gaudreault y Jost: 149).

De este modo, se especifica que:

“Generalmente, cuando una voz off va comentando la acción, la focalización interna está asociada a una ocularización cero retransmitida por ocularizaciones internas secundarias. De este modo, lo importante para la comprensión del espectador no es tanto la perfecta correspondencia entre lo que ha visto un personaje y lo que sabe, sino la coherencia global del montaje” (Gaudreault y Jost: 149).

La focalización interna en el cine, básicamente rescata la misma idea propuesta por Genette en la literatura.

-Focalización externa: En la literatura, se da cuando el narrador describe los hechos solo desde lo que ve en el exterior (no sabe lo que piensan los personajes), pero en el cine, este solo criterio no es suficiente, ya que toda película, por el hecho de *mostrarnos* a unos personajes, podrían encasillarse en este tipo de focalización, y no es así. Queda más claro en las palabras de Gaudreault y Jost:

“El espectador puede muy bien compartir los sentimientos de un personaje, o saber lo que siente, mediante la única codificación de la interpretación del actor, de su gesticulación, de su mímica, etc. (...) La exterioridad de la cámara no puede asimilarse, pues, a una pura negación de la interioridad del personaje. (...). La exterioridad, para ser pertinente desde el punto de vista de la distribución de las

informaciones narrativas, debe conllevar una restricción de nuestro saber en relación al del personaje, que acabe produciendo efectos narrativos.” (Gaudreault y Jost: 150)

-Focalización espectral: Se presenta cuando el narrador da una ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes, transmitiendo informaciones que los personajes desconocen. De este modo, el espectador toma ventaja sobre el personaje. Por ejemplo, cuando hay una alternancia de sucesos paralelos, se crea el suspenso, porque el espectador conoce ambas informaciones y se quiere anticipar a lo que va a suceder en el encuentro de las de ambas. (Gaudreault y Jost: 152)

6.6 El espacio cinematográfico

El **espacio cinematográfico**, o **espacio fílmico**, se construye

“No solo con los elementos físicos (localizaciones, decorado, utilería) pues, una vez elegidos esos elementos, puede matizarse su presencia con el encuadre, el fuera de campo, los movimientos de cámara y/o de los personajes, la perspectiva y la profundidad de campo, que no tienen un equivalente exacto en la literatura”. (Sánchez: 114).

A partir de lo anterior, el espacio cinematográfico, puede estar determinado, según los siguientes conceptos descritos a continuación:

-Escenario: Es el lugar o espacio físico donde se sitúan los acontecimientos, muchas veces representa decorados o interiores, que pueden remitir a diversos tipos de lugares, ya sean existentes o inventados.

-Encuadre: Es *“el fragmento del espacio seleccionado por la cámara en cada toma”*, y se establece en función de la narración, del relato, pero también está determinado de acuerdo una escala y una composición del plano. *“El cuadro delimita el mundo virtual del filme, pero mantiene una relación con el espacio fuera de cuadro, denominado fuera de campo”* (Sánchez: 114)

-Plano: Es la unidad mínima del lenguaje cinematográfico, y se establece según un cuadro o encuadre.

Tipos de plano:

Los planos se pueden clasificar según su tamaño, en función del tamaño de los personajes en el plano, *“según la mayor o menor cantidad de campo que ellos ocupan”* (96) y a partir de esto, se han establecido los siguientes tipos de plano:

Gran plano general (GPG): Es el plano más amplio, donde destaca el paisaje más que la figura humana.

Plano general (PG): *“Es el que incluye una figura humana en su totalidad dentro del encuadre”* (96).

Plano americano (PA): Es el que presenta la figura humana desde las rodillas hacia arriba.

Plano medio (PM): Es en el que la figura humana ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba.

Primer plano (PP): *“El encuadre incluye una vista cercana de un personaje, centrándose en una parte de su cuerpo, principalmente su **rostro**...”* (96).

Primerísimo primer plano (PPP): Es el encuadre centrado en una cercanía aún más cerrada que el PM, enfocándose en una del cuerpo, como los ojos, la boca, etc.

Plano detalle (PD): Es el encuadre centrado muy cercanamente, pero en un objeto.

Plano conjunto (PC): Es el encuadre que *“incluye un conjunto de figuras de cuerpo entero”* (96).

-Fuera de campo: es el espacio sugerido, el que no se muestra, pero está implícito, que queda fuera de los márgenes del cuadro, pero tiene una continuidad con éste. (Sánchez: 114)

-Perspectiva: *“Es el modo de representación bidimensional en una pantalla de una realidad tridimensional”* (Sánchez: 115). El uso de diferentes lentes, permite, en el cine, cambiar la perspectiva en función de un espacio narrativamente pertinente al relato.

-Profundidad de campo: *“Es la mayor o menor distancia que mantienen entre sí y con el espectador –en el mismo eje- los objetos que aparecen dentro del cuadro”* (Sánchez: 115) Y puede disminuir o aumentar, según el efecto sobre la narración que se quiera lograr, centrando la atención en un objeto cercano, en primer término, o en uno lejano, ubicado en el fondo.

6.7 El tiempo en la narración cinematográfica

a) Duración

Al igual que en el lenguaje literario, en el cine podemos encontrar los tipos de duración, mencionados anteriormente, y más especificados aquí, en relación al lenguaje cinematográfico.

-Elipsis: En el lenguaje del cine, *“las elipsis sirven, obviamente, para eliminar tiempos muertos dentro de una secuencia, suprimiendo planos innecesarios (elipsis de montaje) o entre secuencias (elipsis de continuidad), para hacer patente el paso del tiempo y la evolución presumible de personajes, circunstancias y relaciones entre ellos, contexto histórico y social, etc...”* (Sánchez: 106)

-Pausa: *“En rigor, la pausa cinematográfica es la detención de la imagen en un fotograma fijo, la anulación del tiempo diegético por la que el cine se convierte en fotografía”* (Sánchez: 106) En este sentido, la pausa se utiliza muy poco en el lenguaje cinematográfico.

-Escena: En el cine, puede presentarse en un plano secuencia, o en una toma donde hay continuidad de los diálogos y acciones, que tengan lugar en un tiempo y espacio continuos. (Sánchez: 105)

-Sumario: En el cine, se presenta cuando hay una secuencia de montaje, que agiliza una acción, la hace más breve que su duración real. (Sánchez: 104)

-Dilatación: Se presenta cuando hay cámaras lentas o cuando el tiempo de la acción se ralentiza, mediante la utilización de un montaje que logre este efecto. (Sánchez: 105)

b) Orden: Estructura narrativa

Además de la **duración**, el tiempo puede verse reflejado en el **orden** de los acontecimientos, y que contribuyen a la estructura dramática. Según García Jiménez, la estructura narrativa de una obra cinematográfica puede ser:

Lineal simple: Cuando en el relato se muestra la historia en orden cronológico (García: 25)

Lineal intercalada: Se presenta cuando *“si en el relato, a pesar de ser lineal, se intercalan secuencias que de algún modo se separan del plano de la realidad en que discurre la historia”* (García: 25)

In media res: Se presenta cuando en el relato se altera el orden cronológico, y se *“inicia situado en un momento avanzado de la acción, para recuperar después los anteriores por medio de analepsis o flaschbacks...”* (García: 25)

Paralela: Se presenta cuando se cuentan dos o más historias paralelas, con la misma relevancia, y sin conexiones aparentes. (García: 25)

Inclusiva: Se da cuando unas historias contienen a otras, también denominada *“al fresco, por su analogía con el fresco pictórico”* (García: 25)

De inversión temporal: Se presenta cuando el relato se desordena el tiempo cronológico, debido a la inclusión reiterativa de flashbacks y/o flashforwards. (García: 25)

De contrapunto: Se presenta cuando *“varias historias confluyen en un mismo hilo narrativo”* (García: 25).

Además de esto, la obra fílmica también presenta una **estructura dramática**, y que, según menciona Jesús García Jiménez, se constituye, al igual que en la novela, de acciones nucleares o principales, y de acciones secundarias o satélites (explicada anteriormente), De este modo se da pie al proceso dramático en su conjunto, destacando los *“móviles de acción, modos de realización, obstáculos que se oponen a su culminación, objetivos que se persiguen y resultados finales en orden al desenlace de la trama”* (García: 26)

6.8 Personajes

En lo que respecta a los personajes, en el cine pueden presentarse los mismos tipos de personajes que en literatura, que han sido descritos anteriormente en este trabajo en el capítulo **5.6 “Personajes en lenguaje literario”**, (personaje dinámico/estático, plano/redondo, principal, secundario, incidental, etc.), y que por lo mismo, no considero necesario volver a describir.

Al margen de estas categorías, cabe mencionar ciertas ideas tomadas del texto ya mencionado **“De la literatura al cine”** de Sánchez, en las que el autor relaciona tres aspectos clave sobre los personajes, cuando se genera la dualidad entre el cine y la literatura:

(a) Ser y hacer del personaje:

“todo personaje viene definido por un ser (...) y por su hacer, por la conducta que desarrolla y por las relaciones que establece con otros personajes, lo que supone una serie de rasgos que lo individualizan. (...) Se distinguen realidades psíquicas como los sentimientos, los estados de ánimo o las actitudes. (...) Como elemento textual, el personaje tiene un estatuto diegético, por el lugar que ocupa en la historia, y un estatuto narrativo, por la jerarquía que mantiene con los otros personajes y los roles que desempeña en la trama” (Sánchez: 126)

(b) Información sobre el personaje: En la literatura, *“el lector obtiene información sobre el personaje a través de los diálogos (...), las acciones que lleva a cabo y las descripciones del narrador”* (Sánchez: 127). De este modo, resulta imprescindible el grado de conocimiento hacia el personaje a través de la focalización o punto de vista del relato. En cine, el espectador obtiene información sobre el personaje *“a través de los diálogos, de las acciones, del espacio dramático en que se ubica (...) incluso, mediante la voz off de un narrador heterodiegético”* (Sánchez: 127). Resultando entonces, una información mucho más completa.

c) Relación actor – personaje: A diferencia de un texto literario donde el personaje es imaginado, el personaje cinematográfico “*viene identificado por un actor que le dota de unos rasgos físicos y una gestualidad*” (Sánchez: 128), y una imagen pública sobre la que el espectador ha formado previamente, una idea sobre él. Por otro lado, en la novela, sólo nos hacemos una idea de su físico, y no se hace referencia, necesariamente, a un personaje del mundo real.

7. Jane Austen

Jane Austen fue una importante escritora británica. Su obra es considerada un clásico dentro de la literatura inglesa, donde refleja la sociedad de la época en que vivió (siglo XVIII y principios del siglo XIX), bajo una mirada femenina, a la vez que introduce elementos irónicos y cómicos sobre ese mundo que conoció y al que perteneció. Sus novelas tratan casi siempre de una joven en busca del amor y el matrimonio, pero que ve dificultades debido a su carácter, su posición social, su familia, etc. Austen refleja el mundo doméstico, el mundo del ocio, las diferencias entre clases sociales, la importancia del matrimonio, y el rol que las mujeres tenían en esa época.

7.1 Jane Austen: vida y obra

Jane Austen nació en 1775 en Steventon, un pueblo del condado de Hampshire, en Inglaterra. Vivió 42 años, hasta 1817. Su vida y obra se encuentran dentro del período de la época georgiana y la época de regencia (previa a la época Victoriana), durante el siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Carlos José Restrepo menciona algunos de los acontecimientos de la vida de Austen, en su texto ***“Jane Austen, la comedida perfección”*** (publicado en *“A propósito de Jane Austen y su obra”*, en Jane Austen, *“Persuasión”*. Bogotá: Norma Ediciones, 1991.). Aquí se menciona que Austen creció en el pueblo antes mencionado, donde era parte de la *“acomodada clase media rural”* (Restrepo: 9). Sus padres fueron Cassandra Leigh Austen y George Austen, este último era reverendo y promovió los *“intereses intelectuales y literarios”* en sus hijos (Restrepo: 9). Fue la séptima de ocho hermanos (James, George, Edward, Henry, Cassandra, Francis y Charles), creció en un ambiente tranquilo y dedicó gran parte de su vida adulta a la vida hogareña, su escritura y la crianza de sus sobrinos.

Austen escribía en su hogar, casi escondida y con sigilo, encerrada en un cuarto, apoyada en pequeño “un trocito de marfil”. En sus novelas, retrataba el mundo que ella conocía, ese mundo de *“3 o 4 familias en un pueblo de provincia”*, que para ella era *“precisamente la cosa en la cual hay que ocuparse”* (Restrepo: 18). Escribía sobre este mundo doméstico, donde bajo una mirada femenina, narraba las historias de mujeres y su mundo, en una época en la que lo más importante

era el matrimonio y la vida hogareña. Como señala Restrepo, *“Escribió, casi con terquedad, sobre cómo eran las cosas en su mundo...”* (Restrepo: 10).

Las obras mayores de Jane Austen, que le han dado el prestigio con el que hoy es conocida, son sus seis novelas publicadas: “Sentido y sensibilidad” (*“Sense and Sensibility”*, 1811), “La abadía de Northanger” (*“Northanger Abbey”*, 1818), “Orgullo y prejuicio” (*“Pride and Prejudice”*, 1813), “El parque de Mansfield” (*“Mansfield Park”*, 1814), “Emma” (*“Emma”*, 1815) y “Persuasión” (*“Persuasion”*, 1818).

Austen comenzó a escribir a muy temprana edad, y ya a los 15 años, dio a conocer entre su familia, su primera novelita “Amor y Amistad” (*“Love And Frienship”*), que estaba *“llena de sátira local, de ingenio y de obvias cualidades que la habrían plasmado como una buena obra de no haber escrito después otras mejores”* (Restrepo: 14). Aunque este trabajo no se considera como importante, ya se advierten aquí algunas de las características particulares en su estilo, como lo son el *distanciamiento* y su *“exquisito buen humor”* (Restrepo: 14).

Luego de esto, en 1798, comienza a escribir su primera novela, “La abadía de Northanger” (*“Northanger Abbey”*) que logra terminar en 1803, pero que es publicada recién en 1818. En esta obra *“se burla de las novelas de misterio que por entonces hacían furor”* (Restrepo: 14), aunque a ella misma *“la ironía y el brillo de esta obra le parecieron demasiado agudos”* (Restrepo: 14).

Su primera novela publicada fue “Sentido y sensibilidad” (*“Sense and Sensibility”*), que comenzó a escribir en 1797, a los veintidós años, pero que luego de varios años inconclusa, la retoma y finalmente publica en 1811. En esta novela, Austen *“sugiere que el sentimiento intenso y el aplomo no son incompatibles”* (Restrepo: 15), es decir, que aunque el sentido y la sensibilidad parezcan opuestos, antónimos, no lo son. La novela de Austen se hizo relativamente exitosa, aunque no tanto así ella misma, que la había publicado con la frase “escrita por una dama” en la portada.

Su segunda novela publicada, “Orgullo y prejuicio” (*“Pride and Prejudice”*), comenzó a escribirla en 1796, a los veintiún años, pero fue recién publicada en 1813. Esta novela, considerada *“su obra más resplandeciente en cuanto a ingenio se refiere, busca que estos extremos del orgullo y los prejuicios (...) se toquen en un punto medio”* (Restrepo: 15).

Sus siguientes novelas fueron “El parque de Mansfield” (“*Mansfield Park*”, 1814), “Emma” (“*Emma*”, 1815) y “Persuasión” (“*Persuasion*”, 1818), que gozaron de relativo éxito, y que hoy en día la han convertido en una de las escritoras más importantes de la literatura inglesa.

7.2 Contexto histórico

Jane Austen nació en 1772 y falleció en 1817, a los 42 años. Su vida se desarrolla dentro del siglo XVIII y principios del siglo XIX, en una época de transición. Aunque en este contexto comienzan a surgir grandes cambios, como la revolución industrial y la guerra de Napoleón, estos conflictos no se tocan directamente en su obra. Ella más bien, se encarga de retratar el mundo que conocía, el mundo doméstico de la clase alta rural, “*este mundillo pueblerino de propietarios orgullosos y señoritas casaderas*” (Restrepo: 10) que se refleja en sus novelas, aunque siempre incorporando elementos de sarcasmo y humor, como parte de su crítica hacia la sociedad de la época.

A continuación se presenta el contexto histórico en el que se desarrolla la vida y obra de Jane Austen. Tomaré como base la tesis “**Jane Austen, su romanticismo**”, de Pamela Márquez (Universidad de las Américas Puebla, México, 2008), específicamente el capítulo “**El contexto histórico de Jane Austen**”, donde se mencionan algunos de los hitos más importantes de la época de Austen. Además de esto, como respaldo, he consultado el libro de S. M. Anderson “**La Europa del siglo XVIII**” (Santiago de Chile: Fondo de cultura económica, 1994), el artículo “**Europa en los siglos XVII y XVIII: la Ilustración**” de Humberto Domínguez Chávez y Rafael Alfonso Carrillo Aguilar (material pedagógico de la Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Ciencias y Humanidades, 2008), y el libro “**Historia de Inglaterra**”, de André Maurois (Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1960).

7.3 Contexto en Europa (s. XVIII)

Durante el siglo XVIII, surge en Europa un cambio de pensamiento que venía desarrollándose desde del siglo anterior, pero que termina de asentarse en este período: la llamada época de la Ilustración. Márquez, y Domínguez y Carrillo, mencionan que los científicos, filósofos y hombres de letras, la sociedad, comenzaba a centrarse en el hombre y la razón, dándole importancia al estudio y el razonamiento, por encima de la religión y las supersticiones, creencias con larga tradición. Así, los estudios matemáticos, los descubrimientos científicos y la comprensión del universo, hizo que se *“desarrollara una nueva confianza en la capacidad del hombre para entender y controlar su entorno (...), también se fomentó el razonamiento deductivo como la manera más simple de atacar cualquier problema”* (Márquez: 07). De este modo, Márquez resume que en la época se pensaba que gracias al uso de la razón, surgiría una sociedad ordenada y eficaz, dominada por leyes relativamente simples, tal como las leyes que regían al universo mismo (Márquez: 08).

Entre los avances que cambiaron la percepción del mundo, estuvo la revolución científica, que *“representó una serie de cambios en la estructura del pensamiento europeo: la duda sistemática, la verificación empírica y sensorial, la abstracción de ubicar el conocimiento humano en ciencias independientes y la concepción de que el mundo funciona como una máquina”* (Domínguez y Carrillo: 03) y destacan que además esta ampliación de conciencia se vio reflejada en las artes y en la sociedad de la época.

La figura de Newton, aunque del siglo anterior, sirvió para establecer la comprensión del universo y la idea de que todo se regía por fenómenos físicos, poniendo en duda la figura de Dios. Surgieron los avances biológicos y la teoría del evolucionismo. Surgió la construcción de un sistema y modelo que explicaba los procesos químicos, gracias al descubrimiento de elementos como los gases. Evolucionaron los usos de la electricidad, y los inventos medicinales. Cambió la manera de entender todo, y concibiendo nuevas ideas en arte, literatura, arquitectura y filosofía. Cambió la idea que se tenía sobre la sociedad, sobre la humanidad. (Dominguez y Carrillo: 4-7)

Pero, pese al desarrollo de esta nueva conciencia, de estas nuevas ideas, los cambios en la sociedad europea, que se regía por monarquías, se presentaron recién en las últimas décadas del siglo, manifestados en la revolución industrial y la revolución francesa.

Europa tenía una estructura social de monarquías, aunque variaban en cada región, en general (además de los reyes) se distinguían la nobleza, el clero, y el llamado Tercer Estado, que comprendía las clase media o burguesía y las clases bajas. Por un lado, los nobles gozaban de poder, riquezas, un estilo de vida ostentoso, y estatus social. A su lado, el clero también tenía mucho poder, *“compartía con la nobleza su condición de estamento privilegiado y era reconocido, teórica y tradicionalmente, como el primero en rango y honor. Su capacidad de influencia en la sociedad seguiría siendo notable”*. Por otro lado, más abajo, estaba el Tercer Estado, que se componía de la burguesía, que eran los empresarios y dueños de grandes tierras, y las clases más bajas, que no gozaban de privilegios y se dedicaban al trabajo, esta última clase, la conformaba la mayoría de la población.

La sociedad Europea, vivía mayoritariamente en sectores rurales, y *“era una sociedad agraria, por lo que su bienestar dependía de la condición de las cosechas, a su vez dependiente de los fenómenos naturales”* (Márquez: 08), pero el desarrollo y el descontento de las clase media y baja, y las crisis económicas y sociales en Francia, estallaron finalmente en la revolución francesa, que vino a significar *“la caída de lo viejo, del absolutismo monárquico y del feudalismo, y el nacimiento de la ciudadanía con ideas de igualdad y libertad, expresadas en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789 (Briggs: 26)”* (Márquez: 08). Esta revolución, que abarcó el período entre 1789 y 1799, trajo grandes cambios a la sociedad francesa. Por un lado, significó la caída del régimen monárquico y por otro, brindó poder político a aquellas clases que jamás lo habían tenido, el Tercer Estado. La revolución se generó por una serie de cambios en la sociedad, como por ejemplo el surgimiento de la Ilustración, y del uso de la razón, las nuevas ideas planteadas por Rousseau o Voltaire, el aumento de poder de la burguesía, y el descontento de las clases bajas, que debían pagar grandes impuestos, de los cuales los nobles estaban exentos. Las tensiones políticas y sociales que se venían gestando desde hace mucho tiempo, se vieron acrecentadas debido a la pobreza y la escasez de alimentos, que terminaron finalmente por hacer estallar la revolución.

Después de esto, comenzaron los enfrentamientos en Europa, Francia con Napoleón, luchó contra Gran Bretaña, donde se mencionan dos grandes Batallas, una después de la toma de la Bastilla, después de 1789, y la otra a partir de 1801. Esta guerra tuvo repercusiones en la economía de Europa, y Gran Bretaña.

Aunque en gran Bretaña se estaba dando otro fenómeno, que hacía crecer su economía: la revolución industrial

La revolución industrial, que comenzó en Gran Bretaña, fue un proceso de transformación tecnológico y económico, que se comenzó a desarrollar a mediados del siglo XVIII. Significó un gran progreso en los modos y tiempos de producción, cambiando para siempre el sistema económico y el estilo de vida de la sociedad. Hizo que la población se trasladara de los campos a las grandes ciudades, al tiempo que se hicieron más eficaces los procesos de producción, generando más en menos tiempo. Gracias a esto, la calidad de vida mejoró, y por lo mismo la población creció, aumentando con ello la mano de obra, y esta a su vez, la producción.

7.4 Contexto y sociedad en Inglaterra (s. XVIII-XIX)

Jane Austen vivió parte de la época georgiana y la época de regencia (previa a la época victoriana). La época georgiana, corresponde al período en que Gran Bretaña estuvo bajo el mandato de los reyes Jorge I, Jorge II, Jorge III, y Jorge IV, entre los años 1714 a 1830, dentro de la cual se encuentra el período de regencia, que se establece entre los años 1811 y 1820. Se llama época de regencia porque el rey Jorge III fue desplazado del trono, asumiéndolo su hijo, el príncipe heredero Jorge IV. Esta época de regencia, es considerada la época de transición entre las épocas georgianas y victorianas.

Durante este período (fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX), se comenzaron a utilizar nuevas técnicas de cultivo, que acrecentaron la producción y eficiencia, y debido a esto, surgió una nueva clase social: la clase de alta burguesía rural, dedicada a la agricultura. Esta clase, establecida en los campos, era poseedora de grandes tierras y comenzaron a ganar cierto prestigio. Al mismo tiempo, se desarrolló la revolución industrial, impulsada por el crecimiento poblacional y esta revolución agrícola, por lo que las clases más bajas comenzaron a emigrar a las grandes ciudades, donde se encontraban las grandes fábricas que apuntaban a crear una nueva economía. Márquez apunta las palabras de Anderson y Trevelyan: *“El desarrollo de la industria trajo consigo el nacimiento de un nuevo grupo social, la clase trabajadora industrial moderna, así*

como un desplazamiento de la población del campo a la ciudad. Todo esto también significó la creación de una nueva división social entre campo y ciudad, y la expansión de otra ya existente entre ricos y pobres” (Márquez: 12).

Los cambios en la economía, generaron nuevas clases sociales, y con esto se desarrolló la clase media y burguesa, también llamada *gentry*.

Otra clase que ganaba importancia en la Inglaterra de esta época, era la del clero. *“El clero se identificaba con la clase de los propietarios de tierra (...), y fue subiendo de estatus en la escala cultural y social hasta llegar a encontrarse a un nivel casi fusionado con la alta burguesía” (Márquez: 13).* De este modo, era respetado y gozaba de poder en la sociedad.

Otro de los puntos importantes en esta sociedad, era el matrimonio. El matrimonio, era considerado, no solo como una unión entre hombres y mujeres, sino que significaba una transacción económica. Ya no era solo la unión entre personas, sino también entre fortunas y propiedades (Márquez: 14).

Llegado el siglo XIX, en general, el estatus de vida había crecido en relación al siglo anterior, pero la pobreza se encontraba presente igual, debido a las guerras, y se hacía más presente, al concentrarse ahora en las ciudades. Pero a la aristocracia y a la *gentry*, las guerras no le afectaron mayormente. Es más, hubo períodos que los beneficiaron, por el alza de los precios, de sus productos.

Cabe mencionar que esta clase *gentry*, dedicaban parte de su tiempo al ocio, y que ciudades como Bath (en la cual vivió Austen por 4 años), eran famosas por sus baños romanos, por lo que era muy frecuentada. Este mundo también se ve reflejado en las novelas de Austen, donde los personajes tienen tiempo para hacer vida social y dedicarse a hacer cosas que les gustan. Así lo señala Jélica Sancho en su tesis de magister de la Universidad de Valladolid ***“El mundo del ocio y sus objetos en sentido y sensibilidad”*** (España, 2011-2012): *“Como bien sabemos los personajes de sus novelas pertenecían, como ella, al mundo de la alta burguesía. Eran gente que disponía de bastante tiempo libre y eso les daba la oportunidad de poder dedicarse a lo que más les gustaba. El ocio, formará parte importante en el desarrollo de las obras.”* (Sancho: 03). En este sentido, Sancho hace mención a todas las actividades que desarrollaba esta clase social en esta época, y que Austen retrata en sus novelas. Menciona los espacios que existen para conversar e interactuar en el hogar, como el *morning room*, *dinning room*, donde las familias tenían lugar para las reuniones y la conversación.

Además, menciona la importancia de las actividades y reuniones sociales como los bailes, las actividades al aire libre y las estancias. Luego, separa el mundo del ocio femenino y masculino. Por un lado, en el mundo femenino se encuentran la costura, los juegos de carta, la lectura, la música, la pintura, el pasear, el ir de compras y la moda. Por otro lado, en el mundo masculino, menciona el pasear, las reuniones sociales, la carpintería, la caza, y los espacios típicos masculinos como la *library* y el *smoking room*.

De este modo, el contexto y el estilo de vida de la sociedad de la época, y sobre todo de la clase específica a la que perteneció Austen, se refleja en sus novelas.

Austen dentro de todo llevó una vida tranquila, que no se vio convulsionada por las guerras ni las crisis de la época, lo mismo sus novelas: *“Aunque su modo de vida era limitado y monótono, también era tranquilo, confortable y relajado, libre de la ansiedad producida por la incertidumbre del futuro y preocupándose poco por temas relacionados con la política y el mundo en general”* (Sancho: 04).

7.5 El rol de la mujer y la educación femenina de la época (s. XVIII)

Jane Austen vivió en un período en que la sociedad consideraba que el rol de la mujer estaba centrado en ser una buena esposa y ama de casa, así lo explica Sonia Herrera Sánchez en su artículo **“La economía de las relaciones de género en Orgullo y Prejuicio de Jane Austen”** (Revistas Científicas Universidad Complutense de Madrid. Vol. 3, 2012):

“a finales del siglo XVIII y principios del XIX, durante la regencia de Jorge III, y siguiendo los preceptos ilustrados, la educación de las mujeres en Inglaterra seguía plenamente orientada a sus futuras labores de señora de la casa, esposa y madre.” (Herrera: 03)

Este pensamiento, surge de la ideas del período de la Ilustración, donde se comienza a dar importancia a la educación y el conocimiento, creando un sistema educativo que tiene como base la razón, pero que está destinado a los hombres. Se consideraba que las mujeres, en cambio, por cuestiones biológicas, debían enfocarse en ser madres y esposas, así lo mencionan Condorcet y otros en su libro **“La ilustración olvidada, la polémica de los sexos en el siglo XVIII”** (Madrid: Editorial Antrophos, 1993.): *“La dimensión biologicista de la Ilustración, inaugura el moderno discurso antifeminista que intenta mantener a las mujeres en sus roles tradicionales, apelando a una naturaleza biológica que predeterminaría su destino como individuos.”* (Condorcet y otros: 16). En este sentido, las mujeres debían desarrollar capacidades, habilidades y atributos que hablaran de sus buenas costumbres y su buen carácter. Es por eso que *“Las burguesas del siglo XVIII (...) se regían por el principio de la decencia. Sus virtudes son la dulzura, la bondad, los sentimientos religiosos, la ternura maternal, la paz interior y el espíritu económico y sedentario, la prudencia y la firmeza”*. (Condorcet y otros: 20).

En cuanto a las labores específicas que ellas aprendían, todas estaban relacionadas con la vida doméstica, así lo menciona Cynthia García Soria en **“Jane Austen, una biografía”** (2005-2011):

“En aquel tiempo, las mujeres por lo general eran básicamente educadas en casa; se les enseñaba a leer, escribir, coser, bordar, atender la casa, es decir, se les preparaba para algún día hacerse cargo su propio hogar, y en algunos casos también adquirirían otras habilidades como dibujar, cantar, tocar algún instrumento musical y

aprender algún idioma extranjero (francés, italiano). Si los recursos de sus familias lo permitían, contrataban a una institutriz y tutores especiales o las enviaban a algún internado para señoritas, a fin de que terminasen de pulir su educación.” (García: parr. 9)

Jane Austen, por su parte, fue educada en gran medida en casa. En 1783 ella y su hermana Cassandra asistieron a un internado Southampton, para tomar clases con la Sra. Cawley, pero debido a la propagación del tifus, fueron devueltas a casa. Después de esta experiencia, fueron enviadas a otro internado por dos años (durante 1785 y 1786), la escuela Abadía en Reading, donde daban educación a las jóvenes *gentry*, pero debido a la falta de recursos Austen y su hermana Cassandra tuvieron que regresar a Steventon en 1786. (García: parr. 10-11)

Estas fueron las únicas educaciones formales que recibieron las niñas. Además de esto, Jane Austen y sus hermanos eran buenos lectores, y el señor Austen, poseedor de una gran biblioteca. Austen se formó en gran medida a través de la lectura de novelas, en su círculo familiar. (Restrepo: 09)

En este sentido, Jane Austen no se educó como la mayoría de las mujeres de la época, y por lo mismo, retrató y cuestionó la educación y el rol que la mujer cumplía en su época, así lo señala Laura Campiglia en su artículo **“Jane Austen: Defensora de la Educación Femenina”** (Revista de comunicación de la SEECI, número 30, 2013):

“Gracias al tipo de formación que recibió, Jane Austen se mantuvo con una mente abierta respecto a la educación, lo que la llevó a repudiar la tradicional en sus obras. Esto lo demostraba utilizando siempre protagonistas inteligentes y cuestionadoras, ridiculizando el modelo educativo del momento. En este aspecto, Tony Tanner en “Jane Austen”, explica que efectivamente un tema de gran preocupación para la autora fue la educación”. (Campiglia: 4).

De este modo, la vida de Jane Austen, su contexto y su educación, influyeron en sus novelas, y se ven reflejadas en sus historias y personajes.

8. Algunas nociones sobre el concepto “género”

El concepto de **género**, surge a partir de los años setenta, en respuesta a las problemáticas que se generaban al hablar en torno a la división y diferencias que existían entre hombre y mujeres. Así, el uso de este concepto logra transmitir la idea de que las diferencias entre hombres y mujeres no son solo en términos biológicos, sino que se debe a una serie de construcciones sociales y culturales. Así lo explica Karina Batthyány en su texto **“Las relaciones sociales de género”**, donde comienza hablando sobre las **“Dificultades y posibilidades de la dimensión analítica de género”** (Montevideo, CINTEFOR, 2004):

“En los años setenta, el feminismo académico anglosajón impulsó el uso de la categoría gender (género) con la pretensión de diferenciar las construcciones sociales y culturales de la biología. Esta categoría fue creada para explicar que los roles sociales asignados y ejercidos por las mujeres y los varones no son producto de diferencias biológicas “naturales” ni de sexo, sino el resultado de construcciones sociales y culturales asumidas históricamente” (Batthyány: 25).

De este modo, la autora explica que en las distintas sociedades y las épocas, mujeres y hombres cumplen roles distintos, pero esto no se debe a su condición biológica, sino que es debido a los contextos en que los se desenvuelven:

“A partir de estas definiciones, se entiende que la subordinación a la cual han estado sometidas las mujeres en diferentes períodos históricos es producto de formas específicas de organización de las sociedades, donde lo femenino y lo masculino no son el resultado de una definición biológica sino la consecuencia de una desigual jerarquización de las prácticas sociales, las funciones y la ubicación que se tenga en la sociedad”. (Batthyány: 25)

Y partir de la idea anterior, Batthyány cita las palabras de Aguirre, donde el concepto es ampliamente explicado:

El concepto de género, entonces, “alude a las formas históricas y socioculturales en que varones y mujeres interactúan y dividen sus

funciones. Estas formas varían de una cultura a otra y se transforman a través del tiempo. El género es una categoría que permite analizar papeles, responsabilidades, limitaciones y oportunidades diferentes de varones y mujeres en diversos ámbitos tales como una unidad familiar, una institución, una comunidad, un país, una cultura. De esta forma, el concepto de género no hace referencia a las características derivadas de las realidades biológicas o naturales, sino a aquellas que varían de una cultura a otra, según su manera de organizar la acción y la experiencia individual y colectiva. Distingue entre lo biológico y lo social, a partir del reconocimiento de que las diferencias entre varones y mujeres son tanto biológicas como sociales, (Aguirre, R., 1998)” (Batthyány: 25-26)

Nuevamente, se plantea que existe una diferenciación entre hombres y mujeres, pero que esa diferenciación de los roles tiene que ver con las diferentes épocas, culturas y contextos en los que se sitúan.

Además del texto recién señalado, he consultado el ensayo de Conway y otras, llamado **“El concepto de género”** (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1987), donde se abordan las mismas problemáticas para establecer una definición del concepto. Así, aquí se plantea que siempre al hablar de género se establece una dualidad entre lo femenino y lo masculino, dualidad que, como ya se ha dicho, más tiene que ver con cuestiones culturales que puramente biológicas:

Los sistemas de género –no importa en qué período histórico– son sistemas binarios que oponen la hembra al macho, lo masculino a lo femenino, rara vez sobre la base de la igualdad, sino, por lo general, en términos jerárquicos. Si bien las asociaciones simbólicas con cada uno de los géneros han variado enormemente, han incluido el individualismo versus la crianza, lo instrumental o construido versus lo naturalmente procreativo, la razón versus la intuición, la ciencia versus la naturaleza, la creación de nuevos bienes versus los servicios, la explotación versus la conservación, lo clásico versus lo romántico, la universalidad de los rasgos humanos versus la especificidad biológica, lo político versus lo doméstico, lo público versus lo privado. Lo interesante en estas antinomias es que escamotean procesos sociales y culturales mucho más complejos, en los que las diferencias entre mujeres y hombre no son ni aparentes ni tajantes. En ello, claro, reside su poder y su relevancia. Al estudiar sistemas de género aprendemos

que ellos no representan la asignación funcional de roles sociales biológicamente prescritos, sino medios de conceptualización cultural y de organización social. (Conway y otras: 06)

De esta manera, las autoras plantean que estudiar a las mujeres, no se reduce sólo a eso, sino que las temáticas se expanden al estar ellas relacionadas con todo lo que las rodea: *“aprender sobre las mujeres implica también aprender sobre los hombres. Los estudios de género son una manera de comprender a las mujeres no como un aspecto aislado de la sociedad, sino como parte integral de ella”* (Conway y otras: 07).

