



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teatro
Carrera de Actuación Teatral

De ser enunciada a ser enunciante
Posibilidades de transcodificación del modo narrativo al modo dramático.

Tesis para optar al título de actriz
Federica Larraín Matte

Profesor Guía
Paulo Olivares Rojas

Santiago, octubre 2021

Esta tesis está dedicada a Anastasia y Emilia que me regalaron el libro que me trastornó la cabeza e hizo todo esto posible.

Quiero darle las gracias a mi familia, María Olga, Guillermo, Dominga, Titita, sobre todo a Colomba, que me escuchó tantas veces divagar sobre las teorías conspirativas de los personajes. A mis amigas por su apoyo incondicional, las risas, las catarsis, el compartir ideas y avanzar juntas, Antonia, Amaia, Anastasia, Emilia, Maia, Pascale. A mis compañeras tesisistas, por las llamadas después de clases, por sus sabias reflexiones, por pensar conmigo, América, Constanza. Gracias Paulo. A todos los que participaron en el laboratorio, sin ustedes no habría sido posible, Matilde Mora, Gabriela Vidal, Constanza Bascuñán, Gabriela Urrea, Matías Aguilar, Antonia Sepúlveda, Rayén Baldovino, Benjamin Muñoz, Josefa Quiroz, Ginno Vicencio, Ana Aguirre, Emilia Zuloaga, Mikaela Meza, Matías Carvajal, Pascale Zelaya, María Fernanda Vallejos, Colomba Larraín.

RESUMEN: La diferencia entre los dos modos de representar (narrativo y dramático) una fábula se mantiene desde los griegos hasta nuestros días. En esta investigación, buscaremos proponer y analizar posibilidades de transcodificación del modo narrativo al modo dramático, enfatizando sus características y particularidades. *La Abadía de Northanger* de Jane Austen se utilizará como material base. El marco teórico inicia en la *Narratología*, se cruza con la *Dramatología* y se tensiona con la Teoría del Drama Moderno. A modo de laboratorio, se presentan cinco ejercicios de transcodificación con sus respectivas observaciones, a fin de buscar conclusiones que permitan densificar el entendimiento entre ambos modos de representar.

ABSTRACT: The difference between how narratives are presented (narrative and dramatic mode) is maintained from the Greeks to our days. In this research, we will seek to propose and analyze possibilities of transcoding from the narrative mode to the dramatic mode, emphasizing their characteristics and particularities. *Northanger's Abbey* by Jane Austen will be used as the primary material. The theoretical framework begins with the work of Gerard Genette, crossed with José Luis García Barrientos' theory and tensioned by the theory of modern drama. As a laboratory, we will present five exercises of transcoding with their respective observations, for the purpose of finding conclusions that will allow us to deepen our understanding of both representation modes.

ÍNDICE

Etapa I: Palabras preliminares

1. Introducción:
 - 1.1 Presentación del concepto central de la investigación: modo de representar
 - 1.2 Modo narrativo y modo dramático
 - 1.3 Exposición de la problemática
2. Exposición de la investigación
 - 2.1 Objetivo: transcodificación
 - 2.2 Estructura
 - 2.3 Consideraciones teóricas
 - 2.3.1 De la *Narratología* a la *Dramatología*
 - 2.3.2 *Ideas-Teatro*
 - 2.3.3 Personaje narrativo y personaje dramático

Etapa II: Presentación de la novela

1. Resumen de la novela
2. Razones para elegir esta obra
 - 2.1 Narración visual
 - 2.2 Lecturas feministas
 - 2.3 Interés personal
3. Estudio de la novela
 - 3.1 Narradora
 - 3.1.1 Estatuto
 - 3.1.2 Punto de vista
 - 3.1.3 Voz
 - 3.1.4 Quiebre
 - 3.1.5 Tránsito entre factores miméticos textuales
 - 3.1.6 Carácter lúdico
 - 3.2 Novela de aprendizaje
 - 3.3 Ironía

Etapa III: Cruces entre modo narrativo y modo dramático

1. Definiciones y características fundamentales
2. *La Abadía de Northanger* y Drama Moderno

Etapa IV: Ejercicios de transcodificación

1. Capítulo 10: Apartes
 - 1.1 Propuesta
 - 1.2 Escena
 - 1.3 Observaciones
2. Capítulo 14: Diálogos
 - 2.1 Propuesta
 - 2.2 Escena
 - 2.3 Observaciones
3. Capítulo 20: Acotaciones
 - 3.1 Propuesta
 - 3.2 Escena
 - 3.3 Observaciones
4. Capítulo 24: Soliloquio
 - 4.1 Propuesta
 - 4.2 Escena
 - 4.3 Observaciones
5. Capítulo 30: Imposibilidades

Etapa V: Conclusiones y Proyecciones

Bibliografía

Anexo

ETAPA I: PALABRAS PRELIMINARES

1. Introducción

Nuestro punto de inicio se remonta al génesis de la teoría teatral y si hablamos de génesis de la teoría teatral hablamos de la *Poética* de Aristóteles. Una de las diferencias que establece en ella para la comprensión del problema de la *mimesis* es a través de la categoría de *modo*. El concepto central de esta investigación es el modo de representar. Aristóteles define dos modos de representar: «es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas [...] o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes» (Aristóteles; 2). Los modos de representación vienen a definir entonces cómo se presenta la fábula, diferenciando así las que son presentadas a través de la narración o de la acción. Para el primer tipo de modo de representación, hablaremos de modo narrativo; para el segundo, modo dramático. A pesar de la importancia de estas diferenciaciones, Aristóteles no vuelve a mencionar las implicancias y sutilezas de un modo y de otro.

En nuestro días, buscamos ampliar la reflexión sobre los modos de representar. Para esto, revisamos el trabajo de José Luis García-Barrientos, que, desde el enfoque de la dramaturgia, expande la reflexión propuesta por Aristóteles. En su texto *Modos Aristotélicos* (2004), García Barrientos reafirma dicha teoría, argumentando su vigencia y manteniendo la división generada por Aristóteles. En efecto, «[...] a la hora de representar universos de ficción, fábulas o historias, habrá que elegir uno de estos caminos posibles, que son dos y sólo dos: contarlos (modo narrativo) o actuarlos, es decir, presentarlos, “hacerlos presentes”, poniéndolos ante los ojos de los espectadores (modo dramático).» (García Barrientos; 2004: 4). Tenemos entonces sólo dos modos posibles de representar.

Recapitulemos las características de uno y de otro para tener claridad de sus particularidades y comenzar a adentrarnos en las problemáticas en las que esta investigación desea adentrarse.

Por un lado, el modo narrativo se define por la mediación de la experiencia a través de la narración de los hechos ocurridos y de los personajes. Este modo se caracteriza por el verbo *contar*, las acciones no están en presente, sino que son transmitidas por un narrador. Un ejemplo del modo narrativo es la novela, donde el lector tiene acceso a la fábula únicamente

a través a la enunciación de dicho narrador y todo cuanto allí está es gracias a su acción de contar lo que sucede. Es el narrador el sujeto de la enunciación, siendo los personajes el sujeto del enunciado. Es decir que el narrador es siempre quien habla y los personajes sólo aparecen porque está hablando de ellos, haciéndolos aparecer de modo directo o indirecto.

Por otro lado, el modo dramático se define por la inmediatez, es decir la experiencia no-mediada por un tercero. Este modo se caracteriza por el verbo *mostrar*, así los hechos ocurridos y los personajes son presentificados, puestos directamente frente a los ojos de los espectadores. Un ejemplo de modo dramático es el teatro moderno, donde el espectador tiene acceso a la fábula a través de los mismos personajes que la constituyen y las acciones son, en su mayoría, realizadas frente a sus ojos.

Habiendo establecido las definiciones y particularidades de ambos modos de representar, nos surge la pregunta: ¿se puede pasar de un modo de representar a otro? Lo que se podría contestar fácilmente: sí se puede. Es más, se hace regularmente, desde la representación escénica de las tragedias griegas que eran inspiradas en relatos orales, hasta éxitos musicales como *Los Miserables* inspirado en la novela homónima de Victor Hugo.

Por lo que la pregunta debe reformularse, ¿cuáles son las posibilidades e implicancias del paso del modo narrativo al modo dramático?

2. Exposición de la investigación

Es por lo anteriormente expuesto, que el objetivo de esta investigación es explorar las problemáticas que surgen en la transcodificación del lenguaje narrativo al lenguaje teatral, es decir, tomaremos una novela como objeto de estudio y ensayaremos diferentes maneras de traspasarla a una dramaturgia. Es importante definir que entenderemos el concepto de dramaturgia como el texto teatral que delimita el campo de juego de la acción (Danan; 13). Por lo que no busca resolver todas las posibilidades de la puesta en escena del texto, sino que, como indica Dort, busca prever, a partir de él, la o las representaciones posibles (Danan; 13). Por lo que el problema que se planteará en esta investigación es el traspaso del modo narrativo al modo dramático, calificado, a partir de ahora, como transcodificación. Genette entiende este tipo de reescritura como una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto en otro que lo repite al tiempo que lo transforma, realizando, en este

caso, un cambio en el modo de presentación o código, es decir una transcodificación. Esto permite entender también que un cambio de modo, es un cambio en la situación de enunciación. Tal como menciona José Luis García Barrientos:

La característica primordial del lenguaje de diálogo se deriva de la *inmediatez* representativa que distingue el modo dramático del narrativo y que se traduce en la oposición entre estilo o, mejor, discurso *libre* y *regido* (. . .) Los diálogos entre los personajes de una novela, independientemente de su estilo (directo, indirecto, indirecto libre o monólogo interior), están siempre en última instancia “regidos” por la voz del narrador, es decir, subordinados necesariamente a su monólogo constituyente. Se puede disimular más o menos, pero el diálogo narrativo es siempre un diálogo narrado (. . .) Únicamente en el drama encontramos ese genuino diálogo no solo en estilo *directo*, también *libre* de todo régimen, como (y porque) libre de cualquier mediación está el drama por definición. (García Barrientos; 2015: 48)

Para realizar esta transcodificación, se plantea la tesis que, a través de un estudio de la novela, se pueden realizar y analizar, a modo de laboratorio, posibilidades de transcodificación del modo narrativo al modo dramático.

La estructura de esta investigación comienza con la presentación de la novela elegida como objeto de estudio, entendiendo sus particularidades y desafíos. Luego, delimitaremos el marco teórico de esta investigación que se ha definido gracias al estudio de la novela. En una tercera etapa, presentaremos cinco ejercicios de transcodificación, cada uno de ellos con la explicación de la propuesta, la dramaturgia y el análisis de dicha dramaturgia. Para estos ejercicios se han elegido cinco capítulos diferentes de la novela (adjuntos en el anexo), que se presentarán siguiendo el orden de la composición narrativa —donde, en este caso, coinciden el orden de la narración y el orden de la acción— en la que están dispuestos, a fin de mantener la progresión de la historia. Finalmente, expondremos algunas conclusiones que han surgido a lo largo de toda la investigación.

Antes de comenzar, nos gustaría exponer algunas consideraciones. La primera es que la metodología utilizada en esta investigación propone una inmersión en el modo narrativo para luego relacionar dicho estudio con el modo dramático. Este estudio parte desde el modelo de *Narratología* desarrollado por Gerard Genette para relacionarlo y desarrollar después la transcodificación según el modelo de análisis de la *Dramatología* de José Luis García Barrientos. Asumiremos una lógica de teoría comparada en la que haremos dialogar sus categorías, todas estas relevantes hasta el día de hoy, como lo demuestran los numerosos

estudios que las aplican, tanto narrativos como teatrales. Así la progresión de esta investigación podría simplificarse a una triada progresiva: novela / novela-dramaturgia / dramaturgia. Entendiendo que, de todas maneras, al ser esta una investigación teatral, el punto de inicio siempre es el teatro, lo que consiste en analizar el material a utilizar pensando en las características propias de la disciplina, su tratamiento de la acción, lo visual, lo corporal, el ritmo, etc. Las precisiones de este punto de vista se irán detallando a medida que sea necesario.

La segunda es que no se plantea con esta transcodificación que a la novela le “falte algo” que deba ser “completado” a través del teatro, sino que la experiencia teatral permite un tipo de reflexión y relación diferente que la experiencia narrada. En primer lugar, porque la experiencia literaria, entendida como la lectura de una novela, es eminentemente individual y extendida en el tiempo y en el espacio, mientras que la experiencia teatral es colectiva y acotada en el tiempo y en el espacio. En segundo lugar, Badiou plantea que el teatro permite que los espectadores generen ideas que no se desarrollan en ningún otro lugar. Llama a estas reflexiones las *ideas-teatro*. «[...] este acontecimiento -cuando es realmente teatro, arte del teatro- es un *acontecimiento de pensamiento*. Esto quiere decir que la disposición de los componentes produce ideas. Estas ideas -y esto es un punto capital- son *ideas-teatro*. Lo que quiere decir que no pueden ser producidas en ningún otro lugar, de ningún otro modo. [...] La idea adviene en y por la representación.» (Badiou; 29)

La tercera es destacar la particularidad del personaje trabajado en la novela y en la dramaturgia. En efecto, la dramaturgia, al estar escrita para la escena, tiene un compromiso con la corporalidad, a diferencia de la narrativa, dónde la construcción reside meramente en el lenguaje y en todo lo que este puede crear por sí solo. La dramaturgia plantea el desafío de construir los personajes a través de sus propios recursos y sin mediación (diálogos, acotaciones, etc.), pero también a través del trabajo del actor/actriz que debe interpretar en escena, porque la dramaturgia no está completa en papel, sino que se termina de completar en el espacio de representación. Esta corporización del personaje a través del actor/actriz asume, a diferencia de la novela, el riesgo de lo corpóreo, de lo humano, lo real, lo tangible y lo relacional. El teatro juega con la necesidad de coincidir en el tiempo y en el espacio, en tanto la lectura de una novela es independiente a estos factores. Para no generar confusiones entre ambas nociones de la palabra personaje, nos apoyaremos de las categorías que propone

García-Barrientos a través del enfoque de la dramaturgia, que describe en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro*. Entenderemos, a partir de ahora, al personaje narrativo como aquel que es «sólo ficticio, hecho sólo de palabras» (García Barrientos; 2015: 142) y personaje dramático como «la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel» (García Barrientos; 2015: 142). Una definición que el mismo autor defiende para la dramaturgia, no sólo para la puesta en escena, ya que «el personaje dramático es, leído, un sujeto ficticio *encarnable* en un actor.» (García Barrientos; 2015: 142)

ETAPA II: PRESENTACIÓN DE LA NOVELA

1. Resumen de la novela

El objeto de estudio de esta investigación es la novela *La Abadía de Northanger*, de Jane Austen. Esta sigue la historia de Catherine Morland, una joven de 17 años que vive en el campo con su gran familia. Un día, una pareja conocida —el Sr. y la Sra. Allen— la invitan a pasar una temporada en Bath. Al llegar, Catherine se verá enfrentada por primera vez a la vida en sociedad citadina. Conoce a Henry Tilney, se enamoran a través de una amistad y terminan casándose. Gracias a él conoce a Eleanor Tilney, su hermana y al General Tilney, su padre. Esta familia la invitará a pasar unas semanas a su abadía. Allí, Catherine confundirá la ficción de las novelas góticas que lee con la realidad. Paralelamente a sus encuentros con los Tilney, Catherine desarrolla una amistad con Isabella Thorpe, quien a su vez está comprometida con el hermano de Catherine. Además, Isabella tiene un hermano, John Thorpe, que se enamora de Catherine pero se ve frustrado al no ser correspondido.

Estos son, a grandes rasgos, los hechos de la novela y las relaciones entre los personajes narrativos. Al presentarse esta investigación como una búsqueda de posibilidades y no de resultados, las particularidades de la novela se irán trabajando conforme vayan apareciendo en los cinco capítulos que han sido escogidos como ejemplos para esta investigación. Esto nos permitirá un análisis más específico del proceso de transcodificación.

2. Razones para elegir esta obra

Lo primero que expondremos para comenzar esta investigación son las razones para elegir *La Abadía de Northanger* de Jane Austen como objeto de estudio. Estas motivaciones van desde el campo formal de la investigación a lo ideológico que una autora como Austen nos puede proporcionar y cómo, personalmente, nos relacionamos con esto.

2.1 Narración visual

Primeramente, en el plano de lo formal, la manera de narrar de Austen en esta novela tiende a la descripción de acciones, mostrando visualmente el mundo que presenta. Este último rasgo provoca imaginarse claramente dónde y cuándo están los personajes y qué están haciendo, a diferencia de otras novelas que se interesan más por lo que están pensando o sintiendo los personajes o que, intencionalmente, deciden desdibujar el tiempo y el espacio. Adicionalmente, el tiempo de la novela es mayoritariamente presente, lo que refuerza la presentación del universo diegético. Ambas particularidades de la narradora en la novela de Austen permiten una reescritura hipertextual (Pardo García; 45) — es decir, establecer una relación entre una fuente (hipotexto) y la transformación del mismo— a la dramaturgia, ya que este tipo de código privilegia la creación de acciones en tiempo presente. Lo que implica una lectura teatral y no literaria del material que se está trabajando. Es por esta razón, que reiteramos el enfoque dramático de esta investigación, entendiendo que las propuestas y conclusiones que puedan emanar de este estudio están pensadas desde un paradigma teatral, buscando lo que predomina en su modo de representar: lo dramático, lo presentado, lo mostrado. Esto supone, como ya se ha mencionado, analizar si la acción mediada por la narradora puede ser transferida a los personajes, eliminada o necesariamente mantenida, lo que pondría en conflicto el modo dramático de representación.

2.2 Lecturas feministas

Por otra parte, el interés de trabajar con esta autora radica, por una parte, en su posición como una de las primeras autoras reconocidas mundialmente del siglo XVIII y por ciertas relecturas de sus obras, como novelas feministas. En este sentido, nos interesan las palabras de Margaret Kirkham en su libro *Jane Austen, Feminism and Fiction* (1983) donde describe que Austen, como mujer ilustrada, creía que la razón era un mejor guía que el sentimiento,

por lo cual debía mostrar que las mujeres no eran menos capaces de pensamientos racionales que los hombres. Creencia que Austen defiende y argumenta en *La Abadía de Northanger*, a través de su protagonista, Catherine Morland. Creencia que es relevante hasta el día de hoy. Decía Simone de Beauvoir en *El Segundo Sexo* (1976) que para la mujer aún no hay nada ganado.

2.3 Interés personal

Finalmente, esta novela también tiene un interés personal. Terry Eagleton, en su libro *El acontecimiento de la literatura* (2012), utiliza el concepto que le da nombre al libro para describir que un texto literario debe ser entendido como una reacción a los pensamientos y la experiencia del lector durante su experiencia de lectura. Así, nos gustaría relevar el hecho de que la primera vez que esta —o cualquier novela— se lee se genera una experiencia particular que define la manera de entender el contenido, así como moldear el gusto que por el material se siente. A nivel personal, esta novela fue acompañante de una importante y gozosa etapa de vida, lo que nos impulsa a trabajar con ella desde ese placer y el aprendizaje que personalmente se relevó de la novela.

3. Estudio de la novela

Ahora que hemos expuesto las razones para elegir a Jane Austen y *La Abadía de Northanger* como objeto de estudio, nos adentraremos en el estudio de esta a fin de comprender su estilo narrativo, estructura, implicancias y características. En primer lugar, expondremos un análisis de la narradora, para entender su acción y particularidades; luego, justificaremos el género de novela de aprendizaje; para finalmente, hacer un punto sobre la ironía característica de la novela. Cabe destacar que estas características se presentarán por separado, pero atraviesan el estudio de la narradora y de los personajes narrativos que se realizarán por ejercicio. Para realizar este análisis se ha utilizado la teoría narrativa desarrollada por Gerard Genette en su libro *Figuras III* (1989), por ser uno de los principales expositores en este tipo de estudio. Como esta investigación se realiza desde el prisma de lo teatral y no de lo literario, la teoría narrativa de Genette se ha complementado con la

desarrollada por Miekele Bal, en su libro *Teoría de la Narrativa* (1990) sin embargo, no nos interesa profundizar demasiado en esto, sino exponerlo a modo de aproximación.

3.1 Narradora

Al ser la narradora la puerta de entrada a todo el universo diegético, justificaremos la decisión de referirnos a ella en femenino y no en masculino, como generalmente se hace. Por un lado, recordemos que el primer libro que publica Jane Austen, *Sentido y Sensibilidad* en 1811, es firmado con el pseudónimo *A Lady* (una dama). Con este acto queda claro que Jane Austen quiere que sus lectores sepan que esa novela fue escrita por una mujer, pudiendo haber firmado con un pseudónimo masculino, como tantas escritoras de su época y posteriores lo hicieron (las hermanas Brontë, Mary Shelly, Colette, Louisa May Alcott, Amantine Aurore Dupin, Mary Ann Evans, entre tantas otras). Por otro lado, sabemos que en inglés *author* y *biographer*, términos que utiliza la narradora para referirse a sí misma dentro de la historia, no especifican género, no obstante, en la versión con la que hemos trabajado todo este estudio, traducida por Natalia Orellana (Sonora Ediciones, 2017), el género aparece y Orellana los traduce a *autora* y *biógrafa* (Austen; 337). Respetando esta decisión es que, a partir de ahora, nos referiremos al narrador como narradora, para honrar esa necesidad de Jane Austen de saber que era una mujer la que estaba escribiendo esta historia y para mantener la decisión de Orellana a la hora de traducir la novela. Adicionalmente, observando la manera de narrar que tiene, su punto de vista, los comentarios y detalles que entrega, al igual que el lenguaje que utiliza, podemos defender que corresponden a una mirada femenina del mundo, como se entendía en esa época. Estos aspectos se irán desarrollando y justificando a lo largo de toda la investigación.

3.1.1 Estatuto

Adentrándonos en el análisis de la narradora, en primer lugar, tomándonos del estudio que hace Genette (1989) en *Figuras III*, sobre la voz en el relato, diremos que el estatuto de la narradora en *La Abadía de Northanger* en el nivel narrativo es extradiegético (Genette: 1989: 299). En efecto, la narradora se encuentra ausente de la historia que narra, y por lo tanto su relación con ella es heterodiegética. En el mismo estudio de Genette, cita a otros autores, como Todorov o Friedmann, caracterizan a este tipo de narradora como omnisciente.

