



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN
LA NOVELA Y EL GUIÓN
Un Análisis Comparativo

T E S I S
Que para obtener el Título de:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS INGLESAS

P r e s e n t a:
ALEJANDRA AGUIRRE CASTAÑARES



México, D. F.

1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2
2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción	1
Capítulo I. Análisis de <i>The French Lieutenant's Woman</i>	4
1.1. <i>Situación política y social de la Época Victoriana</i>	4
1.2. <i>Principales características de la Novela Victoriana</i>	10
1.3. <i>La Novela Postmodernista</i>	16
1.4. <i>Epígrafes y estructura (Visión estereoscópica)</i>	25
1.5. <i>Estilo: Pastiche y tono narrativo</i>	36
1.6. <i>Caracterización</i>	45
Capítulo II. El guión cinematográfico y el cine	56
2.1. <i>El guión cinematográfico como género literario</i>	56
2.2. <i>El cine como séptimo arte</i>	60
Capítulo III. El guión de <i>The French Lieutenant's Woman</i>	68
3.1. <i>Estilo de Harold Pinter</i>	68
3.2. <i>Dificultades del guión</i>	70
3.3. <i>Análisis del guión</i>	73
3.3.1. <i>Estructura</i>	73
3.3.2. <i>Caracterización</i>	107
3.3.3. <i>Uso del lenguaje (juego de palabras)</i>	110
Comentarios finales	116
Bibliografía	

THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN
LA NOVELA Y EL GUIÓN
Un Análisis Comparativo

John Fowles, escritor inglés nacido en Essex en 1926¹, escribió su tercera novela en 1969, la cual, de acuerdo a la mayoría de los críticos, superó a sus dos obras anteriores, The Collector y The Magus. En poco tiempo The French Lieutenant's Woman fue incluida en las universidades como libro de texto, pues es una representación de la Inglaterra victoriana -en contraste con el siglo XX- no sólo desde el punto de vista costumbrista de lenguaje, vestido, creencias y hábitos, sino también desde el narrativo, pues Fowles asume en ocasiones tanto el estilo del escritor omnisciente victoriano como el del escritor contemporáneo de la generación que representa. Así pues, la novela no es únicamente la historia de amor entre dos personajes que intentan escapar de los convencionalismos de su época, sino una alegoría de la búsqueda de principios que desembocan al mundo moderno. Es decir, el paso de las costumbres e ideas arraigadas en decadencia, en el nacimiento no sólo de una nueva tecnología sino del sentido y la pasión por la libertad y evolución que el nuevo siglo representaba.

Ahora bien, con el éxito de la novela surgió la idea de realizar el film. Sin embargo, si consideramos que pasaron once años antes de que esto lograra llevarse a cabo (1980), podemos deducir que la empresa no fue fácil.

¹ Estudios realizados en Edinburgh University en New College Catedrático en Grecia e Inglaterra, conferencista en la universidad de Fribourg (1950-1951). Ha recibido los premios de Silver Pen Award (1959), el W. H. Smith Literary Award (1970) y el Christopher Award (1981). Ha escrito cinco novelas: The Collector (1963), The Magus (1965), French Lieutenant's Woman (1977), Machessa (1980), A Horse (1985), y la que nos ocupa en 1969, así como algunas adaptaciones para teatro, poemas y otros libros, entre ellos A Brief History of Lyme Regis, en 1982, donde actualmente reside.

Se presentó una serie de dificultades que parecía interminable. Debido a la riqueza literaria del libro no era fácil llevar al terreno cinematográfico todos sus elementos, es decir, que está escrito desde el punto de vista victoriano y a la vez con una visión contemporánea. Por todo esto fue difícil encontrar un director interesado y un guionista capaz y experimentado que pudiera reescribir en forma precisa la historia para el cine, transmutando las palabras escritas en imágenes filmadas sin perder los elementos literarios esenciales al adaptarlos a las exigencias cinematográficas. Finalmente fue Harold Pinter² el artista que recreó en otro género literario la obra de Fowles.

El motivo de esta tesis es, por consiguiente, estudiar el género novelístico y el cinematográfico con el fin de comparar los dos tipos de discurso de una misma obra desde el punto de vista literario. Con tal propósito realizaré un análisis general de la estructura, tono narrativo, caracterización y estilo de The French Lieutenant's Woman con base en las características sociales de la época victoriana (durante la que ocurre la novela de Fowles) y en las tendencias literarias de dicho periodo, así como aquéllas de la literatura postmodernista³ del siglo XX a la que pertenece el autor.

