

CUARÓN LEE «GRANDES ESPERANZAS» DE DICKENS, CON LOS “OJOS VERDES” DE BÉCQUER

Carlos J. TRUJILLO DEL REAL
Universidad de Sevilla

“I can speak what I feel, and feel as much as they,
But think that all the map of my state I display
When trembling voice brings forth that I do Stella love”
Sir Phillip Sidney, “Astrophil and Stella”.

Resumen: En 1998 Alfonso Cuarón dirigió una nueva versión fílmica de la obra de Dickens, «Grandes Esperanzas». El alejamiento, en parte forzoso, del tema social presente en la novela original hace al director mexicano refugiarse en una estética diferente, romántica en el sentido literario. Prueba de ello es la presentación de sus dos protagonistas, Finn y Stella, así como su encuentro, similar al que Bécquer nos muestra entre Fernando y la náyade en su leyenda, “Los Ojos Verdes”.

Palabras clave: Cine, literatura, Alfonso Cuarón, Bécquer, Dickens, Grandes Esperanzas, Los Ojos Verdes, héroe romántico, femme fatale, positivismo, realismo, romanticismo.

Abstract: In 1998 Alfonso Cuarón directed a new film based on Charles Dickens's «Great Expectations». His withdrawal, probably forced to do it, of the social aspects in the original novel makes him portray the story from a different aesthetic point of view, romantic in the literary sense. Thus, Cuarón shot the introduction of its main characters, Finn and Stella, and their first meeting in a similar way as Bécquer narrates the encounter between Fernando and his naiad in Bécquer's legend “Los Ojos Verdes”.

Keywords: Film, literature, Alfonso Cuarón, Bécquer, Dickens, Great Expectations, Los Ojos Verdes, romantic hero, femme fatale, positivism, realism, romanticism.

INTRODUCCIÓN

A través de la versión fílmica que Cuarón realiza sobre la obra «Grandes Esperanzas» (1998), aunque sin podernos deshacer de la versión literaria y original de Dickens e incluso apoyándome en la adaptación anterior que el director David Lean hace de la misma obra, compararemos esta versión de Cuarón con la leyenda becqueriana “Los ojos Verdes” aparecida por primera vez en prensa alrededor de 1860. Para ésta tan a priori difícil comparación, debido en gran medida a la separación cronológica y espacial de ambas, nos vamos a basar no sólo en estos trabajos sino en una infinidad de obras y datos que nos aportarán las pistas necesarias para poder avanzar adecuadamente en la comparación.

En un principio, la base comparativa nació a partir del análisis sobre la obra de Cuarón y de cómo éste presenta al personaje femenino, Stella, de una manera similar a la dama del lago que Bécquer nos describe en “Los Ojos Verdes”. Esta dama hace enloquecer de amor a Fernando, arquetipo de los personajes masculinos del autor sevillano, y termina por destruirlo, de la misma forma que Estella intenta hacer con Pip en la novela de Dickens. Esta imagen se convertirá, como veremos más adelante, en el resultado mismo de la investigación, debido a que su origen no es otro que la propia y consciente imaginación de Finn del mismo modo que Fernando crea su *partenaire* en la leyenda de Bécquer.

Pip

Desde el principio de «Grandes Esperanzas», Pip nos muestra una gran capacidad de imaginación. Su propia identidad es fruto de un proceso de auto-creación donde él mismo es capaz de darse una nueva identidad y hacer que todos los demás le reconozcan con ese nuevo nombre. Así, ya en la primera página de «Grandes Esperanzas» de Dickens, Pip nos narra “I called myself Pip and came to be called Pip” (Dickens, 1994: 5).

Su gran capacidad imaginativa se destaca en la forma en la que el niño es capaz de crear una visión onírica y surrealista de la fisonomía de sus padres a través de las inscripciones en sus tumbas. “The shape of the letters on my father’s, gave me an odd idea that he was a square, stout dark man, with curly black hair ”(Dickens, 1994: 5).

Su orfandad le coloca en una posición óptima para protagonizar un *Bildungsroman*, hacia la auto-suficiencia y el auto-conocimiento.

La posibilidad que se le ofrece de llegar a ser un “Gentleman” va a contrastar con esta capacidad imaginativa que Pip posee, convirtiéndose en una herramienta que limitará su proceso de aprendizaje. Por ello, Pip entrará en un proceso de exclusión de su propia realidad e identidad con el único fin de narrar y asegurar la distancia entre él mismo, en su nuevo *status*, y otras clases sociales más bajas a las que pertenece su familia.

A partir de ese momento el proceso de auto-conocimiento llegará a través de la aceptación de hábitos y reglas, enseñadas para alcanzar una determinada clase social. Debido a esto, el proceso de creación que vemos en Pip deja de ser una constante y tiende a mitigarse hasta su completa desaparición. La identidad se ve asociada a la clase social, al uso de formalismos tales como “May I” o “Please”, mucho más enfatizados en la versión fílmica de Lean, lo cual va a plantear una barrera entre él mismo y Joe, su figura paternal más cercana, a quien va a culpar de no enseñarle bien a distinguir entre “sotas y mozos” en un juego de cartas. La actitud y las palabras de Estella le hacen tomar conciencia de su inferioridad social. “I was much more ignorant than I had considered myself” (Dickens, 1994: 62). Así la oferta para llegar a ser un caballero se ve, no sólo como una forma de conquistar a Estella, sino como una esperanza de escapar de un ambiente mezquino e ignorante. La relación de cada uno con la sociedad se convierte en algo primordial para Pip.

Finn

Cuarón, consciente del rasgo imaginativo y creador de Pip, va a explorar estos factores con el fin de evitar el carácter social presente en la novela de Dickens aunque respetando de forma limpia el argumento principal de la obra. En palabras de Cuarón, cuando estaba desarrollando el guión para «Grandes Esperanzas»: –“When I was developing the script for «Great Expectations» the producers were worried about my depiction of class relations. It is because Americans insist that there is no class problem in the US”. De esta forma, un tema acogido con preocupación por los mecanismos de Hollywood, es resuelto por Cuarón al conseguir que el tema social subyazca en la película a través del uso de diferentes y subjetivos ángulos de cámara. Esto es, nuestro director coloca la cámara de forma ascendente para mostrar la superioridad de *status* social ante Pip, de la misma manera que aparece de modo descendente cuando es Stella quien “mira”.

Finn reconstruye la realidad desde el mismo principio de la película a través de sus lápices y su cuaderno. Pero, sin embargo, es a través de sus propias palabras, de su propia idealización y reconstrucción de los hechos y desde su

propia subjetividad donde se nos hace partícipes de que él es consciente de dicha reconstrucción. Finn nos está ofreciendo una versión mucho más onírica y romántica de la realidad. Un mundo basado en el surrealismo, donde el subconsciente e inconsciente aparecen como una nueva naturaleza reveladora del arte humano; el surrealismo construyendo una nueva concepción del arte y de la vida.

Cuarón para ello dota a su versión de «Grandes Esperanzas» de una estética romántica, que le va a ayudar a escapar de esa tendencia hacia el problema social presente en la obra original, y así dirigir el dilema de Pip/Finn en el crecimiento psicológico del artista romántico en la búsqueda de su propia identidad. Para ello, me he basado en los elementos clásicos del Romanticismo Europeo y más concretamente en los elementos románticos que aparecen en el poema de William Blake, “Introduction to Songs of Innocence”¹

1ª Escena: Las marismas

Creo importante resaltar la visión que de las marismas nos da Dickens y que estéticamente tan bien Lean recoge en su película, donde los símbolos de muerte y ese aspecto inhóspito, oscuro y desolado, son las principales características que dan lugar a la escena de Pip en el cementerio, en la tumba de sus padres. El crujir de las ramas de los árboles junto a sus “brazos” amenazantes, el uso del *chiaro-oscuro*, dentro de una estética más expresionista y gótica.

Sin embargo, en la versión de Cuarón nos encontramos al artista que huye del mundo para adentrarse en la soledad paradisiaca donde él va a poder desarrollar su visión subjetiva del mundo y del arte en fusión con la naturaleza. El héroe romántico siente el peso de la realidad de un mundo positivista y utilitario que está destruyendo sus ensoñaciones. De este modo los personajes creados por la estética romántica emprenden esa búsqueda de la armonía perdida y cuestionan la falsedad del propio entorno que les rodea. Es en estos momentos sublimes en los que su alma se confunde y se une con el paisaje dónde se comienzan a vislumbrar ciertos vestigios de la armonía perdida.

Es a través de sus palabras desde donde captamos su representación onírica y surrealista del mundo donde “las cosas son o no son como son” sino como él las recuerda, como él las sueña y desde donde Finn sólo parece recogerlas para sustituirlas y reconstruirlas en su representación del arte. Este

1. Songs of Innocence - Debido a la complejidad de la comparación estos elementos no serán vistos dentro de este poema, si no que serán meramente punto de partida para tratar la obra de Cuarón.

“sobre realismo” es un arte que está más allá de la realidad, que se apropia de las ideas provenientes de los sueños donde el inconsciente o el subconsciente aparecen como reveladoras de una nueva naturaleza del arte humano. “A veces los colores cambian, rojo, amarillo, verde” como nos dice Finn. Las cosas no nos serán dadas como algo que podemos aceptar como real si no como una realidad que Finn ha reconstruido.

Ésta es una historia contada desde el presente, en la que el protagonista se reencuentra con la naturaleza, en lo que podríamos denominar una especie de “sueño visionario” heredero del sueño que Wordsworth nos presenta en el poema “Lines Written a few Miles above Tintern Abbey”. En este poema el artista se reencuentra cinco años después en Tintern Abbey y en vez de describirnos el presente, sólo sueña y describe el pasado. Esto mismo le ocurre a Finn. El ejemplo más llamativo lo encontramos en la escena final de la película; Pip tras años de ausencia, vuelve a *Paradiso Perduto* y allí, mientras recorre los jardines vuelve a reencontrarse con Stella de niña entre la maleza del jardín y junto al lago.

El yo del artista marca la individualización = creador del universo que él percibe:

El acto de creación, imaginando mundos sobrenaturales, se consigue a través de un acto de integración en la naturaleza. La presentación de Finn entrando con su barca en acción huyendo del mundo real para fundirse con la naturaleza, en unas marismas solitarias es prueba de ello: el artista y la naturaleza, la búsqueda de lo primitivo, la búsqueda de la armonía.

Una de las características más importantes en la película es el uso indiscriminado que se hace del color verde. Él mismo va vestido de verde en un acto conciliador con la naturaleza, un intento de buscar el equilibrio con todo lo que le rodea. La identidad de Finn no nos es dada a través de sus palabras sino a través de cómo él nos muestra el mundo, de su propia y única forma de ver la realidad a través de la pintura.

La pintura en este caso, nos muestra el proceso simple de la creación, siendo la naturaleza su fuente de inspiración. Finn juega con la naturaleza en un *locus amoenus*, haciéndose partícipe de este paraíso y fundiéndose en ella, llegando incluso a veces a confundir al espectador. Finn parece jugar con los peces, correteando tras de ellos. Su mismo nombre, Finn, la pronunciación en inglés es la misma que en la palabra “fin”, cuyo significado es aleta, nos da esa imagen de Pez. Finn es un pez que sueña con estrellas, un pez que quiere

volar. Esta relación entre el pez y animales voladores es una constante en la película de Cuarón y podría ser tomado como su aspiración a llegar más alto en la vida.

Los colores: En el acto de creación es curioso el detalle de la elección del lápiz con el que Finn crea y pinta. Finn abre un estuche lleno de lápices de colores todos verdes. La gran pregunta que todos nos podríamos hacer es el por qué de la elección de un lápiz amarillo. El lápiz no es más que una simbólica imagen de sí mismo, se convierte en una prolongación de un miembro de su anatomía, de su mano, la herramienta con la que Finn se expresa. La respuesta podría estar en que él no se considera a sí mismo verde, aunque finge serlo y por ello se viste así, completamente de verde. Todo lo que vemos es verde, todo lo estamos viendo a través de la cámara en su propia concepción del mundo. Finn lo percibe todo pero lo adapta de forma onírica a su forma de ver la realidad. Él expresa con ese color sus deseos, sus sueños inalcanzables, sus «*Grandes Esperanzas*»... De nuevo quizás la idea implícita de ascender está presente, junto a la idea de la esperanza del cambio. El color amarillo, en pintura, se considera un color positivo en equilibrio con el azul, que se considera negativo. Su balance nos da el color verde.

Música y sonidos: Los sonidos de la naturaleza se mezclan con los instrumentos reales. Los instrumentos musicales, se funden y refuerzan el carácter surrealista y onírico de lo que Finn nos presenta. No existe distinción entre lo real y lo surrealista. No hay límites. El tema que suena en esta primera escena de la película es el único original y compuesto exclusivamente para ella. El corte, llamado “Finn”, compuesto por la genial compositora norteamericana Tori Amos, reproduce toda la imaginación de la que es participe el personaje homónimo de la canción. La fusión de los sonidos naturales, las gaviotas, el silbido del mar junto a instrumentos de viento como flautas y otros instrumento como el piano, no hacen más que reforzar esa búsqueda de integración en la naturaleza y para finalizar, unas voces infantiles e inocentes que no hacen más que representar a las musas de la inspiración y enfatizar el proceso de creación que Finn esta viviendo. Quizás, como cantos de sirena que atraen al artista hacia su destrucción, la canción arrastra a Finn hacia un amor imposible hasta Stella, una mujer educada para destruirle.

Finn representa la niñez, la inocencia, la personificación de la naturaleza. El encuentro con la verdad trascendental. Una verdad a la que sólo es posible llegar a través de la imaginación. La función de la naturaleza es la de ser el “profesor positivo y benevolente” que da las herramientas al artista para desarrollar su imaginación.