Este último agrega una particularidad que denomina narrador omnisciente con intrusiones del autor, lo cual es pertinente en nuestro caso ya que la narradora hace diferentes comentarios que no tienen que ver necesariamente con el relato, como detallaremos más adelante. Esta narración se enfoca, principalmente, en descripciones de situaciones, acciones, lugares; intercaladas por largos pasajes en diálogo directo e indirecto libre, con ciertos acercamientos hacia la interior.

3.1.2 Punto de vista

En segundo lugar, nos enfocamos en el análisis de la perspectiva del narrador, es decir en la elección (o no) de un *punto de vista*. Nos preguntamos: ¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa? ¿quién ve? En este sentido, en *La Abadía de Northanger*, el punto de vista de la acción es interior a través del personaje protagonista: Catherine Morland. En efecto, durante el transcurso de la novela, sólo vemos y escuchamos lo que ella ve y escucha. Si bien tenemos acceso a los pensamientos de otros personajes, como «[...] la señorita Tilney, con una impresión bastante acertada de los sentimientos que abrigaba Catherine [...]» (Austen; 100) o «Al parecer, [Isabella] no sentía más deseos que convencer de su afecto y ternura a su querida amiga [...]» (Austen; 217), o incluso «En cuanto al señor Thorpe diría que había relegado el asunto al más completo olvido [...]» (Austen; 88); son comentarios que hacen reflejo más de acciones o pensamientos que la narradora nombra con cierta inexactitud. Destacan las expresiones como *bastante acertada* o *al parecer* o *diría*. Genette llama a estos comentarios *locuciones modalizantes*: «La frecuencia de esas locuciones modalizantes (*tal vez, seguramente, como si, parecer*) que permiten al narrador decir hipotéticamente lo que no podría afirmar sin salir de la focalización interna.» (Genette; 1989: 256). Estas expresiones son, entonces, indicios de focalización. A diferencia de los pensamientos, sentimientos y reflexiones de Catherine, a los cuales tenemos completo acceso, con precisión y desarrollo. Por ejemplo, el capítulo 25 inicia con toda una descripción de los pensamientos y sentimientos de Catherine después de que Henry la descubriera merodeando por la habitación de su madre: «Se sentía profundamente humillada. [...] sintió un odio inexplicable contra sí misma. [...] Catherine se dedicó durante media hora a atormentarse de todas las maneras posibles [...]» (Austen;

283-285). Dejando claro que, si bien la narradora está ausente de la historia, la narra a través del personaje de Catherine.

Nos detendremos en las características de este personaje narrativo, que se relacionan con lo expuesto anteriormente sobre las lecturas feministas de la obra de Jane Austen. Lo primero que llama la atención es la presentación de Catherine. Esta no es descrita en términos del ideal masculino para la mujer (Cordón; 43), sino que Catherine es una niña que «Le gustaban más los juegos de chico que los de chica [...] hay que reconocer que era ruidosa y hasta un poco salvaje. Odiaba el aseo excesivo y el encierro, y amaba por sobre todas las cosas rodar por la pendiente suave y cubierta de musgo que había por detrás de la casa» (Austen; 9). Esta descripción es radicalmente diferente a las que caracterizaban hasta ese momento a las heroínas de novela y se distancia también de lo esperado de una mujer para la época. Es más, se detalla que Catherine prefería hacer cualquier cosa antes que leer “libros de instrucción” (Austen; 10) lo que le otorga cierta *inmunidad* a los ideales masculinos de la época. Además cabe destacar la condición de libertad que tiene por la falta de normas adultas, presentan a su padre como un hombre que «no se mostró en su vida partidario de tener sujetas a sus hijas.» (Austen; 7) y en Bath el Sr. y la Sra. Allen le dan todas las libertades posibles. Cuando Catherine le pide consejos a la Sra. Allen esta responde: «Haz lo que quieras, hija mía — contestó la señora con su acostumbrada y tranquila indiferencia.» (Austen; 82). Esta libertad y carácter particular de Catherine en su crianza e infancia, se traducen a sus 17 años en una personalidad abierta, honesta y confiable, logrando a través de estas características sobrepasar los obstáculos que se le presentan, actuando así en contra de los cánones de género impuestos en la época. Estos son rasgos que iremos analizando a medida que vayan surgiendo a lo largo de los capítulos elegidos para trabajar, pero desde allá realizamos su capacidad de expresarse, de ser intuitiva, de equivocarse y no tenerle miedo a sus propios fracasos. Catherine se convierte en una heroína de novela gracias a su amor por la lectura, así Austen propone con esta novela una defensa a la lectura femenina, tan vilipendiada en la época. Al respecto, Zlotnick (2009: 279) propone que Austen ofrece una alternativa en la cual una sabia y consciente lectura femenina emerge como una posibilidad frente la victimización femenina (Zlotnick; 288). Catherine Morland es un personaje narrativo que se podría calificar de feminista, no sólo por lograr sobrepasar su condición de género, sino también de clase

(recordemos que no posee fortuna y aún así logra ser apreciada y respetada dentro de la familia Tilney).

3.1.3 Voz

Continuando con el estudio que propone Genette, nos preguntamos: ¿quién es el narrador? ¿quién habla?, respuesta que hace referencia a la voz narrativa. En nuestra novela, no sabemos quién es la narradora, pues, como ya hemos aludido, esta voz está ausente de la acción. En los tipos de narrador que hace Todorov, se encuentra el omnisciente, como hemos dicho que corresponde a esta novela, pero también se podría confundir con el relato con “punto de vista”, donde el narrador no dice sino lo que sabe tal personaje. Sin embargo, no es el caso de *La Abadía de Northanger*, ya que, a pesar de que vamos siguiendo el punto de vista de Catherine a lo largo de la novela, la narradora hace alusiones a información que sí tiene, pero que no entrega. Por ejemplo, en la primera línea de la novela: «Nadie que hubiera conocido a Catherine Morland en su infancia habría podido imaginar que el destino le reservaba un papel de heroína de novela.» (Austen; 7). Es decir que ella sí conoce la historia de Catherine y su desenlace, sin embargo, lo reserva y va dosificando la información al lector, quién se entera de los sucesos al mismo tiempo que van sucediendo, es decir junto con el personaje narrativo de Catherine.

3.1.4 Quiebre

No obstante lo anterior, este punto de vista tiene un quiebre hacia el final de la novela. En el penúltimo capítulo, la narradora nos explica todo lo que pasó entre John Thorpe y el General. Este momento es de vital importancia, ya que es la información faltante para entender toda la historia y el comportamiento de estos personajes en relación a Catherine. Al finalizar la exposición de los acontecimientos, la narradora nos confiesa: «Dejo, a la sagacidad de mis lectores, adivinar lo que de todo esto pudo referir Henry a Catherine aquella tarde y determinar los detalles que respecto a este asunto le fueron comunicados por su padre, los que dedujo por intuición propia y los que reveló James más tarde en una carta. Yo los he reunido en una sola narración para mayor comodidad de mis lectores [...]» (Austen; 360), es decir, que en ese momento, sabemos más que Catherine sobre el tema. Sin embargo, el no poder discernir qué detalle fue obtenido en qué situación nos deja en una ambigüedad que no

se podría definir cómo una jerarquía real respecto a los conocimientos que tiene Catherine, pero al menos sí sabemos que nos enteramos de toda la historia antes que ella. Genette define estos quiebres como alteraciones del punto de vista, que son estas infracciones aisladas, momentáneas, al código que rige el contexto, sin que por ello deje de existir el código (Genette; 1989: 256). Estas alteraciones del punto de vista, que rompen con la ficción literaria al evidenciarle al lector que está frente a una narración que no pretende hacerse pasar por real, son aspectos importantes a tener en consideración a la hora de transcodificar.

3.1.5 Tránsito entre factores miméticos textuales

En tercer lugar, continuando con el estudio que hace Genette sobre los modos narrativos, podemos decir que la narradora de *La Abadía de Northanger* transita entre los factores miméticos textuales. En efecto, un tipo de factor, llamado mimético, hace referencia a cuando hay mucha información, pero poca presencia del informador. Inversamente, el factor diegético, hace referencia a cuando hay poca información y fuerte presencia del informador. Así, hay capítulos como el número seis o el catorce, donde la narradora desaparece casi por completo, dando espacio para que los personajes dialoguen. Pudiendo categorizarla como dice Genette en la «La forma más “mimética” [...] en que el narrador finge ceder literalmente la palabra a su personaje.» (Genette; 1989: 229). Al contrario, hay otros capítulos donde la narradora se toma el espacio para dar su opinión sobre diversos temas. Por ejemplo, el número cinco, donde la narradora declara su posición con respecto a las novelas: «No pienso ser como esos escritores que censuran un hecho al que ellos mismos contribuyen con sus obras. [...] mantengámonos unidos los novelistas para defender lo mejor que podamos nuestros intereses.» (Austen; 42).

3.1.6 Carácter lúdico

El último aspecto interesante a analizar de la narradora es su carácter lúdico. Ghosal, en su artículo *Northanger Abbey and the limits of parody* (1988) describe la relación entre la narradora y el lector en *La Abadía de Northanger* como dinámica, donde el lector es participante de la narración, ya sea como cómplice de la narradora, ya sea resistiendo las evaluaciones que hace la misma respecto a la novela que narra. Así el lector no es solamente un compañero en la revelación de la narrativa, pero también es un oponente que lucha contra

la narradora por el control del texto. Por ejemplo, la narradora hace explícito su control sobre la narrativa, al decir: «Mi heroína regresa al hogar humillada y solitaria, y el desánimo que esto provoca en mí *me impide extenderme* en una descripción detallada de su regreso. [...] A toda prisa, pues *haré* que Catherine entre en el pueblo [...]» (Austen; 337, la letra cursiva ha sido agregada para relevar los términos que nos interesan). Otro ejemplo de esta capacidad lúdica de la narradora, es su juego con las expectativas del lector, que se puede observar en su descripción de la Señora Allen: «para que así el lector aprecie hasta qué punto sus acciones influyeron en el transcurso de la historia y cómo contribuirá para labrar la desgracia de Catherine [...]» (Austen; 17). Para desilusión del lector, la señora Allen tendrá un rol completamente secundario, casi ni interviene en la historia, ni en las acciones, ni en la desgracia de Catherine. Dentro de este carácter lúdico cabe destacar que la narradora se rehúsa a establecer una visión ya sea moral o estética, en lo que sí insiste es en la conciencia del lector como participante en las estrategias narrativas, aspecto que desarrollaremos a continuación.

3.2 Novela de aprendizaje

¿Por qué podemos decir que *La Abadía de Northanger* es una novela de aprendizaje? Catherine Morland, de 17 años, entusiasta, ingenua, honesta, fantasiosa, llega a Bath a experimentar por primera vez, después de haber pasado toda su infancia en el campo con su gran familia, la vida en sociedad. Son los personajes narrativos que encuentra en su camino los que generan acontecimientos que afectan a Catherine, para que finalmente nuestra heroína comprenda que no todo es como se relata en los libros, que debe estar más atenta a las verdaderas intenciones de las personas para darse cuenta que, a veces, las cosas sí son como en los libros. En una primera lectura, se podría decir que este crecimiento personal se logra en el capítulo 24— uno de los capítulos elegidos para esta investigación—, pero proponemos que esto no es así. Hegel dice, con respecto a la novela de formación o aprendizaje, que «la continuación no tiene nada de novelesco» (Genette; 1989: 283). Genette amplía la reflexión diciendo que «lo novelesco es la búsqueda, la *busca*, que acaba en el hallazgo (la revelación), no el uso que se haga después de dicho hallazgo» (Genette; 1989: 283). En este sentido, si la relevación que tiene Catherine es *sólo* el darse cuenta que ha estado alimentando falsas ilusiones guiada por sus lecturas góticas (capítulo 24), el libro debería terminarse ahí. Sin

embargo, aún quedan siete capítulos, es decir que un 32% de la novela continúa aún después de la aparente revelación que es característica de la novela de aprendizaje. Proponemos que la verdadera revelación para Catherine es confirmar sus sospechas contra el General, John Thorpe y Frederick Tilney— podría decirse también las de Isabella Thorpe, pero consideramos que esa caída del velo es más mediada por Henry y Eleanor que las demás. En efecto, al final de la novela, Catherine confirma que el General es un hombre avaro, prejuicioso, digno de desconfianza, porque sabe que la echó, tan descortésmente de la abadía, por no poder afrontar sus errores, por no asumir que se equivocó y que en realidad sólo le interesa el dinero. Lo mismo con John Thorpe, que puso al límite su honra y su reputación, no solamente forzándola a pasear con él cuando ella no quería, sino que mintiendo sobre su posición, sólo para luego mancharla contradiciéndose y añadiendo injurias hacia su familia, todo esto con el afán de casarse con ella. Situación similar, aunque en menor grado, cuando Catherine se da cuenta que Frederick sólo sedujo a Isabella jugando, que nunca tuvo intenciones de tener algo serio con ella y que no le importa en lo más mínimo haber roto un compromiso. Así, al final de la novela Catherine confirma la desconfianza que tenía hacia estos tres personajes narrativos.

Catherine aprende que no todas las acciones son consecuentes, que las personas son contradictorias, anhelan siempre más de lo que pueden y que las promesas se rompen fácilmente, por más que estén mediadas por palabras cariñosas. Es por estas revelaciones, más sutiles, más profundas, que postulamos que la revelación de Catherine no solo llega por las lecturas, sino por las experiencias que le da la vida. Sea cual sea la revelación que lleva a Catherine a su crecimiento emocional e intelectual, podemos decir que este

«Puede ser entendido como una representación de la emancipación de la mujer que Wollstonecraft esperaba, y que los obstáculos que encuentra Catherine en su proceso de madurez son paralelos a los obstáculos que, durante la Ilustración, prevenía a las mujeres a reclamar la razón por ellas mismas.» (Landh; 2).

Siguiendo con las reflexiones de Wollstonecraft en la *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), se plantea que para que una mujer pueda ser realmente independiente, debe poder tener uso de su razón. Esto nos consta cuando, al tener que escribir una carta para Eleanor para devolver el dinero prestado, hacia el final de la novela, Catherine: «Después de reflexionar largamente, decidió ser muy breve, era el único modo de no incurrir en falta

alguna.» (Austen; 342). Es decir, aprende a hacer uso de su razón, ahora prefiere ser más prudente, reflexiva, menos impulsiva y descriteriadamente honesta.

En ese sentido, la tesis que nos interesa relevar de la obra de Jane Austen es que la mujer debe saber hacer uso de su razón por sobre sus fantasías, siempre aprendiendo de las fantasías que tiene. Como dice Zlotnick, en su artículo *From involuntary object to voluntary spy: female agency, novels, and the marketplace in Northanger Abbey* (2009), : «leer [transforma] a Catherine en una heroína» (Zlotnick; 13). Si bien sus lecturas la llevan a cometer juicios errados, en realidad se equivoca sobre los actos, pero no sobre los caracteres, como anota Johnson en la introducción a *La Abadía de Northanger* (2008). Como observamos al final de la novela: «[...] Catherine quedó convencida de que sus sospechas sobre el General — de haber asesinado o secuestrado a su mujer— no exageraron el carácter ni la crueldad del anciano.» (Austen; 361) Dejando en claro que si bien las acciones que imaginaba Catherine estaban fuera de proporción, no dejaban de revelar el verdadero ser del General, demasiado parecido a los villanos de las novelas góticas que lee y, por lo tanto, digno de desconfianza.

3.3 Ironía

En tercer lugar, desarrollaremos la ironía característica de la novela, un aspecto importante a tener en cuenta a la hora de estudiar el traspaso a la dramaturgia. Johnson (2008) propone que son los lectores y no los personajes narrativos los objetos de la ironía de la narradora de Austen (Johnson; 21). En efecto, *La Abadía de Northanger* es una parodia a las lecturas góticas de la época. La gracia de la ironía está en lo que, en el mundo anglosajón, se nombra como *punchline*, es decir, el final del chiste, el remate. Un ejemplo notable es cuando la narradora hace referencia a la ignorancia de Catherine en relación a los asuntos que propone Henry Tilney, sobre los cuáles ella no sabe:

La mujer, sobre todo si tiene la desgracia de poseer algunos conocimientos, hará bien en ocultarlos siempre que le sea posible. [...] si para la mayoría de [los hombres] la imbecilidad femenina constituye un encanto adicional, hay algunos tan bien informados y razonables de por sí que no desean para la mujer nada mejor que la ignorancia. (Austen; 158)

En este pasaje, al igual que en otros, la narradora juega con nuestras expectativas dirigiendo el discurso hacia un punto para luego rematar con lo contrario que esperábamos. Por cómo iba construida la frase, podíamos imaginar que los “bien informados y razonables” querrían algo más que la ignorancia en la mujer, sin embargo es en esa vuelta que se encuentra la ironía.

Este juego se encuentra presente en otros pasajes, como en la descripción de la señora Allen, en la verdad sobre el supuesto manuscrito secreto que son boletas o incluso en el falso asesinato del General. La narradora pone constantemente al lector en tensión, guiando su imaginación hacia lugares que luego destruye. En ese sentido, para volver a la cita de Johnson, el objeto más importantes de esta ironía es el lector. Los personajes de la novela están envueltos en una narrativa que busca parodiar las novelas góticas sin ser ellos los objetos paródicos, sino el lector, que va siguiendo el hilo de la narración y no sospecha los remates que la narradora hace, tanto en relación a los comentarios como sobre las acciones que ocurren. Esta característica es esencial en la construcción de la narración y supone también un desafío para la transcodificación, preguntándonos: si en la novela el objeto de la ironía es el lector, ¿en la dramaturgia el objeto de la ironía debe ser el espectador? ¿Es eso un aspecto que se pueda desarrollar en la dramaturgia o corresponde a un trabajo de la puesta en escena?

ETAPA III: CRUCES ENTRE MODO NARRATIVO Y MODO DRAMÁTICO

Dejando claro el estudio preliminar de la novela, pasaremos a describir el marco teórico teatral escogido para esta investigación, teniendo en cuenta estas características expuestas.

1. Definiciones y características fundamentales

En efecto, para realizar estos ejercicios de transcodificación se considera necesario contar con un marco teórico que se ajuste modalmente a la novela. Uno de los desafíos que hemos decidido para esta investigación es mantener la atmósfera y el mundo diegético propuesto. Esto, por como explica Pardo en su texto *Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria* (2010): «[...] cuanto más idéntico al modelo sea el universo presentado, más

subversiva será su lectura a contrapelo y más descarado el deseo de suplirlo o sustituirlo; bajo la apariencia de presentar lo mismo se está ofreciendo justo lo contrario.» (Pardo García; 52) . Buscaremos, a lo largo de toda la investigación, comprobar dicho supuesto, bajo la idea de que, si se mantiene el registro de la novela en la dramaturgia, los personajes dramáticos aparecen distanciados del ahora, lo que permitiría una comprensión más crítica de los temas y las problemáticas tratadas en el libro.

Necesitamos una práctica dramática cuyas características se adapten a la novela escogida, además de relevar el modo dramático, como hemos decidido como punto de inicio para esta investigación. Esto supone encontrar una teoría dramática que releve la construcción de personajes por sobre la fábula, que genere ilusiones de realidad sin desdibujar los mismos límites de esta, y que priorice el modo dramático de representación.

En primer lugar, recordemos que la definición de dramaturgia que estamos utilizando es la de «arte de la composición de las obras de teatro» (Danan; 13). Esto implica entender el trabajo dramático como un ordenamiento de diálogos, acciones e intenciones para su puesta en escena y no como un registro de algo anteriormente construido. Esta diferenciación nos permite reducir las posibilidades de campo de estudio de la dramaturgia.

En segundo lugar, como ya se ha mencionado, la práctica dramática a utilizar debe priorizar el modo dramático de representación, evitando elementos tales como: narradores internos, “monodramáticos”, presentadores, generadores, o efectos de inmersión. Esto está largamente explicado en el libro *El narrador en el teatro* de Angel Abuín (1997) Debido a que estos personajes dramáticos mediatizan la experiencia del espectador, lo que corresponde a un modo narrativo de representar. Esta decisión también nos permite reducir el campo de estudio, descartando las corrientes que tienden a una narrativización de la puesta en escena, como expone Sanchis Sinisterra en su estudio de la *Narraturgia* (2012).

2. La Abadía de Northanger y Drama Moderno

Luego de este primer descarte, se considera que la teoría que mejor se adapta a la novela de estudio es el drama moderno. Primeramente, por su carácter absoluto. Peter Szondi en *Teoría del Drama Moderno* (1956) refiere que «El drama es una entidad absoluta. [...] No conoce nada fuera de sí» (Szondi; 18). Este carácter absoluto del drama, tanto de la puesta

en escena como en su construcción dramaturgica, es extrapolable a la experiencia de leer una novela. En efecto, «en el drama el dramaturgo está ausente. [...] bajo ningún concepto deberán ser tomados [los términos enunciados] por emanaciones del autor» (Szondi; 19). Situación similar sucede en la novela, al no ser expresamente una biografía, Jane Austen, la autora, desaparece de la obra para cederle la palabra a la narradora. El punto de giro de la transcodificación reside precisamente en traspasar la palabra de la narradora a los personajes dramáticos.

Adicionalmente, podemos establecer una relación entre el rol del lector y del espectador. Por una parte, en la novela, el lector tiene una experiencia de relativa pasividad frente a la obra, lee palabras que ya fueron escritas, no tiene posibilidad de intervenir en el desarrollo de esta. Así como el espectador del drama moderno «[...] se limitará a asistir y presenciar las intervenciones dramáticas: en silencio, con la manos entrelazadas, paralizado ante la impresión que le cause ese mundo paralelo.» (Szondi; 19) Así la observación pasiva del lector y del espectador en el drama moderno, agentes que no tienen injerencia en la representación, son transcodificables.

Sin prejuicio de todo lo anterior, cabe asumir algunas problemáticas que surgen en la transcodificación entre una novela y una dramaturgia basada en la teoría moderna por el mismo carácter absoluto del drama. En efecto, al ser el drama una entidad absoluta, se representa a si mismo, «ignora la cita y la variación» (Szondi; 20), lo que podría contradecir su utilización para una transcodificación, que implica la existencia de un hipotexto (fuente textual con la cual se trabaja). Sin embargo, es precisamente este traspaso el que permite conciliar las diferencias. En efecto, el traspaso que proponemos plantea mantener el mundo diegético de la novela, por lo que el espectador puede desconocer el hipotexto y aun así entender la dramaturgia. Es lo que sucede dentro de la misma novela, donde se hace constantemente referencia al libro *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliff, pero no es necesario que el lector lo lea o siquiera lo conozca como para poder entender *La Abadía de Northanger*. Por lo que, si bien el drama moderno excluye la cita como una de sus características, la transcodificación de la novela no constituye una cita, sino una experiencia diferente y nueva en si misma. Como describe Pardo, una hipertextualidad en un nivel funcional serio busca contar la misma historia pero de forma nueva, introduciendo una serie de transformaciones formales o temáticas, lo que corresponde a la creación de un nuevo texto.