² Harold Pinter nació en Londres en 1930. A los 18 años ingresó a la Royal Academy of Dramatic Art en donde comenzó una carrera de nueve años como actor de repertorio (1949-57). En 1957 apareció The Room. Posteriormente en 1958 escribió The Birthday Party, sin obtener gran éxito. En 1960, The Caretaker estableció el renombre de Pinter tanto nacional como internacionalmente. Durante los últimos veinte años ha logrado numerosos éxitos en Broadway con los que su reputación se ha reafirmado, siendo considerado como el mejor dramaturgo británico escritor de obras teatrales y radiofónicas, así como guiones para cine y televisión (The Go Between, A la Recherche du Temps Perdue). (Nota biográfica traducida de Guido Almansi y Simon Henderson, Harold Pinter, p. 6).
 NOTA: En adelante, las traducciones realizadas por la autora de este tesis, tanto de citas, referencias o cambios hechos a la versión de La Mujer del Teniente Francés, Arpos Vergara, 1969, serán indicadas. (T.A.)

³ Este término se utiliza para referirse a los cambios, desarrollo y nuevas tendencias que se han dado (y se están dando) en literatura, arte, música, arquitectura, filosofía, etc., desde los 40 o 50. El postmodernismo es diferente del modernismo, es inclusivo, una reacción en contra. Al igual que los otros "ismos", no es fácil de definir, y es difícil de enseñar. Sin embargo, no es así. No existe una separación precisa. Originalmente, los movimientos vanguardistas en literatura y en las artes en general, fueron modernistas; la influencia vanguardista continúa. Puede decirse que existe un nuevo vanguardismo. Además, el postmodernismo aun está en boga. Cuando una nueva tendencia surge de él existe en su lugar, será, tal vez más fácil de identificar, descubrir y clasificar.
 Con respecto a la literatura, es posible nombrar ciertas características del postmodernismo. Por ejemplo, existe literatura que puede ser "no tradicional" y estar en contra de cualquier tipo de autoridad y significado. Al respecto podrían citarse técnicas experimentales, como se muestran en la novela Quixote y en la antinovela.
 Otras características importantes del post-modernismo son su enfoque ecléctico, su estilo casual, y el uso de la parodia y el pastiche. (T.A.) The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, pp 733-734

Posteriormente a dicho análisis estableceré las características e importancia del cine como "séptimo arte" y del guión cinematográfico como género literario, para finalmente analizar comparativamente con la novela el estilo de Harold Pinter para transmitir sus características y elementos en el guión de cine.

I. ANALISIS DE THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN

1.1 SITUACION POLITICA Y SOCIAL DE LA EPOCA VICTORIANA.

Antes de determinar las características de la novela victoriana⁴ es importante realizar una breve síntesis de los aspectos sociales y políticos de la época, aspectos que son determinantes para la literatura de cualquier periodo.

Durante la mayor parte del siglo XIX, Inglaterra estuvo regida por la reina Victoria (1837-1901), bajo cuyo gobierno el país logró un enorme desarrollo en los aspectos político, social, cultural y económico. Esto tuvo consecuencias determinantes por ejemplo en la forma de vida, ya que los grupos sociales establecidos luchaban por sobresalir; en el aspecto artístico, con la creación de obras críticas y representativas de la época; en la percepción de la realidad, al comenzar a reconocer los problemas políticos y sociales que imperaban; y en la manera en que los ingleses se enfrentaron a todos los cambios.

Sin embargo, a pesar del mencionado desarrollo, también hubo ciertos aspectos negativos. La época comenzó con la amenaza de una revolución y terminó con la posible pérdida de la supremacía económica e industrial. Políticamente hubo cambios de gran importancia. William Cobbet intentaba lograr una reforma parlamentaria, es decir, que se estableciera una representación más genuina para el pueblo en la que no

⁴ Es importante recalcar que el término se aplica a cualquier cosa (espiritual o material), o persona (autor, artista, político, etc.), considerados típicos del reinado de Victoria. Entre las características más sobresalientes con respecto a dicho término destacan "Su alto nivel de diligencia y moralidad; una gran satisfacción personal provocada por el gran incremento en la riqueza; la prosperidad de toda la nación y el inmenso desarrollo científico e industrial; la gran conciencia sobre la rectitud y un delicado sentido del humor; la aceptación incuestionable de la autoridad y lo ortodoxo." (T.A.) *The Oxford Companion to English Literature*, Editor Sir Paul Harvey, pp 858-859

prevaleciera la corrupción, que era el verdadero móvil de la política de entonces. Finalmente con el Acta de Reforma de 1832 se realizó el primer paso hacia la democratización parlamentaria. Por otro lado, Sidney Smith del partido Whig, luchaba por otro tipo de reformas como la emancipación católica, que se logró hacia 1829. Asimismo, se denunció la esclavitud y las colonias británicas terminaron con ella oficialmente en 1833.