El uso de la cámara en estas escenas ayuda mucho a la idealización del lugar. En esta escena la cámara juega casi siempre el papel de narrador que no es otro que el propio Finn, que nos cuenta desde un “sueño visionario” lo que le ocurrió de niño. No debemos confundir al *Finn narrador* del *Finn personaje*, aunque éstos algunas veces coincidan. Es éste el momento en el que la distancia temporal que los separa es una barrera bien marcada y realizada a través de la cámara. Uno de los mejores ejemplos se nos da a la hora de mostrarnos los dibujos que él está realizando. La cámara en esta escena no son los ojos del *Finn protagonista* sino los ojos del *Finn narrador* que parecen asomarse por detrás de su hombro. La cámara juega también un papel fundamental a la hora de representarnos el momento de la creación, marcando la individualización del personaje. Así la cámara gira sobre la imagen de Finn dibujando, dejándolo en el justo medio, señalándolo como el centro del universo, enfatizando su imagen de creador y de dominación de la naturaleza. Muy bello es un plano largo en el que Finn en el justo centro de la marisma y de la pantalla y está siendo rodeado por todas las aves blancas que giran a su alrededor mostrando el clímax del proceso creativo en el que Finn se ve envuelto. Cabe llamar la atención sobre el papel fundamental que juega la música en este preciso momento, sonando más fuerte y más intensa, y donde todos y cada uno de los instrumentos participan y tocan a la vez. Quizá sea también donde la fusión con la naturaleza se hace más patente debido a la unión de estos tres elementos: la propia imagen de los animales girando alrededor de Finn, la música en todo su esplendor y la cámara girando alrededor del artista. Así concibe Cuarón el momento de la creación y así nos es mostrado en apenas dos minutos de un sueño narrado.

Como prueba de que Finn se encuentra en un momento de trance y ensoñación dentro del proceso creativo, está el despertar al que se nos somete a través de la figura de Lustig, el preso fugado y que, para mantener este juego de colores, viste de rojo anaranjado, un color que claramente simboliza el peligro y con el que se nos presenta al prisionero. Otro símbolo que caracteriza al personaje del preso también a tener en cuenta es el de las cadenas en sus pies, que son un claro elemento deshumanizador.

Muchos de los aspectos y elementos románticos que se han tratado dentro de la primera escena se van a repetir en la próxima, a la que he denominado *Paradiso Perduto*.

2ª Escena: *Paradiso Perduto*

Paradiso Perduto simboliza la vuelta al Edén perdido del que fuimos deserrados, la vuelta a los orígenes, escapar del positivismo e industrialismo del que tanto huían los poetas románticos, la posibilidad de recuperar la armonía hombre-naturaleza en su búsqueda de la identidad. Así, en la soledad de la naturaleza, en los espacios abiertos, el héroe romántico reflexiona sobre su propia existencia y añora al ser amado que se identifica significativamente con el entorno natural de un espacio edénico (*Paradiso Perduto* ahora, antes Las marismas) caracterizado por la armonía natural entre ambos espacios. La vuelta a los orígenes. El amor es la forma más elevada de sentimiento, es el primer paso de la vuelta al todo. Reencontrarse con la naturaleza y sus componentes y percibir su voz interna es la misión del poeta. La única vía para poder percibirla es a través del conocimiento poético, de la intuición, reflexión y fantasía.

La llegada a *Paradiso Perduto* va a significar el encuentro con el amor, en esa unión y encuentro con la armonía de la naturaleza. Todo esto enfatiza la idea de esta vuelta al origen, ya señalada por el propio nombre de la mansión; y aquí Cuarón confirma su propósito de rehuir el aspecto social de la obra de Dickens, ya que en la obra original la mansión se llama “Satis” (Dickens, 1994: 53) que, como muy bien se explica ya en la obra del autor, se traduce como “enough” cuya significación “bastante, suficiente” (de donde nace nuestra palabra satisfacción), es justamente lo que marca la diferencia entre la mansión de Stella y la comuna hippy donde vive Finn. El hogar de nuestro protagonista se encuentra en un estado patente de carencias pero del que, como hemos dicho, Cuarón rehuye. Así rebautiza la mansión como *Paradiso Perduto*, nombre que le es mucho más útil en su propósito de alejarse del contenido social de la obra original y adentrarse en un mundo más armónico, evitando la comparación de clases entre ambos espacios. También es reseñable la “N” que posa sobre el nombre *Paradiso Perduto* a la entrada en la gran cancela de la mansión. Esta “N” simboliza claramente la Nostalgia de tiempos mejores, el paso del tiempo. Mientras que para Miss Dinsmoore será simplemente el recuerdo de tiempos mejores, para Finn es un reclamo en la eterna búsqueda del artista romántico por la deseada armonía perdida, en definitiva la búsqueda de la verdad trascendental.

La aparición de Stella en la versión de Cuarón, está llena de cierto misterio y en ella intervienen algunos de los elementos de la escena de las marismas, con un cambio espacial, aquí el jardín y la fuente van a ser los principales escenarios a considerar. Finn, siente desde un primer momento la necesidad

de adentrarse en ese mundo de naturaleza salvaje. Finn parece incluso sentir que pertenece a esa extraña naturaleza, en un perfecto equilibrio con el entorno. Prueba de esto es que, a la entrada de *Paradiso Perdido*, tras mover unas hierbas encuentra debajo un azulejo en el que está representado el dibujo de un pez, como si en el interior de aquel mundo salvaje, hubiera un lugar para él, o al menos, él así lo siente, logrando integrarse, dentro de este mundo para otros peligroso y prohibido. Ese aislamiento que Finn consigue en su integración con la naturaleza mantiene las mismas características que la primera escena de *Las Marismas*. Es tal la expectación y la admiración que Finn encuentra en el contacto con la naturaleza, al escapar de la ciudad. La música apenas tarda en sonar, esa música en la que se funden los instrumentos con los sonidos de la naturaleza y la voz en off vuelve a participar en esta ocasión para explicarnos dónde estamos; es el propio Finn que desde el presente nos está de nuevo narrando la historia y a la vez marcando la diferencia entre su yo presente y su yo pasado. La cámara otra vez vuelve a girar alrededor de nuestro personaje marcándolo en una posición central y protagonista, señalando su individualización; el artista renace y es así como en la soledad de la naturaleza el artista romántico encuentra al ser amado que nace desde ella misma y donde el amor, el más importante de los sentimientos, nos dirige hacia la vuelta al todo, en el encuentro con la verdad trascendental. El amor es encontrado en forma de niña, Stella, una niña de unos grandes ojos verdes, con un pelo rubio que le sobrepasa la cintura y vestida en un color blanco verdoso, personificando en ella misma a la naturaleza. Este personaje Estella, en la obra de Dickens, es una creación de Miss Havisham (Miss Dinsmoore en la versión de Cuarón), una mujer Estella con una personalidad diseñada para destrozarse el corazón de los hombres y cuya primera presa es Finn: Miss Havisham paga con esta moneda su desencanto por los hombres.

EL USO DEL ARQUETIPO:

El carácter trágico del amor, implícito en los cánones del Romanticismo, debe ser interpretado en un contexto temático más amplio puesto que implica el fracaso del hombre en la búsqueda de su propia identidad en un intento infructuoso de recuperar la armonía hombre-naturaleza. Dicho carácter trágico viene determinado por el uso de dos figuras arquetípicas:

La caracterización del héroe romántico, realizada principalmente a través de una simbiosis artística con la naturaleza, como ya ha sido explicado anteriormente.

La *Femme Fatale*, la Mujer Ideal, como el amor imposible. La heroína romántica se configura en este sentido, a partir del tópico de la mujer ángel, cuya figura idealizada y etérea se vincula perfectamente con el paisaje. Su imagen se revela a partir de la suprema belleza, la pasividad, la bondad, la inocencia

El ser ideal como reflejo de la Naturaleza, como ámbito divino. Ésta es la imagen que Finn adquiere de Estella, una imagen idealizada, perfectamente vinculada a la naturaleza, como lo muestra su aparición en la versión de Cuarón, y que nosotros vamos a analizar a través del estudio de la leyenda de “Los Ojos Verdes” de Bécquer.

La náyade que encuentra Fernando en la Fuente de los Álamos responde al personaje femenino de “la Belle Dame sans Merci” de John Keats, considerada como la balada más perfecta de la literatura inglesa y preocupada con el problema de la ilusión y de la realidad. Keats cuenta la macabra historia del caballero que se encuentra con una bella y traidora dama quien seduce a los hombres con promesas de perfecta felicidad para dejarlos luego con sus sueños truncados y sus vidas rotas. Es notable y curiosa la similitud entre este poema y la Leyenda de Bécquer, ya que en ambas se pone de manifiesto la magia y el poder de atracción de los ojos, además de la presencia ineludible y necesaria de la naturaleza.

“I met a lady in the meads,
Full beautiful –a Faery’s child,
Her hair was long, her foot was light
And her eyes were wild”

Aquí observamos un personaje dotado de poderes sobrenaturales con los que hechiza a los hombres conduciéndolos generalmente a la muerte.

El personaje femenino de “Los ojos vedes” entra en relación con la tradición europea de la Dama del Lago, una de las figuras más fascinantes de los mitos y leyendas de Bretaña.

Es en general, el arquetipo femenino de la *Femme Fatale*, personaje que ha estado en todas las literaturas y en todos los tiempos. Es el antiguo tema del hombre seducido por el sutil mandato de una mujer, por su arrulladora voz, es el mismo motivo en fin, de las sirenas que encandilan a Ulises, de Dalila absorbiendo la fuerza vital de Sansón, de la misma Eva tentado a Adán... en este caso, es el sempiterno asunto de la tentación femenina. A esto le añadimos el tópico introducido por Dante de la “*Donna Angelicata*”, “su”

Beatriz. La inefable visión de Dios, en la que sus ojos reflejan una luz sobrenatural. La mujer perfecta rodeada de misterio y por tanto inaccesible.

La heroína romántica se configura en este sentido, a partir del tópico de la “mujer ángel”, cuya figura idealizada y etérea se vincula perfectamente con el paisaje. Una imagen que se revela a partir de la suprema belleza y la inocencia. Una imagen que Cuarón perfectamente traslada a su Stella, una niña bellísima de ojos verdes y largos cabellos. Este tema de la mujer inaccesible por su belleza es uno de los planteamientos en los que se basa Cuarón para huir del tema social que conlleva la obra de Dickens, al relacionar a una mujer de alta clase social que vive en una mansión, con un niño pobre que vive en una pequeña casa a las afueras de la ciudad.

La náyade que nos presenta Bécquer es una imagen mitológica clásica, proveniente de la familia de las ninfas y es considerada como un espíritu de la naturaleza. Son muchas y dispares las diferentes definiciones y características que se les atribuyen a las Náyades.

Las Náyades:

Habitantes de aguas dulces son las **náyades**, protectoras de los ríos, lagos y fuentes, cuyo nombre según la edición de «Odisea» de José Luis Calvo “proviene de una raíz que significaría fluir” (Homero, 1992: 236). Las nombró primero Homero, diciendo que eran hijas de Zeus y las madres de los Silenos y los Sátiros. Mucho más hermosas que el resto de mujeres, de blanda luminosa, son objeto constante de deseo tanto de mortales, (se dice de ellas que sienten debilidad por el ser humano, al que gusta contemplar), como de dioses. No obstante sabían defenderse del acoso de sus perseguidores y podían, incluso, hacerlos enloquecer.

Siguiendo a Bécquer estas tenían los ojos verdes, algo que no he podido confirmar en ninguna de las demás fuentes consultadas. No es ésta la única referencia de Bécquer al color de ojos de la Náyade, así en la rima 79 (XII), Bécquer enfatiza esta cualidad. Los ojos verdes funcionan como órganos de percepción de luz y a la vez luminosos y transparentes. Ésta es la imagen central de belleza ideal en esta leyenda.

*“Porque son, niña, tus ojos
verdes como el mar te quejas
verdes los tienen las náyades*

*verdes los tiene minerva.
y verde son las pupilas
de las hurís del poeta*

Esta imagen es la que toma Cuarón para presentarnos el personaje de Stella y así Finn cree o sueña haber visto a una náyade que le llama a la orilla de un lago y que le pregunta con voz suave y casi inaudible –“¿cómo te llamas?” Es en ese mismo instante cuando la música comienza a sonar más fuerte e intensa, una música que nos traslada a un mundo soñado. En ese plano, la cámara gira alrededor de Finn y vemos como Stella, en el arquetipo de una náyade, se aleja sin esperar respuesta. Cuando Finn responde, ella ya ha desaparecido disolviéndose entre la maleza completamente.

La relación de Stella con las fuentes, no acaba en esta escena. Los principales encuentros entre Stella y Finn tienen lugar en esos manantiales artificiales. Así la escena del primer beso tiene lugar aún siendo niños en una fuente dentro de la gran mansión.

En la leyenda de Bécquer, Fernando es esencialmente Bécquer. Tanto Fernando como Finn dan la espalda a la realidad en una historia determinada por el amor pasional y una vida atormentada provocados por el descubrimiento de la náyade de ojos verdes, una *Femme Fatal*. Ambos pintan paisajes verbales, en el caso de Finn reflejado también en forma de dibujos, a través de impactantes imágenes. En “Los Ojos Verdes” la irresistible atracción de la náyade que habita la fuente de Los Álamos dirige al joven a la muerte mientras Stella en «Grandes Esperanzas», aleccionada por Miss Dinsmoore, quiere partir el corazón de los hombres y así destrozar la vida de Finn por venganza.

Tales mujeres sobrenaturales son la elección natural del artista, cuya mente está llena de irreales fantasías. Fernando (Bécquer) y Finn son conscientes de este evento sobrenatural, ambos son conocedores de su propia fantasía. Finn trae el método pictórico junto al recuerdo y así la propia voz en off de Finn nos relata cómo todo se refleja en su pintura. –“Lo recordaste y te fuiste a casa a pintarlo”.

Bécquer en este caso es también realmente consciente de su propia creación. Así en la primera línea de la leyenda Bécquer nos comenta, “... hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título” (Bécquer, 1991: 59) y su propio personaje Fernando es consciente de que posiblemente él mismo sea el creador de esa imagen de la náyade.

“Yo creí ver una mirada que se clavó en la mía, una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable” (Bécquer, 1991: 63) Al igual que en “La Leyenda del Rayo de Luna” del propio Bécquer, Manrique crea la mujer que él solamente ha soñado.

Fernando, al igual que Finn, es el eterno buscador del ideal que no puede ser cautivado por las ilusiones de la vida. Fernando paga con su vida el franqueo de las fronteras del mundo mágico y prohibido, La Fuente de Los Álamos, al igual que Finn desobedece a Joe adentrándose en el jardín de *Paradiso Perduto*.

El amor ya no es platónico sino pura imaginación poética, que Finn trasladada a sus cuadros. Mediante éstos, nuestro protagonista nos lo presenta y explica, consciente de que su propia creación nace como fruto del reencuentro con la naturaleza, al igual que en la leyenda de Bécquer. En esta rima vemos un claro ejemplo de esto.

Rima 51 (XI)
Yo soy un sueño un imposible
Vano fantasma de niebla y luz,
Soy incorpórea, soy intangible
No puedo amarte, oh ven, ven tú”

Las manos de Finn cuando Stella besa su boca en la fuente muestran ese amor, ya no platónico sino imposible, en el que cree nuestro romántico.

Así en la soledad de la naturaleza, en los espacios abiertos, el héroe romántico reflexiona sobre su propia existencia “Todo allí es grande. La soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía” (Bécquer, 1991: 62) y añora al ser amado que se identifica significativamente con el entorno caracterizado por la armonía natural “... iba a sentarme al borde la fuente a buscar en sus ondas... no sé qué, ¡una locura!” (Bécquer, 1991: 62-3). El amor es la forma más elevada de sentimientos, es el primer paso de la vuelta al Todo “... ¿sabes tú lo que más amo en este mundo?” (Bécquer, 1991: 64). Reencontrarse con la naturaleza y sus elementos y percibir su voz interna es la misión del poeta. La única vía para poder percibirla es a través del conocimiento poético, intuición, reflexión y fantasía. “Fernando yo te amo aún más que tú me amas” (Bécquer, 1991: 65).

Fernando vuelve día tras día en su búsqueda de una ilusión, de una fantasía, hasta que al final es él mismo el que crea esa imagen de la mujer de

ojos verdes. Finn busca en la naturaleza el sentimiento del amor, se encuentra en la búsqueda permanente de comunión con el entorno. A pesar de ello, la incomunicación es patente en su vida; la televisión, que nadie ve, siempre está encendida cuando llega a casa. Así que en su fantasía y en ese día tras día enfrentándose a la soledad de la naturaleza, reinventa a Stella. El dibujo que hace de ella es su propia reconstrucción de Stella para adaptarla a su fantasía y así parece fragmentar la realidad. Utilizando una técnica que podríamos llamar cubista, la cámara selecciona diferentes partes de Stella y después enfoca el cuadro de Finn para, de una forma sutil, sugerir que toda esa idealización es simplemente un invento de Finn.

Estella, tanto en la novela como en la película se convierte en un símbolo de falsos valores que sólo causan a Pip dolor y dificultades.

Estos tópicos que se han tratado anteriormente contrastan con el tópico asexual de las mujeres de Dickens, quien se muestra incapaz de crear personajes femeninos que posean dignidad física y mental, es decir pasión e idea. Esto puede ser observado en la altivez y desprecio hacia Pip. Claro contraste con la obra de Cuarón, donde se nos muestra una Stella portadora de una alta carga sexual. Como ejemplo podríamos contrastar el beso en la fuente, con un fuerte erotismo, o en el hecho de posar desnuda para Finn en Nueva York. En la novela de Dickens el beso de Estella a Pip, es un beso con una auténtica carga social y para nada adquiere una carga sentimental. Así Pip define el beso como “besar una moneda”. “I felt that the kiss was given to the coarse common boy as a piece of money might have been, and that it was worth nothing” (Dickens, 1994: 87).

CONCLUSIÓN

Lo que Bécquer podría haber encontrado en la pintura, con el uso de técnicas como el expresionismo, el cubismo o el surrealismo, simplemente una forma de expresar las fantasías que llenaban su mente, lo encontró en el arte escrito. La pintura de su tiempo no ofrecía un medio de expresión con el que representar tales ideas, así que Bécquer aprendió que podía hacerlo con la palabra. Este hecho coloca a Bécquer en un lugar remoto, pero remoto en el “sentido romántico”, remoto como artista. Él escribe acerca de algo pero algo más que el propio hecho de que su mente esté lleno de fantasías. De este modo se dirigirá a escribir historias sobre lo sobrenatural, sobre lo irracional, sobre lo inefable y lo incierto.

Finn, de igual modo, encuentra en la pintura todo lo que Bécquer no pudo y, como Bécquer, como artista, Finn también se coloca en un lugar distante a la hora de expresar sus fantasías, su propia reconstrucción del mundo.

En una confusión de ideas, tanto Bécquer como Finn parecen dar la espalda a la realidad, en una historia que envuelve un amor apasionado y una vida de tormento, para pintar, en el caso de Bécquer pintar verbalmente, imágenes impactantes y así, de este modo, tales seres sobrenaturales se convierten en una elección natural para el artista. Finn inventa a Stella transformándola en la náyade que Fernando encontró en la Fuente de los Álamos. Bécquer y Finn son conscientes de este proceso de creación en donde lo inefable, la fantasía y la belleza son reflejados de forma pictórica, mucho más explícita en los cuadros de Finn

Hay poco que decir acerca de la belleza divina más allá del hecho de que ésta no existe y que, aún más allá de negar su hecho tangible y de la posibilidad de ser descrita, la belleza ideal elude al alcance humano, de ahí que la ilusión sólo es satisfecha con la muerte, en el caso de Fernando o con la incapacidad de alcanzar a Stella en el caso de Finn.

Así al llegar a este punto del estudio cabría preguntarnos si los objetivos han sido cubiertos. El claro rechazo del asunto social en la película de Cuarón le hace necesariamente buscar otros caminos para poder continuar el argumento de la película. Hemos visto en nuestro análisis cómo Finn se aleja sustancialmente del personaje creado por Dickens, recogiendo elementos clásicos del Romanticismo. Hemos, a la vez, comprobado cómo estos patrones se han ido cumpliendo uno por uno en la concepción del artista que Cuarón nos plantea en su película y en la ineludible creación de una figura femenina idealizada y a la vez partícipe de la naturaleza. Es por ello por lo que en su comparación con la leyenda “Los Ojos Verdes” de Bécquer, todas las piezas de este inmenso puzzle parecen encajar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÉCQUER, Gustavo A. (1963): *Obras Completas*. México, Diana

BÉCQUER, Gustavo A. (1991): *Rimas, Leyendas Cartas desde mi Celda*. Barcelona, Clásicos Universales Planeta.

BENÍTEZ, Rubén (1971): *Bécquer Tradicionalista*. Madrid, Gredos.

BERENGUER CARISOMO, Arturo (1974): *La Prosa de Bécquer*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

- CARRILLO ALONSO, Antonio (1991): *Bécquer y los Cantares de Andalucía*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- CASSETI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991): *Cómo Analizar un Film*. Barcelona, Paidós.
- CHANDLER, Daniel (1995): "The Grammar of Tv and Films" MCS. Disponible en Internet (10.1.2005): <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/short/gramtv.html>
- DICKENS, Charles (1985): *Grandes Esperanzas*. Madrid, Cátedra, Letras Universales.
- DICKENS, Charles (1994): *Great Expectations*. London, Penguin.
- DÍEZ TABOADA, J.M. (1965): *La mujer ideal, Aspecto y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*. Madrid, C. S. I. C.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1974): *La Obra poética de Bécquer en su discriminación creadora y erótica*. Madrid, Vasallo de Mumbert.
- GUILLÉN, Jorge. (1969): *Lenguaje y Poesía "Bécquer o lo Inefable Soñado"*. Madrid, Alianza.
- Grandes Esperanzas. (1998): Dir. Alfonso Cuarón. Act. Ethan Hawke, Gwyneth Paltrow, Robert de Niro, Anne Bancroft. 20th Century Fox.
- Grandes Esperanzas. (1947): Dir. David Lean. Act. John Mills, Valerie Hobson, Crieron Collection.
- HOMERO (1992): *Odisea* Edición y traducción de José Luis Calvo. Madrid, Cátedra.
- INGHAM, Patricia (1992): *Dickens, Woman and language*. Herdforshire, Harvester Wheatsheaf.
- KING, Edmund L. (1953): *Gustavo Adolfo Bécquer from Painter to Poet*. México, Purrua S.A.
- LAWRENSON, Edward. (2002): "Interview. Alfonso Cuarón - Sex and Shopping". *Sight and Sound*. Disponible en Internet (10.1.2005): http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2002_04/interview.html
- PACHECO, Juan Antonio y VERA SAURA, Carmelo (varios autores). (1998): *Romanticismo Europeo. Historia, poética e influencias*. Salamanca, Universidad de Sevilla.
- PASOLINI P.P. y otros autores. (1976): *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia, Cosmos. Artes Gráficas.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J Luis. (2000): *De la literatura al cine: Teoría y Análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós.
- SEBOLD, Russell P. (1989): *Bécquer en sus Narraciones Fantásticas*. Madrid, Taurus.