Estos cambios están ampliamente descritos en el libro *Palimpsestes* (1982) del mismo Gerard Genette. Incluso, la exposición de Szondi sobre por qué el drama moderno no acepta la cita es útil para este caso. Szondi puntualiza que «la única motivación viable del drama sería la que se derivase de la situación personal [...]» (Szondi; 21), haciendo referencia a que el teatro histórico es inviable en el drama moderno porque hace relación con hechos objetivos y no lo interno de los personajes. Pero es esa misma situación personal la que queremos relevar en esta transcodificación, por el punto de vista que se ha decidido acentuar en esta investigación. En efecto, la importancia del diálogo en el teatro moderno, aspecto característico del modo dramático de representar, «refleja hasta qué punto el drama consiste en el retrato de la relación interpersonal [...]» (Szondi; 21), por ende el carácter absoluto vuelve a adecuarse a nuestra novela de estudio y a nuestro objetivo de investigación, ya que permite relevar los personajes en su inmediatez (sin mediación).

Por todo lo anteriormente expuesto, consideramos apropiado el marco del drama moderno como enfoque teórico de la dramaturgia para los ejercicios de transcodificación que se plantean realizar en esta investigación.

Formalmente, las escenas de dramaturgia que propondremos diferencian las acotaciones (en *cursiva* y entre paréntesis) de los diálogos (sin distinción particular). Estos últimos se diferencian entre sí nombrando al personaje dramático que habla al inicio de cada réplica (en MAYÚSCULAS). En términos de puntuación, se mantiene el símbolo del diálogo directo que se utiliza en la novela de estudio (—), a fin de hacer una alusión a ese mismo hipotexto. Finalmente, la diagonal (/) se utilizará para marcar cuando un personaje dramático debe interrumpir al otro.

ETAPA IV: EJERCICIOS DE TRANSCODIFICACIÓN

Tal como se ha señalado, expondremos cinco posibilidades de transcodificación a partir de cinco capítulos elegidos de la novela. Es importante recalcar que en el análisis de esta se han dividido los diferentes capítulos en núcleos y catálisis, según lo que propone Todorov en su *Análisis Estructural del Relato* (1966). Sin embargo, la selección final de los capítulos con los que trabajaremos no se ha guiado por estos criterios exclusivamente. En efecto, como esta investigación se plantea como laboratorio, es decir como un espacio de

ensayo y error, de prueba, se realizaron diversos ejercicios de transcodificación con varios capítulos de la novela. Los seleccionados corresponden a aquellos que proponen aproximaciones más concretas a un problema dramático determinado, así como aquellos que suponen un desafío para su transcodificación. El conjunto de estos cinco capítulos permite al lector de esta investigación un pequeño recorrido por los puntos clave de la novela, pudiendo conocer a la totalidad de sus personajes y los hechos centrales de la misma. Para esto mismo, se han dispuestos en el orden cronológico de la novela. Finalmente, explicar, como ya hemos mencionado, que cada ejercicio de transcodificación viene acompañado de la exposición de la propuesta que se quiere trabajar a raíz del análisis del capítulo narrativo, la escena en formato dramático y las observaciones y conclusiones que se pueden emanar de la comparación entre ambos lenguajes.

1. Capítulo 10: Aparte

1.1 Propuesta

El capítulo elegido para este ejercicio de transcodificación es el número 10. En este, situado a la mitad de la primera parte, se encuentran presentes todos los personajes, se vislumbran los primeros roces entre ellos y conocemos al General Tilney. Consideramos que es un capítulo interesante para transcodificar, a pesar de no ser un núcleo dentro de la novela, ya que permite observar cómo Catherine se relaciona con todos los personajes. Empezamos a vislumbrar la actitud contradictoria de Isabella, entre lo que dice y lo que termina haciendo, en sus palabras de amor hacia Catherine con quien no vuelve a hablar durante toda la noche. Con respecto a Eleanor, observamos la sinceridad de la conversación entre ella y nuestra heroína, así como el hecho de que Eleanor sabe que Catherine está enamorada de Henry. Con respecto a John Thorpe, vemos cómo Catherine busca alejarse permanentemente de él e incluso en la conversación que tienen observamos lo desagradable que es John, no sólo por sus exigencias injustificadas, sino por su monopolización de la conversación y su falta de decoro, en general. Es interesante analizar la conversación entre Henry y Catherine, ya ha bailado varias veces antes y han tenido conversaciones, pero esta es la primera vez que se menciona el matrimonio, haciendo alusión a su posible comparación con el baile. Al ser Henry el que plantea el tema y lleva la reflexión, mientras bailan, se considera que,

semióticamente, es una imagen interesante a desarrollar, ya que se puede ver la tensión que existe entre ambos héroes, así como la veracidad de sus sentimientos recíprocos. Con respecto a los personajes que están pero que no hablan, como el Sr. y la Sra. Allen y la Sra. Hughes, es importante que estén, ya que son parte del universo, pero al ser su participación tan escasa, también deja en claro que no son personajes con los cuáles Catherine no se relaciona en demasía.

En la versión original, estas conversaciones tienen lugar en tres espacios y tiempos diferentes: a) una noche en el teatro, b) en el balneario a la mañana siguiente, c) en el salón de baile al día siguiente. Para este ejercicio, se propone reunir las todas en una sola noche y un solo espacio: el salón de baile.

Esta decisión permite, por un lado, concentrar las situaciones en un sólo espacio, lo que, dramáticamente, permite un ritmo más fluido de la acción. Se considera que el salón de baile es el mejor espacio para desarrollar las interacciones entre los personajes dramáticos, ya que es el único espacio donde coinciden todos los personajes narrativos al mismo tiempo. Por otro lado, permite generar composiciones escénicas y acciones físicas, como el baile entre las diferentes parejas, que teatralmente tienen más fuerza e interés escénico que un espacio meramente de conversación, como sucedería en el balneario. Finalmente, la atmósfera general del baile, la música, las luces, la cantidad de personajes dramáticos en escena, permiten que el espectador se adentre en otro tipo de relación con los personajes dramáticos, permitiéndole observarlos por sí solos, pero también en interacción unos con otros.

Se considera que separando a los personajes dentro del mismo espacio, se puede generar la intimidad que las conversaciones en diferentes espacios proponían, así como aportar a condensar los hechos. Al generar esta modificación, nos hemos tomado la libertad de eliminar una cortísima interacción entre Catherine y Eleanor donde la primera le pregunta a la segunda si Henry baja a los salones de agua y si irán al baile al día siguiente, esto debido a que, como ahora están todos en el mismo lugar, es innecesario el intercambio. Aparte de esto, la composición de acciones del capítulo se ha mantenido igual en la composición dramática de las acciones. Las conversaciones entre los diferentes personajes narrativos se mantienen tanto en orden cronológico como en contenido.

En la novela, la primera parte se caracteriza por tener grandes descripciones de la narradora, que guía al lector por los diferentes espacios; descripciones que ahora al estar todos en un solo espacio escénico, son innecesarias. Además, la narradora desarrolla diferentes opiniones, por ejemplo: «¡Cuán mortificadas se verían muchas damas si de repente se percataran de lo poco que supone la indumentaria femenina, por costosa que sea, para el corazón del varón! [...] Todo lo que consigue la mujer al intentar lucir más elegante es satisfacer su propia vanidad, nunca aumentar la admiración de los hombres ni la buena disposición de las mujeres. [...]» (Austen; 101) Comentarios que, al estar fuera de los hechos narrados y ser proferidos puramente por la narradora, sin precisar si alguno de los personajes de la novela piensa de esa manera, quedarán fuera de la dramaturgia. La segunda parte del capítulo, esta estructurada puramente en diálogos directos entre Henry y Catherine, intercambio que ha sido transcodificado directamente a la dramaturgia, ya que no suponen mayor conflicto. Al final del capítulo, hay una intervención entre Eleanor, Henry y Catherine en diálogo indirecto libre, por lo que no se sabe exactamente qué dijo qué personaje, para este ejercicio hemos propuesto una redacción, fuertemente apoyada por la narración.

Por otro lado, para este ejercicio de transcodificación, hemos resuelto que algunas cortas intervenciones que hace la narradora sean dichos en aparte por los diferentes personajes, según corresponda. Sabemos que la narradora en la novela tiene focalización interna a través de Catherine, es decir, que sólo accedemos al universo literario a través de ella. Sin embargo, hay, en este capítulo, algunas alusiones vagas sobre los sentimientos o pensamientos de otros personajes, lo que Genette llama *locuciones modalizantes*: «La frecuencia de esas locuciones modalizantes (*tal vez, seguramente, como si, parecer*) que permiten al narrador decir hipotéticamente lo que no podría afirmar sin salir de la focalización interna.» (Genette; 1989: 256) Por lo demás, como en esta investigación queremos relevar el modo dramático de representación, consideramos que, si todos los personajes hacen aparte y no uno sólo, este modo se acentúa, ya que el espectador tendrá acceso a pensamientos internos de casi todos los presentes en escena y no sólo de uno, por lo que no tendrá una mediación específica al universo, sino que esta se anula por la cantidad de perspectivas puestas en escena. Como García Barrientos afirma: «No creo [...] que [el aparte instaure] en el teatro ninguna forma de “mediación” ni en el sentido modal [...] ni tampoco en el de crear “ámbitos intermedios entre la representación y los espectadores” [...] Al contrario, [...] evidencia y resalta la

primera nota diferencial del modo dramático de representación: su *in-mediatez*» (García Barrientos; 2015: 61). El mismo autor define el aparte como: «el diálogo que convencionalmente se sustrae a la percepción de determinados personajes presentes» (García Barrientos; 2015: 61) y dentro de eso, distingue tres formas de aparte, de las cuáles utilizaremos el *aparte en coloquio*: «[...] en que dos o más personajes hablan sin ser oídos por otros.» (García Barrientos; 2015: 62).

1.2 Escena

Salón de baile en Bath, muchos invitados en elegantes trajes conversan y toman ponche. Entran el Sr. y la Sra. Allen seguidos por Catherine y James. Se instalan a un costado de la sala. Isabella entra pegando codazos a los invitados hasta llegar donde Catherine.

ISABELLA — Mi querida Catherine, al fin te encuentro. (*dirigiendose a James*) Señor Morland, le advierto que no pienso dirigirle ni una palabra en toda la noche. (*Volviendo a Catherine*) Mi querida Catherine, ¿qué ha sido de ti en este tiempo? No necesito preguntarte cómo te encuentras porque estás encantadora. Ese peinado te favorece mucho. Bien se ve que te has propuesto traer todas las miradas, ¿verdad? A mi hermano ya lo tienes medio enamorado, y en cuanto al señor Tinley, eso es cosa decidida, y por modesta que seas, no podrás dudar del cariño de un hombre que ha vuelto a Bath única y exclusivamente para verte. Estoy impaciente por conocerlo. Dice mi madre que es el joven más encantador que ha visto nunca. ¿Sabes que se lo presentaron esta mañana? Por favor, ocúpate de que yo también lo conozca. ¿Sabes si ha venido hoy? Por Dios, mira bien. Te aseguro que no veo la hora de que me lo presentes.

Catherine observa la sala.

CATHERINE — No lo veo por ningún lado. Seguramente no ha venido.

ISABELLA — ¡Qué fastidio! Presiento que no llegaré a conocerlo. Escucha, ¿qué opinas de mi traje? Yo lo encuentro muy elegante. Las mangas las he ideado yo. ¿Sabes que empiezo a cansarme de Bath? Esta misma mañana decíamos con tu hermano que si bien resulta encantador pasar aquí unas semanas, por nada del mundo lo elegiríamos como lugar de residencia permanente. Resulta que el Señor Morland y yo tenemos las mismas ideas acerca del tipo de vida que nos gusta tener, y ambos preferimos, ante todo, la campestre. Es

verdaderamente prodigioso cómo coincidimos en todo. Si nos hubieras oído hablar, seguramente se te habría ocurrido algún comentario irónico.

CATHERINE — De ninguna manera.

ISABELLA — Sí, sí, te conozco muy bien, mejor que tú misma. Habrías dicho que parecíamos nacidos el uno para el otro, o cualquier otra tontería por el estilo, y no sólo habrías hecho que me ruborizara, sino que me sintiese preocupada.

CATHERINE — Me juzgas injustamente. Jamás se me habría ocurrido semejante indiscreción. No lo habría pensado si quiera.

Isabella sonríe con expresión de incredulidad, se gira y va a bailar con James, durante el resto de la escena discuten en voz baja sobre cualquier asunto divertido o sentimental, acompañado con carcajadas ruidosas.

Entra Eleanor, Catherine se dirige hacia ella.

CATHERINE — *(con ingenuidad y excesivo entusiasmo)* ¡Qué bien baila su hermano!

ELEANOR — *(sorprendida y divertida)* ¿Quién? ¿Henry? Sí, baila muy bien.

CATHERINE — Sin duda, la otra noche debió de parecerle algo extraño que yo le dijera que estaba comprometida, cuando en realidad no estaba tomando parte del baile. Pero le había prometido la primera pieza al Señor Thorpe. *(Eleanor asiente con una sonrisa, breve silencio)* Usted no tiene idea de lo mucho que me sorprendió ver aquí a su hermano. Yo creía que se había marchado de Bath.

ELEANOR — Cuando Henry tuvo el gusto de verla a usted no tenía intención de permanecer aquí más que un par de días, el tiempo necesario para buscar habitaciones.

CATHERINE — No se me ocurrió que así fuera, y, claro, como dejamos de verlo, supusimos que se había marchado definitivamente. La joven con quién bailó el lunes es la señorita Smith ¿verdad?

ELEANOR — Sí, es una conocida de la señora Hughes.

CATHERINE — Sin duda se alegró mucho de poder bailar. ¿La encuentra usted bonita?

ELEANOR — Regular. *(aparte)* Tengo ahora una impresión que me parece, bastante acertada, sobre los sentimientos que abriga Catherine.

CATHERINE — *(aparte)* Confío en no haber revelado demasiado mis sentimientos.

Entra la señora Hughes que se lleva a Eleanor para presentarle a una familia.

Catherine se queda sola, observa que entra John Thorpe.

CATHERINE — (*aparte*) ¡Ay no! Todos mis esfuerzos deben ser dirigidos a evitar un encuentro con él... No creo que el señor Tilney esté dispuesto a solicitarme por tercera vez que baile con él... en realidad sí, lo espero y lo sueño...

Catherine cruza el salón para alejarse de John Thorpe. Isabella llega rápidamente al encuentro de Catherine, seguida por James.

Isabella — No te preocupes, mi querida Catherine, si bailo otra vez con tu hermano. Sé que no es correcto, y así se lo he dicho, pero no logro convencerlo. Lo mejor será que tú y John bailen en el mismo cuadro que nosotros, así pasaré inadvertida. No te demores, John acaba de marcharse, pero volverá enseguida.

Isabella se vuelve a James, vuelven a la pista de baile. Catherine se queda con la mirada fija en su abanico, intentando evitar al Señor Thorpe. Entra Henry Tilney, se acerca a ella directamente.

CATHERINE — (*aparte*) Que insensatez supone encontrar a Henry en medio de tanta gente/

HENRY — Señorita Morland, ¿me consedería usted el honor de sacarla a bailar?

CATHERINE — (*llena de emoción*) Por supuesto que sí.

Caminan juntos hasta la pista de baile.

CATHERINE — (*aparte*) no creo que exista mayor felicidad que haber escapado, y por casualidad, a las atenciones de John Thorpe y verme, en cambio, solicitada por el Señor Tilney, quien, al parecer, ha venido especialmente a buscarme.

Apenas se colocan en el lugar que entre los danzantes les corresponde, John Thorpe se acerca a Catherine por detrás, reclamando su atención.

JOHN — ¿Qué significa esto, señorita Morland? Creí que usted iba a bailar conmigo.

CATHERINE — No sé qué le hizo creerlo, cuando ni siquiera me invitó.

JOHN — Pues ¡sí que es una buena respuesta! Le pedí que bailara conmigo en el momento en que usted entraba en el salón, y cuando se lo iba a repetir me encontré con que se había marchado. Me indigna todo esto. Vine al baile única y exclusivamente para disfrutar de su compañía, y hasta, si no recuerdo mal, la comprometí para este baile el lunes pasado. Sí, ahora recuerdo que hablamos de ello en el vestíbulo, mientras usted esperaba que trajeran su abrigo. Después de que yo les hubiese anunciado a todas mis amistades que iba a bailar con la chica más bonita del salón, usted accede a bailar con otro. Me ha puesto en ridículo y ahora seré el hazmereir de todos.

CATHERINE — No lo creo, nadie me reconocerá en la descripción que ha hecho usted de mí.

JOHN — ¿Cómo no? Si no la conocieran deberían echarlos de aquí a patadas por idiotas. ¿Quién es ese chico con quien va a bailar?

CATHERINE — El señor Tilney.

JOHN — ¿Tilney? No lo conozco. ¿Tiene buena figura? ¿Sabe usted si le gustaría comprar un caballo? Tengo un amigo, Sam Fletcher, que quiere vender un animal extraordinario, y sólo pide por él cuarenta guineas. Casi lo compre, porque tengo por máxima siempre que se presente la ocasión de comprar un caballo bueno debe aprovecharse, pero éste no me conviene porque no es de cza. Si lo fuera, daba lo que piden y más. (*Catherine se aburre*) En este momento, tengo tres, los mejores que pueda encontrar. Con decirle que no los vendería ni aunque me diesen por ellos ochocientas guineas. Fletcher y yo hemos decidido alquilar una casa en Leicestershire para la próxima temporada. No hay cosa más incómoda que salir de cacería cuando se vive en una posada. (*aparte*) Uf, que bellas damas, no puedo evitar la irresistible tentación de seguir las.

John se aleja tras unas damas, Henry se acerca a Catherine. Comienza la música, bailan.

HENRY — Si ese caballero no se hubiera marchado habría acabado por perder completamente la paciencia. No puedo tolerar que se reclame de ese modo la atención de mi pareja. En el momento de decidirnos a bailar juntos contraemos la obligación de sernos mutuamente agradables por determinado espacio de tiempo, en el transcurso del cual debemos dedicarnos, el uno al otro, todas las amabilidades que seamos capaces de imaginar. Si alguna persona de fuera llama la atención de uno de nosotros, perjudicará los derechos del otro. Para mí, el baile es como el matrimonio. En ambos casos, la fidelidad y la complacencia son deberes fundamentales y los hombres que no quieren bailar o casarse no tienen por qué dirigirse a la esposa o la pareja del vecino.

CATHERINE — Pues a mí me parece que son cosas muy distintas.

HENRY — ¿Qué? ¿Considera usted imposible compararlas?

CATHERINE — Naturalmente. Los que se casan no pueden separarse jamás, hasta deben vivir juntos bajo un mismo techo. Los que bailan, en cambio, no tienen más obligación que estar uno frente al otro en un salón por espacio de media hora.

HENRY — Según esa definición, hay que reconocer que no existe gran parecido entre ambas instituciones, pero quizás consiga presentarle mi teoría bajo un aspecto más convincente. Imagino que no tendrá inconveniente en reconocer que tanto en el baile como en el matrimonio corresponde al hombre el derecho de elegir, y a la mujer únicamente el de negarse que, en ambos casos, el hombre y la mujer contraen un compromiso para el bien mutuo y que una vez hecho esto, los contratantes se pertenecen hasta que no quede disuelto el contrato. Además, es deber de los dos procurar que por ningún motivo su compañero lamente haber contraído dicha obligación, y que interesa por igual a ambos, no distraer su imaginación con el recuerdo de perfecciones ajenas ni con la creencia de que habría sido mejor elegir a otra pareja. Supongo que estará usted conforme con todo esto.

CATHERINE — Tal y como usted lo expone, desde luego. Sin embargo, mantengo que ambas cosas son distintas y que yo jamás podría considerarlas iguales ni creer que conllevaran deberes idénticos.

HENRY — Claro que existe una diferencia muy grande. En el matrimonio, por ejemplo, se entiende que el marido debe sostener a su mujer, en tanto que ésta tiene la obligación de cuidar y hacer grato el hogar. El hombre debe suministrar los alimentos, la mujer, las sonrisas. En cambio, en el baile, los deberes están cambiados: es el hombre quien debe ser amable y complaciente, en tanto que la mujer provee el abanico y la esencia de lavanda. Evidentemente, tal era la diferencia que le impedía a usted establecer una comparación.

CATHERINE — No, le aseguro que jamás pensé eso.

HENRY — Pues entonces debo confesar que no la comprendo. Por otra parte, opino que su insitencia en negar la semejanza de dichas relaciones es algo alarmante, pues en ella puede inferirse que sus nociones acerca de los deberes que implica el baile no son tan estrictas como puede desear su pareja. ¿Acaso, después de lo que me ha dicho no tengo motivos para temer que si al caballero que antes le habló se le ocurriese volver, o si otro cualquier le dirigiese la palabra, se creería usted en el derecho de conversar con ellos el tiempo que se le antojara?

CATHERINE — El señor Thorpe es amigo de mi hermano, de modo que si me hablara no tendría más remedio que contestarle, pero en cuanto a los demás, no debe de haber en el salón más de tres hombres quienes pueda decirse que conozco.

HENRY — ¿Y esa es toda la seguridad que me ofrece?

CATHERINE — Le aseguro que no tendría usted otra mejor. Si no conozco a nadie, no podría hablar con nadie, aparte que *no quiero* hacerlo.

HENRY — Ahora usted me ha ofrecido una seguridad que me da valor para proseguir. Dígame, ¿encuentra que bailar es tan agradable como la primera vez que se lo pregunté?

CATHERINE — Sí, ya lo creo, o quizás aún más.

HENRY — ¿Más aún? Vaya con cuidado, no sea que se le olvide aburrirse en el momento que es de rigor hacerlo. Durante seis meses sentí que Bath era un lugar bastante agradable, sin embargo, ahora creo que es el balneario más aburrido.

CATHERINE — Pues no creo que eso me ocurra ni aún prolongando seis meses más mi estancia aquí.

HENRY — Bath, comparado con Londres, tiene poca variedad, al menos así lo declara la gente todos los años. Personas de todas las clases le asegurarán a usted, una y otra vez, que Bath es un lugar encantador, pero que acaba por cansar, lo que no impide que quienes lo aseguran vengán todos los inviernos, que prologuen hasta diez las seis semanas de rigor y que se marchen, al fin, por no poder costear su permanencia aquí por más tiempo.

CATHERINE — Los demás dirán lo que quieran, es posible que quienes tienen por costumbre ir a Londres no encuentren grandes atractivos en Bath, pero para quien, como yo, vive en un pueblo esto está lleno de distracciones y circunstancias que allá no se encuentran.

HENRY — ¿Debo entender entonces que no le gusta la vida en el campo?

CATHERINE — Me encanta. Siempre he vivido en el campo y he sido feliz en él. Pero es indudable que la vida en un pueblo resulta más monótona que en un balneario. En casa todos los días parecen iguales.

HENRY — Sí, pero en el campo el tiempo se emplea mejor que aquí.

CATHERINE — ¿Lo cree usted?

HENRY — Sí. ¿Usted no?

CATHERINE — No creo que haya gran diferencia.

HENRY — En Bath no se hace más que tratar de pasar el rato.

CATHERINE — Eso mismo hago yo en casa, sólo que allí no lo consigo. Por ejemplo, aquí tal como en casa, salgo de paseo con la diferencia de que en Bath me encuentro con las calles atestadas de gente, y en el pueblo, si quiero hablar con alguien; no tengo más remedio que visitar a la señora Allen.

HENRY — (*riendo*) ¿No le queda más remedio que visitar a la señora Allen? ¡Qué cuadro tan triste me está pintando y cuánta pobreza intelectual encierra! Menos mal que cuando se vea usted nuevamente en la misma situación tendrá algo de qué hablar, podrá recordar la temporada que pasó en Bath y todo lo que hizo aquí.

CATHERINE — ¡Ya lo creo! De ahora en adelante no me faltarán cosas que hablar con la señora Allen y los demás. Realmente creo que cuando regrese a casa no tendré otro tema de conversación. Si estuvieran aquí mi padre y mi madre y mis otros hermanos sería completamente feliz. La llegada de James, mi hermano mayor, me ha encantado, y más aún después de saber que es íntimo amigo de la familia Thorpe, nuestros únicos conocidos aquí. ¿Cómo será posible que alguien se canse de Bath?

HENRY — Indudablemente, a quienes les ocurre tal cosa les falta la frescura de sentimientos que usted tiene. Para las personas que frecuentan el balneario, los padres y las madres, los hermanos y los amigos íntimos, han perdido todo interés. Además, no son capaces de gozar como usted de las representaciones teatrales y demás diversiones.

La música y el baile acaban. Catherine y Henry aplauden, se despiden con una reverencia. Henry se aleja. Catherine observa como el General Tilney —un hombre apuesto y de aspecto imponente, para el que ha pasado la juventud, pero no el vigor de la vida— se acerca a Henry y le habla en voz baja con gran familiaridad, sin dejar de mirarla.

CATHERINE — (*aparte, azorada*) Que forma de mirarme... temo que el motivo sea algún defecto de mi aspecto o atuendo.

Catherine vuelve su cabeza hacia otra dirección. Vase el General, Catherine se acerca a Henry.

HENRY — Veo que ha adivinado usted lo que acaba de preguntarme. Y ya que ese caballero conoce su nombre, me parece lógico que usted también conozca el suyo. Es el General Tilney, mi padre.

CATHERINE — ¡Oh! (*observa con interés y admiración al General que se aleja abriéndose paso entre los bailarines. Aparte*) ¡Qué guapos son todos los miembros de esta familia! *Se acerca Eleanor.*

ELEANOR — Señorita Morland, ¿ha visitado usted los alrededores de la ciudad? Para nosotros familiares, pero considero que son parajes realmente hermosos.

CATHERINE — No he tendido el placer. Pero por cómo usted los describe siento el deseo de conocerlos, pero temo no encontrar quién me acompañe.

ELEANOR — Le propongo entonces que nosotros la acompañemos a pasear más adelante.

HENRY — Eso sí es una excelente idea.

Catherine — ¡Cuánto me gustaría! Pero no lo dejemos para más adelante. ¿Por qué no salir mañana mismo?

ELEANOR — Me parece. Saldremos entonces mañana mismo, siempre y cuando, no llueva.

HENRY — Pasaremos a buscarla a la casa de la calle Pulteney a las doce.

La señora Allen llama a Catherine a la distancia.

ELEANOR — A las doce. No lo olvide.

Vase Catherine con el corazón hinchado de felicidad.

1.3 Observaciones

Al comparar el capítulo de la novela y la escena hay varias observaciones que hacer. En primer lugar, salta a la vista que la cantidad de apartes que se pueden hacer para los otros personajes no son medibles con la cantidad que tiene Catherine. Esto confirma la focalización interna de la novela y nace la pregunta de si, por solamente ocupar el recurso del aparte en dos momentos, con solo dos personajes, alcanza para armar una convención o si son comentarios innecesarios. En relación a esto, se analiza que el aparte de John Thorpe podría ser fácilmente remplazado por una acción. Sin embargo, el aparte de Eleanor tiene mayor dificultad ya que supone una hipótesis, un pensamiento, difícilmente corporizable y entendible para el lector. Se podría proponer eliminar dicho comentario, pero consideramos que, al mismo tiempo, es necesario para dejar claro, por un lado los sentimientos de Catherine, por otro lado, la obviedad de estos, y finalmente, la sinceridad de la amistad de las dos amigas, donde Eleanor no juzga el enamoramiento, ni quiere buscar romperlo, como en muchas otras novelas sucede (por ejemplo, el personaje de Caroline Bingley en *Orgullo y Prejuicio*, de Jane Austen). Surge también la pregunta si estos apartes podrían ser considerados más bien como monólogos, es decir como diálogo sin respuesta. Si se considera esta última opción, la acotación dramaturgica debería cambiar de *aparte* a *para sí*. Tanto la decisión de eliminar los apartes, por la falta de relevancia dramática o analizarlos como

monólogos en lugar de apartes, son plausibles, lo que aumenta las posibilidades de transcodificación de la propuesta inicialmente planteada para este capítulo.

A pesar de lo anterior, se considera que los apartes funcionan como recurso dramático para el personaje de Catherine. Estos comentarios pueden ser desplazados directamente a ella ya que la narradora los narra como tal. Por ejemplo: «¡Qué guapos son todos los miembros de esta familia!, pensó para sí.» (Austen; 110), o «[...] precisamente cuando se reprochaba a sí misma la insensatez que suponía encontrar a la familia Tilney en medio de tanta gente [...]» (Austen; 102), incluso otros menos evidentes: «[...] Catherine, quien, por su parte, confiaba en no haberlos revelado» (Austen; 100). Con estas acciones (*pensó, a sí misma, confiaba*) entendemos que, si bien puede ser una observación de la narradora, la certeza con la que las afirma, así como el carácter reflexivo, refuerza el hecho de que le estén, efectivamente sucediendo a Catherine. Dramáticamente, se considera que los apartes de Catherine aportan un tono cómico a la escena, al ser estos tan honestos e ingenuos, así como permiten al lector espectador, un acercamiento a su mundo interno y su manera de ver el mundo que se le presenta, permite reforzar los aspectos enunciado de los otros personajes. Por ejemplo, queda claro que Catherine no sólo está enamorada de Henry, sino que también encuentra muy atractiva a toda su familia, que no desea que John Thorpe ni se le acerque y sus ganas de bailar con Henry Tilney.

En segundo lugar, es interesante analizar que, a pesar de que esta investigación busca mantener la historia original, es sumamente difícil mantenerla al pie de la letra. No tanto por el cambio de espacio y tiempo (aspectos que se pueden dejar abiertos en la dramaturgia para que sean resueltos en la puesta en escena), sino por el tiempo que estos requieren. En efecto, el tiempo narrativo no es equivalente al tiempo teatral. En el primero, la extensión de tiempos, espacios y situaciones son infinitas, con toda la libertad del autor para transitar por cuántos requiera la historia y el lector tiene, a su vez, todo el tiempo que necesite para internarse en dichos aspectos. La cantidad de tiempos y espacios que la novela recorre se vuelven relevantes para la acción que narrativamente se desarrolla. En el segundo, no sólo está la limitación de un tiempo y un espacio de la representación teatral, sino que requiere de una condensación de los hechos, para mantener la atención del espectador quien, en este caso, no dispone de un tiempo ilimitado, sino determinado por la duración de la puesta en escena. Se considera que estas diferencias, exigen de la dramaturgia una adecuación con respecto a la

historia original, es necesario, como ya se ha expresado, condensar los hechos. Para esto, el recurso de singularizar el espacio, permite mayor dinamismo entre las conversaciones, así como tensar la atmósfera, al estar todos los personajes presentes y dialogando constantemente unos con los otros, sobre todo con Catherine. Si bien se entiende que la misma relevancia en la acción de separar el tiempo y el espacio en la novela se pierde al realizar este traspaso a la dramaturgia.

2. Capítulo 14: Diálogo

2.1 Propuesta

El capítulo con el que trabajaremos para este ejercicio es el número 14. Corresponde a más o menos la mitad de la novela. Es la primera vez que Catherine va a un paseo con los hermanos Tilney, Eleanor y Henry. Después de una serie de malentendidos, causados por John e Isabella Thorpe, Catherine al fin logra pasear con los agradables hermanos por las afueras de Bath.

Lo interesante de este capítulo es su estructura narrativa. En efecto, está compuesto casi únicamente por diálogo directo, lo que genera la ilusión de estar leyendo lo que los personajes están diciendo. Debemos recordar que, en la narrativa, aunque la narradora pareciera desaparecer de la mediación, sigue presente, porque todo el universo diegético es controlado por ella, por lo tanto incluso los diálogos directos son objeto de la acción de la narradora. El uso de diálogos directos sin intervenciones narradas sucede en varios capítulos, como el número seis o dieciocho, pero el 14 tiene una particularidad sobre los otros. El capítulo se podría dividir en tres partes: una secuencia de diálogos directos, una narración de la continuación de la conversación, otra secuencia de diálogos directos. En las partes uno y tres, la narradora genera la ilusión de desaparecer. Es más, si el lector no está atento podría perderse en quién está hablando, porque la narradora ni siquiera interviene para dar verbos enunciativos. A diferencia de la parte dos, cuya extensa narración reafirma la presencia de la narradora en la historia. Es por el contraste de estas dos maneras de narrar una conversación entre tres personajes, que hemos decidido utilizar este capítulo para dar cuenta del problema que supone el diálogo en la dramaturgia.

Para particularizar el análisis del diálogo, sin intervención de otros elementos dramáticos, se ha tomado la decisión de no incluir acotaciones en el ejercicio. Esto obliga a que toda la información, acciones, sentimientos, estén contenidos en el diálogo ya que «es la expresión la que organiza la vivencia, le da por primera vez una forma y una determinación del sentido» (Bajtín; 120).

El primer obstáculo es, como siempre, la narradora. Para este ejercicio, como el énfasis está puesto en la creación de mundo e intercambio de ideas a través del diálogo, nos parece que la parte narrada es de suma importancia y, para mantener la fidelidad y coherencia del mundo diegético que Austen propone, no se puede eliminar. Esto supone un problema porque tendremos que transcodificar palabras de la narradora a los personajes, lo que es una operación delicada porque narrativamente no son lo mismo ni cumplen la misma función. Es por aquello que nos gustaría puntualizar dos elementos del estudio de la novela.

El primero es que Henry puede ser analizado como la encarnación de los valores de la narradora (Ghoshal; 263) e incluso como el portavoz de la autora (Glock; 42), ambas características nos permiten un poco de libertad para agregarle palabras de la narradora a Henry ya que son, funcional e ideológicamente, cercanos. Adicionalmente, en este capítulo, podemos observar las similitudes entre el humor de Henry y el de la narradora. En efecto, este personaje recurre a la ironía al igual que la narración, lo que mantiene coherente el discurso. El segundo elemento son las inevitables similitudes entre Catherine y Jane Austen. En documentales como “*Jane Austen Country: The life and time of Jane Austen*” dirigido por L. Dale y “*What was Jane Austen actually like?*” de la BBC podemos observar que Austen se inspira de su vida y de sus aventuras para enriquecer el mundo de Catherine, además de haber escrito la novela cuando tenía la misma edad que su protagonista. Si bien es un elemento que hay que utilizar con precaución porque no tenemos pruebas irrefutables sobre esta teoría, sí permite jugar con algunas palabras de la narradora y utilizarla en Catherine, sobre todo teniendo en consideración que la narración está focalizada en Catherine. Habiendo dicho eso, el único personaje que queda fuera de las posibles transcodificaciones de la narración al diálogo es Eleanor ya que no se puede establecer una relación de cercanía entre ella y la narradora, a diferencia de los otros dos personajes, además de que la narración en este capítulo no se adentra en sus pensamientos o sentimientos, como vimos en el capítulo pasado.

Como punto final, hay que mencionar que el capítulo termina con la llegada de Catherine a su casa y posteriormente sale a comprar una cinta, donde se encuentra con una de las hermanas de los Thorpe quien le comenta sobre el paseo que estos realizaron. Este último intercambio se ha eliminado de este ejercicio ya que no supone un punto de interés sobre el diálogo, ni un aporte a la construcción del mundo dramático.

Cabe mencionar que este ejercicio de transcodificación no sólo supone la toma de decisiones con respecto a quién dice qué de la narración, sino también un ejercicio creativo para dotar de fluidez al diálogo. En efecto, se agregaron ciertas réplicas para unir las conversaciones que estaban divididas por narración, así como eliminar ciertos detalles que no aportaban a la condensación de la escena. Adicionalmente y al igual que en el ejercicio anterior, se ha buscado generar oraciones más cortas, que doten de mayor ritmo las mismas réplicas que los personajes dramáticos tienen. Esto sin perjuicio de que se puedan hacer otras divisiones y creaciones.

2.2 Escena

CATHERINE — Estos parajes me recuerda al sur de Francia.

HENRY — ¿Ha estado usted en el extranjero?

CATHERINE — No, pero he leído. Esto se parece al país que recorrieron Emily y su padre en *Los misterios de Udolfo*. Imagino que usted no debe leer novelas.

HENRY — ¿Por qué no?

CATHERINE — Porque no es un género que suele agradar a las personas inteligentes. Los caballeros, sobre todo, gustan de lecturas más serias.

HENRY — Pues considero que aquella persona, caballero o señora que no sepa apreciar el valor de una buena novela es completamente necia. He leído todas las obras de la señora Radcliffe. Muchas de ellas me han proporcionado verdadero placer. Cuando empecé *Los misterios de Udolfo* no pude dejar el libro hasta terminarlo. Recuerdo que lo leí en dos días, con los pelos de punta todo el tiempo.

ELEANOR — Sí. Recuerdo que después de que me prometieras que me leerías ese libro en voz alta, me ausenté para escribir una carta y al volver, me encontré con que habías desaparecido con él. De modo que no me quedó más remedio que esperar a que terminaras de leerlo.

HENRY — Gracias, Eleanor, por dar fe de lo que digo. Ya ve usted, señorita Morland, cuan injustas son esas suposiciones. Mi interés por continuar con la lectura de *Udolfo* fue tan grande que no me permitió esperar a que mi hermana estuviese de regreso y me indujo a faltar a mi promesa. Todo esto es, sin embargo, motivo de orgullo, ya que, por lo visto, no hace sino aumentar la estima que usted pueda profesarme.

CATHERINE — Me alegro de ello. Así me evita el tener que avergonzarme de leerlo yo también. La verdad, siempre creí que los jóvenes tenían por costumbre despreciar las novelas.

HENRY — De mí puedo asegurarle que he leído cientos de ellas. No crea que me supera en el conocimiento de Julias y Louisas. Si entráramos a fondo en la cuestión y comenzáramos una investigación, seguramente quedaba usted tan a la zaga como... ¿qué le diría yo?, como dejó Emliy al pobre Velancourt cuando marchó a Italia con su tía. Considere que le llevo muchos años de ventaja. Yo ya estudiaba en Oxford cuando usted, apenas una niña dócil y buena, empezaba a hacer labores en su casa.

CATHERINE — Temo que en lo de buena se equivoca usted. Pero, hablando en serio, ¿cree de veras que *Udolfo* es el libro más bello del mundo?

HENRY — ¿El más bello? Eso depende de la encuadernación.

ELEANOR — Henry, eres un impertinente. No le hago usted caso, señorita Morland, por lo visto mi hermano pretende hacer con usted lo que conmigo. Siempre que hablo tiene algún comentario que hacer sobre las palabras que empleo. Por lo visto no le ha gustado el uso que usted ha hecho de la palabra «bello». Si no se apresura a emplear otra, corremos el peligro de vernos envueltas en citas de Johnson y de Blair todo el paseo.

CATHERINE — Le aseguro que lo hice sin pensar. Pero si el libro es bello, ¿por qué no he de decirlo?

HENRY — Tiene usted razón. También el día es bello, y el paseo bello, y ustedes son dos chicas bellas. Se trata, en fin, de una palabra muy linda que puede aplicarse a todo.

ELEANOR — Siendo así, no deberíamos emplearla más que refiriéndonos a ti, que eres más bello que sabio. Vamos, señorita Morland, dejémoslo meditar acerca de nuestras faltas de léxico y dediquémonos a enaltecer a *Udolfo* en la forma que más nos agrade. Se trata, sin duda, de un libro muy interesante y de un género de literatura que, por lo visto, es muy de su gusto.

CATHERINE — Si he de ser franca, le diré que lo prefiero a todos los demás.

ELEANOR — ¿En serio?

CATHERINE — Sí. También me gustan la poesía, las obras dramáticas y, en ocasiones, las narraciones de viajes. No siento interés alguno por las obras esencialmente históricas. ¿Y usted?

ELEANOR — Pues yo encuentro muy interesante todo lo relacionado con la historia.

CATHERINE — Quisiera poder decir lo mismo, pero si alguna vez leo obras históricas es por obligación. No encuentro en ellas nada de interés. Acaba por aburrirme la relación de los eternos disgustos entre los papas y los reyes, las guerras y las epidemias y otros males de los que están llenas sus páginas. Los hombres me resultan casi siempre estúpidos, y de las mujeres apenas si se hace mención alguna. Francamente, me aburre. Lo que es sorprendente porque en la historia debe de haber muchos sucesos que son pura invención, lo dicho por los héroes y sus hazañas. Y lo que me interesa precisamente en otros libros es lo irreal.

ELEANOR — Por lo visto los historiadores no son afortunados en sus descripciones. Muestran imaginación, pero no consiguen despertar interés, claro que eso es lo que a usted refiere, porque a mí la historia me interesa bastante.

CATHERINE — Lo mismo le ocurre al señor Allen y a mi padre. A dos de mis hermanos tampoco les desagrada. Es extraño que entre la poca gente que integra mi círculo de conocidos, este género tenga tantos adictos. En el futuro no volverán a inspirarme lástima los historiadores. Antes me preocupaba mucho la idea de que esos escritores se vieran obligados a llenar tomos y más tomos de asuntos que no interesaban a nadie y que a mi juicio no servían más que para atormentar a los niños. Aún cuando comprendía que tales obras eran necesarias, me extrañaba que existiera alguien que tuviese el valor de escribirlas.

HENRY — Nadie que en los países civilizados conozca la naturaleza humana puede negar que, en efecto, esos libros constituyen un tormento para los niños. Sin embargo, debemos reconocer que nuestros historiadores tienen otro fin en la vida, y que tanto los métodos que emplean como el estilo que adoptan los autoriza a atormentar también a las personas mayores. Observará usted que empleo la palabra «atormentar» en el sentido de «instruir», que es indudablemente el que usted pretende darle... suponiendo que puedan ser admitidos como sinónimos.

CATHERINE — Por lo visto cree usted que hago mal en calificar de tormento lo que es instrucción. Pero si estuviese tan acostumbrado como yo a ver luchar a los niños, para

aprender a deletrear y a escribir, si supiera usted lo torpes que son a veces, y lo cansada que está mi pobre madre después de pasarse la mañana enseñándoles, reconocería que hay ocasiones en que las palabras «atormentar» e «instruir» pueden parecerse de significado similar.

HENRY — Es muy posible. Pero los historiadores no son responsables de las dificultades que rodean a la enseñanza de las primeras letras. Usted, que por lo que veo no es amiga ni defensora de una intensa aplicación, reconocerá, sin embargo, que merece la pena verse atormentado durante dos o tres años a cambio de poder leer el tiempo de vida que nos resta. Considere que, si nadie supiera leer, la señora Radcliffe habría escrito en vano o no habría escrito nada, quizás.

CATHERINE — Puede ser que tenga razón. Sería una lástima que no hubiese escrito, porque creo sin lugar a dudas que es la mejor escritora de novelas góticas. Hablando de aquello, escuché que en Londres ocurrirá dentro de poco algo muy terrible.

ELEANOR — ¿Es cierto? ¿De qué naturaleza?

CATHERINE — No lo sé, ni tampoco el nombre del autor. Lo único que me han dicho es que jamás se había visto nada tan espantoso.

ELEANOR — ¡Santo cielo! ¿Y quién lo ha dicho?

CATHERINE — Una íntima amiga mía lo sabe por una carta que ayer mismo recibió de Londres. Creo que se trata de algo horroroso. Supongo que habrá asesinatos y otras calamidades por el estilo.

ELEANOR — Habla usted con una tranquilidad pasmosa. Espero que esté exagerando y que el gobierno se apresure a tomar las medidas necesarias para impedir que nada de eso ocurra.

HENRY — El gobierno... ni quiere ni se atreve a intervenir en esos asuntos... Los asesinatos se llevarán a cabo... al gobierno le tendrá absolutamente sin cuidado... Bien... creo que lo mejor será que me explique, así que haré pruebas de la nobleza de mi alma y de la clarividencia de mi mente. No tengo paciencia con esos hombres que se prestan a rebajarse al nivel de la comprensión femenina. Quizás la mujer no tiene agudeza, vigor ni sano juicio. Quizás carece de percepción, discernimiento, pasión, genio y fantasía.

ELEANOR — No le haga caso, señorita Morland, y póngame al tanto de esos terribles disturbios.

CATHERINE — ¿Disturbios? ¿Qué disturbios?

HENRY — Mi querida Eleanor, los disturbios están en su propio cerebro. Aquí no hay más que una confusión horrorosa. La señorita Morland se refería sencillamente a una publicación nueva que está en vísperas de salir a la luz. ¿Comprendes ahora? En cuánto a usted, señorita Morland, habrá advertido que mi poco perspicaz hermana no ha entendido la brillante explicación que usted le hizo. En lugar de suponer, como habría hecho una criatura racional, que los horrores que usted se refería estaban relacionados con una biblioteca circulante, los atribuyó a disturbios políticos. De inmediato imaginó las calles de Londres ¡invadidas por la plebe! ¡Miles de hombres aprestándose a la lucha! ¡El Banco Nacional en poder de los rebeldes! ¡El valiente capitán Frederick Tilney a la cabeza!. Ve también que... en el momento del ataque dicho oficial cae de su caballo... mal herido por un ladrillo que le han arrojado desde un balcón... Perdónela, los temores que engendró su cariño de hermana aumentaron su debilidad natural, pues le aseguro que no suele mostrarse tan tonta como ahora.

ELEANOR — Bueno, Henry, ya que has conseguido que nosotras nos entendamos, trata de que la señorita Moreland te comprenda a ti. De lo contrario, creará que eres el mayor impertinente que existe. No sólo para con tu hermana, sino con las mujeres en general. Debes tener en cuenta que esta señorita no está acostumbrada a tus bromas.

HENRY — Estaré encantado de hacer que se acostumbre a mi manera de ser.

ELEANOR — Sin duda, pero antes conviene que busques una solución para ahora mismo.

HENRY — Y ¿qué debo hacer?

ELEANOR — No hace falta que te lo diga. Discúlpate y asegúrale que tienes el más alto concepto de la inteligencia femenina.

HENRY — Señorita Morland, tengo un concepto elevadísimo de la inteligencia de todas las mujeres del mundo, y en particular de aquellas con quienes casualmente hablo.

ELEANOR — Eso no es suficiente. Se más formal.

HENRY — Señorita Morland, nadie estima la inteligencia de la mujer tanto como yo. De todas maneras, no deberían preocuparse, el estar bien informado nos impide alimentar la vanidad ajena, lo cual el buen sentido aconseja evitar. Además, la mujer, sobre todo si tiene la desgracia de poseer algunos conocimientos, hará bien en ocultarlos siempre que le sea posible. Para la mayoría de los hombres la imbecilidad femenina constituye un encanto adicional, si bien hay algunos tan bien informados y razonables de por sí que no desean para la mujer nada mejor que la ignorancia/

ELEANOR — No hay manera de obligarlo a ser más formal, señorita Morland. Por lo visto estás decidido a no hablar en serio. Le aseguro que, a pesar de cuanto ha dicho, es incapaz de pensar injustamente de la mujer en general, ni mucho menos de decir nada que pudiera mortificarme. Sólo se cree un bromista.

CATHERINE — Lo creo a usted bien incapaz de hacer y pensar nada que fuese incorrecto. Yo por mi parte, estoy dispuesta a admirar tanto aquello que me resulta agradable como lo que no atino a comprender. ¿Qué importa que sus maneras no aparenten lo que su pensamiento admite?

ELEANOR — Si así lo cree, ¿nos concedería el honor de comer con nosotros mañana?

CATHERINE — Tendría que consultar con la Señora Allen, quién estoy segura no tendrá ningún reparo.

2.3 Observaciones

Lo primero que hay que puntualizar es que la transcodificación de los diálogos directos tuvo cambios de puntuación. Como ya hemos ido mencionando, la escena requiere un ritmo diferente al narrativo. En esta se priorizan las frases más cortas para darle más flujo a la concatenación de ideas, así oraciones muy largas con muchas comas han sido divididas por puntos. Igualmente, se ha agregado puntuación, como signos de exclamación y puntos suspensivos, sobre todo en los discursos de Henry. Esto con el fin de acentuar el carácter lúdico e irónico de este personaje —tanto narrativo como dramático— e intentar de contenerlo en el diálogo. Se considera que estos marcadores textuales dan pistas sobre la enunciación del personaje dramático. Esto nos permite jugar con la propuesta dramática específica de este capítulo y no tener que agregar una acotación que diga, por ejemplo, *irónico*. Sin prejuicio de que en otras propuestas, esta necesidad se lleve a cabo.

Lo segundo a señalar es que, en la propuesta de este ejercicio, se habló de transcodificar la narración a los personajes. Sin embargo, durante la redacción de la escena, se llegó a la conclusión que aquello no era necesario. Se rescató un chiste que hace la narradora sobre la inteligencia de las mujeres a Henry que, como ya explicamos, al ser portavoz de la autora y propenso al humor y la ironía —como se puede ver tanto narrativa como dramáticamente en este capítulo— permite dicho traspaso. Además se ha transcodificado de la narradora a Catherine el último comentario que hace sobre los dichos de Henry que, debido a la

personalidad abierta y honesta de nuestra protagonista, permite ser enunciado sin mayores reparos.

Sin embargo, las conversaciones sobre los paisajes de Bath y su relación con el arte y el dibujo, elementos que los Tilney manejan muy bien y Catherine no, no fue incluido. Esto, ya que aquella conversación está narrada de manera sintética y poco detallada, lo cual nos hace suponer que la acción narrativa es contribuir a solidificar la relación entre Catherine y Henry, haciendo hincapié tanto en la ignorancia de ella como en la voluntad didáctica de él. Dicho de otro modo, durante el paseo con los Tilney, hablan sobre novelas, sobre historia, sobre educación, sobre arte (paisajes, dibujo), botánica y finalmente sobre política. En todos estos temas, Henry Tilney siempre sabe más que Catherine y se esmera en debatir con ella e instruir la. La decisión de excluir el arte y la botánica del ejercicio de transcodificación está justificada por el punto de vista que hemos tomado para trabajar la dramaturgia: un texto cuyo fin es la representación teatral. La potencial escenificación de este texto dramático plantea dos puntos clave a la hora de traspasar los lenguajes.

Por un lado, la particularidad de la representación teatral, la corporización de estos personajes, permite la eliminación de algunos de estos temas, como por ejemplo el arte y la botánica, ya que la función narrativa de dichos temas, puede ser remplazada por la acción teatral. En efecto, la planta de movimiento, la enunciación, la emocionalidad, la atmósfera de la escena, entre otros elementos, pueden reforzar escénicamente la relación entre Henry y Catherine. Así, el teatro permite apoyarse en elementos comunicativos más allá de las palabras, y la dramaturgia debería poder dialogar con aquella particularidad teatral y dejar espacio para que, lo que no se incluya en el texto, pueda ser explotado en la puesta en escena.

Para esta investigación, este último punto es relevante ya que permite entender la diferencia no solo entre ambos modos de representación, sino también en los recursos específicos que posee cada tipo de texto. En relación a lo primero, el modo narrativo permite expresiones como: «[...] le valió [a Catherine] una conferencia acerca del arte, tan clara y terminante [...]» (Austen; 159). El modo dramático, al contrario, exige la descripción de dicha conferencia sobre arte. En relación a lo segundo, la novela tiene como apoyo mayoritario el lenguaje escrito, mientras que la dramaturgia, como ya mencionamos, se complementa con todos los elementos de la teatralidad y la representación teatral.

Por otro lado, sabemos que el tiempo narrativo es diferente al tiempo teatral. El primero permite la extensión ilimitada sobre los temas y detalles que el autor decida, mientras que el segundo debe priorizar el ritmo de la escena y aprovechar la multiplicidad de elementos que forman la representación teatral (puesta en escena, cuerpos, música, luces, etc. además del texto dramático). Por esta misma razón es que se decidió eliminar completamente la última parte del capítulo, cuando Catherine llega a su casa y le preguntan a la Señora Allen si puede cenar con ellos al día siguiente. Lo que se resolvió fue que Eleanor hiciera la pregunta directamente a Catherine y que ella respondiera que debe consultarlo con su benefactora, para así aportar al ritmo escénico, manteniendo el espacio así como evitando la introducción innecesaria de otro personaje. Esto último también permite reforzar la relación entre los hermanos Tilney y Catherine, una base fundamental para el correcto desarrollo del resto de la historia y cuya cercanía e intimidad se puede ver acentuada por este pequeño gesto final.

3. Capítulo 20: Acotaciones

3.1 Propuesta

Para este ejercicio de transcodificación vamos a utilizar el capítulo 20 de *La Abadía de Northanger* de Jane Austen. Este capítulo está, aproximadamente, a la mitad de la novela y constituye el punto de inflexión de la historia. Catherine viaja de Bath a la abadía de Northanger, dejando atrás el mundo citadino que descubrió y sus conocidos— Isabella, James Morland, el Sr. y la Sra. Allen. Este desplazamiento constituye todo un vuelco en la historia, tanto por el cambio de espacio, como por la transformación de la atmósfera, además de la reducción de los personajes con los que Catherine va a poder interactuar —sólo el General Tilney, Henry y Eleanor. Este capítulo nos adentra aún más en la relación de nuestra heroína con el General Tilney y Henry, así como dar luces sobre el tema por el cual nos interesa esta novela en particular, esto es, la visión de la mujer que se deja llevar por sus fantasías, aún así reconociendo el peligro a su alrededor.

La estructura narrativa del capítulo se puede dividir en tres partes. La primera comienza con una breve escena en la casa de los Allens, donde lamentan la partida de Catherine. Luego, un desayuno en casa de los Tilney, el primer recorrido del viaje en carruaje y la parada en una posada. Todos estos episodios son exclusivamente narrados, con una única intervención

en diálogo directo de Frederick Tilney. Esto supone uno de los mayores problemas para la transcodificación de este capítulo. La segunda parte del capítulo es el resto del viaje en carruaje, donde Henry guía los caballos y Catherine va a su lado. Este episodio está completamente en diálogo directo. Esto podría no suponer un mayor problema para la transcodificación, pero eso lo podremos concluir más adelante. La tercera parte vuelve a la narración total con la llegada a la abadía. Es por esta divisoria estructura narrativa que nos parece un capítulo interesante a transcodificar. Además de su importancia en la fábula, como ya hemos mencionado.

Es a partir de este capítulo que la narradora nos empieza a dar luces sobre la extraña relación entre el General y Catherine, especialmente por cómo la trata, siendo ella de tan baja alcurnia y él de tan alta. «No se sentía merecedora de aquellas muestras de aprecio y no sabía cómo corresponder a ellas.» (Austen; 220). Además, en esta primera parte del capítulo las expresiones de incomodidad de Catherine por la presencia del General abundan, por ejemplo «Contribuyó a inquietarla aún más [...] le pareció tan desproporcionada, que aumentó su confusión [...] colocaba a la muchacha en una posición sumamente desagradable» (Austen; 220). De esta forma, la narradora nos deja muy claro la relación entre Catherine y el General y cuáles son los aspectos específicos que hace que nuestra heroína desconfíe de él. Considerando que Catherine está partiendo de viaje con la familia Tilney, por lo tanto con el General, esta incomodidad tensiona el ánimo de nuestra protagonista y así la felicidad de la temporada en la abadía: «[...] nadie se atrevía hablar en [presencia del General]. El tono de ira e impaciencia con que hablaba sus sirvientes atemorizaron a Catherine [...]» (Austen; 222). Estas circunstancias son importantes a tener en cuenta a la hora de transcodificar el capítulo, para mantener la atmósfera de la novela, como se ha propuesto hacer en esta investigación. Es por lo tanto un desafío poder traspasar la incomodidad y desconfianza de Catherine sin que esta sea narrada, sino presentada, frente al espectador.

Es también en este capítulo que Catherine da rienda suelta a sus fantasías sobre los misterios que puede encontrar en la abadía, pero no lo hace sin influencia. Como bien nota Ghosal en su artículo *La Abadía de Northanger y los límites de la parodia* (1988), es Henry Tilney quien comienza a comparar las novelas góticas y sus historias con lo que podría encontrar Catherine en la abadía. No podemos negar que nuestra heroína es fantasiosa, pero hay que entender la importancia de las ideas de Henry en ella. Por el tipo de relación que

tienen, mediada por la instrucción, Henry hace la enseñanza intelectual, ya sea corrigiendo a Catherine y abrumándola con autoridades lexicales, ya sea molestándola (Johnson; 17). En este caso, es difícil determinarlo, el lector es puesto en aquella encrucijada: si Henry está instruyendo o molestando a Catherine. Esta relación se considera atractiva dramáticamente por la tensión que entre ambos personajes —tanto narrativos como dramáticos— existe.

Es por todas las razones expuestas que hemos decidido transcodificar este capítulo poniendo especial énfasis en el uso de las acotaciones como elemento de transcodificación de la narradora. Esto con el fin de explotar las acciones físicas y poner especial énfasis en las situaciones que se crean, no tanto así en las palabras que se dicen.

En primer lugar, como el marco teórico de esta investigación parte del modelo de la *Dramatología*, entenderemos *acotaciones* como lo describe García Barrientos «[...] la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales [...] de la representación» (García Barrientos; 2015: 43) Esta definición, siguiendo con la filosofía del mismo autor, se caracteriza por su impersonalidad «consecuencia de la inmediatez del *modo* dramático» (García Barrientos; 2015: 43). Es decir, que la acotación no tiene sujeto de la enunciación, no es dicha por nadie, y su función es representativa y no narrativa. Esto es que debe ser actuada, realizada, ejecutada, ya sea por la puesta en escena (escenografía, iluminación, efectos de sonido), nominadas *acotaciones extradramáticas escénicas*, o por los actores, dichas *acotaciones dramáticas*. Dentro de las acotaciones extradramáticas, García Barrientos propone además otra categoría que denomina *diegéticas* o *literarias*, que son acotaciones que hacen referencia a elementos de pura fábula, pero estos no están dramatizados. Es decir que no se busca que estos sean representados, porque no se configuran dentro del modo dramático de representación teatral. Es por esta última razón, que sería contraria a la tesis de esta investigación, que las acotaciones de tipo extradramáticas diegéticas no serán utilizadas en este ejercicio.

Proponemos que, de cierta manera, la acotación tiene en escena una presencia similar a la de la narradora en la novela. En efecto, si bien la narradora en la novela es nuestra puerta de entrada al mundo narrativo, dentro del mundo narrativo la narradora no existe ni para Catherine ni para los demás personajes. Establece una relación paradójica donde la narradora no existe para Catherine aunque Catherine no pueda existir sin la narradora. Esta relación dual también se produce en la dramaturgia y su relación con la puesta en escena. Donde el

espectador tiene una sola puerta de entrada al universo ficticio: la puesta en escena, en modo dramático, por lo tanto sin mediación. Para este ejercicio, proponemos que dicha puesta en escena no se podría realizar sin la presencia de acotaciones en la dramaturgia que complementen y profundicen la atmósfera de la escena, sin embargo, el espectador no sabrá que dichas acotaciones están. Esta comparación, que permite un paralelo entre el rol de la narradora y las acotaciones, puede extenderse a la puesta en escena a partir de la dramaturgia por la misma definición que estamos utilizando para esta última, así como el modo dramático de representar. Se recalca la visión de la representación teatral como último fin de la dramaturgia, lo que nos impulsa a pensar, para este capítulo en particular, el uso de acotaciones que guíen la planta de movimiento de la escena, dejando espacio para la creación de las escenas colectivas. Detallaremos este punto en las observaciones del capítulo.

Adicionalmente, consideramos las acotaciones facilitadores de la comprensión, como lo entiende Adriana Silvestri, en su texto *La creación verbal* (2002): «Desde un punto de vista cognitivo estas clases de textos se distinguen por ser altamente cooperativos y abundantes en recursos facilitadores de la comprensión. Resultan aptos, por lo tanto, para lectores que no están dispuestos al esfuerzo cognitivo o que aún no han aprendido a realizarlo.» (Silvestri; 240). A las razones que da Silvestri de la necesidad de recursos facilitadores de la comprensión, nos gustaría recalcar el aporte de las acotaciones a la construcción de la historia y de la atmósfera dramática para que el lector espectador de esta dramaturgia pueda seguir el desarrollo del drama.

Para este ejercicio hemos tomado la decisión de mantener las divisiones espaciales: casa de los Allen, casa de los Tilney, viaje (primer carruaje, posada), carruaje con Henry Tilney, abadía. Esto debido a que es importante, por las características del capítulo y su función dentro de la historia y del desarrollo de los personajes, que se mantenga el movimiento, el traslado de un lugar a otro. Para marcar esto, hemos dividido la escena en diferentes cuadros, división dramática que se caracteriza por un cambio en el tiempo o en el espacio.

3.2 Escena

CUADRO 1

Casa de los Allen.

En el vestíbulo están Catherine, el Sr. y la Sra. Allen. Las maletas de Catherine están a un costado de su cuerpo, todos están vestidos para salir.

SRA. ALLEN — Lamentamos mucho perder tu compañía, Catherine. Sin duda, tu excelente humor y alegría hacen de ti una compañera inestimable. Sólo has logrado aumentar nuestro goce durante nuestra estadía en Bath. Pero como sabemos lo contenta que estás por la invitación de la Señorita Tilney, procuraremos no lamentar excesivamente tu ausencia.

CATHERINE — Muchas gracias, Señora Allen.

SR. ALLEN — Por lo demás, tampoco tendremos tiempo de extrañarla, querida. Hemos decidido que nos marcharemos del balneario.

CATHERINE — ¡Qué lástima!

SR. ALLEN — Hemos prolongado nuestra estadía más de lo necesario. Vamos, Catherine, te acompañaré a la calle Milson y no te dejaré hasta verte sentada entre tus nuevos amigos.

CATHERINE — Gracias, Señor Allen. Me parece tan increíble encontrarme en medio de aquella familia, tengo tanto miedo de pasar por alto alguna regla de etiqueta, que incluso me quedaría aquí con ustedes.

SRA. ALLEN — Nada de eso. Apuesto que la gentileza de la Señorita Tilney y las sonrisas de Henry disiparán aquellos temores.

Salen.

CUADRO 2

Casa de los Tilney.

El General, Henry, Eleanor y Catherine sentados a la mesa. Catherine está intranquila, a cada comentario y atención del General se incomoda aún más.

GENERAL — Querida Catherine, ¿estás cómoda? ¿Tienes todo lo que necesitas?

CATHERINE (*tímidamente*) — Sí...

El General pone mucho empeño en hacer sentir cómoda a Catherine. Catherine no se siente merecedora de aquellas muestras de aprecio.

GENERAL — Debes comer. Como siempre tenemos todo tipo de exquisiteces para ti. Vamos prueba esto, y no dejes de comer esto otro.

CATHERINE (*incómoda*) — Sí, General, gracias...

GENERAL — Me temo que este lugar no sea de tu agrado. (*Catherine, impresionada porque nunca había visto una mesa con tanta abundancia, no alcanza a contradecirlo.*) ¿Dónde está Frederick? ¿Por qué aún no ha bajado?

Sale un mozo en busca del hijo mayor del General. Catherine se inquieta. Silencio.

El Capitán Frederick Tilney llega unos segundos después, con notada pesadumbre, acaba de levantarse.

GENERAL (*severo*)— Frederick, tu actitud es una falta de respeto inadmisibles hacia nuestra invitada.

Todos giran para mirar a Catherine, confundida e incómoda.

El resto de la comida transcurre en silencio, con notoria tensión.

El General hace sonidos de desaprobación hacia la actitud de Frederick.

FREDERICK (*en secreto a Eleanor*) — Qué contento voy a estar cuando se marchen todos. *Un bullicio desagradable inunda la casa. Los sirvientes van y vienen bajando los baúles, ajetreo generalizado, confusión de equipajes, el General está sumamente disgustado por la tardanza. Luego de este caos, se cierran las puertas de los carruajes.*

CUADRO 3

Carruaje.

Catherine, sentada al lado de Eleanor, va recuperando su buen humor. Las amigas comentan y se ríen.

CUADRO 4

Posada.

Catherine pasea aburrida, el General trata con suma severidad a sus sirvientes y a sus hijos, nadie habla en su presencia.

GENERAL — (*a Catherine*) Señorita Morland, le propongo que haga el resto del trayecto en el lugar que ocupó en el coche de Henry. En un día tan hermoso, conviene contemplar bien el paisaje.

Catherine se sonroja, reflexiona, acepta.

CUADRO 5

Carruaje.

Henry guía a los caballos, Catherine está sentada a su lado, maravillada.

CATHERINE — No hay en este mundo un vehículo más agradable y bonito que este.

Henry maneja el carruaje de manera notable, no necesita azuzar con la voz a los caballos, ni echar maldiciones, ni hacer alarde de su habilidad. El sombrero que tiene puesto le asienta muy bien, así como el resto de su atuendo. Catherine hace sonidos de emoción y felicidad.

HENRY — No sé cómo agradecerle que haya aceptado esta invitación a la abadía. Lo digo sobre todo por Eleanor. Es para mí una prueba de sincera amistad. Como usted sabrá tiene una situación bastante desagradable. No sólo carece de la compañía de amigas, sino de persona alguna con quien hablar. La ausencia de nuestro padre la obliga a menudo a una completa soledad.

CATHERINE — Pero ¿cómo puede ser eso? ¿Acaso usted no se queda con ella?

HENRY — Yo no vivo en Northanger, sino en Woodston, a treinta kilómetros de distancia de la abadía, donde paso largas temporadas.

CATHERINE — ¡Cuánto debe lamentarlo!

HENRY — Sí, lamento mucho dejar a Eleanor.

CATHERINE — No sólo por eso. Aparte del cariño que por ella sienta, tendrá usted apego a la abadía. Después de haber vivido en un lugar tan magnífico, hacerlo en una casa parroquial común y corriente debe ser poco grato.

HENRY (*sonriendo*) — Por lo visto, se ha formado usted una idea muy agradable de la abadía.

CATHERINE — Es cierto. Pero ¿acaso no se trata de uno de esos lugares maravillosos que nos describen los libros?

HENRY — En ese caso, deberá usted prepararse para soportar los horrores que, según las novelas, suelen rodear a esta clase de edificios. ¿Tiene usted un corazón fuerte, y nervios capaces de resistir el temor que suelen producir las puertas secretas, los tapices ocultadores?

CATHERINE — Creo que sí... De todos modos, seremos muchos en la casa. No creo que haya motivo para sentir miedo. Además, no se trata de un lugar que, tras permanecer largo tiempo abandonado, fuera ocupado repentinamente por una familia, como ha ocurrido en determinados casos.

HENRY — (*misterioso*) Eso, desde luego. No nos veremos obligados a cruzarnos con almas en pena. Pero imagínese: usted está paseando por la noche, lo cual no tiene nada de particular. Su lámpara está a punto de apagarse, regresará a su habitación... Al pasar por una de las galerías, un arcón antiguo, de ébano y oro, atraerá su atención... nunca había advertido su presencia...

impulsada por un irresistible presentimiento usted se acercará... lo abrirá... lo examinará, sin descubrir, por el momento, nada de importancia, a excepción de un puñado de diamantes. ¡Al final dará con un mueble secreto! Le revelará un departamento interior... en el que encontrará un rollo de papel que contendrá varias hojas manuscritas... Con él en mano, regresará a su habitación y apenas habrá acabado de descifrar las palabras: *¡Oh tú, sea quien fueres, en cuyas manos acierten a caer las memorias de la desgraciada Matilda...!* Cuando su lámpara se apagará repentinamente, sumiéndola en la más completa oscuridad/

CATHERINE — (*emocionada*) Cállese (*silencio*) No, mejor siga. ¿Y después?

HENRY (*estalla en carcajadas*) — Lo siento, no puedo recuperar mi tono solemne. Le ruego que sea usted quien trate de imaginar el contenido de las memorias de Matilda.

CATHERINE (*avergonzada de su vehemencia*) — Le aseguro que he seguido con atención su relato, pero no supongo por un instante que tales cosas vayan a ocurrirme. Además, estoy segura de que la Señorita Tilney no me hará dormir en semejante habitación. No tengo miedo, créame.

CUADRO 5

Interior de la abadía.

Afuera cae un aguacero. Catherine sacude su abrigo, pasa junto al General, Henry y Eleanor a un salón contiguo.

El mobiliario de la estancia es moderno y de gusto exquisito. La chimenea es de mármol, y sobre ella descansan piezas de porcelana inglesa. Las ventanas, de forma ojival con el cristal tan claro, tan nuevo, que dejan entrar mucha luz. Catherine recorre la estancia sumamente preocupada y decepcionada por la modernidad de todo cuanto la rodea, se le antoja sumamente extraño y fuera de lugar.

GENERAL (*dándose cuenta de la preocupación de Catherine, malinterpretándola*) — Me disculpo por lo exiguo de la habitación y lo sencillo de los muebles. Están destinados al uso

diario. Le aseguro que las otras habitaciones son más dignas de admirar. Hay ornamentaciones doradas en cada una de ellas/ (*interrumpiéndose*) ¡Dios mío! Son las cinco menos veinte.

El movimiento vuelve a reinar en la habitación. Eleanor conduce a Catherine a sus aposentos.

ELEANOR (*a Catherine*) — En la abadía, debe imperar la puntualidad más estricta. Le suplico que no se entretenga en cambiarse de ropa.

3.3 Observaciones

En primer lugar, nos gustaría recalcar que las acotaciones no constituyen un elemento que mediatiza la experiencia del espectador, son puramente dramáticas. A la pregunta de quién habla en el teatro, García Barrientos responde: «nadie en la acotación» (García Barrientos; 2004: 21). Esta impersonalidad no se da sólo por la falta de referencialidad en la misma expresión de las acotaciones, sino también porque es «[...] mudo (no proferido), indecible, pura escritura sin posibilidad alguna de vocalización; [...] enunciación sin sujeto» (García Barrientos; 2004: 21).

Dejando claro esta característica inmediata y dramática de las acotaciones, no supone un problema que durante la escena que hemos propuesto como posibilidad de transcodificación, las acotaciones hagan referencia, generalmente, a Catherine. Este fenómeno sucede porque la novela tiene focalización interna, que ya hemos expuesto, por lo tanto es ineludible que el personaje narrativo del cual tenemos más información, tanto de movimientos como de sentimientos o entonación, es de Catherine. Sin embargo, esto no rompe con el modo dramático de representación por lo descrito anteriormente, sólo supone un desafío para los actores que encarnen los otros personajes dramáticos, ya que deberán completar sus acciones faltantes.

En segundo lugar, hay un extracto del capítulo donde la narradora expresa la desilusión de Catherine al ver lo moderna que es la abadía, que no cumple con las expectativas góticas que nuestra protagonista esperaba: «¿Era una abadía? Sí, no cabía duda, a pesar de que nada cuanto la rodeaba contribuía a alimentar tal suposición.» (Austen; 227) Esta contradicción entre las expectativas de Catherine y la realidad son difícilmente transcodificables por la misma decisión que hemos tomado de mantener el modo dramático de representar. Si bien la

acotación de tipo dramática personal psicológica, que hace referencia a los estados internos de un personaje, lo da a entender, aún queda la pregunta de cómo al espectador, que desconoce dicha acotación, puede entenderlo. Nos parece de suma importancia que así se comprenda, ya que aquella contradicción no sólo supone un rasgo característico de nuestra heroína, sino que también explica lo que sucede más adelante, en el capítulo 24, cuya transcodificación también hemos realizado.

En tercer lugar, el espacio propuesto también supone un desafío para la puesta en escena. Este debe transformarse en cuatro habitaciones diferentes, además de espacios abiertos y cambiantes por dónde transitan en carruaje. Es decir, no solamente hay una multiplicidad de espacios necesarios, sino que también un movimiento de estos. A pesar de aquello, se mantiene la idea que es esencial que todos estos espacios sean descritos en la dramaturgia, por las razones expuestas anteriormente.

En cuarto lugar, según lo expuesto en el apartado de *Propuesta* se considera que la relación entre los personajes queda correctamente transcodificada. Para esto, el traspaso a la dramaturgia consistió en aislar las narraciones en diálogo indirecto al diálogo directo dramático, cuando correspondía; y mantener los diálogos directos cuando así se podía. Un ejemplo del primer caso sería la transcodificación de «El señor y la señora Allen lamentaron perder la compañía de Catherine [...]» (Austen; 209) a « SRA. ALLEN — Lamentamos mucho perder tu compañía, Catherine. [...]» (citado desde este mismo documento).

Para las acotaciones, se transcodificaron directamente aquellas que hacían relación al espacio y al movimiento de los personajes, así como simplificar aquellas que hacían referencia a los sentimientos de Catherine. Esto último, para dotar de mayor exactitud dramática a la escena. Por ejemplo, la narradora nos describe la actitud de Catherine, en la mesa de los Tilney (cuadro 2) como: «[...] se le antojó que de estar menos atendida se habría hallado más a gusto» (Austen; 220) Sentimiento que se transcodificó como «CATHERINE (*incómoda*)» (citado de este mismo documento), ya que, aunque la acotación dijera exactamente lo mismo que la novela, esto no podría ser percibido por el espectador, por lo que se propone relevar el sentimiento general de Catherine, la incomodidad, por sobre el detalle de sus pensamientos específicos. No obstante dicha simplificación de los sentimientos, se considera que las relaciones se mantienen como las propone la novela. En

efecto, observamos que en los cuadros 2, 3 y 5, la presencia del General incomoda tanto a Catherine como a los demás personajes, que no hablan en su presencia y que reaccionan con temor ante las exigencias de este. Atmósfera que contrasta con los cuadros 1 y 4. En el primero, por estar Catherine con sus conocidos, pudiendo hablar libremente sobre sus temores y sus deseos. En el segundo, por la libertad que tienen Catherine y Henry al hablar, donde el Sr. Tilney repara inmediatamente en las expectativas que nuestra heroína tiene sobre la abadía. Este encuentro, como se expuso anteriormente, es esencial para entender el siguiente ejercicio de transcodificación, así como para comprender la relación entre ambos personajes.

Por último, nos gustaría defender que la cantidad de acotaciones en una escena dramática, como por ejemplo la que aquí se presenta, no implica en ningún caso una búsqueda de “control” de la puesta en escena por parte del texto, como muchas veces se mal entiende. No falta, dentro del mundo teatral, el comentario de obras dramáticas con muchas acotaciones que se definen como excesivamente controladoras. Por la definición de dramaturgia que estamos utilizando en esta investigación, nos parece importante aclarar que las acotaciones utilizadas en este capítulo no buscan controlar la puesta en escena, sino instalar espacios que dramáticamente se consideran necesarios para el desarrollo de la historia, así como desafiar a la misma escenificación del texto dramático, dejando que sea la puesta en escena la que resuelva la composición final de la escena. Por ejemplo, « *Un bullicio desagradable inunda la casa. Los sirvientes van y vienen bajando los baúles, ajetreo generalizado, confusión de equipajes*» (citado de este mismo documento) sólo marca pautas de acción, que no controlan en ningún caso la puesta en escena, sino al contrario, priorizan la improvisación y generación de partituras de acciones físicas, como trabaja Grotowski o la pantomima, como lo denomina Diderot en *Poesía Dramática* (2009), recalando a la vez la importancia de las acotaciones «Conviene escribir la pantomima cada vez que constituye un cuadro, que comunica energía o claridad a las palabras, que une el diálogo, que caracteriza, que consiste en un juego delicado que no se adivina [...]»

4. Capítulo 24: Soliloquio

4.1 Propuesta

Este capítulo es el climax de la novela y es esencial para entender el personaje de Catherine. Es el momento en que todas sus teorías son finalmente destruidas. Es el momento en el que se da cuenta que se deja llevar por sus ilusiones, que es extremadamente ingenua y fantasiosa, que aún es inmadura, a pesar de su voluntad por crecer. Es el momento en que cree haberlo perdido todo. Es por todas estas razones que hemos decidido tomar este capítulo como ejemplo de transcodificación.

Si analizamos la acción narrativa que realiza la narradora en este capítulo, podemos decir que está encargada de describir las acciones y los pensamientos de Catherine a lo largo de estos dos días, y luego guía la conversación entre Henry y Catherine, describiendo sus acciones, sin mayores comentarios. Esa misma acción narrativa, puede ser, en este caso, transcodificada a Catherine directamente, ya que la narradora no sale de esa focalización en ningún momento, ni tampoco hace otro tipo de intervenciones.

Sin embargo, parece fundamental que la conversación con el Sr. Tilney, hacia el final del capítulo, cuando este la encuentra merodeando por las habitaciones de la abadía y termina de aclarar todas sus teorías, salga de la voz propia de Henry.

Si analizamos la manera de narrar la secuencia de acciones en este capítulo, sigue esta forma: la primera parte es enteramente de la narradora, a excepción de un diálogo directo de Eleanor. Mientras que en la segunda parte, la conversación entre Catherine y Tilney, la narradora hace la ilusión de desaparecer y la manera de narrar es únicamente a través de diálogo directo. Por lo que la composición de la acción dramática busca emular esta forma: soliloquio de Catherine que da cuenta de sus aventuras tal y como lo hace la narradora, y diálogo entre Catherine y Henry.

El soliloquio es utilizado como un momento íntimo del personaje donde, convencido que nadie lo está escuchado, puede decir sus pensamientos más secretos y perversos, sus mayores inseguridades y vulnerabilidades. Hemos decidido esta forma de diálogo ya que, como dice García Barrientos «Es el *diálogo sin interlocutor* [...] pone en evidencia de manera muy clara la objetividad o la inmediatez del modo dramático de representación. [...] la función del soliloquio teatral [es] la expresión del *interior* (pensamientos, intenciones, afectos...) y de la *verdad* del personaje frente a las manifestaciones externas [...]» (García Barrientos; 2015: 60). Es por estas dos razones: acentuar el modo dramático de representación y expresión de la interioridad de los personajes, que consideramos que el

soliloquio es una posibilidad de transcodificación para este capítulo que, al contrario, privilegia el modo narrativo, pero sí da cuenta de la interioridad de Catherine.

Decidimos la forma de soliloquio por sobre la de un monólogo por esta misma interioridad que el soliloquio permite y expresa. Como García Barrientos distingue: «[...] en el monólogo habla sólo un personaje, en el soliloquio un personaje habla solo.» (García Barrientos; 2015: 61) En este capítulo es esencial poder acercarnos lo más posible a los sentimientos de Catherine, sus fantasías, sus confabulaciones, sus miedos, sus contradicciones, aquello que no podría contarle a nadie, pero que necesita ser expresado de alguna u otra manera.

Por esta misma necesidad de generar intimidad para que Catherine pueda expresarse en su soliloquio, en términos espaciales, proponemos que sea realizado en la pieza de la abadía de Catherine. Ya que es el único lugar dónde ella puede estar tranquila y expresarse a su antojo, es el espacio donde se siente segura: «[...] todo cuanto deseaba era hallarse a salvo en su habitación» (Austen; 275). Pero, se propone que la conversación con Henry Tilney no puede ser en la habitación, teniendo en cuenta que en la época los hombres no podían entrar en el cuarto de las mujeres, mucho menos a solas, por lo que se propone mantener el espacio de la novela, es decir un pasillo de las galerías de la abadía. La división espacial y decorado queda a discreción de la puesta en escena.

Como ya hemos mencionado, la dramaturgia adquiere el compromiso de lo corporal, de la acción que la novela no tiene. Es por esa razón que se han agregado acotaciones que buscan completar la enunciación, tal y como lo hace la narradora en la novela. Además, hay pasajes que hemos decidido eliminar, ya que no ayudan a la progresión dramática y se salen de la propuesta espacial, por ejemplo, la comida con los amigos del General o la excusa que da Eleanor para la llamada de su padre. Es interesante el ejercicio que se debe hacer para una transcodificación, ya que, al ser el tiempo teatral más acotado que el tiempo narrativo, se debe seleccionar únicamente los elementos que den cuenta del conflicto y eliminar, con gran pesar, aquellos que impiden un ritmo fluido.

4.2 Escena

Habitación de Catherine en Northanger.

Catherine, sola en su pieza, da vueltas de un rincón a otro.

CATHERINE — Siempre me gustaron los domingos. No tengo ningún problema con los domingos. Pero justo hoy... hoy... (*exhala*) los oficios religiosos nunca dejan suficientes horas libres. Y el General requirió (*lo imita*) hoy vamos a pasear, debemos hacer ejercicio fuera de casa y sólo entraremos para comer fiambres. (*frustrada*) Pero yo quería ir a ver las misteriosas habitaciones. Siento tan profunda curiosidad... pero no, mi valor no llega al extremo de inspeccionar tan tétricos lugares a esta hora, la tenue luz del atardecer... y los rayos de una lámpara pueden ser muy potentes, pero también muy traicioneros... No, decididamente hoy no habrá nada interesante que señalar, aparte de la contemplación del elegante monumento elevado en la iglesia parroquial a la memoria de la señora Tilney, situado precisamente enfrente del banco que la familia ocupa durante los oficios. Al verlo, no pude apartar la mirada de la lápida, ese extenso y laudatorio epitafio en honor a la pobre mujer. Las virtudes atribuidas a la difunta por el General, quién seguramente contribuyó a su destrucción... (*derrama lágrimas*) Pobre señora Tilney... me parece asombroso que el General tenga la osadía de mantener su actitud autoritaria, su acostumbrada altivez, frente a tal recuerdo... Ciertamente es que se podría dar ejemplos de muchos casos de seres endurecidos por la perversidad. He leído sobre más de una docena de criminales que habían perseverado en el vicio y habían pasado, de crimen en crimen, asesinando a quien se les antojaba sin sentir el menor remordimiento, hasta que una muerte violenta o una reclusión religiosa ponían fin a su demencial y desenfadada carrera. (*da vueltas por la habitación*) de ninguna manera mis dudas han sido disipadas por la visión del monumento, ni siquiera por haber bajado al mausoleo familiar donde se supone descansa la señora. No, he leído demasiado, como para no estar enterada de la facilidad con que una figura de cera puede ser introducida con en un féretro y la apariencia de realidad que puede ofrecer un entierro simulado... Mañana...

Catherine se acuesta, cambio de atmósfera, luz cálida de amanecer. Catherine se levanta, sale por la puerta que da al baño. Las luces marcan el medio día. Catherine entra vestida de día lunes por la puerta principal. Está agitada, llegó corriendo.

CATHERINE — No sé si tenga el valor de salir que aquí. Cómo resonó su voz estentórea por la galería (*lo imita*) Eleanor. (*una corriente de miedo atraviesa su cuerpo*) terrorífico. No había nada que pudiese hacer, esconderse era inútil ya me había visto. Pobre Eleanor. La mirada que me lanzó, como se apresuró para ir al encuentro del General. No puede evitarlo, tuve que llegar corriendo. (*frustrada*) ¡Todo iba tan bien! La mañana fue tan prometedora.

Eleanor me mostró el retrato de su madre que guarda en su alcoba. La señora Tilney era bellísima. Su rostro en el retrato era sereno y pensativo. Sin duda justificó mi curiosidad... pero... (*da vueltas por la habitación, duditava*), yo habría dado por seguro que las facciones y el aspecto general de la señora Tilney serían iguales a los de Henry o a los de Eleanor... todos los retratos que he visto descritos en las novelas señalan una notable semejanza entre las madres y los hijos, es más, una vez hecho el retrato, el mismo rostro seguía repitiéndose generación en generación. En éste, en cambio, no había posibilidad de encontrar parecido alguno con el resto de la familia. (*exhala, contemplativa*) A pesar de ello... no me habría marchado de allí de no tener otro interés más absorbente aún que ese... Eleanor estaba a punto de abrir la puerta hacia la habitación de la señora Tilney... a punto... (*una corriente de miedo atraviesa su cuerpo*) ¡Si tan solo no hubiese llegado el General! De sólo entrar en la galería experimenté una conmoción tan intensa que ni siquiera pude hablar con naturalidad. Eleanor... Su rostro revelaba tristera y entereza a la vez, claramente está acostumbrada a contemplar los tristes objetos por donde avanzaba. ¡Si tan sólo... (*contiene la respiración*) Pobre Eleanor... (*se da vueltas por la habitación, triste y preocupada*) estoy segura que de un momento a otro recibiré un furioso aviso del General obligandome a comparecer ante él. (*aún agitada se sienta en la silla que está frente a la ventana, sus piernas tiemblan. Silencio. se escucha un carruaje que se aproxima a la casa*) He pasado una hora aquí... nunca llegó el aviso... bueno, será mejor que baje y me presente ante el señor Tilney, al amparo de quienquiera que haya llegado. (*camina decididamente hacia la puerta, se detiene bruscamente*) Iré sola. Sí, es mejor en todos los sentidos que Eleanor no sepa nada del asunto. No sería dingo de una buena amiga exponerla a visitar una estancia que le produce tanto pesar. Además, la furia del General no puede afectarme de la misma manera a mi que a Eleanor... Sí, sí, será mejor y más cómodo llevar a cabo la inspección sin testigos. Me resulta imposible explicarle a Eleanor mis sospechas. Como ella no sabe nada, no puedo buscar pruebas de la culpabilidad del General delante de ella. (*confabulando*) Quizás esas pruebas son los fragmentos de un diario, último confidente de las impresiones de la desdichada víctima. Sí, sí, ya me siento llena de valor, eso haré, no hay tiempo que perder.

Vase.

Se escuchan pasos por el pasillo, una puerta se abre, la misma puerta se cierra. Se escucha un sonido de pasos subiendo las escaleras. La misma puerta se abre y se cierra. Más sonidos de pasos.

CATHERINE — *(con miedo incontrolable)* ¡Señor Tilney! *(asombrada)* ¡Por Dios Santo! *(sin dejarlo hablar)* ¿Cómo ha llegado usted hasta aquí? ¿Por qué ha subido por esas escaleras?

HENRY — *(sorprendido, cada vez más azorado)* ¿Qué por qué he subido por esas escaleras? Pues porque es el camino más corto para llegar a mi habitación desde las cocheras. Además, ¿por qué no había de hacerlo?

Silencio. Catherine se serena, ruborizada no sabe qué contestar. Henry la mira fijamente, expectante. Catherine se encamina a la galería.

HENRY — ¿Me permite preguntarle qué hacía usted aquí? Tan extraño es elegir este pasillo para ir desde el comedor a sus habitaciones como pueda serlo subir por esa escalera para pasar desde la cuadra a mis aposentos.

CATHERINE — *(bajando los ojos, avergonzada)* Vengo... de echar un vistazo al dormitorio de su madre.

HENRY — ¡El dormitorio de mi madre! Pero, ¿hay algo de extraordinario que ver en él?

CATHERINE — No, nada. Yo creí que usted no regresaba hasta mañana...

HENRY — Cuando me marche así lo creía, pero hace tres horas me encontré con que no tenía nada que me detuviera. Está usted pálida. Mucho me temo que mi aparición la ha alarmado. Sin duda usted no sabía... que esto comunicaba con las dependencias.

CATHERINE — No, no lo sabía. Ha elegido un día hermoso para regresar.

HENRY — Sí, mucho, pero ¿cómo la deja Eleanor recorrer sola las habitaciones de la casa?

CATHERINE — No, no, ella me la mostró el sábado pasado, nos restaba visitar estas habitaciones, pero... su padre estaba con nosotras.

HENRY — *(mirándola fijamente)* ¿Y se opuso? *(sin dejarla contestar)* ¿Ha examinado usted todas las habitaciones de ese pasillo?

CATHERINE — No, sólo pretendía ver, pero... debe de ser muy tarde, ¿verdad? Es preciso que vaya a vestirme.

HENRY — (*enseñando su reloj*) No son más que las 4:15 y usted no está en Bath. Aquí no necesita prepararse para ir al teatro o al casino. En Northanger puede usted arreglarse en media hora.

Caminan en silencio. Catherine tiene miedo, por primera vez tiene deseos de separarse de su lado.

HENRY — (*deteniéndose*) ¿Recibió alguna carta de Bath desde mi partida?

CATHERINE — No y la verdad es que me sorprende. ¡Isabella me prometió fielmente que lo haría de inmediato!

HENRY — ¿Se lo prometió fielmente? ¿Y usted qué entiende por una promesa fiel? Confieso que no lo entiendo. He oído a hablar de un hecho realizado con fidelidad, pero ¿una promesa? ¿Fidelidad en el prometer? De todos modos, no merece la pena que lo averigüemos, ya que tal promesa no ha hecho más que desilucionarla a usted y apenarla. ¿Le ha gustado la habitación de mi madre? Amplia y alegre, y el tocador bien dispuesto. Para mi gusto, es el mejor aposento de la casa, y me sorprende un poco el que Eleanor no lo aproveche para su uso. Supongo que ella la enviaría a usted a que lo viera.

CATHERINE — No.

HENRY — ¿Usted ha venido por iniciativa propia, entonces?

Silencio. Henry la observa atentamente.

HENRY — Como en esas habitaciones no hay nada capaz de despertar su curiosidad, supongo que la visita ha obedecido a un sentimiento de respeto provocado por el carácter de mi madre, y que, descrito por Eleanor, seguramente hará honor a su memoria. No creo que el mundo haya conocido jamás una mujer más virtuosa, pero no siempre la virtud logra despertar tan profundo interés como el que al parecer ha despertado en usted. Los méritos sencillos y puramente domésticos de una persona a la que jamás se ha visto no suelen crear ternura tan ferviente y venerable como la que evidentemente la ha animado a usted a hacer lo que ha hecho. Está claro que Eleanor le ha hablado a usted mucho de ella.

CATHERINE — Sí, mucho... Es decir... Mucho no, pero lo que dijo me resultó sumamente interesante. Su muerte repentina (*lentamente y con titubeos*) la ausencia de usted... De todos, en aquellos momentos. El hecho de que su padre... según creí deducir, no la amaba mucho...

HENRY — Y de tales circunstancias, (*mirándola a los ojos*) usted ha inferido que tal vez hubiese existido alguna... negligencia.

CATHERINE — (*sacuediendo instintivamente la cabeza*) O quizás algo más imperdonable aún...

Catherine levanta los ojos a Henry y lo mira como jamás había mirado a nadie.

HENRY — La enfermedad de mi madre fue, en efecto, repentina. El mal que provocó su fin, una fiebre biliosa motivada por una causa orgánica, hacía tiempo que había hecho presa en ella. Al tercer día, y tan pronto como se la pudo convencer de la necesidad de ponerse en manos de un médico, fue asistida por uno respetabilísimo, digno de nuestra confianza. Al advertir éste la gravedad de mi madre, llamó a consulta para el día siguiente a otros dos doctores, y los tres estuvieron atendiéndola sin separarse de su lado por espacio de veinticuatro horas. A los cinco días de declararse el mal, falleció. Durante el progreso de la enfermedad, Frederick y yo, que estábamos en la casa, la vimos repetidas veces y fuimos testigos de la solicitud y atención de que fue objeto por parte de quienes la rodeaban y querían y de las comodidades que su posición social le permitía. La pobre Eleanor estaba ausente, y tan lejos que no tuvo tiempo de ver a su madre más que en el ataúd.

CATHERINE — Pero, ¿y su padre? ¿Se mostró afligido?

HENRY — Por espacio de un tiempo, mucho. Se ha equivocado usted al suponer que no amaba a mi madre. Le profesaba todo el cariño de que era capaz su corazón. No todos, bien lo sabe usted, tenemos la misma ternura de sentimientos, y no he de negar que durante su vida ella tuvo mucho que sufrir y soportar, pero, aún cuando el carácter de mi padre fue en muchas ocasiones causa de sufrimiento para ella, jamás la ofendió ni molestó a sabiendas. La admiraba sinceramente, y si bien es cierto que el dolor que le produjo su muerte no fue permanente, tampoco puede negarse que ese dolor existiera.

CATHERINE — Me alegro... Habría sido terrible el que...

HENRY — Por lo que deduzco, usted había supuesto algo tan extraño y horrendo que apenas si encuentro palabras para expresarlo... Querida señorita Morland, considerando la naturaleza de las sospechas que ha estado abrigando... ¿Sobre qué hechos se basa? Piense en qué país y en qué tiempos vivimos. Tenga presente que somos ingleses y cristianos. Recapacite acerca de lo que ocurre en torno a nosotros. ¿Es acaso la educación que recibimos una preparación para cometer atrocidades? ¿Podrían ser perpetradas y no descubrirse en un país como éste, en el que es tan general el intercambio social y literario, en el que todos

estamos rodeados por espías voluntarios y donde los periódicos sacan todos los acontecimientos a la luz? Querida señorita Morland, ¿qué ideas ha estado usted alimentando?

Silencio.

Catherine, confusa y con los ojos llenos de lágrimas, corre hacia su habitación.

4.3 Observaciones

A continuación, anotaremos algunas observaciones que surgen a partir de la comparación del capítulo de la novela y de la escena transcodificada.

Lo primero que salta a la vista es la exclusión de ciertos pasajes, como mencionamos en la propuesta. Esta eliminación, consideramos, no causa mayores problemas, sin embargo, es interesante reflexionar si la expectativa que se crea en el ejercicio narrativo, por la dificultad que tiene Catherine de, efectivamente, visitar las habitaciones que tanto desea, se logra en la dramaturgia.

Además de esas exclusiones, el orden del relato se modificó. En efecto, en el capítulo seguimos cronológicamente los hechos, sin embargo, en la dramaturgia este orden ha sido alterado, poniendo en primer lugar la llegada acelerada de Catherine de vuelta a su habitación, antes que la explicación de lo que ha sucedido. Esto se ha planteado así, ya que se considera que la acción dramática requiere de un objetivo claro para entrar a escena, en este caso, refugiarse del General, y luego viene la explicación de lo sucedido, donde, como a explicamos, se eliminan ciertos episodios.

Sí se considera que, en este caso, el rol de la narradora puede ser efectivamente suplantado por Catherine. La incorporación textual de ciertos pasajes dan cuenta de esta posibilidad. Además, se considera que el soliloquio es la forma de diálogo que mejor se adapta para este caso, efectivamente, es un capítulo donde prima conocer los sentimientos de Catherine, más que la presencia de los otros personajes, como del General o de Eleanor, ya que, como hemos mencionado, es un capítulo clave en el crecimiento emocional de Catherine.

Si comparamos el lenguaje utilizado por Catherine en su soliloquio y en el diálogo con Henry Tilney, nos podría llegar a sorprender lo similar que es. Uno podría suponer que las personas no se expresan de la misma manera en soledad que en compañía, sin embargo, y como hemos ido delineando a lo largo de toda la investigación, Catherine se caracteriza por

ser un personaje —tanto narrativo como dramático— honesto y transparente de carácter, cuyo lenguaje le permite navegar en la sociedad (Cordón; 42). Catherine es abierta sobre lo que piensa y lo que siente. Por ejemplo, desde que conoce a Henry Tilney, no buscará ocultar su preferencia, siendo esta advertida por todos los que la rodean, como analizamos en el ejercicio de transcodificación del capítulo 10. Es más, al final de la novela la narradora nos precisa novela que «[...] la certeza de la parcialidad que por él mostraba la muchacha fue lo primero que motivó el interés de Henry.» (Austen; 354) Dejando en claro que esta misma transparencia y evidencia de sus deseos, despertó el interés amoroso de Henry. Esta actitud se diferencia de otros personajes narrativos como Isabella, quien dice una cosa y hace otra completamente diferente, como también pudimos observar en el capítulo 10. Catherine expresa en palabras y en actos sus deseos reales, es por esta razón que su manera de hablar en soledad se parece mucho a su manera de expresarse en el diálogo con Henry. Esto añadido a la confianza que entre ambos han desarrollado, lo que le permite ser aún más abierta sobre sus fantasías.

Es más, England, en su texto *Slipping Into Marriage* (2014), plantea que Austen desarrolla con Catherine Morland una nueva ley para el comportamiento heroico: permite que la impropiedad del deseo femenino encienda la pasión masculina. Que, mientras más Catherine arriesga socialmente y mientras comete más errores, más Henry se interesa por ella. Una concepción de la mujer muy diferente a la hegemónica en ese momento, donde las mujeres debían buscar un ideal de perfección, que se le instalaba desde la infancia a través de los libros de instrucción, que comentamos hace un momento y que Catherine no leyó. Un claro ejemplo de esto, es la actitud de Henry hacia Catherine en el capítulo siguiente a este donde, en lugar de rechazarla, «se mostró más pródigo en atenciones para con ella.» (Austen; 284)

Con respecto al diálogo, el ejercicio de transcodificación fue relativamente directo. Como ya habíamos mencionado, en la novela, la narradora “cede” la palabra a los personajes narrativos y deja que dialogan directamente. Por esta razón el traspaso a los personajes dramáticos fue relativamente sencillo y directo. Si bien, como también ya hemos mencionado, hicimos arreglos en la puntuación de las réplicas, ya que, dramáticamente, las frases cortas y con mayor uso de signos de puntuación funcionan mejor que las largas oraciones, intercaladas por

comas, que se pueden encontrar en la novela. Se considera que este diálogo responde en su totalidad al modo dramático de representación.

Finalmente, nos gustaría declarar que se reconoce que hay varias réplicas o expresiones que pueden ser sustituidas por acciones en la puesta en escena. Por ejemplo, no es necesario que Catherine diga: «No sé si tenga el valor de salir que aquí.» o incluso « [...] terrorífico.» (citado de este mismo documento). Ambas expresiones pueden ser acciones físicas, realizadas por la persona que interprete a Catherine y los espectadores pueden entenderlo de igual manera. Sin embargo, nos gustaría, por un lado, recalcar el carácter dramático de esta investigación, donde el foco está puesto en transmitir de manera escrita las acciones a través de palabras que después pueden ser eliminadas en la escenificación. Por otro lado, acentuar la idea que, en el teatro, toda palabra debe estar acompañada de una acción, no es una o la otra, sino cómo se potencia y se trabaja el cuerpo en todo su conjunto. Como mencionamos en el ejercicio de transcodificación anterior, la dramaturgia no busca controlar, ni limitar la puesta en escena, sino generar una primera composición, que puede ser modificada tanto como la representación final lo requiera.

5. Capítulo 30: Imposibilidades

El capítulo con el cuál trabajaremos a continuación es el número 30, el penúltimo de la novela. El antecedente es que el General Tilney echa a Catherine de la abadía a las seis de la mañana, sola y sin dinero, ella vuelve a su casa en Fullerton, donde pasa tres días desanimada y sin noticias de los Tilney. En este capítulo, Henry va a visitar a Catherine, le explica todo lo sucedido y le pide matrimonio.

El desafío de la transcodificación de este capítulo está, como siempre, en la narradora. Nos referiremos, primero, a un estudio de la narradora para entender el problema que plantea para una dramaturgia que busca acentuar el modo dramático de representación.

Recordemos algunas anotaciones que hicimos al inicio de esta investigación sobre la voz narrativa, gracias al estudio que propone Genette del análisis narrativo en el libro que hemos utilizado a lo largo de toda la investigación *Figuras III* (1989). Aquí definimos que la voz de la narradora está ausente de la acción, sin embargo, posee más información que los personajes dentro de la fábula y la va revelando al lector a medida que avanza el relato. En sólo dos

momentos cruciales, la narradora se adelanta al conocimiento que posee Catherine de su propia historia.

La primera vez es nada más ni nada menos que la primera línea de la novela: «Nadie que hubiera conocido a Catherine Morland en su infancia habría podido imaginar que el destino le reservaba un papel de heroína de novela.» (Austen; 7). Es decir que ella sí conoce la historia de Catherine y su desenlace, sin embargo, lo reserva y va dosificando la información al lector. Detengamos un momento en el análisis de las palabras y la sintaxis de la frase con la cual se inaugura la novela. En primer lugar, la narradora presenta el personaje narrativo de Catherine como un ser completo, con infancia, con una historia que no aparece en el desarrollo de esta novela, pero que, al parecer, sí existe dentro del universo. Por lo que se asume, discursivamente, como un sujeto real. En un segundo lugar, entra la imagen del destino, un tópico altamente literario que supone una predestinación, una fuerza externa que convierte a ese mismo sujeto real en un personaje narrativo digno de ser novelado. Entender estas sutilezas de la narradora, su manera de desdibujar y volver a delimitar el mundo real y el mundo narrado, cómo acerca al lector y lo vuelve a apartar, es esencial para adentrarnos en la segunda vez que la narradora se adelanta a los conocimientos de Catherine.

Esto sucede en el capítulo 30, el siguiente objeto de estudio para nuestros ejercicios de transcodificación. En este penúltimo capítulo, la narradora nos explica todo lo que pasó entre John Thorpe y el General, la información faltante para entender toda la historia y el comportamiento de estos personajes en relación a Catherine. Al finalizar la exposición de los acontecimientos, la narradora nos confiesa:

«Dejo, a la sagacidad de mis lectores, adivinar lo que de todo esto pudo referir Henry a Catherine aquella tarde y determinar los detalles que respecto a este asunto le fueron comunicados por su padre, los que dedujo por intuición propia y los que reveló James más tarde en una carta. Yo los he reunido en una sola narración para mayor comodidad de mis lectores [...]» (Austen; 360)

Es decir, que en ese momento sabemos más que Catherine. Esto dialoga directamente con el inicio de la novela que acabamos de analizar. La narradora, a través de estos gestos discursivos, juega retóricamente con los lectores al dar cuenta de una realidad fuera de la novela. Al interpelarlos directamente da cuenta que el texto escrito y cómo lo cuenta es sólo una parte de un universo que se escapa a la narración, además de evidenciar su propio poder

de narradora sobre la fábula. Deja claro que ella está tomando decisiones sobre cómo relata los hechos y ahora entrega una acción a los espectadores que, por segunda vez, tienen más información sobre la historia que su propia protagonista.

Sin embargo, el no poder discernir qué detalle fue obtenido en qué situación nos deja en una ambigüedad que no se podría definir cómo una jerarquía real respecto a los conocimientos que tiene Catherine, pero al menos sí sabemos que nos enteramos de toda la historia antes que ella. Genette define estos quiebres como alteraciones del punto de vista, que son estas infracciones aisladas, momentáneas, al código que rige el contexto, sin que por ello deje de existir el código. Estas alteraciones del punto de vista, que rompen con la ficción literaria al evidenciarle al lector que está frente a una narración es una ilusión de realidad, como explicamos en la parte dos de esta investigación.

Considerando este ejercicio narrativo el trabajo de transcodificación se complica. No solamente por la intervención que hace directamente al lector, sino también porque anterior a eso, toda la narración de los hechos está en diálogo indirecto libre por lo que, efectivamente, no sabemos cómo sucedió qué hecho ni quién sabe qué parte de la historia.

Adentrándonos en las posibilidades de transcodificación, nos queda claro que, en este momento sabemos más que Catherine. ¿Cómo podemos generar el mismo efecto en la representación teatral, sin caer en el modo narrativo? Para eso tenemos diferentes propuestas:

a) Una de las soluciones podría ser que la dramaturga realice, unilateralmente, la división de momentos como lo propone la narradora, construir momentos nuevos y diferentes entre sí donde se dé a entender el desenlace de la historia. Por ejemplo, seleccionar parte de la información que Henry le cuenta a Catherine y luego una escena en la casa de Fullerton donde la familia Morland y Henry leen una carta de James, en la que entrega parte de la información. Además deberíamos agregar una escena donde Catherine exponga al espectador los hechos que «dedujo por intuición propia» (Austen; 360) como la narradora nos relata. Pero en ese caso se estaría abandonando una de las acciones narrativas más interesantes que la novela propone al lector, no sólo por la novedad de la propuesta, sino también por la incertidumbre de cómo fue efectivamente que los hechos ocurrieron.

Para las siguientes dos posibilidades, se propone transcodificar el relato de la narradora a acciones ausentes. Lo que significaría hacer uso de un tiempo y espacio ausente, como los

califica García Barrientos en la teoría de la *Dramatología*. Sin embargo, ambos se acercan más al modo narrativo de representación, por su propia ausencia, y por ende necesidad de ser aludidos. Sobre el espacio, García-Barrientos lo dice claramente: «[el espacio ausente] se aleja del núcleo central de la teatralidad y se aproxima al modo narrativo» (García Barrientos; 2015: 128). Desarrollemos de igual manera algunas ideas para asegurarse si esta posibilidad funciona o no.

- b) Otra opción sería olvidar la intervención de la narradora, construir una escena donde Henry le cuenta todo directamente a Catherine, pero sucede lo mismo que con el ejemplo anterior. Se pierde el juego narrativo que involucra al lector y se estaría modificando completamente la acción narrativa al develarle toda la información a Catherine, cuando sabemos muy bien que esto no sucedió así. Por lo demás, habría que pensar muy bien en cómo Henry podría contarle todos estos sucesos a Catherine. Recordemos que una de las premisas de esta investigación es mantener la atmósfera de la novela, esto nos limita en tanto a los adjetivos que Henry puede utilizar para hablar de su propio padre, limitaciones que la narradora no tiene.
- c) Otra opción sería descontextualizar la escena, e inventar un personaje, o utilizar a la misma Señora Allen, y crear un diálogo donde Catherine cuente todo lo que sucedió y diga finalmente que todo eso lo supo por Henry, por James y por intuición propia. El problema con esta solución es que se pierde el momento entre Catherine y Henry, que no es menor. Él le pide matrimonio, y al querer transcodificar la enunciación de la narradora a los personajes, es decir, relevar el modo dramático, por sobre la fábula, que corresponde más al modo narrativo, sería contradictorio relevar, a este punto, la historia por sobre los personajes que la enuncian.
- d) Otra opción sería generar elipsis regresivas —como propone García Barrientos en las posibilidades de tiempo en la *Dramatología*— donde el espectador vea la interacción entre John Thorpe y el General cuando el primero miente sobre la situación económica de Catherine, así como la escena posterior cuando se desdice de todo lo referido. Además de una escena entre el General y Henry, cuando este último se entera de la expulsión de Catherine de la abadía y tienen una

conversación «extremadamente violenta» (Austen; 361). Siendo esta última posibilidad la que mejor se adapta a nuestra intención de relevar el modo dramático, sigue sin cumplir con el juego narrativo que Jane Austen propone. Ya que, para mantenerlo habría que comunicarle, de alguna u otra manera, al espectador que Catherine se enteró de todas estas escenas a través de diferentes fuentes de información (conversación con Henry, carta de James), siendo una de ellas su propia imaginación. No olvidemos que el juego narrativo que Austen propone es, precisamente, no tener claridad sobre cómo Catherine adquirió el conocimiento sobre estos hechos, sino dejar que el lector adivine. Por lo que, a pesar de poder mostrarle dichos hechos al espectador, no hay manera de referirle su verbo de acción —adivinar— sin romper el modo dramático de representación, así como mantener el marco del drama moderno.

Para justificar esto último, recordemos que en el drama moderno «[...] el escenario ignorará toda transición hacia la platea [...]» (Szondi; 19) por lo que, incorporar un personaje dramático o incluso una réplica desde el escenario dirigiéndose directamente al espectador rompería con las convenciones y características del drama moderno. Esto, sin prejuicio de que se pueda realizar bajo el esquema de otros tipos de teatro.

Si observamos el problema desde otro ángulo, desde aquel que recibe la fábula, lo que la narradora le propone al lector con esta intervención es dejar que este adivine y reordene los hechos como quiera. En ese sentido, una posibilidad de transcodificación sería traspasar la acción del lector —adivinar— al espectador. Sin embargo, por todas las opciones anteriormente expuestas, esta acción es difícilmente transmisible al espectador sin recurrir al modo narrativo y derechamente contarle qué es lo que debe hacer, como acabamos de justificar bajo el marco del drama moderno.

En conclusión, si bien la primera parte del capítulo es transcodificable como lo hicimos en los capítulos anteriores, se considera que el juego narrativo que propone la narradora en este capítulo no es traspasable a una representación teatral que busca exaltar el modo dramático y los personajes. Esto, sin prejuicio de que otros modelos dramatúrgicos o en el modo narrativo se pueda transcodificar. Esta conclusión, a pesar de ser una negativa a nuestra hipótesis es tremendamente interesante y nos hace cuestionarnos los límites entre nuestras disciplinas. Existe diégesis y existe drama porque hay elementos que la narrativa

puede construir que el teatro no, así como hay efectos que el teatro puede realizar que se escapan de las novelas. Si bien podemos transcodificar muchas cosas, no se puede transcodificar todo, menos si queremos mantener el mundo diegético y las propuestas autorales del hipotexto.

ETAPA V: CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

Para cerrar esta investigación, nos gustaría compartir algunas conclusiones y primeras ideas que hemos podido rescatar a lo largo del estudio realizado.

Cabe destacar que estas reflexiones no pretenden dar cuenta de la totalidad del fenómeno de la transcodificación ni de sus posibilidades, sino atenerse a los ejercicios realizados para esta novela en particular desde el marco teórico específico en el cual hemos enmarcado su análisis y traspaso. Es importante enfatizar que las posibilidades de lo teatral no se limitan al modo moderno y que, si bien no se trabaja en esta investigación, el teatro permite operaciones muy diversas en torno al tratamiento y acercamiento al cruce entre ambos modos de representar. Desde el teatro épico hasta el hecho de incluir modalidades que generan algún tipo de mediación como narradores internos, “monodramáticos”, presentadores, generadores, o efectos de inmersión, etc.

Habiendo dicho esto, nos gustaría exponer la última parte de la metodología utilizada para esta investigación que, si bien tuvo impactos en la redacción de la totalidad del documento, es en este momento donde se vuelve más relevante por la posibilidad de análisis distanciado que proporcionó. Por la definición de dramaturgia trabajada —composición de acciones para su representación teatral— nacía la necesidad de acercar los mismos ejercicios dramáticos de transcodificación al lenguaje teatral. Siendo la corporización del personaje dramático a través del cuerpo de una actriz o actor frente a espectadores el fin último de la dramaturgia, se organizó un laboratorio dramático/teatral. Para esto, se hizo un llamado abierto a estudiantes de primer y segundo año de la carrera de Actuación Teatral de la Universidad de Chile para participar en lecturas dramatizadas de los ejercicios de transcodificación realizados en esta investigación y en la observación de estas.

Someramente, la instancia se desarrolló en seis días divididos en tres etapas, todas realizadas de manera virtual. La primera etapa, de una sola sesión, la totalidad de los

participantes tuvieron una presentación de la tesis a trabajar, los objetivos del laboratorio, una breve síntesis de los hitos de la novela y la caracterización narrativa de los personajes dramáticos a corporizar. Diez días después, comenzó la segunda parte del laboratorio, desarrollada a lo largo de cuatro días. En cada uno de ellos, se realizaban dos lecturas dramatizadas por parte de los actores/actrices. Antes de cada lectura dramatizada, el espectador sólo podía leer el capítulo narrativo, mientras que el actor/actriz sólo podía leer la dramaturgia. La primera lectura dramatizada los observadores sólo podían ver y escuchar a los actores/actrices, la segunda vez podían ir leyendo la dramaturgia a medida que la lectura avanzaba. Al finalizar, los observadores debían responder una pauta de observación y los actuantes escribir una reflexión de su experiencia. Cada día actuantes y espectadores intercambiaron roles, así el grupo estaba compuesto de 15 participantes, quienes observaron y actuaron al menos una vez durante las cuatro lecturas dramatizadas. Adicionalmente, se invitó a dos observadores externos, que no participaron como actuantes. Una recién egresada de la carrera de Actuación Teatral de la Universidad Católica con mención en dramaturgia, y un estudiante de cuarto año de la carrera de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales. La incorporación de estos dos observadores externos, permitió densificar las reflexiones extraídas del laboratorio, gracias al intercambio sus propios conocimientos, particulares a sus instituciones y disciplinas. La última etapa consistió en una presentación de los puntos en común de las pautas de observaciones y las propias conclusiones que la redactora de esta investigación pudo extraer del laboratorio; así como una conversación abierta sobre las impresiones, opiniones, reflexiones y análisis que el grupo completo tuvo. Los resultados de dicho laboratorio se encuentran en el anexo de esta investigación.

Gracias a esta instancia de laboratorio y al análisis de las propuestas y observaciones realizadas para cada ejercicio de transcodificación, podemos concluir los siguientes puntos.

La primera es que, en los cuatro primeros ejercicios de transcodificación, se reconoce la fábula narrativa en el desarrollo de la escena dramática. Nos parece que esta conclusión confirma el objetivo de mantener la historia, tal y como se describe en la novela, en el traspaso a la dramaturgia. Como conclusión general, podríamos decir que el modo de representar —ya sea narrativo o dramático— no tiene por qué afectar la fábula que se representa.

La segunda conclusión, es que, en la transcodificación de los primeros cuatro capítulos, se reconocen los personajes narrativos en los personajes dramáticos. Esto nos permite, nuevamente, confirmar uno de los objetivos de esta investigación: mantener la creación de personaje de la novela en el traspaso a la dramaturgia. Se considera que este objetivo se cumplió a través de varias razones. La primera, la comprensión de la construcción de personaje a través del análisis de la novela (ver etapa II); la segunda, el mantenimiento, en gran parte, del lenguaje utilizado, lo que permitió mantener el registro de la novela en la obra dramática, aspecto fundamental para esta investigación como describimos en la etapa III de la misma; la tercera, el análisis de la acción narrativa (modo narrativo) para su mejor adaptación en la enunciación de los personajes dramáticos (modo dramático); finalmente, la coherencia entre todo lo anterior y la corporización de aquello por parte de los actantes en las lecturas dramatizadas. A modo general, podemos concluir que es posible traspasar los personajes narrativos (modo dramático) a personajes dramáticos (modo dramático), sin que por eso afecta la construcción o constitución del mismo.

La siguiente conclusión nos permite confirmar la metodología utilizada para esta investigación, ya que se considera que fue gracias a ella que las dos conclusiones anteriormente expuestas fueron posible. En general, la propuesta dramaturgica a trabajar (apartes, diálogos, acotaciones, soliloquio) se reconoce como recurso dramático en los ejercicios de transcodificación. Por ejemplo, para el capítulo 20 se concluye que las acotaciones, su función y extensión, permiten dar cuenta, efectivamente, de la fábula que el capítulo narra, así como de las relaciones entre los personajes y la atmósfera general. Sin embargo, en el capítulo 10 el aparte no logra constituirse como un recurso dramático. Esta observación también coincide con lo expuesto teóricamente durante la investigación. Queda preguntarse si la modalidad virtual en la realización de las lecturas dramatizadas afectó la relación de los observadores con los apartes. Como no hay posibilidad de diálogo tridimensional entre los actantes, el espectador no puede distinguir cuando el actor/actriz se dirige a un compañero/a de escena o cuando se dirige a él como público.

La cuarta conclusión, que ya hemos ido delineando a lo largo de toda la investigación, es que, al ser tiempo narrativo diferente del tiempo teatral, la puntuación de los diálogos en la dramaturgia difiere de la puntuación en la novela. Las escenas dramáticas requieren de frases más cortas, condensación de las imágenes y los hechos, efectividad en la enunciación,

para favorecer un ritmo teatral que permita al espectador mantenerse atento e ir entiendo el desarrollo de la fábula y todos sus componentes —creación de personajes y atmósfera. Esto nos permite concluir que si bien se puede realizar una transcodificación utilizando textualmente el lenguaje del modo narrativo, este debe puntuarse diferente y condensarse al ser traspasado al modo dramático, para adaptarse al ritmo particular que este tiene.

Finalmente, gracias al intento de transcodificar el capítulo 30 de la novela, podemos concluir que cada modo de representación —narrativo y dramático— tiene sus límites y sus particularidades, siendo estas, a veces, incompatibles. Esta conclusión nos permite confirmar el punto de inicio de esta investigación: la existencia de dos y sólo dos modos de representar. Existen posibilidades de transcodificación de un modo a otro, en algunos casos, esta puede ser total; en la mayoría de los casos, siempre se perderá o ganará algo; en los menos, la transcodificación del modo narrativo al modo dramático no es posible.

Estas conclusiones nos permiten afirmar lo supuesto en la etapa III de esta investigación. Se considera que, al mantener el registro de la novela —tanto en la expresión de los personajes dramáticos, como en el vocabulario utilizado, en la cordialidad de las relaciones y en la atmósfera general de la novela— el lector de la dramaturgia y el espectador de las lecturas dramatizadas pueden tener una mirada crítica sobre el mundo que se les presenta. Así, bajo la apariencia de estar mostrando el mismo mundo que se narró, se presenta una nueva mirada sobre el hipotexto que, sin pretender insertarse en el contexto actual, logra dialogar con él, haciéndose tanto más presente en los cuerpos de los lectores, actantes y espectadores.

En esta investigación nos enfocamos en el traspaso del modo narrativo al modo dramático, expusimos sus problemáticas, posibilidades e imposibilidades. Nos preguntamos ahora ¿cuáles son las implicancias y posibilidades del traspaso del modo dramático al modo narrativo? Así como levantar preguntas que busquen profundizar o tensionar lo mismo desarrollado en esta investigación, en aspectos metodológicos, teóricos y creativos. ¿Cómo se pueden crear metodologías que busquen vincular efectivamente la teoría dramaturgica con la práctica dramaturgica? Relevando para esto, la importancia de la instancia del laboratorio, que dio luces sobre aspectos fundamentales a mejorar textualmente. ¿Sería el estudio de la teoría narrativa una necesidad para adentrarse en el estudio dramático? Relevando aquí la cantidad de hallazgos y cruces que se han podido lograr a través de ambas teorías,

entendiendo que la teoría narrativa tiene mayor desarrollo y complejidad que la teoría dramaturgica. Finalmente, nace la pregunta sobre todas las posibilidades en que la narrativa puede convertirse en territorio fértil de creación y alimento para la dramaturgia, por ejemplo, con otros hipotextos y otros marcos teóricos. No nos queda nada más que finalizar con la última frase de *La Abadía de Northanger*: «Dejo al criterio de quien por ello se interese, decidir [...]» (Austen; 368)

BIBLIOGRAFÍA

1. Abuín, Á. *El Narrador en el teatro*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. 1997.
2. Aristóteles, *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
3. Austen, J. *La Abadía de Northanger*. Santiago de Chile: Sonora. 2017.
4. Badiou, A. *¿Qué piensa el teatro?*. Prolongación de un coloquio organizado por el Festival de Avignon, en julio de 1994.
5. Bal, M. *Teoría de la Narrativa*. Madrid: Cátedra. 1990
6. Bajtín, M. (1982). *El problema de los géneros discursivos*. En M. Bajtín, *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). México: Siglo XXI. Recuperado de Silvestri, A. (2002) *La creación verbal: el procesamiento del discurso estético*, Estudios de Psicología: Studies in Psychology, 23:2, 237-250
7. Cordón, J. "Speaking up for Catherine Morland". A Journal of Women Studies, Vol. 32, No. 3 (2011), pp. 41-63. University of Nebraska Press.
8. Dale, L (2002) *Austen Country: The Life & Times of Jane Austen*. Documental. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZfPZKkeXdPk>
9. Danan, J. *¿Qué es la dramaturgia?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.
10. De Beauvoir, S. *Le deuxième sexe*. Francia: Gallimard. 1976.
11. Diderot, D. *De la Poesía Dramática*. (2009) Madrid: Asociación de Directores de Escena de España (ADE).

12. Eagleton, T. *The Event of Literature*. Inglaterra: Yale University Press. 2012.
13. England, C. "Slipping into Marriage: How Heroines Create Desire by Risking Their Reputations". *Victorian Review* , Fall 2014, Vol. 40, No. 2 (Fall 2014), pp. 109-124. The John Hopkins University Press.
14. García Barrientos, J. *Modos Aristotélicos y Dramaturgia Contemporánea*. Recuperado de *Versus Aristóteles*, Moncada, L. Compilador. México: Anónimo Drama Ediciones. 2004.
15. García Barrientos, J.L (2015) *Cómo comentar una obra de teatro*. La Habana: Ediciones Alarcos.
16. Genette, G. *Figuras III*. Barcelona: Ediciones Lumen, 1989. Traducción de Carlos Manzano.
17. Genette, G. *Palimpsestes* 1982. Recuperado de: Pardo García, J. *Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (a propósito de las reescrituras de The Turn of the Screw.)* España, Universidad de Salamanca. 2010.
18. Ghosal, T. *Northanger Abbey and the limits of parody*. En *Studies in the Novel* , Vol. 20, No. 3, AMERICAN-BASHING AUSTEN BRONTE BROWN ELIOT HEMINGWAY SHELLEY (1988), pp. 262-273
19. Glock, W. *Catherine Morland's Gothic Delusions: A Defense of Northanger Abbey*. En *Rocky Mountain Review*, vo. 32, no. 1, 1978.
20. Jardine, R. (2017) *What was Jane Austen actually like?* BBC, Timeline. Documental. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=tSW4u6uA8Cw>
21. Johnson, C. *Introduction to Northanger Abbey, Lady Susan, The Watsons, Sandition*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
22. Kirkham, M. *Jane Austen, Feminism and Fiction*. Sussex: Harvester, 1983. Recuperado de: Marshall, C. "Dull Elves and feminists: A Summary of Feminist Criticism of Jane Austen. Departement of English, University of Arizona, Tucson. 1992. <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number14/marshall.pdf>
23. Landh, T. *The coming of age of a Woman: Proto-feminism and female Bildung in Jane Austen's Northanger Abbey* (Tesis de licenciatura). Universidad de Estocolmo. Estocolmo/Suecia. 2018

24. Pardo García, J. *Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (a propósito de las reescrituras de The Turn of the Screw.)* España, Universidad de Salamanca. 2010.
25. Sanchis Sinisterra, J.L. *Narraturgia México*: CONALCUTA. 2012.
26. Adriana Silvestri (2002) La creación verbal: el procesamiento del discurso estético, *Estudios de Psicología: Studies in Psychology*, 23:2, 237-250
27. Szondi, P. *Teoría del drama moderno*. 1956. Recuperado de: <https://www.scribd.com/doc/315967254/T149-SZONDI-Teoria-Del-Drama-Moderno-1880-1950>
28. Wollstonecraft, M. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Barcelona: Penguin House. 2005
29. Zlotnick, S. *From involuntary object to voluntary spy: female agency, novels, and the marketplace in Northanger Abbey*. *Studies in the Novel* , fall 2009, Vol. 41, No. 3 (fall 2009), pp. 277-292. The John Hopkins University Press.

ANEXO

ANEXO 1: COMPILADO DE LOS CAPÍTULOS NARRATIVOS UTILIZADOS PARA CADA EJERCICIO DE TRANSCODIFICACIÓN

<https://drive.google.com/drive/folders/1JGe22T5-zKBOGbFpb5ZEI0xdogrFRDah?usp=sharing>

ANEXO 2: COMPILADO RESPUESTAS DE LAS PAUTAS DE OBSERVACIÓN DEL LABORATORIO DRAMATÚRGICO/TEATRAL

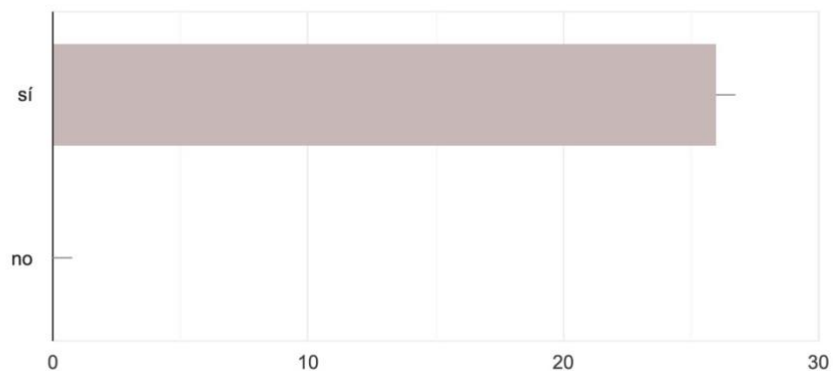
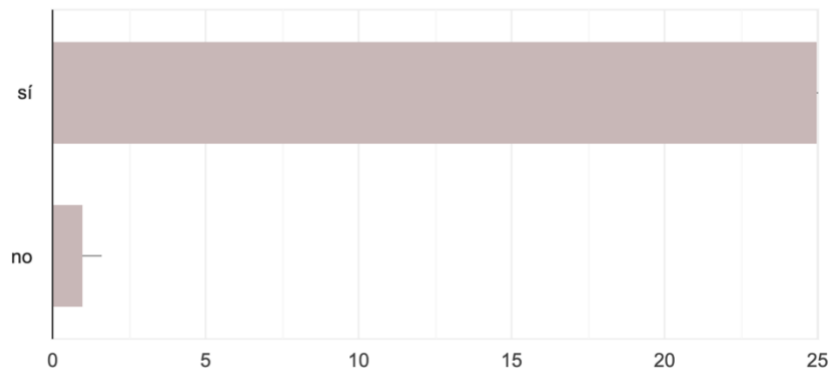
A continuación, presentaremos un compilado de las respuestas de las pautas de observación que los/as observantes respondieron al finalizar las dos lecturas dramatizadas correspondientes a cada capítulo. Las respuestas eran anónimas, pero sí se diferenciaban entre cada capítulo observado.

La pauta estaba compuesta de dos partes: la primera, de preguntas técnicas son opciones *sí* o *no*; la segunda, de preguntas apreciativas, que buscaban la extensión de la reflexión. Aquí, hemos reunido, en gráficos, las respuestas a las preguntas técnicas y compartiremos algunas de las reflexiones expresadas en las preguntas apreciativas.

PREGUNTAS TÉCNICAS

¿reconoces la fábula narrativa en el desarrollo de la lectura dramatizada?

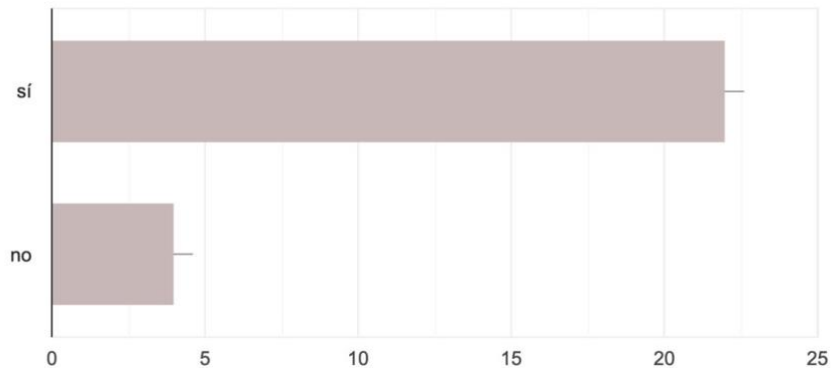
26 respuestas



ANEXO

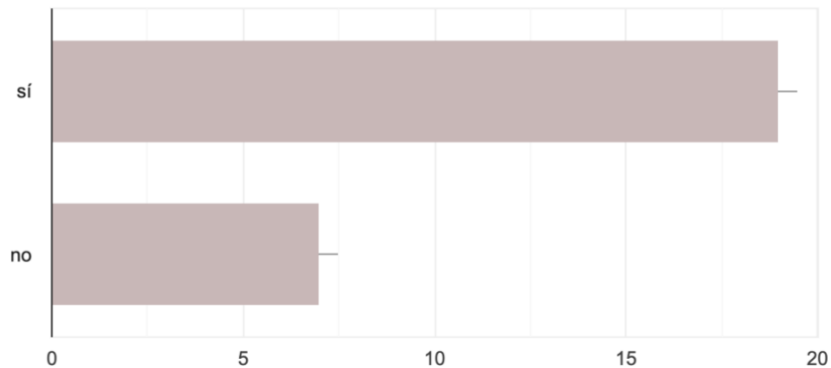
¿consideras que la experiencia narrativa es diferente a la experiencia teatral?

26 respuestas



¿se construyó la misma atmósfera narrativa a través de la dramaturgia?

26 respuestas



PREGUNTAS APRECIATIVAS

1. ¿Cuál es el mayor soporte de la escena? Justificar

Capítulo 14: « El mayor soporte son los diálogos y el discurso que estos transmiten. Las ideas sobre el rol femenino en la educación y la estigmatización de la misma son claras a través de ellos.»

« Creo que el mayor soporte de la escena es llevar a la acción la descripción por parte del narrador, llevarlo a los personajes de Henry y Eleanor a hacer sentir a Catherine lo que debe interpretar el espectador.»

ANEXO

Capítulo 20: « Creo que el soporte fueron las didascalias, me ayudaron a seguir el cambio espacio/tiempo abierto, una suerte de cambio de escena.»

« encuentro que esta ha sido una de las transcodificaciones más distintas, por así decirlo, ya que al no tener muchos diálogos en la novela, es necesario enfatizar las acciones, y hacer que el personaje exprese a través de estas lo que piensa»

« Las acotaciones. Al ser un capítulo extremadamente visual, la acotaciones y acciones de los personajes toman mayor relevancia, en comparación a otros capítulos.»

« El mayor soporte ocurre en la explicación y detallado en las acotaciones sobre el contexto físico y emocional en el que se encuentran los personajes. Describiendo el lugar donde ocurren las acciones y como se sienten o actúan los personajes frente a los acontecimientos de la obra»

Capítulo 24: « El soliloquio de Catherine ponía en contexto a los espectadores de lo que había pasado, y también encontré que me sentía más cercana al personaje de la dramaturgia que de la narración, podía entrar en el mundo emocional de Catherine.»

2. ¿Consideras que los apartes/diálogos/acotaciones/soliloquio logran abarcar la totalidad de la construcción de personajes, relaciones y situaciones dramáticas?

Capítulo 14: « El diálogo en esta escena en particular otorga mucha información, primero acerca de los personajes, sus personalidades e ideas, también deja ver la relación que tienen entre ellos y cómo la interacción cambia según quién se dirige a quién y, por último, se percibe un avance desde el inicio de la escena hacia el final de esta gracias a lo que nos dan a entender los mismos diálogos, siendo la conversación y sus cambios de tema los mayores indicios de esto.»

« Creo que si se podía entender pero no a cabalidad, ya que habían momentos donde quizás una acotación hubiera mejorado la intensidad del diálogo, así se podría diferenciar entre lo que está dicho de forma sarcástica y lo que está dicho de forma seria.»

Capítulo 20: « Sí, las acotaciones dan mucha información que al momento de ser leídas dan una idea clara de las personalidades de los personajes, relaciones y espacios.»

« En parte si, pero quiero destacar que los diálogos son una parte importante para lo anterior mencionado. En conclusión, opino que la complementa, pero por si sola no funciona.»

Capítulo 24: « El soliloquio de la protagonista cumple muy efectivamente el rol de reconstruir los hechos que suceden en la historia, así como da cuenta de la personalidad de esta y de lo que le sucede respecto a los personajes con quienes se relaciona.»

« En parte si, pero siento que se perdieron muchas acciones que hubiesen sido interesantes de ver, en vez de ser contadas.»

3. ¿Es coherente el personaje narrativo con el personaje dramático? ¿Por qué sí o por qué no?

« Si, es totalmente fiable. Lo que genera en la dramaturgia poco riesgo, ya que es muy veraz con la narración; sin embargo, hace, a la vez, que la dramaturgia sea verosímil y creíble.

ANEXO

Pienso que en tanto a construcción de personaje es son muy coherentes los personajes teatrales con los de la novela. La caracterización de la voz especialmente me insertó mucho en el imaginario que tuve leyendo el capítulo, incluso me ayudó a entender mejor a los personajes. Cosas que en el capítulo de la novela no entendí tan bien porque lo decían me calzó en la dramaturgia.

Los personajes teatrales con sus respectivos personajes teatrales resultan ser muy coherentes, en gran parte porque los pensamientos u opiniones que transmiten en la novela no cambian de sentido al ser transcodificados a la dramaturgia, en base a eso se hace posible reconstruir la intención de lo dicho y por consiguiente generar en la escena la personalidad o aura de cada personaje.

Yo considero que en la dramaturgia si es coherente, ya que captura la esencia de los personajes en la narración, sin embargo al ser una lectura dramatizada sin ensayos, al ser "interpretados" los personajes se pierde un poco la personalidad.»

4. Comentarios voluntarios finales

« Se me es difícil hacer la distinción entre experiencia narrativa y teatral, por el tema de la presencialidad, aun así pienso que hay mucha reciprocidad de ambas partes -narrativa y dramaturgia- podría, perfectamente, mostrar esta dramaturgia a alguien que no haya leído el capítulo y doy por hecho que esta persona llegaría entender la narración, sin siquiera haberla leído. [...] Tengo sentimientos encontrados respecto a la experiencia, porque siento que funciona muy bien, pero, también, hay muy poca diferenciación entre ambas. Entonces me surge la duda, ¿la idea era ser lo más fiel a la narración? Porque si ese es el caso, está muy bien logrado [...]»

« Quisiera comentar solamente que, en efecto, la atmósfera se contruyó de muy buena manera al escuchar la escena, tanto por las acotaciones como por la relación entre los personajes a través del diálogo. Y para mí la experiencia narrativa nunca será como la teatral, aunque de todos modos el texto me remite muchísimo a la novela y eso me parece interesante.»

« Respecto a la atmósfera narrativa, como lo dije más arriba, siento que en la dramaturgia por el soliloquio de Catherine se perdieron muchas acciones que al final fueron contadas, sin embargo me gustó el hecho de que conocemos a Catherine más profundamente, sus puntos de vista y su manera de reaccionar.»