Los victorianos se sentían sumamente orgullosos de ser ingleses. Consideraban que Inglaterra era el país más progresista del mundo: Londres era el centro financiero más poderoso de occidente; el imperio seguía extendiéndose; las máquinas de vapor favorecían la comunicación y producción; la economía, anteriormente basada en la agricultura, se convirtió en una economía urbana y comercial. Sin embargo, todos estos elementos de progreso opacaban la realidad en la que vivía la clase baja, cuya situación muchos no aceptaban por la contradicción tan grande que implicaba ante el citado "progreso".

La situación real imperante era que a medida que la clase media se volvía más poderosa, acaparaba los avances y beneficios tecnológicos y por ende económicos, los cuales no llegaban fácilmente a la clase trabajadora que vivía y laboraba en condiciones sumamente pobres e insalubres además de hacerlo durante jornadas exhaustivas. Así pues, la clase media luchaba por volverse "respetable" y dejar de ser considerada como "grupo en desarrollo", por lo que creó patrones de comportamiento por los cuales girarse y así dominar a la clase inferior:

...era obligación de todo ciudadano mejorar su estrato social; ignorar a aquéllos inferiores a él y dirigir sus constantes esfuerzos para alcanzar el peldaño más alto en la escala social. Sólo a través del continuo intento de cada individuo podría obtenerse el nivel general más alto de la civilización. Con gran sinceridad y fervor estas doctrinas

fueran sostenidas por los hombres y las mujeres representativos de la clase media victoriana.⁵ (T.A.)

La clase media comprendía desde tenderos y dueños de negocios pequeños hasta los propietarios de fábricas de diversas dimensiones, banqueros y profesionistas, siendo que la marcada estratificación de clases residía principalmente en la distinta forma de vida desde los puntos de vista económico, de costumbres y de educación. En el caso de la mujer, vemos por ejemplo que en cuestión de derechos eran una clase poco privilegiada, cuyas obligaciones no iban más allá de encargarse de los deberes domésticos. Las mujeres solteras que no se dedicaban al hogar ni al trabajo en fábricas por lo general se convertían en institutrices "una clase baja e ignorada pero la cual abría la puerta a la independencia."⁶ (T.A.)

En pocas palabras, podemos decir que la teoría social -o tal vez debemos llamarla antisocial- del siglo diecinueve rechazaba por completo la relación entre las diferentes clases como un factor humano natural, personal y colectivo cuyos integrantes debían gozar de los mismos derechos y obligaciones.

Por otro lado, en el aspecto intelectual también se produjeron cambios radicales. Los filósofos se interesaron en cuestiones políticas. Jeremy Bentham, por ejemplo, estableció el utilitarismo⁷, doctrina que enfrentó gran controversia no sólo en la sociedad sino entre los poetas y novelistas; asimismo, Thomas R. Malthus estableció que mientras que la población mundial crecía en forma geométrica, los recursos alimenticios (económicos), lo hacían en forma aritmética, por lo que pronosticaba la

⁵ Beatrice Webb, "My Apprenticeship", 1926, en *From Dickens to Hardy* de Boris Ford, Vol 6 *The Peckan Guide to English Literature*, p. 39

⁶ *Ideas and Beliefs of the Victorians, a Historic Revewation of the Victorian Age*, p. 11

⁷ "Las acciones son correctas en la medida en que proporcionan felicidad, e incorrectas si tienden a producir lo contrario" (T.A.) J. Bentham, citado en R. Chapman, *The Victorian Debate*, p. 218

Doctrina que identifica lo bien con lo útil, entendiéndose por útil lo que aumenta la dicha del mayor número de personas, y la cual pone como regla de las acciones humanas el principio de la utilidad individual armonizada con el placer bienestar o utilidad de los individuos. *Diccionario de términos universales*, p. 347

sobrepoblación del planeta en pocos años, trayendo consigo grandes calamidades. Se propuso la idea de controlar artificialmente la natalidad, lo cual era un escándalo para la época. Otra doctrina que surgió y enfrentó una fuerte polémica por ser un reto para la creencia ortodoxa, fue la del materialismo, que niega la existencia de todo lo espiritual, afirmando que el hombre no tiene alma.⁸ Una novedad más fue la de El Capital de Karl Marx (1818-1883), publicado en 1867 y que habla de una concepción nueva de la sociedad y de la distribución de la riqueza. (Es importante hacer notar que las ideas comunistas de Marx hicieron que lo expulsaran de Prusia, París y Bruselas, para finalmente iniciar en Londres la redacción del primer volumen de su libro).

Pero tal vez la teoría que más impacto tuvo fue la de la evolución de Charles Darwin. Su libro On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle of Life (El origen de las especies), apareció hacia 1859, impugnando la hasta entonces intocable idea de que el origen de la vida hubiera dependido de un creador divino y afirmando que el hombre había evolucionado de la más elemental forma de vida. Con la teoría de la evolución el hombre dejó de ser el centro del universo. Ese orgullo de ser la única especie importante se enfrentó con una teoría que lo consideraba "pariente de los simios" y de especies menos desarrolladas. La ciencia parecía considerar relativo lo que antes era absoluto, y negativas todas las afirmaciones sobre la humanidad.

La interpretación de Darwin era que las especies evolucionaban al existir individuos físicamente mejor adaptados dentro de su ambiente, los cuales sobrevivían y se desarrollaban en forma prolífica' (C.A.)

Sin embargo, esta idea de evolución y su connotación de progreso y desarrollo

⁸ Materialismo - En filosofía, la idea de que nada existe excepto la materia y sus movimientos y modificaciones; asimismo, la idea de que el fenómeno de la conciencia y la voluntad son totalmente provocados por agentes materiales. (T.A.) The Oxford Companion to English Literature, p. 526

⁹ R. Chapman, *Op. cit.*, p. 309

comenzó a ser aceptada por algunos victorianos: "el desarrollo se concebía en términos de la definición de las cualidades del espíritu: la libertad -la habilidad de trascender las condiciones limitantes de la existencia y de alcanzar autonomía y autodeterminación."¹⁰ (T.A.)

No obstante, a pesar del factor positivo que trajo consigo el desarrollo y la evolución tecnológica e intelectual, la rapidez con que se producían dichos avances no permitía que fueran del todo asimilados y comprendidos, lo que produjo en los individuos una gran inseguridad e incertidumbre con respecto a su propia época.

Por tanto, podemos señalar que el periodo victoriano enfrentó un gran número de problemas que lo caracterizan como una época de dualidad. En muchas formas fue una época de progreso (con la construcción de vías ferroviarias, barcos y máquinas de vapor, y con las importantes y diversas reformas políticas y filosóficas); pero también fue un periodo que trajo consigo numerosos dilemas. Había mucha pobreza, mucha injusticia, perversidad y, aunque se suponía lo contrario, muy poca certidumbre sobre la fe y la moral. Fue una época puritana que se escandalizaba fácilmente y en la que temas como el sexo eran tabú. Fueron años llenos de una moralidad convencional con el prototipo de la reina Victoria como ejemplo; de familias numerosas con el padre como representante casi divino y la madre como una figura sumisa, ambas imágenes como patrones de una moralidad sumamente estricta que daba gran importancia a la integridad familiar.

*La unidad básica de la familia parecía parte del orden natural de la monarquía, y la misma familia real seguía el patrón de una estricta autoridad paternal y muchos hijos.*¹¹
(T.A.)

¹⁰ F. Kermode, J. Hollander et al. *The Oxford Anthology of English Literature*, p. 795

¹¹ Raymond Chapman, *Op cit.*, p. 3

Pero qué mejor ilustración de la dualidad de los victorianos que la del propio Fowles, quien en varias ocasiones en The French Lieutenant's Woman comenta este aspecto del siglo que nos ocupa:

¿Con qué nos enfrentamos en el siglo XIX? Con una época en la que la mujer era sagrada, y en la que cualquiera podía comprar una niña de trece años por unas cuantas libras [...] Una época durante la cual se construyeron más iglesias que en toda la historia anterior del país, y en la que una de cada sesenta casas de Londres era un burdel [...] Una época en la que se proclamaba la santidad del matrimonio (y la castidad de los contrayentes) desde todos los pulpitos, [...] y en la que gran número de personajes -empezando por el futuro rey- llevaban una vida de escándalo [...] Una época en la que el cuerpo femenino se ocultaba como en ninguna otra; y en la que se juzgaba a cualquier escultor por su habilidad para ejecutar desnudos de mujer. Una época en la que no se produjo ni una novela, ni un poema, ni una obra de teatro con pretensiones literarias en la que las efusiones sensuales fueran más allá de un beso [...] y en la que las publicaciones pornográficas eran más abundantes que nunca. Una época en la que no se aludía a las funciones excretorias, y en la que las instalaciones sanitarias eran tan primitivas que debían de ser contadas las casas y las calles en las que uno no tuviera que recordarlas constantemente [...] Una época en la que se sostenía categóricamente que las mujeres no tenían orgasmos, y en la que se enseñaba a todas las prostitutas a simularlos. Una época en la que hubo grandes progresos y liberaciones en todos los campos de la actividad humana; y nada más que tiranía en el más personal y fundamental!¹²

Esto -la idea de que en cada victoriano habla dos mentes- es el equipaje indispensable que hemos de llevar con nosotros en todos nuestros viajes al siglo XIX. