

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**Érase otra vez el cine.  
Adaptaciones/remakes  
de grandes novelas del XIX**

Cristina Abad Cadenas

Máster Universitario en Guión, Narrativa y Creatividad Audiovisual

Tutor: Profesor Antonio Checa Godoy

Facultad de Comunicación. Universidad de Sevilla

Diciembre de 2012

**ÍNDICE**

	Pgs.
<b>0. Introducción</b>	4
<b>1. Objetivos e hipótesis</b>	7
<i>1.1. Objetivos</i>	7
<i>1.2. Hipótesis</i>	8
<b>2. Metodología</b>	9
<b>3. Análisis –desarrollo</b>	11
<b><i>3.1. Desde que el cine cuenta historias adapta novelas del siglo XIX</i></b>	11
3.1.1. El origen del cine	11
3.1.2. Definición de adaptación.	13
<b><i>3.2. El cine vuelve una y otra vez a contarnos las mismas historias</i></b>	16
3.2.1. Origen y desarrollo del <i>remake</i>	16
3.2.2. Definición de <i>remake</i>	17
3.2.3. Breve historia de la investigación de un término no reciente	19
3.2.4. Categorías de los remakes	22
<b><i>3.3. ¿Por qué se siguen readaptando las novelas del XIX?</i></b>	22
- Fuerza narrativa.	24
- Necesidad de historias	24
- Rentabilidad económica	25
- Capacidad para interpelarnos	25
- Posibilidad de actualización	26
- Interés de los cineastas	27
- Acceso al conocimiento histórico	28
- Prestigio artístico y cultural	28
- Labor divulgadora	28
<b><i>3.4. Las novelas del XIX en el cine, ¿adaptaciones o remakes?</i></b>	
<b><i>En busca de una denominación adecuada</i></b>	29
<b><i>3.5. Las versiones de novelas del XIX, entre la fidelidad y la originalidad</i></b>	32
3.5.1. Tipos de adaptaciones según fidelidad/creatividad	32

- Lenguajes diferentes	33
- La marca del autor	35
- Diferente contexto histórico cultural	36
3.5.2. ¿Cabe la subversión?	37
3.5.3. Diálogo y respeto	39
<b>3.6. Un caso práctico: <i>Jane Eyre</i>, de Charlotte Brontë</b>	
<b><i>y las versiones cinematográficas de Stevenson, Zeffirelli y Fukunaga</i></b>	41
3.6.1. Consideraciones generales	41
- <i>Jane Eyre</i> , novela de Charlotte Brontë	42
- Las tres versiones cinematográficas	44
3.6.2. Esquema de análisis de las versiones cinematográficas	46
- <i>Jane Eyre</i> , película dirigida por Robert Stevenson	46
- <i>Jane Eyre</i> , película dirigida por Franco Zeffirelli	51
- <i>Jane Eyre</i> , película dirigida por Cary Fukunaga	56
<b>4. Conclusiones</b>	60
<b>5. Referencias bibliográficas</b>	63
<b>5.1. Bibliografía</b>	63
<b>5.2. Filmografía</b>	68
<b>6. Anexos</b>	69
<b>6.1. Entrevista a Armando Fumagalli, profesor de Semiótica</b>	
<b><i>y consultor de guiones</i></b>	70
<b>6.2. Entrevista a Mike Newell, director de <i>Grandes Esperanzas</i></b>	72
<b>6.3. Tabla comparada de las tres películas y la novela</b>	75

## 0. Introducción.

Los Oscars de 2012 nos sorprendieron con dos películas ganadoras que tenían algo en común: ambas recibieron cinco galardones y ambas pretendían rendir homenaje al cine: *The Artist*, dirigida por Michel Hazanavicius, y *La invención de Hugo*, por Martin Scorsese.

La primera de ellas emulaba la técnica y el ambiente de los estudios cinematográficos de los años 20 -la ausencia de sonido, el blanco y negro, el perfil de los protagonistas, los escenarios hollywoodenses-; la segunda recreaba la historia del cine con un tono *dickensiano*, y mostraba el valioso legado que nos han dejado los pioneros: Lumière, Méliès, Buster Keaton, Griffith, Chaplin, Edison o Harold Lloyd; así como sus primeros hallazgos técnicos y la inspiración temática que recibieron de las grandes historias románticas y aventureras del siglo XIX, escritas por Julio Verne, Charles Dickens, y tantos otros novelistas.

Cabe atribuir esta vuelta a los orígenes a la necesidad que tiene el séptimo arte de recordar, de contarse y de contarnos su joven historia de apenas un siglo, pero también se puede considerar oportunismo lacrimógeno -“carne de festival”-, o quizá sea ambas cosas a la vez: para avanzar es preciso mirar atrás, y eso provoca inevitablemente una suave y feliz nostalgia que a todos gusta.

Lo que en estos primeros párrafos nos interesa señalar es que el cine ha rememorado su propia historia muchas veces, no sólo a través de lo que podríamos llamar “metacine”, películas que versan sobre la historia del cine o que tienen a actores y directores como personajes -la historia es larga: *Cautivos del mal* y *Dos semanas en otra ciudad*, de Vincente Minnelli; *8 1/2*, de Fellini; *El estado de las cosas*, de Wim Wenders; *La noche americana*, de Truffaut; *Cinemanía*, con Harold Lloyd, etc.-, sino cada vez que trae a la pantalla aquellas novelas decimonónicas en las que encontró un sustrato idóneo para desarrollar su lenguaje propio.

El cine nació a finales del XIX adaptando novelas de ese siglo. No en vano, fue el siglo de las grandes historias que hablaban de exóticas aventuras, del ansia de libertad de la mujer, del amor por la naturaleza, de la dignidad de los más débiles (los huérfanos, las viudas). Fue a mitad del XIX cuando los escritores abandonaron a los mecenas y protectores y comenzaron a escribir novelas por entregas que los lectores, esa burguesía recién nacida, esperaban con avidez. Poco después, tomarían cuerpo las grandes historias que dieron origen a la novela contemporánea.

Tres países cosecharon el mayor número de novelistas de renombre: Francia (con Balzac como padre de la novela), Inglaterra (abundante es la bibliografía sobre la influencia de Dickens en Griffith) y Rusia (Tolstoi, Dostoievski, etc.).

Desde sus inicios, como ficción, el cine encontró en esas grandes historias un material idóneo para narrar con imágenes, y se propuso –en palabras de Sánchez Noriega recogiendo la opinión de Talens/Zunzunegui - “llevar cuanto antes a la pantalla la biblioteca ideal del pueblo y, luego, los repertorios teatrales y operísticos” (2000, 32).

De este compromiso da cuenta Boris Eikhenbaum en 1926 quien –continúa Sánchez Noriega-, “tras afirmar la mayor facilidad de adaptación de la novela al cine que de la novela al teatro, toma nota de que los grandes escritores rusos (Tolstoi, Leskov, Chejov, Gorki, Dostoievski) ya han sido llevados a la pantalla” (2000, 32).

Un siglo de historia ofrece aún poca perspectiva, pero los elencos de películas y versiones televisivas dejan constancia suficiente de la recurrencia audiovisual a la narrativa del XIX: 21 veces se ha llevado a la gran pantalla *Jane Eyre* (con la reciente de Cary Fukunaga, en 2011), 36 *Los Miserables*, 10 *Grandes Esperanzas*. Sólo en 2012 está previsto en España el estreno de una nueva versión musical de la novela de Víctor Hugo, y, en 2013, sendas de *Grandes Esperanzas* y *Anna Karenina*. Por no mencionar –yéndonos al terreno del cuento, de Grimm y del XIX- *Blancanieves* y sus tres dispares adaptaciones en 2012. Siempre ha sido así y por lo que a continuación estudiaremos, parece que así seguirá siendo. En el panorama español, encontramos también repetidas versiones cinematográficas de novelas de Baroja, los Machado, Unamuno, Azorín, Valle-Inclán o Galdós, como podemos comprobar en *8 calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98* (Utrera, 1999) o en la obra *Galdós en el cine español* (Navarrete, 2003).

El estudio de esta recurrencia tiene interés por varias razones. En primer lugar, porque –como hemos visto- es un hecho constatable que los argumentos de las novelas del XIX siguen siendo valiosos para el cine: su presencia en cartelera lo avala. En segundo, por su interés social, origen de la razón anterior: el público las acepta con gusto, bien porque ha leído el texto original y siente curiosidad por conocer una nueva versión cinematográfica, o porque –aun sin conocer la novela- le atraen la temática, los intérpretes, etc. Además, se trata de historias bien construidas que hablan de pasiones humanas que nos interpelan –tienen, por tanto, un valor antropológico-, y además resultan económicamente rentables: su inversión supone menos riesgo para el productor. Y, por último, porque son universales y adaptables a culturas diferentes –pensemos, por

ejemplo en las variadísimas versiones cinematográficas de *Carmen*, novela que publicó Mérimée en 1845. No sólo desde un punto de vista espacial –que nos muestra una *Carmen* afroamericana, italiana, alemana, etc.- sino temporal, es decir, son obras revisables y actualizables capaces de entablar diálogo con un espectador contemporáneo acerca de cuestiones hoy vigentes: mujer, justicia, etc.

Las versiones fílmicas de un mismo texto han recibido distintas denominaciones por parte de los estudiosos: adaptaciones, *remakes*... Teóricamente el uso de estos términos depende de si la película bebe directamente de la fuente literaria o de un *film* anterior, pero, en la práctica, cada caso ofrece contornos difusos y ricos matices que dificultan una definición precisa.

El problema se acentúa en el caso de las versiones de afamadas novelas del XIX, en las que el peso del texto original es mayor, lo que las aproxima al terreno de la adaptación. Sin embargo, a veces, la obra no es tan conocida y las películas muestran marcas cinematográficas de *filmes* anteriores que inclinan la balanza hacia el *remake*. Piénsese, por ejemplo, en *La diligencia*, de John Ford, basada en el texto periodístico *Diligencia a Lordsburg* de Ernst Haycox que trasladaba a un contexto norteamericano (de manera un tanto mediocre) el relato francés *Bola de Sebo* escrito en 1890 por Guy de Maupassant. Sobre esta adaptación se realizaron versiones posteriores –*Hacia los grandes horizontes*, de Gordon Douglas (1966) y *La Diligencia*, de Ted Post (1986)- que con seguridad no bebieron de las fuentes literarias sino de la maravillosa adaptación de Ford, con lamentables resultados, por cierto, como indica Rafael Utrera en “*La diligencia, de la literatura al cine*” (2002).

A lo largo de este trabajo, abordaremos el alcance de esas influencias, la complejidad para definir ambos conceptos y denominar las obras cinematográficas concretas, y también las distintas maneras que los cineastas tienen de llevar al celuloide un texto literario decimonónico. Lo haremos de manera teórica y también a través del análisis comparativo de tres adaptaciones o *remakes* de la novela de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*: la de Robert Stevenson, de 1943; la de Franco Zeffirelli, de 1996 y la de Cary Fukunaga, de 2011.

## 1. Objetivos e hipótesis.

### 1.1. Objetivos.

Este trabajo parte de la observación de las versiones cinematográficas de novelas del XIX. ¿Por qué dichas historias tienen tanto interés para el cineasta y son tan bien acogidas por el público hasta el punto de acumular el mayor número de obra fílmica en todas las listas de *remakes* y/o adaptaciones? Apoyándonos en estudios pertinentes, uno de nuestros objetivos será profundizar en los motivos que explican la revisión constante de estas grandes historias.

En el transcurso de la investigación, hemos podido constatar que el cine nació adaptando estas novelas –cuestión hartamente analizada en la Historia del Cine. La razón fundamental estriba en que se trata de grandes historias con una estructura idónea para ser narrada a través de imágenes. Partiremos por tanto del cine mudo y expondremos cómo el fenómeno de la “adaptación/*remake*” de la novela decimonónica es una constante casi desde la misma invención del cinematógrafo.

Esta doble denominación “adaptación/*remake*” será también objeto de estudio. Existe una gran dificultad entre los teóricos para delimitar y marcar los perfiles de ambos conceptos, así que mostraremos los distintos puntos de vista de los expertos y el desarrollo de los estudios sobre adaptación y *remake* desde mediados del siglo XX. Pero, sobre todo, explicaremos las razones que nos llevan a reivindicar una denominación apropiada para este caso tan particular como numeroso de las versiones cinematográficas de novelas del siglo XIX.

Por último, abordaremos la controversia entre fidelidad y originalidad, muy vinculada a otras cuestiones importantes para este estudio, como son el respeto de las versiones cinematográficas a la obra original, y la conservación o no de su vínculo con ésta mediante relación de derivación. O dicho de un modo más sintético, analizaremos si la obra fílmica de una novela clásica es una mera lectura a través de otro medio o una expresión artística distinta, con su propia autonomía. Lo que nos llevará a algunas preguntas interesantes que trataremos de responder: ¿hasta qué punto cabe alejarse de la fuente sin perder la referencia a ella?, ¿qué aportan las nuevas versiones a la obra, al patrimonio cultural y al propio espectador?

### ***1.2. Hipótesis.***

Las hipótesis de esta investigación son tres:

Nuestra primera hipótesis sostiene que las versiones fílmicas de novelas del siglo XIX, en cuanto que suelen beber directamente de una fuente clásica reconocida y de gran fuerza narrativa, y sólo en ocasiones o en aspectos puntuales tienen influencias de *filmes* anteriores, no deberían llamarse *remakes*. Trataremos de exponer razones suficientes para sustentar que, por su influencia en el cine y por su permanencia y recurrencia en el tiempo, sería interesante sacar este tipo de obras de ese cajón de sastre y encontrar una terminología específica que tenga en cuenta tanto su recurrencia como su origen literario.

Desde una perspectiva intertextual, las sucesivas versiones de novelas decimonónicas enriquecen el sustrato común que en el imaginario cultural han dejado estas célebres historias. El debate académico es amplio. Nuestra segunda hipótesis sostiene que el paso al cine de obras literarias clásicas –si es fiel al espíritu de la obra original y al mismo tiempo dialoga con el mundo contemporáneo- constituye una riqueza para el público, para el cineasta y para la propia obra.

Por último, apuntamos una tercera hipótesis, quizá algo aventurada, que justifica el título de este trabajo, y que trataremos de apoyar con argumentos: que la revisión constante de estas obras que se encuentran en el origen de las técnicas y el lenguaje cinematográfico son una manera de que el cine –todavía arte joven- se conozca a sí mismo, y, basándose firmemente en las grandes historias, la definición de personajes, etc., siga encontrando su manera específica de narrar mediante imágenes y sonido. En este sentido, creemos que cuando el cine continúa llevando a la pantalla las novelas del XIX nos está contando su propia historia y, de alguna manera –si se nos permite la metáfora-, está haciendo un *remake* de sí mismo, se está rehaciendo, entendiendo *remake* como proceso.

## 2. Metodología

Las técnicas aplicadas para recoger información o analizarla en este proceso de investigación han sido: documentación en libros y artículos especializados de estudiosos (de todo ello se da cuenta en la bibliografía); entrevistas a algunos expertos y profesionales y, en tercer lugar, análisis comparativo de la novela *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, y las versiones cinematográficas de Robert Stevenson (1943), Franco Zeffirelli (1996) y Cary Fukunaga (2011).

En cuanto al método de investigación empleado, además de los conocimientos adquiridos en el seminario sobre técnicas de investigación del Máster de Guión Audiovisual, hemos seguido las orientaciones de José Luis Sánchez Noriega en el anexo “Cómo escribir e investigar sobre el audiovisual” de su libro *Historia del Cine* (2006, 695).

A continuación se detalla el proceso de análisis del tema y el sistema utilizado:

Partimos de la constatación de un hecho que genera nuestro interés: la frecuencia con que adaptaciones de textos literarios del XIX, en particular grandes novelas, han vuelto a la pantalla en los últimos años o están a punto de llegar a ellas. Son obras con un rico historial cinematográfico a sus espaldas: *Jane Eyre*, *Los miserables*, *Anna Karenina*, *Grandes Esperanzas*, por citar las más recientes.

Una primera aproximación a manuales e historias generales nos conduce a los orígenes del cine como contador de historias, cuestión bien conocida y ampliamente estudiada (Bazin, Eisenstein, Guérin, Gutiérrez San Miguel). Desde el primer momento nos planteamos una serie de objetivos e hipótesis y el interés que tiene el estudio de esta cuestión, y elaboramos un plan de trabajo y un boceto de índice, sabiendo que probablemente no será el definitivo.

Las lecturas generales citadas y las conversaciones con investigadores de los campos de la Literatura y la Comunicación Audiovisual nos pusieron en la pista de obras más específicas: sobre semiótica (Kristeva, Genette), adaptaciones (Seiger, Stam, McFarlane, Cartmell, Naremore, Utrera, Hutcheon, Cascajosa, Sánchez Noriega, Frago), relaciones entre literatura y cine (Pérez Bowie, Gimferrer, Peña-Ardid, Mínguez Arranz), etc. Desde el principio, elaboramos fichas con citas y anotaciones de los autores. Al mismo tiempo, vamos componiendo una bibliografía según áreas de conocimiento. Todo esto supone varios meses de trabajo de documentación que compaginamos con la relectura de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë y el visionado de las

películas citadas, tomando cuidadosamente notas de los capítulos y las escenas, respectivamente, para elaborar posteriormente el análisis comparativo. Además de *Jane Eyre* hemos visto y anotado otras obras fílmicas basadas en el siglo XIX, versiones de *Grandes Esperanzas* o *Los miserables* (cfr. bibliografía).

De esta manera, llegamos a las fuentes sobre el *remake* (Horton, Leitch, Druxman, Verevis, Moine, Limbacher, Forrest, Carmona, Nowlan, Schwartz), tema que cuenta con una literatura reciente *in crescendo*, que precisa más análisis. Centramos nuestro ánimo investigador en este fenómeno, aceptando, en un primer momento, como válida la consideración de que las versiones cinematográficas recurrentes de novelas del XIX son *remakes*.

Sin embargo, la profundización en el concepto deja al descubierto las borrosas fronteras entre adaptación y *remake*, en particular en este caso específico de obras fílmicas clásicas en las que el texto literario, por su fama y su calidad, tiene un peso importante. Este escollo nos obliga a afrontar el estudio de la cuestión, que se convierte sin esperarlo en uno de los puntos fuertes del trabajo, además de otros de los que damos cuenta más adelante.

Una vez realizadas las lecturas pertinentes, revisado el guión y reestructurados nuestros objetivos al hilo de las dificultades y nuevos retos planteados, comenzamos la redacción del trabajo, de la que hemos hecho varias versiones, con los debidos contrastes de bibliografía, redacción, etc.

Los capítulos 3.3, 3.4 y 3.5 -en el marco del epígrafe “Análisis y Desarrollo”- contienen el mayor número de reflexiones personales. Estas reflexiones están apoyadas en los dos primeros capítulos de dicho apartado que tratan el análisis del origen y la evolución del cine y de la investigación en torno a las adaptaciones y *remakes* (sustentadas en aportaciones de expertos), lo que podríamos considerar el marco teórico de nuestro trabajo de investigación. En esos tres capítulos tratamos de dar respuesta a los objetivos propuestos: las claves de la vigencia de las versiones del siglo XIX hoy, el diálogo con el espectador contemporáneo mediante un adecuado equilibrio entre fidelidad y originalidad, y la dificultad para denominar correctamente este tipo específico de versiones recurrentes, que están en el origen del cine y continúan vigentes y pujantes. El capítulo 3.6 es una aplicación práctica de tres versiones muy distintas -en el tiempo y en el tratamiento- de la obra de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, que, pensamos, enriquece la investigación.

### 3. Análisis –desarrollo

#### 3.1. Desde que el cine cuenta historias adapta novelas del siglo XIX

##### 3.1.1. El origen de la adaptación o el origen del cine.

Casi desde sus orígenes, el cine nos cuenta historias basadas en obras literarias que habían visto la luz a lo largo del siglo XIX, y que habían cosechado un sorprendente número de lectores. Los autores de estas narraciones (Dickens, Balzac, Tolstoi, Dostoievski, y tantos otros), eran valorados como adalides de la conciencia nacional tanto por sectores cultos de la sociedad como por la burguesía y los desheredados, quienes esperaban con avidez las entregas periódicas a través de la prensa de aquellas historias románticas, realistas y naturalistas de ambientación gótica, pobladas de huérfanos y viudas, mujeres de fuerte personalidad y aventureros.

Muchas de estas obras tenían una extraordinaria calidad literaria, con varios niveles narrativos, y aun hoy se siguen leyendo, lo que pone de manifiesto su categoría de clásicos. Pere Gimferrer, en el apartado “De la novela al cine” de su libro *Cine y literatura* (2012) considera que el canon de la novela queda fijado precisamente en esta época. El siglo XIX fue el siglo de la madurez de la novela y del acceso democrático a la lectura. Marcó un antes y un después en la consideración de este género y, de hecho, tanto las novelas como las películas posteriores siguen siendo herederas de esas obras literarias.

*Los miserables*, *Anna Karenina*, *Jane Eyre*, *Grandes Esperanzas*, etc. son ejemplo de novelas de personajes bien definidos, con sus historias interiores, que experimentan arcos de transformación; cuentan con descripciones muy visuales y una estructura clásica de tres actos con sus correspondientes nudos de acción, están provistas de tema e historia (incluidas tramas secundarias), así como de elementos narrativos como la elipsis, lo que muy pronto las convirtió en sustrato apropiado para el recién nacido cine, que, desde temprano, había descubierto su capacidad narrativa aunque todavía no la hubiese desarrollado:

El cine narra historias desde sus orígenes. Los *sketches* o escenas cortas de acción, de carácter cómico, las escenas de vodevil y los esquemáticos *westerns* que se proyectaron al público en los albores del cine entre 1895 y 1905, son buena prueba de ello (Frago, 2005, 49).

El cine aprovecha la tradición literaria -el teatro de Broadway (origen del cine-espectáculo) y las novelas del siglo XIX (origen del cine de autor)- para desarrollar su propia narrativa cinematográfica. Será George Méliès, en Francia, quien comience a desarrollar técnicas narrativas cinematográficas, si bien todavía con un concepto muy estático y teatral. En 1900 estrena *La Cenicienta*, y más adelante *Viaje a la luna*, y otras películas basadas en novelas de Julio Verne o de H. G. Wells.

En Norteamérica, David Wark Griffith busca en el teatro, la novela, los relatos cortos, e incluso los poemas, su fuente de inspiración. Pero, en particular y como afirmó Eisenstein en su artículo tan antologizado, “Dickens, Griffith y el cine actual” (1944), es de las novelas de Charles Dickens, de donde toma la definición de personajes y el método de la acción paralela para aplicar las incipientes técnicas del montaje (Eisenstein, 1989). Y, en consecuencia, se aparta de la concepción teatral desde el momento en que descubre las posibilidades técnicas del cinematógrafo: la movilidad de la cámara, la profundidad de campo, el montaje, etc. Como dice Gimferrer:

Griffith decidió: a) que el cine era –como entendió ya Méliès, y antes que él Lumière, por lo menos desde *El regador regado* (1896)- algo que servía para contar historias, y b) que el modelo o patrón para contar historias debía buscarse, no en el teatro, como venía ocurriendo con la asimilación de Méliès del espacio visual del encuadre al espacio escénico, sino en la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que Griffith –coincidiendo con millones de contemporáneos (...)- consideraba la más acabada forma de narración: la novela decimonónica (Gimferrer, 1999, 13).

Relatos –explica Sánchez Noriega (2000, 64)- “en los que prima la historia de causalidad fuerte, la eficacia dramática, los personajes conscientes y motivados, la continuidad sin rupturas de los hechos narrados, la concepción unívoca del espacio y el tiempo, la ausencia de huellas del autor implícito, y, en general, mayor interés en el cómo que en el qué”, todos ellos elementos idóneos para trasladar a un guión y poder así contar historias mediante imágenes y acciones, como corresponde a la esencia del lenguaje cinematográfico.

Novela y película tienen, por tanto, una estrecha relación desde su origen (Mínguez Arranz, 1998, 29-34). Como dice Umberto Eco en su ensayo “Cine y literatura: la estructura de la trama”, las formas del filme y de la novela se pueden

comparar en cuanto que son *artes de acción*, es decir, tienen la virtualidad de estructurar una acción; si bien, no cabe una traslación total, como intentó sin éxito el *Film d'art*. Y “entendiendo acción –sigue diciendo Eco- en el sentido que da al término Aristóteles en su *Poética*: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base. Que después esta acción en la novela sea *narrada* y en el cine *representada*...” (Eco, 1970, 196) implica toda una reestructuración –añadiríamos-. En palabras de Carmen Peña-Ardid:

El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no solo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen (1999, 23).

Conforme la novela contemporánea –con Joyce o Proust- va prescindiendo de la estructura clásica, y desarrolla más los conflictos internos –según se hace más pura, dirá McKee (2010)- resulta más inadaptable al cine. Esto permite concluir que el cine actual –con sus historias, sus personajes, sus actos y sus puntos de giro- sigue siendo deudor de la novela del XIX.

### 3.1.2 Definición de adaptación.

Antes de definir el concepto deberemos aproximarnos a la evolución del estudio crítico de la adaptación. La crítica se interesó por ella a partir de 1957. Antes de esa época había una percepción negativa del fenómeno, lo cual tenía su lógica ya que, en muchos casos, el resultado era un híbrido entre cine y literatura, y en ocasiones se producían verdaderos abusos que daban una imagen parasitaria del cine. Boyum, en *Double Exposure: Fiction into Films*, señala que “las adaptaciones no gustaban a nadie” (1985, 15). Será Bazin en dos célebres artículos, “*Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Bresson*” (1951) y “*Pour un cinéma impur*” (1958), uno de los primeros en romper con estos prejuicios.

Con *Novels to Film* de Bluestone, en 1957, comienzan los estudios académicos. Este autor considera que lo resultante es algo nuevo, una muestra artística autónoma, del que la novela es un mero material inspirador. Aun así, acaba por considerar al cine un arte menor.

No nos extenderemos en estos aspectos, puesto que hay literatura suficiente al alcance de cualquier consulta. Basta decir que a partir de Bluestone la adaptación –“que es una traslación, una conversión de un medio a otro” (Seger 2000, 30)- empieza a considerarse no sólo como “resultado” sino como “proceso”. Encontramos aproximaciones al lenguaje cinematográfico y a sus relaciones con el literario desde una óptica semiótica (Kristeva, Genette, Metz). Más adelante, surge el interés por la definición de literatura y cine como artes narrativas, el desarrollo de la investigación sobre el discurso y el contexto, etc.

Además del estudio teórico de las evoluciones del término, y teniendo en cuenta que el cine es un fenómeno de masas, nos acercamos ahora a la consideración popular de la voz *adaptación*, tanto en España como en el mundo anglosajón. Acudimos, para ello, a un texto de referencia común a todos: el Diccionario de la Real Academia Española.

El *DRAE* define *adaptación* como “acción y efecto de adaptar y adaptarse” (2001, 29). No existe, por tanto, una acepción técnica referida al proceso o resultado cinematográfico. Sí existe tal referencia en el caso del verbo *adaptar*, en su tercera acepción: “modificar una obra científica, literaria, musical, etc. para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original” (2001, 29). Podemos decir, por tanto, que se trata de un término amplio que acoge muchos tipos de relaciones entre artes y medios. El *Diccionario ideológico de la lengua española*, de Julio Casares, no registra acepción cinematográfica alguna de estos términos.

El *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner, incluye una definición similar: “Modificar una obra literaria, musical, etc., para que pueda ser difundida entre otro tipo de público o para que pueda ser transmitida por un medio distinto del pensado originariamente” (1998, 51). Aquí encontramos, pues, un matiz añadido: no consiste sólo en dar una forma diferente, sino en transmitir por un medio distinto, un medio técnico, como por ejemplo el cinematógrafo.

El *British & World English dictionary*, considera una definición del verbo *adaptar*: “to make it suitable for filming, broadcasting, or the stage” (<http://oxforddictionaries.com/definition/english/adapt>, consultado el 16 de noviembre de 2012) lo que podríamos traducir como hacerlo adecuado para ser filmado, difundido o para el escenario. Otros textos de referencia de habla inglesa similares no arrojan más luz sobre los términos *adaptar* y *adaptación*.

Yendo a un ámbito más especializado, en el *Diccionario de Radio y Televisión* de Cebrián Herrero se define *adaptación* como: “Transposición de una obra original preexistente (literaria, radiofónica, etc.) o de un acontecimiento histórico o actual, a las características del lenguaje televisivo, radiofónico, cinematográfico” (1981, 39). Y *adaptar*: “Acomodar una obra original o un hecho a las exigencias de la televisión, de la radio, del cine” (1981, 40). Hay, por tanto, una referencia al trasvase de un medio a otro modificándolo de alguna manera, aunque no dice cómo.

*Vocabularios del cine*, de Joël Magny, define *adaptación* de forma mucho más precisa y detallada:

Trabajo, primero escrito, de transposición de una obra (novela, teatro, ópera, cómic...) para convertirla en un guión de película. Puede designar asimismo el paso de una sinopsis, de una continuidad o guión literario (dialogado o no), o de una primera versión de un guión a otra. El término adquiere un valor general en términos estéticos cuando hablamos de una buena o mala adaptación (2005, 8).

*El Diccionario técnico Akal de Cine* define *adaptación*: “obra ejecutada en un medio expresivo cuyo espíritu rector, así como un número variable de sus elementos, proceden de una obra realizada en otro medio” (2004, 18). Se refiere, por tanto, a la adaptación como resultado, y también a ese trasvase de un medio a otro, mostrando de algún modo la manera en que lo hace. Más adelante, propone la autonomía del cine como “medio expresivo independiente” con “estética y técnica propias” de manera que “resulta necesario transformar la obra original para acomodarla a lo que constituye una forma artística diferente y única” (2004, 18). Estos dos verbos son reveladores: transformar y acomodar. Indican no sólo el paso de un medio a otro, sino una modificación importante.

Por lo que se refiere a los mecanismos de la adaptación, remito al resumen de Mínguez Arranz (1998, 41-90) para no hacer más tedioso un trabajo cuyo número de páginas impide detenerse pormenorizadamente en estos asuntos. Volveré más adelante al aspecto teórico de la cuestión, que en los últimos tiempos se abre a nuevas formas, como videojuegos bajo el rótulo de “reescrituras fílmicas no convencionales” (Pérez Bowie 2010). Dejo a un lado también interesantes trabajos sobre adaptación teatral (Guarinos 1996), por no ser mi objeto de estudio.

### 3.2. *El cine vuelve una y otra vez a contarnos las mismas historias.*

#### 3.2.1. Origen y desarrollo del *remake*.

Druxman en la introducción de *Make it again, Sam. A survey of movie remakes* señala que “desde los comienzos la industria del cine ha capitalizado el pasado rehaciéndolo” (1975, 13). De hecho *The Great train Robbery* (1904), el primer *remake* que conocemos, es una versión de *Asalto y robo a un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903), de Edwin S. Potter. Incidiendo en esta idea, Forrest en “The “Personal” Touch: The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema” (2002, 169-202) documenta el uso del *remake* en la etapa fundacional del cine americano y estudia las complicaciones legales que el procedimiento generaba. Y Horton/McDougal “analizan su incidencia en el cine desde múltiples puntos de vista (narrativos, industriales, sociológicos) e incluyendo su uso cruzado con otros modos de representación como el comic, la radio y la televisión (Cascajosa, 2002, 1).

¿Qué razones mueven a los primeros cineastas a rehacer esas películas originales? Según Druxman, en muchas ocasiones la decisión proviene de un interés económico: ganar dinero, sobre todo en los años treinta y cuarenta, cuando no había material fresco para llenar las salas y se volvía a las películas originales. La Warner Bros revisaba constantemente sus películas, y lo mismo la Twentieth Century-Fox. La razón era simple: si un argumento funcionaba bien, probablemente volvería a funcionar. Porque,

Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en la que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía, que proporciona unos ingresos a su *productor*, a su *distribuidor* y a su *exhibidor* (Gubern, 1992, 12).

Otra razón es aprovechar el material ya que entonces los estudios no disponían de los derechos de las novelas a perpetuidad. Podían rehacer las películas tantas veces como desearan sin un pago adicional al autor original. En este sentido, los grandes clásicos de la literatura siempre fueron muy populares entre los cineastas, porque prácticamente todos ellos eran de dominio público y no requerían pago de derechos dramáticos.

Presentar un nuevo *casting*, era otra de las razones. La industria del entretenimiento se divertía tanto como el público comparando cómo actuaban las estrellas de moda en filmes legendarios.

Y por último –señala Druxman- el interés del director. De esta forma, se le daba la oportunidad de corregir algún error que hubiera cometido en su primera versión. Forrest, en el artículo ya citado señala que Edison, Méliè o Pathé tenían la costumbre de reciclar algunas de sus más exitosas películas cada cinco años por razones de cambios en la estructura de sus filmes.

En cuanto a la evolución de este fenómeno, Moine (2007) señala cuatro edades o etapas del *remake*, aunque las circunscribe al ámbito francés:

De 1926 a 1934, la llegada del cine mudo obliga a los productores a utilizar nuevos sistemas que permitan superar la barrera de la lengua, por ejemplo, el doblaje.

En torno a 1930, los productores detectan un problema de especificidad cultural que hace necesaria la incorporación de nuevos procedimientos que adapten versiones originales a un público extranjero. Una primera estrategia consiste en subtítular diálogos. Es la época de las grandes adaptaciones.

Entre 1935 y 1950 muchos realizadores franceses emigran a Estados Unidos, lo que contribuye directa o indirectamente a la realización de *remakes* hollywoodenses a partir de modelos franceses. El fenómeno languidece hasta el punto de desaparecer prácticamente entre los años 60 y 70.

En los 80 se produce una verdadera eclosión de *remakes*. La crítica reconoce el comienzo de esta moda a partir de *Trois hommes et un couffin* (*Tres solteros y un biberón*).

Entre los años 80 y 90 los *remakes* –continúa el autor- participan de una compulsión contemporánea a la citación, a la repetición de todas formas: series, secuelas, precuelas. Se produce una importante sinergia de ensamblaje de medios: cine, tv, video, etc. Moine los denomina *remakes* postmodernos.

### 3.2.2. Definición de *remake*.

Siguiendo el mismo procedimiento empleado en las adaptaciones (aunque comenzando por el uso común para continuar por el especializado), una búsqueda infructuosa en el *DRAE* nos lleva a concluir que el anglicismo no ha sido aceptado por la Real Academia. Tampoco por el *Diccionario ideológico de la lengua española*, de Julio Casares. Sí lo recoge el *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner, en su

segunda edición, como vocablo específico del ámbito cinematográfico: “Nueva versión de una película antigua” (1998, 914).

El *Diccionario de voces de uso actual*, bajo la dirección de Manuel Alvar Ezquerra, incluye nuevas creaciones léxicas y considera *remake*: “Filme que partiendo de otro anterior intenta actualizar su forma o su contenido” (2004, 1058).

En el *Concise Oxford Spanish Dictionary*, el término *remake*, entendido como sustantivo, es definido de una manera general como “nueva versión”. <http://www.wordreference.com/es/translation.asp?tranword=REMAKE>, consultado el 16 de noviembre de 2012). Y en el *British & World English dictionary*: “a film or piece of music that has been filmed or recording again” (como podemos ver en <http://oxforddictionaries.com/definition/english/remake>, consultado el 16 de noviembre de 2012). Esto es: una película o pieza de música que ha sido filmada o grabada de nuevo. Lo que nos da una aproximación mayor a un término específico aunque no del todo satisfactoria.

En el *US English dictionary*, encontramos una definición más concreta: “a movie or piece of music that has been filmed or recorded again and rereleased” ([http://oxforddictionaries.com/definition/american\\_english/remake](http://oxforddictionaries.com/definition/american_english/remake), consultado el 16 de noviembre de 2012), que incorpora la idea de reedición.

En el ámbito especializado, el *Diccionario de Radio y Televisión* de Cebrián Herrero, define *remake*: “Término inglés utilizado internacionalmente para designar la nueva versión de una película con actores y técnicas distintas a las producciones anteriores” (1981, 295). Es decir, continúa refiriéndose al trasvase sin cambiar de medio, esto es: de cine a cine. En cambio, *Vocabularios del cine*, de Joël Magny, ofrece un concepto más amplio en el que cabría incluir un cambio de medio, de novela a *filme* y las revisiones cinematográficas de una misma fuente literaria:

“Película realizada a partir de la misma historia que una película anterior, como *King Kong* (1933 y 1976). A menudo, la película se aprovecha de la evolución de la técnica (color, efectos especiales). El guión y la puesta en escena se ven modificados en consecuencia. Son raras las películas que tratan de reproducir con toda exactitud el modelo anterior” (2005, 85).

El *Diccionario técnico Akal de Cine* reconoce *remake* y lo define como “nueva versión de una película realizada con anterioridad” (2004, 472). Añade que “estos

filmes surgen 1) para explotar la popularidad de la película original, 2) explotar la popularidad de la obra en la que estaba basada la película original o 3) rendir homenaje a la primera película actualizándola” (2004, 472). La segunda razón se refiere al sustrato literario, cuestión que explica más adelante cuando añade: “A veces, la obra en la que se basa el original objeto de *remake* es tan popular que trasciende cualquier versión cinematográfica de la misma, y justifica que surja periódicamente una nueva adaptación fílmica” (2004, 472). Cita como ejemplo las obras de Shakespeare, de Dickens, Stevenson o Stoker. Llama la atención que utilice, en este caso, el término “adaptación fílmica”. Esto nos da ya una idea de la indefinición de ambos términos.

### 3.2.3. Breve historia de la investigación de un término no reciente.

Los estudios académicos generales del *remake* cinematográfico –no sólo el ámbito restringido que nos ocupa- son recientes y proceden del análisis de la adaptación, como refiere la profesora Concepción Cascajosa (2006), por su proximidad con la alta cultura literaria. En particular, de los estudios de intertextualidad de Julia Kristeva. Nos parece oportuno ampliar ahora el breve resumen que hicimos en el capítulo sobre el origen de la adaptación.

Según esta autora, exponente del post-estructuralismo francés, “todo texto se construye como un mosaico de citas, y es también la absorción y transformación de otro texto” (Kristeva 1992, 3). Es decir, ningún texto, literario o no, sale de la nada, sino que es resultado de una tradición y puede ser empleado por textos en el futuro.

Gerard Genette, en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* recoge el testigo de Kristeva y analiza variados mecanismos con los que cabe reutilizar los mismos materiales narrativos en el campo literario, proponiendo –además- un modelo de análisis práctico que estudia las relaciones entre los textos desde una óptica estructuralista:

El arte de 'hacer nuevo lo viejo' tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos 'hechos ex profeso': una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto (1989, 494).

Significa, por tanto, una riqueza, al modo de los palimpsestos antiguos en los que “se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta

del todo sino que lo deja ver por transparencia”. Sobre la base de los luminosos estudios de este autor se han desarrollado los estudios de todas las formas posibles de relación entre fuente y obra fílmica.

Otros autores como Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis avanzan en esta dirección, en el marco de la intertextualidad. Dan Harries habla de la parodia cinematográfica utilizando los planteamientos de Genette y de los autores posteriores. Más tarde se aborda la cuestión desde la semántica literaria. Dolezel, por ejemplo, plantea las diferencias existentes entre la traducción y la reescritura. Otros autores como John Fiske o Henry Jenkins analizan relaciones intertextuales de tipo horizontal y vertical en otro medio, la televisión.

Moine señala que todo texto es un intertexto. La intertextualidad engloba toda forma de reescritura, transposición y reminiscencia. Aplicado al ámbito cinematográfico, convocar la “interfilmidad” permite recordar que el cine también es atravesado por este proceso. Este autor considera que la perspectiva adoptada por Genette es más productiva que la de Kristeva para el caso del cine, debido a la medida con que se propone la descripción de un sistema de relaciones entre los textos. Así, transtextualidad es todo lo que pone un texto en relación con otro, manifiesta o secretamente. Esto da un sentido mucho más restrictivo a la intertextualidad, es una de las formas posibles de relación entre un texto y otro.

En ese conjunto de relaciones transtextuales, Genette distingue cinco tipos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad y architextualidad. La hipertextualidad, una relación de derivación, es la que une un texto B (hipertexto) a un texto A anterior (hipotexto). En este proceso distingue dos modos de derivación: la transformación y la imitación, y tres estilos: lúdico, satírico y serio, que le permite obtener una clasificación de las prácticas hipertextuales en seis categorías: la parodia, el pastiche, el travestismo burlesco, el engaño, la transposición y la invención.

La relación –concluye Moine– que tiene un *remake* con su fuente fílmica es claramente una relación hipertextual, porque la segunda versión deriva de la primera. Según las subcategorías propuestas por Genette, los dos filmes están unidos por una relación de transformación, realizada de un modo que no es lúdico ni satírico. Se trata pues de lo que llama una *transposición*.

La relación entre la adaptación de obras literarias y el *remake* cinematográfico es también el eje sobre el que se sustentan dos de las obras fundacionales de esta área de estudio: el número de CinemAction editado por Michel Serceau y Daniel Protopopoff

con el título *Le remake el l'adaptation* (1989); y un artículo de Thomas Leitch que no ha pasado de moda, *Twice-Told Tales: Disavowal Rhetoric of the Remake* (1991). Este último, muy tempranamente se atrevió a proponer una tipología del *remake*. Algún tiempo después y en la obra más influyente hasta el momento *Play it again, Sam: retakes on remakes* (1998), Andrew Horton y Stuart Y. McDougal plantean la dificultad de definir qué es un *remake* en el contexto de los trabajos de Kristeva y Genette.

El ensayo de Robert Eberwein con el que comienza la obra es probablemente el más ilustrativo porque se sale del caso de estudio particular para ofrecer una visión más amplia del *remake*. El trabajo culmina con una interesante pero poco práctica taxonomía, donde se incluyen películas basadas en series de televisión y las versionadas como telefilmes y miniseries.

En su antología *Adaptations: form text to creen, screen to text* (2000), Deborah Cartmell e Imelda Whelehan reconocen la dificultad de estudiar la adaptación literaria como una forma aislada. Desde el estudio del *remake* cinematográfico, área en pleno desarrollo en la academia norteamericana, se muestra igualmente la imposibilidad de estudiar este tipo de trasvases al margen de otras cuestiones.

En su estudio del 2002, Forrest y Koods relacionan el *remake* con otras formas de adaptación. Ambas son válidas –dicen- a la hora de lanzar un nuevo producto.

La principal conclusión del repaso a estas obras es que la adaptación de obras literarias y los *remakes* cinematográficos son sólo la punta del iceberg de un panorama mucho más denso. Y en el que, además, se plasman las alternativas por las que se desliza la teoría lingüística y literaria que, sin abandonar las relaciones intertextuales ha ido desplazándose hacia el nivel de la enunciación, “abriendo interrogantes sobre las instancias que participaban en la misma y sobre los condicionamientos ejercidos por el contexto en que tenía lugar” (Pérez Bowie 2004, 280). De modo que se van imponiendo cada vez más propuestas como la de Toury (adaptación fílmica como un proceso de traducción), o la dependiente de la teoría de polisistemas (Cattrysse, 1992). Esta última compara los contextos de llegada con los de origen y recurre a categorías como la de “equivalencia”, que no atiende tanto a la fidelidad o analogía respecto del texto original, sino al proceso en sí y a las norma de adecuación o aceptabilidad que funcionaron en el mismo.

### 3.2.4. Categorías de los remakes.

En el capítulo cuatro de su libro *El arte de la adaptación...* titulado significativamente “el remake de cine a cine”, Linda Seger establece tres tipos de *remakes*, según las fuentes: los de películas clásicas americanas (lo que Cascajosa llama la “versión temporal”, que hunde sus raíces en los tiempos del cine mudo, cuando la reglamentación de la autoría intelectual era prácticamente inexistente y los cineastas se versionaban a sí mismos); las versiones americanas de películas extranjeras (lo que Cascajosa llama “versión espacial”), y los cortometrajes que se rehacen como largometrajes. Interesa traerlo aquí porque la autora americana señala que en muchas ocasiones “la película original está basada en una novela o en una obra de teatro, de modo que el *remake* es, de hecho la adaptación de otra adaptación” (2000, 97).

Basándose igualmente en la noción de intertextualidad y adjuntándole la de género, Constantine Verevis lanzó un libro, *Film Remakes* (2006) con el propósito de estudiar a fondo un fenómeno hiperactual, el de la reconstrucción cinematográfica. Su estudio atiende tres perfiles complementarios: los problemas de producción o la categoría industrial; los formales, que se centran en el texto, y los de recepción. El *remake es*, desde luego, un caso peculiar de repetición, que genera un canon variable. El estudio es muy abarcador pero, aunque estudia un gran número de películas incluidos clásicos, no “inventa” nuevas tipologías o al menos tipologías válidas para nuestro objeto de estudio.

### 3.3. ¿Por qué se siguen readaptando las novelas del XIX?

Una primera observación general del fenómeno nos la da Linda Seger en la introducción de *El arte de la adaptación*:

-El 85% de los filmes galardonados con el *Oscar a la mejor película* son adaptaciones.

-El 45% de las películas realizadas para televisión son adaptaciones; pero las que reciben el *premio Emmy* son adaptaciones en un 70%.

-El 85% del total de las miniseries son adaptaciones; pero ese porcentaje sube hasta el 95% entre las premiadas con el *Emmy* (Seger, 2000, 24).

Además, de los 63 títulos ganadores de Oscar al mejor film, 42 están basados en textos literarios (33 en novelas y 9 en obras teatrales). No tenemos datos de cuántas de estas adaptaciones lo son de clásicos del siglo XIX, pero un repaso de las obras de referencia de Limbacher, Druxman o Carmona nos lleva a concluir que el mayor número de *remakes* o adaptaciones de la historia del cine corresponde a obras clásicas y en especial del siglo XIX: *Alicia en el país de las maravillas*, de Carroll; *Carmen*, de Mérimée; *Un cuento de Navidad*, de Dickens; *El conde de Montecristo*, de Dumas; *Drácula*, de Stocker, y un larguísimo etcétera.

Por poner algún ejemplo:

La novela *Los miserables* (*Les Misérables*) de Víctor Hugo tiene su primera adaptación *Le Chemineau*, en 1906. A partir de entonces encontramos –según Limbacher, (1991)- *Price of a soul* (ED, 1909), *The Galley Slave* (VIT, 1910), *Les miserables* (FRA, 1910), *Les miserables* (FRA, 1911), *Les Misérables* (BRI, 1912), *Les miserables* (FRA, 1913), *Les miserables* (FOX, 1918), *Les miserables* (BRI, 1922, corto); *Les miserables* (FRA, 1925, serie), *Les miserables* (UN, 1925), *Les miserables* (UN, 1927), *Jean Valjean* (JAP, 1929), *The bishop candlesticks* (PAR, 1929), *Les miserables* (FRA, 1933), *Les miserables* (UA, 1935), *Gavroche* (RUS, 1937) *Les miserables* (MEX, 1943), *Les miserables* (ITA, 1946), *Ezhai padum padu* (IN, 1950), *Les miserables* (FOX, 1952), *Les miserables* (FRA/ITA, 1952), *The bishop's Candlesticks* (CBS-T, 1953), *Kundan* (IN; 1955), *Les miserables* (FRA/ITA, 1957), *The fugitive* (ABC-TV, 1963, serie), *The miserable ones* (TUR, 1967), *Kung Fu* (ABC-TV, 1972, serie), *Les miserables* (CBS-TV, 1978), *Les miserables* (BRI, 1979), *Les miserables* (FRA, 1982), *Les miserables* (JAP, 1983, animada). Limbacher llega hasta el año 1983. Aún después, consultando diversas fuentes, encontramos que se ha realizado una versión de 1995 de Claude Lelouch; en 1998 otra de Bille August, la miniserie de José Dayan en 2000, y la película de Tom Hooper, en 2012. En total suman 36. Lo mismo podríamos hacer con *Grandes Esperanzas*, *Guerra y Paz*, etc.

Ante esto surgen inevitables las preguntas: ¿por qué sigue existiendo la práctica de la adaptación? ¿Cuál es la clave del éxito de las versiones cinematográficas de las novelas del siglo XIX? ¿Qué motiva que sólo entre 2011 y 2012 hayamos asistido al estreno de *Jane Eyre*, *Los Miserables*, *Grandes Esperanzas*, *Anna Karenina*, etc.? ¿Es rentable para la industria?

Apuntamos una serie de razones con la ayuda de algunos autores:

- Fuerza narrativa.

Las novelas de Tolstoi, Dostoiévski y Gólgol; Balzac, Flaubert o Hugo; las hermanas Brontë y Dickens, o Benito Pérez Galdós, siguen teniendo éxito entre los lectores. Al público le gustan porque son grandes historias, de personajes bien definidos tanto física como psicológicamente. En muchos casos resultan precinematográficas (por ejemplo, el arranque de *Los novios* de Manzoni, según resalta Umberto Eco –*El País*, 7-3-85). El lector contemporáneo es capaz de imaginar, mediante las descripciones, la ambientación gótica de *Jane Eyre*, el rostro anguloso y adusto de los protagonistas de Dickens, etc.

Las novelas del XIX son muy gráficas, y el hombre y la mujer de hoy están acostumbrados a visualizar. Por lo tanto su traslación al cine es algo aceptado y celebrado, bien porque la novela es conocida y valorada, y entonces al público le mueve el interés o la curiosidad por conocer una nueva adaptación (para alabarla o criticarla); bien porque no la conoce pero la historia le resulta próxima a sus categorías estéticas.

Además, para el guionista y para el director adaptar este tipo de novelas es asequible y arriesgado a un tiempo. Asequible, por su distribución en tres actos definidos en los que fácilmente se pueden encontrar sucesos que hacen avanzar a la acción -lo que en narrativa audiovisual se denomina “detonante” y “puntos de giro”-; por la abundancia de descripciones de personajes y de escenarios, y la nitidez y fuerza que poseen: ambientes tempestuosos, caracteres definidos a los que corresponden acciones éticamente claras, etc. Y arriesgado, porque en muchos casos es preciso traducir conflictos internos en conflictos extrapersonales, para lo cual hay que inventar escenas que no estaban en el original. Esto, en el caso de que el guionista pretenda lograr su objetivo desde un compromiso de fidelidad a la obra original. En el caso de que lo acometa desde una perspectiva original o subversiva, antes que arriesgado, resultará excitante y provocador. Veremos esto más adelante, en el capítulo 3.5.

- Necesidad de historias.

Como refiere Sánchez Noriega en *De la literatura al cine*:

Desde que el cine de los pioneros privilegió la opción narrativa, la industria cinematográfica cuenta con unos planes que exigen la producción de centenares de películas al año. Ello supone (...) la búsqueda de historias y (...) no cabe duda que en la literatura se encuentra el gran patrimonio de relatos del que el cine puede abastecerse,

sobre todo en épocas de mayor esterilidad creativa, de cierta crisis de argumentos cinematográficos que ha llevado a recurrir a textos teatrales (Bazin, 1966, 218). Sin embargo, ello no significa que haya que hacer depender al cine de la literatura, pues, como constata George Lucas, “todos los arquetipos dramáticos y narrativos de cuentos, fábulas y novelas ya han sido inventados. Hoy en día trabajamos con sus variantes, y el cine es la base de esas variantes” (2000, 50).

- Rentabilidad económica (o lo que Sánchez Noriega llama “garantía de éxito comercial”).

“El éxito de una obra literaria supone una prueba del interés del público por ese argumento y, por tanto, mitiga el riesgo inversor de la industria cinematográfica”, dice el autor. En épocas de crisis económica los productores se tientan las ropas antes de lanzarse a un proyecto que entrañe riesgos. Una superproducción basada en una novela que ya ha sido llevada con éxito a la pantalla puede ser una manera eficaz de hacer taquilla. Son historias sobre las que se tiene asegurado un público, si además se busca un director con habilidad y sensibilidad artística para transmitir la emoción que tienen estas grandes historias y se escogen actores de renombre, entonces hay más probabilidades de que la película sea bien recibida. Piénsese, sin ir más lejos, en Joe Wright para la *Anna Karenina* de 2013, con actores como Keira Knightley y Jude Law; o en Tom Hooper para *Los Miserables* de diciembre de 2012, con Hugh Jackman, Russell Crowe o Anne Hathaway, o en Mike Newell para *Grandes Esperanzas*, también de estreno en España en 2013, con Helena Bonham Carter y Ralph Fiennes. Todas ellas superproducciones de éxito asegurado al que se le une la ventaja de no tener que pagar derechos de autor, por razones de extinción.

- Capacidad para interpelarnos.

Son historias de grandes pasiones, que obligan al espectador a implicarse emocional y éticamente. En ellas se pone en juego el amor, el honor, la libertad, la justicia. Como decía el profesor Armando Fumagalli de la Universidad Católica de Milán en un seminario celebrado en Sevilla en septiembre de 2012, “las buenas películas nos muestran el interior de los personajes y logran que todo eso llegue hasta nosotros y conecte con nuestro mundo interior” (cfr. también la entrevista a Fumagalli realizada por la autora de este trabajo incluida en anexo 6.1).

- Posibilidad de actualización.

Las grandes novelas del XIX desarrollan historias cuyos temas de fondo continúan vigentes hoy: mujer, amor por la naturaleza, justicia, etc. En el siglo XIX, la mujer consigue su derecho al voto y con él un salvoconducto para comenzar a tomar decisiones en la vida social y profesional.

La presencia de mujeres fuertes e independientes (*Jane Eyre*, Elinor o Marianne, en *Sentido y Sensibilidad*, Elizabeth Bennet, en *Orgullo y Prejuicio*, etc.) dispuestas a forjar su propio destino saltando las barreras impuestas por la tradición, resultan muy cercanas al espectador de hoy. Y cuando dichas convenciones pueden no ser comprendidas pasado el tiempo, la pericia del guionista suple, como sucede con el personaje de Margaret, la hermana pequeña de las Dashwood de *Sentido y Sensibilidad*, desarrollado por Emma Thompson, que en su ingenuidad y liberalidad de niña pregunta con descaro lo que no entiende, entrando así en comunicación directa con el espectador de hoy.

A caballo entre los siglos XIX y XX, con universo social similar, se escriben las novelas que llevará al cine la guionista Ruth Praver Jhabvala - *Las bostonianas* (Henry James, 1886), *Los europeos* (James, 1878), *La copa dorada* (James, 1904), *Regreso a Howards End* (Forster, 1910), *Una habitación con vistas* (Forster, 1910), etc.-. Como señala Frago,

la mujer es la verdadera protagonista de la narrativa de Jhabvala. La escritora le otorga siempre un trato de favor. Se aprecia al menos en dos cuestiones. La primera tiene que ver con el número. Hay muchos más personajes femeninos que masculinos en la obra jhabvaliana y, además, las mujeres suelen adoptar el papel de protagonistas frente a los varones, que tienden a aparecer como personajes secundarios o menos relevantes (2007, 49).

La justicia o, en su defecto, la injusticia, es otro tema de gran sensibilidad social. Muchas novelas de mediados del XIX, como *Oliver Twist*, y tantas otras de Dickens, o *Los Miserables* de Hugo, con Fantine expulsada del telar por el puritanismo de su patrona y abocada a la prostitución, etc., dan cuenta del nacimiento y desarrollo de la burguesía y de las consecuencias negativas de la revolución industrial: horarios laborales interminables, condiciones insalubres de trabajo, empleo infantil, deterioro del medioambiente, etc. Mujer, justicia, naturaleza, conectan con el público de hoy, que ha

visto desarrolladas en el tiempo muchas de estas cuestiones sociales incipientes en el XIX, y permiten al guionista asumir los temas desde una visión más moderna de las novelas, actualizándolas.

Un modo diferente de actualización es la traslación de obras literarias de un país a otro. Como sostiene Concepción Cascajosa en su artículo *El remake cinematográfico y la comunicación intercultural*, “el remake puede ser utilizado para algo más que para despertar interés en la muy a menudo ignorada producción cultural de otros países, ya que también puede ser el punto de partida de un auténtico diálogo intercultural entre dos formas diferentes de ver la realidad” (2005, consultado en su versión digital el 16 de noviembre de 2012). Piénsese en *Carmen*, de Mérimée, o en *Orgullo y Prejuicio*, de Austen y en sus respectivas versiones cinematográficas indias.

A veces el interés por el intercambio cultural nace de la propia película, lo que la dota de un carácter global que hace que traspase fronteras e interese tanto a la cultura de origen como a la de destino. Es el caso de los guiones de Ruth Praver, una de cuyas constantes es el desarraigo:

Hay que destacar un aspecto común a cualquier ficción de Jhabvala. Se trata del horizonte cultural que atraviesa cada una de las historias de su ficción. Sus relatos literarios y guiones no sólo están muy contextualizados según una época, un lugar y unas circunstancias, sino que la trama de esas historias acaba dependiendo en gran medida de esas variables. (...) El intercambio cultural. Éste es uno de los temas más recurrentes en la narrativa de Jhabvala. Está asociado a la suerte que corren algunos personajes que se desplazan a otro país buscando algún tipo de satisfacción personal, ya sea física, estética, o de índole espiritual. El desarraigo cultural que sufren estos personajes desplazados termina minando su propia identidad, o agudizando una crisis interior que ya arrastraban (Frago 2007, 42-43).

- El interés de los cineastas.

En ocasiones, los cineastas comprometidos encuentran en estas obras una ocasión de recrear historias basadas en temas hacia los que sienten inclinación, o tienen afinidades con novelistas a los que leyeron en su adolescencia o juventud. Reconocen deudas artísticas con ellas o con versiones cinematográficas posteriores que contribuyeron a la formación de su sensibilidad. No resulta extraño, por tanto, que tengan como ilusión e interés incluir en su filmografía versiones de algunas de estas

obras a modo de homenaje. El director Cary Fukunaga, reconocía en una entrevista realizada por Louisa Mellor (<http://www.denofgeek.com/movies/18861/cary-fukunaga-interview-jane-eyre-michael-fassbender-judi-dench%E2%80%99s-shadow-puppetry-and-more>, consultado el 16 de noviembre de 2012) su deuda con la versión de *Jane Eyre* de Stevenson, que vio repetidas veces durante su niñez. Y Mike Newell, director de *Grandes Esperanzas* (2012), afirma algo similar en la entrevista mantenida con la autora del trabajo (cfr. Anexo 6.2). Sánchez Noriega apunta, en este sentido, la recreación de mitos y obras emblemáticas: “algunos cineastas –dice- se plantean la adaptaciones como retos artísticos ante obras literarias emblemáticas, en el sentido de que desean plasmar cinematográficamente su propia interpretación de obras hacia las que tienen una particular admiración” (2000, 51).

A estas cuatro razones, añadimos otras que apunta Sánchez Noriega:

- Acceso al conocimiento histórico.

La literatura ha actuado, en ocasiones, como filtro para diversas fórmulas de cine histórico. Cuando se trata de narrar acontecimientos históricos, parece que resulta más eficaz buscar una obra literaria que condense el espíritu de la época y las vivencias de personajes significativos a través de una trama argumental que escribir un guión original basado en tratados históricos, que siempre tiene el riesgo del didactismo o dificultades para la comprensión e esa época (2000, 51).

- Prestigio artístico y cultural.

La adaptación de obras consagradas de autores clásicos o contemporáneos se presenta ante el gran público como una operación cultural, de forma que la asistencia al cine tiene un aliciente netamente artístico unido al espectacular y ocioso. (2000, 52).

- Labor divulgadora.

(...) Propuestas de divulgación cultural, conscientes de que la película puede potenciar el conocimiento de la obra literaria de referencia. (...) En el caso de (...) la BBC, (...) se plantean dentro de una política cultural destinada a dar a conocer al gran público el patrimonio literario del país (2000, 52).

**3.4. Las novelas del XIX en el cine, ¿adaptaciones o remakes? En busca de una denominación adecuada.**

José Antonio Pérez Bowie en *La adaptación cinematográfica de textos literarios...* expone la dificultad que encuentran los teóricos para definir “adaptación cinematográfica”:

El intento de acuñar una terminología más satisfactoria que sirva para dar cuenta de la variedad de facetas que presenta el fenómeno –*traducción, traslación, transposición*, etc.- viene a ser un síntoma de la complejidad del mismo y de la dificultad de atraparlo mediante esquemas reductores. Las opciones más recientes se inclinan por rechazar las tipologías cuyas premisas están excesivamente vinculadas a criterios contenidistas y sostienen que el problema de la adaptación ha de ser abordado desde niveles de mayor complejidad, atendiendo primordialmente a las diferencias de lenguaje. Se define así la etiqueta de *recreación* por admitir que en la transformación fílmica de un texto literario precedente no cabe hablar de la superioridad de este con relación al producto resultante sino de una igualdad entre lenguajes diversos... (Pérez Bowie 2004, 278).

La cita es larga pero representativa de críticos que, como Luis Miguel Fernández, reclaman el uso del término “recreación” en lugar de “adaptación”. Consideran que la transformación fílmica de un texto anterior en términos de igualdad apunta a recrearlo o volverlo a producir partiendo de una situación diferente (Fernández 2000). André Bazin, en su momento hablaba de escritura. La mayoría de los críticos cinematográficos hoy hablan de reescritura.

André Gaudreault (1988) introduce matizaciones entre relato escrito, relato escénico y relato fílmico. Este último integraría una escritura en tres tiempos: puesta en escena, puesta en cuadro (rodaje) y puesta en cadena (montaje). La escritura cinematográfica no se puede equiparar a la literaria porque posee un componente de mostración que la aproxima al relato escénico. Michel Serceau, parte de la necesidad de superar enfoques intratextuales y habla de adaptación como “un modo de recepción y de interpretación de temas y de formas lingüísticas: en tanto que en ella se articulan el género, el relato, el personaje, la imagen, el mito, el tema o el mitema, la adaptación es, en sí misma, un modo de lectura” (Pérez Bowie 2004, 280). y destaca el papel del cine

en la creación de nuevos mitos o en la difusión o reelaboración de mitos clásicos (por ejemplo *Carmen* de Mérimée).

Reiteremos la opinión de Linda Seger, ya recogida en estas páginas, cuando se acerca al tema que nos ocupa: (En ocasiones) –dice- “la película original está basada en una novela o en una obra de teatro, de modo que el *remake* es, de hecho la adaptación de otra adaptación” (2000, 97). Esto nos obliga a hacernos la siguiente pregunta: ¿qué ocurre cuando se trata de una reescritura de un texto literario tan conocido y estimado que el cineasta obvia las versiones cinematográficas anteriores y acude directamente a la fuente literaria? ¿No cabría considerarlo, sin más, adaptación?

Pérez Bowie nos da las claves del debate:

Al igual que sucede en el terreno literario, la revisitación de textos precedentes engloba operaciones muy diversas, desde el *remake* puramente repetitivo a la utilización de aquel como punto de partida para una creación por completo original; sin olvidarnos de otras prácticas como el homenaje, la cita, la parodia, la relectura crítica, el plagio autoconsciente y toda la serie de operaciones englobables bajo la etiqueta de 'intertextualidad'. Ello nos permitiría hablar de un considerable número de títulos cinematográficos cuya recurrente utilización por parte de realizadores posteriores permite conferirles esa calidad de 'clásicos' y sostener, por tanto, la afirmación de Jordi Balló y Xavier Pérez de que “la reapropiación de un autor por parte de otro ha de ser considerada un 'signo de su intraductibilidad, de su clasicismo irreductible” (Balló-Pérez 2005, 245] (2008, 78).

Analizando los estudios de los expertos y los textos de referencia consultados parece lógico plantearse que las versiones cinematográficas de novelas del siglo XIX no deberían ser consideradas *remakes* en cuanto que “nueva versión de una película filmada con anterioridad” –profundizando en lo que ya apuntamos al tratar de definir *remake*-, porque pocas veces están basadas en films anteriores, sino que –aun teniendo ciertas influencias de filmes anteriores- beben directamente de la fuente literaria.

El diccionario técnico Akal hace una observación interesante –mencionada anteriormente pero que volvemos a traer a colación- que pone de relieve lo específico de este tipo de versiones: “A veces, la obra en la que se basa el original objeto de *remake* es tan popular que trasciende cualquier versión cinematográfica de la misma, y justifica que surja periódicamente una nueva adaptación fílmica”. El diccionario técnico otorga

un valor superior al texto literario, lo coloca por encima de las versiones cinematográficas, le da rango de canon, de medida, como de “madre” de un buen vino.

Bajo esta reflexión subyace la consideración de este tipo de novelas como clásicos que, no sólo no pasan de moda, sino que permiten ser versionadas una y otra vez sin perder por ello sus cualidades originales, y que pueden ser ofrecidas al público contemporáneo desde una mirada acorde con la época. La definición de *Akal* también parece contener la noción de continuidad, es decir, la idea de que este tipo de novelas serán llevadas *sine die* al cine.

Tanto la indeterminación de *Akal* como el debate originado entre los teóricos, ponen de manifiesto la necesidad de encontrar un término que defina exactamente este tipo específico de adaptaciones y su sucesivo versionado: “readaptación cinematográfica” de novelas clásicas, o algo semejante.

Puede resultar aventurado proponer un término en el marco de un trabajo de estas características, por lo que simplemente haremos una llamada de atención. En todo caso, el término “readaptación” podría ser más adecuado que *remake*, o que “adaptación de la adaptación” (Seger) –y desde luego que “reescritura” o “versión”-, ya que deja la puerta abierta a que dicha obra cinematográfica provenga directamente de la fuente literaria, o contenga, si acaso, alguna referencia a otras películas precedentes, pero sin que pueda decirse que se basa exclusiva o mayoritariamente en ellas.

Para sostener esta hipótesis nos apoyamos en unas clarificadoras observaciones de Moine. Para el autor francés, el *remake* es una técnica, no nueva ni específica del cine, de fabricación de un *film*, al igual que otras formas como la repetición, el género, la adaptación, la parodia o el pastiche (2007, 6). La nueva versión se produce a partir de una película o de un material directamente concebido para ser transformado en película (como un guión cinematográfico), lo que lo distingue de la adaptación: ésta tiene como matriz un texto, que tiene una existencia autónoma previa (2007,10).

Sin embargo esa distinción teórica resiste mal la prueba de los hechos. Si muchas películas están inspiradas en una fuente literaria, es bastante lógico que un número muy grande de películas rehechas lo estén también. En ese caso -se pregunta Moine- ¿la nueva versión producida es una "nueva adaptación" de una obra literaria o teatral ya adaptada al cine o una "nueva versión" de una película adaptada con anterioridad a la gran pantalla? (2007,10).

¿A qué se debe esta confusión terminológica? Moine apunta al doble empleo del término -como modo de producción de la obra y como obras producidas según ese

modo de producción- como causa de la ausencia de consenso sobre el significado de *remake*.

Otra razón se refiere a la confusión práctica en el uso de los términos. Las fichas técnicas de las nuevas versiones hollywoodienses fijan de manera muy aleatoria su filiación. Donde los productores presentan adaptaciones de novelas (película basada en, inspirada en...) –lo que resulta un valor añadido-, los críticos hablan –con tono peyorativo que indica falta de originalidad y oportunismo- de *remakes* (2007,10).

### ***3.5. Las versiones de novelas del XIX, entre la fidelidad y la originalidad.***

Llegados a este punto, parece necesario abordar un conflicto que está en el núcleo de la trasposición de la novela del XIX a la pantalla. El debate *fidelidad versus originalidad*. ¿El peso de la tradición de la obra original exige fidelidad en las adaptaciones sucesivas o cabe la originalidad e incluso la subversión? Dicha pregunta se plantea desde el origen de los estudios críticos y nos remite a los conceptos de intertextualidad y transtextualidad citados en los capítulos 3.1 y 3.2, que no vamos a desarrollar aquí.

#### **3.5.1. Tipos de adaptaciones según fidelidad/creatividad.**

En cuanto a la tipología de la adaptación se ha escrito bastante. Mínguez Arranz (1998, 37-39) y casi como un calco Pérez Bowie (2004) sintetizan algunos enfoques para apreciar su evolución desde Baldelli (1966) hasta Bettetini (1986), pasando por Wagner (1975) y Andrew (1984). El “saqueo” despiadado de la obra literaria, el escrupuloso registro textual, la “aparcería” en la que se pretende completar el texto literario con añadidos cinematográficos, o la plena autonomía del film, con respecto a la novela serían las cuatro posibilidades para el primero. Wagner habla de “transposición” para las mínimas interferencias, el comentario que reestructura, y la analogía cuyo objetivo es crear otra obra de arte. Andrew contrapone el “préstamo” a la “intersección”, que tiene por objeto preservar el original como tal. Bettetini se mueve entre la “traducción” fiel y respetuosa, la que respeta el ambiente más que la trama, o la que se atiene a los valores ideológicos del original... Pero también puede ocurrir que la matriz literaria sea un pretexto “que después se desordena y reelabora en un universo de escritura casi completamente autónomo respecto al original” (1986, 99-100).

Cada crítico hace su aportación al debate, con peculiaridades pero dentro de unas líneas que se van reiterando. Por ejemplo McFarlane se decide por el término “*transferencia* para referirse al proceso mediante el cual ciertos elementos narrativos de la novela se revelan susceptibles de ser mostrados en el filme y *adaptación* para designar aquel proceso en el cual otros elementos novelísticos pueden encontrar equivalencias muy diferentes en el medio fílmico” (1996, 30).

Sea como fuere, cada vez más se huye de la tradicional dicotomía fácil. Para Serceau, “no basta, pues, con decir que la adaptación se inscribe en las alternativas *ilustración* frente a *recreación* o *fidelidad* frente a *originalidad*. Es una intersección, y no solamente una confluencia, de literatura y cine”... (1999, 9-10). Al ser producto de la confluencia entre la obra, el contexto socio-histórico y los códigos culturales depende mucho de la recepción. “Puede efectuar un desplazamiento, ser una condensación, una cristalización. Puede incluso ser más *fundadora* que la obra original” (Serceau 1999, 174).

Tras revisar las aportaciones precedentes, Pérez Bowie (2003) distingue cuatro tipos de adaptaciones novelísticas según la dialéctica fidelidad/creatividad: ilustración, transposición, interpretación y adaptación libre. Y apoya esta última en varios factores: el genio autorial del guionista o cineasta, el diferente contexto histórico cultural o la distancia del tiempo de la escritura o de la cultura de la obra literaria, la recreación de mitos literarios, la divergencia de estilos en el caso de que requiera transformaciones patentes, la extensión y naturaleza del relato o la comercialidad.

Aunque el autor se refiera aquí a la adaptación libre, vamos a tomar prestados algunos de esos factores para entender, desde una perspectiva más amplia, la riqueza y complejidad que entrañan, en el contexto que nos ocupa: la adaptación de la novela clásica del XIX.

Cabe decir que el mero trasvase lingüístico ya precisa una serie de modificaciones que hacen imposible una fidelidad exacta: desarrollar aspectos no presentes en el texto literario pero esenciales en el lenguaje fílmico, suprimir pasajes tan íntimos que no pueden ser filmados, ceñirse a un tiempo de exposición menor que las dos o dos horas y media de una película, etc.

- Lenguajes diferentes.

Literatura y cine tienen su lenguaje. Como dice Pere Gimferrer, “cada lenguaje es lo que es y ni aun en el más óptimo de los supuestos el lenguaje visual podrá obtener

equivalencias plenas de recursos que son propios únicamente del lenguaje literario”. Junto a esto, “ni una novela es sólo la mera distribución abstracta de los hechos que relata ni una película consiste únicamente en su planificación y *déocupage*”. (1999, 63-64). Y en otra ocasión:

La ocultación de unos aspectos de la realidad relatada o simplemente su omisión forman parte de la esencia del lenguaje literario, que es un lenguaje sucesivo y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de la realidad que designa; inversamente, el lenguaje fílmico se caracteriza porque, en el terreno visual, es un lenguaje no sucesivo, sino simultáneo, ya que puede mostrar de una sola vez en el encuadre aspectos de una realidad única que el relato literario deberá mostrar unos tras otros (1999, 74).

Así, lo que es en el fondo, la esencia de cada uno de los dos lenguajes contemplados ahora –el cinematográfico y el literario- constituye a la vez la principal cualidad y la principal limitación de cada uno de ellos, y el terreno más resbaladizo y conflictivo de cuantos puedan ser transitados, en una zona fronteriza entre ambos, al adaptar una novela al cine (1999,74).

Abundando en estas cuestiones, McKee adjudica a la novela la dramatización de conflictos internos; al teatro, los conflictos personales (sobre todo a través de los diálogos); y al cine, los conflictos extra personales. Otros autores señalan más diferencias. Linda Seger, destaca que el lenguaje del cine está compuesto de imágenes, mientras que el de la novela, de palabras. Además, en la novela la historia y los personajes son elementos tan esenciales como en el cine lo son la acción y el conflicto. En la novela tiene un fuerte peso el tema mientras que, para el segundo, existiendo éste, es más importante la historia.

Muchos escritores y productores utilizan novelas y obras de teatro como material para el cine porque los temas se tratan con mayor profundidad, con más dimensiones y con más originalidad que en muchos guiones cinematográficos. Pero en el cine, más que en ningún otro medio, el tema necesita ser recompensado con la historia y los personajes. Si se presenta a través de diálogos abstractos, o se sobrecarga en exceso la acción, la película acabará siendo estática, filosófica, pedante, cerebral. Si el tema acompaña a la acción, la caracterización de los personajes y las imágenes simbólicas pueden hacer la película más redonda, más envolvente y, en definitiva, más atractiva para el público. (Seger 1997, 186).

No hay que entender esto desde la dicotomía y menos desde una óptica maniquea. Se trata de acentos. Dicho de otro modo, en el cine hay que expresar los móviles interiores de los personajes pero a través de una historia que se desenvuelva mediante acciones concretas.

El profesor Armando Fumagalli, concluye al respecto (seminario *De la literatura al cine*, Sevilla, septiembre 2012): “hay que abandonar la idea de que la literatura habla de la interioridad de los personajes y que el cine trata la exterioridad. Las buenas películas son las que llevan al espectador hasta el corazón del personaje”.

Para ello se apoya en el propio McKee, quien en su libro *El Guión*, además de lo anterior, explica las dimensiones del *need* y del *desire*, la primera de las cuales –podríamos decir- hace más referencia a la historia y la segunda al tema. La profundidad del personaje está entre su objetivo consciente (lo que quiere conseguir exteriormente) y la necesidad profunda de su alma. En el recorrido del protagonista hacia el objetivo externo ha de resolver su conflicto interior.

Con todo esto, queremos decir que la expresión de los deseos de los personajes expuestos mediante pensamientos que ocupan páginas y páginas de una novela clásica debe encontrar un correlato en acciones si se quiere adaptar al cine. Esto supone al guionista inventar escenas que no estaban en la fuente literaria pero sin las cuales no es posible reflejar cabalmente el interior de los protagonistas, y por tanto tampoco cabe fidelidad.

- La marca del autor.

Otro factor es el tamiz del guionista y del director. Si consideramos el cine un arte y al cineasta un artista, no podemos reducir su actividad a mera traducción. En la relectura audiovisual de la obra es lógico que, tanto el autor del guión como el director, dejen su impronta, y nos den una visión personal, más aún si se trata de la adaptación de una obra clásica, que, como tal, contiene niveles de lectura y ricos matices. A este respecto, Pérez Bowie señala:

La adaptación cinematográfica de una obra clásica de la literatura no es asumible sino como una lectura personal que el director nos propone de ese texto, al que utiliza, aprovechando su potencial semántico siempre activo y disponible, para hablarnos de sí mismo más que para hablar del propio texto. Ello permite explicar la insatisfacción que producen aquellos filmes que se limitan a ofrecer una lectura meramente literal de una

obra literaria cuya riqueza significativa se ha puesto reiteradamente de manifiesto a través de múltiples interpretaciones basadas en acercamientos personales (...). Pero esa regla suele quebrarse cuando el realizador se acerca al texto sin pretensiones de literalidad ni de exhaustividad y convierte el filme en un vehículo para expresar las reflexiones y los sentimientos que el texto le ha suscitado, procediendo a 'leerlo' desde su propia óptica personal o vertiendo en su lectura las inquietudes y la sensibilidad de su propio momento histórico, a veces muy alejado de aquel en que la obra literaria se concibió pero que puede ser objeto de una iluminación reveladora a través del paralelismo entre aquellas circunstancias y las del presente del filme. (2008,87).

Si con frecuencia se dice que todo lector de una obra literaria es parte del proceso creativo, en cuanto que pone en juego su imaginación y su sensibilidad para desarrollar matices y aspectos que están más allá del pensamiento del autor, cuánto más sucede si ese lector posee la creatividad y la pericia necesaria para materializar su visión personal en una obra cinematográfica y proponerla a los demás. De alguna manera, el clásico es patrimonio de todos y las variadas relecturas críticas y artísticas pueden enriquecerlo y acercar al público a su conocimiento y disfrute.

- Diferente contexto histórico cultural.

Obviamente, un lector contemporáneo no es igual que un lector del siglo XVII o XIX, cuánto menos un espectador. Es posible reproducir fielmente el lenguaje y las formas de la época, pero muchas costumbres y palabras quedarán fuera de la comprensión del destinatario contemporáneo. La lectura es una actividad más selectiva y pausada, puede tomarse su tiempo, pero cuando la expresión artística –el cine en este caso- tiene límites temporales (entre hora y media y dos horas y media de duración) y busca un público amplio, la inteligibilidad y la conexión con el espectador se convierten en algo esencial. Dicho de otro modo, en el cine no podemos volver atrás o detenernos para buscar una palabra en un diccionario. Debe ser todo suficientemente claro. Además, la condición de clásico permite releer la obra desde una perspectiva actual. Este fenómeno no es exclusivo del cine ni del momento actual. Desde siempre, los clásicos han sido objeto de relecturas que han traspasado el espacio y el tiempo. Mitos griegos llevados a la pintura renacentista, con sus ropajes de época; obras de teatro medievales rodadas en un Manhattan contemporáneo, etc.

Traer al momento presente obras clásicas permite alargar su vida y su sentido, hacerlas imperecederas. Significa que los temas de entonces tienen eco hoy, o que los conflictos pueden ser compartidos en el presente.

Linda Seger considera:

Una nueva versión necesita tener un significado actual. Tiene que buscar una cierta resonancia, un significado nuevo que llegue a la audiencia contemporánea. Si sólo quisiéramos ver la vieja historia, alquilaríamos el original. La ausencia de un nuevo significado ha sido la causa del fracaso de muchos remakes. *King Kong*, *Always* y *Stella* fallaron, en parte, por la escasa habilidad en la actualización de los originales (2000, 98).

Por todo ello, la teoría sobre la adaptación y el *remake* ha ido evolucionando. Buen ejemplo, el libro de Linda Hutcheon (2006); más aún, el hecho de que haya necesitado una segunda edición ampliada en solo seis años. En la primera versión, planteaba tres modos de compromiso con la historia adaptada: contar (*telling*), mostrar (*showing*) e interactuar (*interacting with*). Pues bien: este último se desborda con la proliferación de videojuegos, performances e instalaciones artísticas de todo tipo que irrumpen en el mercado. Por lo que la segunda edición añade a los seis capítulos del libro (comienzos teóricos, formas, adaptadores, audiencias, contextos y delimitación de fronteras -qué es y qué no es la adaptación-), un epílogo a cargo de su discípula Siobhan O'Flynn para hablar de las nuevas formas de adaptación en un mundo transmedial, así como de las implicaciones éticas y económicas que conciernen a nuestro mundo global.

### 3.5.2. ¿Cabe la subversión?

Pérez Bowie es partidario, y se apoya en las palabras de Darío Villanueva: “posiblemente la máxima fidelidad al significado de la novela exigirá la máxima trasgresión, por parte del cineasta, de la literalidad para encontrar en signos específicos del lenguaje cinematográfico aquella prístina significación” (2008, 189) Villanueva compara el caso de las 'traducciones' fílmicas de novelas con las traducciones a otra lengua de un poema original, las cuales “no son otra cosa que nuevos poemas totalmente autónomos en su forma pero solidarios semánticamente de aquel que los inspira”.

De opinión similar es el profesor Rafael Utrera (en conversación mantenida con la autora de este trabajo):

La fidelidad puede ser buena y mala. La subversión puede ser maravillosa y extraordinaria y permite hacer una cosa distinta. *Tristana* es el mejor ejemplo de subversión. Se parte de una novelita y Buñuel la subvierte llevando sus planteamientos ideológicos y gustos personales a otro terreno distinto. De forma que la *Tristanita* de Buñuel –por ejemplo- es la mujer que acaba asesinando a su marido. ¿Es buena? Claro que sí porque hacer una obra fiel a Galdós es más fácil que llevar lo que uno piensa al terreno ajeno y darle otro matiz. *Carmen* también tiene lecturas muy diferentes. No tiene nada que ver la sevillana con la japonesa, sometida a una cultura completamente distinta”.

Así lo atestigua la exhaustiva obra *Carmen Global*, que analiza la adopción del mito tanto por medios y artes diversísimas: televisión, teatro, pintura, música y publicidad, como por culturas como la estadounidense, la italiana, la americana o la africana:

El personaje de la cigarrera, con siglo y medio de existencia, no conoce límites temporales, ni espaciales, ni artísticos. (...) El mito de Carmen ha suscitado una inmensa bibliografía que se centra fundamentalmente en la novela de Mérimée, en la ópera de Bizet, y en las interconexiones entre literatura y música con sus múltiples y recurrentes hibridaciones; del mismo modo, otros estudios sectoriales y parciales se han ocupado e sus expresiones en ámbitos diversos relacionados generalmente con las artes plásticas, desde la pintura a la cinematografía (2010, 11).

La pregunta que cabría hacerse es: ¿hasta dónde la libertad creativa mantiene la vinculación semántica con el original? ¿Dónde está el punto en que se pierde la referencia, esa solidaridad de la que habla Pérez Bowie? ¿Cabe la traición –recordando el famoso dicho italiano “traduttore traditore”? En una entrevista concedida a Andrés Lomeña el 31 de agosto del 2012 a propósito de su libro *A Teory of Adaptation* (2006), Linda Hutcheon recuerda algo obvio: “para que una adaptación tenga éxito como adaptación, como mínimo debe sostenerse como una obra autónoma y plenamente independiente y a la vez ha de guardar una relación que sea reconocible con el texto adaptado”. Y concluye: “No creo que la fidelidad o la precisión con respecto al original tenga mucho sentido”.

### 3.5.3. Diálogo y respeto.

En su artículo “Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica” (2005), Frago realiza un pormenorizado recorrido por los problemas que generó este asunto desde sus comienzos. Tras revisar narratología y semiótica, parte del común acuerdo de los académicos desde Bluestone (1957) y los formalistas de que la fidelidad absoluta al texto literario es imposible, desde el momento en que la película no se lee como un libro. Es más, añade: “De ahí que los intentos de copiar al máximo el modelo literario siempre hayan resultado un fracaso, al quedar forzada la propia naturaleza del medio fílmico” (2005, 66). Sin embargo, señala que hay disparidad a la hora de considerar otro tipo de fidelidad más amplia pero también más ambigua: la fidelidad al espíritu, como “deber de guardar el sustrato esencial de la obra para no traicionarla al reconvertirla al nuevo formato” (2005, 66). Algo que -concluye- no interesa a autores con planteamientos deconstruccionistas ni formalistas.

Así lo explica Vicente Cerami en su propuesta de acercamiento a la obra literaria con objeto de llevarla al cine:

Sabemos porque estamos haciendo cine y no literatura que debemos desplazar la historia de un lenguaje a otro, es decir, de una constelación de convenciones a otra. Por consiguiente, es normal que nos veamos obligados a “traicionar” la letra de dicho texto. Lo que debemos intentar es no traicionar su espíritu, y la única manera de conseguirlo es, precisamente, tomando “contacto” con la zona profunda de la obra (2004, 111).

Frago recoge el esquema de McFarlane según el cual “hay aspectos de la historia narrativa –sucesos núcleo y algunos elementos índice- que son medulares, y, de omitirse, tergiversarían la esencia de la obra” (2005, 63-64). Junto con ellos –señala-, para muchos autores “la fidelidad al espíritu tiene que ver con el llamado efecto análogo, es decir buscar los equivalentes audiovisuales al discurso literario que sean capaces de provocar una experiencia estética similar”, sin violar la esencia literaria.

Para Bazin y Boyum, -concluye- “ese cuidado debe ser mayor (...) si la adaptación parte de una obra clásica o de prestigio. Entonces el deber de fidelidad al sustrato esencial de la obra se convierte en inexcusable” (2005, 67). Estas obras –cita a Boyum- tienen unas marcas de “valor estético”, “intensidad exclusiva” y “cualidades humanas implícitas” que si se desecharan “pondría en juego la maestría de la adaptación”.

La autora continúa su reflexión ofreciendo los dos extremos entre los que se decanta la crítica: “la de preguntarse por aquello que en la reinterpretación es distinto y difiere de la fuente o, por el contrario, la de preguntarse por aquello que vincula con la fuente y permite hablar de reinterpretación y no de absoluta novedad” (2005, 69).

Frago se inclina en su estudio por la segunda vía de reinterpretación y diálogo, aunque insiste en que desde un planteamiento abierto. Nosotros no nos decantaremos. Entre ambos extremos entendemos que hay un arco amplísimo de puntos intermedios en los que cabe estar lo suficientemente cerca y lejos de la fuente como para no perder la conexión con ella.

Se pueden reforzar personajes para dialogar con el espectador, como en el caso de Margaret en *Sentido y Sensibilidad*, dirigida por Ang Lee con guión de Emma Thompson; contar la historia con una narrativa diferente, como *Jane Eyre* de Fukunaga, y se puede también modificar radicalmente un contexto pero mantener la historia y los personajes de manera que sean reconocibles, como la *Blancanieves* de Berger (2012), hija de un famoso torero sevillano de los años 20 que es adoptada por una malvada madrastra y acaba convirtiéndose en matadora de toros tras convivir con una compañía de enanos toreros.

En los tres casos expuestos, seguiremos teniendo consciencia de estar viendo una versión digna de la obra original, aunque la experiencia estética sea muy distinta en cada caso. En la medida en que un texto es popular y ha sido adaptado al cine sucesivas veces es más lógico que las propuestas que surjan ofrezcan perspectivas novedosas, algo que añadir a las versiones anteriores.

No vamos, pues, a adoptar vías pero sí asumiremos un concepto de George Steiner que recoge la autora: el de “cortesía”, que define como “actitud en el encuentro del adaptado con la obra literaria que implica respeto hacia ésta por parte del cineasta, tanto por su condición de ser primera en la existencia como por la fábula-mito que contiene”. Esa cortesía y respeto, pensamos que es posible incluso desde propuestas arriesgadas, un riesgo que –en ocasiones– no se debe sólo a las relaciones entre ambas obras, sino a las expectativas del receptor, no siempre acostumbrado a una lectura que no sea traducción al pie de la letra de su obra favorita, pero esta es otra cuestión.

### **3.6. Un caso práctico: *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë y las versiones cinematográficas de Stevenson, Zeffirelli y Fukunaga.**

#### 3.6.1. Consideraciones generales.

1847 fue un año dorado para la literatura inglesa. En un breve espacio de tiempo se publicaron *La feria de las vanidades*, de Thackeray; *Dombey e hijo*, de Dickens; *Tancred*, de Disraeli; *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, y *Agnes Grey*, de Anne Brontë.

Las tres hermanas Brontë, aisladas entre los páramos de Yorkshire y asediadas por la tuberculosis y la muerte de sus hermanos y padres, marcaron un antes y un después, en la novela de su tiempo y fueron un referente para posteriores autoras como Jean Rhys o Daphne Du Marier.

Crearon un nuevo estilo de hacer literatura, subvirtiendo las pautas de la narrativa victoriana e introduciendo el yo romántico donde antes sólo había intercambio social, e imaginando heroínas rebeldes que desafiaban las convenciones sociales. Con ellas, el mundo interior de la mujer cobró protagonismo. Fueron pioneras en la forma de retratar personajes, enfocar escenas y expresar los sentimientos, especialmente los femeninos.

Existen 21 versiones cinematográficas de la novela *Jane Eyre*, que hayamos podido documentar. Limbacher cuenta 17 hasta 1984. Pero hay otras adaptaciones a cine y TV posteriores. Las que incluye el libro de referencia son: *Jane Eyre* (ITA, 1909), *Jane Eyre* (THA, 1910), *Jane Eyre* (UN, 1914), *Jane Eyre* (BIO, 1915), *Woman and wife* (IND, 1918), *Jane Eyre* (HOD, 1921), *Orphan of Lowood* (GER, 1926), *Jane Eyre* (MON, 1934), *Jane Eyre* (NBC-TV 1939), *I walked with a zombie* (RKO, 1943), *Jane Eyre* (FOX, 1944), *Jane Eyre* (CBS, TV, 1952), *Jane Eyre* (NBC-TV, 1957), *Jane Eyre* (CBS-TV 1961), *Jane Eyre* (GRE, 1968), *Jane Eyre* (NBC-TV, 1971), *Jane Eyre* (BRI-TV, 1984). Los siguientes datos están tomados de [www.imdb.com](http://www.imdb.com): *Jane Eyre* (Francia, Italia, Reino Unido y EE.UU., 1996), de Zeffirelli; *Jane Eyre* (Reino Unido TV, 1997), de Robert Young; *Jane Eyre* (Reino Unido. 2006, miniserie tv) de Susanna White, y *Jane Eyre* (Reino Unido, EE.UU, 2011), de Cary Fukunaga. Internet Movie Database incluye 23 versiones.

El alcance de un trabajo fin de máster excede la posibilidad de hacer una comparativa de toda la obra cinematográfica, pero hemos tomado tres versiones que, por su interés y variedad, nos han parecido significativas. Hubiera sido interesante también mencionar la miniserie de Susanna White, especialmente por haber sido dirigida y

guionizada por una mujer (Sandy Welch), al igual que ha sido interesante analizar la de Fukunaga guionizada por Moira Buffini.

A continuación detallamos algunos aspectos de la obra original y la relación que mantienen con ella las versiones cinematográficas. Se incluyen fichas técnicas del texto literario y del fílmico, sinopsis argumental, análisis comparativo (enunciación, organización del relato y estructura temporal; supresiones, transformaciones, añadidos y desarrollos; clausura del relato, elementos visuales y conclusiones).

Además trataremos de valorar algunas coincidencias que permiten descubrir influencias entre unas versiones cinematográficas y otras. En el anexo 6.3 se incluye una extensa tabla comparativa del original literario y las versiones fílmicas. Todo ello ha servido como base para llegar a nuestras conclusiones y contribuye a ejemplificar lo que en este trabajo hemos tratado de exponer: el peso de la fuente literaria, la conveniencia de encontrar una terminología apropiada, el enriquecimiento del clásico, etc. Somos conscientes de que ese material hubiera sido útil para otros estudios interesantes de estructura pero no ha sido posible abarcarlo en este trabajo.

- Jane Eyre, novela de Charlotte Brontë.

En su relación con aspectos que afectan a un estudio de tipo cinematográfico, la obra de Brontë contiene descripciones pormenorizadas de paisajes, casas, caracteres y ocupaciones de personajes que ofrecen un material muy útil para el guionista. Basta leer el arranque de cada capítulo, como un cuadro en una obra teatral: “Así, pues, lector, al subir el telón, imagínate una estancia en una posada de Millcote, con sus paredes empapeladas, como todas las posadas las tienen” (Brontë, tomo I, 2009, 163). Y, también, algunos ejemplos de las primeras páginas:

Mientras la desgracia se había convertido en huésped permanente de Lowood y la muerte en su frecuente visitante, mientras entre sus muros todo era sombrío y terrible, mientras los cuartos y los pasillos hedían a hospital, y drogas y medicamentos luchaban en vano contra la oleada de mortalidad, mayo, fuera, brillaba más bellamente que nunca en las colinas y en los bosques que nos rodeaban (Brontë, tomo I, 2009, 133).

Además, el ambiente meteorológico, majestuoso y lúgubre, dominado por los elementos, es muy eficaz para transmitir sentimientos. Podríamos decir que las

inclemencias del tiempo, con una estética romántica y gótica, se convierten en un personaje más.

Jane Eyre, que era el día anterior una mujer llena de dulces anhelos, una casi desposada, se había convertido otra vez en una muchacha desamparada y sola, con una vida gris, llena de desoladas perspectivas ante ella. La nieve de diciembre había caído en medio del verano, el hielo helaba las manzanas maduras, un viento invernal arrancaba de sus tallos las rosas. Los bosques, que doce horas antes mostrábase fragantes y espléndidos como tropicales árboles, eran ahora inmensos, solitarios, glaciales como los bosques de pinos en el invierno de Noruega... (Brontë, tomo II, 2009, 42).

Junto a esto, el tratamiento de los temas resulta muy atractivo y adaptable a la época actual. En concreto, además de la ambientación gótica -ya comentada-, la descripción del carácter independiente y libre de Jane, su juicio claro y su lengua suelta, su poca predisposición a plegarse a los criterios de la época, que se pone de manifiesto en todo momento y de manera especial en su relación de igual a igual con Rochester: “Comprendía, además, las consecuencias que iba a aparejar mi rebeldía y, como un esclavo insurrecto, estaba firmemente decidida, en mi desesperación, a llegar a todos los extremos” (Brontë tomo I, 2009, 19).

Y en otro momento, al plantearse salir de Lowood dirá: “¿Qué quiero? Un empleo nuevo, en un sitio nuevo, entre caras nuevas y en condiciones nuevas. Quiero esto, porque no puedo aspirar a cosa mejor” (Brontë tomo I, 2009, 150).

O más adelante, con forma de discurso feminista:

Nadie sabe cuántas rebeliones, aparte de las políticas, fermentan en los ánimos de las gentes. Se supone generalmente que las mujeres son más tranquilas, pero la realidad es que las mujeres sienten igual que los hombres, que necesitan ejercitar sus facultades y desarrollar sus esfuerzos como sus hermanos masculinos, aunque ellos piensen que deben vivir reducidas a preparar budines, tocar el piano, bordar y hacer punto, y critiquen o se burlen de las que aspiran a realizar o aprender más de lo acostumbrado en su sexo (Brontë tomo I, 2009, 193-194).

Por otra parte, cabe destacar también la focalización intradiegética: en primera persona y en pasado. Cuenta la historia una Jane de mayor, lo que da juego al recurso del *flashback*.

- Las tres versiones cinematográficas:

Las dos primeras versiones analizadas (las dirigidas por Stevenson y Zeffirelli) son de estructura lineal. En cambio la de Fukunaga se asienta sobre una serie de largos *flashbacks*, utilizando el recurso que le proporciona la focalización de la historia de Brontë aunque añadiendo novedades. La primera escena comienza al final del segundo acto de la historia (la huída de Thornfield) lo que ofrece, además una óptica muy distinta y una añadida sorpresa para el espectador no familiarizado con la historia y un atractivo especial –por lo novedoso- para el que la conoce bien.

La versión de Stevenson tiene gran fuerza dramática. Destaca la dirección de actores, aunque tiene un estilo teatral y forzado si lo consideramos desde una mirada de espectador contemporáneo. Existe una presencia notable de diálogos que permite pensar que tuvo mucho peso en esta versión la adaptación radiofónica que hicieron Alicia Frost y Orson Welles en el Mercury Theater en 1938, y, posteriormente –Orson Welles, de nuevo, y Madeline Carroll-, en Campbell Playhouse (1940).

Por otra parte, destacan la ambientación gótica, expresada a través del blanco y negro propio de la época y del aparato de la naturaleza, y el carácter temperamental y atormentado -pero también sensible y justo- de Edward Rochester, interpretado por un colérico, misterioso, y en el fondo tierno, Orson Welles. Jane, encarnada por Joan Fontaine, resulta, por el contrario, más blanda y sumisa de lo que se desprende del texto literario.

Contribuye al estilo un toque de suspense bien dosificado (se ha hablado mucho de la inspiración que la obra de Charlotte Brontë tuvo en *Rebeca*, cosa que también se detecta en las semejanzas entre las versiones cinematográficas, muy próximas en el tiempo: *Rebeca* en 1940 y *Jane Eyre* de Stevenson en el 43 (curiosamente en el campo fílmico, *Rebeca* se adelanta).

En un primer acercamiento, la *Jane Eyre* de Zeffirelli parece la más fiel al texto. Sin embargo, una lectura atenta, en la que se observa la supresión de varios diálogos de gran importancia, unida a un subrayado excesivo de la música, desmiente esta primera impresión, dejándonos una versión más bien plana, de poca profundidad interpretativa.

Todas las versiones parecen haber acudido a la fuente literaria pues reproducen multitud de detalles, no siempre los mismos en cada versión, que a vista de pájaro cubren casi por completo la riqueza de matices de la obra de Brontë.

Al mismo tiempo, la coincidencia en la supresión o modificación de determinados pasajes (eliminación de la escena de la vieja vidente; atribución de la de la niña pelirroja

a Helen Burns, en la de Zeffirelli, cosa que ya hiciera Stevenson; supresión en las tres de la aparición de Bertha en la habitación de Jane la noche antes de la boda, y tantas otras, que pueden verse en el análisis y en el cuadro comparativo del anexo) hace pensar en visionados previos de versiones precedentes que hayan podido influir, pero no una apoyatura completa que permita denominarlas *remakes*, entendidos como adaptaciones de adaptaciones (Seiger), sino más bien como readaptaciones o nuevas adaptaciones de la obra de Brontë con ciertas influencias fílmicas.

Sólo tenemos constancia del efecto que produjo la versión de Stevenson en el ánimo de Cary Fukunaga niño, quien reconoce –como ya hemos señalado-, en varias entrevistas periodísticas, que creció bajo la influencia de esta película, a la que eran muy aficionadas su madre y sus hermanas. Se nota en la ambientación gótica, en la tensión entre los dos protagonistas, si bien Fukunaga dota a Jane (interpretada magistralmente por Mia Wasikowska) de una fuerza y un protagonismo que no consigue otorgarle Stevenson (quizá por la época en que la filma, aunque hay que decir que la obra literaria es más antigua y, sin embargo, revolucionaria en el tratamiento de la mujer).

También parece superior el uso subjetivo de la cámara en la escena -mezcla de confusión e íntima expectación- de Jane después de la extraña declaración de amor, o los suaves y felices días previos a la boda, al que se suman los matices musicales de Dario Marianelli, que acompañan muy bien los sentimientos de los personajes sin subrayarlos, y los paisajes exteriores de Adriano Goldman que dotan de grandiosidad los escenarios, cosa que no sucede en la versión de Stevenson.

Cabe destacar que las tres versiones se rodaron en la misma casa, lo que denota que algún conocimiento había de su trayectoria cinematográfica. Se trata de Broughton Castle, Banbury, en Oxfordshire, England.

3.6.2. Esquema de análisis de las versiones cinematográficas (siguiendo en parte el modelo de práctica analítica de Sánchez Noriega en *De la literatura al cine*).

- *Jane Eyre*, película dirigida por Robert Stevenson.

*Texto literario: Jane Eyre*, Charlotte Brontë, 1847. Santa Fe, Argentina, El Cid Editor, 2009. *Texto fílmico: Jane Eyre (Alma rebelde*, en español), 1943.

FICHA TÉCNICA (cfr. [www.imdb.com](http://www.imdb.com)):

Director: Robert Stevenson.

Guionistas: Aldous Huxley, Robert Stevenson, John Houseman, Ketti Frings (contribución al guión, uncredit), Henry Koster (uncredit).

Intérpretes: Orson Welles, Joan Fontaine, Margaret O'Brien, Peggy Ann Garner, John Sutton, Sara Allgood, Henry Daniell, Agnes Moorehead, Aubrey Mather, Edith Barrett, Barbara Everest, Hillary Brooke.

Productores: William Goetz, Keneth Macgowan, Orson Welles. Música: Bernard Herrmann.

Dirección de fotografía: George Barnes.

Dirección artística: James Basevi, Wiard Ihnen.

Duración: 97 minutos.

*Sinopsis argumental:* “Pequeña, sencilla y pobre, Jane Eyre, llega a Thornfield Hall como institutriz de la joven protegida de Edward Rochester. Desprovista de todo amor, Jane es atraída por la inteligencia, vibración y energía del señor Rochester, un hombre que le dobla la edad. Pero justo cuando Mr. Rochester parece volver hacia ella su atención, invita a la bonita y saludable Blanche Ingram a una fiesta en su casa. Mientras tanto, el secreto de Thornfield Hall podría arruinar todo cambio hacia la felicidad”. Escrito por A.L. Beneteau para IMDb (traducción de la autora del trabajo).

Análisis comparativo:

-*Enunciación, organización del relato y estructura temporal:* En los títulos de crédito aparece un ejemplar de la novela de Charlotte Brontë. Hay, por tanto una intención clara de vincular la película a la obra literaria, quizá incluso de proponerla como versión definitiva y auténtica.

El primer capítulo comienza con un narrador intradiegetico (la voz de Jane, de mayor) que se presenta. La primera escena nos muestra a Jane niña saliendo del cuarto rojo donde ha sido castigada. En este sentido es similar a la novela que arranca con un narrador en primera persona, la propia Jane de mayor, contando su historia. La estructura temporal es lineal, desde la infancia de Jane hasta el reencuentro con Edward Rochester ya ciego.

- *Supresiones*: Se suprime la escena del primo John pegando a Jane (es recogida en la conversación posterior con Mr. Brocklehurst, el clérigo presidente del patronato de Lowood). Tampoco aparece la enfermedad nerviosa de Jane y los cuidados del doctor y de Bessie, la criada bondadosa.

La llegada de Jane a Lowood no se describe, la resume el narrador. Se condensa el ambiente marcial de Lowood en el despertar y el lavado comunitario. No pasan tres meses hasta la llegada de Brocklehurst, sino que éste llega enseguida y lo vemos muy pronto, en la escena del castigo de Jane sin motivo alguno (en la novela la causa es el corte de pelo de la niña pelirroja y la caída de la pizarra de una Jane impresionada por la dureza del castigo). No aparece la epidemia de tifus, ni la muerte y marcha de las niñas. Tampoco el olvido aparente de Jane de su amiga Helen, que ha enfermado de tuberculosis. No tenemos noticia de la boda de Mrs. Temple.

En Thornfield la relación de Jane con Adele, se reduce casi únicamente a las evoluciones de su estudio y los bailes. Aunque no se trata propiamente de una supresión, cabe destacar que en la escena de la caída del caballo, cuando Jane y Lord Rochester se conocen, ésta no había salido a echar unas cartas por encargo de Mrs. Fairfax, sale sencillamente a dar un paseo. Tras la caída, Jane no ayuda a Rochester a subir al caballo (su actitud es menos activa que en el original de Brontë). Se condensa en un solo día la actividad de Rochester en la casa, no hay visita de los colonos y la conversación con Jane y Adele en la biblioteca se adelanta al mismo día de la caída del caballo.

Tras el incendio, se omite la conversación en que Jane trata de forzar una confesión de Grace Poole. La escena de la fiesta en el salón es resumida a lo esencial. No se incluye la escena de la gitana vidente. Tampoco aparece la visión fantasmal de Bertha en la habitación de Jane por la noche y la consecuente rotura del velo. Ni la conversación en que Jane le pregunta a Rochester por Grace Poole y él le dice que al año y un día de la boda se lo contará todo. No tenemos noticia de la vida de los Rivers

ni de la oferta de casamiento del clérigo John, cuyo parentesco con Jane tampoco se nos comunica.

En el reencuentro de Jane y Edward no sale a relucir el extraño suceso de la llamada angustiada a Jane que atraviesa el espacio y su respuesta casi telepática.

- *Transformaciones en personajes/historias*: No hay grandes transformaciones, pero el estilo teatral de la dirección de actores da una imagen más sumisa de Jane de lo que nos refleja la obra de Brontë. Físicamente es hermosa, no frágil ni poco agraciada, y en cuanto a su carácter, resulta menos independiente y firme. Además, esta versión salta capítulos, lo que dificulta la comprensión de varias escenas entre Jane y Rochester. Rochester, en cambio, despierta temor y es poco agraciado, aunque no casi contrahecho como se describe con profusión de detalles en la novela.

El doctor que acude a casa de los Reed tiene un papel destacado en este filme. Funciona como elemento de transición a la vida adulta de Jane.

Se perciben algunas modificaciones en el relato de los hechos. Por ejemplo, el motivo del despertar de Jane la noche del ataque a Mason no es su grito de angustia sino los movimientos extraños en el pasillo poblado de huéspedes asustados. En la conversación con Jane, tras la marcha de Mason, Blanche sale a buscarlo (cosa que resulta poco viable pues era más de medianoche o madrugada).

Jane no recibe el aviso de que su tía está muriendo (se pospone al momento de su huida tras la boda fallida. Irá a ver a Bessie y ésta le contará el estado de su tía moribunda y el suicidio de su primo. Es entonces cuando va a verla (mientras en la novela es la tía la que la manda llamar). Jane acude a Rochester no a rogarle permiso para marchar a ver a su tía sino para pedirle recomendaciones, pues, por la conversación anterior, parece claro que Rochester se va a casar y ella no quiere permanecer más tiempo del estrictamente necesario en la casa.

Una vez que Jane ha huido y está en la presencia de su tía, no es ésta la que le habla de la carta del tío rico de Madeira, sino el médico, quien recibió tiempo atrás una visita de un abogado cuyo cliente la buscaba para legarle su herencia (no hay por tanto índice de remordimiento alguno por parte de Mrs. Reed y se prescinde de esa trama).

- *Añadidos y desarrollos*: Algunas de las frases que aparecen como textuales al comienzo del relato y en otros momentos no son originales del libro: “Me llamo Jane

Eyre, nací en el año 1920, una época difícil para Inglaterra”. Realmente la novela de Brontë empieza así:

Aquel día no fue posible salir de paseo. Por la mañana jugamos durante una hora entre los matorrales, pero después de comer (Mrs. Reed comía temprano cuando no había gente de fuera), el frío viento invernal trajo consigo unas nubes tan sombrías y una lluvia tan recia, que toda posibilidad de salir se disipó (Brontë, tomo I, 2009, 9).

La Sra. Reed y los primos se asoman a la ventana (cosa que no aparece en la obra literaria) y es en ese momento cuando el guionista sitúa la explosión de furia de Jane: “la odio, la odio, la odio”. Jane llega a Lowood por la noche, en lugar de por la tarde cuando las niñas están aún levantadas.

La escena del corte de la cabellera pelirroja está registrada en la novela, pero no pertenece a Helen Burns sino a otra alumna, Julia Severn. La escena de la banqueta está anticipada a este momento. Helen le lleva el bocadillo entonces y no después.

A continuación hay una escena bucólica en que Jane y Helen recogen ropa tendida al aire libre y sueñan con viajar. La escena de la cabellera, colocada más adelante, y el castigo consiguiente por el patio helado, es lo que motiva la enfermedad de Helen. El médico habla con ella para investigar la situación –al igual que en la novela-, pero también se enfrenta a Brocklehurst (hay una conversación a la muerte de Helen que no aparece en el texto original). Jane oye la disputa detrás de una puerta y tiene noticia así del estado crítico de salud de su amiga.

Jane, despierta junto a Helen, y la encuentra muerta (en la novela no lo sabrá hasta dos días después). Hay un enfrentamiento entre Jane -ya instructora casi adulta- y el patronato que no está en la fuente literaria. Le ocultan la carta de respuesta de empleo procedente de Thornfield pero ella se da cuenta y la coge.

Jane se marcha de Lowood para siempre y la acompaña a la diligencia el doctor. La escena del coche de caballos y las proposiciones que le hacen a Jane en la posada no están en el texto original aunque sí cierto temor de no ser recogida por nadie.

Adele despierta a Jane con la caja de música y ella refleja que nunca le han despertado con afecto. En esta versión, es la propia Adele quien le habla de Rochester y su carácter más que la señora Fairfax. Tras la conversación en la chimenea, se introduce la voz del narrador que da cuenta del alma atormentada de Rochester (la voz de narrador

ha aparecido más veces a lo largo de la película). En otra conversación con Rochester en que éste contesta con excesiva severidad a Adele, Jane le recrimina su actitud.

En la escena del incendio, después de apagar el fuego, acuden los dos al cuarto de Adele para comprobar que no ha sufrido daño alguno. En ese momento el guionista sitúa la conversación sobre la madre de Adele (un tanto forzada, por cierto).

La llegada de Mason no es informada a Rochester, pero éste oye el recibimiento. La conversación entre Rochester y Jane en el jardín está precedida de una discusión de éste con Blanche donde queda de manifiesto que ella sólo está interesada en su dinero. A continuación, Edward vuelve a conversar con Jane, lo que resulta muy teatral. Tras la muerte de la Sra. Reed, se produce una subasta de los muebles de la casa que no está en el original. La llamada desesperada del alma de Edward tiene lugar en la casa vacía en lugar de en casa de los Rivers (cuya trama ya hemos explicado que se obvia).

- *Clausura del relato*: La película termina con Edward y Jane paseando por el jardín y la narración en *off* de ésta sobre su vida juntos, la recuperación de la vista de Edward y el nacimiento del hijo. La última imagen es el cierre del libro de Charlotte Brontë.

- *Elementos visuales*: Ambiente gótico. La casa es la misma que luego se usará en la versión dirigida por Zeffirelli y Fukunaga, Broughton Castle, Banbury, en Oxfordshire, Inglaterra.

- *Conclusiones*: Buena dirección de actores y sólidas interpretaciones. Basada, además de en la novela, en la versión radiofónica ya mencionada; quizá por eso tiene tanto peso el diálogo y prescinde de algunas tramas secundarias que en el medio radiofónico dificultarían la atención del oyente. El carácter de Rochester está muy logrado, tanto en su expresión oral como visual. El temperamento de Jane está menos conseguido: es más sumisa y temerosa que independiente y osada.

- *Jane Eyre*, película dirigida por Franco Zeffirelli.

*Texto literario: Jane Eyre*, Charlotte Brontë, 1847. Santa Fe, Argentina, El Cid Editor, 2009. *Texto fílmico: Jane Eyre*, 1996.

FICHA TÉCNICA (cfr. [www.imdb.com](http://www.imdb.com))::

Director: Franco Zeffirelli.

Guionistas: Hugh Whitemore, Franco Zeffirelli.

Productores: Joice Herlihy, Jean-François Lepetit, Dyson Lovell.

Música: Claudio Capponi y Alessio Vlad.

Fotografía: David Watkin. Montaje: Richard Marden.

Intérpretes: Anna Paquin, Nic Knight, Nicola Howard, Sasha Graff, Fiona Shaw, John Wood, Geraldine Chaplin, Amanda Root, Leanne Rowe, Charlotte Gainsbourg, Richard Warwick, Judith Parker, Joan Plowright, Joséphine Serre, Billie Whitelaw, William Hurt, Simon Beresford, Chris Larkin, Elle Macpherson, Miranda Forbes, Ann Queensberry, Sheila Burrell, Sara Stevens, Oriane Messina, Marissa Dunlop, Julian Fellowes, Barry Martin, Walter Sparrow, Steffan Boje, Golda Broderick, Edward de Souza, John Trante, Samuel West, Charlotte Attenborough, Ralph Nosser, Peter Woodthorpe, Maria Schneider.

Sinopsis argumental: “Jane Eyre es una huérfana expulsada siendo niña por su tía, Mrs. Reed, y enviada para ser educada en una severa escuela de caridad para chicas. Allí se convierte en maestra y acaba buscando empleo fuera de la escuela. Su anuncio es contestado por el ama de llaves de Thorfield Hall, la Sra. Fairfax”. (Escrito por Volker Boehm para IMDb (traducción de la autora del trabajo).

Análisis comparativo:

- *Enunciación, organización del relato y estructura temporal*: Basada en la novela. Lineal, sigue la fuente literaria. Presentación: Jane de pequeña es encerrada por su tía en el cuarto rojo donde permanece castigada. Imagina que es un cuarto encantado y pasa mucho miedo. Créditos sobre fondo rojo y primera escena de la llegada del clérigo de Lowood, Brockeleshurt, a la casa.

- *Supresiones*: Se suprime la salida del cuarto rojo y la enfermedad nerviosa de Jane. No hay despedida de Bessie. Tampoco llegada a Lowood ni descripción del ambiente hasta la escena del taburete, que es la primera que vemos en el entorno del orfanato. Sólo enferma Helen, no se habla de la epidemia de tifus ni de la muerte de más niñas, ni tampoco del “olvido” de Jane de Helen. No aparece la boda de Mrs. Temple.

La marcha de Jane de Lowood no viene precedida de ninguna despedida ni petición de referencias al patronato. Se suprime también la mejora del amo de Thornfield, Mr. Rochester, tras la caída del caballo, y su trabajo con los colonos. Asimismo, se condensa la llegada de los invitados en un solo día en que tiene lugar la fiesta a la que son convocadas Jane y Adele. En esta versión tampoco se cuenta la escena de la gitana vidente.

La llegada de Mason tiene lugar sin que Edward hable con Jane. También se suprime la conversación entre ambos tras la marcha del hermano de Bertha malherido.

Se suprime la trama de los Rivers y el enamoramiento de John (es posible que haya una influencia de la versión de Stevenson en algunas supresiones que de no haberlas hecho complicarían la narrativa audiovisual, aunque no nos referimos aquí a todas, pues algunas de las desechadas por el cineasta son importantes para la relación entre Rochester y Jane).

El día siguiente de la declaración de amor se omite la conversación sobre el motivo por el que Edward se mantuvo tan intrigante con Jane con respecto a las intenciones de lady Ingram. Como en la versión de Stevenson, no hay noción tampoco de la visita nocturna de Bertha y el desgarrar del velo. Se suprime casi toda la escena del diálogo de Jane con Edward a la salida de su habitación una vez que ha sido interrumpida la boda y la joven ha conocido la historia del matrimonio con Bertha. No aparece la situación de desamparo de Jane errante por los caminos.

-*Transformaciones en personajes/historias*: La escena de la reacción de Jane a la acusación de mentirosa de su tía se hace en presencia del reverendo, no después. La caída de la pizarra de Jane impresionada por el castigo a Helen (el corte de pelo) no es la causa de que Blockeleshurt la reconozca y la castigue (en este caso no hay motivo definido).

En esta versión, Mrs. Fairfax está al tanto de casi todo el misterio de Thornfield y esto marca mucho su actitud a lo largo de la película, mientras que en el libro de Brontë

Jane no llega a saber si Mrs. Fairfax no cuenta más por ignorancia o porque no puede, y al final dará cuenta al lector de que el ama de llaves no conocía la totalidad del misterio.

La marcha de Jane está contada de manera totalmente reelaborada. El guionista opta por presentarnos visualmente el incendio de la casa y lo sitúa en el momento de la marcha de Jane.

Vale la pena exponer la secuencia detalladamente, porque constituye la transformación de la historia más importante de esta versión con respecto al original literario: Jane huye en el carruaje que pasa justo en ese momento. Edward intenta desesperadamente detenerla y, para ello, sube a lomos de su caballo. Mientras, dentro de la casa, Bertha aprovecha un descuido de Grace Poole para salir de su cuarto y prender la cama de Jane sobre la que reposa el vestido de novia. Comienza a salir humo del edificio. En el campo, los aldeanos avisan al señor de que la casa se quema. Edward mira hacia atrás y divisa a Bertha enloquecida en lo alto de una almena. Se debate entre el amor y el deber, y gana la partida el deber: decide volver atrás para salvar a Bertha (la idea del cumplimiento de las promesas, característico en Rochester está muy presente en esta versión). Rochester entra en la casa. Bertha está con Grace en la escalera. El fuego les impide bajar y la criada intenta sacarla de allí pero la mujer de Rochester la empuja por el hueco de las escaleras y Grace queda tendida e inerte en el suelo. Edward logra alcanzar a Bertha y procura convencerla de buenas maneras. La mujer mira al fuego, ve a Grace muerta en el piso de abajo, y se precipita atraída por el vacío.

*-Añadidos y desarrollos.* También aquí (como en la película dirigida por Stevenson) la niña a la que le cortan el pelo es Helen y no Julia Severn. El pan y el queso que en el texto son ofrecidas a las niñas tras el episodio del potaje quemado es lo que Helen lleva a Jane, castigada en la banqueta.

La escena del escándalo del clérigo ante la visión de la cabellera pelirroja se sitúa en un momento feliz en que Jane le pide a Helen que pose a contraluz para dibujarla. Jane se solidariza con Helen y ofrece también su pelo a las tijeras, en una escena que tiene mucha fuerza visual. Hay un discurso de Mrs. Temple sobre libertad interior que alcanzarán las niñas de Lowood con su inteligencia y su educación, que resume los pensamientos feministas de la obra de Brontë, aunque –a nuestro parecer– de una manera un tanto dulzona.

En esta versión, también Jane descubre muerta a Helen. El paso a la juventud se produce mediante un recurso en la escena de la visita a la tumba de Helen (Jane se

acerca niña y se levanta casi adulta, se entiende así que han pasado diez años y que la joven no ha olvidado a su amiga a la que suele visitar con asiduidad en el pequeño cementerio).

El anuncio de búsqueda de empleo queda explicado por la voz en *off* de Mrs. Fairfax al releer Jane la carta en que la contratan cuando va a bordo del carruaje, camino de Thornfield.

Antes del primer encuentro con Rochester, Jane no sale a echar una carta de Mrs. Fairfax sino a dar un paseo. Los detalles sobre el romance con la madre de Adele y todo el drama posterior se lo cuenta Rochester mientras Adele baila coqueta con el traje que le ha regalado; en la novela, en cambio, esa conversación se produce en un paseo al día siguiente.

La noche del incendio, Jane despierta por el golpear de una ventana abierta; en el libro al sentir un arañazo misterioso en la puerta. Una vez sofocado el incendio, cuando Edward da las gracias a Jane por haberle salvado la vida, toma su mano y descubre que se ha herido con las espinas de las rosas que había en el jarrón de donde tomó el agua.

Mason en su habitación descubre con pesar cómo Grace Poole se dirige a sus aposentos (se subraya de esta forma que el personaje guarda alguna relación con el secreto de la casa). La siguiente escena es el grito en medio de la noche.

La ausencia de Adele en la boda se justifica con una escena en la que Edward le dice a una Jane vestida de novia que mandará pintar un retrato para enviárselo a la pequeña. En la iglesia los dos misteriosos personajes llegan en carruaje, no están dentro como en la novela. El relato de todos los hechos del casamiento con Bertha y su demencia se cuentan en Thornfield, en la habitación de la loca, no en la iglesia.

Cuando Jane baja exhausta del coche de caballos, tras su huida, se encuentra casualmente con Mary Rivers que la aloja en su casa. John le dice que durante su convalecencia llegó un abogado, y él se tomó la libertad de actuar en su hombre. Le cuenta que su tío de Madeira –confiando en que la sobrina vivía- le legó su fortuna al morir y que, por tanto, es una mujer rica. No hay enamoramiento, pues, ni el papel de los Rivers va más allá de lo mencionado. John le entrega los recuerdos de su familia y ella siente la llamada de Edward y decide ir en su busca.

Al llegar a Thornfield, Edward no está alojado en la casa de campo sino en una estancia de techo bajo que queda sin derruir. La escena es breve.

-*Clausura del relato*: hay un epílogo similar al del libro. La voz en *off* de Jane relata cómo Edward recuperó la vista, tuvieron un hijo, y mandaron llamar a Adele para que viviera con ellos. Ahora, su felicidad es completa.

-*Elementos visuales*: no tiene estética gótica ni romántica. Se cuidan las escenas corales, como corresponde a la trayectoria escenográfica y operística de Zeffirelli. Los escenarios y vestuarios son adecuados.

-*Conclusiones*: Parece fiel al texto pero –si se permite la expresión– le falta el alma de la novela. No logra captar la personalidad de los personajes ni la tensión de las relaciones. Las conversaciones tienen menos fuerza dramática. Rochester no resulta tan variable en su carácter ni tan atormentado. Jane no deja traslucir su mundo interior, aunque queda clara su fortaleza e independencia pero como teñida de cierto estoicismo.

Como ya hemos mencionado, se suprimen dos conversaciones esenciales con Jane (la del momento en que Edward está angustiado por la llegada de Mason y la de después de la marcha de éste, en el jardín), que hubieran permitido dibujar mejor a los personajes. Además se reduce la escena de la marcha de Jane a un simple: “te amo más que nunca pero esta será la última vez que te lo diga”, lo que impide entender la batalla interior y el desgarramiento de su marcha, así como el dolor de Edward.

La escena final también queda muy reducida. En cuanto a la relación con otras versiones fílmicas, la coincidencia con la de Stevenson en la supresión de algunas de las escenas, permite plantear una posible influencia.

-*Jane Eyre*, película dirigida por Cary Fukunaga.

Texto literario: *Jane Eyre*, Charlotte Brontë, 1847. Santa Fe, Argentina, El Cid Editor, 2009. Texto fílmico: *Jane Eyre*, 2011.

FICHA TÉCNICA (cfr. [www.imdb.com](http://www.imdb.com)):

Director: Cary Fukunaga.

Guionista: Moira Buffini.

Productores: Mairi Bett, Hannah Farrell, Peter Hampden, Christine Langan.

Música: Dario Marianelli.

Fotografía: Adriano Goldman. Montaje: Melanie Oliver. País Reino Unido y Estados Unidos.

Intérpretes: Mia Wasikowska, Jamie Bell, Su Elliot, Holliday Grainger, Tamzin Merchant, Craig Roberts, Amelia Clarkson, Sally Hawkins, Jayne Wisener, Lizzie Hopley, Freya Wilson, Emily Haigh, Simon McBurney, Sandy McDade, Freya Parks, Edwina Elek, Ewart James Walters, Judi Dench, Georgia Bourke, Sally Reeve, Romy Settbon Moore, Michael Fassbender, Sophie Ward, Harry Lloyd, Eglantine Rembauville-Nicolle, Rosie Cavaliero, Angela Curran, Joe Van Moyland, Hayden Phillips, Laura Phillips, Ned Dennehy, Joseph Kloska, Ben Roberts, Valentina Cervi.

*Sinopsis argumental*: “Después de una niñez triste, Jane Eyre sale al mundo para trabajar como institutriz. Cuando ella vive felizmente en su nueva posición en Thornfield, conoce al amo oscuro, frío, y brusco de la casa, el Sr. Rochester. Entre Jane y su patrón crece una amistad y pronto se da cuenta de que se ha enamorado de él. Jane parece haber encontrado por fin la felicidad, pero ¿podrá el terrible secreto del Sr. Rochester destruirla para siempre?”. Escrito por Mel Bellis para IMDb. (Traducción de la autora del trabajo).

Análisis comparativo:

-*Enunciación, organización del relato y estructura temporal*: No lineal. Comienza al final del segundo acto, en el momento dramático en que Jane huye de Thornfield tras el fatal descubrimiento del gran secreto que pesa sobre el señor Rochester. A partir de

ese momento, la historia avanza en dos líneas: la vida en casa de los Rivers y toda la historia que Jane recuerda y cuenta a los hermanos que la han acogido.

Los episodios del pasado de Jane son explicados mediante largos *flashbacks* que se producen hasta el momento en que los recuerdos llegan a la primera escena de la película.

En esta primera escena, Jane sale corriendo de Thornfield, conmovida. Vaga errante por los campos con la única intención de huir. Cae una tormenta y en medio de la oscuridad divisa una casa. Un hombre joven la encuentra exhausta y casi desvanecida junto a la puerta. Es el reverendo John Rivers, y ese es su hogar, donde vive con sus hermanas.

La familia acoge a Jane. La cuidan y tratan de conocer aspectos de su vida con objeto de ayudarla, pero Jane, asustada, manifiesta su deseo de que nadie sepa dónde está, e incluso cambia su identidad. Durante la convalecencia se entrecruzan *flashbacks* y voces interiores. El primero de ellos nos conduce a casa de los Reed en el momento del arranque del libro de Brontë cuando el primo John busca a Jane que lee un libro oculto tras una cortina para atacarla.

-*Supresiones*: no aparece la enfermedad nerviosa de Jane a la salida del cuarto rojo. Se suprime la despedida de Bessie.

El ambiente de Lowood se reduce mucho a través de los *flashbacks* pero tiene la fuerza subjetiva de los recuerdos vívidos y dolorosos. Vamos directamente a la escena de la banqueta que, aunque motivada por la caída de la pizarra, no se produce como reacción de impresión por el corte de pelo de Julia Severn sino de otro castigo que recibe Helen Burns. No hay restitución del honor de Jane (ni la hubo en las otras dos versiones analizadas; tampoco merienda con la Srta. Temple). Se resume a lo esencial la enfermedad y muerte de Helen.

Queda suprimido el primer día de trabajo de Rochester después de la caída, y se adelanta el encuentro con Jane en la chimenea un día (igual que en las otras versiones analizadas). Tampoco aparece la conversación continuada con Jane sobre las posibilidades de regeneración de un hombre perdido, ni las referencias a la madre de Adele. No hay constancia de la conversación al día siguiente con Grace Poole en la habitación quemada del señor. Se resume la decepción de Jane ante la marcha repentina de Edward en un mero gesto de su cara (no hay escena ante el espejo).

La llegada de invitados se condensa a un día, y Rochester pide que Jane y Adele vayan a la fiesta esa misma noche. En casa de la tía se omite la reconciliación con las primas (tampoco había aparecido en las versiones anteriores).

La conversación nocturna entre los dos por el jardín queda simplificada para una mejor comprensión. Se suprime el diálogo en el que Jane le pide explicaciones a Edward sobre Lady Ingram. Tampoco aparece el desayuno con la Sra. Fairfax (la conversación en la que ésta le previene de los hombres se sitúa bajo un árbol).

Se omite la visita nocturna de Bertha en que le rompe el velo de novia. Tampoco se precisa la condición de primo de John ni parte de la trama de este personaje (su mundo interior, su religiosidad, y el amor perdido de la amada Rosamund), aunque sí la mayor parte de la historia de esta familia.

No aparece el posadero (Jane sabe lo ocurrido en Thornfield por la Sra. Fairfax, que no ha sido despedida. Cabe destacar que en ninguna de las tres versiones se tiene en cuenta esta figura). El personaje de Fairfax permanece en la casa hasta el final. No se produce parte de la conversación final, y queda únicamente lo esencial. En ninguna de las tres versiones se recoge que Edward haya perdido además de la vista una mano.

- *Transformaciones en personajes/historias*: Estamos ante el guión más original pero el relato de los hechos es muy fiel al texto literario. No hay transformaciones significativas en el contenido, aunque sí en la forma no lineal de contárnosla a través de *flashbacks*, colocando el arranque de la película al acabar el segundo acto.

- *Añadidos y desarrollos*: Jane se enfrenta a su tía en presencia del clérigo. El guionista sitúa las conversaciones transcendentales de Jane y Helen en el jardín de Lowood.

El *flashback* de la llegada a Thornfield se hace a través de un recuerdo de Jane y el sentimiento de que Edward la llama.

El guionista incluye una escena en que Mrs. Fairfax le habla de lo duro que debe ser Thornfield para una joven y esto motiva el envío de Jane al pueblo para echar las cartas. Hay una reflexión sobre la condición de la mujer, acorde con el espíritu del libro, que acompaña las subidas de Jane al último piso y sus ansias de libertad.

Se incluye una escena de cacería improvisada en el jardín que pone de manifiesto el mal humor del señor y permite situar aquí las conversaciones entre Fairfax y Jane acerca de las veleidades de su carácter. Jane interrumpe los juegos de Blanche y Edward

para decir que tiene que ir a ver a su tía. A su regreso a Thornfield, la conversación en clave sobre la boda la tiene Jane con Mrs. Fairfax, no con Edward.

*-Clausura del relato:* El final es muy escueto, quizá excesivamente. Casi sugerido y poético. Jane va en busca de Edward, éste la reconoce al tocarla. No cree que pueda ser real. Jane le promete que se quedará con él y se besan.

*-Elementos visuales: ambientación gótica:* tonos oscuros, espacios exteriores donde la naturaleza grandiosa contrasta con la pequeñez de Jane; niebla, procesos atmosféricos que reflejan el ánimo de los protagonistas. Hay un cuidadoso detalle en los escenarios y en el vestuario de época. Mia Wasikowska dota al personaje de una conseguida mezcla de fragilidad, franqueza y decisión y Michael Fassbender, logra un Edward educado, misterioso, irónico, atormentado y fascinado con Jane, más que severo y terrible.

*Conclusiones:* Está basada en la novela pero actualizada tanto por el lenguaje narrativo, como por la estética gótica muy acorde con la sensibilidad actual y por el tratamiento del personaje de Jane, independiente y libre (similar a la Jane de la novela). También puede haber influencia de la versión dirigida por Stevenson en el 43. Se ve en dicha ambientación romántica, el suspense, la apuesta por los diálogos y la buena dirección de actores.

#### 4. Conclusiones.

A tenor de lo analizado en este trabajo, podemos apuntar una serie de conclusiones:

La recurrencia de las versiones cinematográficas de novelas del XIX a lo largo de un siglo, y la función de éstas como base argumental y lingüística del guión fílmico desde los mismos albores del cine, hace interesante el estudio de un fenómeno que sólo se ha producido en el séptimo arte. Ni la literatura, ni el teatro, ni la danza, nacieron adoptando una realidad casi contemporánea, como eran las novelas decimonónicas, ni descubrieron a través de ellas, y de manera tan rápida, su propio lenguaje.

Ninguna ha mantenido tampoco ese canon específico como pilar constitutivo. *Los miserables*, *Anna Karenina*, *Jane Eyre*, *Grandes Esperanzas*, etc.) son ejemplo de novelas de personajes bien definidos, con sus historias interiores, que experimentan arcos de transformación; cuentan con descripciones muy visuales y una estructura clásica de tres actos con sus correspondientes nudos de acción, están provistas de tema e historia (incluidas tramas secundarias), así como de elementos narrativos como la elipsis.

Lo que sea el cine en el futuro está por ver, pero muchos autores piensan, que la madurez del cine ya se alcanzó al principio. Y lo hizo con el modelo de la novela como fundamento. Es más, parece que cada vez que el cine se aleja de la narración novelística clásica disminuye su capacidad de contar historias. La fuerza de la acción de las historias de personajes obliga a usar esta estructura, aunque lógicamente ello no esté reñido con el recurso a modernas formas de narrativa y de montaje.

Un clásico es patrimonio de todos, y las variadas relecturas críticas y artísticas pueden enriquecerlo y acercar al público a su conocimiento y disfrute. Las readaptaciones cinematográficas de novelas del XIX tienen un atractivo especial y mantienen su vigencia por las múltiples razones ya mencionadas: la apelación al mundo interior del espectador, las temáticas descritas, la presencia de mitos, etc. Es de esperar que esto siga sucediendo en épocas venideras. Esta 'clasicidad' permite que puedan ser versionadas una y otra vez sin perder por ello sus cualidades originales, y ser ofrecidas al público contemporáneo desde una mirada acorde con la época.

El debate originado entre los teóricos, pone de manifiesto la necesidad de encontrar un término que defina exactamente este tipo específico de adaptaciones y su sucesivo versionado: “readaptación cinematográfica” de novelas clásicas, o algo semejante. El término “readaptación” parece más adecuado que *remake*, que “adaptación de la adaptación” (Seiger) –y desde luego que “reescritura” o “versión”- ya que deja la puerta abierta a que dicha obra cinematográfica provenga directamente de la fuente literaria, o contenga, si acaso, alguna referencia a otras películas precedentes, pero sin que pueda decirse que se basa exclusiva o mayoritariamente en ellas.

La discusión entre originalidad y fidelidad tiene muchos matices. Es posible hacer una versión que se aleje del argumento, pero aprovechar la fama de la fuente original para hacer algo muy distinto sembraría desconfianza en el lector o impediría encontrar trazas de la relación con el original. Al mismo tiempo, una lectura al dictado de la obra literaria no sólo no tiene sentido sino que no es posible desde el mismo instante en que cambiamos al lenguaje cinematográfico.

Entre ambos extremos entendemos que hay un arco amplísimo de puntos intermedios en los que cabe estar lo suficientemente cerca y lejos de la fuente como para no perder la conexión con ella. Hay una gama de variaciones que van desde la traducción a un cambio en la narración de los hechos, en el enfoque o incluso en el marco. En todos estos casos podemos seguir teniendo consciencia de ver una versión digna de la obra original, aunque la experiencia estética sea muy distinta en cada caso.

La clave para no perder la conexión con la obra original, nos la da Steiner, con su concepto de “cortesía”. Pensamos que es posible mantener el respeto y la cortesía desde propuestas arriesgadas, un riesgo que –en ocasiones- no se debe sólo a las relaciones entre ambas obras, sino a las expectativas del receptor, no siempre acostumbrado a una lectura que no sea traducción al pie de la letra su obra favorita.

En la medida en que un texto es popular y ha sido adaptado al cine sucesivas veces es más lógico que las propuestas nuevas que surjan ofrezcan perspectivas novedosas, algo que añadir a las versiones anteriores. Todo lo que se haga en este marco enriquece a la obra original, al público, al cineasta y al patrimonio cultural.

Titulábamos este trabajo “Erase otra vez el cine”. El rótulo alude a una fabulación concreta (la de cada adaptación clásica del XIX) y a una fabulación abstracta (la de la propia historia del cine). Y a la idea de recurrencia. La revisión constante de estas obras que se encuentran en el origen de las técnicas y el lenguaje cinematográfico son una manera de que el cine –todavía arte joven- se conozca a sí mismo, y, basándose firmemente en las grandes historias, la definición de personajes, etc., siga encontrando su manera específica de narrar mediante imágenes y sonido.

En este sentido, creemos que cuando el cine continúa llevando a la pantalla las novelas del XIX nos está contando de nuevo su propia historia y, de alguna manera –si se nos permite la metáfora-, está haciendo un *remake* de sí mismo, se está rehaciendo.

## 5. Referencias bibliográficas.

### 5.1. Bibliografía

- ANDREW, Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- ARRANZ, David Felipe, *Las cien mejores películas sobre obras literarias españolas*. Cacitel, 2009.
- BALDELLI, Pio, *El cine y la obra literaria*, La Habana, ICAIC, 1966.
- BALLÓ, Jordi; Pérez, Xavier, *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- , *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- BAZÍN, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2001.
- BETTETINI, Gianfranco, *La conversación audiovisual. Problemas de enunciación fílmica y televisiva*, Madrid, Cátedra, 1986.
- BLUESTONE, George, *Novels into Film*, The Johns Hopkins University Press, 1957.
- BOYUM, Joy Gould, *Double Exposure: Fiction into Film*, New York, Plume (New American Library), 1985.
- BRENES, Carmen Sofía, *¿De qué tratan realmente las películas. Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión*. Madrid, EIUNSA, 2001.
- BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*, Smith, Elder & Company, 1847. tomos I y II. Santa Fe, El Cid Editor, 2009 (recurso electrónico <http://0-site.ebrary.com.fama.us.es/lib/unisev/docDetail.action?docID=10353027>).
- BRITISH&WORLD ENGLISH DICTIONARY. <http://oxforddictionaries.com>
- BURCH, Noël, *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos, 2008.
- CANUDO, Ricciotto, “Manifiesto de las siete Artes”, en *Textos y manifiestos del cine*, Romaguera, Joaquín y Alsina, Homero eds. Madrid, Cátedra, 1993.
- CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (eds.), *Adaptations: from text to screen, screen to text*. New York, Routledge, 1999.
- CARTMELL, Deborah; HUNTER, I.Q.; KAYE, Heidi and WHELEHAN, Imelda (eds.), *Classics in film and fiction*. London and Sterling (Virginia), Pluto Press, 2000.
- CARMONA, Luis Miguel, ¡Tócala otra vez!: Guía definitiva de secuelas, sagas y remakes. Barcelona, Tand B eds., 2006.
- CASARES, Julio, *Diccionario ideológico de la lengua española*. Madrid, 1942.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción, “El remake cinematográfico y la comunicación intercultural”, en *Razón y Palabra*, 44, abril-mayo 2005.
- , *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en*

Hollywood. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

CATTRYSSE, P. Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain, Berna, Peter Lang, 1992.

CEBRIÁN, HERRERO, J., *Diccionario de Radio y Televisión*, Madrid, Pearson Education, 1981.

CERAMI, Vincenzo, *Consigli a un giovane scrittore*. Roma, Einaudi, 1996/*Consejos a un joven escritor*, Barcelona, Península, 2004.

COHEN, Keith, *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*, New Haven, Yale University Press, 1979.

CONCISE OXFORD ENGLISH DICTIONARY, Oxford University Press, 2008.

CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y el cine*, Traducción M<sup>a</sup> Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990.

DRAE, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, 22 ed.

DRUXMAN, Michael B. *Make it again, Sam. A survey of movie remakes*. San Francisco, A.S. Barnes, 1975.

ECO, Umberto, "Cinema e letteratura: la struttura dell'intreccio", en *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968: 201-208/ "Cine y literatura: la estructura de la trama", en *La definición del arte*, Madrid, Martínez Roca, 1970: 194-200.

EINSENSTEIN, Sergei, *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid, Rialp, 1989. (Versión María de Cuerdas, 2002).

FARO FORTEZA, Agustín, *Películas de libros*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Santiago de Compostela, Universidad, 2000.

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge, *Filosofía zombi*. Barcelona, Anagrama, 2011.

FORREST, Jennifer and KOOS, Leonard R. (eds.), *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany, SUNY, 2002.

FORREST, Jennifer, "The "Personal" Touch: The Original, the Remake, and the Dupe in Early Cinema", en *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany, SUNY, 2002: 169-202.

FRAGO, Marta, *Leer, dialogar, escribir cine. Ruth Praver Jhabvala y la adaptación cinematográfica*. Pamplona, Eunsa, 2007.

-----, "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica", en *Comunicación y Sociedad*, 18, 2005, 2: 49-82.

GAUDREAULT, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Klincksieck, 1988.

-----, JOST, François, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós, 1995.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982/*Palimpsestos : la literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.

GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Madrid, Espasa, col. Austral, 2012, ed. rev. y aum. (e.o. 1985).

GUARINOS, Virginia, *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla Libros, 1996.

GUBERN, Roman, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

GUERIN, Marie Anne, *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 2004.

GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña, *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid, Cátedra, 2006.

HERNÁNDEZ LES, Juan A. *Cine y literatura: la metáfora visual*. Barcelona, Pujol & Amado, 2005.

HOPKINS, Lisa, "The red and the blue. Jane Eyre in the 1990", en Cartmell, Deborah; Hunter, I.Q.; Kaye, Heidi and Whelehan, Imelda (eds.), *Classics in film and fiction*. London and Sterling (Virginia), Pluto Press, 2000.

HORTON, Andrew, McDOUGAL, Stuart Y. (eds.), *Play It Again, Sam Retakes and Remakes*. Berkeley, University of California Press, 1998.

HUTCHEON, Linda, *A theory of adaptation*. With Siobhan O'Flynn. New York, Routledge, 2013 (e.o. 2006).

IMDb, Internet Movie Database, [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

JESS-COOKE, Carolyn, VEREVIS, Constantine, *Second Takes. Critical Approaches to the Film Sequel*. Albany, SUNY, 2010.

KONINGSBERG I. (2004): *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, Akal.

KRISTEVA, Julia. *Sèmiôtiqué*. Paris, Seuil, 1969/ *Semiótica I*. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, 1978; *Semiótica II*. Madrid, Fundamentos, 1992.

LEITCH, Thomas, "Twice-Told Tales: Disavowal Rethoric of the Remake", en *Film/Literature Quarterly*, 1991. También incluido en Forrest, Jennifer, *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*. Albany, SUNY, 2002.

LIMBACHER, James L. *Haven't I seen you somewhere before? : remakes, sequels, and series in motion pictures, videos, and television, 1896-1990*. Ann-Arbor, Michigan, Pierian Press, 1991.

MAGNY, Joël, *Vocabularios del cine. Palabras para leer el cine. Palabras para hacer el cine. Palabras para amar el cine*. Barcelona, Paidós, 2005.

McFARLANE, Brian, *Novel to Film: an adaptation to the theory of adaptation*, Clarendon Press, 1996.

McKEE, Robert, *El Guión. El problema de la adaptación*, Madrid, Alba, 2009.

METZ, Christian, *Lenguaje y cine*, Madrid, Planeta, 1973

-----, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.,

MINGUEZ ARRANZ, Norberto, *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*. Valencia, La Mirada, 1998.

MIQUEL, Ángel, *Cine y literatura*. México, UNAM, 2009.

MOINE, Raphaëlle, *Les genres du cinema*. Paris, Natan Université, 2002.

-----*Les films français a Hollywood*. Paris, C.N.R.S., 2007.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1966-1967.

NAREMORE, James. *Film Adaptation*. Rutgers University Press, 2000.

NAVARRETE, Ramón, *Galdós en el cine español*, Madrid, T-B Editores, 2003.

NOWLAN, Robert A., WRIGHT NOWLAN, Gwendolyn, *Cinema sequels and remakes, 1903-1987*. McFarland, 2000.

PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra, 1999.

PÉREZ BOWIE, José Antonio, *La adaptación cinematográfica de textos literarios*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2003.

----- “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, 2004: 277-300.

-----, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 2008.

----- (ed.), *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio, *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona, Ariel, 2002.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.

-----, José Luis, *Historia del Cine*. Madrid, Alianza, 2006.

SEGER, Linda, *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York, Henry Holt and Company, 1992/*El arte de la adaptación cómo convertir hechos y ficciones en películas*. Traducción Marisa Chacón y Alfonso Méndiz. Edición, prólogo y notas Alfonso Méndiz. Epílogo Ramiro Gómez B. de Castro. Madrid, Rialp, 2000, 2ª.

-----, *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid, Rialp, 1997.

SCHWARTZ, Ronald, *Noir, now and then : film noir originals and remakes, (1944-1999)* . Greenwood Press, 2001.

<http://0-site.ebrary.com.fama.us.es/lib/unisev/docDetail.action?docID=10020873>

SERCEAU, Michel, *L'adaptation cinématographique des texts littéraires. Théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal, 1999.

-----; PROTOPOPOFF, Daniel, *Le remake et la adaptation*, Paris, CinemAction 53, 1989.

STAM, Robert, *Literature through Film: Realism Magic and the Art of the Adaptation*. Wiley, 2004/Peking University Press, 2006.

TRUEBA, Fernando, *Diccionario del cine*. Madrid, Plot, 2004.

URRUTIA, Jorge, *Imago litterae*, Sevilla, Alfar, 1983.

US ENGLISH DICTIONARY, <http://oxforddictionaries.com>.

UTRERA, Rafael, (ed.). *8 calas cinematográficas en la literatura de la generación del 98*. Sevilla, Padilla Libros (Cuadernos de Eihceroa), 1999.

-----, "La diligencia, de la literatura al cine", en *Nickel Odeon*, 26, 2002: 116-123.

-----, *Literatura y cine. Adaptaciones*. Sevilla, Padilla Libros, 2007.

-----, "Las adaptaciones literarias al cine como recurso para el conocimiento de la literatura y la sociedad", en *Los lenguajes de las pantallas: del cine al ordenador*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia I, 2007: 9-27.

-----, (ed). *Carmen Global*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.

VEREVIS, Constantine. *Film Remakes*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.

WAGNER, Geoffrey, *The Novel and the Cinema*, Cranbury, New Jersey, Associated University Press, 1975.

ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1992.

### **5.2. Filmografía**

- Jane Eyre*, Robert Stevenson (1944).
- Jane Eyre*, Franco Zeffirelli (1996).
- Jane Eyre*, Cary Fukunaga (2011).
- Los miserables*, miniserie, Joséé Dayan (2000).

## **6. Anexos**

6.1. Entrevista a Armando Fumagalli, director del Máster de Guión y profesor de Semiótica en la Facultad de Comunicación la Universidad Católica de Milán. Consultor de guiones.

6.2. Entrevista a Mike Newell, director de cine, sobre la adaptación de la novela *Grandes Esperanzas* de Dickens (2012).

6.3. Tabla comparada de las tres películas y la novela. Con cuadros (siguiendo en parte el criterio de Sánchez Noriega para las adaptaciones). Las fichas, el análisis y las conclusiones se tratan en el capítulo 6 del análisis-desarrollo (3.6).

**6.1. Entrevista a Armando Fumagalli, director del Máster de Guión y profesor de Semiótica de la Universidad Católica de Milán.** (Parte de la entrevista ha sido publicada por la autora del trabajo en el número de septiembre de la revista *Fila Siete*, otra parte de la entrevista incluida en este trabajo es inédita).

**1. Este año celebramos el bicentenario de Dickens, cuya inspiración se encuentra en los orígenes del cine, y próximamente veremos una nueva versión de *Grandes Esperanzas*, de Mike Newell. Pero además, estamos a la espera de *Ana Karenina*, de Joe Wright, y de *Los Miserables*, de Tom Hooper. El año pasado Fukunaga estrenó la versión número veintiséis de *Jane Eyre*. ¿Por qué se siguen adaptando las grandes historias del siglo XIX?**

Probablemente porque son historias de *conflictos* interiores personales y sociales y tienen una dimensión de intriga que funciona. Son, además, historias románticas y conmovedoras, de personajes rotundos y claros. Cuando se hace una adaptación se retoma la historia original pero es preciso hacerla presente en la actualidad. Preguntarse: ¿qué puede decir esta historia al mundo de hoy? Es lo que hace, por ejemplo, Emma Thompson en el guión de *Sentido y sensibilidad*. Es muy fiel al texto pero, de manera sutil y efectiva, hace resonar sin anacronismos temas que no estaban en Jane Austen para conectar con el público mundial contemporáneo, y lo hace simplemente dando un valor a la hermana menor que no tenía en la novela.

**2. ¿Estamos viviendo una vuelta al romanticismo? ¿Los tiempos de crisis nos invitan a refugiarnos en los sueños?**

No lo creo. Hay, más bien, unas constantes antropológicas que están al margen de situaciones como la crisis. Siempre tenemos necesidad de soñar, de encontrar el sentido de la vida, de la muerte. Hay historias literarias que en cualquier contexto histórico y cultural tienen sentido. *Romeo y Julieta* siempre funciona: el amor que sabe superar las barreras de violencia, de oposición, etc. Es tan básico que se puede poner en cualquier contexto. Cada año salen nuevas películas que son una rescritura de esta obra clásica. Luego están las historias de formación: *Star Wars*, por ejemplo. O historias de perdón, de transformación de niño a adulto. Siempre las hay, en cualquier cultura.

Ha habido años en que se hablaba del postmodernismo, del final de las grandes narraciones, pero cuando hay centenares de millares de personas que van al cine a ver *Titanic*... ¿Qué es *Titanic*, sino *Romeo y Julieta*, una gran historia de amor. Siempre es

la misma y si alguien la hace dentro de diez años tendrá un éxito seguro. *Harry Potter* es una historia clásica de formación, nueva en algunos aspectos e igual en otros. El ambiente cultural de cierta época puede tener influencia en la difusión de obras de elite, pero para el común de los mortales estas son las historias que llegan. *El pequeño príncipe* sigue siendo el libro más vendido.

### **3. ¿Los *remakes*, son buenos o malos para la obra original y para el cine?**

Esta pregunta es difícil de contestar. Un criterio es la fidelidad, otro la estética y otro lo económico. Son tres cosas y cada una muy autónoma. Puedes hacer una cosa muy infiel y estéticamente muy básica pero que tenga mucho éxito. Y puedes hacer una cosa muy fiel y lograda estéticamente pero que sea para un público minoritario. Puedes tener todas las combinaciones del mundo.

Si trabajas con una obra fundamental de la literatura como *Los Novios*, de Manzoni, o una versión de *Don Quijote*, de Cervantes, tienes que guardar cierta fidelidad pero a veces nadie sabe que una película se basa en una novela que ha sido mediocre. *Forrest Gump*, por ejemplo, está basada en una novela que no tuvo mucho éxito. Depende también de las características de la obra literaria que es tu fuente. Y del medio. Cuando se hacen adaptaciones para televisión se considera necesaria más fidelidad. Cuando se hacen en Hollywood para el cine hay libertad para cambiar casi todo.

### **4. ¿Qué motiva a un cineasta abordar una obra clásica?**

Tampoco esta pregunta tiene una respuesta única. En televisión y cine americano la película no depende del director sino de la productora. En Europa, en cambio, el director tiene más peso en la decisión. No podemos pensar en el cine americano como en el europeo: el cine en EE.UU es una industria desarrollada. Muchas veces la película por la que uno es conocido vio la luz por un encargo, o porque el productor o el director tienen problemas económicos. Scorsese, por ejemplo, no quiso hacer *El Padrino*, la hizo para pagar sus deudas. Lo convenció George Lucas que era amigo suyo (le dijo: lo mejor que puedes hacer es esta película para Paramount).

El cine independiente siempre ha existido al lado del de las *majors*. También hay directores que han sido contratados por directores independientes. Es imposible establecer leyes generales en estos casos. Sería hacer una ley de algo que puede pasar de miles de formas diferentes. Lo que puedo decir es: en este caso ha pasado esto, y en otro caso, otra cosa completamente diferente.

## **6.2. Entrevista a Mike Newell, director de *Grandes esperanzas* (2012).**

En el marco de la IX edición del Sevilla Festival de Cine Europeo, la autora del trabajo ha tenido la oportunidad de entrevistar al director de cine británico. En su filmografía se incluyen varias películas que son adaptaciones de obras literarias -*La máscara de hierro* (Dumas), *Un abril encantado* (Elizabeth von Arnim), *El príncipe de Persia* (adaptación de videojuegos), *Harry Potter y el cáliz de fuego* (J.K. Rowling), *El amor en los tiempos del cólera* (Gabriel García Márquez), etc.-, aunque quizá la más interesante para el tema que nos ocupa sea precisamente ésta, *Grandes Esperanzas*, versión para el cine de la novela de Dickens que se estrena en España en 2013.

**1. He podido ver *Grandes Esperanzas* y me ha gustado. Me parece una dignísima adaptación de Dickens, muy oportuna en este aniversario.**

Bien, bien, gracias. Excelente.

**2. ¿Por qué se hace esta película? ¿Por el bicentenario de Dickens o por un interés personal?**

No ha sido por el aniversario. Cuando era universitario estudié Literatura Inglesa y desarrollé un particular amor por Dickens. En aquel momento no estaba nada de moda estudiar a este autor. Yo lo estudié, tenía una voz tan personal que era muy fácil de reconocer. Me encantó esa voz... Cincuenta años después me ha venido esta oportunidad. *Grandes Esperanzas* es una historia muy rica, de amor, de fantasmas, un melodrama también. No acaba nunca, es una mina de la que siempre se saca riqueza.

**3. ¿Era necesaria una nueva versión de *Grandes Esperanzas*? Ya existen muchas adaptaciones teatrales y cinematográficas...**

He visto siete o diez versiones televisivas y cinematográficas. Ya hace 70 años, David Lean hizo una gran adaptación. Es posible que alguien no entienda que se haga de nuevo o piense que no se aproxima para nada al maestro. Pero hay un enfoque que no se había mostrado y que es muy moderno: *Grandes Esperanzas* es la historia de unos jóvenes que reciben malos tratos por parte de unos mayores que a su vez fueron maltratados. El paso del mal de una generación a generación, y el hecho de que la gente no pueda escapar de ello. Mi intención es enseñar que estos dos jóvenes -Pip y Estela- son infelices porque han sido víctimas que han seguido caminos equivocados: Pip no

tenía que haber sido un caballero, cambia sus motivaciones continuamente y nunca acierta; y Estela no tenía que haber sido una dama, es la hija de un convicto.

#### **4. ¿Es entonces esta su aportación, su voz personal?**

Sí. Mi visión es el de que estamos ante una terrible equivocación. Pip y Estela son personajes a los que les han arruinado la vida. Yo quería mostrar cómo se puede llegar a cometer tan gran error, engañarse a uno mismo y conducirse al desastre.

#### **5. Sin embargo, como su título indica, es una obra esperanzada, llena de buenos sentimientos.**

Cierto, pero porque ellos aprenden. Hay personajes –Joe, Biddy- que son muy buena gente, pero Pip, Magwitch, la srta. Havisham, no son buenos. Estela es una víctima y tampoco es buena. Dickens hace que exista esta gente maravillosa, pero son simples, no tienen don de la palabra ni casi pueden expresarse. Y sin embargo, influyen en los demás.

#### **6. Por qué le siguen fascinando al cine las novelas del XIX?**

Hay muchas razones, pero pienso que una de ellas es porque la literatura del XIX se interesa más por el por qué que por el qué pasa. Esto es nuevo. Todavía no se ha descubierto la psicología, no saben la respuesta pero se preguntan. La cuestión de la motivación es muy importante. Hay más en los personajes y en la acción de lo que parece a primera vista. Todo un paisaje detrás del rostro, debajo de la piel.

#### **7. Decía Eisenstein: “Cuando éramos niños no nos dábamos cuenta de este mecanismo, y al ser adultos raramente hemos releído las novelas de Dickens. Ahora, al convertirnos en realizadores de filmes, nunca encontramos el tiempo suficiente para mirar debajo de las cubiertas de estas novelas y buscar qué es, exactamente, lo que nos había cautivado en ellas, y con qué medios estos volúmenes de tan gran número de páginas habían encadenado nuestra atención de modo tan irresistible. Griffith, por lo visto, se dio más cuenta ello”. ¿Qué es Dickens para el cine?**

Hay gente que es como una vela, que da luz. Y Dickens lo fue, durante muchos años. No hay nadie que a su muerte haya producido tanto. Y tenía un modo de narrar único. Escribió auténticos guiones, con fotogramas inolvidables para tu mente. La

escena del barco de vapor, por ejemplo. Está escrita con frases cortas, como disparos: Magwitch cae en el agua. Y después Pip se tira. Y después... Lo corta, lo corta todo el tiempo. Sus descripciones, por ejemplo, son vivísimas. Su visión de Londres, maravillosa y terrible a un tiempo. Esta ciudad era el centro del mundo. La gente venía pensando que iba a comerse Londres y era Londres quien los devoraba, como Saturno devora a sus hijos.

**8. Usted lleva casi cincuenta años haciendo televisión y cine. Ha tocado todos los géneros: drama, aventura, juvenil, adaptaciones de clásicos, comedia romántica, apocalíptico, acción...No se ha encasillado.**

(Risas) Y me encantaría hacer una del Oeste. Es una necesidad que tengo, y que confunde a la gente e irrita a la crítica, porque no pueden etiquetarme. Próximamente haré *Reykjavik*, una historia política, casi contemporánea, sobre Reagan y Gorbachov. Seguro que piensan: va a fastidiar el género. Creerán que no hay consistencia, pero a mí me parece consistente actuar así. Yo no puedo centrarme en un género. Me gusta contar historias que tienen un personaje central maravilloso con problemas. Hugh Grant, en *Cuatro bodas y un funeral*, por ejemplo, es una persona encantadora con un problema horrible: no es capaz de comprometerse; y Harry Potter es un héroe contemporáneo pero tiene un problema: que el más poderoso quiere tres gotas de su sangre. Si tienes un personaje interesante puedes hacer una gran historia. Eso pasa en *Grandes Esperanzas*: hay un personaje maravilloso y luego le ponemos un montón de problemas que le afectan y le dan forma, que le influyen. En eso estoy con Dickens.

**6.3. Tabla comparada de las tres películas y la novela.** Con cuadros (siguiendo en parte el criterio de Sánchez Noriega). Las fichas, el análisis y las conclusiones se tratan en el capítulo 3.6 del análisis-desarrollo.

Fuente literaria Jane Eyre, novela de Charlotte Brontë	Versión cine Stevenson 1943	Versión cine Zeffirelli 1996	Versión cine Fukunaga 2011
<p>Presentación: Narrador (Jane adulta). Cada nuevo capítulo de una novela es como un nuevo cuadro en una obra teatral.</p> <p>* Prácticamente todo lo que reflejan las versiones cinematográficas está en el original literario. En ocasiones no se refieren con detalle todas las conversaciones porque excede a las posibilidades de este trabajo.</p>	<p>Presentación: Aparece el libro de Brontë en los créditos de la película. Primer capítulo. Narrador intradiegético presenta la situación de Jane.</p>	<p>Presentación: Jane de pequeña es encerrada por su tía en el cuarto rojo donde permanece castigada. Para ella es un cuarto encantado donde pasa mucho miedo. Créditos sobre fondo rojo.</p>	<p>Jane huye de Thornfield. Camina errante por los campos como enloquecida. En medio de la oscuridad ve una casa y se dirige a ella. Los hermanos Rivers la recogen casi desfallecida. Jane los oye y sus voces se mezclan con imágenes y sonidos del pasado que funcionan como <i>flashbacks</i>.</p>
<p>Cap I. Ambiente de la casa de los Reed. Presentación de personajes. Diferencia de trato de Jane, y de los primos. Escena de la lectura tras la cortina. John Reed le pega a Jane. Jane reacciona con furia. La Sra. Reed manda que castiguen a Jane en el cuarto rojo.</p>			<p><i>Flashback</i> de John Reed buscando a Jane niña que lee un libro oculta tras una cortina. La ataca y Jane se defiende.</p>
<p>Cap II. Bessie y otra criada, Abbot, encierran a Jane. Descripción del cuarto rojo. Asustada por unas luces y el espejo, Jane grita. Su tía le riñe y la deja encerrada. Jane se desmaya.</p>			<p>Voz: “Rece Srta. Eyre o vendrá algo por esa chimenea y se la llevará”. Jane es encerrada en el cuarto rojo.</p>
<p>Cap III. Jane en la cama. Junto a ella Bessy y el boticario, Mr. Lloyd. Jane se siente muy desdichada. Conversación afectuosa del boticario. Prescribe un cambio de aires.</p>	<p>Primera escena: salida de Jane del cuarto rojo.</p>		

<p>Cap IV. Jane intuye que todo va a cambiar. Ya no está triste aunque sí sola. Relación con Bessie. Un día de enero ve llegar un carruaje. Es Mr. Brocklehurst, clérigo de Lowood. Habla con ella. Diálogo del infierno. La tía la define como mentirosa. Hablan de que en Lowood la corregirán.</p> <p>Jane y la tía quedan solas y ella le dice que no es mentirosa, que si lo fuera diría que la quiere cuando la detesta. La tía intenta calmarla y la manda a su cuarto. Jane siente el regusto de la venganza. Despedida de Bessie.</p>	<p>Presentación al Sr. Brocklehurst, reverendo de Lowood. La Sra. Reed le refiere al episodio de la mañana, en que “Jane pegó a John sin motivo”. Jane dice que él le pegó primero. La madre pregunta a su hijo, que le miente. La tía dice que no escuchará más mentiras. Diálogo del infierno. Brocklehurst le habla de Lowood y ella desea irse.</p>	<p>Llegada del Sr. Brocklehurst. La Sra. Reed le presenta a sus hijos y los manda a buscar a Jane. Ellos se alegran de que Jane se vaya. La tía le cuenta la historia de Jane. Sale a relucir el tío de Madeira.</p> <p>Conversación del reverendo con Jane sobre el infierno.</p> <p>La tía la llama mentirosa. Jane responde furiosa: “la detesto”...</p>	<p>Llega la visita Sr. Brocklehurst, clérigo de Lowood. Conversación sobre el infierno.</p> <p>Jane se enfrenta a su tía que la ha llamado mentirosa “Tío Reed y mis padres en el cielo”...</p>
<p>Cap V. Bessie va a buscar a Jane que ya está vestida. Le pregunta si quiere despedirse de su tía y ella le dice que no, que su tía fue a verla por la noche y le dijo que al día siguiente no la despediría.</p> <p>Jane se marcha en coche de caballos. El viaje resulta casi irreal. Paron en una posada y pasa miedo. Se duerme.</p> <p>Jane llega a Lowood aterida. La recibe una mujer afectuosa. Se interesa por su situación y manda que le den de comer y la lleven a la habitación. Jane llega a una habitación llena de niñas en sus mesas. Están estudiando. Mrs. Miller manda recoger los libros y traer una comida, que resulta escasa. Ve el dormitorio pero duerme esa noche con</p>	<p>Despedida cariñosa de Bessy. Le regaña porque no le apene dejarla. Le da su prendedor. Jane se marcha con el Sr. Brocklehurst. La Sra. Reed y John se asoman por la ventana pero no la despiden. Jane le dice con furia: “La odio, la odio, la odio. Nunca volveré a llamarla tía y si me preguntan cómo me trató diré que era egoísta, mala y dura y que sólo verla me da asco”. Jane se va en coche de caballos. Sueña con aprender en el colegio.</p> <p>El cochero la lleva dormida a Lowood y la deja en brazos de las maestras.</p> <p>Con el fondo del libro de Brontë, descripción de Lowood y voz</p>	<p>Marcha de Jane de casa de los Reed con el clérigo de Lowood.</p>	<p>Marcha de Jane de casa de los Reed</p> <p>Llegada a Lowood. Desde el primer momento se ve a Helen.</p> <p>Acaba el flashback. En casa de los Rivers John y las hermanas preguntan a Jane a quién deben avisar</p>

<p>Mrs. Miller. Al día siguiente se levanta. Hace frío. Comparte lavabo con varias niñas. Rezo de las oraciones. Después desayuno. Potaje quemado. Protesta unánime. Clases. A las 12 Mrs. Miller manda llevar bocadillos de pan y queso a las niñas.</p>	<p>en off de Jane: "Mis sueños se desvanecieron". Crueldad del Sr. Brocklehurst.</p> <p>Despertar marcial en la habitación a toque de campana. Lavado.</p>		<p>para que sepa dónde está. Ella responde aturdida y débil que nadie la debe encontrar.</p> <p>Ella se da a conocer como Jane Eliot</p> <p>Jane pide a los hermanos un empleo para no ser gravosa</p> <p>John le pregunta: ¿Esa escuela para qué la preparó? ¿Fue exhaustiva?</p>
---	--	--	--

<p>Salen al jardín. Ella está sola pero tranquila. Al poco ve a una niña leer un libro. Como le gustan los libros entablan conversación. Helen le habla de Lowood.</p> <p>Comida mala. Castigan a Helen a estar de pie en medio de la sala. A Jane le parece un castigo afrentoso y no entiende cómo puede estar tan serena. Otra comida ligera. Jane pasa hambre.</p> <p>Cap VI. Amanece un día frío. No se lavan. Desayuno frugal. Jane se incorpora a las clases. A Burns le riñen constantemente por menudencias. Ella responde con bondad. Jane la observa pero no la entiende. Mrs. Scartched manda traer unas varas para pegar a Helen por tener las manos sucias. Jane va en busca de Helen. Hablan de lo ocurrido. Tienen distintas visiones del sufrimiento. Hablan del rencor, el perdón, la felicidad, Dios.</p> <p>Cap VII. Jane lleva tres meses en Lowood. Se describe el frío y el hambre que pasan; también algún rato feliz de asueto. Las mayores se comen la comida de las pequeñas. Un día, Jane ve desde la ventana a un hombre y reconoce a Mr. Brocklehurst. El clérigo recrimina a las maestras el gasto de los bocadillos y otras cosas, lo que pone de manifiesto su tacañería, que él esconde bajo una apariencia de virtud.</p>			
--	--	--	--

--	--	--	--

<p>Mr. Brocklehurst ve a una chica de pelo rojo, rizado y suelto. Se escandaliza. Manda que le corten el pelo. Es Julia Severn. Hace un discurso sobre la vanidad y la necesidad de reprimirla.</p> <p>Caída de la pizarra de Jane. Mr. Brocklehurst la ve y la reconoce. Manda que la suban a un taburete y previene a las alumnas del trato con ella porque es mentirosa. La deja castigada media hora más. Helen pasa a su lado y le sonrío.</p> <p>Cap VIII. Jane está triste. Helen le lleva pan y café. Le dice que si su conciencia no le arguye nada debe estar tranquila. Que depende demasiado de la aprobación de los demás. Le habla de un reino invisible donde la cuidan.</p>	<p>Suben a Jane a una banqueta. Mr. Brocklehurst la pone en evidencia delante de todas. Les dice que la excluyan, y a las maestras que la vigilen.</p> <p>Al caer la tarde, Helen le lleva algo de comer.</p>	<p>Escena del castigo del taburete. Helen se apiada de ella y por la noche, en la habitación, le ofrece pan y queso.</p>	<p>Flashback de golpe de castigo en la nuca en Lowood. Vemos a Helen Burns recibir un castigo de latigazos. Jane, impresionada, deja caer la pizarra. El Sr. Brocklehurst la sube al taburete y le castiga. Helen le da un pedazo de pan. Jane se queda sola.</p>
	<p>Comedor. Una niña mayor le quita el huevo, único alimento de una comida insípida.</p>		
		<p>Al despertar pasan revista. Castigan a Helen por tener las manos sucias. Se intuye su enfermedad.</p>	
<p>Miss Temple la llama y van las dos. Le pregunta por su tía. Jane se explaya. La maestra restituye el honor de Jane. Pregunta a Helen por su salud. Las invita a merendar.</p>	<p>Jane y Helen recogen la ropa seca. Momento bucólico en que sueñan con viajar y ser libres. Conversación con el doctor.</p>	<p>En un rato de distensión dentro de la escuela, Jane pide a Helen que le deje dibujarla. Se suelta los cabellos.</p> <p>El Sr. Brocklehurst la ve y, escandalizado, manda que le corten el pelo. Jane se solidariza. Las dos presentan la melena al castigo desafiantes.</p>	<p>Helen y Jane escondidas en el jardín hablan sobre el sufrimiento. Tienen distintas visiones: Jane se rebela, Helen se abandona.</p>

			Termina el <i>flashback</i> . Jane está dibujando. Aparece una hermana Rivers y ve los dibujos con admiración.
<p>Capítulo IX. Paso del invierno a la primavera. Tifus en Lowood. La mitad de las niñas se contagian. Muchas se van a sus casas, otras mueren. Libertad casi ilimitada para las niñas sanas. Jane frecuenta otras amistades. Parece olvidarse de Helen que está enferma de tuberculosis. Un día de junio que ve salir al médico pregunta pro ella. Le dicen que no estará aquí mucho tiempo. Ella intuye que va a morir. Pregunta si puede ir a verla pero le dicen que no. De noche, al no poder dormir va a la enfermería.</p>	<p>El médico pasa revista. Helen tose.</p> <p>Le cortan el pelo a Helen. Jane intercede. Las castigan a dar vueltas alrededor de la casa en medio de la nieve y el frío.</p> <p>El doctor llega con un medicamento para Helen, que está peor.</p> <p>Enfrentamiento doctor y Sr. Brocklehurst. Jane está detrás de la puerta y oye la conversación.</p>	<p>Por la noche Helen tose. Las niñas están alrededor de Mrs. Temple, que les dice que Dios las ha bendecido con una inteligencia despierta. “y con eso y una educación lograréis tener un espíritu independiente”. Mrs. Temple dice a la profesora severa que le preocupa la salud de Burns pero ésta no hace caso. Escena del campo helado y muerto (presagio de lo que va a suceder).</p>	<p><i>Flashback</i>. Helen en la cama enferma. Jane se acuesta a su lado.</p>
<p>Jane se despide de Helen. Conversación sobre el Cielo. Ella le dice que se tape con su colcha. Duermen juntas. Helen feliz y tranquila por tenerla a su lado.</p>	<p>Jane entra en la habitación. Conversación sobre el Cielo. Duerme con Helen.</p>	<p>De noche hace frío y Helen está más enferma. Jane se despierta de madrugada y ve el colchón enrollado. Sale a buscarla a la enfermería.</p>	
<p>Llevan a Jane a su cama y ella no sabe lo que pasa hasta dos días después en que le dicen que las encontraron abrazadas: ella dormida y Helen muerta.</p>	<p>Helen muere. Jane al despertar se da cuenta. Vemos a Jane abrazada a la lápida de su tumba.</p>	<p>Jane duerme con Helen. A la mañana siguiente, la profesora severa entra en la habitación. Al verla llama al Sr. Brocklehurst. Jane, mientras, intenta de despertar a Helen. Se da cuenta de que ha muerto. Todos miran con aprensión. Jane queda con Mrs. Temple que intenta consolarla. Disponen todo para llevarse el cuerpo de Helen y enterrarla.</p>	<p>Al amanecer tapan a Helen que ha muerto por la noche y se llevan a Jane en brazos.</p>

<p>Cap X. El narrador resume ocho años de vida en Lowood. El tifus pasa y se abre una investigación por insalubridad. Cambios en la ubicación y estructura de Lowood. Jane vive allí seis años como discípula y dos como maestra. Amistad con Miss Temple, inspectora. Jane se vuelve serena (adopta por asimilación los sentimientos de Miss Temple).</p>	<p>Conversación con el doctor, que dice que en Lowood obtendrá una educación y que debe sobreponerse.</p>	<p>Escena de transición: Jane niña junto a la tumba de Helen. Mrs. Temple sale de la capilla y llama a Jane que se levanta casi adulta. Jane se está despidiendo de Helen porque se marcha de Lowood. Dice adiós a Mrs. Temple, que ha sido su única amiga, además de Helen.</p>	<p>Termina el <i>flashback</i>. Jane pregunta al Sr. Rivers por un trabajo. Le dice que podría ofrecerle un puesto de maestra de aldeanos, algo que quizá no colme sus ambiciones. Jane lo acepta. En la escuela refugio de las montañas Jane se siente a salvo. Oye una voz en off que la llama: ¡Jane!</p>
<p>Boda de Miss Temple. Con su marcha vuelve el carácter inconformista de Jane. Busca un empleo de institutriz a través de un anuncio en prensa. Al cabo de una semana recibe respuesta. Al día siguiente anuncia su deseo al patronato y pide referencias, que le dan con gusto. Antes de marcharse recibe la visita de Bessie que ha sabido que se marchaba. La pone al corriente de su tía y primos. Le pregunta si sabe de la existencia de un pariente que tiene, un tal Mr. Eyre que fue a Gateshead y pregunto por ella. Mrs. Reed le dijo que vivía a 50 millas y él se disgustó porque tenía que zarpar inmediatamente para Madeira.</p>	<p>Libro de registro. Se da cuenta de su biografía. Encuentro con el patronato. Quieren que sea profesora.  Enfrentamiento de Jane con el patronato en que le echan en cara su carácter obstinado. Desea marcharse y pone un anuncio en la prensa. Llegada de una carta de respuesta que le ocultan pero ella lo descubre. Tiene trabajo en casa del señor Rochester.</p>		
<p>Cap XI. Marcha de Jane de Lowood. El narrador hace una presentación de la escena. Llegan a una posada. Nadie la recoge. Más tarde ve un coche sencillo, con un caballo. La deja en Thornfield.</p>	<p>Jane se va. Le acompaña el doctor.  Diligencia. Parada en posada. La invitan a beber. No lo acepta.</p>	<p>Jane se marcha de Lowood en coche de caballos. Dentro lee una carta. En <i>off</i>, la voz de Mrs. Fairfax responde a su petición de empleo.</p>	<p><i>Flashback</i>: Marcha de Lowood de una Jane señorita. Se entiende que ha ejercido de maestra de las niñas durante años.</p>

<p>Llegada a casa de Lord Rochester, donde es bien acogida por Mrs. Fairfax. Manda a Leah, la criada, que le den de comer. Confusión en torno a la identidad de Mrs. Fairfax y Adele. Fairfax le cuenta algo de la historia de la casa y celebra que esté con ella porque la casa es grande y solitaria. Le enseña su habitación, pequeña pero más acogedora que las de la parte delantera. Jane contenta.</p>	<p>Llegada al lugar del trabajo y presentación de la Sra. Fairfax. Le habla del señor Rochester y de Adela, su pupila. Le muestra su habitación.</p>	<p>Llegada a Lowood. Los criados la acogen bien y la conducen a presencia de Mrs. Fairfax. Ésta le pide a Leah que vaya a buscar a Adele. Fairfax le cuenta cosas de la niña. Confusión. Jane había pensado que era su hija. Fairfax le dice que sólo es el ama de llaves. La Srta. Adele está al cuidado de Lord Rochester. Le dice que se alegra de que esté con ella porque los inviernos allí son duros. Jane conoce a Adele. Hablan en francés. Le pide cantar para ella. Jane le pregunta por su madre, que murió. La Sra. Fairfax recuerda que es tarde y ambas la acompañan a la habitación. Adele se despide y reza sus oraciones antes de dormir.</p> <p>Después hablan de Rochester. Fairfax le dice que casi nunca está. La acompaña a su cuarto. Pequeño pero muy acogedor. Ella se maravilla de que sea para ella. Vemos la otra parte de la casa, más inhóspita. Jane y la Sra. Fairfax comentan que de existir fantasmas en Thornfield habitarían allí</p>	<p>Llegada de Jane a la casa de Thornfield.</p> <p>Sale a recibirla la Sra. Fairfax. La trata con mucha amabilidad. Camino de la habitación, le habla de Adele, la protegida de Rochester. Equívoco de Jane, que piensa que la Sra. Fairfax es la dueña de la casa. Llegan a una bonita y acogedora habitación que a Jane le gusta.</p>
--	--	--	---

<p>El día siguiente despierta radiante y Jane ve su luminosa y alegre habitación. Se fija en el interior y exterior de la casa (descripciones detalladas). Encuentra a Mrs. Fairfax. Hablan de Rochester que no frecuenta mucho la casa. También de Adele y de su condición de protegida del señor Rochester. Jane conoce a Adele. Hablan en francés. Adele le habla de su llegada en barco a Inglaterra procedente de Francia, de que su madre está en el Cielo, etc. Le pregunta si desea oírla cantar. Canta canciones de desamores impropias para una niña, con desparpajo que ponen de manifiesto su procedencia. Jane le pregunta y Adele le sigue contando de su vida.</p>	<p>Se levanta por la mañana. Adela abre para ella su caja de música. Jane dice: “Nunca nadie me había despertado tan dulcemente”. Adele baila para ella. Le habla de Rochester.</p>	<p>. Al día siguiente, Fairfax le enseña la casa: la luminosa galería y la zona del señor. Allí Fairfax le cuenta que su padre y su hermano se portaron mal con él, le obligaron a sacrificar su vida por su familia (en esta versión Fairfax sabe todos los secretos de la familia). Le dice que el señor asume sus responsabilidades. Es justo y liberal, inteligente, pero nunca se sabe si está enfadado o no, si habla en serio o en broma. Se ve que no es un hombre feliz. Jane mira una foto de Edward Rochester de pequeño.</p> <p>Se escucha una extraña risotada. Fairfax le explica que es Grace Poole, una criada. Jane ve a Grace por el pasillo con gesto enigmático. Fairfax la riñe, le dice que no haga tanto ruido. Se marchan. Jane se queda algo rezagada observando esa zona extraña de la casa.</p>	<p>Al día siguiente el sol entra a raudales por la ventana.</p> <p>Los sirvientes están arreglando la casa. La Sra. Fairfax le explica que la tiene bien preparada porque el señor suele llegar sin avisar.</p> <p>Le presentan a Adele que baila para ellas. Adele y Jane juegan juntas. Se ve que congenian.</p>
---	---	--	--

<p>Adele y Jane trabajan juntas. La niña no es muy aplicada. Fairfax llama a la institutriz desde unas estancias, en la zona del señor. El ama de llaves explica que siempre está todo a punto por si vuelve. Jane pregunta por su carácter. La Sra. Fairfax le dice que trata bien a los colonos, cumple sus obligaciones, es inteligente y ha viajado mucho pero tiene sus rarezas. Nunca se sabe si está contento o no. De todas formas muestra extrañeza ante sus preguntas.</p> <p>Ambas visitan la casa. Por una zona más lúgubre Jane pregunta si hay fantasmas. Fairfax le enseña el tejado del edificio. Al bajar la escalera Jane oye una risotada extraña, turbadora, que acaba en una carcajada. Fairfax le explica que es Grace Poole.</p> <p>Cap XII. Vida en Thornfield. Descripción del carácter apacible de Fairfax y de Adele, y sus avances en los estudios. A veces Jane sube al piso de arriba y deja volar su imaginación sobre la vida luminosa que le gustaría tener. Sigue oyendo las extrañas carcajadas. Intenta hablar con Grace pero ésta responde esquiva.</p>		<p>Jane explica aritmética a Adele. La deja haciendo cuentas que a Adele no le gustan y le promete que si es buena al día siguiente le enseñará a tocar el piano.</p>	<p>En otro momento. Jane mira el cementerio a través de la ventana. Tiene pensamientos tristes. Hay tormenta. La Sra Fairfax observa que esa casa es demasiado grande y solitaria para una muchacha joven. Ella dice: “Ojalá las mujeres tuvieran libertad como los hombres”.</p>
--	--	---	---

<p>Un día de enero en que Adele no tiene clase porque hace mucho frío Jane se ofrece a echar una carta de Mrs. Fairfax. Descripción del paisaje. Oye rumores de cascos de caballos. Imagina escenas fantasmales y míticas. Ve llegar primero un perro y luego un hombre a caballo. Al poco, a causa del hielo, oye un juramento y el ruido de una caída. Jane se acerca: “-¿Puedo ayudarle en algo? -¡Quítese de en medio! -¡No me iré!”. Al notar la aspereza en las respuestas se confía y le ofrece su ayuda. Él le dice que debería estar en su casa y le pregunta dónde vive. Al decir que en Thornfield Hall, el caballero le pregunta si conoce al amo, y cuál es su función allí. Jane dice que es la institutriz, y él hace un gesto de sorpresa. Le pide que le haga de bastón y le acerque el caballo. Éste no se deja y él le pide que lo lleve hasta su montura: “si la montaña no va a Mahoma”...</p>	<p>Jane sale a pasear por la tarde. Ambiente romántico. Bruma. Es el atardecer. De pronto aparece un perro y a continuación un caballo que se asusta al verla y cae al suelo. Rochester le espeta: “¡Quítese de mi camino!”. Jane no le ayuda a montar en esta versión.</p>	<p>Jane sale a dar un paseo. Se le ve muy pequeña con el imponente edificio de Thornfield de fondo, camina por la hierba. De pronto se oye un galope de caballo y ladridos de perro. El caballero que monta se le queda mirando y al poco el caballo resbala y cae al suelo. “-¿Puedo ayudarle, señor? -Échese a un lado. - Parece malherido. -No gracias no me he roto nada. Puede irse. -No pienso hacerlo hasta comprobar que puede montar. -Debería irse a su casa”. Le pregunta de dónde viene: “-De allí. - ¿Conoce al dueño? -No.- ¿Y cuál es su puesto allí? -Soy la institutriz”. El hace un gesto de sorpresa. Le pide que le ayude a llegar hasta el caballo “ya que la montaña no irá a Mahoma”...La usa de bastón. Le pide el sombrero y la fusta. Le da las gracias y le pide que regrese a casa rápido.</p>	<p>La Sra. Fairfax la envía a llevar unas cartas para distraerla.  Por el bosque Jane escucha ruidos extraños. Comienza a asustarse. Hay niebla y el bosque parece amenazador.  De la niebla sale de pronto un caballo que se encabrita al toparse con ella y cae al suelo. El caballero enfadado dice: “-¡No se acerque a mí! ¿De dónde sale usted? -De Thornfield Hall. Soy la institutriz”.  El caballero le pide que sostenga la brida. Se ha hecho daño en el pie. Como ella está asustada le pide que lo lleve hasta el caballo (refrán de Mahoma y la montaña). El tono es impaciente y seco, aunque remata con un por favor levemente burlón que suaviza. Desde el principio Jane mantiene su dignidad. El caballero le dice que regrese pronto.</p>
---	---	--	--

<p>Jane regresa a casa. No tiene ganas de volver al ambiente monótono (antes ha habido una reflexión sobre el tema). Ve luces. Encuentra a Pilot sobre la alfombra. Lo saluda, aun sin saber qué hace ahí. Mrs. Fairfax le dice que ha llegado con el amo, lord Rochester. Le cuenta la caída del caballo y que viene el médico.</p> <p>Cap XIII Rochester se levanta tarde. Luego sale a ver a los colonos. Hay más animación en la casa, cosa que alegra a Jane. Cambian de lugar de estudio para dejar la biblioteca al señor. Adele está poco centrada, espera un regalo y pregunta si ella también. Jane sabe por la niña que Rochester ha preguntado si la institutriz es delgada y pálida. Al atardecer Jane deja libre a Adele para que vaya a la biblioteca que está más silenciosa. Por la tarde Fairfax dice que Rochester quiere tomar el té con las dos. Se cambia de ropa y va con cierto disgusto. El está recostado. El perro en la alfombra y Adele junto a él. Hay una descripción detallada de Rochester. Se le describe como feo.</p>	<p>Llega Jane y ve a Pilot. La Sra Fairfax le dice que preguntó por ella. Jane va a verlo y éste le ordena que le eche agua en el vaso.</p>	<p>Al llegar Jane a Thornfield ve a Pilot que la reconoce. Están arreglando cosas en la casa. Le explican que ha llegado el señor. Fairfax le dice que vaya a saludar a Rochester, que quiere verla.</p>	<p>Al llegar, Jane se da cuenta de que hay movimiento en la casa. Sra. Fairfax le explica que ha llegado Rochester y que está alterado porque se ha caído del caballo.</p> <p>Rochester está con Adele en el estudio. Sentado en un sillón en la penumbra, leyendo y fumando.</p>
---	---	--	---

<p>Jane es presentada. El la recibe con mal genio pero ella no se amilana. Se genera una situación violenta y Mrs. Fairfax decide preparar té. Al darle la taza a Jane para que se la acerque al señor, Adele pregunta si hay regalo para ella. El señor Rochester se burla (conversación irónica sobre regalos). Rochester reconoce los adelantos de Adele. Le pregunta cuánto lleva en la casa y de dónde proviene. Hablan de Lowood: “-Debe ser una persona de mucho aguante para haber estado tanto tiempo”. “-Tiene Ud. una mirada de otro mundo. Habrá hechizado a mi caballo”. Hablan sobre los enanos y otras criaturas del bosque. Fairfax se desconcierta. Pregunta por sus padres u otros parientes. Ella cuenta su vida.</p> <p>Le pregunta por Brocklehurst, si lo estimaban. Ella le dice lo que piensa de él. “-¿Sabe tocar el piano?”. Le manda tocarlo pero no le gusta. Le pide los dibujos y pregunta si los copió, si era feliz dibujándolos, etc.</p> <p>Jane pregunta por el carácter de Rochester y Fairfax dice que está acostumbrada, que no hay que hacerle caso y que es un hombre que sufre. Le cuenta la mala relación de Rochester con su padre y su hermano. Lo mal que se lo hicieron pasar y que él rompió con la familia y no suele venir porque le trae pensamientos sombríos. No sabe detallarle del todo (queda abierta la</p>	<p>Conversación con Lord Rochester sobre la vida en Lowood. “-Me maravilla la expresión de sus ojos”. Le pregunta por sus padres.</p> <p>“-¿Qué aprendió en Lowood? Le pide que toque música, pero no le agrada y le dice enseguida que deje de tocar. Jane se disgusta.</p> <p>Libro. Narrador intradieético. “Detrás de esa máscara de piedra... un alma torturada. ...Yo iba a adivinar”.</p> <p>Sale de la habitación Fairfax. Riñe a Grace Poole porque hace ruido. Sale Jane a su puerta y las ve. Luego le pregunta a Fairfax por el carácter de Rochester. Ésta le dice que sufre por problemas de familia.</p>	<p>En la chimenea lord Rochester con Adele. Ésta le enseña la muñeca que le ha regalado. Pregunta si hay algún regalo para <i>mademoiselle</i>. Él le pregunta burlón si le gustan los regalos. Ella dice que nunca ha recibido ninguno: “-Se supone que son cosas que agradan. -Depende de quién lo haga”. Hablan de Lowood. El comenta que parece un ser de otro mundo, que no sería de extrañar que hubiera hechizado al caballo. Ella dice que la culpa fue del hielo. Se muestra el carácter firme y claro de Jane. Fairfax se sorprende de la conversación. Tocan el piano Adele y Jane. Rochester pregunta si le gusta la música. Le dice que Adele le ha enseñado los dibujos. “-¿De dónde salieron? -De mi cabeza. -¿Y habrá más? -Es posible señor. -Sus ideas tienen magia”. Le dice con cierta brusquedad que vaya a acostar a Adele (contraste). Al salir se le queda mirando fijamente, con admiración y un ápice de ternura.</p>	<p>Rochester le dice que Adele ha mejorado notablemente.</p> <p>Le pregunta –con cierto tono burlón- cuál es su triste pasado de institutriz. Ella contesta resuelta y dignamente.</p> <p>Rochester le pregunta por los dibujos. La conversación continúa en el mismo estilo de la versión original. Jane se defiende bien de las impertinencias de Rochester. La única diferencia (con las escenas en las demás películas) es que se despiden con un educado “buenas noches” y no le hace ver que Adele tendría que estar en la cama. Tampoco la mira al salir.</p> <p>Durante la comida, después de bendecir la mesa, suena un piano. Toca Rochester y la forma en que lo hace denota su pésimo estado de humor. Se cierra el piano y sale Rochester con el perro a cazar desde una esquina de la casa. Suenan varios tiros que estremecen a las mujeres. Jane pregunta a la Sra. Fairfax qué clase de</p>
---	---	---	--

<p>cuestión de si es porque no lo sabe o porque no lo quiere contar).</p> <p>Cap XIV. Jane ve poco a Rochester esos días. Está muy ocupado. Variaciones en el saludo en función del estado de ánimo. Rochester manda llamarlas. Bajan y Adele recibe una caja que Rochester le dice que abra sin molestar. Rochester manda que se siente y le dé conversación. Está de buen humor. Le pregunta si le parece guapo. Ella le dice que no. Él le dice que parece una monjita pero que cuando se le hace una pregunta contesta si no de manera grosera sí brusca. Ella pide perdón. “-Quizá debía haber dicho que la belleza en los hombres es menos importante. -¿Qué defectos encuentra? -Perdone por haber querido rectificar mi respuesta. (...) -Tampoco es usted filántropo”. Él le dice que antes era sensible pero ahora es duro como una pelota de goma maciza aunque tiene algunos puntos flacos. “-¿Tengo esperanza? -¿De qué, señor? -De volver a transformarme de goma maciza a ser de carne y hueso”. Ella no lo entiende. Él le dice con sorna que ella tampoco es bonita y asombrada menos. Que le escuche (está expansivo). Se levanta, hay una descripción pormenorizada de su cuerpo deforme. La obliga a hablar y</p>	<p>Rochester por el campo. Le trae regalos a Adele: un vestido de ballet.</p> <p>Rochester quiere hablar con ella. Tiene ganas de conversar. Le cuenta de su vida. Le pregunta si puede convertirse de pelota de cuero a carne. “-¿Me tiene miedo?”</p> <p>Entrada de Adele. “-Me parezco a mi mamá.</p> <p>Continúa la conversación: “-No he terminado de hablar con usted. -A pesar de sus fracasos no tiene derecho a vengarse en esa niña. -Espero que sea feliz en esta casa. -Yo también señor”. Primera vez que Jane sonríe.</p>	<p>Jane y Adele en el jardín. Mr. Rochester con el jardinero. Adele dice que Rochester pronto marchará y le romperá el corazón. Le pide que le dibuje un retrato. Al subir Rochester la pilla concentrada en el dibujo. “-Le parezco apuesto. -No, señor. -Parece una dulce monjita y luego es brusca. - Tiene razón, señor. Debería haber dicho que la belleza está en el interior. -No, perdone usted, usted ha sido franca. -Pocos amos se preocupan de herir los sentimientos de sus empleados”. Le pide ver el dibujo. El gesto es adusto. Rochester se sorprende. Me ha plasmado muy bien. Imperativamente: “-acompañeme Srta. Eyre”. Ella le da una lección de pasada a Adele: “recuerda que las sombras son tan importantes como la luz”. Él le dice: “¿cree eso, Srta. Eyre? (...) -Yo antes era suave. La vida no me ha tratado bien. Ahora soy duro y frío”. Examina la pata de su caballo. “¿Cree que tengo esperanza? -¿Qué quiere decir, señor? -Si cambiaré mi corazón de piedra por un corazón de carne”. Aparece una mano misteriosa en la ventana de la mansión.</p> <p>Jane y Fairfax. ¿Todo bien? Es tan cambiante... Fairfax le explica algo de las relaciones familiares de</p>	<p>hombre es Edward Rochester. Jane lo considera brusco y voluble. La Sra. Fairfax dice que es bueno amo menos cuando está de mal humor.</p> <p>Otro día en el jardín, contraste. Jane y Adele juegan al badminton. Rochester las mira.</p> <p>De noche Rochester le ha traído a Adele un regalo. Le pide a Jane que deje a Adele y que lo distraiga. Jane se niega a ser utilizada como blanco de burlas. Le contesta que no.</p> <p>Conversación en torno a los defectos que Jane ve en Rochester. Ella es directa y franca. Esto maravilla a Rochester que empieza a abrirle su mundo interior, con sus pesares, aunque de una manera misteriosa que desconcierta a Jane. Jane se mantiene prudente y reconoce que no le sigue. Rochester le pregunta por ella: “-¿Nunca se ríe?”.</p>
---	---	---	---

<p>ella se siente utilizada. Dignamente no interviene. Edward le pide disculpas. Ella las recibe e intenta hablar. El habla de la diferencia de edad y ella dice que la edad no le da autoridad. Depende del uso que haya hecho. Él le pide que no se ofenda por las órdenes que le da. Ella contesta: “-Pocos amos se preocupan”...Él le habla de los derroteros que ha dado su vida desde los dieciocho años. Hablan sobre pecado, culpa, remordimiento. En un momento de la conversación ella reconoce que no le sigue. Quiere marcharse. El no la deja. Le pide que espere a que baje Adele con el vestidito que le ha regalado. Que estará probándose lo vanidosa. Adele baila para ellos y recuerda a su madre. El responde con hosquedad y le cuenta algo a Jane de la aventura con la bailarina francesa.</p> <p>Cap XV. En un paseo Rochester le cuenta a Jane más detalles de la historia, de cómo ella lo engañó y lo arruinó y le fue infiel con un vizconde. Los pilló <i>in fraganti</i>. Le dijo que la dejaba y se batió en duelo con el amante, matándolo. Le cuenta que recogió a Adele porque la madre la abandonó. Le dice que quizá ya no quiera trabajar en esa casa, pero Jane contesta que Adele no tiene la culpa de los pecados de su madre</p>		<p>Rochester. Hay recuerdos dolorosos. Grace Poole cierra misteriosamente una puerta.</p> <p>Adele baila al son de una caja de música. Rochester sombrío recuerda a su madre. –“¿Mama bailaba para usted? –Sí”. La manda a dormir. Es brusco con ella y Jane se lo echa en cara cuando Adele se marcha. “-A mí puede tratarme así pero a una niña no”. Esto da pie a Rochester para hablarle de la madre de Adele. Su relación, el vizconde, que reconoció que era el padre y la abandonó. Y él tuvo que hacerse cargo. “-Asumo mis obligaciones sin importarme las consecuencias”. Jane se va.</p>	
---	--	---	--

<p>Jane de noche despierta al sentir que arañan su puerta. Luego oye una risa como poseída. Cierra el pestillo y luego pregunta. No aguanta más y decide ir en busca de Fairfax. Al salir ve una bujía abandonada y huele a quemado. Hay humo. Busca la fuente y llega a la habitación del señor y ve la cama de lord Rochester en llamas. Reacción de lord Rochester. Agradecimiento. “-¿Ya se marcha? -Tengo frío” (todo como aparece en las distintas versiones). Le toma las manos. Confusión y alegría de Jane al llegar a la habitación, entre sensatez y delirio.</p>	<p>Se ven los muros de la casa. Acompaña una música de suspense. Risa de mujer. Sale Jane de la habitación y ve un candelabro tirado. Hay humo y la habitación del señor Rochester está ardiendo. “-Siéntese y estese tan quieta como un ratoncillo”. Rochester se va. Jane ve por la ventana de un torreón la luz de la vela de Rochester.</p> <p>Rochester entra en una habitación y al rato regresa. Le pregunta a Jane: “-Cuando salió de su cuarto, ¿vio algo? -Oí cerrarse una puerta y una carcajada. Aquí hay una mujer llamada Grace Pool. -¿Lo ha adivinado? -Hablaré con ella”. Ambos piensan en que Adele puede estar en peligro y van a su habitación. La niña está dormida. “-Lleva la danza en la sangre”, dice Edward. Toma la caja de música y le habla de la madre. “-Ahora que sabe querrá irse. Usted tiene compasión de los desamparados. -Si lo merecen. -¿Cree que valdría la pena salvar mi vida? Usted me la ha salvado. Quiero darle las gracias y estrecharle la mano. Sabía que me haría bien”. Vemos que Jane se está enamorando.</p>	<p>De noche la ventana golpea. Jane se despierta y se levanta a cerrarla. En ese momento la puerta se abre sigilosamente y se vuelve a cerrar. Se oye una risotada. Jane sale al pasillo. Hay mucho humo, busca el origen y llega a la habitación de Rochester. La cama está en llamas. Intenta despertar al señor. Busca todos los recipientes con agua, hasta el jarrón de flores. Rochester despierta. Entre los dos apagan el fuego. Edward pregunta qué pasó. Ella habla de la risa. Edward dice: “-¿Grace! Quédese aquí y no se mueva. Échese mi capa”. Se marcha. Llama a la puerta de Grace y cierra. Al cabo de un rato regresa. Jane está arrebujada en un sillón. “-¿Grace Pool, señor? -Ya puede irse”. Cuando ella hace ademán de marcharse le dice: “-¿Pero de un modo tan repentino y seco? Deme la mano”. Se da cuenta de que se ha herido. “-Las rosas tenían espinas, señor. -Me ha salvado la vida. Estoy en deuda con usted. -No señor, he hecho mi obligación. -Sabía que traería algo bueno a esta casa. -Me alegro. -¿Por qué tiembla? -Tengo frío señor. Márchese a la cama”.</p>	<p>De noche Jane oye susurros y luego en la cama una risilla extraña y malévola. Sale en camisón, con la palmatoria.</p> <p>Llega hasta la habitación de Edward Rochester y la ve en llamas. Lo despierta alarmada y entre los dos apagan el fuego. Ella explica que la despertó un ruido como de alguien junto a su puerta. Edward Rochester le dice que espere sin moverse en la habitación. Sale con decisión. Ella se sienta en el sillón. Pasa el tiempo. Está amaneciendo cuando Rochester regresa.</p> <p>La situación es extraña. Están los dos en camisón y la habitación desolada. Ella se despide. Edward le pregunta: “-¿así, sin más? Él le dice que le ha salvado la vida. Están muy juntos. Se siente la atracción. Ella reúne fuerzas y responde: “-Tengo frío”. Jane llega a su habitación excitada por lo que acaba de ocurrir.</p>
--	--	---	---

<p>Al día siguiente, comentarios de la noche entre el servicio (está Grace Poole. Jane pone a prueba a la criada).</p> <p>Lord Rochester se marcha de improviso. Conversaciones muy detalladas sobre Lord Ingram, etc.</p> <p>Cuando se encuentra sola intenta ser sensata y volver a poner sus sentimientos en orden. Se dice a sí misma: “mírate mañana en un espejo, haz un autorretrato y escribe: retrato de una institutriz, pobre, vulgar y huérfana. Dibuja tanto el suyo como el de Blanche para compararlos”.</p> <p>XVII. Parece que Rochester puede no volver en meses. Eso la hace desfallecer pero mantiene su propósito de ocuparse sólo de Adele. Carta de Rochester anunciando que vuelve con invitados.</p> <p>Jane pilla una conversación entre dos criadas acerca de Grace y su elevado sueldo. Intuye que hay un secreto en la casa.</p>	<p>Rochester se va. Jane oye ladrar al perro y lo ve irse.</p> <p>Pregunta a Fairfax que está en la habitación tras el fuego. Le pregunta que le dijo del origen de fuego y dice que se durmió con la vela encendida y se prendió.</p> <p>Al salir, Jane ve la escalera. Sube. Abre una puerta y se escucha un grito. Grace Pool la ve y la echa.</p> <p>Libro. “Acaso se fue por la habitante del torreón.</p> <p>Jane pone toda su esperanza en la felicidad de Adele.</p>	<p>Al día siguiente el servicio está recogiendo las cosas quemadas y restaurando la habitación de Rochester. También está Grace. Jane se dirige a ella, forzando la situación para ver cómo reacciona. Ella le dice misteriosa que si estuviera en su lugar cerraría bien la puerta por las noches.</p> <p>Jane pregunta a Fairfax que está buscando sábanas. En la conversación sale que Rochester se ha ido a casa de lord Ingram y que tiene una hija muy hermosa que le interesa a Rochester. Le dice también que puede que no regrese en un año. Ella sale defraudada y pasa por un espejo. Se mira y al verse tan anodina se dice a sí misma: “eres tonta”.</p>	<p>Al día siguiente baja al comedor y se entera de que Rochester se ha marchado. Le dicen que ha ido a ver a alguien, y que muy cerca de ese lugar está Blanche Ingram, una hermosa joven por la que demuestra interés. La Sra. Fairfax le dice también que a veces el señor no viene en un año. Se nota cierta decepción en el rostro de Jane.</p> <p>Jane y Adele estudian. Es invierno.</p> <p>Jane pasa ratos caminando por la nieve, toca el piano, dibuja. Va pasando el tiempo.</p>
<p>Vuelve lord Rochester con invitados, incluida la Srta. Ingram. Muchos detalles de la llegada y de la primera tarde noche.</p> <p>Al día siguiente todos salen de excursión. Desde la ventana Fairfax y Jane las ven. Ella dice que le gustaría verla mejor y Fairfax le dice que lo</p>	<p>Preparación de la fiesta. Vuelve Rochester. Llegan todos los invitados, también la Srta Ingram. Fairfax le cuenta que no le extrañaría que anunciara su compromiso.</p> <p>Fairfax le dice de parte de Rochester que baje con Adele al salón. Concierto de piano. Ella cose junto a la puerta. Todas la señoras y Adele</p>	<p>Preparativos. Fairfax le dice que Rochester ha anunciado que viene con todos los invitados de Lord Ingram. Que nunca le había hecho esto. También viene la Srta Blanche. Desde la ventana Jane y Adele ven llegar a todos. Por la tarde Jane está en la cama y Fairfax le dice que Rochester quiere verlas a las dos en el salón, que es su</p>	<p>Un día la Sra. Fairfax avisa que el señor regresa. Con él viene también la Srta. Blanche. Toda la casa se dispone, los sirvientes hacen arreglos, componen flores, limpian a fondo...</p> <p>Por la ventana Jane y Adele ven llegar los carruajes. El servicio, en medio de las faenas de los preparativos, habla de posible boda.</p>

<p>hará porque el señor las ha mandado llamar a ella y Adele.</p> <p>Bajada al salón. Descripción de la belleza de las mujeres y de la entrada y los saludos. “-Blanche era inteligente pero no bondadosa”.</p> <p>Adele va a saludarlas. Hablan de su situación de protegida. Todas la saludan.</p> <p>El último en entrar es Rochester. Jane lo mira desde su puesto discreto. Lo encuentra, más que guapo, interesante. Pero muy lejano en comparación con la última vez que estuvieron juntos. Pese a sus esfuerzos se da cuenta de que su interior gira en torno a él mientras que las otras mujeres no.</p> <p>Lady Ingram está sola esperando compañía. Cuando Rochester va a atizar el fuego se acerca a él. Hablan de Adele. Lady Ingram y su madre hablan de las institutrices. La conversación llega a más y se hace desagradable.</p> <p>Dejan la conversación y se ponen al piano. Jane se emociona al oírlo. Luego sale sigilosamente. Pierde una sandalia y al recuperarla se encuentra con Rochester y hablan. Al despedirse a él casi se le escapa: “-Buenas noches, queri...”.</p> <p>Cap XVIII. Juegan a las adivinanzas. Jane se compara con Blanche. “Blanche deslumbraba, pero</p>	<p>escuchan. Rochester pasa las hojas del libreto a Ingram que toca el piano. Oye hablar mal de las institutrices. Jane se va.</p> <p>Tras ella sale Rochester. “-¿Qué ha hecho durante mi ausencia? - Enseñar a Adele. -¿Qué le pasa? Vuelva al salón -Estoy cansada y un poco deprimida”.</p>	<p>deseo. Bajan las dos. Suena el piano. Fiesta. Adele se dirige a Blanche que habla con ella algo pero se ve que no le gustan los niños e inicia una conversación sobre el cuidado de Adele con Rochester. Al salir a relucir la institutriz, Blanche le hace un comentario despectivo a su madre. La madre habla de más. Jane y Adele se encuentran incómodas. Blanche y Rochester bailan. Parece que él no se da cuenta de que Jane está dolida. Ella sale de la habitación. Al poco sale él y la alcanza. Le pregunta por qué está tan pálida. Ella le dice que está cansada. El dice que también deprimida y que si sigue hablando seguro que llorará. Él le dice en tono tajante que por esa noche acepta pero que todos los días que estén sus invitados quiere verla.</p>	<p>La Sra. Fairfax les dice a las dos que el señor quiere verlas a la hora de la cena. Jane se resiste. Fairfax dice que si no van, el propio Rochester irá a buscarlas. Ella comenta que no tiene traje. Finalmente se pone el mejor que tiene, muy sobrio también.</p> <p>En el salón, las mujeres hablan despreocupadamente. Ella está sentada seria. Verla les da pie a tratar insustancialmente de las institutrices. Demuestran muy poca consideración por el tono denigrante que utilizan. Blanche toca el piano y Rochester está junto a ella. Jane se marcha suavemente pero muy disgustada.</p> <p>Rochester sale a buscarla. El tono de la conversación es distinto al de otras veces. Por el gesto, Rochester siente que haya pasado ese mal rato. Jane no quiere reconocer que está dolida y molesta por la conversación.</p>
--	---	---	--

<p>no era sincera; era muy brillante, pero muy pobre de mentalidad. Tenía el corazón mezquino por naturaleza, como una tierra en la que nada fructificara espontáneamente. No era benévola, no era original, repetía frases leídas en los libros, no emitía nunca una opinión propia. Desconocía toda sensación de simpatía y piedad, y carecía de naturalidad y de ternura. Con frecuencia se traicionaba, como cuando</p> <p>exteriorizó la antipatía que sintiera ante la pequeña Adele”. Jane piensa que Rochester tiene que ver estos defectos y que no la ama sino que se casa por intereses.</p>			
<p>Aparición de Mason el extraño visitante.</p> <p>Episodio de la vieja vidente. Van pasando todas las damas. Dice la vieja que hay alguien más. Es Jane. Jane va a verla y acaba por descubrir quién es.</p> <p>Cap XIX. Todo el episodio es muy detallado y no se trata en ninguna versión. Al terminar y darse a conocer Rochester, ella le dice que es tarde y que ha llegado un forastero de Puerto España llamado Mason. Él tiembla. Conversación sobre la lealtad y la amistad de Jane.</p> <p>Cap XX. De noche en la habitación Jane se despierta con la luz de la luna y va a correr el visillo. En ese momento escucha un grito horrible.</p>	<p>Llega Mason de Puerto España. Jamaica. Edward lo escucha.</p> <p>Cierra la puerta y hace una confidencia a Jane. --Puede confiar en mí. -Cuando necesite ayuda estaré aquí. -¿Si todo el mundo me escupiera que haría usted? -Me quedaría para consolarle lo mejor que pudiera”.</p> <p>Sale a ver a Mason y le conduce a algún lugar interior.</p>	<p>Llega Mason. Lo pasan a una sala. La señora Fairfax se da cuenta de quién es. Mason abre una puerta, ve a Grace Poole borracha por un pasillo y la cierra.</p>	<p>En medio de la conversación anuncian una visita. Es Mason, de Jamaica. Edward casi desfallece. Trata de apoyarse moralmente en Jane. Vuelve a hablar de forma crítica y a preguntarle si le apoyaría en toda circunstancia. Jane le dice que sí, pero siempre que fuera por una causa recta.</p>

<p>Ruidos en el piso de arriba y llamadas de Rochester. Salen los invitados alarmados. Rochester los tranquiliza. Vuelven a sus habitaciones. Jane también pero se viste. Rochester va en su busca.</p>			
<p>Mason ha sido atacado por la habitante de las almenas y está de Jane. Marcha en oculto de Mason.</p> <p>Al marcharse Edward espera a Jane. Le pone una flor. Conversación en torno a la regeneración de un hombre que Jane no comprende bien.</p>	<p>De noche. Desde la ventana se ven movimientos extraños y voces. Luces encendidas.</p> <p>Dice Rochester que son pesadillas de las criadas. Por el portillo Jane ve a Rochester despedirse besando la mano de Ingram.</p> <p>Rochester la llama. “-Confíe en mi y no me pregunte. Voy a dejarla sola con este hombre. Que no le hable”.</p> <p>En la puerta vecina se oyen ruidos y golpes.</p> <p>De madrugada llega una diligencia. Llega Rochester con el médico. “-Me clavó los dientes como una tigresa. Me dijo que me arrancaría el corazón -Jane póngase algo. - Mason, te dije que no vinieras. He hecho tantos esfuerzos para que esto no se sepa y ahora más que nunca tengo que evitarlo”.</p> <p>Edward pide al médico que lo cuide bien. Mason se marcha en la diligencia.</p>	<p>Se oye un grito desgarrador en medio de la noche.</p> <p>Jane se asoma al pasillo. Rochester sale de la zona de Grace Poole y le pide a Jane que le ayude. Que si se marea al ver la sangre. En la cama yace Mason con una herida horrible cerca del cuello. Rochester se marcha a por un médico. Al cabo del tiempo vuelve. “-Dr. tiene media hora”. Examina la herida y se lo lleva. Al irse, Mason dice: “Me ha dicho que me arrancaría el corazón. Tenga piedad de ella, cuídela. -No he hecho otra cosa, Mason. La culpa es tuya”.</p> <p>Desde la ventana Grace los ve.</p>	<p>Por la noche se oyen ruidos raros, gritos ahogados.</p> <p>Salen los invitados al pasillo asustados. Rochester dice que es una criada que ha tenido una pesadilla, que vuelvan todos a sus habitaciones. Cuando todos se van, Edward le pide a Jane –que se ha quedado en el pasillo– que lo acompañe.</p> <p>Van por unos pasillos desconocidos. En una habitación Mason yace malherido con una herida horrible, como de una dentellada. Rochester va en busca del médico y le pide que lo atienda pero que no le pregunte nada, bajo ningún concepto.</p> <p>Jane oye ruidos raros al otro lado de la puerta, se acerca, pero no toca nada.</p> <p>Vuelve Rochester con el doctor. Entre todos cogen a Mason y lo meten en un carruaje con el médico.</p>

	<p>Rochester y Jane en el jardín. “-Jane venga conmigo al aire puro. Ha sido una noche extraña. Grace Pool se quedará aquí para siempre. Créame si le digo que hay razones para que así sea. ¿Quiere ayudarme jane? -Me gustaría servirle en todo lo que sea justo. -Si le pidiera algo injusto ¿mi amiga volvería la cara y diría: no puedo, es imposible”? Le presenta una historia ficticia que es la suya. Jane dice: “-Cada conciencia tiene que tomar sus decisiones. Edward: “-Cuando me case se sentará a mi lado. Resulta equivoco. Rochester se va con Blanche.</p>		<p>Rochester agotado sale con Jane al jardín a respirar aire. Le da las gracias por apoyarlo. Jane no entiende y le pregunta cómo consiente tener esa “criada” peligrosa. Él se sincera y horrorizado y triste le cuenta que cometió un error en el pasado. Por la conversación ella piensa otra cosa. Sigue el diálogo críptico pero él vuelve a preguntarle por su apoyo y, por su respuesta, se da cuenta de que la lealtad y la amistad de Jane son incondicionales. Queda fascinado y se lo dice. Habla en clave con ella, le coloca una florecilla en el pelo. Ella se desconcierta.</p> <p>Edward se va y ella camina por unos arcos de piedra y llora, entre conmovida, ilusionada y apenada. Se ve la confusión de sentimientos que le embarga.</p>
--	---	--	--

<p>Cap XXI. La tía de Jane la manda llamar. Está en el lecho de muerte. Jane pide permiso a Rochester para ir a verla. Conversación entre ambos en torno al dinero. Luego le dice que si se va a casar, Adele deberá ir al colegio y ella buscar otro trabajo. Él le dice que cuando necesite la colocación se la pida. Despedida con apretón de manos.</p>		<p>De día Blanche y Edward juegan. Jane interrumpe y pregunta si puede hablar con él. Le cuenta lo de su tía. “-Veo que no podré convencerla”. Ella le dice que volverá. “-Adiós, Srta. Eyre, por el momento. ¿Nos damos la mano? ¿Qué se dice al despedirse?” Jane se marcha en diligencia</p>	<p>Al día siguiente Jane va a buscar a Rochester que está con Blanche entretenido en un juego pueril. Le pide que le atienda con el consiguiente disgusto de Blanche, que aprovecha la ocasión para despreciarla. A Rochester no le gusta la reacción pero no lo manifiesta demasiado. En un aparte, Jane le presenta una carta de su tía que está en el lecho de muerte y pregunta por ella. Su primo John se ha suicidado después de dilapidar la hacienda. Jane le pide que le adelante el sueldo y la deje marchar. A él le cuesta dejarla. Manifestación de dignidad de Jane a cuenta del salario y el dinero que le deja adeudado Edward.</p>
<p>Jane junto al lecho de muerte de la tía. La hace esperar mucho. Conversaciones con los primos. Incumplimiento de dos promesas, lectura de la carta. Se entera de que la tía le ocultó que un tío soltero y adinerado quería adoptarla y hacerla heredera. Muerte de la tía, relación con las primas.</p>		<p>En casa de su tía la recibe el párroco, Sr. Rivers. La lleva a verla. La tía moribunda le dice que ha incumplido dos promesas: la de su hermano a quien dijo que la cuidaría como a una hija y la del tío de Madeira. Le pide que vaya a por la carta y la lea en alto. “-Está fechada hace tres años. ¿Por qué? -Naciste para ser mi tormento, Jane. -No soy reconcorosa, seamos amigas”. Ella retira la mano. Jane contesta: “-Que me ame o me odie no importa. Cuenta con mi total y libre perdón”.</p>	<p>En casa de la tía. La Sra. Reed le dice que la ha agraviado dos veces. Le pide que le acerque una carta que resulta ser de un pariente rico de Madeira que preguntó por ella hace tres años con intención de dejarla como heredera al saber que era su única pariente. La tía le dice que se lo ocultó. Jane le hace ver lo injusto del hecho pero perdona a su tía para que muera en paz, y se marcha.</p>

<p>Cap XXII. Regreso de Jane a Thornfield. Ha pasado un mes. Encuentro con lord Rochester junto a la casa. Conversación sobre la apariencia de visión de su llegada, la boda, todo en clave misteriosa y de humor. Ella que ha intentado olvidarlo está más enamorada que nunca. Adele y Mrs. Fairfax felices de verla.</p> <p>Sucedan días apacibles. No se habla de la boda. Ella duda si el enlace se ha roto.</p>		<p>Jane regresa a Thornfield. En lugar de una semana ha pasado un mes. Adele la ve y corre hacia ella. Le dice que va a ir a un colegio para señoritas y que temía no poder despedirse de ella. El la ve y se saludan.</p>	<p>A la hora del crepúsculo Jane enfila el puente de Thornfield. Edward la ve.</p> <p>La Sra. Fairfax le dice que seguramente Lord Rochester se case con Ingram porque ha ido al banco a por joyas de familia.</p>
---	--	--	--

<p>Paseo de Jane por el jardín en verano. Encuentro con Rochester. Le pregunta si es feliz allí, si quiere a Adele y a Mrs. Fairfax. Ella dice que sí.</p> <p>“-Muchas veces nos vemos obligados a dejar las cosas que amamos”. Jane pregunta si debe marcharse. El dice que esa misma noche. Le recuerda que fue ella la que se lo dijo. “-Le he buscado empleo en Irlanda”. Jane se sincera. Siente despedirse de Thornfield, de...él. Conversación sobre la cuerda. “-Desearía estar muerta. – ¿Tanto le cuesta irse? –Sí, señor. Tanto como reconocer que hay que morir. - Entonces no se vaya”. Ella cree que se burla porque tiene prometida. “-Usted se quedará. -¿Cree que soy una máquina sin sentimientos?”.</p>	<p>Jane interrumpe a Rochester, que juega al billar. “-Quiero pedirle una recomendación. -Cuando llegue el momento yo le recomendaré”. Le mira con pasión y le acaricia la mano. Se queda solo. Jane sube la escalera.</p> <p>Blanche y Rochester pasean por la noche. Discuten. El pone las cartas sobre la mesa y le hace ver que es una oportunista.</p> <p>Vuelve junto a Jane. “-Creí que se había ido. –Sí, pero he cambiado de opinión. Bueno, la familia Ingram ha cambiado de opinión”. Jane le dice que le duele tener que dejar a Adele y a Fairfax. “-Siempre tenemos que abandonar los lugares que amamos. -Estaré lista cuando haya que marchar.</p> <p>-Ya está decidido. Encontré un lugar en el oeste de Irlanda. -Está muy lejos. De Inglaterra, de Thornfield. - Aun los buenos amigos se tienen que despedir”.</p>	<p>Jane sale a pasear por el jardín de noche. El también pasea. “-Está muy callada esta noche. -Tengo preocupaciones: mi tía, Thornfield... Adele me ha dicho que va a Francia. ¿Puedo preguntar por qué? -Pensé que lo adivinaría. -¿Acaso porque va a casarse? -Con su habitual perspicacia lo ha adivinado. -¿Y usted deberá encontrar otro trabajo? -Sí. -Tengo algo para usted: Irlanda, una familia de cinco hijos. -Eso está muy lejos, y el mar por medio. -¿De qué la separaría? De Inglaterra, de Thornfield, de...”.</p>	<p>Jane triste pero resuelta habla con él. Le dice que puesto que se va a casar, Adele necesitará un colegio y ella marcharse. Comienza una extraña y confusa conversación llena de malentendidos. Edward le pide que no se vaya, que esté junto a él si es su amiga.</p>
--	--	---	---

<p>Lord Rochester cambia de registro. Se le declara (no lo desarrollamos, pero lo recogen casi textualmente todas las versiones cinematográficas). La besa. Ella no comprende. Piensa que se burla y juega con ella. Cae una tormenta. Vuelven a casa. Un rayo parte un árbol. Fairfax los ve.</p>	<p>Rochester le habla de los extraños sentimientos que le embargan, como si hubiera una cuerda que uniera sus corazones. “Temo que si nos separamos esa cuerda se rompería y al romperse sentiremos una inmensa pena y un dolor muy grande”. Ella le echa en cara que está prometido. “No tengo novia. -¿Cree que podría quedarme aquí? Tengo alma y corazón. Si tuviera belleza y dinero no podría separarse de mí. Deje que me vaya. -Di, Edward me casaré contigo”. Tempestad. Rayo.</p>	<p>“-Siento una cosa extraña cuando usted está cerca. Como si tuviera un cordel atado a la costilla que está junto al corazón... -Usted es fuerte, olvidará pronto. -Yo nunca lo olvidará. Ojalá no hubiera nacido... ¿Cómo puede ser tan estúpido? Nunca me han tratado...” Edward: visiblemente conmovido: “No se vaya Jane, quédese conmigo. -¿Se burla de mí? Soy una mujer libre independiente. “Quédese y cátese conmigo”. Comienza a besarla. “-Jane, criatura extraña casi etérea... “Di Edward, me casaré contigo. Di, Edward, dame tu apellido”.</p>	<p>Se sincera y habla del sentimiento que tiene hacia ella, como si dos cuerdas unieran sus corazones y él suyo se fuera a partir si ella se va. Él le dice que la quiere. Ella le pide que no juegue con sus sentimientos cuando se va a casar. Poco a poco Edward se da cuenta de la confusión y se le declara abiertamente. Le pide que se case con ella, y cuando Jane finalmente sale del estado de desconcierto, sonrío, le dice que sí y se besan apasionadamente. Llueve. Al regresar a casa la Sra. Fairfax los ve. Prudentemente no dice nada pero al día siguiente pone en sobre aviso a Jane. Le dice que no se fíe hasta el día de la boda, que los hombres son volubles.</p>
<p>Al día siguiente, Jane desayuna con Mrs. Fairfax y luego va a buscar a Adele y a Rochester. Preparativos de la boda. A Jane le asusta llamarse Rochester. Bromean sobre si su amor pasará. Ella pide que le diga por qué le hizo sufrir con Ingram y él le dice que para darle celos. Ella le pide que anuncie a Fairfax el enlace. Luego ésta le dice que cree soñar que el señor le ha dicho que le ha pedido relaciones. La previene. Ella se enfada. Van a la ciudad a comprar. Llevan a Adele. En esos días Jane no manifiesta la ternura que siente por él.</p>	<p>Libro: “Cada hora del día era la más feliz”. Comienzan los preparativos de la boda. Campanas. Una mujer se acerca a la ventana (parece Grace Poole).</p>	<p>Al día siguiente Jane y Mrs. Fairfax sentadas a ambos lados de una mesa de despacho. “-Qué extraño: creo que ha venido lord Rochester a decirme que dentro de un mes se casará con usted. -Sí, a mí me ha dicho lo mismo”. Fairfax la previene: “Usted no conoce a los hombres. Temo que se frustre... puede ocurrir algo inesperado. Los hombres de su posición no suelen casarse con institutrices”. Jane se indigna.</p>	<p>Jane y Edward pasean felices por el jardín. Jane recibe de Edward su vestido de novia. Preparativos. Ella dice: “Ya no seré Jane Eyre nunca más”. La visten de novia.</p>

<p>Rochester se ausenta. Luna de sangre. Viento. Ella teme que no vuelva y sale al camino. El aparece a caballo y la sube. Ya no es la Jane escurridiza y huraña. Sueño de Jane en la víspera y lo ocurrido al despertar. Se lo cuenta a Edward: una mujer horrible y desconocida entró en su cuarto por la noche, se acercó a ella y se probó el velo. Al día siguiente el velo estaba partido en dos.</p> <p>Rochester le dice que es Grace Poole. Le promete decirle la verdad al año y un día de casados. Esa noche Jane duerme con la niña y la niñera.</p>			
<p>Día de la boda. Visten de novia a Jane. Rochester la va a buscar y casi con violencia se la lleva a la iglesia. Hay dos desconocidos al fondo de la iglesia.</p>	<p>Boda. Alguien se mueve en la sombra.</p>	<p>Visten a Jane de novia. Está radiante. Se mira en el espejo Edward va a buscar a Jane. Jane le dice que su única pena es que Adele no esté, que le hubiera gustado verla vestida de novia. Él dice que pintará un retrato para enviárselo.</p>	<p>El día de la boda Edward cruza el puente con Jane hermosísima. La lleva con prisa, casi con violencia. Ella muestra desconcierto aunque no tiene ningún presagio. En la iglesia, el pastor inicia la ceremonia.</p>
<p>En el momento de los impedimentos dos hombres declaran que Rochester está casado con Bertha Rochester. Uno de los personajes es Mason, hermano de Bertha. Rochester casi se lanza sobre él.</p>	<p>El reverendo: “Si hay algún impedimento”. Un hombre dice: “Declaro que existe un impedimento”. Rochester: “Prosiga la ceremonia”. Reverendo: “No puedo”. Es el abogado de Mason. Mason está junto a él.</p>	<p>Un carruaje para frente a la iglesia, bajan dos hombres. En la iglesia, El pastor inicia la ceremonia. En el momento de los impedimentos uno de ellos dice que la ceremonia no puede seguir. Rochester dice al clérigo que continúe. El sacerdote: “No puedo. ¿De qué naturaleza es?” “-Este hombre está casado. Soy abogado”. Relata los hechos. Rochester: “Pero esa mujer podría no vivir”. “-Vivía hace tres meses. Tengo un testigo”. De las sombras sale Mason.</p>	<p>Al llegar a los impedimentos aparece un abogado con Mason que dice que Rochester tiene esposa: Bertha, la hermana de Mason. El pastor para la ceremonia.</p>

<p>Rochester reconoce la verdad y relata todos los hechos. Bertha es hija de tres generaciones locos. Se le ocultó el hecho en la boda.</p>	<p>Rochester: “No habrá boda. Les invito a ver a la paciente de Grace Pool: mi esposa. Apártense: llegan con quince años de retraso”.</p>	<p>Rochester reconoce los hechos. “Lo que he dicho está en lo cierto. Estuve casado. La mujer con la que me casé (y cuenta quién es). Vengan todos y conocerán a Grace Poole y su paciente. A mi esposa”.</p>	<p>Edward encolerizado explica la situación y pide a todos que le acompañen a ver a su mujer. Por el camino para a todos los que iban a acompañarlos: “-Fuera, llegan quince años tarde”.</p>
<p>Rochester obliga a todos a ver a Bertha. En Thornfield: “No me feliciten. Llegan con quince años de retraso”. Bertha violenta se lanza contra él. El dice: “Ésta es mi mujer compárenla con esta otra mujer”...</p>	<p>Abre la puerta y Bertha se lanza sobre él con violencia. No se le ve la cara. Sólo los movimientos agresivos. “Esto, caballeros, es mi esposa. Loca... (explica la situación de Bertha). Y ésta es la mujer que quiero, callada y quieta junto a las puertas del infierno. Vean la diferencia y luego júzguenme”.</p>	<p>Suben todos. Edward comprueba que Jane también. Abren la puerta. Bertha ausente mira la chimenea. Edward: “Tres generaciones de dementes violentas. Nadie me dijo nada (...) Y aquí, junto a mí está lo que yo quiero” (mira a Jane vestida de novia). Bertha sin que nadie la vea coge una tea e intenta atacar a Jane. Se lo impiden.</p>	<p>Suben todos al torreón a toda prisa. Edward abre la puerta y presenta a una mujer demente como “mi demonio personal”. Y cuenta parte de la situación. Ella se lanza agresiva contra él pero la contienen. Escupe a Jane en el traje blanco.</p>
<p>Jane se va. Pasa mucho rato en su cuarto sin sentir nada. Con el deseo de la muerte pidiendo ayuda a Dios. Y sabiendo que debe marcharse.</p>	<p>Jane da media vuelta Rochester sale tambaleándose. Jane hace el equipaje. Se despide de Adele que duerme. Baja la escalera.</p>	<p>Jane sale conmocionada. Entra de blanco a su cuarto y sale de negro.</p>	<p>Jane se marcha muy despacio, como ausente. Se quita vestido. Apenas llora. Está en estado de <i>shock</i>.</p>

<p>Al salir de la habitación, Rochester la coge del brazo. Lleva allí mucho rato. Le dice que por que no le habla. Ella se encuentra enferma y débil. La toma en brazos y la lleva a la biblioteca, le da un vaso de vino. Intenta besarla y ella aparta el rostro. Jane dice: “Dios me ayude”. Rochester se da cuenta de que no le ha contado la historia con detalle y lo hace. Jane resuelve apartarse de su lado con gran dolor. Conversación y amarga batalla interior. Al salir vuelve sobre sus pasos y le besa en la mejilla. “-Dios le pague lo bueno que ha sido conmigo”.</p> <p>Jane duerme en Thorfield.</p>	<p>Rochester sale a su encuentro en la escalera. Le cuenta lo que pasó en puerto España. Se casó con una novia a la que apenas había cortejado. Demente infiel. Le explica como buscó una mujer a la que amar. Le habla de todas las amante que tuvo. “-Regresé a Inglaterra y encontré a alguien a la luz de la luna. Necesitaba ser ayudado por ella y me ayudó. Más tarde aquella noche te vi entrar. Eras muy tímida. No titubeaste al contestar al mis preguntas. Luego me sonreíste y supe que te había encontrado”.</p> <p>Jane: “Te perdono, te amo con todo el corazón... Te lo digo porque será la última vez. El intenta retenerla. “-Me dejas (...). “Eras mi consuelo mi salvación mi profundo amor mi frenético amor, ya no serás nada para mí”. “-Dios te bendiga, Edward y te libre de todo mal”.</p>	<p>Al salir se topa con Edward que intenta retenerla. “-¿Me quieres? “-Te quiero más que nunca pero esta será la última vez que te lo diga”.</p>	<p>Ya de noche sale de la habitación para marcharse de Thornfield para siempre.</p> <p>En la puerta, recostado, espera Edward desde hace mucho tiempo. Le pide perdón, se reconoce miserable, trata de acercarla a sí o de que reaccione violentamente contra él. Jane permanece muda e impasible. Le pide que se quede con ella, que viva como su esposa. Jane le pregunta: “-¿Y la verdad? “-Debí apelar a tu alma como ahora”. Él le cuenta su historia al completo. Que su padre lo casó con Bertha sin conocerla porque tenía dinero y que al poco de casarse se reveló que estaba loca, con una demencia heredada de la que nadie le había dado cuentas. El la trajo de América y la cuidó para no meterla en un manicomio. Jane resiste. Edward apela casi con violencia. Jane dice: “-¿Que Dios me ayude!” Lo aparta de sí y huye.</p>
<p>De madrugada Jane se va. Toma una posta con el poco dinero que lleva y la deja en un cruce de caminos. Pasa la noche. Encomienda a Dios a Rochester. Sufre.</p>	<p>Jane se va.</p>	<p>Jane se va. Coge la diligencia que pasa justo en ese momento. Edward detrás intenta detenerla. Mientras, en un descuido de Grace Poole, Bertha sale de su cuarto y prende la cama de Jane donde reposa el vestido de novia. Comienza a salir humo de las almenas. Alguien avisa al señor que ha cogido el caballo y va tras la diligencia. Él mira hacia atrás y divisa a Bertha enloquecida. Se debate entre el amor y el deber. Y vuelve atrás</p>	<p>La película llega al punto donde empezó. Jane corriendo por los campos con Thornfield de fondo.</p>

		<p>a salvar a Bertha.</p> <p>Entra en la casa. Bertha está con Grace en la escalera. El fuego les impide bajar. Grace intenta sacarla de allí pero ésta la tira por el hueco de las escaleras. Grace queda tendida e inerte en el suelo. Edward logra alcanzarla e intenta convencerla. Ella mira al fuego, lo mira a él y se precipita al vacío.</p>	
	<p>Libro: “Se fue sin nada. No tenía dónde ir. (...) No encuentra trabajo (...) sin referencias. Buscó a Bessy, la mujer que una vez fue bondadosa con ella”.</p> <p>Le cuenta de John, de su tía. Se acerca al lecho de muerte de la tía “-¿Quién eres? -Jane Eyre, tía. -Niña insolente. Quédate conmigo (delira). -Me quedaré”. Lllaman a la puerta. Es el médico. Le cuenta que un abogado le escribió porque su cliente preguntó por él.</p>		
	<p>Tras la muerte de la Sra. Reed, subasta de los muebles.</p>		
<p>Al día siguiente camina hasta oír unas campanas. Va buscando qué comer, ayuda, trabajo. La tratan con prevención. Nadie la ayuda.</p>			

<p>Llegada a casa de los Rivers. Jane da un nombre supuesto: Jane Eliot. Allí viven dos hermanas, un hermano y una criada vieja. La reconocen. Se queda con ellos un tiempo apacible ensombrecido por la tristeza de su alma.</p>		<p>La diligencia para en un puesto y ella se baja exhausta. Casualmente está allí Mary Rivers, la hermana del párroco que la llevó hasta su tía moribunda. La reconoce y Jane se desmaya. La recoge y la lleva a su casa (no aparece ninguna otra hermana).</p>	
<p>John Rivers, el párroco, le propone que sea maestra de aldea. Jane acepta.</p>		<p>Jane está en la cama, más repuesta. Ha pasado un mes. Se incomoda por causar tantos problemas y dice que tiene que trabajar. Mary le dice a su hermano que no la intrigue más y le cuente lo que ha ocurrido.</p>	
<p>Un día Rivers le cuenta su propia historia. Ver su nombre auténtico escrito en una tira de papel de pintar le dio la pista. Su tío de Madeira ha muerto y le lega todos sus bienes. Es rica. Jane pregunta por Rochester pero no logra saber nada.</p>		<p>John le dice que en su enfermedad llegó un caballero abogado, y él se tomó la libertad de actuar en su nombre. Le dijo que su tío de Madeira pensando que quizá todavía vivía le legó una fortuna. Es una mujer rica.</p>	<p>Termina el <i>flashback</i>. En la escuela refugio en las montañas llaman a la puerta. Es de noche. Jane imagina con una poderosa visión que es Edward quien llega para abrazarla. Es Mr. Rivers. Le trae noticias del tío de Madeira que le ha dejado una fortuna. Ha sabido que era Jane Eyre por un dibujo que tomó que iba firmado por ella.</p>
<p>Jane le pregunta cómo lo sabe. John resulta ser su primo. Feliz de tener una familia, Jane decide reunirlos a los cuatro y repartir la herencia con ellos.</p>			<p>Como los considera sus hermanos, Jane decide dividir la fortuna.</p>
<p>Rivers le pide que vaya con él a la India para ser su compañera y colaboradora. Jane se resiste y John reacciona mal. Tienen más conversaciones y Jane casi se convence.</p>		<p>Jane ya curada recibe de John las pertenencias y cartas de su tío, y fotos de él y de su padre. Ella dice: qué cara tan bondadosa. Le dice John: “Se nota que le quería mucho a usted”. Jane se emociona. “-Perdone. -No hay nada que perdonar. Se ve que ha</p>	<p>John le dice que se va a la India y le propone matrimonio y marcharse con él a la India. Fuera, de día, ambos se encuentran. Jane le dice que lo quiere como a un hermano. Que se irá con él si es libre. Él le dice que con el tiempo</p>

		sufrido mucho”.	le querrá lo suficiente. Ella dice: “¿suficiente?”
Jane siente la llamada de Edward y va en su busca.	De noche, en medio de la tempestad, Jane oye a Edward que la llama.	Jane recuerda las palabras de Edward en la declaración de amor: “Jane, criatura extraña, te quiero más que a mi vida”. Y va a buscarlo.	Jane siente la llamada de Edward, la llamada del amor verdadero: ¡Jane! Como enloquecida Jane habla sola: ¿dónde estás? ¡Voy! Y muy decidida se marcha.
	Libro. Parecía el lamento de un alma en pena. Supe que tenía que ir. Cuando volverá a ver su rostro.		
Encuentra los restos de la casa incendiada. Por el posadero se entera de que tras la marcha de la institutriz lord Rochester se apartó de su vida social y se volvió huraño, despidió al ama de llaves y envió a Adele al colegio. Una noche Bertha incendió la casa y cuando Edward trató de salvarla del torreón se precipitó desde él. Edward se quedó ciego y manco como resultado del incendio, por tratar de salvar a todos. Ahora residía en la casa del bosque. Jane pide una silla de posta y va hasta allí.	Va a Thornfield. Encuentra a Mrs. Fairfax: “-Fue ella quien lo hizo, señorita. Atacó a Grace y quemó la casa. Su risa me despertó. La escalera se derrumbó”.	Jane ve las almenas derruidas y quemadas de Thornfield. Entra. La ve la Sra. Fairfax. Pilot ladra y la reconoce. Del fondo se oye la voz de Edward que lo llama. Fairfax sale a saludarla. Ella sigue el sonido de la voz de Edward.	Jane llega a Thornfield en carruaje. Ve la casa consumida por el incendio. Entra consternada. De los escombros surge Mrs. Fairfax. Le cuenta que Grace Pool bebió alcohol y descuidó su atención a Bertha y ésta prendió fuego a la casa y después se suicidó peso a los intentos de Lord Rochester. “- ¿Dónde está él? .En la casita en el campo”.

<p>Jane se encuentra con Rochester ciego. Ella le dice que nunca lo abandonará, que será su enfermera. Parece esperar que le pida matrimonio pero él no lo hace. Ha perdido un brazo, además de la vista. Al día siguiente vuelve junto a él y le cuenta su historia. Al saber del amor de John, Edward se siente celoso pero se da cuenta de que no puede obligarla a hacer ese sacrificio. Ella piensa que no la ama. Edward le dice que necesita una esposa y le pide matrimonio. Ella dice que quiere estar junto a él. Deciden casarse en tres días. En una de sus confidencias Edward le cuenta que en medio de la desesperación la llamó. Ambos se dan cuenta de que coincide con el día y la hora en que ella sintió su llamada.</p> <p>Se casan sencillamente. Lo dicen a los criados Leah y John.</p>	<p>Se oye ladrar a Pilot. Edward dice: “Sra. Fairfax que hace en esta parte de la casa. Adele está esperando la cena”. Aparece él ciego.</p> <p>Jane se acerca. Él la reconoce por el tacto. “-No puedes sentir piedad. No puedes sacrificarte por mí. Debes casarte. -No me digas que me vaya. -¿Crees que quiero que te vayas?”. Se emociona.</p>	<p>Lo encuentra en un salón de techo bajo que ha sobrevivido en pie al incendio. Está sentado y desaliñado, cansado, como envejecido. El piensa que Jane es Fairfax. “-Tráigame un vaso de agua”. Ella va a ponérselo. El reconoce que no es Fairfax y pregunta quién es. Jane contesta: Pilot me ha reconocido. Al oír su voz, Edward dice en alto: “Mi cabeza me engaña”. Ella se acerca y lo toca. El coge su mano. “-Sus mismos dedos. -Nunca te abandonaré. (le acaricia y le besa). -¿Qué serás? Tu amiga, tu enfermera, tu compañera. -Ahora soy un árbol caído. -Los árboles renacen”.</p>	<p>Jane va en su busca. Pilot, el perro, está bajo un árbol junto a Edward, que está visiblemente ciego y con barba de meses, abandonado y melancólico.</p> <p>Ella se acerca, lo toca. Él la reconoce. Ella le dice que viene a quedarse con él para siempre. Se besan. “-Eres real. -Conscientemente creo que sí. -Es un sueño. Despierta entonces”.</p>
<p>-Epílogo. Edward recuperó parte de la vista. Tuvieron una hija. Fueron felices. Adele ya mayor abandona la escuela y vuelve a casa. Noticias de las Rivers que se casan. John, no. Le escribe de vez en cuando. Recibe noticas de que está enfermo y pronto entregará su alma a Dios.</p>	<p>Cierra con la narración mientras pasean por el jardín. Fin con el cierre del libro.</p>	<p>Voy en <i>off</i> de Jane mientras se les ve pasear junto a un árbol robusto y florido. Cuenta que se casaron. “-Mi Edward y yo somos muy felices”. Recuperó la visión, tuvieron un hijo y mandaron traer a Adele. Ahora su felicidad es completa.</p>	