Así, aunque el término género presente ciertas complejidades, y se deriven muchas temáticas respecto a éste, aquí ha sido expuesto de manera general, a través de estos dos textos, para así entender de donde proviene o donde se sitúa la dualidad entre lo femenino y lo masculino

9. “Orgullo y prejuicio”: La novela y algunas de sus características.

La novela “Orgullo y prejuicio” (*Pride and Prejudice*) escrita por Jane Austen, fue publicada en 1813, y cuenta la historia de Elizabeth Bennet, una joven de clase acomodada rural, y Mr. Darcy, quien tiene mejor situación económica que ella. Debido a las diferencias entre los personajes, su orgullo y sus prejuicios, a lo largo de la historia no consiguen concretar su relación, pero al final, logran superar sus defectos y aceptar sus sentimientos.

La historia se sitúa dentro de la clase *gentry* de la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX, donde Elizabeth y su familia dedican su tiempo al hogar, los bailes, las visitas, la vida social, el ocio, y todo tipo de actividades que eran propias de esta clase en esta época. Asimismo, el tema central es la importancia del matrimonio, la conveniencia de éste y la tranquilidad económica que significaba casarse con alguien de mayores recursos.

En este sentido, la familia Bennet, compuesta por el Sr. y la Sra. Bennet y sus cinco hijas, viven las peripecias de la vida social de la época, en un ambiente hogareño y con mucho tiempo libre, donde van conociendo a nuevos personajes a través de visitas, bailes y reuniones sociales. Es así como conocen al Sr. Bingley, al Sr. Darcy, y al Sr. Collins, que casi siempre representan la posibilidad de matrimonio para algunas de las Bennet.

Destaca el personaje principal de Elizabeth Bennet, que Austen plantea con un carácter fuerte, decidido y terco, que dice lo que piensa y pone en crisis la figura de autoridad, a través de su comportamiento y sus palabras, pero lo hace de una manera sutil, a través de ingeniosos diálogos o sutiles sugerencias. En este sentido, Austen se cuestiona el rol de la mujer de la época, al mismo tiempo que logra entamar una historia de amor con final feliz, y toques de humor y sarcasmo.

En cuanto a la descripción, Austen no se empeña en hacer descripciones exhaustivas, sino que más bien presenta situaciones concretas, acciones, que dejan mucho a la imaginación del lector en lo que a espacios físicos se refiere. Lo que a ella le compete son la psicología de los personajes y el entramado y las relaciones que se van dando entre ellos. Restrepo lo confirma en su texto antes mencionado: “...no se interesaba por la psicología pura, no se aventuró en introspección intimista que llegara a obsesionar a la literatura. Le concernían los sentimientos del sujeto en su relación con los otros....” (Restrepo: 23)

También se destaca el uso de un lenguaje honesto y directo, por ejemplo en el significado y la conveniencia del matrimonio, tema muy tocado en sus obras. Así también lo menciona Restrepo, quien menciona que en sus novelas:

“...Resalta algo que para Jane Austen era de lo más natural pero que hoy escandaliza: la franqueza de sus observaciones sobre las jerarquías sociales y el dinero. Si bien, ahora, por ejemplo, es cosa de hábito la sinceridad sexual, en cambio bien parece chocante la forma como para esta escritora las relaciones entre las personas debían tener en cuenta y muy abiertamente, la posición y la solvencia” (Restrepo: 20)

En este sentido, se puede poner como ejemplo la figura de la Señora Bennet, empeñada en casar a una de sus hijas con un buen partido, y lo conveniente que sería, por ejemplo, la unión entre Collins y Elizabeth.

En relación al estilo de su escritura, no se encuentran subjetividades ni descripciones muy detalladas, sino que mantiene un tono elegante, con la justa ironía y precisión:

“A cambio del decorado romántico, que esperamos ya como parte constitutiva de las letras, exornó sus novelas con virtudes formales tales como el ritmo diestramente mantenido, la prosa impecable y e justísimo tono, del cual tal vez no sea un despropósito decir que es decididamente femenino” (Restrepo: 23).

La obra de Austen destaca por presentar una mirada femenina sobre la vida, las relaciones personales y el carácter de las mujeres del siglo XVIII y parte del siglo XIX, a través de protagonistas femeninos de carácter decidido, y su percepción en torno al matrimonio, la sociedad, las clases sociales y el propio rol de la mujer. Así, estas son algunas de las características más importantes que se presentan en la novela **“Orgullo y prejuicio”**, una de sus obras más significativas.

9.1 Orgullo y prejuicio: La historia

La novela comienza con una conversación entre el Sr. y la Sra. Bennet (los padres de las hermanas protagonistas), acerca de la llegada de un nuevo vecino joven y muy rico, cuyo nombre es Sr. Bingley. La Sra. Bennet, insiste al Sr. Bennet que lo presente cuanto antes a la familia, para que así conozca a sus hijas y elija a una de ellas como futura esposa.

Seguidamente, se organiza un baile en Meryton, donde acuden todas las familias del lugar, incluidos los Bennet, y los nuevos vecinos, el Sr. Bingley, su hermana, su cuñado y su mejor amigo, el Sr. Darcy. En este baile, es donde se conocen Elizabeth y Darcy. Todos saben que Darcy es aún más rico que Bingley, pero lo consideran apático y demasiado orgulloso (sobre todo después de declarar que Elizabeth *“no es lo suficientemente bonita”* como para tentarlo). A pesar de esta imagen inicial que tiene sobre ella, Darcy pronto se siente atraído por Elizabeth. Durante este baile, Jane, la mayor de las hermanas Bennet y el Sr. Bingley estrechan lazos.

Una vez presentados los nuevos vecinos, y debido al interés de Bingley, Jane es invitada a comer en Netherfield, la residencia de él y sus hermanas. Pero la Sra. Bennet la envía a caballo, y debido a una lluvia, Jane se enferma y se ve obligada a alojarse en la residencia hasta recuperarse. Es entonces cuando Elizabeth comienza a visitar la casa para ver a su hermana y empieza a conocer mejor al Sr. Darcy y su carácter. Éste a su vez, se siente atraído hacia ella.

Cuando Jane se recupera, vuelven a casa, y su padre, el Sr. Bennet, les comenta que los va a visitar su primo, el Sr. Collins, quien será el heredero de la propiedad cuando él muera. Cuando el Sr. Collins convive con los Bennet, se siente atraído por Elizabeth, tanto como para considerarla su futura esposa. A la vez, Elizabeth conoce al Sr. Wickham, un soldado con el que se llevará bien, quien le cuenta una historia sobre el mal comportamiento del Sr. Darcy en el pasado.

Luego de esto, se realiza otro baile, donde acuden los Bennet, los Bingley y el Sr. Darcy. Pero el Sr. Wickham se ausenta por su enemistad con Darcy. Elizabeth comienza a odiar a Darcy, pero a pesar de eso, baila con él.

El siguiente hito importante es la proposición de matrimonio del Sr. Collins a Elizabeth, el que ella rechaza abiertamente. En su lugar, es Charlotte Lucas, su amiga, quien finalmente se compromete con él. Además de esto, los Bingley se

van de la ciudad a Londres sin ninguna explicación, por lo que los Bennet sugieren a Jane que se vaya a Londres a pasar una temporada con sus tíos, los Gardiner.

Elizabeth es invitada a la nueva casa de Charlotte y el Sr. Collins. Una vez ahí, visitan a Lady Catherine de Bourgh, la protectora del Sr. Collins, quien resulta ser tía de Darcy. A partir de ese encuentro, ambos coinciden y se frecuentan, y comienzan a conocerse mejor. Pero todo termina cuando Darcy le propone matrimonio a Lizzy y ella lo rechaza indignada y enojada por haber interferido en la relación entre Jane y el Sr. Bingley, y también debido a lo que sabe de su pasado y mal comportamiento hacia Wickham. Debido a este incidente, Darcy le envía una carta explicándole toda la situación, y resulta ser que Wickham fue quien había actuado mal. Elizabeth se arrepiente de todo lo que había dicho, pero ya es demasiado tarde.

Elizabeth regresa a su hogar, y le cuenta todo a su hermana, quien ya ha vuelto de Londres. Luego de esto, emprende un viaje con sus tíos, pero ellos, repentinamente, cambian su destino hacia Pemberley, la residencia del Sr. Darcy. Elizabeth, algo incómoda en la región, finalmente termina visitando la grandiosa casa y sus tierras, y queda maravillada. En esta visita le cambia la percepción hacia el Darcy, y casualmente, se encuentra con él. Ahora, ambos se tratan con amabilidad y respeto. Darcy los invita a pasar el día.

Al día siguiente, Darcy acude al albergue donde se alojaba Elizabeth y sus tíos, y una carta sucumbe a todos: se enteran de que Lydia, una de las hermanas de Elizabeth, se ha fugado con el Sr. Wickham. De inmediato regresan a la ciudad y cada cual inicia su búsqueda, hasta que finalmente llegan buenas noticias.

Lydia y Wickham visitan la casa de los Bennet, ahora como recién casados, y destacan que Wickham ha aceptado condiciones muy bajas para la boda (en relación a cómo debería haber sido). Entonces, Lizzy se entera de que fue Darcy quien los encontró y pagó el casamiento. En ese momento, ella confirma aún más sus sentimientos de amor hacia él, sobre todo después de enterarse de que lo hizo por ella.

Después de que Lydia y su esposo se marchan, aparecen en la residencia el Sr. Bingley y el Sr. Darcy, y una vez seguro de sus sentimientos, el Sr. Bingley le pide matrimonio a Jane, quien acepta. Todos están felices con el compromiso.

Despues de esto, Lady Catherine de Bourgh escucha el rumor de que Darcy y Lizzy están comprometidos, así que acude inmediatamente a la residencia de los Bennet a escuchar lo que Lizzy tiene que decir al respecto. Lizzy dice que sus sentimientos han cambiado, pero que no ha recibido la propuesta de Darcy. Al día siguiente, Darcy acude a la residencia, y le propone matrimonio a Lizzy. Ambos aclaran sus sentimientos y se comprometen, y luego se lo cuentan a su familia. Darcy y Lizzy se casan y ambos se trasladan a Pemberley.

XII. ANÁLISIS

A continuación, se presenta un análisis narrativo y narratológico (relacionado con la estructura del relato), sobre la transposición de la novela *“Orgullo y prejuicio”* de Jane Austen, a las dos obras fílmicas *“Más fuerte que el orgullo”* de Leonard (1940) y *“Orgullo y prejuicio”* de Wright (2005). Además, a partir del mismo, se suma un breve estudio sobre cómo aparece la representación del personaje femenino, en las tres obras recién mencionadas.

Este trabajo no pretende analizar las obras en su totalidad, ni llegar a determinar o descubrir verdades absolutas. Más bien se plantea como un acercamiento hacia ellas, en el que se profundiza en algunos de sus aspectos (relacionados sobre todo con el campo de la narratología), con los que se pretende describir: (1) el cómo se presenta una misma historia, a través de dos lenguajes distintos (tomando como base dos secuencias concretas); (2) las similitudes y diferencias se presentan en dos películas basadas en una misma novela; (3) la representación de un mismo personaje femenino en tres obras distintas.

Se trata de un ejercicio, en el que se analiza cómo se presentan *el tiempo, el narrador, la focalización y el espacio* (que son algunos de los componentes estructurales del relato), dentro de dos secuencias concretas de la obra literaria y las dos obras fílmicas, que presentan los mismos hechos (o casi). A partir de esto, se describen, por ejemplo, algunas de las estrategias que los directores han utilizado para abordar una misma historia, o el punto de vista con el que han representado ciertos acontecimientos. Así, gracias al análisis de estos puntos, surgen otras cuestiones, relacionadas, por ejemplo, con los conflictos de género, o el contexto de producción de las obras. Finalmente, todo este análisis es utilizado para ejemplificar algunos aspectos, relacionados con el estudio sobre la *representación del personaje femenino*.

El análisis que se presenta a continuación, se basa, como dije anteriormente, en el estudio dos secuencias concretas del libro, y luego, se analiza cómo aparecen representadas esas mismas dos secuencias, en ambas películas, bajo los parámetros recién señalados. De este modo, el estudio está dividido en dos secuencias, denominadas “Secuencia de estudio n°1” y “Secuencia de estudio n°2”. La “Secuencia n°1”, corresponde a capítulos 1, 2, 3 y 4 de la novela de Austen; comprende lo sucedido entre el minuto 2:02 hasta el minuto 26:03, de la

película de Leonard; mientras que se extiende desde el minuto 00:32 hasta el minuto 14:16 de la película de Wright. Por otro lado, la “Secuencia nº2”, corresponde a los capítulos 33, 34, 35 y 36 de la novela de Austen; abarca lo sucedido entre el minuto 77:44 hasta el minuto 91:06, de la película de Leonard; y se extiende desde el minuto 64:01 hasta el minuto 73:02 de la película de Leonard.

a) LENGUAJE LITERARIO:

“Orgullo y prejuicio” de Jane Austen

1. Secuencia de estudio nº 1:

Capítulos 1, 2, 3 y 4 del libro *“Orgullo y prejuicio”* de Jane Austen

(Diálogo entre el Sr. y la Sra. Bennet sobre la llegada de Bingley – Familia Bennet en su casa – Primer baile en Meryton – Conversación entre Lizzy y Jane sobre Darcy y Bingley)

El **capítulo 1** del libro *“Orgullo y prejuicio”*, comienza con una de las frases más conocidas escritas por Austen, y continúa con el diálogo entre el Sr. y la Sra. Bennet, sobre la llegada de un nuevo vecino. La introducción y la temática del diálogo, ya nos presenta una de las temáticas principales de la historia:

“Es una verdad reconocida por todo el mundo que un soltero dueño de una gran fortuna siente un día u otro la necesidad de una mujer.

Aunque los sentimientos y opiniones de un hombre que se halla en esa situación sean poco conocidos a su llegada a un vecindario cualquiera, está tan arraigada tal creencia en las familias que lo rodean, que lo consideran propiedad legítima de una u otra de sus hijas.

–Querido Bennet –le decía cierto día su esposa–, ¿has oído que Netherfield Park ha sido alquilado al fin?

Mr. Bennet contestó que no lo había oído.

–Pues así es –prosiguió ella–; lo sé porque Mrs. Long acaba de estar aquí y me lo ha contado todo.

Mr. Bennet no respondió.

–¿No te interesa saber quién lo ha alquilado? –preguntó su mujer con impaciencia.

–Estás deseando decirlo y no tengo inconveniente en escucharlo.

Aquello fue suficiente para ella.

–Has de saber, querido, que Mrs. Long dice que Netherfield Park ha sido alquilado por un joven muy rico del norte de Inglaterra, que vino el lunes en un coche tirado por cuatro caballos y quedó tan encantado que de inmediato llegó a un acuerdo con Mr. Morris; tomará posesión antes de San Miguel, y algunos de sus criados estarán en la casa a finales de la semana próxima.

–¿Cómo se llama ese joven?

–Bingley.

–¿Es casado o soltero?

–Soltero, naturalmente, querido; un soltero de gran fortuna: cuatro o cinco mil libras al año de renta. ¡Qué partido estupendo para nuestras hijas!

–No entiendo cómo puede afectarles semejante cosa.

–Querido Bennet –replicó su mujer–, ¿por qué en ocasiones te cuesta tanto entender las cosas? Has de saber que es mi intención hacer que se case con una de ellas”. (Austen: 07)

El diálogo entre ellos continúa así, con la Sra. Bennet insistiendo al Sr. Bennet en que visite a Bingley para poder presentarle a sus hijas, y que él elija a una de

ellas como futura esposa. No hay descripciones del espacio físico, del lugar en que transcurre esta escena, solo se nos da a conocer la personalidad de los personajes a través del diálogo entre ellos: por un lado la Sra. Bennet presenta las características de una mujer insistente y obstinada, desesperada en cumplir su sueño de casar a sus hijas. Por otro lado, el Sr. Bennet se muestra amable, irónico, paciente, perspicaz, astuto y con un buen sentido del humor.

Hasta ahora no sabemos quién es el personaje principal, solo se nos da una pista cuando la Sra. Bennet le insiste a su esposo que visite al Sr. Bingley, y éste le responde:

“—Eres demasiado escrupulosa. Estoy seguro de que Mr. Bingley se alegrará mucho de verte. Si lo consideras conveniente le escribiré unas líneas dando mi consentimiento para que se case con la que elija, aunque no sé si podré evitar recomendarle a Elizabeth, nuestra pequeña Lizzy.

—Espero que no lo hagas. No es mejor que las otras, y estoy segura de que no es ni la mitad de hermosa que Jane, ni la mitad de alegre que Lydia. No sé por qué es tu preferida.

—Ninguna tiene cualidades que la hagan recomendable —replicó él—, todas son necias e ignorantes como tantas otras jóvenes; pero Lizzy, al menos, es más astuta que sus hermanas. (...)” (Austen: 09)

Así, en este diálogo se puede observar una señal de quien será la protagonista de esta historia (Lizzy), presentándola como la más astuta de sus hermanas, y la hija favorita del Sr. Bennet.

Aunque hasta ahora no ha habido descripciones de los personajes que intercambian el diálogo, concluido éste (al final del capítulo), hay una descripción de sus principales características,

“Mr. Bennet era tan singular mezcla de suspicacia, humor sarcástico, reserva, y caprichos, que veintitrés años de experiencia no habían bastado a su mujer para descifrar su carácter. Ella era más comprensible. De escasa inteligencia, poca instrucción y temperamento indeciso, cuando algo la disgustaba se imaginaba nerviosa. El objetivo de su vida era casa a sus hijas; su diversión favorita, visitar a sus vecinos y cotillear.” (Austen: 10)

El **capítulo 2**, comienza con un narrador que conoce lo que ha ocurrido (la visita del Sr. Bennet al Sr. Bingley), no así la mayoría de los personajes:

“Mr. Bennet fue de los primeros en visitar a Mr. Bingley. Siempre había pensado en hacerlo, por mucho que le asegurara a su esposa que no lo haría, y hasta la tarde siguiente a la visita, no tuvo aquélla conocimiento de la entrevista. El hecho quedó entonces revelado del modo siguiente: Mr. Bennet estaba observando a su hija adornar su sombrero, cuando de pronto le dijo:

—Espero que a Mr. Bingley le guste, Lizzy.

—Hasta que no lo visitemos —arguyó la madre con tono áspero—, no conoceremos los gustos de Mr. Bingley.

–Por lo visto lo olvidas, mamá –dijo Lizzy–, que lo encontraremos en las reuniones y que Mrs. Long ha prometido presentárnoslo.

–No creo que Mrs. Long haga semejante cosa. Tiene dos sobrinas, es egoísta, hipócrita; no creo que cumpla su promesa. (...)” (Austen: 11)

El diálogo entre la familia Bennet continúa con ellos haciendo conjeturas sobre cómo y cuándo conocerán a Bingley, y hablando de los problemas que significaría presentarse ante él, sin que primero lo conociese el Sr. Bennet. A mitad de este diálogo entre los Bennet, las mujeres finalmente se enteran de que el Sr. Bennet ha visitado a Bingley:

“–Estoy harta de Mr. Bingley –exclamó la esposa.

–Lamento que digas eso; pero ¿por qué no me informaste antes? Si lo hubiera sabido esta mañana, no lo habría visitado. Es una verdadera desgracia; mas puesto que lo he visitado, no puedo eludir su amistad.

El asombro de las mujeres fue tal como él esperaba, y el de Mrs. Bennet mayor incluso que el de las hijas. Pero cuando hubo pasado el júbilo inicial, comenzó a decir que siempre había dado por sentado que él lo haría.

–¡Qué bueno eres, querido Bennet! Ya sabía yo que acabaría convenciéndote. Estaba segura de que amabas demasiado a tus hijas para perder una relación como ésa. ¡Qué dichosa soy! Y vaya broma la tuya, no decirnos una palabra. (...)” (Austen: 12-13).

Este diálogo continúa con una señora Bennet feliz con la noticia, y luego, el capítulo se cierra con un breve párrafo: *“El resto de la velada se pasó en conjeturas sobre cuándo devolvería Mr. Bingley su visita a Mr. Bennet y en determinar qué día lo invitarían a comer.”* (Austen: 13)

De nuevo no aparecen aquí descripciones del espacio físico, ni se muestra un personaje principal. Hasta ahora, se van mostrando los hechos que van viviendo la familia Bennet, primeramente presentando a los padres, y poco a poco, introduciendo a sus hijas.

Durante el **capítulo 3** se desarrolla mayoritariamente del primer baile, donde finalmente conocen a Bingley. Acá también aparecen nuevos personajes y hechos clave, que desatan, direccionan y condicionan el desarrollo de la historia (por ejemplo, el rechazo de Darcy hacia Lizzy, y la atracción entre Bingley y Jane, como se verá a continuación).

El **capítulo 3** comienza con las mujeres queriendo saber más sobre Bingley, pero al no obtener esa información por parte del Sr. Bennet, reciben los informes de su

vecina Lady Lucas. De nuevo se recalca la posibilidad de matrimonio, incluso de parte del narrador:

“Era muy joven, bien parecido, extraordinariamente agradable, y, sobre todo, tenía la intención de asistir a la próxima reunión acompañado de numerosas personas. ¡Todo parecía a favor de ellas! Gustar del baile era el primer paso para llegar a enamorarse, y por eso se concibieron muchas esperanzas en lo referente al corazón de Mr. Bingley.

—Si pudiera ver a una de mis hijas residiendo felizmente en Netherfield Park —decía Mrs. Bennet a su marido—, y a las demás igualmente bien casadas, todos mis deseos se verían colmados.” (Austen: 15)

Después de esto, se indica que Bingley devolvió la visita a Mr. Bennet, pero que sólo estuvo con el padre, en su biblioteca, y no conoció a las muchachas. Luego, se hace mención a una invitación que los Bennet hicieron a Bingley, pero que éste rechazó por tener que viajar fuera de la ciudad en busca un grupo de personas que lo acompañaran al baile.

Ya durante el baile, al que Bingley asiste con dos de sus hermanas, su cuñado (Sr. Hurst), y su mejor amigo (Sr. Darcy), se hace una descripción de estos personajes. Si bien en un comienzo ambos (Bingley y Darcy) se presentan con cualidades positivas, después de ciertas acciones y luego de que “los modales de Darcy se revelaron” (Austen: 17), la percepción hacia este último cambia, hasta dar un giro dramático, donde el narrador presenta a los personajes con marcados contrastes. Por un lado, Bingley se muestra abierto, animado, franco, bailarín, amable, etc., mientras que a Darcy se lo describe como ostensiblemente orgulloso, desagradable, odioso, y que se considera superior a todos los presentes en el baile. Además, el rechazo hacia Lizzy, reafirma más aun esta percepción hacia él, donde todos los invitados, además de las Bennet, y en especial Lizzy y su madre, terminan por formarse la peor imagen sobre él.

Como se menciona anteriormente, uno de los acontecimientos más importantes de este capítulo, es el interés de Bingley hacia Jane (que se refleja en los bailes y cumplidos entre ambos), y el rechazo de Darcy hacia Lizzy. Durante el baile, y “*debido a la escasez de caballeros*” (Austen: 17), Lizzy, quien se encontraba sentada cerca de Bingley y su amigo, escucha sin querer, una conversación entre ellos. Este es el primer hecho clave que detona en ella los sentimientos de rencor hacia él, que son los que se ven a lo largo de toda la novela. Los acontecimientos quedan reflejados en este diálogo entre Bingley y Darcy, en el que además se dejan ver las personalidades de ambos:

—Ven, Darcy —le dijo Bingley—. Quiero que bailes como los demás. Me molesta verte ahí solo, es esa actitud estúpida, mientras los otros se divierten.

—¡No lo haré! Sabes lo mucho que lo detesto, a no ser que conozca particularmente a mi pareja. En una reunión como ésta, me resultaría insoportable. Tus hermanas están comprometidas, y consideraría un castigo bailar con cualquiera de las otras mujeres que hay aquí.

—¡Por nada del mundo me mostraría tan desdénoso como tú! —exclamó Bingley—. Te aseguro que jamás he encontrado muchachas tan simpáticas como las de esta noche, y debes admitir que algunas son extraordinariamente hermosas.

—Estás bailando con la única muchacha bonita del salón —repuso Darcy, mirando a la mayor de las Bennet.

—Sí, es la criatura más bella que he visto jamás. Pero ahí, justamente detrás de ti, está sentada una de sus hermanas, que es muy bonita, y aun me atrevo a añadir que muy agradable. Le pediré a mi pareja que te la presente.

—¿A quién te refieres? —preguntó Darcy, y volviéndose, contempló por un instante a Lizzy, hasta que esta sorprendió su mirada; apartó entonces la vista y dijo fríamente—: Puede pasar; pero no es lo suficientemente hermosa para tentarme; y por ahora no estoy de humor para conceder importancia a muchachas que desdeñan los otros hombres. Vuelve con tu pareja y disfruta de sus miradas, porque estás perdiendo el tiempo conmigo” (Austen: 17-18)

A partir de aquí, Lizzy y las Bennet desarrollan cierta antipatía hacia Darcy, no así hacia su amigo Bingley, quien después de bailar más de una vez con Jane, y mostrar interés y admiración hacia ella, se gana todo el cariño y aprobación, en especial de Jane, su madre y su hermana Lizzy. Por otro lado, se menciona que Kitty y Lydia, estuvieron siempre acompañadas, y Mary recibió un elogio de Mrs. Bingley. Por todos estos motivos, regresan felices a su hogar.

Una vez en casa, la Sra. Bennet le cuenta lo sucedido al Sr. Bennet, exagerando los buenos y malos momentos.

El **capítulo 4**, comienza con una conversación entre Lizzy y Jane, sobre sus impresiones acerca del baile y el Sr. Bingley. Jane expresa a su hermana algo que hasta entonces no le había dicho a nadie:

—Es exactamente como un joven debe ser —le dijo—; sentimental, perspicaz y de buen humor; nunca vi tan finos modales, tanta desenvoltura, tan exquisita educación.

—Es guapo —añadió Lizzy—, tal como en la medida de lo posible debe ser un joven. Posee todas las condiciones.

—Me sentí muy halagada cuando me sacó a bailar por segunda vez. No esperaba semejante cumplido.

—¿No? Pues yo sí. Hay una gran diferencia entre nosotras. A ti, los cumplidos siempre te sorprenden, a mí, nunca. Era lógico que te sacase de nuevo a bailar. No podía evitar el ver que eras cinco veces más guapa que todas las mujeres que estaban en el salón. No le agradezcas esa galantería. Reconozco que es muy agradable, y te autorizo a que te guste. No sería el primer estúpido de quine quedas prendada.

—¡Lizzy!

–Bien sabes que eres muy dada a que te gusten todos; nunca ves defectos en ninguno. Para ti, todo el mundo es bueno y agradable; nunca te he oído hablar mal de un ser humano.

–No me gusta censurar a nadie; pero, créeme, siempre digo lo que pienso.

–Sé que lo haces, y lo considero admirable; ¡poseer tan buen sentido y ser tan modestamente ciega para las locuras y la falta de sentido de los demás! La afectación de candor es de las cosas más corrientes que existen. Pero ser cándido sin ostentación ni propósito, fijarse en lo bueno de cada cual, y aun mejorarlo, y no decir nada de lo malo, es una característica que sólo tú posees ¿Y te gustan también las hermanas de ese muchacho? Sus modales distan mucho de ser como los de él” (...) (Austen: 21-22)

El diálogo termina con Jane diciendo que encuentra muy agradables a las hermanas de Bingley. En este diálogo también es posible vislumbrar las personalidades de ambas hermanas, y la relación de intimidad y confianza que existe entre ellas. Se presentan muy distintas, por un lado, Jane es bondadosa, amable y hermosa, mientras que Lizzy es más perspicaz, severa y astuta.

Todo esto, se puede deducir sin la necesidad de grandes descripciones por parte del narrador, sino que es a través de los diálogos, donde se explica y se dan a conocer sus características psicológicas.

Luego de esto, se hace una descripción de las impresiones de Lizzy hacia las hermanas de Bingley, a quien le parecieron más bien arrogantes y vanas.

El narrador prosigue con una descripción sobre la relación, educación y situación económica de los Bingley, y continúa con las características de la estrecha amistad entre Bingley y Darcy. Luego, se mencionan las impresiones de ellos acerca del baile en Meryton. Mientras que a Bingley le pareció una instancia muy agradable y disfrutó de la simpatía de la gente, a Darcy le pareció una reunión desagradable y carente de interés. Las hermanas de Bingley opinaron como Darcy, pero todos coincidieron en que Jane resultó ser una muchacha encantadora. Por lo mismo, Bingley quedó entusiasmado en seguir viéndola.

En estos cuatro capítulos, que cuentan el comienzo de la historia, aparecen ya bastantes tópicos, temáticas, personajes y características que se verán a lo largo de toda la novela. Si bien no se manifiestan muy en profundidad las relaciones entre algunos personajes, se presentan bastantes acciones, que servirán como base para un primer análisis comparativo entre la novela y las películas.

2. Secuencia de estudio nº2:

Capítulos 33, 34, 35 y 36 del libro *“Orgullo y prejuicio”* de Jane Austen (Secuencia de estudio nº 2)

(Lizzy se entera de que Darcy influenció a Bingley y lo separó de Jane – Lizzy rechaza la propuesta de matrimonio de Darcy – Darcy le entrega una carta explicándole la verdad sobre Wickham – Lizzy reflexiona sobre la carta)

El **capítulo 33**, comienza describiendo que Lizzy (quien se encontraba de visita en Hunsford, donde su amiga Charlotte y Collins), siempre realizaba paseos por el parque, y se topaba muy seguido con Darcy. Él, por su parte, siempre le hacía muchas preguntas respecto a Hunsford, Kent, los Collins, etc. Un día, en uno de sus paseos, Lizzy se encuentra por sorpresa con el coronel Fitzwilliam, y éste le cuenta una noticia que la abruma: Darcy ha sido quien ha influenciado a Bingley y lo ha separado Jane, por considerar que un matrimonio entre ellos sería imprudente. A continuación, se presenta parte de la conversación entre Lizzy y Fitzwilliam, que inicia con Fitzwilliam hablando de su amigo Darcy y la gran estima que éste le tiene a Bingley, debido al consejo que le ha dado:

–Así es. En realidad, se interesa por él cuando cree que lo necesita. Por algo que me dijo durante el viaje, puedo afirmar que Bingley le debe mucho. Pero debo pedirle que me dispense, porque no tengo derecho a suponer que Bingley fuese la persona a quien se refería. Ha sido una conjetura mía.

–¿A qué se refiere usted?

–Es algo que Darcy no querría que se hiciera público, por si llegase a conocimiento de la familia de la dama resultaría muy desagradable.

–Puede usted contar con que no diré una palabra.

–Recuerde que carezco de pruebas para suponer que se trata de Bingley. Lo que me confió fue que se congratulaba de haber librado hace poco a un amigo de cierto casamiento muy imprudente. Aunque no mencionó nombres ni otras particularidades, sospeché que se trataba de Bingley sólo porque me parece un joven muy capaz para verse en semejante situación y por saber que habían estado juntos el verano último.

–¿Le expuso Mr. Darcy las razones que tuvo para su intervención?

–Entendí que había algunas objeciones de peso contra la dama en cuestión.

–¿Y cómo se las arregló para separarlos?

–No me habló de sus artimañas –respondió Fitzwilliam con una sonrisa–. Sólo me comunicó lo que le he dicho a usted.

Lizzy guardó silencio y siguió meditando, con el corazón henchido de indignación.” (...) (Austen: 218-219).

Esta noticia acrecienta la rabia de Lizzy, y refuerza aún más sus sentimientos de rencor e indignación hacia Darcy. Lo que más le molesta, es el daño que le ha hecho a su querida hermana Jane:

“...Resultaba que él era la causa, que su orgullo y su capricho eran los causantes de cuanto Jane había sufrido y seguía sufriendo. Él había destruido toda esperanza de felicidad en el más amable y generoso corazón

del mundo, y nadie era capaz de calcular cuánto daño había causado” (Austen: 119-220)

Así, el capítulo termina describiendo que *“la agitación y las lágrimas que tales reflexiones causaron en ella, le produjeron jaqueca...”* (Austen: 220), por lo que cuando los Collins la invitaron a Rosings a tomar el té con Lady Catherine de Bourgh, ella se negó, porque además de sentirse indispuesta, no quería ver a Darcy por ningún motivo.

El **capítulo 34**, comienza con Lizzy sola en casa de los Collins, puesto que ellos se habían marchado a Rosings. Lizzy, se encontraba haciendo conjeturas acerca de todo el daño que Darcy le había causado a su hermana, y sentía la necesidad de regresar pronto con ella. Pero mientras esto sucedía, repentinamente la sorprendió la visita inesperada del propio Darcy (a quien justo en ese momento se empeñaba en aborrecer). Aquí, Darcy le confiesa sus sentimientos a Elizabeth:

“...espantada comprobó que quien entraba en el salón era Darcy. Tomó asiento por unos momentos, y levantándose luego, se paseó por la estancia. Lizzy estaba sorprendida, pero no pronunció palabra. Tras un silencio de varios minutos, se acercó a ella y, con visible agitación, dijo:

—He luchado en vano. Ya no quiero hacerlo. Me resulta imposible contener mis sentimientos. Permítame usted que le manifieste cuán ardientemente la admiro y la amo.

El asombro de Lizzy fue mayúsculo. Se ruborizó y, boquiabierta, permaneció en silencio. Esto pareció infundirle aún más valor, y así, prosiguió declarando lo que sentía hacía tiempo por ella. Pero además de los sentimientos del corazón no fue menos elocuente en el tema de la ternura que en el del orgullo. La idea que tenía respecto a la inferior condición social de Lizzy, la creencia de que al proceder así él se degradaba, los obstáculos de familia que el buen juicio había opuesto siempre a la estimación, fueron cosas en las que insistió con un valor que demostraba los mucho que esas cosas lo afectaban, pero a la vez no resultaba adecuado para favorecer su demanda.

A pesar de la profunda aversión que sentía hacia él, Lizzy no pudo ser insensible a aquellas manifestaciones de afecto, y aunque sus intenciones no variaron ni por un instante, la entristeció pensar en lo mucho que lo haría sufrir, hasta que, resentida por el lenguaje que había empleado, su compasión se convirtió en ira...” (Austen: 222)

Así, Elizabeth se muestra indignada con las palabras de Darcy, y se genera entre ellos un diálogo lo suficientemente áspero, como para llegar a enojarse el uno por el otro, y decirse cosas molestas e incómodas. Lizzy rechaza a Darcy rotundamente, y éste a su vez, termina resignado y herido:

“—¿Y ésta es toda la contestación que he de tener el honor de esperar? Quizá pudiera desear que se me informase por qué soy rechazado de forma tan poco cortés. Pero eso ya tiene poca importancia.

—Yo también podría —replicó ella— preguntar por qué se ha propuesto ofenderme e insultarme diciéndome que me ama contra su voluntad, contra su buen juicio y aun contra su carácter. ¿No es ésta sobrada excusa para mi falta de cortesía, si es que en realidad la he cometido? Pero tengo otros motivos para rechazar su proposición, usted lo sabe. Aun cuando mis sentimientos no hubieran sido indiferentes o le fueran favorables, ¿piensa usted que podría existir alguna consideración que me indujera a aceptar a un hombre que ha sido la causa de que mi querida hermana haya visto destruida para siempre su felicidad?

Cuando ella pronunció estas palabras, Darcy cambió de color; pero la emoción fue pasajera, y siguió escuchando sin interrupción de interrumpirla:

—Me sobran motivos para pensar mal de usted —continuó Lizzy—. No hay razón que pueda justificar el papel injusto y falto de generosidad que usted desempeñó en tal caso. No puede negar que ha sido la principal causa, si no la única, de su separación y de exponer al uno a las censuras del mundo por su capricho y volubilidad, y a la otra a la burla por sus esperanzas decepcionadas, sumiendo así a ambos en la mayor desventura.” (Austen: 224)

Luego de esto, Darcy reconoce que fue él quien separó a Bingley de Jane, pero no demuestra el menor remordimiento, por lo que Lizzy se enoja aún más. Además, ella le expresa que su mal carácter ha sido demostrado con el mal que le ha hecho a Wickham, por lo que lo encara y le pregunta qué tiene que decir al respecto. Darcy se molesta, pero no se defiende, su enojo lo hace cambiar de tema:

—¿Ésa es la opinión que tiene usted de mí? —exclamó Darcy, caminando nervioso, por la estancia—. ¿Esa es toda la estima que merezco? Le doy las gracias por su franqueza a pesar de todo. Según sus cálculos, mis faltas han sido graves. Pero quizá —añadió, deteniéndose y volviéndose hacia ella— esas faltas se habrían pasado por alto si su orgullo no se hubiera sentido ofendido por mi honrada confesión de los escrúpulos que durante largo tiempo me impidieron tomar una resolución. Habría evitado tan amargas acusaciones si yo, actuando con mayor sagacidad, hubiera ocultado mis luchas interiores, limitándome a hacerle creer que me había visto impelido a dar este paso por un amor apasionado. Pero aborrezco el disimulo de toda especie. Me avergüenzo de los sentimientos expresados; aunque eran naturales y legítimos. ¿Podría usted esperar que me agradara que sus parientes fueran de clase inferior, que me regocijase con la esperanza de unirme a una familia de condición social más baja que la mía?

La ira de Lizzy aumentaba por momentos, pero aun así trató de hablar con mesura al decir:

—Se equivoca usted, Mr. Darcy, si supone que lo que más me ha afectado ha sido la forma de su declaración, si piensa que me habría ahorrado el mal rato de rechazarlo si se hubiera conducido de un modo más caballeroso.

Al escuchar esto, él la miró fijamente, pero no abrió la boca, y así, ella prosiguió:

—No importa el modo en que me hubiese declarado su amor, siempre lo habría rechazado.

El la miró con una mezcla de incredulidad y disgusto. Ella continuó:

—Desde el comienzo mismo, casi puedo decir que desde el instante mismo en que lo conocí, sus modales, que consideré propios de una persona

arrogante, su vanidad, su desdén egoísta a los sentimientos ajenos, pusieron los cimientos de la desaprobación que los sucesos posteriores han convertido en firme desagrado; y aunque no lo hubiera conocido sino hace un mes, habría pensado que era usted el último hombre en el mundo con quién podría casarme.

—Ha dicho usted más que suficiente, señorita. Comprendo perfectamente sus sentimientos, y sólo me resta avergonzarme de lo que han sido los míos. Perdóneme por haberle robado su precioso tiempo y acepte mis deseos de salud y felicidad.

Y con esas palabras abandonó con rapidez la estancia, y Lizzy lo oyó abrir la puerta principal y salir de la casa.” (Austen 225-226)

El capítulo termina con la descripción de los sentimientos e impresiones de Lizzy respecto a esta conversación tan acalorada e inesperada con Darcy. Así, el narrador describe que se sentía abatida, confundida y asombrada, sin poder creer los sentimientos que había inspirado en Darcy. Todo le parecía increíble, pero lo que le había hecho a Jane y a Wickham, además de su actitud orgullosa y descarada, le hacían recordar el incidente con desagrado.

El **capítulo 35** comienza con Lizzy, quien a la mañana siguiente todavía se encuentra confundida y pensativa debido a lo ocurrido la noche anterior. Por lo mismo, decide dar un paseo para tomar el aire, pero inesperadamente, se topa con Darcy, la persona que menos quería ver en ese momento. Él, explica que estaba buscándola porque quería entregarle una carta personalmente. Luego de concretar su entrega, Darcy se marcha rápidamente sin ahondar en detalles. Lizzy recibe la carta sorprendida, y comienza a leerla: la carta expone en detalle los hechos que habían llevado a Darcy a aconsejar a Bingley, y también explica la verdadera historia entre él y Wickham.

La carta, se extiende por las 8 páginas siguientes del capítulo 35, hasta concluirlo. Comienza con la historia de Bingley, en la que le expone varios motivos que lo hicieron pensar que su casamiento con Jane no era prudente. Algunos de estos motivos, eran que, si bien veía que Bingley estaba realmente enamorado, Jane *“no expresaba una estimación particular”* (Austen: 231), y que ella no le correspondía con *“idénticos sentimientos”* (Austen: 231). También, comenta que la situación económica de su familia no era nada, en comparación a los malos e imprudentes modales que mostraban su madre, sus tres hermanas menores, y a veces, su padre (Lizzy y Jane quedaban excluidas). Aun así, cuando Bingley viajó a Londres, él y sus hermanas lo acompañaron para convencerlo de que una boda con Jane no sería ventajosa. Él persuadió a Bingley de que Jane no sentía lo mismo que él, y éste, debido a su carácter, se dejó influir por Darcy. Así, se

quedaron en Londres más tiempo del que estimaban. Luego, menciona que le ocultó a Bingley que Jane había ido a Londres, y evitó que se encontraran. Por esto último, le pedía disculpas, pero decía que los otros motivos todavía le parecían suficientes.

Luego de esto, continúa con la historia de Wickham:

Wickham había sido hijo del hombre que durante muchos años se había encargado de administrar Pemberley, la propiedad de los Darcy. Así, el padre de Darcy había pagado la educación de Wickham, debido a su vulnerable situación económica, y lo estimaba como a un hijo. Pero hacía cinco años, el padre de Darcy había muerto, y poco después lo había hecho el padre de Wickham. Cuando esto ocurrió, Wickham heredó un beneficio eclesiástico y mil libras. Como Wickham no quería ser clérigo, a cambio de renunciar a sus beneficios pedía una compensación de tres mil libras (según él, para concretar sus estudios de Leyes), dinero que Darcy le había proporcionado. De este modo, Darcy creía que ese asunto había quedado zanjado. Pero Wickham había vuelto a aparecer, luego de despilfarrar su dinero, exigiendo poder ocupar el beneficio eclesiástico, y que así se cumplieran los deseos del fallecido Sr. Darcy, a lo que Darcy se había negado rotundamente. Este hecho había alimentado el rencor de Wickham hacia Darcy, y la difamación de rumores en su contra. Para Darcy, que ya conocía su mala conducta, lo más lamentable era que además de todo esto, Wickham había jugado con los sentimientos de su hermana Georgina. Él había ideado un plan para seducirla y así obtener algo de su fortuna (que consistía en treinta mil libras). Cuando el plan de Wickham fue descubierto, Darcy cortó toda relación con él, le abrió los ojos a Georgina, y terminó de confirmar que Wickham no era un hombre de fiar.

El capítulo termina con el final de la carta, en el que Darcy explica que todo lo que señala aquí es verdad, y que su primo Fitzwilliam es testigo de ello. Finalmente, se despide con buenos deseos hacia Lizzy.

El **capítulo 36** comienza describiendo que, mientras Lizzy leía la carta, se encontraba muy confundida, sin asimilar del todo la información que recibía, debido a su ansiedad. Así el narrador describe algunas de las impresiones que tuvo Lizzy al leer la carta de Darcy:

“Desde luego, rechazó sus alegatos sobre la pretendida insensibilidad de Jane, y la lectura de lo principal, o sea, sus objeciones al casamiento, le molestaron demasiado para dignarse hacerles justicia. No se mostraba arrepentido de lo que había hecho, sino que daba muestras de arrogancia. Todo era orgullo e insolencia.

Pero sus sentimientos fueron más penosos y difíciles de definir cuando leyó el relato del comportamiento de Wickham, el cual, de ser cierto, echaba por tierra la opinión que de éste se había formado. Deseaba que no fuese verdad...” (Austen: 239-240)

Así, se describe que Lizzy, reflexiona sobre la carta y llega a la conclusión de que fue engañada por Wickham, en quien confiaba ciegamente, y se da cuenta que Darcy no merecía “censura alguna” respecto a ese incidente. Lizzy se da cuenta del verdadero carácter de Wickham, y se arrepiente de haber tratado mal a Darcy. Al mismo tiempo, va asimilando la información de la carta, sintiéndose avergonzada y humillada por su actitud hacia ambos hombres, y se da cuenta que los prejuicios la llevaron a juzgar mal a Darcy. Pero a pesar de todo esto, ella no se muestra arrepentida de haber rechazado su propuesta.

El capítulo termina con Lizzy volviendo de su paseo a la casa de los Collins, disimulando todo lo que le ha pasado.

Para reforzar los sentimientos que le causó la carta, creo necesario tomar una descripción que aparece en el capítulo siguiente (37), donde aparece un párrafo que describe lo que ella comenzó a sentir, donde se menciona que durante los días siguientes, continuaba examinándola constantemente:

“Estaba de camino a saberse la carta de Darcy de memoria. Estudiaba cada frase, y sus sentimientos hacia su autor eran, a veces, contradictorios. Cuando pensaba en el tono en que estaba escrita, se sentía indignada, pero cuando consideraba lo injusta que había sido con él, volvía la ira contra sí misma, y el desengaño que él había sufrido le inspiraba compasión. El afecto de Darcy hacia ella incrementaba su gratitud, y su modo de ser en general le inspiraba respeto, pero no podía aceptarlo, y ni por un instante se arrepintió de su rechazo ni tuvo el menor deseo de volver a verlo. Se reprochaba el modo en que se había comportado, y en los defectos de su familia encontraba motivos de inagotable pesadumbre...” (Austen: 247-248)

* * *

A continuación, se presenta un análisis donde se describe cómo aparecen el **tiempo, la focalización, el narrador y el espacio** (algunos de los componentes de la estructura del relato literario), además de **la representación del personaje femenino**, en estas dos secuencias de la novela “*Orgullo y prejuicio*” de Austen.

3. El tiempo literario en “Orgullo y prejuicio” (Secuencia nº1)

En primer lugar, dentro del **tiempo** del relato literario, como menciona Genette en su libro “**Figuras III**”, aparece el tiempo externo, el del discurso o la forma, y el tiempo interno, de la historia misma (Genette: 85-90). Así, este autor plantea que existen diversos modos de ordenar temporalmente los acontecimientos (el detalle de cada uno de los tipos de relato que existen, en relación a su orden temporal, han sido explicados anteriormente en este trabajo, en el capítulo **5.2.1 “Orden temporal”** (p. 32).

En este caso la disposición de las acciones aparece de manera **lineal**, es decir, estamos frente a un relato lineal donde la historia se muestra en orden cronológico, y donde todos los acontecimientos devienen de uno anterior, y tienen consecuencias en los siguientes. Se respetan un antes y un después de las acciones. Esto se puede ejemplificar, en estos primeros capítulos, con las acciones principales: La llegada de Mr. Bingley al pueblo > Mrs. Bennet insiste a su marido para que lo visite > Mr. Bennet lo visita > gracias a esto ya se pueden presentar ante él > se realiza un baile donde finalmente lo conocen > Lizzy y Jane tienen una conversación sobre él, etc.

Todos los acontecimientos son una cadena de acciones que se presentan de manera lineal y continua.

3.1. La ordenación del acontecer: núcleos y catálisis (Secuencia nº1)

Como expliqué anteriormente en el capítulo **5.2.2 “La ordenación del acontecer: La estructura de la historia”** (p. 33). Jara y Moreno mencionan en su libro “**Anatomía de la novela**”, que los acontecimientos son las unidades de acción que dan estructura a la historia. Así, todo relato está compuesto por unidades mínimas de acción, llamadas núcleos y catálisis (Jara y Moreno: 54). De este modo, los autores mencionan que los **núcleos** son los acontecimientos que resultan imprescindibles para el desarrollo de la historia, porque definen y van cambiando el desarrollo de lo que va ocurriendo. Por otro lado, las **catálisis** se refieren a todas las manifestaciones secundarias, que se encuentran entre dos núcleos, es decir, todas las acciones que no son tan relevantes para el desarrollo de la misma (Jara y Moreno: 54-55).

En este sentido, los **núcleos** o acontecimientos más importantes en esta secuencia, los que cambian y alteran el desarrollo de las acciones y el comportamiento de los personajes, son:

1.- La llegada de un nuevo vecino, Mr. Bingley: La novela comienza con la señora Bennet hablando sobre un nuevo acontecimiento, que cambia el estado de las cosas hasta ese momento: la llegada de un nuevo vecino, el Sr. Bingley, que representa para ella la posibilidad de matrimonio en alguna de sus hijas. Este nuevo vecino, y la idea de llegar a conocerlo, es la preocupación principal de los Bennet durante los primeros capítulos.

Luego, se desarrolla el segundo acontecimiento significativo en estos primeros capítulos:

2.- El baile donde las Bennet conocen a Bingley y Darcy. Las acciones más importantes: el rechazo de Darcy a Lizzy y la atracción entre Bingley y Jane: Las Bennet asisten al baile que se realiza en Meryton, al que acude todo el pueblo, donde finalmente conocen a Bingley. Éste va acompañado de su mejor amigo Darcy, sus hermanas y su cuñado. En este escenario Bingley y Jane se conocen y muestran un primer interés mutuo. Aquí también es cuando Lizzy escucha una conversación en la que Darcy muestra desinterés y rechazo hacia ella, hecho que condiciona los sentimientos de rencor y antipatía hacia él, que se desarrollan y acrecientan a lo largo de la historia.

Los otros acontecimientos podrían considerarse catálisis, ya que no son realmente significativos en el desarrollo de la historia, sino que son accesorios que sirven para conocer mejor la atmósfera, entorno o características de los personajes, pero no cambian el desarrollo de la misma.

En resumen, de lo que sucede: Conversación entre Sres. Bennet sobre la llegada de un nuevo vecino > Visita de Sr. Bennet a Bingley > Las Bennet se enteran de que el Sr. Bennet ya ha visitado a Bingley > Las Bennet se informan sobre cómo es Bingley > Visita de Bingley a Bennet > Baile en Meryton, donde conocen a Bingley, sus hermanas y Darcy > Conversación entre Lizzy y Jane > Impresiones de Bingley y Darcy sobre el baile de Meryton, etc., de todo esto, los hechos más importantes son los dos núcleos antes mencionados.

3.2 Duración (Secuencia nº1)

La duración en literatura puede ser **interna**, relacionada con la duración de la historia (el tiempo interno en que transcurre), o **externa**, relacionada con la forma, y que tiene relación con la extensión que se toma el narrador en contar o describir los acontecimientos. (Genette: 85-90).

3.2.1 Duración interna de la historia. (Secuencia nº1)

En estos cuatro capítulos, no podemos saber cuál es exactamente la duración interna de la historia, pero sí aparecen algunas referencias que hacen estimar que esta secuencia se desarrolla en unas pocas semanas, máximo un mes, pero que no se extiende más allá de eso. En un inicio, la señora Bennet le cuenta a su esposo una noticia reciente: la llegada de un nuevo vecino, al que todavía no han visitado. En el capítulo siguiente, ya se han enterado de esta noticia todas las hijas, y hasta han conversado del tema con la señora Long, su vecina, por lo que se deduce que han pasado algunos días desde la llegada de Bingley a Netherfield Park. Después de que Bennet lo ha visitado, se menciona que *“hasta la tarde siguiente a la visita no tuvo aquélla conocimiento”* (Austen: 11), lo que ratifica que han pasado unos cuantos días antes de que el señor Bennet lo visitara y ellas se enteraran. En ese mismo capítulo se menciona que *“el próximo baile es de mañana en quince días”* (Austen: 12), lo que significa que la noche del baile en que conocen a Bingley, llega 15 días después de esa conversación. Son esos 15 días previos al baile, los que transcurren en el inicio del capítulo 3, en el que: reciben los informes de su vecina Lady Lucas sobre Bingley (Austen: 15), tiene lugar la visita fugaz de Bingley: *“pocos días después, Bingley devolvió la visita a Mr. Bennet...”* (Austen: 15), los Bennet lo invitan a comer: *“Poco después se le envió una invitación para comer...”* y éste les da una respuesta negativa, donde se menciona que *“se vio obligado a marchar al día siguiente...”*. Después de esto transcurre el baile, en una noche, luego tiene lugar la conversación entre Lizzy y Jane, que pareciera ser de esa misma noche, cuando por fin se han quedado a solas (Austen: 21), y después se mencionan las impresiones de Bingley y Darcy sobre el baile, que también parecen ser inmediatas. Todo esto ratifica que en estas primeras 24 páginas de la novela, transcurren alrededor de 3 semanas en el tiempo de la historia.

3.2.2 Velocidades de ritmo de la narración: elipsis, escenas, pausas (Secuencia nº1).

Si bien ahora sabemos que en el tiempo interno de esta secuencia, transcurren aproximadamente 3 semanas, el narrador no hace mención a todos los acontecimientos que ocurren en estos días, sólo nos da a conocer algunos, los más importantes. Esto es así, porque, como plantea Genette en su libro **“Figuras III”**, se utilizan recursos de variantes de ritmo o velocidades del relato, que él denomina **anisocronías** (Genette: 144-146). Estas anisocronías, pueden presentarse de diversas formas (mediante elipsis, pausas, escenas, sumarios o dilatación). Todas ellas han sido explicadas en detalle en el marco teórico de este trabajo, en el capítulo **5.2.3 “Duración” (p. 34)** Estas variantes de ritmo, pueden hacer avanzar el tiempo rápidamente, omitir información o concentrarse en ciertas situaciones que se quieren destacar. Asimismo, estas velocidades de ritmo de la narración, tienen que ver con el tiempo externo, la duración externa del relato, relacionada con la forma.

Aquí por ejemplo, se hace avanzar la historia, con el recurso de las **elipsis**, que se presenta cuando se omite información. Las elipsis aparecen claramente en esta novela entre capítulos, ya que se omite información entre uno y otro. No diciendo nada, se deduce que ha pasado tiempo y acciones que no llegamos a conocer. Cada capítulo que comienza, no es una continuación inmediata del anterior.

Mientras que en el capítulo 1 la señora Bennet le pide al Sr. Bennet que visite al nuevo vecino, el capítulo 2 se inicia cuando éste ya lo ha visitado, acontecimiento que no ha sido descrito. Los 15 días que transcurren en el capítulo 3, anteriores al baile, se reducen a unas pocas anécdotas (vista fugaz de Bingley, éste se va de la ciudad, etc.). El capítulo 3 termina con los Bennet reunidos en su hogar hablando sobre sus impresiones respecto al baile, mientras que el 4 instala desde un comienzo a Lizzy y Jane solas, etc. Las elipsis que se presentan entre los capítulos, hacen avanzar la historia, y hacen que el relato se presente de manera más expedita.

Otro recurso que aparece mucho es el de la **escena**. Las escenas se presentan cuando hay igualdad entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. El ejemplo más concreto de esto son los diálogos, porque se muestran tal y cómo ocurrirían en la realidad.

En esta secuencia, el extenso primer diálogo del capítulo 1, que abarca desde la mitad de la página 7 hasta casi la totalidad de la página 9, es un claro ejemplo de escena. El diálogo es casi ininterrumpido, solo aparecen pequeñas acotaciones (*“Mr. Bennet no respondió”, “Aquello fue suficiente para ella”*. Austen: 07), pero se deja ver la continuidad y desarrollo de éste. En general, se presentan bastantes diálogos, y todos los que siguen después de este, pueden entrar en la categoría de escenas, ya que mientras se desarrollan, no son interrumpidos. Las descripciones, muy acotadas, los anteceden o suceden, por lo que se presentan varias escenas en estos primeros capítulos, en forma de diálogos.

También se presentan las **pausas**, cada vez que el narrador describe algo respecto al interior de los personajes, o respecto a otras cosas que no tienen que ver con las acciones concretas. El tiempo de la acción se detiene, porque el narrador hace otro tipo de comentarios que no tienen que ver con ésta, haciendo pausas.

Ejemplos de pausas en la novela de Austen, son, entre otras, cuando el narrador comenta, por ejemplo después del primer diálogo, sobre las características psicológicas de los Sres. Bennet. Esta descripción no tiene que ver con la acción del momento, no relata los acontecimientos, sino que ahonda en sus protagonistas. Otro ejemplo de pausa es cuando Lizzy y Jane están conversando, y mientras Lizzy escucha a Jane hablar de lo buenas que le parecieron las hermanas de Bingley, el narrador se interna en las impresiones subjetivas de Lizzy: *“Lizzy escuchaba en silencio, pero no parecía convencida; la conducta de aquellas muchachas en la reunión no había sido particularmente agradable...”* (Austen: 22). De nuevo aquí se deja a un lado la acción, y al relatar el interior del personaje, se hace una pausa.

4. El tiempo literario en “Orgullo y prejuicio” (Secuencia n°2)

Como he mencionado en el marco teórico y en capítulo anterior (análisis de la secuencia n°1) en el **tiempo** del relato literario, aparecen el tiempo externo (el del discurso o la forma), y el tiempo interno (de la historia misma).

En esta secuencia, la disposición de los acontecimientos aparece nuevamente de manera **lineal**, es decir, nuevamente estamos frente a un relato lineal (el mismo relato lineal), donde la historia se muestra en orden cronológico, y donde todos los acontecimientos devienen de uno anterior, teniendo consecuencias sobre los siguientes. Las acciones principales de esta secuencia, sirven para ejemplificar esta idea: Lizzy conversa con Fitzwilliam > éste le cuenta que Darcy influyó a Bingley para que no se casara con Jane > Lizzy se molesta mucho con Darcy > Lizzy reflexiona y culpa a Darcy de la infelicidad de su hermana > Darcy le confiesa sus sentimientos a Lizzy > Ella lo rechaza rotundamente > Lizzy encara a Darcy y lo culpa de la separación de Bingley y Jane, y las penurias de Wickham > Darcy se molesta y se retira > Lizzy queda molesta y confundida > Al día siguiente, Darcy entrega una carta a Lizzy, explicando en detalle la historia de Bingley y la de Wickham > Lizzy se molesta por lo de Jane y Bingley, pero lo de Wickham la sorprende y la confunde.

Nuevamente, todos los acontecimientos son una cadena de acciones que se presentan de manera lineal y continua.

4.1 La ordenación del acontecer: núcleos y catálisis. (Secuencia n°2)

Cómo mencioné recién en el análisis de más arriba (de la secuencia n°1), los acontecimientos son las unidades de acción que dan estructura a la historia. Así, las unidades mínimas de acción son los **núcleos** (acciones principales) y **catálisis** (acciones secundarias).

A continuación, presento los **núcleos** o acontecimientos más importantes de esta secuencia de estudio n°2; las acciones que cambian y alteran el desarrollo de los acontecimientos y el comportamiento de los personajes:

1.- La conversación entre Lizzy y el coronel Fitzwilliam: Durante la conversación que tienen Lizzy y Fitzwilliam, éste último le comenta a Lizzy, una confidencia sobre Darcy: fue éste quién influyó a su amigo Bingley para que no

se comprometiera con Jane, por considerarlo un matrimonio imprudente y desfavorable. Así, Fitzwilliam expone que debido al comportamiento de la familia, y de la propia joven, Darcy alejó a Bingley de Jane. Este hecho, hace que Lizzy se enoje profundamente con Darcy, a quien culpa de la infelicidad de su querida hermana. El enojo y la rabia que esto le provoca, de alguna manera condiciona y hace aumentar su actitud resentida hacia Darcy, cuando que éste le confiesa sus sentimientos (hecho que se presenta como el segundo más importante de esta secuencia).

2.- La confesión de los sentimientos de Darcy hacia Elizabeth: Mientras Lizzy se encuentra sola en casa de los Collins, reflexionando sobre lo mal que se comportó Darcy, éste aparece repentinamente. Él, sin muchos preámbulos, le confiesa que la ama y le pide su mano. Le expresa que lo ha pensado mucho, y que aún en contra de su propia voluntad, se ha atrevido a pedirle su mano. Elizabeth, muy sorprendida, lo rechaza rotundamente y se muestra molesta e indignada. Así, ellos tienen un diálogo áspero donde ella finalmente lo encara y lo culpa por la infelicidad de Jane y las penurias de Wickham. Darcy se retira y Lizzy queda muy confundida. Este hecho, la hace conciente de los sentimientos de Darcy, que desconocía completamente. A la mañana siguiente, ocurre el tercer acontecimiento más importante de esta secuencia.

3.- La carta que Darcy entrega a Lizzy: Al día siguiente de a la confesión de Darcy, éste le entrega una carta a Lizzy. La información que proporciona la carta, en la que se explican los motivos que llevaron a Darcy a influenciar a Bingley y alejarlo de Jane, y en la que se revela la verdadera historia del pasado de Wickham, detonan en Lizzy un cambio de actitud hacia Darcy. Ella, poco a poco, a través de una reflexión sobre la carta, se va dando cuenta de que se había formado la imagen de Darcy a partir de sus prejuicios, y que había estado ciega respecto al verdadero carácter de Wickham, quien resultaba ser un completo mentiroso. Así, se siente avergonzada y humillada de su comportamiento, y de la actitud que ha tenido hacia Darcy.

Estos hechos, son los principales **núcleos** de acción de esta secuencia. Todos los demás hechos (los Collins visitan Rosings, Lizzy regresa a casa de los Collins después de su paseo, Lizzy disimula lo que le ha ocurrido, etc.), resultan ser **catálisis**, o hechos secundarios, porque aunque den continuidad y sustenten la historia, no condicionan el desarrollo de ésta (los núcleos en cambio, sí lo hacen).

4.2 Duración:

4.2.1 Duración interna de la historia (Secuencia nº2)

Nuevamente en estos cuatro capítulos, no podemos saber exactamente cuánto tiempo transcurre dentro de la historia, pero si aparecen algunos indicios que nos ayudan a tener una aproximación respecto a este. Se entiende que todo pasa en unos pocos días. En el capítulo 33, se menciona que Lizzy salía a pasear a menudo y se encontraba con Darcy. Después de su último encuentro con él (que se describe brevemente), se menciona que se encuentra con Fitzwilliam unos días después: *“pocos días después, mientras pasaba leyendo la última carta de Jane (...), notó, al levantar la vista, que se encontraba ante ella el coronel Fitzwilliam.”* (Austen: 216). Luego de que Fitzwilliam conversa con ella sobre Darcy, Lizzy regresa a casa de los Collins abrumada, y se menciona que las noticias *“...le produjeron jaqueca, y aumentó tanto esta por la tarde que, (...) la indujo a no acompañar a sus primos a Rosings, donde estaban invitados a tomar el té”* (Austen: 220). De esta manera, se entiende que pasaron unos pocos días antes de la conversación con Fitzwilliam, y que luego de esta, Lizzy se queda en casa durante esa misma tarde. En el capítulo siguiente, se menciona que *“cuando todos se han ido”* (Austen: 221) (se entiende que los Collins se fueron a Rosings, a “tomar el té”), aparece Darcy y le confiesa sus sentimientos. Este hecho y la conversación entre ellos, por lo tanto, transcurren esa misma tarde, mientras sus primos no se encuentran en casa. El capítulo 35 comienza con la frase: *“Lizzy despertó a la mañana siguiente con los mismos pensamientos y cavilaciones que la noche anterior”* (Austen: 229). Así, se mencionan referencias temporales que dan a entender que, al día siguiente de la confesión de Darcy, es cuando Lizzy se dirige a dar un paseo y se encuentra repentinamente con él (quien le entrega la carta). Luego de leer la carta, Lizzy se queda pensando sobre ella y continúa releyéndola, hasta que *“Después de caminar por dos horas a lo largo del camino, sumida en sus pensamientos, volvió a considerar los hechos (...), hasta que la fatiga y el recuerdo de lo prolongado de su ausencia la obligaron a regresar a casa.”* (Austen: 244), por lo que Lizzy vuelve a casa de los Collins.

Así, aunque en el principio de esta secuencia se mencione que “después de unos días” del encuentro con Darcy, Lizzy se topa con Fitzwilliam, luego de la conversación que tiene con él, transcurre sólo otro día. Es decir, los núcleos de esta secuencia, las acciones más importantes, transcurren en sólo dos días (día 1: conversación con Fitzwilliam, enojo de Lizzy, confesión de Darcy y sus

sentimientos por Lizzy. Día 2 (día siguiente): paseo de Lizzy, donde recibe la carta de Darcy, y cambio de actitud hacia él, debido a sus reflexiones).

4.2.2 Velocidades de ritmo de la narración: elipsis, escenas, pausas (Secuencia nº2).

Si bien las principales acciones transcurren en solo dos días, el narrador no menciona absolutamente todo lo que sucede en esos dos días, sino que se extiende más en algunos acontecimientos, mientras que omite otros. Es decir, utiliza recursos que hacen variar el tiempo externo de la narración, como las elipsis, escenas o pausas.

Por ejemplo, durante el diálogo que tiene lugar la confesión de los sentimientos de Darcy, hay momentos en los que estos se describen completamente, casi sin interrupciones, como por ejemplo el diálogo que se extiende desde la página 224 a la 225, donde ambos se van exasperando. De esta manera, este hecho se presenta a través de una **escena**, porque el tiempo externo y el tiempo interno se equiparan, ya que prácticamente no se omite información. Esta situación se describe tal y cómo ocurriría en la realidad; aun cuando el narrador haga pequeñas acotaciones sobre las reacciones de los personajes, se aprecia una continuidad y un desarrollo que hacen que la acción se asimile a la realidad.

Otro recurso que aparece es el de la **pausa** (cuando el tiempo de la acción se detiene). Por ejemplo, durante la mayor parte del capítulo 36, el tiempo de la acción se detiene, y el narrador se interna en el interior de Lizzy, describiendo sus impresiones y sentimientos. Así, esta descripción se extiende por casi seis páginas; seis páginas en las que no suceden acciones concretas, sino que se conocen las reflexiones que Lizzy tiene respecto a la carta, y se percibe el cambio de actitud de ella hacia Darcy.

5. Focalización en “Orgullo y prejuicio” (Secuencia nº1)

La focalización, como se menciona anteriormente en el marco teórico de este trabajo, en el capítulo 5.3.1 “**Focalización**” (p. 35), es desde donde se cuenta la historia; está relacionada con el punto de vista que tiene el narrador sobre los hechos, y también con el grado restricción de la información que tiene la voz narrativa (Genette: 241-244).

En el capítulo 1, durante la conversación de los Sres. Bennet, la focalización se presenta a través de un narrador que tiene información sobre los personajes, y que al final del capítulo, describe algunas de sus características, por lo que estamos frente a una **focalización cero**. La focalización cero, como detallan Miralles y otros en su libro sobre “Lenguaje y comunicación de la Pontificia Universidad Católica de Chile” se presenta cuando no hay restricciones de información por parte del narrador, y cuando éste conoce todos los puntos de vista de los personajes, por lo que tiene más información que todos ellos (Miralles: 86). En este caso, si bien durante el diálogo pareciera ser una focalización externa en la que se describe sólo lo que se ve, el narrador, al final de este, hace una breve descripción sobre los personajes, y demuestra que conoce su psicología, teniendo un amplio grado de conocimiento sobre ellos.

Durante el capítulo 2, la **focalización cero** aparece nuevamente, a través de un narrador que ya sabe lo que el personaje del Sr. Bennet ha hecho (la visita a Bingley), no así las mujeres que se encuentran con él. En este caso se menciona que *“Mr. Bennet fue de los primeros en visitar a Mr. Bingley. Siempre había pensado en hacerlo, por mucho que le asegurara a su esposa que no lo haría, y hasta la tarde siguiente a la visita, no tuvo aquélla conocimiento de la entrevista.”* (Austen: 10). De nuevo aparece un narrador que tiene más información que los demás personajes. Aunque no se ahonden en sentimientos o pensamientos, el narrador conoce las características de los personajes, y hace acotaciones al respecto.

Durante el capítulo 3, también aparece la **focalización cero**. El narrador comenta sobre las diversas maneras en que las Bennet intentaron sacar información al Sr. Bennet respecto a Bingley. Mientras se ha centrado hasta ahora en el punto de vista de la familia Bennet, cuando Bingley hace la visita, se menciona que él *“Había alimentado esperanzas de que le fuera dado echar un vistazo a las muchachas, de cuya belleza había oído hablar mucho...”* (Austen: 06), exhibiendo

así los deseos de Bingley, cambiando de punto de vista, y demostrando que el narrador tiene conocimiento de éste.

Durante el baile, la narración comienza con una **focalización cero**, porque se mencionan los acontecimientos generales y se describe a los personajes. Pero se presenta un episodio donde aparece el punto de vista de Elizabeth Bennet, que sirve para identificarla como el personaje principal, y a la vez, llegar a conocer y comprender su comportamiento. Ese hecho es la conversación entre Bingley y Darcy, de la que ella es testigo (donde el primero demuestra interés en Jane, y el segundo desinterés en Lizzy). Esta conversación es narrada en tercera persona, pero se sitúa bajo la perspectiva de Elizabeth, por lo que podríamos decir que aparece entonces, la focalización interna en tercera persona de la que se ha hablado en el capítulo recién señalado del marco teórico. En este caso, se cumplen las características que describe Rubio Montaner en su artículo *“La tercera persona desde la focalización interna”*, donde explica que *“el lector, ante este tipo de narraciones, tiene la sensación de «estar oyendo» al personaje”* (Rubio: 241), puesto que *“se nos ofrece desde dentro a pesar de la voz de un sujeto no implicado en ella”* (Rubio: 241). Al comienzo se describe que ella se encontraba cerca de los caballeros y que escuchó sin querer la conversación entre ellos. Luego, se presenta la conversación bajo un estilo directo, donde aparece el diálogo entre ellos de manera completa y sin intervenciones. Al final de éste, se describe lo que hicieron Bingley y Darcy (el primero siguió bailando, mientras que el segundo abandonó el lugar), pero se suman las impresiones internas de Lizzy, que, aunque son breves, condicionan la percepción del lector hacia la situación recién expuesta. Por lo mismo, podría reafirmarse que en este fragmento aparece una breve **focalización interna**, aunque, como ya he dicho, con un narrador en tercera persona. La situación es vista desde la perspectiva de Lizzy; la información está restringida por su mirada. Los hechos se presentan y manipulan a su favor, y el lector logra comprenderla e identificarse con ella.

Luego de esto, se describen nuevamente a las impresiones de toda la familia, mediante la enunciación de los hechos vividos por todas las mujeres, por lo que nuevamente aparece la **focalización cero**.

Por último, durante el capítulo 4, la **focalización cero** se manifiesta de nuevo, al presentar las acciones de varios personajes, situados en distintos espacios y lugares. Primero, comienza con la conversación entre Lizzy y Jane, sobre su opinión acerca del Sr. Bingley. Luego, se introducen algunas impresiones internas

de Lizzy, y lo que piensa de las hermanas de Bingley. Finalmente, se describen las impresiones de los Bingley y Darcy respecto al baile.

Todas estas opiniones que el narrador conoce y da a conocer, son información que los demás personajes no manejan, por lo que el narrador tiene más información que todos ellos.

Cabe mencionar que, aunque en un principio no se indica lo que los personajes piensan o sienten, y se hacen breves acotaciones sobre sus características, desde el capítulo 3, aparecen de manera más recurrente, algunas de las impresiones de Lizzy. Es desde este capítulo, cuando ella se instala como protagonista. Durante la mayor parte del relato, se presenta la perspectiva clásica de la **focalización cero**, aunque algunas veces, aparezcan brevemente algunas **focalizaciones internas** en tercera persona, que restringen la información.

6. Focalización en “Orgullo y prejuicio” (Secuencia nº2)

La focalización, como he mencionado más arriba, es desde qué perspectiva se cuenta la historia. Está relacionada con el punto de vista que tiene el narrador sobre los hechos, y con el grado de restricción de la información que tiene la voz narrativa.

En esta secuencia, se presenta nuevamente, la **focalización cero**, en la que el narrador no tiene restricciones respecto a la información, y conoce diferentes puntos de vista, teniendo más información que todos los personajes. En el capítulo 34, en el que Darcy se le declara a Lizzy, el narrador, además de mencionar los diálogos, hace pequeñas acotaciones que nos hablan del interior de ambos personajes, por lo que tiene más información que ellos. Por ejemplo hace algunas descripciones respecto a Lizzy, que Darcy desconoce: *“A pesar de la profunda aversión que sentía hacia él, Lizzy no pudo ser insensible a aquellas manifestaciones de afecto, y aunque sus intenciones no variaron ni por un instante, la entristeció pensar en lo mucho que lo haría sufrir”* (Austen: 222). También más adelante agrega que: *“Advirtió indignada que él escuchaba con un gesto que no expresaba el menor remordimiento”* (Austen: 224). Al mismo tiempo, hace algunas observaciones respecto a Darcy, que Lizzy desconoce:

“Darcy, que estaba apoyado en la mesa, mirando a Lizzy fijamente a los ojos, pareció recibir sus palabras con no menos resentimiento que sorpresa. Palideció de ira, y la turbación de que era presa se manifestó en sus facciones. Luchaba por parecer mesurado, y no abrió los labios hasta que creyó conseguirlo” (Austen: 223)

Y también, más adelante agrega que *“Cuando ella pronunció sus palabras, Darcy cambió de color; pero la emoción fue pasajera, y siguió escuchando sin intención de interrumpir”* (Austen: 224). De este modo, en este capítulo se puede apreciar una **focalización cero**.

Además de esta focalización, aparece también la **focalización interna**, la que se centra en el interior de un personaje en particular, en este caso, Elizabeth Bennet. En casi la totalidad del capítulo 36, la información se nos entrega bajo la perspectiva de su mirada, pero a través de un narrador externo en tercera persona. Nuevamente, al igual que en capítulo anterior, aparece la focalización interna en tercera persona, ya que se cumplen las características que describe Rubio Montaner en *“La tercera persona desde la focalización interna”*, donde explica que *“el lector, ante este tipo de narraciones, tiene la sensación de «estar oyendo» al personaje”* (Rubio: 241), puesto que *“se nos ofrece desde dentro a pesar de la voz de un sujeto no implicado en ella”* (Rubio: 241). Un ejemplo de esta focalización interna en tercera persona, es cuando el narrador se extiende por casi seis páginas del capítulo 36, para hablar sobre el interior de Lizzy, sus reflexiones y sentimientos. Entre muchas de las frases que se mencionan, están las siguientes (que ejemplifican este tipo de focalización): *“Pero sus sentimientos fueron más penosos y difíciles de definir cuando leyó el relato del comportamiento de Wickham, el cual, de ser cierto, echaba por tierra la opinión que de éste se había formado. Deseaba que no fuese verdad, y varias veces exclamó para sí: ¡eso tiene que ser falso, eso no puede ser!...”* (Austen: 239-240), *“Lizzy se sentía cada vez más avergonzada de sí misma. No podía pensar en Darcy ni en Wickham sin reconocer que había estado ciega, que había sido parcial, absurda y que se había dejado dominar por los prejuicios”* (Austen: 243), *“¡Cuán diferente le parecía ahora todo cuanto se refería a él!”* (Austen 242), *“...continuó la lectura. Pero ¡oh!, la historia que seguía acerca de sus planes para con Miss Darcy resultaba plenamente confirmada...”* (Austen: 241), *“¿Cómo podía negar crédito a sus aseveraciones en uno de los puntos si se había visto forzada a concedérselo en el otro?”* (Austen: 243), etc. Así entonces, en esta secuencia, se denota la interioridad del personaje, y esta se presenta a través de una **focalización interna en tercera persona**.

7. Narrador literario en “Orgullo y prejuicio” (Secuencia nº1)

En el libro “**Anatomía de la novela**”, Jara y Moreno señalan que el narrador literario es el sujeto de enunciación que narra sobre los personajes y situaciones, en un tiempo y lugar determinados (Jara y Moreno: 91). De este modo, cabe recordar que todas las categorías de narrador planteadas por estos autores, fueron expuestas anteriormente en el marco teórico de este trabajo, en el capítulo **5.4.2 “Tipos de narrador ficticio” (p. 38)**.

En el caso de esta secuencia, aparece un **narrador ficticio no representado**. Este narrador, como su nombre lo indica, no está representado dentro de la historia, y aunque sus características fueron explicadas anteriormente, cabe recordar algunas básicas, como por ejemplo, que es un narrador que no participa de los acontecimientos, que utiliza un tiempo verbal en pasado y tercera persona, y que aparece en las novelas que tienen que ver con el plano de las objetividades (Jara y Moreno: 92). Este narrador ficticio no representado, se corresponde con la figura de **narrador heterodiegético** planteado por Genette, ya que es un narrador que no forma parte de la historia, ni participa de ella como personaje, relata en tercera persona, y es omnisciente. Todas estas características, están presentes en esta secuencia de “*Orgullo y prejuicio*”.

Dentro de la categoría, de “**narrador ficticio no representado**”, aparecen tres tipos de narraciones planteadas por Jara y Moreno: la “Narración en tercera persona objetiva”, la “**Narración retórica**”, y la “**Narración subjetiva**” (Jara y Moreno: 92-96), cuyas características principales, han sido mencionadas anteriormente en este trabajo desde la página 38). Es difícil determinar sólo un tipo de narrador en esta novela, porque a veces nos encontramos con pasajes muy objetivos y externos, y en otras, aparecen las acotaciones de un narrador que conoce cómo se sienten los personajes, o simpatiza con alguno de ellos. Aunque aparezcan estas dos formas, no alcanza a ser una “Narración en tercera persona objetiva”, ya que esta se limita solo a hechos externos referidos al actuar de los personajes, sin aportar juicios, comentarios ni explicaciones (Jara y Moreno: 93), y este no es el caso. Aun cuando los extensos diálogos se presenten a veces de manera completa, continua e ininterrumpida, al principio o al final de estos, el narrador da algunas explicaciones, comentarios o acotaciones, que restan objetivismo, asemejándose así a las otras dos formas de narración: la “Narración retórica” y la “Narración subjetiva”.

Claramente, aparece la **“Narración retórica”**. En este tipo de narración, el narrador también relata en tercera persona, pero a diferencia del anterior, éste *“juzga y valora elementos de la historia, además de hacer acotaciones valorativas, comentarios ocasionales, y hasta mediaciones explícitas para ordenar y corregir el relato”* (Jara y Moreno: 94).

Este tipo de narración, se encuentra, por ejemplo, en la primera frase del libro *“Es una verdad reconocida por todo el mundo que un soltero dueño de una gran fortuna siente un día u otro la necesidad de una mujer”* (Austen: 7). Esta es una acotación valorativa, que introduce al espectador en la temática de la trama, pero que no es un hecho concreto.

La **“narración retórica”** aparece también luego de que el narrador hace una descripción de Mr. Bingley, según Lady Lucas, donde se menciona que era un hombre joven, bien parecido y agradable, y continúa con la frase: *“¡Todo parecía a favor de ellas! Gustar del baile era el primer paso para llegar a enamorarse, y por eso se concibieron muchas esperanzas en lo referente al corazón de Mr. Bingley”* (Austen: 15). Esta frase es una opinión que alienta al lector, respecto a la posibilidad de matrimonio de las protagonistas. Se trata, por tanto, de una acotación valorativa. También aparece este tipo de narración cuando el narrador se refiere a Darcy y su comportamiento durante el baile, ya que cuando se conocen las cualidades de Bingley y los defectos de Darcy, se menciona que *“Bingley entró pronto en relación con los principales recurrentes (...), tan amables cualidades no hicieron más que acrecentar su popularidad. ¡Qué distinto era su amigo!... (Darcy)”* (Austen: 17). Esta última exclamación da a entender que Darcy es todo lo contrario a un ser animado, franco y bailarín, como lo es su amigo.

Como se ve, estas frases, entre muchas otras, son acotaciones valorativas que demuestran que en esta secuencia aparece a veces la **“narración retórica”**.

El otro tipo de narración que se presenta, es el de **“narración subjetiva”**. En este tipo de narración, aparece un narrador que también narra en tercera persona, pero que además conoce y describe el interior de los personajes, aunque no forme parte de la historia (Jara y Moreno: 96). Si bien en los primeros dos capítulos, este tipo de narración no aparece muy claramente, se presenta durante el capítulo 3, cuando se establece al personaje de Lizzy como protagonista, durante el baile. Por ejemplo, aparece cuando se enfoca y describe la conversación entre Bingley y Darcy, desde la perspectiva de Lizzy, en la que ella escucha que es rechazada por Darcy. Después de ese diálogo, la narración

continúa con: *“Mientras Darcy abandonaba el salón, Lizzy lo contempló alejarse alentando hacia él sentimientos que distaban de ser cordiales. Sin embargo, contó a sus amigas lo ocurrido con mucho ingenio, porque era jovial y graciosa y le complacían las actitudes ridículas.”* (Austen: 18). Aquí se habla de los sentimientos de Lizzy hacia Darcy, y la actitud que tiene respecto a él.

Otra vez la **“narración subjetiva”** se hace presente en el capítulo 4, durante la conversación entre Lizzy y Jane que ha sido mencionada anteriormente. Las opiniones de ambas respecto a las hermanas de Bingley, se muestran muy dispares: *“Lizzy escuchaba en silencio, pero no parecía convencida; la conducta de aquellas muchachas en la reunión no había sido particularmente agradable, y puesto que su temperamento era menos flexible que el de su hermana, y su juicio sobre las personas más severo, se encontraba poco dispuesta a la aprobación.”* (Austen: 22). De nuevo aquí aparece la opinión y características de la protagonista Elizabeth Bennet.

Además de confirmar que la “narración retórica” y la “narración subjetiva” están presentes en esta secuencia del libro, también es importante agregar que, según el grado de conocimiento que tiene el narrador, se presenta aquí un **narrador omnisciente**, porque tiene más información que todos los personajes, y describe sus interiores, pensamientos, impresiones y deseos, entre otros.

8. Narrador literario en “Orgullo y prejuicio” (Secuencia nº2)

En cuanto al tipo de narrador presente en esta secuencia, aparece el mismo **“narrador ficticio no representado”** estudiado en la secuencia anterior. En este sentido, el narrador de *“Orgullo y prejuicio”* se mantiene a lo largo de toda la obra como un narrador heterodiegético, que utiliza un tiempo verbal en pasado y en tercera persona y que no participa de los acontecimientos. Y acá, nuevamente estamos frente a una narración que a veces es **“retórica”**, y otras veces es **“subjetiva”**.

La **“narración retórica”** (que, como ya he mencionado, es cuando el narrador relata en tercera persona, *“juzga y valora elementos de la historia, hace acotaciones valorativas, comentarios ocasionales, y hasta mediaciones explícitas para ordenar y corregir el relato”* (Jara y Moreno: 94)), aparece por ejemplo,

durante el capítulo 33, cuando se menciona que Lizzy durante sus paseos, se había encontrado con Darcy en más de una ocasión. Así, el narrador describe que: *“...Era raro, por lo tanto, que dicho encuentro ocurriese por segunda vez y, sin embargo, ocurrió, y aun una tercera. Parecía, por parte de Darcy, fruto de maldad ingénita o acaso penitencia voluntaria...”* (Austen: 215), aquí, el narrador hace una acotación valorativa respecto a Darcy y su comportamiento. Otro ejemplo de **“narración retórica”**, es cuando el narrador menciona, al inicio del capítulo 34, que *“Cuando todos se marcharon, Lizzy, como si se propusiera exasperarse todo lo posible en contra Darcy, se dedicó a releer las cartas de Jane que había recibido desde que se hallaba en Kent”* (Austen: 221). Nuevamente, el narrador agrega una acotación valorativa, al juzgar a Lizzy mediante la frase “como si se propusiera”, comentario que refuerza entonces, la presencia de una **“narración retórica”**.

Pero además, en estos cuatro capítulos, también aparece la **“narración subjetiva”** (que es, como ya mencioné, cuando el narrador también narra en tercera persona, pero además conoce y describe el interior de los personajes, aunque no forme parte de la historia). Así, este tipo de narración, aparece, por ejemplo, cuando se describe el interior de Lizzy, sus reflexiones y sentimientos. Un ejemplo concreto aparece en el capítulo 33, cuando Lizzy medita sobre el mal que Darcy le ha causado a Jane, y el narrador menciona su interior: *“¡Objeciones contra Jane!, se decía a sí misma. ¡Contra ella, que es todo amabilidad y ternura! Es inteligente, talentosa y educada, posee modales cautivadores...”* (Austen: 220). Otro ejemplo de **“narración subjetiva”**, aparece cuando se vuelve a mencionar el interior de Lizzy, luego de que Darcy le ha confesado sus sentimientos: *“Se sentía confusa y abatida. No podía sostenerse en pie, y fue tal la debilidad que se apoderó de ella, que se sentó y lloró durante media hora. Su asombro crecía al recordar lo sucedido.”* (Austen: 226). Finalmente, como último ejemplo de **“narración subjetiva”** cabe mencionar que durante casi las seis páginas del capítulo 36, el narrador se adentra en el interior de Lizzy, exponiendo sus reflexiones y sentimientos. Dentro de ese capítulo, se describe que: *“Lizzy se sentía cada vez más avergonzada de sí misma. No podía pensar en Darcy ni en Wickham sin reconocer que había estado ciega, que había sido parcial, absurda y que se había dejado dominar por los prejuicios”* (Austen: 243). De este modo, en esta secuencia de cuatro capítulos, aparece nuevamente la **“narración retórica”** y la **“narración subjetiva”**.

9. El espacio en la narración literaria de “Orgullo y prejuicio” (Secuencias nº1 y nº2)

Como mencioné anteriormente en este trabajo, en el capítulo **5.5 “El espacio en la narración literaria” (p. 42)**, en la literatura el término *espacio*, presenta ciertos problemas debido a su amplitud, pero Jara y Moreno, relacionan la dimensión espacial de la narración con **“el espacio del acontecer”** y **“el espacio de la acción”**. Así, a continuación se presenta un análisis de cómo se presenta el espacio en estos cuatro capítulos de la novela *“Orgullo y prejuicio”*

9.1 El espacio del acontecer: Escenario y Marco

9.1.1 Escenario (Secuencia nº1):

El escenario es el espacio físico en que se presentan las acciones dentro de la historia (Jara y Moreno: 69). En este caso, en estos cuatro capítulos, en ningún momento hay descripciones de los espacios físicos en que transcurren los acontecimientos. Aun así, se pueden distinguir distintos espacios, por las actividades que se realizan en ellos. Los primeros dos capítulos (1 y 2) transcurren en la casa de los Bennet. La confianza, intimidad y comodidad con la que hablan, nos hace percibir que se encuentran en el interior de su propio hogar. El primero transcurre en un lugar donde sólo se encuentran los Sres. Bennet, por lo que se trata de un espacio más íntimo. El segundo transcurre en un lugar común, porque se encuentra toda la familia reunida.

El capítulo 3 también transcurre en su casa, porque de nuevo estamos frente a una escena familiar y cotidiana, donde Lizzy, por ejemplo, está adornando su sombrero. Después se menciona la biblioteca del Sr. Bennet, en la que tiene lugar la visita de 10 minutos que Bingley hace al Sr. Bennet. Luego, en el momento del baile, tampoco se describe el espacio físico, pero al ser una reunión social, a la que asiste mucha cantidad de gente, posiblemente transcurra en algún lugar común, un espacio público que está destinado a este tipo de actividades, como un salón de baile propio de la época.

Por último, el capítulo 4, que comienza con la conversación entre Lizzy y Jane, también transcurre en un espacio íntimo, ya que pueden hablar con comodidad y

confianza, sin ser escuchadas. Debido a todo esto, posiblemente se trate de su habitación u otro lugar de la casa donde no puedan ser escuchadas ni interrumpidas.

Aun cuando Austen no describa los espacios físicos, estos se pueden percibir, y dejan una puerta abierta a la imaginación del lector para situarse en diferentes lugares. Pero, en general, se entiende que los hechos transcurren en espacios interiores, en espacios domésticos en los que predomina la presencia de las mujeres, cómo ocurría en esa época.

9.1.2 Escenario (Secuencia nº2):

Nuevamente, en estos cuatro capítulos de la segunda secuencia, tampoco aparecen muchas descripciones de los espacios físicos en que transcurren los acontecimientos. Asimismo, se pueden distinguir algunos de ellos debido a las actividades que realizan los personajes.

Gran parte del capítulo 33, transcurre en el exterior, en el parque donde Lizzy paseaba a menudo. Es en este escenario donde se desarrolla la conversación entre ella y Fitzwilliam. Luego, cuando Lizzy reflexiona sobre lo que le han contado respecto a Darcy, entendemos que transcurre dentro de la casa de los Collins, porque el narrador así lo describe, pero solo hace una mención del espacio que nos sitúa en el lugar, sin describirlo: *“Allí, encerrada en su habitación en cuanto Fitzwilliam se hubo marchado, pudo reflexionar sin interrupción acerca de cuanto había oído”* (Austen: 219). El capítulo, 34, transcurre dentro de la casa de los Collins, ya que se menciona que Lizzy se encontraba allí pensando, y justo en ese momento es visitada por Darcy. La discusión entre ellos, ocurre entonces, dentro de la casa de los Collins. El capítulo 35, nuevamente se sitúa en el exterior, donde Lizzy había ido a dar un paseo para despejarse. De este modo, ella recibe la carta y la lee en los alrededores de la casa de los Collins. Por último, el capítulo 36, que trata sobre la reflexión que hace Lizzy, también transcurre en las afueras, y al final del capítulo, se menciona que regresa a la casa de su amiga Charlotte.

9.1.3 Marco:

El marco es un nivel más amplio, que, como dicen Jara y Moreno, tiene notaciones de tiempo histórico y de lugar geográfico, y tiene que ver con la ubicación temporal y el estrato o ambiente social de los personajes (Jara y Moreno: 70).

En este sentido, el marco de la acción, se sitúa en el pueblo de Meryton, donde se desarrolla la historia, y habla sobre la sociedad rural acomodada de finales del s. XVIII y principios del s. XIX en Inglaterra; sobre la clase *gentry* de la época. La historia se desarrolla entre las pocas familias vecinas, algunos familiares, y sus nuevos vecinos. Se trata de un relato que tiene que ver con la vida y hechos cotidianos de una familia de esa época, sus preocupaciones, deseos y metas, que estaban muy relacionadas con el mundo del ocio, la importancia del matrimonio y la posición social, y que se movían en una sociedad patriarcal, donde las mujeres pasaban la mayor parte de su tiempo en su hogares.

9.2 El espacio de la acción:

Como mencionan Jara y Moreno, el espacio de la acción significa un nivel mayor de abstracción, ya que tiene que ver con el entorno cultural (religioso, moral, social), que condiciona el comportamiento de los personajes; representa la atmósfera en que se mueven. Este espacio no aparece explícito en la novela, sino que se determina a través del comportamiento de los personajes en una determinada sociedad, lugar o ambiente. (Jara y Moreno: 71)

En este sentido, el espacio de la acción está determinado por la época en que fue escrito este libro, el contexto de la propia autora, fines del siglo XVIII y principios del XIX. Además, se representan las preocupaciones de una sociedad patriarcal, donde las mujeres dedicaban gran parte del día a actividades de ocio, pasaban su tiempo en sus hogares, y su preocupación principal eran temas como el matrimonio, el bienestar económico, la posición social, etc. Se percibe, eso sí, una mirada femenina respecto a todos estos acontecimientos, que en algunos casos cuestiona, exagera o ironiza cuestiones relacionadas con esas preocupaciones.

Se observa además, que los acontecimientos que estaban fuera de esas fronteras de su mundo, no les afectaban. Así, no se menciona, por ejemplo, ninguno de los acontecimientos importantes o revoluciones que se vivían en Europa en esta

misma época. Más bien se advierte la presencia de una sociedad acomodada, que está más pendiente de su propio bienestar, y sus problemas íntimos, que de lo que sucede en el mundo exterior. Austen representa el mundo que ella conocía, relacionado con unas pocas familias de clase acomodada, que vivían en un pueblo rural, y nos muestra sus problemas, relaciones, preocupaciones y deseos.

10. La representación del personaje femenino en la novela “*Orgullo y prejuicio*”

En estos capítulos, aparecen dos de los personajes femeninos más significativos: la Sra. Bennet y Lizzy. A continuación, se describe cómo están representados en la novela.

En los primeros cuatro capítulos, se presentan diferentes acciones: la llegada de un joven vecino, Mr. Bingley, a un pueblo, y lo que él representa para las mujeres del mismo. Los protagonistas, la familia Bennet, sobre todo su madre y sus hijas, se desviven en conjeturas sobre cómo y cuándo lo conocerán. Él significa o representa, sobre todo para la madre, la idea de matrimonio, estabilidad económica, posición social, etc., la posibilidad de encontrar la felicidad.

En este sentido, la novela de Austen retrata una preocupación real de la época, pero exagera el tono a través del personaje de la madre, la **Sra. Bennet**, quién no tiene otra preocupación en su vida, que casar a sus hijas, llegando a estar obsesionada con el tema. La señora Bennet, además, no presenta muy buenos modales cuando se trata de socializar, y tampoco muestra muy bien carácter. El narrador la describe al final del capítulo 1: *“Ella era más comprensible. De escasa inteligencia, poca instrucción y temperamento indeciso, cuando algo la disgustaba se imaginaba nerviosa. El objetivo de su vida era casa a sus hijas; su diversión favorita, visitar a sus vecinos y cotillear.”* (Austen: 10). La obsesión con el matrimonio de sus hijas, y su profundo deseo de que eso suceda, también aparece reflejado en el diálogo entre ella y el señor Bennet, donde menciona que: *“–Si pudiera ver a una de mis hijas residiendo felizmente en Netherfield Park –decía Mrs. Bennet a su marido–, y a las demás igualmente bien casadas, todos mis deseos se verían colmados.”* (Austen: 15).

En este sentido, la Sra. Bennet presenta un carácter y unas preocupaciones totalmente opuestas a las de la protagonista Elizabeth Bennet.

El personaje de **Elizabeth**, la protagonista de la historia, se introduce como una mujer con inteligencia, al contrario de su madre, y se presenta cómo la favorita del Sr. Bennet (no así de su madre). Esto se observa en un diálogo que tienen los Sres. Bennet, al principio de la novela, en el que hablan sobre a quién presentarían Bingley:

– “...no sé si podré evitar recomendarle a Elizabeth, nuestra pequeña Lizzy...”

–Espero que no lo hagas. No es mejor que las otras, y estoy segura de que no es ni la mitad de hermosa que Jane, ni la mitad de alegre que Lydia. No sé por qué es tu preferida.

–Ninguna tiene cualidades que la hagan recomendable –replicó él–, todas son necias e ignorantes como tantas otras jóvenes; pero Lizzy, al menos, es más astuta que sus hermanas. (...)” (Austen: 9)

Elizabeth además, se muestra perspicaz, severa y astuta, y no muestra el mismo pensamiento que sus hermanas o su madre, ya que tiene una opinión clara, y demuestra personalidad. Por ejemplo, está muy segura de que su hermana Jane, con quien tiene una profunda y fraternal relación, se equivoca respecto a la buena imagen que ella tiene de las hermanas de Bingley: *“Lizzy escuchaba en silencio, pero no parecía convencida; la conducta de aquellas muchachas en la reunión no había sido particularmente agradable, y puesto que su temperamento era menos flexible que el de su hermana, y su juicio sobre las personas más severo, se encontraba poco dispuesta a la aprobación.”* (Austen: 22)

En ese mismo diálogo además, ella da a conocer la personalidad buena y apacible de su hermana, y dice que son muy distintas una de otra.

En la segunda secuencia, se tocan ya muchas problemáticas que tienen que ver directamente con el personaje de Lizzy. Por ejemplo, se muestra su carácter obstinado y fuerte, al rechazar la propuesta de matrimonio de Darcy, y enfrascarse en una discusión con él. A pesar de que él presenta todos los atributos deseables de la época, que le asegurarían un matrimonio conveniente, (con buenos recursos económicos y familiares), Lizzy lo rechaza rotundamente, demostrando que presenta características que distaban de la mujer de la época. De este modo, Austen presenta a un personaje femenino fuerte, que no tiene miedo de decir lo que piensa, y menos de rechazar a un hombre que en ese momento encuentra desagradable, que significaría su estabilidad económica.

Luego, cuando Darcy le entrega la carta, Lizzy se enfrasca en reflexiones que la hacen dudar de su comportamiento (no se arrepiente de haberlo rechazado, sino de haber actuado influenciada por prejuicios). En esta ocasión, el narrador se adentra en el interior del personaje femenino, y dedica un capítulo completo para describir los pensamientos e impresiones de Lizzy. Así, durante seis páginas, el narrador nos informa sobre sus preocupaciones, sentimientos y frustraciones, adentrándonos y acercándonos a la intimidad del personaje femenino.

Aunque se trate de solo dos secuencias (ocho capítulos), ya aparecen aquí personajes femeninos contrastados e interesantes, que representan las preocupaciones, deberes y deseos de la sociedad del siglo XVIII, pero también se muestra cierto rechazo hacia esas preocupaciones, a través del personaje de Elizabeth.

Austen, además, no describe los espacios ni muchas acciones cotidianas, sino que más bien se centra en la conversación, los diálogos, las características psicológicas que se presentan a partir de estos y las relaciones que se establecen entre los personajes. Los personajes femeninos se muestran en situaciones familiares e íntimas, y se retratan sus preocupaciones, motivaciones y deseos.

* * *

Ahora que ya conocemos cómo se presentan el tiempo, el espacio, la focalización, el narrador y cómo aparece la representación del personaje femenino en estas dos secuencias de la novela, se introduce a continuación el análisis o estudio que muestra cómo estas secuencias, son representadas por el lenguaje cinematográfico, a través de dos obras fílmicas basadas en esta novela.

b) LENGUAJE CINEMATOGRAFICO:

***“Más fuerte que el orgullo”* de Robert Z. Leonard**

1. “*Más fuerte que el orgullo*” (“*Pride and Prejudice*”, 1940), dirigida por Robert Z. Leonard.

“Más fuerte que el orgullo” (“*Pride and Prejudice*”), es una película estadounidense dirigida por Robert Z. Leonard, y estrenada en el año 1940. El film está basado en la novela *“Orgullo y prejuicio”* de Jane Austen, es considerada la primera versión cinematográfica de una obra de Austen, y es además la primera versión cinematográfica basada específicamente en esta novela.

La película, debido a su contexto, época, estilo y modo de producción, forma parte del denominado “Cine clásico de Hollywood.”.

1.1 Cine clásico de Hollywood

Como mencioné anteriormente, esta película se presenta dentro del contexto del “Cine clásico de Hollywood”, que comienza a desarrollarse en EE.UU. a partir de los años 30’, y continúa durante los 40’ y 50’, cuyas características más importantes son a nivel económico y estilístico.

En relación al sistema de producción, las películas se realizaban mediante el trabajo dividido y jerárquico, en el que las grandes productoras tomaban muchas de las decisiones, y donde el papel del productor jugaba un rol fundamental, debido a la importancia comercial de los filmes.

En cuanto a lo estilístico, destacaban ciertas normas o patrones que se repetían en este tipo de cine, como por ejemplo el uso de un lenguaje clásico que utiliza un montaje invisible, la continuidad temporal y de *raccord*, e historias lineales con una estructura clásica. Así se menciona en ***“Sobre la comedia clásica de Hollywood”*** (2011), un artículo de La Filmoteca IVAC de Valencia, basado en un texto de Áurea Ortiz:

“La cámara a la altura de los ojos del espectador, la composición centrada, el montaje transparente, la perfecta continuidad espacio-temporal y la estricta relación de causa y efecto tanto en las acciones

como en las imágenes se ponen al servicio de un mundo descaradamente falso, construido merced a un guion que funciona como un mecanismo de relojería y una puesta en escena sometida rigurosamente al principio de la claridad.” (Ortiz: 1)

A esto hay que sumar la existencia del *star-system*, donde los actores cobraban especial relevancia, debido a la imagen que proyectaban en el espectador, y al éxito comercial que significaban.

Estos son algunos de los aspectos más importantes, que sirven para contextualizar donde se sitúa la producción de la obra *“Más fuerte que el orgullo”*.

1.2 “Más fuerte que el orgullo”: Producción

La película *“Más fuerte que el orgullo”* (*“Pride and Prejudice”*), fue producida por los estudios MGM, en el marco del denominado Cine clásico de Hollywood. Fue estrenada en 1940, filmada en blanco y negro, y tiene una duración de 117 minutos. La película fue dirigida por Robert Z. Leonard, y protagonizada por Greer Garson en el papel de Elizabeth Bennet y Laurence Olivier en el de Mr. Darcy. Por su parte, el guion fue escrito por la guionista Jane Murfin y el escritor británico Aldous Huxley. En este sentido, en el libro ***“Jane Austen on film and television. A critical study of the adaptations”*** de Sue Parril (Jefferson, North Carolina and London: Mc Farland & Company Inc., 2002), se menciona que, si bien para Huxley la escritura de guiones era algo relativamente nuevo, Murfin, guionista de la MGM, tenía bastante experiencia trabajando en películas de género romántico y *screwball comedy*, por lo que ambos escritores representaban mentes opuestas. Por un lado, Huxley quería rescatar la esencia de la novela, mientras que Murfin era más sensacionalista (Parril: 49-50). Además de esto, Parril menciona que la novela presenta muchos de los elementos de la *screwball comedy*, y que, al tomar estos e incorporar otros nuevos, Murfin termina escribiendo un guion con las estas características de ese tipo de películas. En este sentido, destaca que *“With its warring lovers, witty dialogue, class differences, opportunity for elaborate costumes, and comic minor characters, the novel lends itself to the broadly comic treatment of screwball comedies”* (Parril: 49), es decir, la historia se prestaba para encajar perfectamente en este subgénero.

Parril menciona que la película fue hecha en una época en que las *screwball comedy* estaban en auge, y que, además de la guionista Murfin, estaban el director Robert Z. Leonard, que tenía experiencia dirigiendo comedias románticas y musicales (*Ziegfeld Girl*, 1941; *The Divorcee*, 1930), y los otros miembros de la MGM que participaron en la producción, como Adrian en el diseño de vestuario, el director de fotografía Karl Freund, y los directores de arte Cedric Gibbons y Paul Giesse (estos últimos, ganadores de un premio Oscar por su participación en esta película), por lo que todos ellos, fomentaron este aspecto. (Parril: 49).

1.3 “*Más fuerte que el orgullo*”, una *Screwball comedy*: conflictos de género y otras características

Screwball comedy es un subgénero que se desarrolló en EE.UU., durante la época de la Depresión, entre los años 30' y 40'. Algunas de sus características, son mencionadas en el artículo de La Filmoteca IVAC de Valencia “**Los géneros cinematográficos: La screwball comedy**” (2011), basado en el texto de Pablo Echart “*La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*”. Aquí, se extraen las palabras de Echart, y se menciona que en este tipo de filmes destaca la presencia de una pareja como protagonista, donde se tratan historias sobre matrimonios o noviazgos, pero donde la mujer toma un rol más importante, al presentar un carácter fuerte. Otras de sus características son los diálogos rápidos, las diferencias entre las clases sociales de los protagonistas, los problemas y choques entre ellos, y los pasajes de humor, entre otros. En este sentido, estas películas estaban destinadas a distraer al espectador debido al contexto que se estaba viviendo (la Depresión y luego la Segunda Guerra Mundial), al mismo tiempo que se las ingeniaban para trabajar bajo la censura del Código Hayns, de manera perspicaz (Echart, 1-3).

En general, se presentan historias que hablan del noviazgo o el matrimonio, pero que ponen en crisis la idea de amor perfecto, porque siempre aparecen diferencias de todo tipo entre la pareja protagonista. Así se menciona en el artículo sobre *screwball comedy*, de La Filmoteca IVAC de Valencia, “**Sobre la comedia clásica de Hollywood**”, basado en el texto de Tina Olsin Lent “*Romantic Love and Friendship: The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy*”.

“La screwball comedy se refirió específicamente al amor y el matrimonio. Las tramas de las películas incluían una confrontación sexual entre una pareja inicialmente antagonista cuyas diferencias ideológicas aumentaban su animosidad. El cortejo implicaba un enfrentamiento verbal y físico que formaba parte de la batalla de sexos, y su reconocimiento del amor mutuo y la decisión de casarse (o volverse a casar) reconciliaba en última instancia las tensiones sexuales e ideológicas”. (Olsin: 2)

En este sentido, estamos frente a las mismas características que presenta la historia de la novela *“Orgullo y prejuicio”*: una pareja que presenta problemas, diferencias y discusiones, y que debido al orgullo y los prejuicios de cada uno, no se logra consolidar sino hasta el final de la trama.

Como se menciona anteriormente, en este tipo de cine destaca la presencia de diálogos con *“frases rápidas y cortas que contagian vitalidad a las historias”* (Echart: 1), cuestión que se da gracias a la llegada del sonido (desde 1927), y que durante los años 30’ se desarrolla y evoluciona.

Otro de los elementos que destacan en las *screwball comedy* es el de las diferencias entre las clases sociales, entre las parejas protagonistas. En este sentido, surgen conflictos entre ellos debido a su posición y rol que cumplen en la sociedad. En el artículo mencionado anteriormente de La Filmoteca IVAC de Valencia, se refuerza esta idea:

“El conflicto de clase propiciaba los choques ideológicos en los ejemplos tempranos del género; una de las partes de la pareja formaba parte a menudo de la clase media o trabajadora. (...) Los conflictos ideológicos de clase dieron paso en las comedias posteriores (a partir de 1937) a otros conflictos (ciudad/campo, hogar/trabajo, razón/intuición)...” (Olsin: 2)

En este sentido, en la novela, los personajes de Elizabeth y Darcy, aunque tengan diferencias de poder adquisitivo, pertenecen ambos a una clase acomodada, pero en esta película, las diferencias de clases se acentúan aún más, al establecerse rasgos más marcados que los separan.

También se destaca el rol de una mujer más independiente, de carácter fuerte, donde se le trata de dar la misma importancia que al personaje masculino. Esto

también es mencionado en el texto citado anteriormente, que toma las palabras de Tina Olsin:

“En contraste con el slapstick, centrado en un único actor (generalmente masculino) cuya identidad se desarrolla película a película, con una visión misógina, e inocente sexualmente, la screwball comedy dividió la figura central en dos, hombre y mujer, y ofreció una visión más igualitaria, con el antagonismo sexual como fuerza motora...” (Olsin: 2).

De este modo, características parecidas se encuentran en la novela de Austen, y se ven desarrolladas en la película de 1940. Parril también destaca que la obra de Austen, y la película, presentan esta figura femenina fuerte, propia de las *screwball comedy*:

“In light of James Harvey's statement in Romantic Comedy in Hollywood that “[...] screwball comedy was a special kind of woman's game nearly always favoring the heroine to win” (287), it is easy to see that Pride and Prejudice is a natural for this kind of adaptation. In fact, all of Jane Austen's novels are “women's games.” However, this particular film is the only adaptation which could be called screwball comedy”. (Parril: 55)

Otras de las características de esta película, es que trabaja en un tono más bien teatral, aunque sea propio del cine de esta época, se suma la rapidez con la que suceden los acontecimientos y la artificialidad de la puesta en escena en general, todo esto, da como resultado un tono menos creíble. Así también lo menciona Parril en el libro antes mencionado: *“Rapid pacing is a desideratum in a screwball comedy and credibility of action has never been a strong point in the genre, but in this film the rapid pacing has the unfortunate effect of reducing both the credibility of action and plausibility of characterization.”* (Parril: 54). Además, aquí se suman situaciones que no aparecen en la novela, que se utilizan para resolver, justificar o acentuar el tono de ciertos hechos o acciones.

Resumiendo, estamos frente a un filme más bien clásico, que se desarrolla dentro de un contexto determinado (cine clásico de Hollywood), que tiene características de la *screwball comedy*, y donde, aunque se desarrolle en un tono menos realista, se presentan los acontecimientos y la historia escrita por Jane Austen en su novela.

2. “*Más fuerte que el orgullo*”, Secuencia de estudio n° 1 (min. 2:02 al min. 26:03)

Esta primera secuencia de análisis de la película “*Más fuerte que el orgullo*”, comprende lo sucedido entre el minuto 2:02 hasta el minuto 26:03, donde aparece la transposición de los primeros capítulos de la novela “*Orgullo y prejuicio*”, que han sido previamente estudiados.

La película comienza con los créditos, que al minuto 1:20, muestran a los personajes y los actores que los representan, agrupándolos según el lugar en que viven. Es algo muy gráfico y que de inmediato da una primera introducción al espectador en la historia, los personajes y lugares que se presentarán.

En la primera parte de la película, desde el minuto 2:02, aparecen algunas escenas y situaciones que no aparecen en la novela. Estas son, por ejemplo, la primera escena, donde la señora Bennet con sus hijas Jane y Elizabeth, se encuentran en una tienda del pueblo comprando telas, para confeccionarse los trajes con los que asistirán al baile, evento social que esperan animadas. Ahí ocurre algo que distrae y emociona a todos: por la ventana ven llegar un elegante carruaje con dos jóvenes y una mujer, los forasteros que se instalarán en Netherfield Park. Luego, apresuradamente, aparece la hermana de la Sra. Bennet, la Sra. Phillips (que aparece mucho después en la novela) quien entra en la tienda y les cuenta emocionada las nuevas noticias: Netherfield Park ha sido alquilada por el Sr. Bingley, quien viene acompañado de un hombre y una mujer. Destacan que lo mejor del caso es que se trata de un hombre guapo, rico y soltero.

Se presenta un tono de comedia, que se acrecienta con diálogos ingeniosos, que se acentúan aún más al entrar la señora Lucas y su hija (quienes también aparecen más adelante en el texto de Austen). Ambas señoras, discuten sobre Bingley y sus atributos, y se observa una rivalidad entre ellas, como si éste fuera propiedad de cada una, reforzando la idea descrita en la primera frase de la novela: “*Está tal arraigada tal creencia en las familias, que lo consideran propiedad legítima de una u otra de sus hijas*”. (Austen: 07).

También se puede destacar que, desde casi un comienzo, se presenta al personaje de Darcy (cuando lo ven llegar), a quien luego describen como un hombre más rico y elegante que su amigo.

Luego de que llegan las Lucas, la Sra. Bennet se despide de todos, y se marcha junto a sus hijas apresuradamente.

La Sra. Bennet le comenta a sus hijas que se tienen que ir de inmediato para que el Sr. Bennet se presente ante el Sr. Bingley esa misma tarde, y que las Lucas no se les adelanten. Pero una vez que se han ido, las Lucas muestran la misma prisa en irse a casa y lograr que su esposo (Sr. Lucas) se presente primero ante el Sr. Bingley.

Las Bennet van en busca de Mary, quien se encontraba comprando libros en una librería, mientras que encuentran a Lydia y Kitty viendo un show callejero de títeres, acompañadas de dos oficiales, uno de ellos el Sr. Wickham, otro personaje que se presenta desde un comienzo.

Y de nuevo en tono de comedia, hay una escena completa sobre la persecución de los carruajes de las Bennet y las Lucas, quienes compiten por llegar primero a casa. Esta desesperación, demuestra que quieren conocer lo antes posible a Bingley, porque ven en él la posibilidad de que se case con sus hijas.

Al llegar a casa, la señora Bennet le cuenta lo sucedido al Sr. Bennet, y le pide que vaya de inmediato a conocerlo, para poder presentarse ante él, y que conozca a sus hijas. El señor Bennet la mira tranquilo, y hace algunos comentarios irónicos. Cuando la señora Bennet se muestra nerviosa e irritada, el señor Bennet les confiesa a ella y sus hijas que ya le ha visitado, y que incluso lo ha invitado al baile.

El último acontecimiento de esta secuencia, es el del baile. Es la escena más larga de esta primera parte de la película. A él asisten las Bennet, su tía Philips, las Lucas, el señor Wickham, y luego aparecen Bingley, su hermana y Darcy, además de todos los vecinos de Meryton. Al igual que en la novela, aquí se desarrollan hechos importantes como la atracción entre Jane y Bingley, y el rechazo de Darcy a Lizzy, pero también se introducen otros acontecimientos, como la presencia de Wickham y su relato sobre el pasado de él y Darcy. Esto hace que la mala percepción de Lizzy hacia Darcy, sea más fuerte, al enterarse desde un principio, de algo que en la novela no ocurre hasta varios capítulos más adelante.

El cuarto capítulo que aparece en la novela, sobre la conversación entre Lizzy y Jane, no aparece representado en la película, por lo que esta secuencia concluye aquí.

3. “*Más fuerte que el orgullo*”, Secuencia de estudio n°2 (desde el min. 77:44 hasta el min. 91:06)

La secuencia de estudio n°2, de la película “*Más fuerte que el orgullo*” de Leonard, se extiende desde el minuto 77:44 hasta el minuto 91:06, dentro la duración de la película, y abarca cinco escenas. En estas escenas, transcurren parte de los hechos estudiados anteriormente en la secuencia n°2 de la novela. Sin embargo, aparecen algunos cambios con respecto a esta, ya que se atrasan algunas situaciones y se adelantan otras. En rigor, solo tres escenas representan los hechos de la novela estudiados anteriormente, mientras que en las otras dos, presentan situaciones que en la novela aparecen mucho más adelante. Pero debido al cambio en la ordenación de algunos acontecimientos, es necesario incluirlas brevemente en el estudio. A continuación, se presenta un resumen de las escenas que forman parte de la secuencia de estudio n°2, de la película “*Más fuerte que el orgullo*”.

La primera escena de esta secuencia, comienza con Lizzy entrando en casa de Charlotte y Collins. Charlotte es quien abre la puerta, la recibe, y le cuenta que Darcy la espera en el estudio. Lizzy algo molesta, le dice que no quiere verlo por ningún motivo. Charlotte, sorprendida, le pregunta por qué. Entonces, Lizzy le cuenta sobre la conversación que recién ha tenido con el coronel Fitzwilliam, en la que se ha enterado que Darcy es el responsable de que Bingley dejara Netherfield Park. Él es quien ha separado a Bingley de Jane. Mientras habla de Darcy, Lizzy muestra indignación y enojo, y le repite a Charlotte que no quiere verlo. Charlotte, por su parte, le pide que lo reconsidere y que lo vea, en honor a ella (pues es el sobrino de su protectora, Lady Catherine). Así, Lizzy accede a ver Darcy.

Si bien en esta película no se muestra la conversación que Lizzy ha tenido con Fitzwilliam, de igual modo se nos presenta este hecho, de manera indirecta. La información de esa conversación, nos llega través de las palabras de la propia Lizzy. De este modo, de inmediato sabemos cuál es su reacción respecto al tema; nos enteramos de su enojo cuando se lo expresa a su amiga Charlotte.

La siguiente escena, tiene lugar en el estudio donde Darcy la espera. Lizzy entra y se encuentra con él, pero se muestra seria e indiferente (y algo enojada, debido a lo que le ha contado Fitzwilliam). Darcy, sin muchos preámbulos, le confiesa sus sentimientos de amor y le pide su mano. Lizzy, por su parte, se muestra muy sorprendida, pero se niega de inmediato. Ambos tienen un diálogo conflictivo, donde Lizzy le expresa las razones de su rechazo, y Darcy su enojo por ser rechazado. Este diálogo es muy similar al que aparece en capítulo 34 de la novela, incluso tiene algunos pasajes idénticos. Al mismo tiempo, si bien es tratado en tono serio y dramático, se percibe una atmósfera bastante teatral. Los actores, sus movimientos, gestos y tono de voz, sumado a la puesta en escena, recrean un ambiente donde se percibe cierta artificialidad, muy propia del cine clásico de Hollywood.

En la tercera y cuarta escena de esta secuencia, se recrean situaciones que aparecen mucho más adelante en la novela. La primera muestra a Lizzy en un carruaje, llegando a su casa (acompañada de Collins y Charlotte). Allí, Jane la recibe, y le cuenta muy preocupada que Lydia se ha escapado con Wickham, y que no tienen noticias de su paradero (este hecho, ocurre mucho más adelante en la novela, luego del viaje que ella realiza a Pemberley, viaje que en esta película se omite). Lizzy entra a su casa, y allí tiene lugar la escena siguiente: la familia Bennet está reunida, haciendo conjeturas sobre el paradero de Lydia y Wickham, y se muestran muy preocupados por las consecuencias que esto traerá a la familia. Mientras están conversando, llega a visitarlos el Sr. Darcy, a quien hacen esperar en la biblioteca.

En la quinta y última escena de esta secuencia, Lizzy se dirige a la biblioteca, donde se reúne con Darcy. Aquí, éste le cuenta que se ha enterado del escándalo entre Wickham y Lydia, pero lo más importante que tiene que comunicarle, es la historia sobre el pasado de Wickham y su mal comportamiento con su hermana Georgiana. Lizzy lo escucha atenta y cree en sus palabras. Ambos se muestran serenos y tranquilos, debido a las circunstancias. Darcy se retira y Lizzy se queda sola, y en ese momento toma conciencia de que su actitud hacia él ha cambiado. De inmediato entra al lugar su hermana Jane, y Lizzy le cuenta todo lo que le ha pasado: que Darcy le ha propuesto matrimonio, que ella lo ha rechazado, que ahora se ha dado cuenta que sus sentimientos han cambiado y está arrepentida, pero que ya es demasiado tarde. Ambas hermanas se brindan apoyo y la escena llega a su fin.

En esta esta última escena, aunque no aparezca la carta de Darcy como tal, de igual modo se nos entrega parte de la información que esta contenía, a través de las palabras del propio Darcy, quien le comunica a Lizzy la historia de Wickham personalmente. Así, esta es la última escena de esta segunda secuencia de estudio

4. El tiempo en “*Más fuerte que el orgullo*” (Secuencia nº1)

El tiempo se presenta en esta primera parte de la película, de manera lineal, ya que, como menciona García en su libro “**Narrativa audiovisual**” (y como ha sido explicado anteriormente en este trabajo en el capítulo **6.8 “El tiempo en la narración cinematográfica” (p. 59)**, el desarrollo de los acontecimientos, aparece mostrado en orden cronológico (García: 25). Es decir, se presentan de manera continua al igual que en la novela. Si bien algunos hechos alteran su tiempo con respecto a la novela (por ejemplo se adelantan situaciones o personajes), están presentados de forma lineal, todos tienen su justificación y sus consecuencias sobre los siguientes. Aunque se hayan modificado algunos hechos con respecto a la novela, debido a la manera en que están dispuestos, no llegan a alterar el desarrollo de los puntos más importantes de la historia.

Los acontecimientos más importantes presentes en esa secuencia son: las Bennet en el pueblo se enteran de la llegada de un nuevo vecino > viajan a toda prisa a su casa, para poder conocerlo lo antes posible > la señora Bennet le cuenta lo sucedido al Sr. Bingley y le ruega para que lo visite > el señor Bingley les cuenta que ya lo ha visitado y lo ha invitado al baile > las Bennet asisten al baile donde conocen a los Bingley, Darcy, y Wickham, más en profundidad > Jane y Bingley muestran interés mutuo > Lizzy es rechazada por Darcy > Darcy es rechazado por Lizzy > Wickham le cuenta a Lizzy sobre el oscuro pasado de Darcy > Esto acrecienta aún más el rencor de Lizzy hacia Darcy.

Todos estos hechos se van sucediendo de manera continua, y cada uno representa la consecuencia inmediata de su antecesor.

En relación al tiempo interno de la historia en esta secuencia, se presentan los acontecimientos que suceden en un día (todas las acciones previas al baile) y una

noche (el baile), que se deduce que están distanciados por varios días, pero que se omiten a través de una elipsis.

El tiempo en esta secuencia está tratado a través de un montaje invisible y clásico. En un principio, se sitúa a los personajes en la ciudad (la tienda de telas, el exterior de la ciudad, etc.), y se muestra el ajetreo de las mujeres en ese espacio. Los personajes entran y salen de escena, se mueven por el espacio, hay mucha cantidad de diálogos, y se desarrollan varias acciones por cada escena. Todo esto hace que el tiempo de estas primeras escenas sea percibido de manera vertiginosa y dinámica. La urgencia es el ánimo central de esta primera secuencia: las mujeres se apresuran en salir de la tienda, luego, en encontrar a sus hermanas, después, en llegar a su casa antes que sus vecinas, y finalmente, en hablar con el señor Bennet para que visite a Bingley lo antes posible.

La premura y la urgencia que muestran los personajes, aparecen incluso en el desarrollo de la propia historia, ya que se adelantan algunos hechos y personajes: por ejemplo, desde un principio (en la primera escena), aparecen las figuras de Bingley y Darcy, mientras que ya desde la escena del baile, se introduce al personaje de Wickham, que aparece mucho más adelante en la novela.

En general, se percibe una atmósfera casi teatral, debido la gran cantidad de diálogos que sirven para explicar las situaciones, la entrada y salida de personajes en el cuadro, y el movimiento y disposición de los personajes en el espacio. Todas estas acciones, se muestran a través de una escala de planos clásica, donde las acciones generales aparecen en planos generales, americanos y conjuntos, y cada vez que hay un diálogo importante, se muestra un primer plano del hablante.

Durante el baile, que transcurre en una noche, suceden varios hechos clave, pero se suman otros nuevos, que, como dije, hacen avanzar más rápido la historia, en relación a la novela de Austen. La secuencia del baile dura 12 minutos y representa la noche del baile. Es una escena bastante larga, y desde un comienzo, se toma el tiempo de mostrar a los personajes bailando y conversando. Lydia y Wickham, que bailan en pareja, conversan sobre Lizzy, situada más lejos (quien también se encuentra bailando en pareja). Luego, el baile se desarrolla intercambiando parejas, por lo que Lizzy y Wickham quedan juntos a ratos, y en esos momentos, intercambian algunas palabras. Después de esto, hay una elipsis, y aparecen Bingley, su hermana y su mejor amigo Darcy. Las Bennet y algunas de sus vecinas, los observan sentadas, y hacen algunos comentarios

sobre ellos. Luego, Lizzy baila con Wickham, Bingley y Jane son presentados (y luego se suman al baile), mientras que Darcy baila con la hermana de Bingley. Las tres parejas conversan al bailar, y la cámara capta un instante de cada conversación. Después de otra elipsis, se muestra nuevamente a varios personajes conversando: Lydia y Kitty beben junto a los oficiales; Jane y Bingley, quienes se encontraban juntos, son interrumpidos por la hermana de éste y ahora ellas establecen una conversación; las Sras. Bennet y Phillips cotillean sentadas; mientras Lizzy y Charlotte Lucas se pasean juntas. Al sentarse a descansar ambas escuchan la conversación entre Darcy y Bingley sobre Lizzy. Después de esto, Lizzy rechaza bailar con Darcy, y se queda conversando con Wickham, quien le cuenta sobre su pasado con Darcy. La escena termina con un plano general de todos los asistentes bailando.

Como he mencionado, en esta escena se presentan continuamente muchas conversaciones y acciones, y la cámara se toma el tiempo de quedarse un instante con cada pareja de personajes. A ratos es una secuencia dinámica (debido a las muchas acciones que se desarrollan en una sola escena, y algunos movimientos de cámara que recorren y muestran las acciones simultáneas de distintos personajes), y a ratos, el tiempo es percibido más lentamente, porque la cámara se detiene y muestra las conversaciones más importantes, a través de planos fijos, con una escala de planos clásica (PG para contextualizar y PM/PP para mostrar a los hablantes).

Para concluir, se puede decir que el tratamiento del tiempo se percibe desde la perspectiva clásica: es lineal, utiliza un lenguaje y montaje invisible y clásico (propio del Cine Clásico de Hollywood), y se presenta de manera externa, sin adentrarse en la perspectiva de ningún personaje en particular. Además, se suma el hecho de que todas las escenas presentan bastantes acciones, y giran en torno a los diálogos.

En resumen, el tiempo en “Más fuerte que el orgullo”, se presenta de manera lineal, bajo la perspectiva de un montaje clásico e invisible. Destaca la presencia de muchas acciones y diálogos, que en algunas ocasiones le otorgan rapidez y dinamismo a esta secuencia.

5. El tiempo en “*Más fuerte que el orgullo*” (Secuencia nº2)

En esta segunda secuencia de “*Más fuerte que el orgullo*”, el tiempo también se presenta de manera lineal y continua, al igual que en la secuencia estudiada anteriormente. Y nuevamente, se ha cambiado el orden de algunos acontecimientos con respecto a la novela, adelantando o atrasando ciertas acciones, pero están dispuestos de tal manera, que no llegan a alterar los acontecimientos centrales del desarrollo de la historia (con respecto a la novela). Los hechos se presentan de manera lineal, y todos tienen su justificación y sus consecuencias sobre los siguientes.

Los acontecimientos más importantes presentes en esa secuencia son: Lizzy conversa con Charlotte sobre lo que le ha dicho Fitzwilliam (que Darcy separó a Bingley de Jane) > Lizzy se molesta con esa situación > Darcy se encuentra esperando a Lizzy en casa de Charlotte > Lizzy accede a ver a Darcy en casa de Charlotte. Darcy le confiesa sus sentimientos y Lizzy lo rechaza > Lizzy regresa a su casa y se entera que Lydia escapó con Wickham > Darcy visita a Lizzy en su casa, le cuenta la verdad sobre el pasado Wickham y se retira > Lizzy se arrepiente de haber rechazado a Darcy; sus sentimientos hacia él cambian.

Como ya he dicho, los acontecimientos se presentan de manera lineal, pero aparecen dispuestos de manera distinta a la novela, y también se han modificado algunos. Por ejemplo, en vez de mostrar la conversación entre Lizzy y Fitzwilliam, es Lizzy quien le comunica a su amiga Charlotte, que se ha enterado (a través de una conversación que ha tenido con él), que Darcy fue quien separó a Bingley de Jane.

Una de las cosas que se adelantan con respecto a la novela, es la fuga de Lydia con Wickham. Este hecho, ocurre mucho más adelante en la novela, luego del viaje que Lizzy realiza a Pemberley. En cambio aquí, apenas llega de la casa de Charlotte, le comunican la noticia.

En relación a la carta de Darcy, aunque esta no aparezca como tal, se justifica la presencia de éste al enterarse de la fuga de Lydia, y al querer aclarar personalmente los asuntos de Wickham y su mal comportamiento.

Por último, otra de las cosas que se adelantan con respecto a la novela, son los sentimientos de amor de Lizzy hacia Darcy. En la novela, ella se da cuenta que está enamorada de Darcy mucho más adelante, cuando realiza el viaje a

Pemberley (a la propiedad de Darcy que “hubiese habitado”), lugar donde todos elogian su carácter. Y confirma sus sentimientos cuando se entera que Darcy ha pagado la boda de Lydia y Wickham, y que lo hecho por ella. En cambio, en esta película, desde un principio se muestra cierta atracción entre los personajes, y se han agregado escenas completas donde pasan más tiempo juntos. Por tanto, los sentimientos de Lizzy cambian de inmediato al escuchar la verdad sobre la historia de Wickham, al darse cuenta que ha juzgado mal a Darcy. Así, apenas él se retira, se arrepiente de inmediato de haberlo rechazado, sin necesidad de viajar a Pemberley o escuchar otras noticias (recordemos que en la novela, después de leer la carta de Darcy, se aclara que *“El afecto de Darcy hacia ella incrementaba su gratitud, y su modo de ser en general le inspiraba respeto, pero no podía aceptarlo, y ni por un instante se arrepintió de su rechazo ni tuvo el menor deseo de volver a verlo”* (Austen: 247)) De este modo, en esta película se muestra cierta rapidez en las acciones, en ambas secuencias, donde se adelantan constantemente situaciones y personajes.

En relación al tiempo interno, se puede deducir que estas escenas transcurren en dos días, separados por una elipsis. El primer día muestra a Lizzy conversando con Charlotte, y de inmediato a Lizzy rechazando a Darcy. El segundo día, muestra a Lizzy llegando a su casa, conversando con su familia, y después recibiendo a Darcy en su casa.

En resumen, en esta secuencia el tiempo también se presenta de manera lineal, a través de un montaje clásico e invisible, y nuevamente se adelantan hechos o situaciones en comparación a la novela.

6. Narrador y Focalización en “*Más fuerte que el orgullo*” (Secuencia nº1)

Como he mencionado anteriormente en este trabajo en el **capítulo 6.4 “El narrador cinematográfico” (p. 50)**, y cómo menciona Sánchez en “*De la literatura al cine*”, la figura del narrador en el cine plantea diversas problemáticas para muchos autores. Mientras algunos dicen que no existe la figura de narrador cinematográfico cómo tal, otros, cómo el propio Sánchez–Noriega, mencionan que la figura de Narrador cinematográfico sí existe, y es el responsable de los tres niveles que se distinguen dentro del relato cinematográfico: lo profílmico (o conjunto de realidades situadas ante la cámara), la imagen, y el montaje. (Sánchez: 86-87)

En cuanto a las categorías de narrador, Sánchez expone que pueden homologarse a las categorías de narrador planteadas por Genette, dentro de las que se encuentran el **narrador extradiegético** (el que se encuentra fuera de la historia y no participa de ella) **y el narrador intradiegético** (que es el narrador/personaje que narra los sucesos que vive). (Sánchez: 89)

Así como la figura del narrador se refiere a *quién* cuenta la historia, y es el responsable de la narración, surge un segundo punto importante: el del punto de vista o desde donde se cuenta la historia, que tiene que ver con la **focalización**.

El punto de vista cinematográfico, cómo explican en su libro “*El relato cinematográfico*”, André Gaudreault y Francois Jost, se establece mediante las dos bandas que componen el lenguaje audiovisual: la visual y la sonora. De este modo, plantean los términos de **ocularización** para referirse al punto de vista de la imagen (puede ser interna primaria, interna secundaria o cero) y **auricularización** para referirse a la banda sonora (puede ser interna primaria, interna secundaria y cero) (Gaudreault y Jost: 139-147). A partir de cómo aparecen la imagen y el sonido de una película, puede determinarse el tipo de focalización que se presenta (puede ser externa, interna y espectral) (Gaudreault y Jost: 148-153). En el marco teórico de este trabajo, específicamente en el **capítulo 6.5 “El punto de vista cinematográfico” (p. 52)**, he profundizado sobre los tipos de focalización, auricularización y ocularización cinematográfica, planteados por Gaudreault y Jost en su libro recién mencionado.

Ahora que se han establecido los tipos de narrador cinematográfico y de focalización, a continuación veremos cómo éstos aparecen en la primera secuencia de *“Más fuerte que el orgullo”* de Leonard.

En primer lugar, en cuanto al tipo de narrador, se puede decir que esta secuencia se presenta a través de un **narrador extradiegético**, porque es un narrador que no participa de la historia, y se encuentra fuera de la diégesis. Es la figura que se corresponde con el “gran imaginador” del cine clásico, que se expresa a través de un montaje y una escala de planos clásica. Al mismo tiempo, se presenta una **focalización externa**, a través de la ocularización y auricularización cero. La cámara siempre se sitúa al margen de todos los personajes y no se interioriza con la visión de ninguno de ellos, más bien, se presenta como un observador que registra desde una perspectiva externa los hechos que van sucediendo.

Por ejemplo, el primer plano de la película, es un plano general del pueblo de Meryton, que sirve para contextualizar dónde se sitúa la historia y describir el espacio. Luego, aparecen la Sra. Bennet, Jane y Elizabeth en una tienda de telas (ubicada en ese pueblo), comprando telas para confeccionar sus trajes para asistir al baile. Esta escena se presenta a través de un narrador extradiegético y una focalización externa, esta última, a través de una ocularización cero, ya que la cámara está al margen de todos los personajes, y se muestra a través de una escala de planos clásica y montaje invisible, que hacen olvidar el propio dispositivo y el acto de narrar.

Todos los personajes son mostrados bajo el mismo tratamiento: cuando se encuentran reunidos conversando, se muestran planos conjuntos y americanos del grupo, mientras que si uno dice algunas palabras más importantes, se muestra en un primer plano. Esto es algo propio del lenguaje del cine clásico, donde los planos generales describen, y los primeros planos sirven para centrar la atención en un ser específico.

Las otras escenas que tienen lugar en el pueblo, siguen el mismo tratamiento: planos generales para contextualizar al grupo, primeros planos cuando un personaje habla, y una cámara que se sitúa al margen de todos los personajes (a veces fija, y otras, moviéndose horizontalmente en su mismo eje, para seguir las acciones de los personajes).



En las primeras escenas que transcurren en el pueblo, se observa un narrador extradiegético y una focalización externa. Esto se presenta a través de la ocularización cero: la cámara se sitúa al margen de todos los personajes, y se presenta una escala de planos y un montaje clásico e “invisible”, que hacen olvidar el propio dispositivo.

Durante la escena del baile, aparece nuevamente un **narrador extradiegético** y una **focalización externa**. La escena comienza, con un plano general del salón de baile con muchas parejas bailando, y sirve para contextualizar el espacio de la acción y la situación que se presentará. Luego, se introducen los personajes de Elizabeth, Lydia y Wickham, mientras bailan. Nuevamente, la cámara aparece al margen de todos los personajes, y se utiliza un lenguaje y montaje clásico (montaje invisible, compuesto de planos generales para contextualizar, y planos medios y primeros planos para mostrar las reacciones de los personajes), para retratar las principales acciones: Lizzy baila con Wickham, Bingley, su hermana y Darcy llegan al salón, las Bennet observan sentadas y luego conocen a Bingley, etc.



Durante el baile, aparece nuevamente un narrador extradiegético y una focalización externa. Esto se presenta a través de una ocularización cero, ya que nuevamente, la cámara se sitúa al margen de todos los personajes, a través de una escala de planos clásica.

Además de ser extradiegético, el narrador tiene más información que todos los personajes, y puede acceder a las acciones que realizan todos ellos, simultáneamente. En este sentido, desde la mitad de esta escena, todos los personajes se sitúan en distintos lugares (dentro del salón de baile), y se muestra brevemente a cada uno de ellos en su actividad (casi siempre se encuentran conversando). Por lo mismo, podría decirse que aparece una **focalización espectral**, ya que el espectador es testigo de todas las conversaciones que ocurren simultáneamente entre los personajes, cuestión que no es posible para ellos mismos. El narrador da al espectador una ventaja cognitiva por encima de los personajes (que son precisamente las características que presenta la **focalización espectral**). Un ejemplo de esto ocurre cuando 3 parejas se encuentran bailando al mismo tiempo: Lizzy baila con Wickham, Darcy baila con la hermana de Bingley, y Jane baila con Bingley. A través de un plano secuencia, que presenta ocularización cero, se capta un instante de cada pareja bailando y

conversando. La cámara los va siguiendo, y se detiene en un momento en cada una de las parejas, mientras somos testigos de cada una de las conversaciones que se van presentando.



En esta escena, aparece a veces la focalización espectral, ya que se da una ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes, al captar acciones simultáneas. Esto aparece ejemplificado en un plano secuencia que va siguiendo a cada una de las parejas, mientras bailan y conversan, lo que da cuenta de la existencia de un narrador que decide qué mostrar.

Uno de los momentos más importantes de esta escena, es cuando Elizabeth escucha la conversación entre Bingley y Darcy, sobre ella y su hermana. Elizabeth se encuentra sentada descansando junto a su amiga Charlotte Lucas, y tras ellas aparece un muro contiguo al salón de baile. En ese instante, justo detrás de ellas se paran Bingley y Darcy para conversar sobre sus impresiones respecto al lugar, y sobre todo, para comentar sus impresiones respecto a Jane y Elizabeth. Al igual que en la novela, Bingley se ve atraído por Jane, mientras que Darcy se rehúsa a bailar con Lizzy. Esta acción es presentada mediante un narrador extradiegético. Comienza con un plano general conjunto, donde a la izquierda se ubican Darcy y Bingley, y a la derecha se encuentran Lizzy y

Charlotte, separados por una muralla. Este plano sirve para contextualizar la disposición de los personajes en el espacio. Luego, a través de planos medios frontales, se observa la conversación de los hombres y luego las impresiones de las mujeres al escuchar. Ambos planos se van alternando, mientras transcurre la conversación. Además del **narrador extradiegético**, aparece nuevamente la **ocularización cero** (mediante una cámara situada al margen de los personajes), y la **focalización espectral**, ya que se alternan planos de las acciones y reacciones de personajes en espacios contiguos. El espectador escucha junto a las muchachas, pero también accede a ver las figuras de los hombres (a los que las mujeres no pueden ver). Por otro lado, el espectador tiene conocimiento de que los hombres están siendo escuchados en secreto por los personajes femeninos (situación que ellos no conocen). Nuevamente, el espectador tiene más información que los personajes.



Al igual que en la novela de Austen, Lizzy escucha sin querer la conversación entre Bingley y Darcy sobre ella y su hermana, pero aquí lo hace acompañada de su amiga Charlotte Lucas. Aparece un narrador extradiegético y una focalización espectral, que muestra alternadamente, las reacciones de personajes ubicados en distintos espacios. Esto se presenta mediante planos medios y primeros planos con una ocularización cero (cámara al margen de los personajes).

7. Narrador y Focalización en “*Más fuerte que el orgullo*” (Secuencia nº2)

En cuanto al tipo de narrador, en esta secuencia nuevamente se presenta un **narrador extradiegético**: es el mismo narrador que no participa de la historia y se encuentra fuera de la diégesis, que se corresponde con la figura del “gran imaginador” del cine clásico. Nuevamente, aparece un narrador que observa todo desde afuera, a través de una escala de planos y montaje clásico e invisible. Y, otra vez, el narrador presenta los hechos mediante la **focalización externa** (a través de ocularizaciones y auricularizaciones cero), donde se observa una cámara situada al margen de los personajes, que registra desde una perspectiva externa los hechos que se van presentando.

Durante la primera escena de esta secuencia por ejemplo, el narrador extradiegético y la focalización externa, se hacen presentes desde el primer plano: la escena comienza con un plano general de Charlotte abriendo la puerta de su casa y recibiendo a Lizzy, que sirve para contextualizar el lugar donde se sitúan. Una vez que Lizzy está adentro, la cámara se acerca hacia ellas, en su mismo eje, hasta detenerse en un plano medio de ambas. Así, la conversación entre ellas sobre Darcy, es captada por una ocularización cero, a través de un plano medio fijo sobre ellas. Este plano permite ver las reacciones de ambas mujeres al mismo tiempo: somos testigos del enojo de Lizzy y la preocupación de Charlotte.

Luego, cuando Lizzy accede a ver a Darcy y se dirige hacia él, nuevamente aparece un plano general de Lizzy acercándose hacia la cámara, y enseguida abre la puerta del estudio donde Darcy la espera.



En esta película, no aparece la conversación entre Lizzy y Fitzwilliam que se describe en la novela. En su lugar, Lizzy le cuenta a Charlotte que ha estado con Fitzwilliam, y se ha enterado sobre lo que Darcy ha hecho. Esta escena aparece

representada por un narrador extradiegético y una focalización externa, a través de planos fijos generales y medios, donde nuevamente aparece la ocularización cero a través de una cámara que se sitúa al margen de todos los personajes.

En la segunda escena de esta secuencia, en la que Darcy le confiesa sus sentimientos a Lizzy, otra vez aparece un narrador extradiegético y una focalización externa. Cuando Lizzy entra al estudio, la cámara se sitúa tras ella y observamos a través de un plano general conjunto, el lugar. Luego, la discusión entre ellos, se muestra a través de planos medios y planos generales conjuntos, para contextualizarlos a ambos en el espacio, y cuando dicen algo significativo, se muestran sus rostros en primer plano.



La escena en la que Darcy le revela sus sentimientos a Lizzy y ella lo rechaza, aparece retratada bajo la perspectiva y escala de planos clásica, con una cámara situada al margen de los personajes, que denota un narrador extradiegético y una focalización externa.

Las últimas tres escenas de esta secuencia, presentan las mismas características: se percibe un narrador extradiegético y una focalización externa, a través de planos que tienen ocularización cero, con una cámara situada al margen de todos los personajes. Al mismo tiempo, se presenta una escala de planos clásica, con planos generales que describen y sirven para situar a los personajes en un contexto, y planos medios y primeros planos, cuando los personajes hablan o dicen algo importante, para centrar la atención en ellos, su gestualidad y reacción.

8. Los espacios y su relación con el mundo del ocio *gentry* (siglos XVIII y XIX) en “*Más fuerte que el orgullo*” y “*Orgullo y prejuicio*”

Si bien en la novela de Austen nunca (o casi nunca) se mencionan o describen los espacios físicos en los que transcurren los acontecimientos, sí se puede percibir que en la mayoría de los casos, se trata de espacios privados o íntimos, por el nivel de confianza y comodidad con la que se relacionan los personajes. Esto se presenta, por ejemplo, en las conversaciones entre los Bennet. Cómo se trata de literatura, la descripción de los espacios se puede obviar, dejándolos a la imaginación del lector.

En las obras cinematográficas en cambio, al tratarse de un medio visual, sí se pueden percibir los espacios concretamente. Aun cuando en la novela no aparezcan, las obras cinematográficas nos presentan todas las situaciones en espacios concretos, y muchas veces son muy parecidos en ambas películas, dependiendo de las acciones que se realizan.

Como mencioné anteriormente en el capítulo 7.4 “**Contexto y sociedad de Inglaterra en el siglo XVIII**” (p. 68) y en el siguiente, 7.5 “**El rol de la mujer y la educación femenina de la época**” (p. 71), y como señala Jéssica Sancho en su tesis de magister de la Universidad de Valladolid, “***El mundo del ocio y sus objetos en sentido y sensibilidad***” (España, 2011-2012), las mujeres de la época que pertenecían a la sociedad *gentry*, a la que Austen pertenecía, tenían mucho tiempo libre que dedicaban al ocio, y esas actividades estaban ligadas a ciertos espacios (Sancho: 03). Los personajes de Austen, en este caso la familia Bennet, claramente pertenece a esa clase *gentry*, y realiza esas actividades cotidianas ligadas al ocio, como son la vida social, los bailes, los viajes, la conversación, entre otros.

Estas actividades y espacios son expuestos por Sancho, en su tesis de magister recién mencionada, donde se indican los espacios que existen para conversar e interactuar en el hogar, como el *morning room*, *dinning room* y *drawing room*, donde las familias tenían lugar para las reuniones y la conversación (Sancho: 5-19). También menciona diferentes instancias y actividades sociales como los paseos al aire libre, las estancias, el transporte, y los bailes (Sancho: 20-27). Luego, separa el mundo del ocio femenino y masculino. Por un lado, en el mundo femenino se encuentran la costura, los juegos de carta, la lectura, la música, la pintura, el pasear, el ir de compras y la moda (Sancho: 28-40). Por otro lado, en el mundo masculino se encuentran el pasear, las reuniones sociales, la carpintería,

la caza, y los espacios típicos masculinos como la *library* y el *smoking room*. (Sancho: 40-44).

En las dos secuencias de la novela que han sido estudiadas anteriormente, la actividad más importante es la conversación: se da entre los Sres. Bennet, entre toda la familia, entre las hermanas mayores, a través de los cotilleos que tienen con sus vecinas, entre Lizzy y Fitzwilliam, entre Lizzy y Darcy, etc. Esto se manifiesta en los extensos diálogos entre los personajes. Otro de los acontecimientos más importantes, es el baile y la vida social, que se concreta cuando asisten a esta instancia, al relacionarse con otra gente y con sus nuevos vecinos. También se menciona una visita de Bingley, una invitación que le hicieron a comer, un viaje que él tuvo que realizar, etc., todo esto, está relacionado con la vida social. En cuanto a la música, la lectura y las artes, no se menciona nada, mientras que la costura se toca de manera indirecta en el capítulo 2: “*Mr. Bennet estaba observando a su segunda hija adornar su sombrero*” (Austen: 02). En este sentido, en la novela se le da más importancia a los diálogos, las relaciones entre los personajes, y a las características psicológicas que surgen a partir de estos, que a las actividades en sí mismas y los espacios donde se realizan.

En cambio, en esta primera secuencia de las obras cinematográficas, si bien aparece todo esto (relaciones entre personajes, características psicológicas, etc.), también se presentan situaciones relacionadas con el ocio, que en la novela no aparecen, pero que sirven para contextualizar al espectador sobre la época y la clase social de los personajes. Estas acciones, hacen que los personajes se sitúen en espacios que no se mencionan en la novela.

En este sentido, muchos de los espacios y escenarios que aparecen en las obras cinematográficas, en esta primera secuencia, están relacionadas con las actividades de ocio que realizaban hombres y mujeres durante el siglo XVIII, que han sido mencionadas más arriba.

8.1 Espacios y actividades femeninas/masculinas en “*Más fuerte que el orgullo*” (Secuencia nº1)

En la película “*Más fuerte que el orgullo*”, se muestran y referencian diferentes espacios o escenarios, y muchos de ellos no se mencionan en la novela. En estos diferentes espacios en que se desarrolla la historia, se realizan además distintas actividades de ocio relacionadas a ellos, que tienen que ver, sobre todo, con el mundo femenino.

1.- Tienda de telas

El primer escenario o espacio que aparece en esta secuencia, que ya mencioné anteriormente, es el de la tienda donde venden telas. El lugar es pequeño, tiene un mostrador, una barra que separa al vendedor del público, varias muestras de tela, y un ventanal que da hacia la calle. En el lugar se encuentra la Sra. Bennet, y sus hijas Jane y Elizabeth, al comienzo de la película, eligiendo cuáles serán las telas para confeccionar los nuevos vestidos que usarán para asistir al próximo baile. La moda es un tópico importante en este escenario, todas están pendientes de ello. Por ejemplo, el vendedor les menciona que: “*Varias jóvenes han comprado nuevos vestidos para el baile, pero ninguna estará más a la moda que con esta muselina*” (02:33 min.), y, luego de que le muestra la muselina azul a Elizabeth, continúa: “*es la moda de esta temporada, señora*” (02:47). Cuando Elizabeth se acerca a Jane, le menciona que “*se exactamente como quiero el corte -del vestido-, algo muy a la moda*”. Este mundo de la moda que está relacionado con el ocio femenino, y que se toca en esta primera escena, se exaspera aún más debido al propio vestuario de los personajes, uno de los atributos más reconocibles de esta película.

Al mismo tiempo, al encontrarse dentro de la tienda escogiendo telas, están realizando otra de las actividades relacionadas al mundo femenino: el ir de compras. Las tres mujeres se encuentran eligiendo y comprando.

Luego, ven aparecer un carruaje con tres forasteros. Ahí aparece la Sra. Philips a contarles sobre Bingley y sus atributos de hombre rico y soltero; luego, aparece el asistente del vendedor, quien les cuenta sobre Darcy; finalmente, entran la Sra. Lucas y su hija, a completar los rumores. Todas las mujeres cotillean sobre los

nuevos vecinos, y la posibilidad de conocerlos. En este escenario, en este espacio de la tienda, se da entonces, una tercera actividad: la de la conversación y vida social con sus vecinas y familiares. Después de que las mujeres intercambian comentarios irónicos, las Bennet se van.

Mientras que la novela comienza cuando Bingley ya se ha instalado, en esta película se presenta de manera diferente, pues mientras ellas se encuentran de compras son testigos del hecho. De inmediato demuestran interés y agrado hacia él, y comparten sus impresiones con la Sra. Phillips y las Lucas, algo que en la novela tampoco aparece. Esta escena sirve como una introducción de muchos de los personajes (aunque en la novela algunos aparecen varios capítulos después), sus características, y el contexto donde se desenvuelve la historia. Se puede apreciar la cercanía entre Lizzy y Jane, la desesperación por el matrimonio y los intereses de señora Bennet, y la relación que existe entre ellas tres.

De este modo, podemos concluir que en este espacio, que no se presenta en la novela, se desarrollan actividades relacionadas con el mundo del ocio femenino de la época, además de incluir los acontecimientos propios del desarrollo de la historia.

*Tienda de telas:





Este primer espacio, sirve como introducción a la historia, la temática y sus personajes, pero además nos presenta el mundo femenino de la época, a través del desarrollo de distintas actividades relacionadas con el ocio femenino, como el ir de compras, la moda y la conversación entre mujeres.

2.- Exterior de la ciudad y camino rural.

El segundo espacio que se presenta, es el exterior, la calle, el centro de la ciudad. Este es un espacio público, representado con fachadas de edificios, callejuelas, y gente que recorre el lugar. Las Bennet salen de la tienda en busca de sus otras hermanas, para irse lo antes posible a casa y avisar al Sr. Bennet sobre Bingley. La madre, desesperada, encuentra a Mary en una librería. Aquí aparece, aunque de manera muy fugaz, la actividad de la lectura y los libros, también relacionada con el mundo del ocio femenino. Mary es el personaje que encarna ese interés, y al que la madre da poca importancia. La hace salir de la tienda y le comenta despectivamente: *“Tú y sus libros, ninguna maravilla que compres te hará dejar de llevar esas gafas”* (min. 07:31). Mientras están paradas esperando y buscando a sus hermanas, al fin las encuentran viendo un espectáculo de títeres, acompañadas de dos oficiales. Ellas están divirtiéndose, haciendo vida social y observando un espectáculo. De nuevo aparecen aquí, mujeres en actividades relacionadas con el mundo del ocio femenino. Estos hechos, sirven para introducir a nuevos personajes, como a Mary, quien parece tener intereses más serios que sus hermanas Lydia y Kitty quienes demuestran un especial interés en los oficiales (*“esas dos están poniéndose cada día más tontas con los oficiales,”* min. 08:10). Uno de ellos, es el Sr. Wickham, quien no aparece hasta varios capítulos más adelante en la novela. Luego de esto, caminan por las calles hasta el carruaje, el medio de transporte que las llevará a su hogar. Después, hay toda una persecución entre los carruajes de las Bennet y las Lucas, para llegar a sus

respectivos hogares. El espacio que aquí se presenta es un camino rural, que las conduce hasta sus viviendas.

Nuevamente aquí, aparecen espacios que no estaban retratados en la novela, y que sirven de marco para que se desarrollen diversas actividades.

*Exterior de la ciudad y camino rural:



En estos espacios que no aparecen en la novela, se hace referencia a más actividades del mundo del ocio femenino de la clase gentry de la época (a la que pertenecen los personajes): el pasear, la lectura (Mary), las compras, la vida social, y también el transporte.

3.- *Library room* o biblioteca

Un tercer espacio importante que se presenta en la película, es donde tiene lugar la conversación sobre Bingley, entre los Sres. Bennet. Cuando las mujeres llegan de las compras, el Sr. Bennet, quien se encontraba en su *library room*, o biblioteca (lugar característico de los hombres de la época), observa llegar el carruaje desde su ventana. Una vez en casa, la señora Bennet les dice a las muchachas que se dirijan al *drawing room*, o salón (sala de estar), lugar más relacionado al mundo femenino, ya que las mujeres de la época pasaban mucho tiempo en la casa. Mientras las hijas se dirigen a ese lugar, la señora Bennet visita al Sr. Bennet en su biblioteca, su espacio. Aquí se advierte que este es un lugar privado y masculino. En primer lugar, la Sra. Bennet golpea la puerta con precaución antes de entrar al salón de su marido. El lugar es un salón amplio, que cuenta con un estante con libros, sillones y una ornamentación llena de objetos relacionados al mundo masculino (globo terráqueo, pipas, escritorio, botella de licor y vasos, etc.). Él se encuentra cómodamente sentado, fumando pipa y leyendo. Todo esto sirve también para demostrar la relación de poder que existe entre los hombres y mujeres de la época. Además del espacio, la acción que se presenta en este, también refleja el poder de los hombres en la época. La Sra. Bennet acude donde su marido, porque para poder presentarse ante Bingley, debe primero visitarlo el señor Bennet. Así lo dictaban los códigos y la sociedad de la época. Cuando ella le habla a su esposo, se muestra inquieta y nerviosa, mientras que el señor Bennet se queda tranquilo, y sigue realizando sus actividades cotidianas. La puesta en escena también incrementa esta perspectiva. Mientras la Sra. Bennet le explica todo a su esposo, primero se muestran contraplanos de uno y otro, pero luego aparece un plano general conjunto de ambos, en el que él sube a una tarima en busca de libros, que están en altura, mientras ella continúa de pie, observándolo. El siguiente es un plano en perspectiva desde la nuca del señor Bennet, en picado hacia la señora Bennet en segundo término. Ella le cuenta sobre la urgencia de la situación. Cuando el señor Bennet termina lo que está haciendo, de nuevo aparece un plano general conjunto que lo muestra a mayor altura de su esposa. Así, este tipo de planos nos muestran sutilmente la superioridad de los hombres de la época, al colocar al Sr. Bennet sobre el personaje de la Sra. Bennet. En esta escena tiene lugar la conversación acerca de la preferencia por parte del Sr. Bennet, de Lizzy sobre las demás hermanas, se muestra el carácter nervioso de la señora Bennet, y también hablan sobre el hecho de que la propiedad tendrá un heredero masculino, y que por lo mismo, es importante casar a las hijas. Aunque se manifieste el poder

masculino de la época, el Sr. Bennet se muestra más irónico, tranquilo y paciente, que molesto, rudo o severo. Por otro lado, señora Bennet, aunque sumisa y dichosa en un principio, poco a poco se va hartando de su marido y su escaso interés, hasta mostrarse molesta y nerviosa.

Estos conflictos de género, son propios de las *screwball comedy*: en esta escena se explota la posibilidad de contrastar las jerarquías de ambos personajes, mediante la disposición de ellos frente a la cámara, al situarlos en alturas distintas, por ejemplo. La dualidad y choque entre estos personajes femenino y masculino, se hace evidente además por su comportamiento, ya que presentan características totalmente opuestas: superficial/intelectual, nerviosa/relajado, premura/parsimonia, etc.

* *Library room* o biblioteca:





En la library room o biblioteca, lugar masculino característico de la época, la Sra. Bennet implora a su esposo para que visite al Sr. Bingley. El espacio y la disposición de los personajes frente a la cámara, manifiestan el poder masculino de la época (por ejemplo, al situar al Sr. Bennet en altura, se establece un orden jerárquico).

4.- *Drawing room* o salón

Un cuarto espacio que aparece en esta secuencia, es el de la *drawing room* o sala de estar, que está relacionado con el mundo femenino de la sociedad del s. XVIII. Las características de este lugar, eran la presencia de cómodos sillones, mesa de centro, y en general una ornamentación cálida, más femenina. En la película, este espacio se encuentra a un lado de la *library room* o biblioteca recién mostrada. Es una habitación amplia, con un piano, sillas y sillones, y muy decorada. Mientras los señores Bennet tienen la conversación sobre la importancia de que las hijas conozcan a Bingley (en la biblioteca), la señora Bennet abre unas puertas laterales y deja ver la habitación contigua: el *drawing room* o salón de estar. Ambos personajes se paran y se dirigen a ese lugar, donde se encuentran todas sus hijas reunidas, sumidas en sus actividades de

ocio. Mary toca el piano, mientras Jane y Elizabeth se arreglan sus sombreros. Kitty y Lydia se encuentran acompañándolas, una de pie y la otra sentada. Las cinco se muestran cómodas y relajadas. Cuando entran los señores Bennet, luego de una pausa continúan con sus actividades. Aparecen aquí algunos diálogos idénticos a los de la novela, cuando durante el capítulo 2 las Bennet se encontraban reunidas y su padre les comunica la noticia que todas esperaban. Los diálogos que aparecen, aunque dispuestos en orden diferente, son, por ejemplo cuando el señor Bennet menciona *“Espero que al Sr. Bingley le guste el sombrero”*, a lo que la señora Bennet responde *“No tenemos manera de saber si al Sr. Bingley le va a gustar o no”* (min. 12:58) y también el de: *“Deja de toser Kitty”*, *“no toso por diversión mamá”* (13:02), etc. Después de esto, el Sr. Bennet les cuenta que ya ha ido a visitar al Sr. Bingley la semana pasada, y que además lo ha invitado al baile. Todas las mujeres reaccionan felices y dichosas por la noticia. Esta acción se presenta en un plano americano que muestra a la señora Bennet en primer término, sentada frente a la cámara. Trás de ella, se para el señor Bennet, mientras todas las hijas, se encuentran reunidas a su alrededor. Cuando él cuenta la noticia, todas se giran a mirarlo, transformándose en el centro de atención.

Este espacio, aunque no aparezca nombrado ni descrito en la novela, al ser el lugar de la casa destinado para pasar el tiempo y las tardes, de la sociedad del s. XVIII, es seguramente el mismo lugar donde acontecen esos hechos en la novela.

**Drawing room o salón:*





En el drawing room o sala de estar, lugar en que las mujeres pasaban la mayor parte de su tiempo de ocio, las Bennet se reúnen frente al señor Bennet al enterarse de la feliz noticia. El personaje masculino se transforma en el centro de atención de todas ellas.

5.- Salón de baile

El último espacio o escenario de esta secuencia, que sale representado en la película, es el salón de baile. Aquí tiene lugar la escena más larga de esta secuencia, en la que además se juntan varios acontecimientos que en la novela aparecen recién varios capítulos más adelante (como la historia de Wickham y Darcy, por ejemplo). El salón de baile es un lugar muy amplio, que cuenta con una ornamentación decorosa, candelabros, velas, sillas y sillones, además de tener un banquete instalado a disposición de todos, y una orquesta con música en vivo. En este lugar, están reunidas muchas de las familias más importantes de Meryton, entre ellas, las Bennet, su tía, y sus vecinas. En este lugar se desarrollan actividades de la vida social como el baile y la conversación, incluyendo la presentación de sus nuevos vecinos. Esta actividad de ocio, está relacionada con las mujeres, pero también con los hombres de la época, ya que instancias como el baile, eran las que permitían sociabilizar con el otro género, de manera más directa. También representa una instancia de cortejo y rechazo en la relación de pareja. Es en este espacio, donde ocurren los acontecimientos descritos en el capítulo 3 de la novela. Al igual que en ella, las Bennet asisten esperanzadas en conocer al Sr. Bingley y su amigo Darcy, y pronto se dan cuenta de lo agradable que resulta Bingley, y de lo desagradable que se muestra Darcy, por lo que de inmediato se forman una mala imagen sobre él. La escena comienza con un baile grupal, luego muestra a las Bennet sentadas, y mientras las menores bailan con los oficiales, las mayores están esperando. Cuando Elizabeth sale a bailar, es

presentada con el señor Wickham, quien le resulta muy agradable. Luego, cuando aparecen los Bingley y su amigo, todos quieren conocerlos. De inmediato se muestran sus caracteres, y mientras Bingley se anima en conocer a Jane, Darcy se muestra antisocial y aburrido. Jane y Bingley demuestran interés mutuo, y tienen espacio para el baile y la conversación. Esto anima mucho a su madre y su tía, quienes cotillean respecto posibilidad de que se dé una relación entre ellos. Aquí también se agrega una situación que no aparece en la novela: Lydia y Kitty aparecen ebrias en compañía de los oficiales, mostrando sus malos modales. Mientras Jane y Bingley pasean, son interrumpidos por la hermana de éste, quien le pide una conversación a Jane.

Por otro lado, Elizabeth es testigo del diálogo entre Bingley y Darcy, en el que escucha que éste último la rechaza. Luego, se muestra otro acontecimiento que en la novela se da mucho más adelante, en otro baile: Darcy invita a bailar a Lizzy, pero ella lo rechaza. Así, en esta película se suma la presencia de Wickham, quien se topa con Darcy, y luego le cuenta su historia de infancia a Elizabeth, sobre su relación con Darcy. Esta última situación, también aparece en la novela mucho después de acontecido este baile.

En resumen, el salón de baile, es un espacio que, aunque Austen no mencione directamente, se entiende que es el lugar en que se desarrollan los acontecimientos más importantes del capítulo 3. Además de mostrar casi los mismos acontecimientos desarrollados en el libro, aquí se suman otros que hacen avanzar más rápido la historia, pero que igualmente aparecen más adelante en el texto literario. En este espacio, se generan instancias de ocio como el baile y el cotilleo, que son las que finalmente constituyen y permiten el desarrollo de la historia.

**Salón de baile:*





En el salón de baile, se presentan las instancias de vida social como los bailes, la conversación, y en especial el cotilleo. A través de estas instancias de ocio, se desarrollan algunos de los acontecimientos clave de la historia, como la atracción entre Jane y Bingley, el rechazo de Darcy a Lizzy, y el señor Wickham y su relato sobre Darcy.

8.2 Espacios y actividades en “Más fuerte que el orgullo” (Secuencia nº2)

1.- Casa de Charlotte (entrada)

La entrada de la casa de Charlotte, sirve para situar la conversación que tienen Lizzy y Charlotte sobre Darcy. El lugar es amplio, se observa la puerta de entrada a la izquierda, una escalera que da al segundo piso tras ellas, y algunos adornos bastante sencillos. Los personajes se sitúan en el lugar de improviso, apenas entra, Lizzy le cuenta todo lo que le ha dicho Fitzwilliam sobre Darcy. Como ya mencioné, la escena comienza con un plano general de las mujeres, que se va cerrando, y se transforma en un plano medio conjunto que muestra a las dos mujeres conversando, y que muestra a Lizzy molesta e indignada y a su amiga preocupada.

**Casa de Charlotte (entrada):*



La entrada de la casa de Charlotte, sirve de escenario para situar la conversación de las mujeres sobre la información que Lizzy ha obtenido de Fitzwilliam.

2.- Estudio (casa de Charlotte)

El estudio de la casa de Charlotte, es el lugar donde Darcy le confiesa sus sentimientos a Lizzy, y ella lo rechaza. El lugar es una sala de tamaño mediano, adornada con muchos artefactos propios del mundo femenino de la época, como una mesita con sillas, una tetera, un huso para hilar, unos sillones pequeños con tapiz floreado, cortinaje, y algunos objetos sobre la mesa, como una pequeño cofre, un tejido a medio hacer, una bandeja, etc. entre otros adornos que decoran la habitación.

En este escenario, Darcy le declara sus sentimientos a Lizzy, y ella lo rechaza. Esta escena, que comienza bastante tranquila, pronto se transforma en un choque entre ambas partes, donde los personajes se encaran y discuten. En un comienzo, Lizzy se muestra muy tranquila, seria e indiferente, y permanece sentada escuchando, mientras que Darcy se muestra ansioso y nervioso, y se pasea por la habitación, hasta que finalmente le declara a Lizzy: *“Es inútil, he luchado en vano, debo decirle cuánto la admiro y la amo. Srta Elizabeth, mi vida y mi felicidad están en sus manos”*. Esta acción, se presenta a través de un plano americano fijo, donde al lado izquierdo se observa a Lizzy sentada, mientras que al lado derecho de la pantalla, observamos a Darcy paseándose, hasta que finalmente toma asiento junto a ella. La actitud corporal de Darcy, y su gestualidad, da cuenta de cierta inferioridad del personaje en relación a Lizzy: mientras que a él lo vemos nervioso y moviéndose de un lado para otro, ella permanece sentada tranquilamente, escuchándolo. Esto, sumado a la frase que Darcy le declara (*“Mi vida y felicidad están en sus manos”*) le otorga cierto poder al personaje de Elizabeth, porque además ella lo rechaza, y él queda atónito.

La conversación adquiere un tono más agresivo, a medida ambos van exponiendo sus razones: Lizzy le da las razones de su rechazo, y Darcy se defiende y expone cuán difícil fue llegar a tomar esta decisión. Así, a medida que avanza la acción, se representa un choque entre ambos personajes. Este choque es muy característico de las *screwball comedy*: los diálogos, los actores, la puesta en escena y disposición de los personajes en el espacio, refuerzan esta dualidad y contrariedad entre los personajes femenino y masculino. De este modo, se hacen evidentes las palabras de Tina Olsin en relación a las *srewball comedy* (que aparecen en el artículo de La Filmoteca IVAC de Valencia, ***“Sobre la comedia clásica de Hollywood”***), y que me parece oportuno volver a citar:

“La screwball comedy se refirió específicamente al amor y el matrimonio. Las tramas de las películas incluían una confrontación sexual entre una pareja inicialmente antagonista cuyas diferencias ideológicas aumentaban su animosidad. El cortejo implicaba un enfrentamiento verbal y físico que formaba parte de la batalla de sexos, y su reconocimiento del amor mutuo y la decisión de casarse (o volverse a casar) reconciliaba en última instancia las tensiones sexuales e ideológicas”. (Olsin: 2). “El conflicto de clase propiciaba los choques ideológicos en los ejemplos tempranos del género; una de las partes de la pareja formaba parte a menudo de la clase media o trabajadora. (...) Los conflictos ideológicos de clase dieron paso en las comedias posteriores (a partir de 1937) a otros conflictos...” (Olsin: 2)

Por ejemplo, en esta escena los personajes discuten precisamente sobre la inferioridad de la clase de Elizabeth, y la superioridad económica de Darcy, a quien le pesa el estatus de Lizzy y su familia. Lizzy se muestra ofendida debido a las palabras de Darcy, mientras que Darcy permanece orgulloso y no muestra arrepentimiento por hablar así respecto a las clases sociales.

Además de esto, cuando los personajes discuten, siempre se sitúa a ambos personajes en el cuadro, ya sea enfrentados o de espaldas, mostrando la confrontación que existe entre ellos. Esta idea también la expone Olsin en el texto antes mencionado, y que me parece relevante volver a citar:

“En contraste con el slapstick, centrado en un único actor (generalmente masculino) cuya identidad se desarrolla película a película, con una visión misógina, e inocente sexualmente, la screwball comedy dividió la figura central en dos, hombre y mujer, y ofreció una visión más igualitaria, con el antagonismo sexual como fuerza motora...” (Olsin: 2).

Esta dualidad y confrontación entre ambos personajes, se refleja claramente en esta escena, a través de la disposición de los personajes en el espacio. Cuando discuten, se muestran planos americanos conjuntos, donde aparecen ambos personajes. Casi siempre, uno le da la espalda al otro, y cuando uno voltea, el personaje que estaba de frente vuelve a dar la espalda. Incluso hay un plano

donde ambos personajes se encuentran de espaldas, reforzando aún más esta idea de oposición.



Además, en estos planos en los que se observa a ambos personajes en el cuadro, es posible observar un pilar que forma parte del inmobiliario de la casa, que divide el cuadro en dos, que sirve como límite para separar a ambos personajes, y que increíblemente, rara vez traspasan.

Cabe mencionar que en esta escena, durante el diálogo entre ellos, se presenta una atmósfera bastante teatral y artificiosa, debido a la puesta en escena, la entonación y gestos de los actores, y sus movimientos y disposición dentro del espacio.

*2.- Estudio (casa de Charlotte):







En esta escena, se evidencia la dualidad entre los personajes femenino y masculino, propia de las screwball comedy. Aquí, se presenta un choque ideológico, de clases y de género, en la discusión entre los personajes de Elizabeth y Darcy. Este choque se manifiesta, no solo a través de los diálogos, sino también mediante la puesta en escena y la disposición y confrontación de los personajes en el espacio.

3.- *Library room* o biblioteca del Sr. Bennet

Un tercer espacio relevante dentro de esta secuencia, es el de la *library room* o biblioteca del señor Bennet, que ya ha sido mostrada anteriormente. En este lugar, Lizzy recibe a Darcy cuando éste la visita para contarle la historia de Wickham. A diferencia del diálogo que ellos han tenido en casa de Charlotte, en este espacio ambos personajes se muestran serenos y tranquilos, debido a las circunstancias. Así, la confrontación entre ellos ya no existe, y, tal como dice Olsin, se observa cierta reconciliación en la que se han olvidado las tensiones que antes se habían presentado. Cuando Lizzy escucha a Darcy, confía plenamente en sus palabras, y su percepción hacia él cambia. Cuando éste se retira y aparece Jane, le confiesa que se ha dado cuenta que está enamorada, pero que ya es demasiado tarde, y que se arrepiente mucho por haberlo rechazado.

Es en este espacio relacionado con el mundo masculino y el poder que ellos tenían en la época, donde Lizzy se arrepiente y queda supeditada a los deseos de Darcy.

* *Library room* o biblioteca del Sr. Bennet:





En resumen en la library room o biblioteca del Sr. Bennet (espacio masculino donde anteriormente se había representado el poder masculino de la época), nuevamente aparecen algunos de esos rasgos, ya que es en este espacio, donde Darcy le cuenta la historia a Lizzy sobre Wickham. Esto, la hace cambiar su percepción hacia él. En este espacio, Lizzy se da cuenta que está enamorada, y se arrepiente de haber rechazado a Darcy.

9. La representación del personaje femenino en “*Más fuerte que el orgullo*”

En esta película, los personajes femeninos se muestran casi siempre en grupos o duplas, realizando (cómo mencione anteriormente) actividades relacionadas con el mundo del ocio femenino, en espacios propios de esas actividades, y que sirven como contexto para situarnos en la época y el rol de la mujer en esos tiempos.

La puesta en escena, se desarrolla casi siempre de manera clásica y externa, pero destaca a veces una disposición de personajes y espacios en función del género (por ejemplo, la dualidad, contrastes y choques que se presentan entre personajes femeninos/masculinos, la superioridad/inferioridad de los personajes en espacios ligados a uno u otro género, etc.).

Mediante las acciones y diálogos, aparecen las preocupaciones de la época (como el matrimonio, estabilidad económica, posición social, etc.), pero también aparecen conflictos de género propios de las *screwball comedy*.

Así, para hablar de todo esto, que tiene que ver con la representación del personaje femenino, creo importante centrarme en dos de los más significativos: la Sra. Bennet y sobre todo Elizabeth Bennet.

En primer lugar, la **señora Bennet** presenta las mismas características que se describen en la novela: se muestra nerviosa, inquieta, y desesperada en concretar el matrimonio de sus hijas. Estas características se ven acentuadas, a veces, por el tono de comedia que presenta la película: por ejemplo, al principio, cuando ven aparecer a Bingley y Darcy en el carruaje, ella es la más entusiasta con su llegada, y la más desesperada en conseguir información sobre los ellos, y hasta pide que envíen a alguien a averiguar. Cuando aparece la Sra. Phillips y les cuenta que Bingley es rico y soltero, ella comenta: “*es la mejor noticia desde la batalla de Waterloo*” (04:45 min.). Luego, cuando aparecen las Lucas, ambas señoras muestran rivalidad, ya que las dos desean que Bingley se case con alguna de sus hijas. Después, es la primera en abandonar la tienda, pero antes intenta hacer que sus rivales se distraigan con las nuevas telas.

El personaje de la Señora Bennet tiene muchos diálogos, es más, en estas primeras escenas es la que más habla, y aparece en la mayoría de los planos. Su tono de voz es agudo, y cuando habla lo hace fuerte y rápido. Sus gestos son serios y nerviosos, y muestra siempre preocupación y urgencia. La cámara

siempre la capta en planos generales cuando se mueve por los espacios, y planos medios o primeros planos cuando habla. Casi siempre, son planos frontales que permiten observar su gesticulación y expresión.

Cuando se dirige al pueblo a buscar a sus hijas, primero encuentra a Mary, a quien saca de una librería, y desprecia su interés por los libros. Luego encuentra a Lydia y Kitty, a quienes las hace dejar a los oficiales, no sin antes comentar: “yo tenía una debilidad por los oficiales cuando era joven” (08:15 min.). Aquí quedan manifestados sus intereses superficiales e incultos. En esta escena, además, ella ejerce cierto poder sobre sus hijas (sobre todo en las menores), porque las interrumpe y las saca de sus actividades, para llevárselas inmediatamente a casa.

Cuando llegan a casa, la señora Bennet se dirige a la biblioteca de su marido, y entra amable y de buen humor a contarle sobre la llegada de Bingley, y a pedirle que lo visite. Como mencioné anteriormente, mientras ella habla, el marido permanece quieto y tranquilo. Ella cada vez se va poniendo más nerviosa.

A través de la puesta en escena y la disposición de los personajes frente a la cámara, se puede observar que aparecen algunos planos que ponen a un nivel superior al hombre en relación a su esposa, por ejemplo, cuando el Sr. Bennet se sube “casualmente” a una tarima a sacar unos libros, y le habla desde ahí a su esposa. A partir de esto, se puede hacer la lectura de la superioridad de los hombres de la época, porque era a través de ellos, que se podía concretar la vida social. Además, esto ocurre precisamente en su espacio característico: la *library room* o biblioteca. Al mismo tiempo, la señora Bennet va perdiendo la paciencia hasta llegar enojarse con su esposo, pero él continúa tranquilo. Estas son las mismas características que se presentan en la novela, pero el conflicto de género se acrecienta debido a la puesta en escena. El contexto de producción dentro de las *screwball comedy*, acentúa los contrastes entre ambos personajes.

Durante el baile, ella aprovecha de hacer vida social con sus vecinas, y conversa y cotillea con ellas y la Sra Phillips.

La señora Bennet, en general, presenta las mismas características que en la novela (personalidad nerviosa, superficial, desesperación en el matrimonio de sus hijas, etc.), pero estas se acentúan aún más, debido a que se agregan diálogos y situaciones que demuestran aún más su carácter. Es un personaje impaciente, nervioso e indiscreto, que tiene como mencioné tiene como objetivo principal

casar a sus hijas, y que en esta película adquiere un tono de comedia debido al contexto de producción y época en que se desarrolló.

Por otro lado, el personaje de **Elizabeth Bennet**, contrasta con el de la señora Bennet: Lizzy es decidida, segura y tranquila, y muestra más educación y prudencia que su madre.

Desde un comienzo, se advierte su carácter, a través de un diálogo en el que le deja claro a su madre: *“Será mío mamá, aunque se estropee con los años”*. Su carácter decidido se resalta mediante un primer plano que la muestra seria, severa y tranquila al hablarle a su madre, pero al final su expresión se dulcifica al mostrar una leve sonrisa, que le resta dramatismo y pesadez al diálogo. Luego, se introduce otro diálogo que la muestra decidida, donde menciona: *“sé exactamente lo que quiero, algo muy a la moda”* (02:54 min.).

Cuando ven llegar a los vecinos, la madre es quién demuestra más entusiasmo. Lizzy solo pregunta discretamente por el señor Darcy, y luego hace un comentario sobre su riqueza, pero de manera ligera y despreocupada.

Durante la escena del baile, Elizabeth baila alegremente, mientras conoce al Sr. Wickham, por quien de inmediato siente simpatía. Su carácter alegre e ingenioso se manifiesta en los diálogos que intercambian: mientras Wickham la adula, ella le da respuestas breves y ambiguas.

Cuando llegan Darcy y Bingley, Lizzy y Jane de inmediato lo califican de “arrogante”, y de ser “un hombre poco corriente”. La relación entre Lizzy y Darcy, comienza desde un principio de manera conflictiva: mientras bailan con otras parejas, chocan sin querer, y se disculpan con una breve reverencia e intercambio de miradas. Este “choque” que se manifiesta en esta acción concreta, de alguna manera predice el tipo de la relación que se desarrolla entre ellos más adelante: ambos personajes presentan marcados choques y contrastes de todo tipo.

Cuando Lizzy escucha la conversación en la que Darcy se rehúsa a bailar con ella, de inmediato la antipatía hacia él se acrecienta. Su reacción se muestra a través de un primer plano en el que se observa su expresión. Luego, en un plano medio, a través de un gesto masculino y una voz grave, hace una imitación en tono irónico de las palabras de Darcy. De esta manera, “se toma con humor” (al igual que en la novela), la actitud de Darcy. Pero aquí se agrega otra situación: Darcy la invita a bailar durante esta misma escena, y ella lo rechaza abiertamente,

a través de un diálogo irónico en el que se excusa con él por no poder aceptarlo. Darcy se muestra sorprendido. De inmediato aparece Wickham a pedirle bailar con ella, y Lizzy acepta encantada. Su actitud contrastada hacia los dos hombres, realza el conflicto entre ellos.

Durante la segunda secuencia, también aparece este conflicto entre los personajes femenino y masculino. Por ejemplo, durante la escena en la que Darcy le confiesa sus sentimientos a Elizabeth, ella se muestra muy indiferente, y poco a poco se van generando roces entre ellos, hasta convertirse en una discusión. Así, la puesta en escena, la disposición de los personajes en el espacio y dentro del cuadro, donde muchas veces uno de ellos le da la espalda al otro (y que incluso ambos se dan la espalda), o el hecho de que aparezca un pilar entre ellos (que forma parte del decorado), y que sirve como límite entre ellos, son todas cuestiones que refuerzan esta dualidad entre ambos personajes.

Aquí aparecen los elementos típicos de la *screwball comedy*: se trata de una historia de noviazgo que pone en crisis la idealización del amor, donde la mujer adquiere un papel más importante al presentar un carácter fuerte. Al mismo tiempo, existe entre ellos diferencias de clases sociales, que generan choques y conflictos. Aparece además *“la confrontación sexual y de género, donde el cortejo implica un enfrentamiento verbal y físico que forma parte de la batalla de sexos”*, que menciona Olsin. (Olsin: 2)

En esta película, el personaje femenino de Elizabeth Bennet, la protagonista, adquiere importancia y se presenta con carácter y fuerza. Esta representación puede corresponderse con el género de la *screwball comedy*, que *“dividió la figura central en dos, hombre y mujer, y ofreció una visión más igualitaria, con el antagonismo sexual como fuerza motora...”* (Olsin: 2).

c) LENGUAJE CINEMATOGRAFICO:
“Orgullo y prejuicio” de Joe Wright

1. “Orgullo y prejuicio” (*Pride & Prejudice*, 2005), dirigida por Joe Wright.

La película “Orgullo y prejuicio” (*Pride & Prejudice*) del año 2005, fue dirigida por Joe Wright, y producida por Working Title Films, mientras que el guion fue escrito por Deborah Moggach.

La película basa su historia en la novela del mismo nombre escrita por Jane Austen, y trata sobre la relación que surge entre Elizabeth Bennet (Keira Knightley) y el Sr. Darcy (Matthew Macfadyen). También aparece la familia Bennet, compuesta por el Sr. Bennet (Donald Sutherland), la Sra. Bennet (Brenda Blethyn), Jane (Rosamund Pike), Lydia (Jena Malone), Mary (Talulah Riley) y Kitty (Carey Mulligan). Otros de los personajes más importantes que aparecen, son el Sr. Bingley, el Sr. Collins, y Lady Catherine de Bourge, interpretados por Simon Woods, Tom Holander y Judi Dench, respectivamente.

Esta película, presenta una historia donde se retrata el propio pasado inglés, y en la que se utilizan paisajes y lugares con larga tradición. En este sentido, esta película, a diferencia de la película de Leonard, presenta una mirada y una atmósfera mucho más naturalista.

Esto se logra mediante un vestuario mucho más sobrio, una cámara con mayor movilidad, (aparecen muchos planos secuencias y seguimientos a los personajes), pero al mismo aparece un tiempo más pausado, y largos planos fijos contemplativos. A esto, se le suma un estilo de actuación menos teatral, la inclusión de paisajes y decorados reales, además de una música sutil de piano y orquesta, que acompaña constantemente las acciones.

De esta manera, aunque se trate de una novela con una larga tradición británica, Wright se toma la libertad de hacerla más subjetiva y romántica.

2. “Orgullo y prejuicio”, Secuencia de estudio nº1 (min. 00:32 al min. 14:16)

La primera secuencia de la película “*Orgullo y prejuicio*” que analizaré, se extiende desde el comienzo de la película (00:32 min.), hasta el minuto 14:16. En estas escenas, transcurren los hechos estudiados anteriormente en la primera secuencia del libro.

La película comienza con un plano general de un paisaje de campo, donde a lo lejos, amanece, y aparece el título de “*Orgullo y prejuicio*”.

Luego, hay una escena de Lizzy caminando y leyendo un libro por este campo. Una vez que lo termina, continúa caminando hasta llegar a su casa, donde la cámara recorre el espacio y nos muestra el mundo que se desarrolla adentro. Lizzy entra a la casa, y escucha junto a sus hermanas, la conversación entre los Sres. Bennet sobre la llegada de un nuevo vecino (el Sr. Bingley). La señora Bennet, al igual que en primer capítulo de la novela, se empeña en pedirle a su esposo que lo visite para que sus hijas puedan conocerlo. En esta escena, de inmediato se introduce a toda la familia Bennet, presentando así, casi desde un comienzo, a sus integrantes y algunas de sus características.

En la siguiente escena, el señor Bennet se dirige hacia la sala de estar, y después de muchas súplicas por parte de las mujeres para que visite a Bingley, finalmente les cuenta que ya lo ha visitado. Ellas reaccionan alegres y joviales al enterarse del hecho.

Luego, transcurre la escena del baile. Aquí se desarrollan los acontecimientos del capítulo 3 de la obra literaria. Las Bennet asisten al baile, y además de los vecinos de Meryton (como Lady Lucas), aparecen Bingley, su hermana, y su mejor amigo Darcy (pero no aparecen aquí los personajes del Sr. y Sra. Hurts).

En esta escena transcurren algunos hechos clave, como la atracción entre Jane y Bingley y el rechazo de Darcy a Elizabeth. Pero además se introduce un diálogo entre Darcy, Bingley, Elizabeth, Jane y la señora Bennet, donde Elizabeth le da a entender a Darcy que escuchó la conversación sobre ella.

La última escena de esta secuencia, es la conversación entre Elizabeth y Jane, en su habitación. Aquí hablan y comentan acerca de sus impresiones sobre Bingley y Darcy.

Esta secuencia de la película de Wright, no presenta tantos cambios sobre los acontecimientos, en relación a la novela, ni tampoco agrega tantas situaciones cómo la película de Leonard. Se puede apreciar un tono más naturalista y delicado que la película estudiada anteriormente. La puesta en escena, la música, los diálogos y el vestuario hacen de ésta una película más pausada e intimista.

3. “*Orgullo y prejuicio*”, Secuencia de estudio n°2 (min. 64:01 al min. 73:02)

La secuencia de estudio n°2 de la película “*Orgullo y prejuicio*” de Wright, se extiende desde el minuto 64:01 hasta el minuto 73:02. En estos nueve minutos de película, transcurren tres escenas, y en ellas se representan parte de los hechos mencionados en los capítulos 33, 34, 35 y 36 de la novela (que han sido estudiados anteriormente en la secuencia de estudio n°2 del texto literario).

La primera escena de esta secuencia, muestra la conversación que tienen Lizzy y Fitzwilliam, en la que éste último le comunica a Lizzy, que fue Darcy el que separó a Bingley de Jane, por considerar una unión con ella algo imprudente, debido su familia. Lizzy queda muy sorprendida y triste. Esta conversación transcurre, a diferencia de la novela (que es en el exterior, en el parque que se encuentra cercano a la casa de Charlotte), dentro de la iglesia del pueblo, en la que también se encuentran Charlotte, Darcy, y Collins, éste último, hablando en frente de todos cumpliendo con su labor de párroco de la iglesia.

Luego de esta escena, Lizzy corre bajo la lluvia, hasta llegar bajo el techo de un templo circular, donde se detiene a descansar. Aquí, es sorprendida por Darcy, quien aparece repentinamente. En esta escena, Darcy le confiesa sus sentimientos de amor a Lizzy, mientras que ella lo rechaza rotundamente. Nuevamente, al igual que en la novela, se produce un diálogo conflictivo entre ellos, donde finalmente terminan enojados y Darcy se retira del lugar.

La tercera y última escena de esta secuencia de estudio, muestra a Lizzy en la habitación que ocupa dentro de la casa de los Collins, donde se encuentra de visita. En este lugar, Lizzy pasa la tarde sola y en silencio, primero deambulando por el lugar, y luego quedándose totalmente quieta, frente a un espejo. Mientras está en eso, aparece Darcy fugazmente, quien le deja una carta y se retira. Lizzy no alcanza a reaccionar a tiempo, ya que cuando voltea para verlo, éste se ha ido.

En esta escena, Lizzy lee la carta, y somos testigos del contenido de esta a través de una voz off de Darcy, quien describe la historia del pasado de Wickham y su mal comportamiento con su hermana Georgiana. Lizzy se encuentra sumida en la lectura, cuando es interrumpida por Charlotte, quien la mira preocupada y le pregunta qué le pasa. Lizzy desvía el tema y no le cuenta nada. Así, esta escena corresponde a la última de esta secuencia de estudio, ya que luego de esto, Lizzy vuelve a su casa.

Nuevamente, en esta secuencia no aparecen muchos cambios en relación a la ordenación de los hechos, con respecto a la novela.

En comparación con la película de Leonard, se diferencia notablemente, entre otras cosas, al presentar una atmósfera más tranquila y naturalista, que se centra mayoritariamente en el personaje de Elizabeth, característica que se repite a lo largo de todo el filme.

4. El tiempo en “Orgullo y prejuicio” (Secuencia nº1)

En esta secuencia de la película, y al igual que en la novela de Austen y la película de Leonard, el tiempo se presenta de manera lineal, ya que como dice García en su libro **“Narrativa audiovisual”**, *“el relato muestra la historia en orden cronológico”* (García: 25). Además, se hace uso de un montaje clásico, donde se respetan los raccord de mirada y dirección, y un orden cronológico de los sucesos.

En cuanto al desarrollo del acontecer, se presentan casi los mismos hechos que en la novela (aunque, por cuestiones obvias, se eliminan muchos que no tienen incidencia directa en el desarrollo del acontecer), y están dispuestos en el mismo orden. Los acontecimientos más importantes en esta secuencia son: Lizzy camina por el campo > Lizzy y sus hermanas escuchan la conversación entre los Sres. Bennet sobre Bingley > el Sr. Bennet le cuenta a las mujeres que ya ha visitado a Bingley > Toda la familia Bennet asiste al baile donde conocen a Bingley y Darcy > Jane y Bingley muestran interés mutuo > Lizzy es rechazada por Darcy > Lizzy y Darcy tienen un breve diálogo > Conversación entre Jane y Elizabeth sobre Bingley y Darcy.

El tiempo interno de la historia, en esta secuencia, transcurre en dos días, aunque distanciados por una elipsis, en la que probablemente han pasado unos pocos días.

Todas las situaciones anteriores al baile (el paseo de Lizzy, la conversación entre los Sres. Bennet, y la conversación entre toda la familia) transcurren en un primer día; es más, se entiende que se desarrollan en una mañana, porque aparecen consecutivamente, casi sin elipsis, a través de planos secuencia donde se respetan los *raccord* de dirección, acción, tiempo y espacio entre los cortes de plano. Este montaje de continuidad, y el hecho de mostrar las acciones casi de manera completa, hace que esas primeras situaciones se perciban en “tiempo real”. Además de esto, se utilizan diferentes recursos, como seguimientos a los personajes (a Elizabeth), recorridos por los espacios (la casa de los Bennet), planos secuencia, travelling, y en general planos más largos, que, acompañados de una música de piano extradiegética, hacen que el tiempo se perciba mucho más tranquilo, creando una atmósfera más pausada y delicada que la de la película de Leonard.

Luego de estas escenas, de inmediato se introduce la escena del baile, a través de un corte directo que sirve como elipsis, entre un plano general del exterior de la casa de los Bennet, y un plano general del salón de baile. Se entiende que ha transcurrido tiempo, pero no mucho, quizás, como dije anteriormente, unos días, ya que la escena anterior termina con los preparativos y las expectativas de las Bennet sobre el baile.

La escena del baile, es mucho más dinámica y extensa que sus antecesoras, al mismo tiempo, presenta muchas más elipsis, porque condensa situaciones que se desarrollan en más tiempo que el percibido (una noche de baile se muestra en 8 minutos de película).

El tiempo en esta escena, se observa más dinámico en los instantes de baile, y más pausado y calmado cuando tiene lugar la conversación. Los primeros se muestran a través de planos conjuntos, donde la cámara capta y acompaña a las muchachas bailando entre la multitud. Por otro lado, las conversaciones se muestran, en su mayoría, a través de planos y contraplanos de los hablantes y oyentes. El último diálogo, entre las Bennet, Darcy y Bingley, aparece mediante un travelling circular, que rodea a los 5 personajes mientras conversan entre ellos. Esto supone una pausa, luego del ajetreo del baile, que hace que el tiempo de esa conversación se perciba más lento y calmado. Por último, las palabras que

intercambian Lizzy y Darcy directamente, se muestran a través de planos contraplanos, en la que se observan las impresiones y gestualidades de estos personajes.

Todo esto, hace que el tiempo de esta película, y en particular de esta secuencia, se perciba, como dije anteriormente, mucho más tranquilo, pausado y delicado que el de la película de Leonard. La incorporación de la primera escena, donde el personaje principal deambula tranquilamente entre la naturaleza (en contraste con la película de Leonard, donde desde un inicio se observa el ajetreo de las Bennet en la ciudad, y se muestra la urgencia que ellas tienen por llegar a su hogar); la ausencia total de diálogos al principio de la película, que comienzan recién al minuto 3 (a diferencia de la película de Leonard, que desde un inicio se centra en los diálogos); y el hecho de que se muestre la conversación íntima entre Lizzy y Jane (que en la película de Leonard no aparece), son hechos que contribuyen a esta sensación, y sirven de ejemplo para contrastar el tratamiento de ambas películas.

Este enfoque, puede corresponderse con una mirada más intimista, ya que en varias ocasiones, los acontecimientos se centran o se presentan, bajo la perspectiva de la figura femenina, y están relacionados, en mayor o menor medida, con el personaje de Elizabeth Bennet (tema sobre el que se profundiza en el siguiente punto de análisis sobre *narrador y focalización*).

En resumen, el tiempo en “Orgullo y prejuicio”, se observa lineal, pero más pausado y tranquilo. Planos secuencia, seguimientos, planos de larga duración, e instantes con ausencia de diálogos, refuerzan esta percepción.

5. El tiempo en “*Orgullo y prejuicio*” (Secuencia nº2)

El tiempo en esta segunda secuencia de estudio, y al igual que en la secuencia anterior, se presenta de manera lineal (al igual que en la novela), pero en la última escena, aparecen algunos recursos que hacen más subjetivo el tratamiento del tiempo. En este sentido, aparecen algunos cambios muy significativos con respecto a la película de Leonard. Aunque también se utilicen recursos del lenguaje clásico, aparecen ciertos planos, movimientos de cámara y tratamientos, que hacen percibir esta secuencia de manera distinta.

Primeramente, en relación al desarrollo del acontecer, los acontecimientos más importantes que aquí se desarrollan, son muy similares a los que se presentan en la novela, incluso dispuestos en el mismo orden. Los sucesos más significativos son los siguientes: Lizzy conversa con Fitzwilliam sobre el hecho de que Darcy separó a Jane y Bingley > Lizzy se sorprende y entristece con la noticia > Lizzy se detiene en el templo, y Darcy le confiesa sus sentimientos y le pide su mano > Lizzy lo rechaza. Ambos discuten > Darcy se retira del lugar > Lizzy en casa de Charlotte, pasa la tarde sola y en silencio > Darcy le deja una carta a Lizzy, donde le explica el pasado de Wickham > Lizzy se sorprende y queda en shock con la información que ha leído.

Respecto al tiempo interno de la historia, se podría deducir que transcurren dos días. El primer día, en el que llueve, Lizzy se encuentra en la iglesia, luego corre hacia el templo, y finalmente Darcy le confiesa sus sentimientos y ella lo rechaza. La lluvia y las ropas que ambos personajes traen, son las mismas en ambas escenas, por lo que se entiende que se trata del mismo día. En el segundo día, cuando Lizzy se encuentra en casa de Charlotte, se observa un día despejado. Aquí, Lizzy está vestida con otra ropa, una especie de túnica. Así, todos los hechos que transcurren en la última escena (Lizzy pasa la tarde en casa, Darcy la visita y le deja la carta, ella lee la carta que la conmueve), transcurren en un solo día, el segundo día que aparece en esta secuencia.

Cada una de las primeras dos escenas de esta secuencia, presentan un tiempo lineal y clásico, donde los hechos son mostrados casi en “tiempo real”, ya que la sucesión de planos que se presenta en cada escena, muestra situaciones que se desarrollan consecutivamente, donde se respetan los *raccord* de dirección, acción, tiempo y espacio entre los cortes de plano. Al igual que la secuencia estudiada anteriormente, se observa un tratamiento del tiempo más pausado y tranquilo. Esto se logra gracias a los movimientos de cámara, los silencios, un

estilo de actuación más naturalista, y la larga pausa de la escena final, que muestra a Lizzy en un plano fijo, donde la vemos quieta y en silencio.

Esta última escena, presenta un tratamiento interesante. Cuando Elizabeth se encuentra sola en casa de los Collins, luego de que ha rechazado a Darcy, deambula sola por la casa y finalmente se queda mirando en un espejo. Un plano fijo frontal de su reflejo, la muestra sumida en su imagen, y se mantiene inmóvil y en silencio. Este plano permanece fijo, pero la luz de la casa comienza a cambiar, haciéndose de noche. De este modo, se puede interpretar que Lizzy pasó toda la tarde en esa posición, reflexionando. De esta manera, en ese instante se muestra el tiempo bajo la perspectiva de Elizabeth, por lo mismo, en esta escena de la película se presenta un tratamiento más subjetivo, que recrea una atmosfera tranquila e íntima.

Nuevamente, el tiempo en esta secuencia de “Orgullo y prejuicio” aparece lineal, y se percibe pausado y tranquilo debido al tratamiento. Los planos de larga duración, los movimientos de cámara en el eje, los instantes con ausencia de diálogos y las pausas, refuerzan esta percepción. En esta secuencia, además, aparecen instantes donde el paso del tiempo es tratado bajo la perspectiva de la protagonista, con lo que se recrea una atmósfera más subjetiva e íntima.

6. Narrador y focalización en “*Orgullo y prejuicio*” (Secuencia nº1)

Los conceptos de narrador y focalización fueron expuestos más atrás en el marco teórico (6.4 El narrador cinematográfico, p. 50), y luego se indicaron nuevamente durante el análisis de la película de Leonard. La figura de narrador cinematográfico, como mencioné anteriormente y a pesar de todas las dificultades que pueda presentar el concepto, puede aparecer de manera extradiegética o intradiegética (Sánchez: 89). Al mismo tiempo, y según Goudreault y Jost, la focalización puede ser interna, externa o espectral (Goudreault y Jost: 148-153). Además de esto, ellos han introducido los conceptos de ocularización para referirse a la banda de imagen, y auricularización para referirse a la banda de sonido. (Goudreault y Jost: 138-149).

En la película dirigida por Wright, el narrador se presenta de manera **extradiegética**, ya que se trata de un narrador que no participa de la historia, no forma parte de ella, y da cuenta de hechos y situaciones vividos por terceras personas (Sánchez: 89). Al mismo tiempo, es un narrador que tiene más conocimiento que todos los personajes, y puede recorrer espacios al margen de los personajes. En cuanto a la focalización, que es desde donde se narra la historia, o la perspectiva narrativa que se tiene (García: 86), se presenta de distintas formas en esta secuencia. A veces se muestra una focalización externa al margen de todos los personajes, pero en muchas escenas, aparecen planos que muestran la figura de Elizabeth y su perspectiva.

La primera escena de la película comienza con un plano medio frontal de Lizzy, quien va caminando y leyendo un libro. Luego hay un contraplano del libro que lee, y se observa en primer término, al lado izquierdo de la imagen, su hombro y su cuello. Estos planos presentan una “ocularización interna secundaria”, que denotan la subjetividad del personaje. Pero el hecho de situarnos tras Elizabeth, y acompañarla en su recorrido, no representa necesariamente una focalización interna, ya que no conocemos el interior del personaje, ni se presenta una voz off con sus palabras. Podría decirse entonces que se trata de una focalización externa, porque está al margen del personaje de Elizabeth, aun cuando se encuentre cerca de ella.

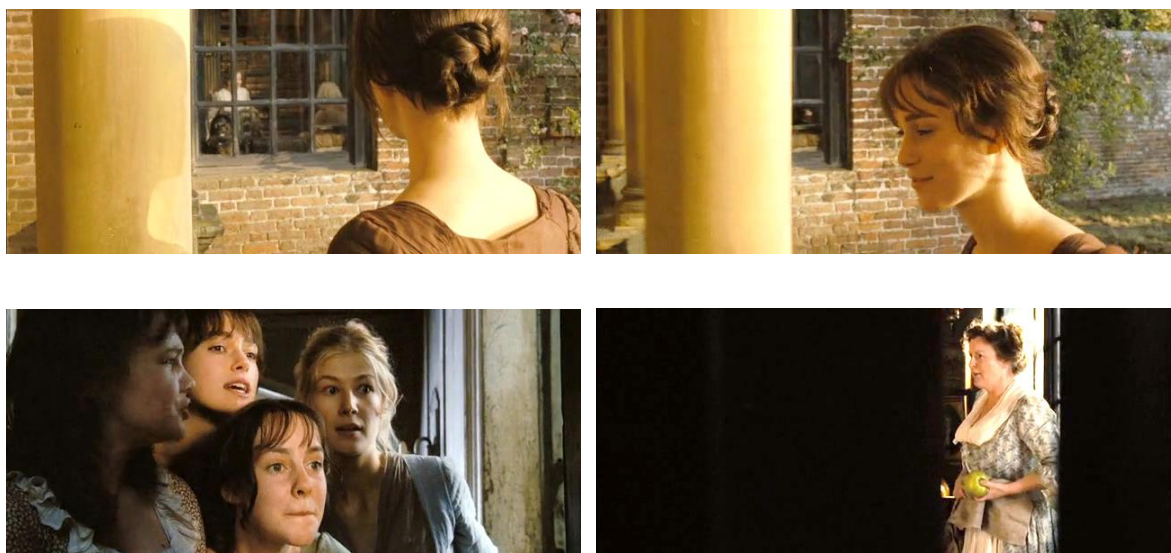


En la primera escena, aparece una focalización externa que acompaña al personaje de Elizabeth. La película de Wright muestra desde un principio algunas “ocularizaciones internas secundarias”, que reflejan la perspectiva de Lizzy. A través de un seguimiento, es introducida como el personaje principal.

La figura del “gran imaginador” (Sánchez: 86) o narrador omnipresente, que puede recorrer espacios y que está al margen de todos los personajes (Gaudreault y Jost: 144), aparece luego del seguimiento de Elizabeth. Cuando ella camina por los alrededores de su hogar, la cámara la acompaña, pero al pasar por la puerta de atrás, la cámara se detiene y se introduce en el interior de la casa de los Bennet, mientras que Elizabeth sale de cuadro y sigue caminando. A través de un plano secuencia, se hace un recorrido por el interior del hogar, donde las otras hermanas Bennet se encuentran en sus actividades cotidianas. Finalmente, la cámara sale de la casa por la puerta delantera, y se dirige de nuevo hacia la figura de Lizzy, quien viene llegando de su paseo. Este movimiento de cámara, subraya la autonomía del narrador en relación a los personajes de su diégesis.

La segunda situación importante, es la conversación entre los Sres. Bennet sobre la llegada de Bingley. En el plano secuencia recién mencionado, luego de que la cámara ha recorrido el interior de la casa, y ha salido por la puerta delantera, se dirige hacia Lizzy. Ella se detiene y observa. La cámara también se detiene en un plano medio de su espalda en primer término, mientras que en segundo término aparecen los Sres. Bennet a través de una ventana, en el interior de su hogar. Luego, Elizabeth entra a la casa, y sorprende a sus hermanas espiando la conversación de sus padres. Ella y Jane se suman a Lydia y Kitty, mientras escuchan a su madre rogar al Sr. Bennet para que visite al señor Bingley. Esto se presenta mediante planos de las muchachas observando, y contraplanos de la puerta entreabierta, con sus padres en el interior. Estos últimos podrían interpretarse como “ocularizaciones internas primarias”, ya que es la visión que ellas tienen de la situación.

En este sentido, este hecho aparece retratado bajo una perspectiva distinta a la de la novela y la película de Leonard, porque aparece bajo la perspectiva de las hijas; aparece la perspectiva de los personajes femeninos.



La escena de la conversación entre los Sres. Bennet, es vista desde el exterior de la casa por Elizabeth, a través de una “ocularización interna secundaria”. Una vez adentro, todas las hijas espían la conversación de sus padres desde una puerta entreabierta. Se alternan planos de lo que ocurre en la biblioteca (a través de “ocularizaciones internas primarias”), con planos de las muchachas mirando. Esto hace que la situación sea vista desde un punto de vista distinto al de la novela y la película de Leonard: se muestra desde la perspectiva de las hijas, por lo que aparece la focalización interna.

El tercer hecho más importante es cuando las hermanas se enteran de que el señor Bennet ha visitado a Bingley. Toda la familia se encuentra reunida en el salón de estar, y reaccionan alegres y joviales al enterarse del hecho. Todas reaccionan así menos Elizabeth, quién se queda sentada en el sillón observando la situación. Se recalca la perspectiva ella a través de planos de su rostro observando, y contraplanos que muestran de la situación que ocurre frente a sus ojos. Así, se presentan “ocularizaciones internas secundarias” que reflejan su perspectiva





Cuando las hermanas se enteran de la feliz noticia, Elizabeth se queda sentada observando. Esto se presenta mediante una “ocularización interna secundaria”, a través de planos de ella mirando, y contraplanos de la reacción de las Bennet.

La escena del baile, se presenta en un inicio a través de planos generales y conjuntos de las Bennet bailando entre la muchedumbre. Se observa una focalización externa, donde la cámara registra los acontecimientos como el baile, las conversaciones, la llegada de Bingley y Darcy, etc. Los bailes se muestran mediante planos generales y conjuntos, mientras que los diálogos se muestran a través de planos medios y primeros planos. El momento más significativo se da cuando Elizabeth escucha la conversación entre Bingley y Darcy, sobre ella y su hermana. Esta situación se muestra a través de un plano conjunto, donde en primer término, a los bordes del cuadro, aparecen ella y su amiga Charlotte, discretamente sentadas detrás de las gradas. Al centro del plano, en segundo término, se encuentran Bingley y Darcy, quienes conversan sin saber que son observados. La situación es captada desde la perspectiva de Lizzy, a través de un plano que se sitúa tras ella y registra lo que ella ve.



Durante el baile, nuevamente aparece la perspectiva de Elizabeth: al igual que en las dos obras estudiadas anteriormente, se muestra la reacción de Lizzy al escuchar, sin querer, la conversación entre Bingley y Darcy sobre ella y su hermana.

En esta película, a diferencia de la película de Leonard, aparece a veces la perspectiva de Elizabeth, o la cámara se sitúa tras ella, la acompaña, o registra los hechos tomándola a ella como el eje principal, con lo que se contribuye a realzar la perspectiva desde y sobre la figura femenina.

7. Narrador y focalización en “*Orgullo y prejuicio*” (Secuencia nº2)

El narrador en esta secuencia, y al igual que en la secuencia anterior, se presenta como un narrador extradiegético que no forma parte de la historia, porque no participa de ella y no es parte de la diégesis. En cuanto a la focalización, en esta secuencia se presenta de diversas maneras.

Por ejemplo, en la primera escena, aparece un narrador extradiegético, y una focalización externa. Uno de los primeros planos de esta escena (que se sitúa dentro de la iglesia), es un recorrido por los aldeanos que se encuentran sentados escuchando el sermón de Collins, entre ellos Charlotte. Luego, hay un contraplano de Collins hablando, quien se encuentra situado en una tarima. Pero después de esto, cámara se dirige hacia atrás de Collins, donde se encuentran sentados Lizzy y Fitzwilliam, escuchando. De este modo, los planos iniciales sirven para contextualizar el lugar, pero luego se concentran en Lizzy y Fitzwilliam. Ellos inician una conversación rápida y discreta, mediante un diálogo que se presenta a través de susurros. Así, Fitzwilliam le cuenta a Lizzy que Darcy separó a Bingley de Jane, debido a las desventajas que presentaba la unión entre ellos y sus familiares. Esta conversación comienza con un plano medio conjunto, que los muestra a ambos sentados. Pero cuando Fitzwilliam habla de Bingley, se observa un primer plano conjunto de ambos, donde en primer término, al lado izquierdo del cuadro, aparece Fitzwilliam desenfocado, y en segundo término, al lado derecho del cuadro, aparece Lizzy, en quien centramos toda nuestra atención. Así, a través de este plano fijo, observamos la silueta de Fitzwilliam mientras habla, y al mismo tiempo somos testigos de la reacción que Lizzy va teniendo a medida que se va enterando de los hechos. Finalmente, la escena termina con un plano de Lizzy mirando a Darcy, pero voltea rápidamente cuando cruzan sus miradas. Todos los planos de esta secuencia, se presentan mediante ocularizaciones cero en las que la cámara se sitúa al margen de todos los personajes, por lo que aparece una focalización externa. Al mismo tiempo,

percibimos la figura de un narrador que decide qué mostrar y en quién centrar la atención, pero que lo hace, como se ha dicho, desde una perspectiva externa.



En la primera escena de esta secuencia, aparece un narrador extradiegético y una focalización externa, que se presenta a través de ocularizaciones cero. A través de un plano fijo conjunto, observamos la silueta de Fitzwilliam mientras habla, al tiempo que somos testigos de la reacción de Lizzy al escucharlo.

Luego de esto, tiene lugar la escena donde Darcy le confiesa sus sentimientos a Lizzy. Aquí, nuevamente se presenta un narrador extradiegético y una focalización externa. Primero, aparecen planos medios de Lizzy hablándole a Darcy, y luego contraplanos de Darcy respondiéndole a Lizzy. Mientras la conversación se va tornando más áspera, los personajes se van acercando, y la cámara va cerrando los planos, hasta mostrar primeros planos de Lizzy, y primeros planos de Darcy, alternados. Así, a través de este acercamiento, es posible observar más en detalle sus gestos, y somos testigos de cómo su enojo va aumentando, a medida que avanza la discusión.

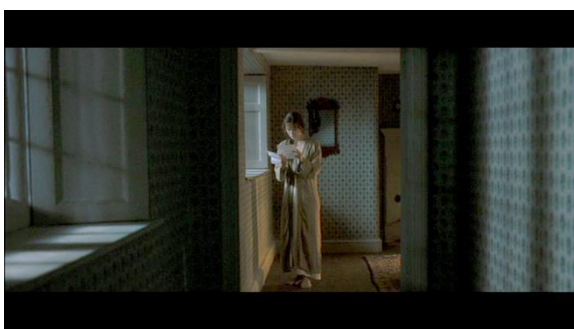
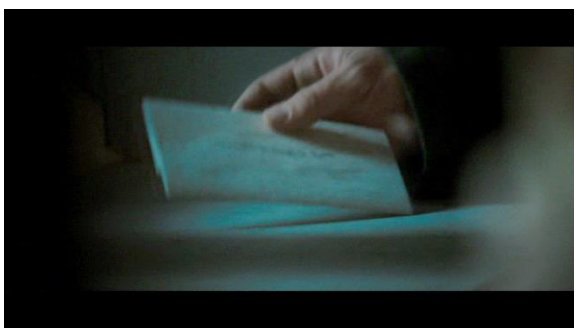
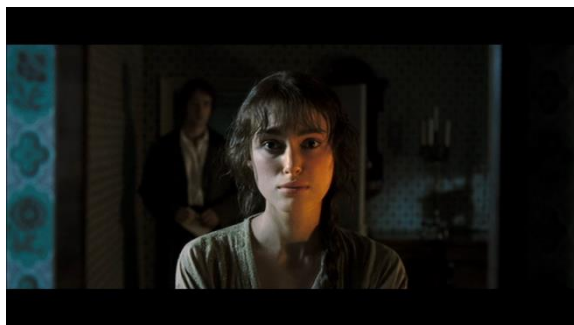
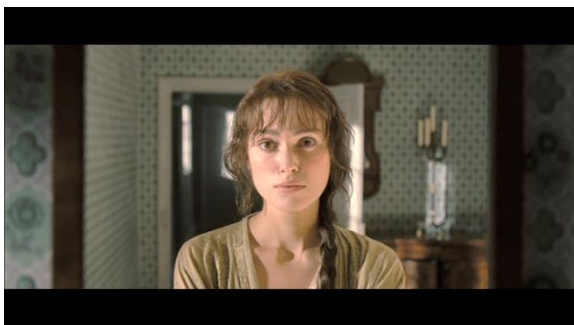
Finalmente, la última escena, también es representada bajo un narrador extradiegético, pero la focalización, presenta algunas variaciones. Primero, Elizabeth se encuentra en el dormitorio que utiliza mientras se aloja en casa de los Collins. La observamos sentada en la cama, mediante un plano fijo frontal (aquí se presenta la focalización externa). Luego, Lizzy deambula por la casa, hasta llegar a un espejo, donde se queda mirando. La cámara la sigue, pero cuando ella llega al espejo, se muestra su reflejo en un primer plano frontal. El plano continúa fijo sobre el reflejo del espejo, en el que vemos a Lizzy sola y en silencio, observándose a sí misma. Aunque no se nos presente el interior de Lizzy, o los pensamientos que tiene en ese momento, se muestra su rostro fijo mientras se mira al espejo, y la luz del fondo, se va apagando, lo que va manifestando el paso del tiempo, porque observamos que comienza a anochecer.

De este modo, se podría interpretar que Lizzy pasó toda la tarde frente al espejo, debido a que empezó a mirarse de día y luego se volvió de noche, pero ella continuó inmóvil. Así, se podría interpretar que aquí se presenta una focalización interna, ya que el paso del tiempo es tratado bajo su perspectiva: toda una tarde transcurre rápidamente en un plano fijo, sin cortes que representen una elipsis, tal como lo percibió ella. Este plano, además, se presenta mediante una ocularización interna secundaria, ya que representa la visión que Lizzy tiene de su propio reflejo.

Luego de esto, llega Darcy a entregarle la carta, pero el plano continúa en su misma posición: Darcy aparece por detrás de Lizzy, mientras ella continúa inmóvil ante el espejo. Darcy es mostrado desde la perspectiva de Lizzy, ya que el hecho se observa en el reflejo del espejo, tal como lo percibe ella (se presenta una ocularización interna secundaria). Cuando él deposita la carta, se muestra un plano detalle de su mano, pero de inmediato la cámara se direcciona nuevamente al plano del reflejo de Lizzy. Recién cuando Darcy se marcha, la cámara se acerca hasta enfocarse en un primerísimo primer plano de los ojos de Lizzy. Cuando ella reacciona y voltea para ver a Darcy, este ya se ha ido.

Luego de esto, mediante un plano medio, vemos a Lizzy asomarse por la ventana y ver a Darcy irse a caballo. En ese momento, comienza una voz off con el relato de Darcy, sobre el pasado de Wickham, y que está escrito en la carta. Mientras la voz suena, vemos a Lizzy abrir la carta y leerla. Luego, con el relato todavía en curso, se muestra un breve plano de Darcy galopando en la espesura del bosque, y repentinamente, aparece nuevamente un plano Lizzy en casa de Charlotte, quien es interrumpida por su amiga mientras lee la carta. Justo cuando es interrumpida, la voz off también se corta, por lo que podemos deducir que esa voz representaba una auricularización interna primaria, un sonido interno que provenía de la lectura de Lizzy. De este modo, todo esto manifiesta una perspectiva más intimista sobre los acontecimientos; una focalización centrada en el personaje de Elizabeth y su mirada sobre los acontecimientos.





La última escena de esta secuencia, presenta un tratamiento más subjetivo, donde el paso del tiempo y los hechos, son retratados mayormente bajo la perspectiva de Lizzy. Gracias a esto, es posible interpretar que estos acontecimientos se presentan bajo una focalización interna.

8. El espacio en “*Orgullo y prejuicio*” (Secuencia nº1)

Cómo mencioné anteriormente, en la novela de Austen no se presentan muchas descripciones de los espacios físicos. Pero en esta película, al igual que en la de 1940, se presentan espacios físicos que se deducen a partir de los hechos de la novela.

En este caso, al igual que la película estudiada anteriormente, estos espacios también están ligados a las situaciones y actividades que realizaban en ellos la sociedad *gentry*, propia de la Inglaterra de fines del s. XVIII y principios del s. XIX. Pero en esta película, además, se observa un tratamiento donde la cámara se sumerge en los espacios íntimos, la vida privada, y las escenas cotidianas de los personajes, sobre todo de los femeninos.

A continuación se presenta una descripción de cuáles son los espacios o escenarios presentados y qué situaciones se desarrollan en ellos.

1.- Campo, patio casa de los Bennet

El primer espacio o escenario que aparece en esta secuencia, al inicio de la película, es el paisaje de un campo abierto que Lizzy recorre sola, mientras lee un libro. La cámara la acompaña en este tránsito, a través de un seguimiento.

Este primer espacio, se utiliza para introducir y retratar al personaje principal, Elizabeth, mostrándola desde un comienzo, como la protagonista de la historia. Esta escena no aparece en la novela, pero sirve como introducción, para plasmar un poco al personaje y su personalidad, su carácter fuerte y autónomo. En este lugar, además, Lizzy realiza dos actividades de ocio propias de la clase *gentry* del siglo XVIII: el pasear al aire libre y la lectura. Estas dos actividades son la excusa para retratarla a ella y su cotidiano.

Se observa un tratamiento más íntimo, donde se recorre el espacio junto a la protagonista, mientras ella realiza una actividad privada, íntima.

Luego de esto, ella aparece en el patio de la casa, donde se retrata, a través de la locación y la puesta en escena, la clase social a la que pertenece. Se trata de una clase social acomodada, que cuenta con sirvientes, animales de granja, y una construcción bastante grande.

*Campo, patio casa de los Bennet:

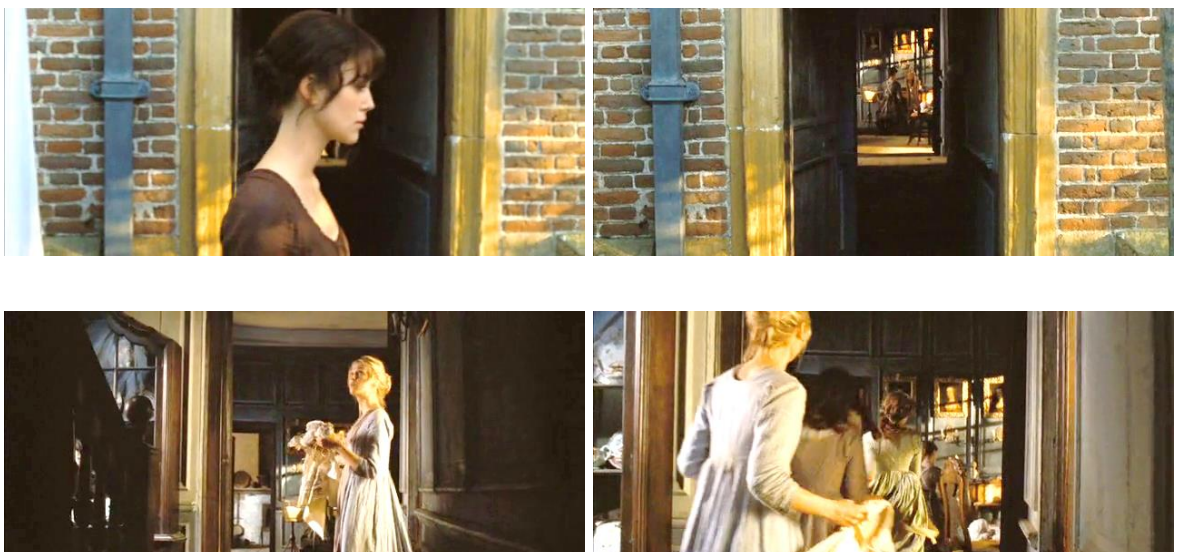


El primer espacio que aparece, el paisaje de campo abierto, sirve para situar desde un comienzo a la figura femenina, que se muestra independiente, fuerte y solitaria. En este lugar, ella realiza las actividades de ocio del pasear y lectura, y es retratada bajo una mirada más intimista. Por otro lado, el exterior de la casa de los Bennet, sirve para contextualizar la clase social a la que pertenecen (clase rural acomodada o gentry).

2.- Casa de los Bennet (alrededores y paseo por el interior)

Este segundo espacio, aparece cuando la cámara sigue a Lizzy paseando por el exterior de su casa, y al pasar por delante de la puerta de atrás, deja de seguirla para introducirse dentro de la casa.

Se observa el interior del lugar, en el que las mujeres viven su espacio y realizan actividades cotidianas, íntimas y femeninas. Mary toca el piano, Jane revisa unas cintas para adornar, Lydia y Kitty pasan corriendo y riendo. La cámara se adentra en este mundo privado, y recorre los espacios, con sus objetos. El desorden y la disposición de estos, nos hablan de que es una situación cotidiana y privada.



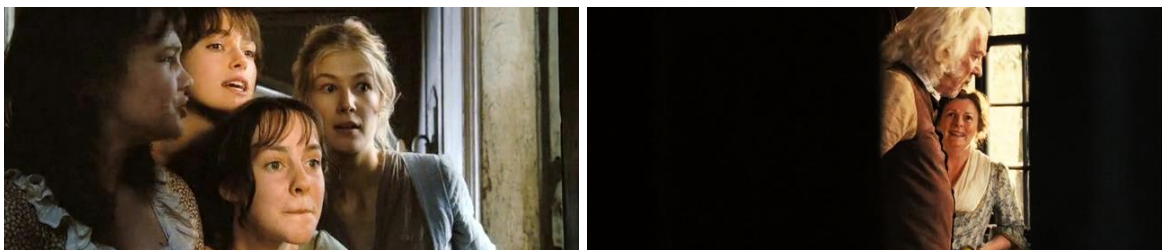


En este segundo espacio, la casa de los Bennet, se retrata la vida privada de la familia, en especial de las mujeres. El recorrido por el lugar y sus objetos, nos hablan de las actividades y el cotidiano femenino de la época.

3.- Library room o biblioteca

Cuando Lizzy entra a la casa, se encuentra a sus hermanas Lydia y Kitty espiando la conversación que los Sres. Bennet tienen sobre Bingley, dentro de la *library room* o biblioteca. En este lugar, se observa a la Sra. Bennet inquieta, pidiendo a su marido que visite a Bingley, contándole de sus riquezas y su intención de que conozca a sus hijas y se case con alguna de sus hijas.

Por su parte, ellas se encuentran afuera, escuchando y mirando desde el pasillo, por la puerta entreabierta que da a ese espacio. Este lugar relacionado con el mundo masculino de la época, es visto desde la perspectiva femenina, desde afuera, por las hijas que se encuentran al margen de la situación. El espacio no se alcanza a apreciar del todo, porque la perspectiva de la cámara, situada tras el marco de la puerta, la dificulta.



La library room o biblioteca, lugar masculino característico de la época, está mostrado desde el exterior, desde la perspectiva femenina, donde las hijas espían a sus padres mientras ellos conversan.

4.- Sala de estar

La sala de estar, presenta una decoración femenina: cuadros, manteles, objetos pequeños, sillones cómodos. En este lugar, propio de las reuniones sociales, las mujeres le suplican al señor Bennet que visite a Bingley. Todas se reúnen frente a él, mientras le insisten. Finalmente, el señor Bennet les cuenta que lo ha visitado, y todas se muestran muy alegres.

En este espacio, uno de los espacios femeninos característicos del s. XVIII, todas las mujeres reaccionan con júbilo, a excepción de Elizabeth, que, aunque se muestra alegre, permanece sentada en el sillón, observando la situación. El espectador es testigo, junto con Elizabeth, de esa escena familiar y privada

Finalmente, se muestra un plano general del exterior de la casa, que sirve como conclusión.

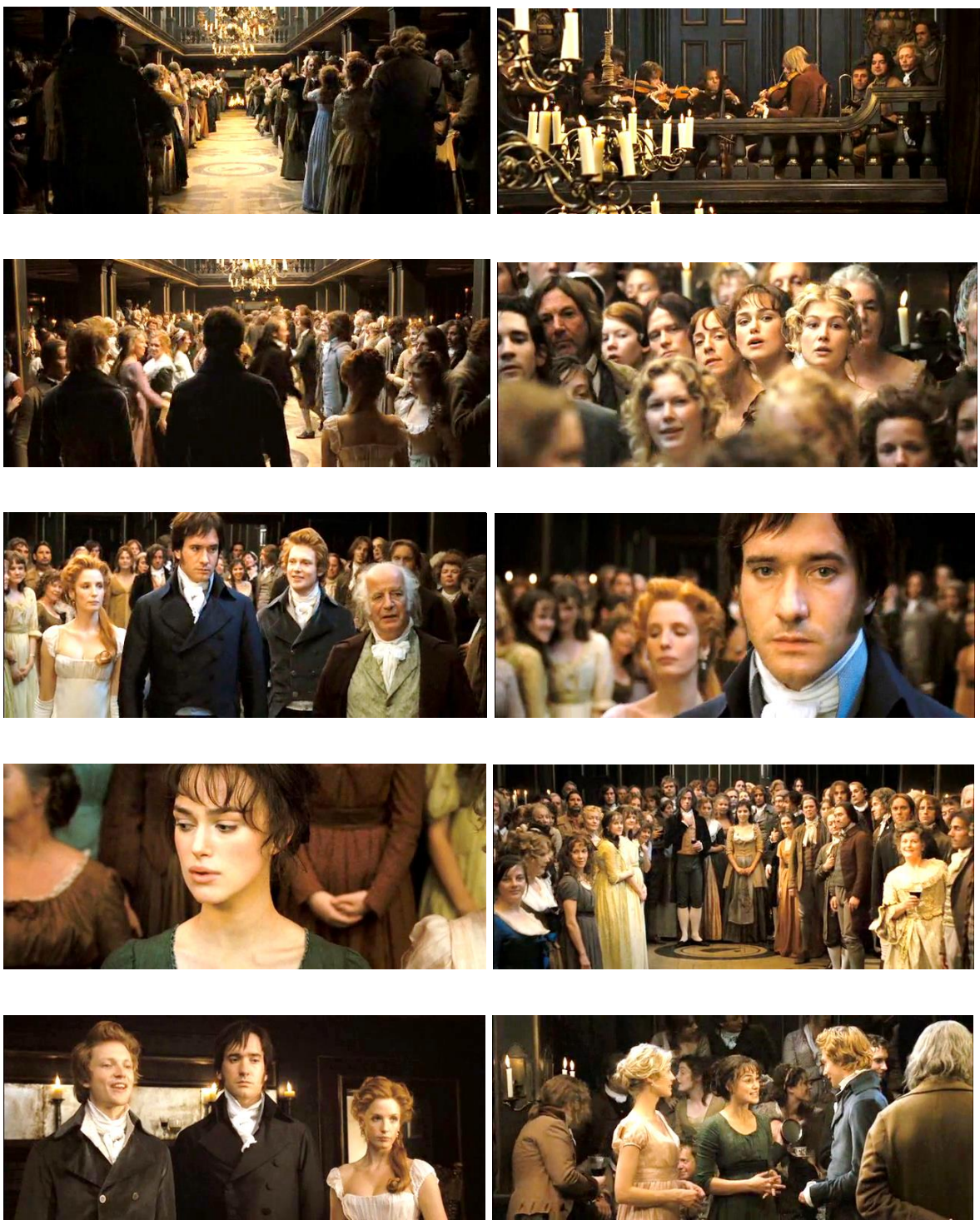


En la sala de estar, las mujeres se reúnen frente al señor Bennet, y se enteran de la feliz noticia. Un plano del exterior de la casa, sirve para reforzar la idea de haberse adentrado en una escena familiar y privada.

5.- Salón de baile

El quinto lugar que aparece en la película es el salón de baile. Es un lugar muy amplio, que cuenta con un piso de madera decorado con motivos florales, y una ornamentación con candelabros y velas. La iluminación y la altura del lugar, le otorgan cierta oscuridad. De este modo, se presenta muy distinto al que aparece en la película de Leonard, muy iluminado y claro.

En este espacio, se desarrollan las actividades del baile y la conversación que hacen avanzar la historia. Los hechos más importantes son, como ya he dicho, la atracción entre Jane y Bingley y la apatía entre Lizzy y Darcy.





El salón de baile, es el espacio público donde se realiza el primer baile en Meryton. En este espacio, donde se realizan las actividades de ocio del baile y la conversación, transcurren los hechos más importantes del capítulo 3 de la novela: la atracción entre Bingley y Jane y la apatía entre Lizzy y Darcy.

6.- Dormitorio de Elizabeth y Jane

El último espacio que aparece en esta secuencia, es el del dormitorio de las hermanas Elizabeth y Jane Bennet. La particularidad de esta escena, es que toda la conversación que tienen Elizabeth y Jane, transcurre bajo las sábanas de su cama.

En este espacio íntimo, ellas conversan sobre sus impresiones de Bingley, pero también sobre Darcy. Al igual que en el inicio del capítulo 4 de la novela, ellas se encuentran solas, y tienen un diálogo muy similar: Lizzy habla sobre el buen carácter de su hermana, ambas hablan sobre los atributos del Sr. Bingley, y la posibilidad de matrimonio, y se agregan algunos comentarios sobre la mala actitud de Darcy, pero que Lizzy se toma con humor.

Luego de la conversación, hay un plano general conjunto del dormitorio, que las muestra escondidas en su cama, y se observa una ventana por la que se vislumbra que es de noche. La cámara avanza hasta ella y se dirige hacia el exterior, donde se detiene en un plano fijo sobre la luna.

De este modo, el dormitorio, otro espacio femenino importante, es representado bajo un tratamiento que nos habla de la relación de las hermanas, y el grado de intimidad y confianza que existe entre ellas.

*Dormitorio de Elizabeth y Jane:



El espacio privado en su máxima expresión: la conversación entre las hermanas Bennet sobre Bingley y Darcy, transcurre bajo las sábanas, retratando un profundo grado de intimidad y confianza entre estos personajes femeninos.

9. El espacio en “*Orgullo y prejuicio*” (Secuencia n°2)

Nuevamente en esta secuencia, al igual que en la anterior, aparecen espacios o lugares relacionados con el mundo de la sociedad *gentry* del siglo XVIII y XIX.

A continuación, se describe qué lugares aparecen y qué hechos se desarrollan en ellos.

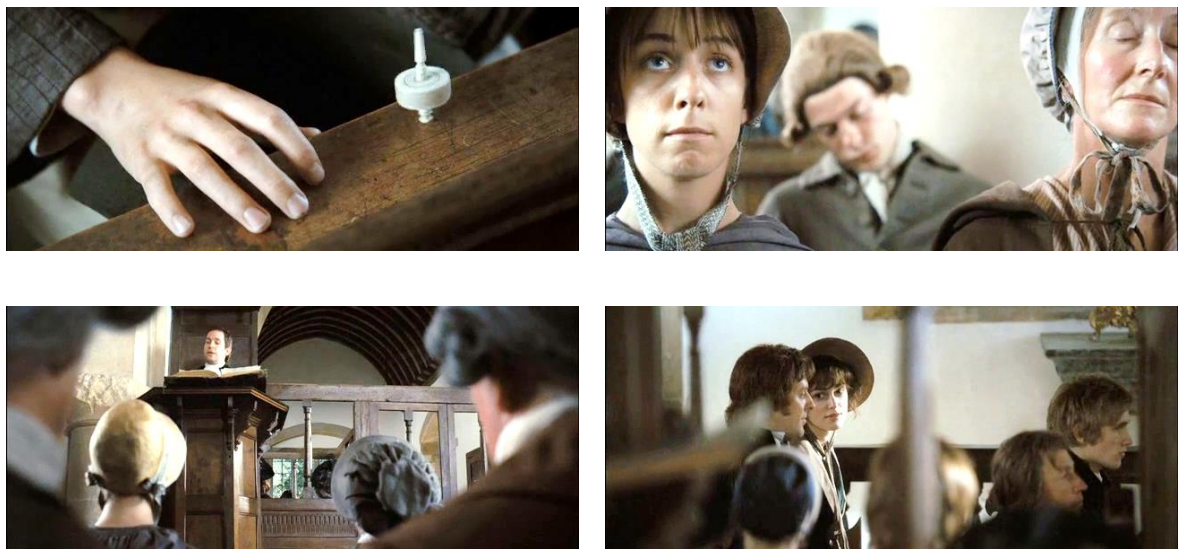
1.- Iglesia

La iglesia es el primer lugar que aparece en esta segunda secuencia de estudio. Aquí, Lizzy se entera de que Darcy separó a Bingley de Jane. Mientras Collins recita un sermón, y todos los pueblerinos escuchan, entre ellos Charlotte, Lizzy se encuentra junto al coronel Fitzwilliam, conversando en voz baja. Así, entre susurros, Fitzwilliam le cuenta a Lizzy sobre lo que ha hecho Darcy. Ella se muestra triste y sorprendida, pero no hace comentarios al respecto. Finalmente, se queda mirando fijamente a Darcy, pero voltea su mirada cuando éste la sorprende viéndolo.

Al mismo tiempo, dentro de la iglesia, ocurren ciertos hechos que restan seriedad o respeto a la instancia y el lugar, pero que se pueden interpretar como una forma de demostrar que la iglesia, en esta época (siglos XVIII y XIX), estaba perdiendo parte del poder que había gozado durante los siglos anteriores. Así lo señala Anderson en su libro “**La Europa del siglo XVIII**”, donde se menciona que “*Ya el estudio de los fósiles estaba empezando a demostrar que el relato bíblico era insostenible...*”. (Anderson: 174). De este modo, se menciona que “*El creciente conocimiento de pueblos no europeos (...), provocó crecientes dudas sobre la suposición tradicional de la creencia cristiana era la única base segura de una conducta virtuosa (...). El conocimiento del mundo exterior, y las comparaciones que con ello se hacían posibles, fomentaron en Europa un actitud más tolerante y liberal en asuntos de religión*” (Anderson: 175). Por lo tanto, no es raro que se presenten algunas de las situaciones descritas a continuación.

Por ejemplo, el primer plano de esta escena, que sirve para introducir el lugar, muestra a un niño jugando con un trompo o pirindola, mientras está sentado escuchando, pero se muestra aburrido y totalmente distraído. Luego, cuando la cámara hace un recorrido por los personajes que se encuentran sentados, se observa que algunos de ellos duermen. Un tercer hecho significativo, es la actitud

del propio Collins, personaje que siempre hace el ridículo, y que mientras recita el sermón, tartamudea y pide disculpas. Y por último, el mismo hecho de que Lizzy mantenga una conversación con Fitzwilliam en este contexto, que se muestre distraída, puede llegar a significar que ella presenta otras ideas con respecto a las creencias de la época, al no prestar atención al sermón.



En la iglesia, se presenta la conversación entre Lizzy y Fitzwilliam sobre Darcy y la separación que ha causado entre Bingley y Jane. Además de esto, algunos personajes incidentales muestran una actitud de desinterés hacia el sermón que predica Collins, cuestión que podría interpretarse como la pérdida de poder que la iglesia estaba teniendo en la época, en relación a los siglos anteriores.

2.- Templo circular

El templo circular, es el segundo espacio que se presenta en esta secuencia. En este lugar, Lizzy se protege de la lluvia luego de correr y mojarse, tras enterarse de lo que Darcy le ha hecho a su hermana. Aquí, es sorprendida por Darcy, quien se acerca a ella y le expresa sus sentimientos de amor, pero Lizzy lo rechaza.

En la película de Wright, se ha cambiado el lugar en que transcurren estos hechos. Mientras que en la novela estos acontecimientos suceden en la casa de Charlotte, en esta película aparecen situados en este templo de forma circular.

Este tipo de templos, tienen una larga tradición en los jardines ingleses desde principios del siglo XVIII. Así lo explica David Gutiérrez, **Licenciado en Historia del Arte** de la Universidad Complutense de Madrid, en su página web sobre

Historia del arte, donde ha publicado un artículo llamado **“El templo circular en el jardín inglés”** (2013):

“El jardín inglés se acerca más al concepto de imitación de la naturaleza virgen, aunque esta imitación es siempre producto de un plan prediseñado y organizado (...). Como un ejemplo característico de arquitectura de todo jardín inglés es la creación de un templo clásico (...). Este tipo de templos se realizan en mármol, se levantan sobre un basamento o pequeña escalinata desde donde se elevan una serie de columnas clásicas y se cubre con una bóveda centralizada decorada con casetones...” (Gutiérrez: parr. 7). *“El simbolismo de estos templos siempre tienen una relación directa con la cultura clásica (...), el círculo siempre ha representado la perfección, e incluso en diversas épocas las arquitecturas de planta centralizada o cubiertos por cúpulas tan sólo estaban destinadas bien al poder eclesiástico o bien al poder real.”* (Gutiérrez: parr. 9)

Así, este lugar imponente (un templo circular de mármol situado en medio de un típico jardín inglés), es el escenario para que Darcy le exprese sus sentimientos a Lizzy. Este hecho, es presentado de manera mucho más dramática, sentimental y romántica, en relación a cómo aparece en la película de Leonard. Al imponente escenario, se suman otros elementos como la lluvia, el sonido de los truenos, una gestualidad, entonación y actuación más naturalista, una escala de planos más cercana, y además, unos personajes completamente empapados debido a la lluvia.

Cuando Lizzy rechaza a Darcy, la conversación entre ambos cada vez se va tornando más brusca, y al mismo tiempo, los personajes se van acercando cada vez más mientras hablan. Esto se muestra a través de planos y contraplanos de Lizzy y Darcy hablando. Al principio, son planos medios, pero a medida que se acercan, los planos se van cerrando, hasta convertirse en primeros planos de cada uno. Así, a través de estos planos cercanos, podemos observar la gestualidad de los personajes. Por ejemplo, el rostro de Lizzy muestra rabia y enojo, y su expresión se va tornando amarga, denotando un gesto en el que está casi a punto de llorar de la indignación, y, al mismo tiempo, se presenta fuerte, con un tono de voz bastante enérgico, y con mucho carácter. Por otro lado, Darcy, en un principio se muestra triste y sorprendido, pero mientras avanza la conversación, su tono de voz se vuelve más profundo, y permanece fuerte y

orgullosa. Otra cosa que destaca y que contrasta con la película de Leonard, es que en toda la escena, los personajes siempre permanecen uno frente al otro, mirándose a los ojos, encarándose completamente (a diferencia de la película de Leonard, en la que ambos personajes constantemente se dan la espalda). Al mismo tiempo, no se perciben muchos contrastes en relación a la inferioridad o superioridad de algún personaje, en este sentido, hay más equidad también. Lizzy y Darcy son mostrados a través de planos similares (planos medios y primeros planos), y a medida que avanza la acción, es posible ver el enojo de ambos.

Otra de las características significativas de esta escena, es que los personajes se van acercando cada vez más, tanto, que terminan muy cerca el uno del otro, justo cuando la conversación ha explotado, y se quedan mirando por unos instantes, demostrando así la atracción que existe entre ellos. Finalmente, cuando Darcy se va del lugar, se muestra un plano general que los sitúa a ambos bajo el alero del templo circular, donde se observa a Darcy salir de cuadro, y a Lizzy sosteniéndose del muro para no caerse, recordándonos la frase de la novela que describe que “no podía sostenerse de pie” (Austen: 226), debido a la confusión que todo esto le había generado.





El templo circular, rodeado de un típico jardín inglés, es el escenario donde Darcy le expresa sus sentimientos de amor a Lizzy, y ella lo rechaza. Esta escena, presenta un tratamiento mucho más dramático y sentimental que la película de Leonard. Así, al imponente escenario, se suman otros elementos como la lluvia, unos personajes empapados debido a la lluvia, el sonido de los truenos, una gestualidad, entonación y actuación más naturalista, y además, una escala de planos más cercana, que permite ver sus rostros y emociones.

3.- Casa de Charlotte:

La casa de Charlotte, es el último espacio que aparece en esta secuencia, en la tercera y última escena que se presenta. En un principio, se muestra a Lizzy sentada en el borde de su cama, en la habitación que ocupa al estar de visita en casa Charlotte. Luego, ella deambula por un pasillo de la casa, y después, se sitúa en una sala donde observa el exterior a través de la ventana, y donde en un costado, está situado el espejo donde se queda mirando. La casa de Charlotte es relativamente modesta, sin adornos lujosos ni ornamentación sobrecargada, está decorada con papel mural en tonos verdeazulados, y presenta muy pocos objetos. Luego de que Lizzy se mira al espejo, aparece Darcy, le deja la carta y ella la lee. Finalmente, cuando es sorprendida por Charlotte, y esconde la carta, Lizzy está situada en una sala contigua, junto a una chimenea que arde en llamas.

10. La representación del personaje femenino en “*Orgullo y prejuicio*”

En esta película, destaca un tratamiento que trata de acercarse un poco más a los personajes femeninos, sobre todo al de Elizabeth. En este sentido la puesta en escena y los movimientos de cámara, reflejan a veces una mirada más intimista sobre los personajes, porque los acompaña. Esto, hace que los hechos, algunas veces, aparezcan desde la perspectiva femenina.

El personaje femenino protagonista, Elizabeth Bennet, se presenta desde el inicio de la película como tal: la primera escena muestra a Elizabeth recorriendo el campo, mientras lee un libro. A través de esta escena, se nos muestran algunas de las características de su personalidad: aparece sola, independiente, se muestra inteligente y con carácter.

Poco a poco, se va acercando a la casa de la familia Bennet, donde se encontraban todas las mujeres. Este hecho, muestra que ella se presenta distinta, ya que había pasado mucho de su tiempo libre en otro lugar. Se encontraba alejada del espacio típico de las mujeres de su época, por lo que contrasta con la figura femenina típica de la época.

Luego, se suma a sus hermanas para escuchar la conversación de sus padres, a escondidas, detrás de una puerta. La biblioteca, el lugar masculino característico de la época, es vista desde afuera, desde la perspectiva femenina. Es este lugar la señora Bennet le pide a su marido que se presenten ante Bingley, y las hijas se muestran interesadas por este hecho.

Cuando se reúnen en la sala de estar, y el padre les cuenta que ya ha visitado a Bingley, es la menos animada de las mujeres. Todas reaccionan con júbilo, mientras que ella permanece sentada observando, y el narrador se centra en ella. Su actitud tranquila y despreocupada, sentada relajadamente con los pies en el sillón, mientras que todas las otras mujeres permanecen de pie, nos habla de los rasgos de fuerza y carácter de la protagonista.





Lydia literalmente “de rodillas” suplica a su padre para que visite a Bingley. Elizabeth es la única que desde un principio se sienta cómodamente (incluso con los pies en el sillón), mientras que todas las demás mujeres permanecen de pie. De este modo, el carácter fuerte de la protagonista se refleja en sus gestos, actitud corporal y puesta en escena.

Durante el baile, y luego de escuchar la conversación entre Darcy y Bingley sobre ella y su hermana, se agrega un diálogo en el que ella le deja claro a Darcy que ha escuchado lo que ha dicho sobre ella. Luego de esas palabras, Elizabeth se aleja del lugar con una sonrisa, y la cámara la sigue en su recorrido.

La segunda secuencia de la película, presenta algunas características similares, en el sentido de que aparece un tratamiento que se acerca más a la figura de Elizabeth Bennet. Por ejemplo, en la última escena de esta secuencia, se muestra al personaje de Elizabeth sola en casa, deambulando por el lugar, y luego cuando se queda plasmada frente al espejo, se muestra su reflejo y su percepción del tiempo. En este plano, el tiempo transcurre rápidamente, tal como lo percibió ella, y luego cuando aparece Darcy, nuevamente se muestra bajo su perspectiva, al mostrar este hecho en el reflejo del espejo que Lizzy estaba mirando.

Nuevamente, cuando ella lee la carta, la cámara que se aleja lentamente realza la importancia de este hecho, y además se introduce su perspectiva debido al sonido: la voz de Darcy aparece en voz off, relatando la carta, mientras Lizzy la va leyendo, y se corta abruptamente cuando ella es interrumpida por Charlotte, por lo que queda claro que se trataba de su interior.

En general Elizabeth presenta las mismas características que se observan en la novela, pero se profundizan aún más al incorporar nuevas situaciones que dan cuenta de su personalidad, además de una puesta en escena que muchas veces la toma como eje principal de acción.

La figura femenina de la película de Wright, presenta características de personalidad similares a las que aparecen en la película de Leonard, pero se ven diferenciados debido al tratamiento con el que se representa en cada una de ellas, y que está relacionado con la puesta en escena, el estilo y la atmósfera que se crea.

XIII. Conclusiones

1.- A través de este trabajo, he confirmado que el cine y la literatura, son dos lenguajes distintos, y sin embargo, a través de ambos medios, es posible comunicar una historia que presenta características similares. Aun así, esto se hace bajo formatos, códigos, canales y soportes distintos lo que transforma a cada una de ellas, en obras únicas y valiosas. Que una transposición cinematográfica se presente muy distinta o demasiado similar a su antecesor literario, no significa necesariamente, que se vuelva más o menos valiosa. Por el contrario, las transposiciones cinematográficas pueden presentar sus propias características, que incluso pueden enriquecer o darles una segunda lectura, a las historias en las que están basadas.

2.- Concretamente la obra literaria de Austen, aparece transpuesta de dos maneras muy distintas. Aunque una misma novela sirva de base para construir ambas películas, han sido hechas en distintos años, distintas épocas de producción, y distintos contextos, dirigidas bajo miradas distintas, por lo que ambas abren una nueva perspectiva en relación a la novela de Austen. Aunque ambas películas presenten hechos similares (incluso en ocasiones, se presentan los mismos), estamos frente a dos obras que presentan muchas diferencias entre sí, debido al tratamiento con el que se han abordado. La mirada y el sello que cada director ha puesto, los actores, espacios, decorados; la puesta en escena en general, sumada a todas las otras muchas especificidades del lenguaje cinematográfico, logran plasmar una atmósfera para cada película.

3.- El proceso de la realización de este trabajo, me sirvió para conocer más en profundidad sobre muchos temas que desconocía, sobre todo en relación a las obras, que me hace apreciarlas, entenderlas y valorarlas de mejor manera. A nivel general, me sirvió mucho estudiar sobre la vida de Jane Austen, y el contexto en el que está situada su obra, con las problemáticas y situaciones que se presentaban en su época, sobre todo las temáticas relacionadas con el rol de la mujer y la educación que ellas recibían en la época (siglos XVIII y XIX). Aun cuando solo me haya acercado al tema, sin haber profundizado en él, igualmente la información que recopilé, sirvió para introducirme en una temática casi

desconocida para mí, que ciertamente me hace valorar mucho más a Austen y su obra en general.

Asimismo, al profundizar sobre las estructuras del relato literario, y sobre las estructuras del relato fílmico, aprendí cosas sobre ambos lenguajes, como las similitudes y diferencias se presentan entre ellos, o los conceptos que ambos comparten. Aunque sean distintos, se trata de dos lenguajes que son capaces de comunicar un mensaje valiéndose de estructuras de relato similares.

En cuanto al tema de la representación del personaje femenino, aunque haya sido tocado de manera periférica, igualmente me abrió una perspectiva nueva, proporcionándome un nuevo enfoque y una nueva capa de significado, que sirvió para direccionar parte de esta investigación.

4.- Gracias al análisis narratológico, basado concretamente en estas dos secuencias, he podido vislumbrar cuestiones más específicas de cada una de las obras. Al estudiar cada una de las obras más en profundidad, llegué a percibir cosas en las que antes nunca había reparado, como la segunda lectura que se puede hacer de la disposición de los personajes en el espacio, o lo importante que resulta tener una perspectiva de narrador o focalización con respecto a las acciones.

5.- A través de este trabajo, he podido confirmar que la película de Leonard, se ha visto influenciada claramente por los modos y contextos de producción de su época, en la que se presentan varias de las características del cine de esos años. El estudio sobre esta película, ha servido para reforzar la idea de que efectivamente aquí se presentan características de la *screwball comedy*, como la dualidad entre los personajes femeninos y masculinos, una disposición de los personajes en el espacio que nos habla de la división y el choque que existe entre ellos, y una connotación sobre las diferencias de todo tipo entre ambos protagonistas.

El estudio narratológico, me ha servido para vislumbrar como se presentan el tiempo, el espacio, el narrador y la focalización en esta película. De este modo, he concluido que el tiempo se presenta de manera lineal, a través de un montaje y una escala de planos clásicos, donde todos los acontecimientos respetan un orden cronológico. Asimismo, los acontecimientos se suceden mucho más rápido

que la novela, y se presenta una constante premura en el accionar de los personajes, sus movimientos, las acciones, etc., que denotan un tono más teatral y artificioso, que es propio del cine clásico de Hollywood.

El espacio, es representado bajo una escala de planos clásica, pero la disposición de los personajes frente a la cámara, la puesta en escena, y algunas veces los decorados, hacen percibir el conflicto entre los géneros ya mencionado propio de las *screwball comedy*. Los choques ideológicos, culturales, y de estatus, se acentúan gracias a la disposición de los personajes en el espacio, como por ejemplo al mostrar la superioridad de los hombres de la época, al ubicar al Sr. Bennet sobre un banquillo mientras habla con su esposa, a una altura mayor que la de ella, o, cuando se da la confrontación entre Lizzy y Darcy, al mostrarlos a ambos de espaldas separados por pilar vertical del decorado. Todos estos son elementos del espacio y la puesta en escena que nos hablan de los conflictos entre los personajes femeninos y masculinos de la época.

En relación al narrador y la focalización, casi siempre es presentada de manera externa, a través de un narrador extradiegético que se encuentra al margen de todos los personajes, y donde la cámara registra los hechos de manera externa, sin adentrarse en la perspectiva de ningún personaje en particular, y que son estrategias propias del cine clásico y la época en que está situada esta obra.

Por último, la representación del personaje femenino, se presenta de manera externa, donde lo que más destaca es el carácter fuerte de la protagonista, y la relación que se presenta en los espacios, cuando está relacionada con personajes masculinos. En este sentido, en esta película destaca la dualidad entre lo femenino y lo masculino, sin interiorizarse específicamente en la perspectiva de Elizabeth, sino en cómo se desarrolla su relación con el personaje masculino.

6.- Por otro lado, la película de Wright, se observa un tratamiento mucho más naturalista, subjetivo y romántico, sobre la novela de Austen.

Las características que lo diferencian de la película de Leonard son algunas de las que ya he mencionado anteriormente, como un vestuario mucho más sobrio, una cámara con mayor movilidad, y a la vez, una atmósfera más pausada, que se materializa en algunos largos planos fijos contemplativos, o ausencias de diálogo.

A esto, se le suma un estilo de actuación menos teatral, la inclusión de paisajes y decorados reales, además de una sutil música de piano y orquesta, que acompaña constantemente las acciones.

El análisis narratológico, me ha servido para ver como aparecen el tiempo, el espacio, el narrador y la focalización en esta obra. Así, he concluido que los hechos si bien presentan de manera lineal, muchas veces, como ya he dicho, se aprecia un tiempo más tranquilo y pausado, y que se acerca a la perspectiva subjetiva de ciertos personajes. Este acercamiento también se ve expresado en la focalización, ya que en esta obra, a diferencia de la película de Leonard que siempre se presenta de manera externa, observamos una aproximación más cercana al personaje y la mirada de Elizabeth.

Así, en esta película, destaca un tratamiento que trata de acercarse un poco más a los personajes femeninos, sobre todo al de Elizabeth, lo que se logra a través de la puesta en escena y los movimientos de cámara, que reflejan muchas veces una mirada más intimista sobre los personajes, con una cámara que muchas veces los acompaña.

Wright logra presentar la historia planteada por Austen en su novela, con mayor sensibilidad y dramatismo, en relación a la película de Leonard. Y como ya he dicho, esta película me parece que se acerca más a la perspectiva, sensibilidad y preocupaciones del personaje femenino planteados por Austen.

7.- Este trabajo me ha servido para profundizar sobre el conocimiento de las tres obras, conocer sus características, las metodologías que se han empleado para abordar los temas, cómo influyen los contextos de producción. En definitiva, me ha servido para aprender más acerca del propio lenguaje cinematográfico.

XIV. BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas (libros):

1. Austen Jean. **“Orgullo y prejuicio”**. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2012.
2. Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros. **“La ilustración olvidada, la polémica de los sexos en el siglo XVIII”**, Madrid: Editorial Antrophos, 1993.
3. García Jiménez, Jesús. **“Narrativa audiovisual”**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
4. Gaudreault, André y Francoise Jost. **“El relato cinematográfico, cine y narratología”**. Barcelona: Paidós, 1995.
5. Genette, Gerard. **“Figuras III”**. Barcelona: Lumen, 1989.
6. Jara, René y Fernando Moreno. **“Anatomía de la novela”**. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972
7. Miralles, María; Lesmer Montecino, Valeska Muller y otros. **“Lenguaje y comunicación PSU Universidad Católica de Chile”**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2003.
8. Parril, Sue. **“Jane Austen on Film and Television. A critical study of the adaptations”**. Jefferson, North Carolina and London: Mc Farland & Company Inc., 2002.
9. Restrepo, Carlos José. **“Jane Austen, la comedida perfección”**, publicado en *“A propósito de Jane Austen y su obra”*, en Jane Austen, *“Persuasión”*. Bogotá: Norma Ediciones, 1991.
10. Sánchez Noriega, José Luis. **“De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación”**. Barcelona: Paidós, 2000.
11. Wolf, Sergio. **“Cine y Literatura, ritos de pasaje”**. Buenos Aires: Paidós, 2001.
12. Wolf, Virginia. **“Jane Austen”**, publicado en *“A propósito de Jane Austen y su obra”* en Jane Austen, *“Persuasión”*. Bogotá: Norma Ediciones, 1991.

Obras citadas (fuentes no impresas / electrónicas / artículos / PDF):

13. Campiglia, Laura: **“Jane Austen: Defensora de la Educación Femenina”**, 2013 (artículo revista de comunicación de la SEECI, número 30, 2013). En línea, enlace: <http://www.seeci.net/revista/index.php/seeci/article/view/14>
14. Conway, Jill K. Bourque, Susan C. y Joan W. Scott, **“El concepto de género”** (Título original en inglés: *“The Concept of Gender”*, publicado en Learning about Woman: Gender, Politics and Power). Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1987. Traducción de Jessica McLauchlan y Mirko Lauer. En línea, enlace:
15. Domínguez, Humberto y Carrillo Rafael. **“Europa en los siglos XVII y XVIII: la Ilustración”**, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Ciencias y Humanidades, 2008 (artículo y/o material pedagógico). En línea, enlace: http://portalacademico.cch.unam.mx/materiales/prof/matdidac/sitpro/hist/mex/mex_1/HMI/Ilustracion.pdf
16. García Soria, Cinthia. **“Jane Austen, una biografía”**. 2005-2014. En línea, enlace: <http://janeaustencastellano.wordpress.com/biografia/>
17. Herrera Sánchez, Sonia. **“La economía de las relaciones de género en Orgullo y Prejuicio de Jane Austen”**, 2012 (artículo Revistas Científicas Universidad Complutense Madrid. Vol. 3). En línea, enlace: <http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/41148>
18. La Filmoteca IVAC de Valencia. Artículo **“Los géneros cinematográficos: La screwball comedy”**, basado en un texto de Pablo Echart y otros. 2011. En línea, enlace: <http://ivac.gva.es/banco/archivos/Basicos11.pdf>
19. La Filmoteca IVAC de Valencia. Artículo **“Sobre la comedia clásica de Hollywood”**, basado en textos de Áurea Ortiz y Tina Olsin. 2011. En línea, enlace: <http://ivac.gva.es/banco/archivos/Basicos11.pdf>
20. Leal Maldonado, Jesús. **“La sociología del espacio: el orden espacial de las relaciones sociales”**, Revistas Científicas Complutenses (Vol. 25), Universidad Complutense de Madrid, 1997. En línea, enlace: <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO9797230021A/25156>
21. Márquez, Pamela. **“Jane Austen: su romanticismo”** (Tesis), Colección de Tesis Digitales Universidad de las Américas Puebla, México, 2008. En línea,

enlace:

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lhu/marquez_c_pa/indice.html

22. Rubio Montaner, Pilar. **“La tercera persona desde la focalización interna”**, Universidad de Valladolid, España, 1991. En línea, enlace: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-151316B1-F8F5-C6BB-F56B-561A65560583&dsID=Documento.pdf>

23. Sancho Martín, Jérica: **“El mundo del ocio y sus objetos en Sentido y sensibilidad”**, tesis de Magister Universidad de Valladolid, España, 2011-2012. En línea, enlace: <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1542/1/TFM-F%201.pdf>

24. Gutiérrez, David. **“El templo circular en el jardín inglés”** (2013). En línea, enlace: <http://bloghistoriadelaarte.com/2013/07/01/el-templo-circular-en-el-jardin-ingles-the-circular-temple-in-the-english-garden/>

Obras consultadas:

25. Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Venet. **“La estética del cine”**. Barcelona: Paidós, 1996.

26. Anderson, M.S. **“La Europa del siglo XVIII”**, Santiago de Chile: Fondo de cultura económica, 1994.

27. Barthes, Roland, Christian Metz, Tzvetan Todorov, y otros. **“Análisis estructural del relato”**. México: Ediciones Coyoacán, 1999.

28. Burch, Noel. **“Praxis del cine”**. Madrid: Editorial fundamentos, 9na ed., 2008

29. Bordwell, David. **“La narración en el cine de ficción”**. Barcelona: Paidós, 1996.

30. Carmona, Ramón. **“Cómo se comenta un texto fílmico”**. Madrid: Cátedra, 2000.

31. Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. **“Cómo analizar un film”**. Barcelona: Paidós, 1991.

32. Maurois, André. **“Historia de Inglaterra”**, Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1960.