

TÍTULO: Rasgos metaficcionales en *Northanger Abbey*

EJE TEMÁTICO: Dóciles ¿o no tanto? La afirmación de la identidad.

NOMBRE Y APELLIDO: Mercedes Vernet

UNIDAD ACADÉMICA DE PERTENENCIA: Universidad Nacional de La Plata

INTRODUCCIÓN

Northanger Abbey, una de las novelas de Jane Austen publicadas póstumamente, se destaca entre otras cosas por las referencias y la parodia de las novelas góticas populares en su época y por su particular narrador, quien aparece en el relato para presentar a los personajes, hacer comentarios y dirigirse al lector. A nuestro entender, estas características tan atractivas pueden considerarse como rasgos metaficcionales.

Teniendo en cuenta la definición de Patricia Waugh (1984: 2), la metaficción puede ser entendida como ficción que es consciente de su estado de artefacto y plantea cuestiones sobre la relación entre ficción y realidad. El texto llama la atención sistemáticamente sobre su condición de producto artificial, sin presentarse a sí mismo como la realidad, sino como el producto de un proceso de creación literaria.

El objetivo principal de este trabajo es reflexionar sobre el concepto de metaficción y analizar aquellos rasgos que nos permiten considerar *Northanger Abbey* como un antecedente de metaficciones postmodernistas. También reflexionaremos sobre los efectos producidos por esta técnica narrativa que desafía las convenciones literarias de comienzos del siglo XIX.

DESARROLLO

La metaficción

La característica principal de la metaficción es la reflexión del texto sobre su propia condición de creación literaria, su modo de producción y el efecto que puede causar en el lector. Según Mc Caffery, la preocupación inmediata del texto es la construcción de la ficción, y para Christensen (1981), es la expresión de la visión de la experiencia del novelista.

Se trata de un proceso consciente y sistemático por el cual el narrador deja ver al lector que

está leyendo un artefacto, es decir, una creación literaria artificial, y no una escena del mundo real. De esta manera, se pone de relieve la cuestión de la relación entre realidad y ficción. Esta noción rompe con el realismo literario. La novela no representa el mundo real, no es mimesis de la realidad. La única realidad certera es la realidad del discurso, de ahí la intensa reflexión del texto sobre sí mismo. John Barth (1967) en el ensayo “The Literature of Exhaustion” describe sus propias novelas como imitaciones de la forma novela y plantea que el autor imita el rol del autor.

Aparece entonces, ligado a la noción de metaficción, el concepto de intertextualidad, por el que entendemos que el significado de un texto no está contenido en su totalidad dentro del texto mismo sino fuera de él, ya que cita o refiere de alguna manera a otros textos literarios, a otros elementos del sistema cultural. Entre las distintas modalidades de interrelación (manifiesta o secreta) la parodia aparece como un modo, entre otros, de auto-referencialidad (Hutcheon, 1985: 20). No deben confundirse los conceptos de intertextualidad y parodia ya que ésta es una forma de imitación caracterizada por inversión irónica, es repetición con distancia crítica, no siempre a expensas del texto parodiado (Hutcheon, 1985: 6).

El texto literario expone a través de su tendencia metaficcional una teoría de la escritura, una teoría de la novela, mediante la práctica de la escritura. Al analizar los diversos rasgos metafictionales, se puede entrever la teoría planteada por el texto. Puede entenderse entonces que se desdibujan los límites entre la ficción y la crítica literaria.

Existen diversos recursos metafictionales: referencias y alusiones intertextuales; intrusiones de un narrador que puede comentar sobre la trama o cuestiones de teoría literaria, dirigirse al lector o involucrarse con los personajes; cualquier recurso experimental o no convencional que exhiba el proceso de construcción de la ficción y la condición de creación artificial del texto literario.

Tendencia metaficcional en *Northanger Abbey*

Desde el inicio mismo de la novela, el narrador nos presenta a la protagonista de la novela, Catherine Morland, como una *heroína*: “No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her born to be an heroine.” (Austen, 1994: 1) De esta manera, el texto literario se muestra consciente de su condición de artefacto y la exhibe. Los lectores también son conscientes de que se encuentran frente a una ficción.

El narrador, además, recuerda a los lectores en varias oportunidades que están en presencia de una heroína, quien afrontará dificultades causadas por algunos personajes y encontrará un héroe en su camino. Es así como el narrador anticipa la aparición de obstáculos y la de Henry Tilney, ya que de acuerdo a la convenciones literarias, toda heroína sorteará dificultades junto su correspondiente héroe. Antes de comenzar a narrar la aventura de Catherine en Bath, reflexiona sobre las convenciones literarias haciendo referencia implícita a las novelas populares en su época:

But when a young lady is to be a heroine, the perverseness of forty surrounding families cannot prevent her. Something must and will happen to throw a hero in her way. (Austen, 1994: 5)

Sin embargo, no siempre esta heroína es descrita conforme a las convenciones literarias. El narrador alude a los relatos góticos populares al describir la infancia, la familia y la personalidad de Catherine. Sin embargo, establece un contraste paródico entre Catherine y otras heroínas al describir con ironía cada uno de los aspectos mencionados. Como ya vimos, Catherine es presentada como una heroína distinta a las demás. Nadie podría haber imaginado que se convertiría en una heroína: su padre era un hombre respetable, a quien no le atraía encerrar a sus hijas, su madre no sólo no había muerto al dar a luz a nuestra heroína, sino que había vivido para tener otros seis hijos, su familia era numerosa y sencilla, y Catherine había sido una muchacha fea, como los demás miembros de su familia, hasta los quince años, quien no se destacaba por sus dones artísticos, carecía de habilidad para la música y el dibujo. En cambio, la heroína de las novelas de Mrs. Radcliffe era perfecta en todos aspectos.

Las circunstancias del retorno de Catherine a su hogar, luego de la abrupta interrupción de su estancia en Northanger Abbey desafían las convenciones literarias y el narrador mismo reconoce que su vuelta al hogar se diferencia en muchos aspectos del retorno convencional de una heroína al final de su aventura.

A heroine returning at the close of her career, to her native village, in all the triumph of recovered reputation, and all the dignity of a countess, with a long train of noble relations in their several phaetons, and three waiting maids in a travelling chaise-and-four behind her, is an event on which the pen of the contriver may well delight to dwell; it gives credit to every conclusion, and the author must share in the glory she so liberally bestows. But my affair is widely different; I bring back my heroine to her home in solitude and disgrace, and no sweet elation of spirits can lead me into minuteness. A heroine in a hack post-chaise is such a blow upon sentiment as no attempt at grandeur or pathos can withstand. (Austen, 1994: 5)

En este pasaje vemos cómo está expuesto el proceso de construcción de la ficción, no sólo de esta ficción en particular. El narrador hace referencia explícita al placer que puede producir

describir el triunfo de la heroína, que se manifiesta en su reputación, dignidad, acompañantes y carruaje. Nuestro narrador, independiente y conscientemente, irrumpe en el relato para demostrar cómo se aparta de las convenciones al describir las circunstancias de su heroína, completamente diferentes a las de la descripción anterior: Catherine vuelve sola, miserable, en un carruaje alquilado, luego de haber sido obligada a abandonar Northanger Abbey por el General Tilney.

En algunas oportunidades, el narrador se compromete con el relato y siente la necesidad de aclarar ciertos aspectos de la trama. Por ejemplo, hacia el final, cuando Henry va a buscar a Catherine a su hogar en Fullerton, el narrador debe “confesar” (Austen, 1994: 227) cómo se originó su amor hacia Catherine: en la gratitud o al darse cuenta de sus sentimientos hacia él. Luego, reconoce que la explicación del origen del amor es extraña pero que proviene de su imaginación, resaltando su poder e importancia.

It is a new circumstance in romance, I acknowledge, and dreadfully derogatory of an heroine's dignity; but if it be as new in common life, the credit of a wild imagination will at least be all my own. (Austen, 1994: 227)

Por momentos, el rol del narrador no está tan claramente expuesto y parece desdibujarse. El narrador aparece muy involucrado en la trama, parece participar de los acontecimientos ya que éstos lo afectan, y entremezclarse con los personajes del libro. Al anunciar el matrimonio de Eleanor Tilney, espera que todos sus conocidos se alegren por la buena nueva. A continuación, se dedica a expresar sus propios sentimientos “My own joy on the occasion is very sincere.” (Austen, 1994: 234)

También el narrador se entremezcla con los lectores, al apelar a su propia imaginación y la de los lectores. No le parece necesario describir detalladamente al marido de Eleanor ya que con lo poco que cuenta, *todos nosotros* podemos imaginarnos al joven más encantador del mundo (Austen, 1994: 235). Los lectores y el narrador quedan unidos al ser ambos participantes del proceso de construcción del texto. En otra oportunidad, el narrador apela explícitamente a la sagacidad del lector para determinar cuánto le fue posible explicar a Henry cuando se reencontró con Catherine (Austen, 1994: 231). Tampoco le parece necesario dar detalles del pasado de Mrs Thorpe, ya que éstos ocuparían tres o cuatro capítulos (Austen, 1994: 21). El proceso de construcción de la ficción se muestra como un proceso de selección del material a narrar. El narrador es quien tiene la autoridad y asume el control para determinar qué necesita saber el lector y qué no, por diversos motivos, ya sea

porque pueden suplirlo con su imaginación, con su sagacidad o por cuestiones de extensión del relato.

No sólo el narrador y el lector aparecen expuestos en este texto, sino también el sistema cultural en el cual están insertos. Catherine es ávida lectora de las novelas góticas y comparte su pasión por la lectura con Isabella, su amiga en Bath, con quien comenta su propia lectura de *The Mysteries of Udolpho*, la novela de Mrs Radcliffe que Catherine lee en el transcurso de la novela. Isabella, quien también disfruta de las novelas góticas, le proporciona una lista de aquellas que leerán juntas, entre las que se encuentran *Castle of Wolfenbach*, *Clermont*, *Mysterious Warnings*, *Necromancer of Black Forest*, *Midnight Bell*, *Orphan of the Rhine*, y *Horrid Mysteries*.

No todos los personajes de la novela comparten su pasión por las novelas. John Thorpe, el hermano de Isabella, declara que él no lee novelas, ya que tiene otras cosas para hacer. Sólo las mujeres leen novelas. Las considera libros estúpidos, llenos de sinsentidos.

Personajes como John Thorpe no son los únicos que denigran las novelas. Heroínas de otras novelas se avergüenzan de leerlas. A ellas ataca el narrador en una de sus más largas intrusiones en el relato. Defiende la práctica de la escritura y de la lectura de novelas y a él no le avergüenza que su heroína lea novelas, ya que éstas son *sólo* obras donde se despliegan los más grandes poderes de la mente. Así define las novelas:

‘It is only *Cecilia*, or *Camilla*, or *Belinda*’; or, in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineations of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour, are conveyed to the world in the best chosen language. (Austen, 1994: 24)

En la teoría de la escritura que deja entrever el narrador, la novela es uno de los géneros literarios más acabados, y una novela no debería envidiarle nada a cualquier volumen del *Spectator* o a versos de Milton o Pope.

La pasión de Catherine por las novelas góticas es otra de sus características que la diferencian de otras heroínas. La atracción que ejercen sobre ella afecta sus acciones y la percepción del mundo. Catherine no puede dejar de leer *Udolpho* y no le importa llegar tarde a sus citas, ya que se olvida de las preocupaciones mundanas. Uno de los incidentes que mejor ejemplifica la alteración de su percepción del mundo es la sospecha respecto del padre de Henry. Cree que ha asesinado o encerrado a su esposa. Catherine justifica sus oscuras sospechas con ejemplos dados por los libros. Aún más, siente que el General Tilney tiene el aire y la actitud de un Montoni, el villano de la novela de Mrs. Radcliffe (Austen, 1994:

172).

Está tan inmersa en el mundo de las novelas góticas que acepta inmediatamente la invitación a Northanger Abbey. Su ansiedad por conocer una verdadera abadía, escenario de los misterios de las novelas góticas, es enorme. Catherine misma reconoce que las expectativas que tiene han sido generadas por los libros en el diálogo con Henry mientras se dirigen a la abadía.

He smiled and said, 'You have formed quite a favourable idea of the Abbey.'
'To be sure I have. Is not it a fine old place, just like what one reads about?'
'And are you prepared to encounter all the horrors that a building such as "one reads about" may produce? Have you a stout heart? Nerves fit for sliding panels and tapestry?' (Austen, 1994: 142)

A continuación, Henry predice cómo será la estadía de Catherine en Northanger Abbey, incluyendo en su descripción todos los elementos característicos de los relatos góticos: el atractivo retrato de algún soldado, el eco de pasos que se alejan, la persecución de la heroína, la tormenta violenta, la daga, las gotas de sangre, el baúl misterioso, entre otros.

A partir de la llegada a Northanger Abbey, la parodia del género gótico se vuelve más evidente. Las novelas góticas actúan como un marco dentro del cual se entiende y se juzga este texto. Aunque son el objeto parodiado, sus convenciones dan forma a esta novela (Hutcheon, 1985: 79). Se imitan varios de los elementos esenciales: el edificio medieval, el crimen misterioso, el villano y la naturaleza misma que conspira para producir los efectos de terror.

Sin embargo, no debemos olvidar que esta imitación está caracterizada por la distancia crítica, la inversión irónica. El énfasis está en la diferencia, no en las semejanzas entre *Northanger Abbey* y las novelas góticas.

Por ejemplo, la abadía no es un edificio imponente, tal como el que Catherine ansiaba conocer, no es alta, no está decorada según las normas de la época medieval. Todas estas características desilusionan a Catherine enormemente, también los vidrios grandes, limpios y claros de las ventanas contrastan con sus expectativas, aunque hay un rasgo gótico en la abadía: el arco en punta de las ventanas. Además, la lluvia enmarca su llegada.

Su propia habitación en la abadía tampoco se parece a las inmensas habitaciones de las novelas, tiene muebles cómodos y no tiene un aspecto oscuro, abandonado, sino moderno. Sin embargo, hay un elemento que inmediatamente traslada a Catherine a un mundo gótico: un baúl inmenso, cerrado.

La curiosidad, la ansiedad por examinarlo, por conocer los secretos que esconde, alteran su

estado emocional, la llevan aislarse del mundo, al que sólo puede volver cuando golpean a su puerta. Luego de intentos desesperados logra abrirlo y descubre lo que ella considera “un manuscrito”. Lamentablemente, no puede leerlo en el momento ya que Eleanor aparece en su habitación. La interrupción no hace más que alimentar su imaginación y aumentar la tensión. Al regresar de la cena, Catherine no puede dormir, debe leer el preciado manuscrito. Los latidos del corazón se aceleran, las rodillas tiemblan, las mejillas empalidecen. Las predicciones de misterios se cumplen y el entorno de la abadía y la naturaleza acompañan el estado de ánimo de Catherine: su vela se apaga misteriosamente, la oscuridad inunda la habitación, el viento sopla con furia, escucha pasos y puertas a lo lejos. (Austen, 1994: 155) La acumulación de tensiones es descripta conforme a las convenciones de las novelas góticas.

La distancia crítica paródica se ve en la manera de liberación, en la solución cómica y absurda. La heroína debe aguardar hasta la mañana para leer su manuscrito y cuando encuentra el momento descubre que sólo es una colección de papeles con un inventario de ropa, olvidados por algún sirviente, y no escondidos por algún villano que quiere ocultar sus crímenes. Las fantasías de Catherine son absurdas, y a pesar de darse cuenta de sus errores, ella sigue empecinada en ver elementos de las ficciones que lee.

El crimen misterioso de la esposa del General Tilney nunca fue cometido. Existe sólo en la imaginación de la heroína, cuya visión de todos los acontecimientos relacionados con la muerte de Mrs Tilney está alimentada por sus lecturas. Para ella, las actitudes del General, quien rechaza un retrato de su difunta esposa o cierra sus habitaciones, impidiendo el acceso a las mismas, se deben *necesariamente* a que él la mantiene encerrada desde hace años (Austen, 1994: 172). La crueldad que Catherine imagina que él ha ejercido le causa resquemor, terror, aversión y no soporta su compañía.

El suspenso también es característico del relato, aunque en *Northanger Abbey* éste no acompaña la persecución de la heroína o alguna aparición sobrenatural a medianoche, sino su excursión a la habitación de la madre de Henry a las cuatro de la tarde.

She was sick of exploring, and desired but to be safe in her own room, [...] and she was on the point of retreating as softly as she had entered, when the sound of footsteps, she could hardly tell where, made her pause and tremble. [...] She had no power to move. With a feeling of terror not very definable, she fixed her eyes on the staircase, and in a few moments it gave Henry to her view. (Austen, 1994: 178)

La tensión provocada por las circunstancias es aliviada cómicamente, ya que Catherine no es descubierta husmeando en lugares prohibidos por el villano de la novela, sino por el héroe,

quien conoce su fascinación por la literatura gótica e imagina sus fantasías. El encuentro posibilita que Catherine le cuente sus horrorosas sospechas a Henry, quien la convence de que no ha habido ningún crimen relacionado con la desaparición de su madre. Avergonzada, Catherine sufre por haber expuesto sus inquietudes ante Henry, quien la reprende:

Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English: that we are Christians. (Austen, 1994: 182)

Luego de escuchar las palabras de Henry, Catherine despierta abruptamente y deja de vivir inmersa en el mundo de las novelas. “The visions of romance were over.” (Austen, 1994: 183)

CONCLUSIÓN

Cada uno de los diversos rasgos analizados –las intromisiones del narrador, quien trata a Catherine como heroína, se entremezcla con los personajes o los lectores, deja ver su definición del género literario novela; las alusiones y la parodia de las novelas góticas– nos permiten reconocer una tendencia metaficcional en el texto de Jane Austen. A través de ellos, esta ficción examina directamente el proceso de su propia construcción a medida que se lleva a cabo, además de comentar sobre las formas de otras ficciones, las góticas.

Todos los rasgos metaficcionales contribuyen a desafiar las convenciones literarias de la época y establecer un contraste entre esta ficción y las demás novelas. *Northanger Abbey* puede leerse como un comentario irónico sobre las novelas de fines del siglo XVIII.

Jane Austen no se muestra como una escritora dócil, que acepta y respeta las convenciones literarias de su época. Las expone y las ignora conscientemente, o bien, en los momentos cuando escribe de acuerdo a las mismas, sólo lo hace para distanciarse críticamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Austen, Jane. *Northanger Abbey*. London. Penguin. 1994.
- Christensen, Inger. *The meaning of Metafiction*. Bergen. Universitet Sforlaget. 1981.
- Currie, Mark (ed.) *Metafiction*. New York. Longman. 1995.
- Ford, Boris (ed.) *The New Pelican Guide to English Literature*. England. Penguin. 1982. Volume 5.
- Goonerahe, Jasmine. *Jane Austen*. Cambridge. C.U.P. 1970.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York/London. Routledge. 1985.

Mc Caffery, Larry. *The Metafictional Muse*. Pittsburgh. University of Pittsburgh Press. 1982.

Orlowski, Victoria. "Metafiction", en: <http://www.english.emory.edu>. 1996. Fecha de la consulta: 30 de julio de 2006.

Sage, Victor (ed.) *The Gothick Novel*. London. Macmillan. 1990.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London. Methuen, 1984.

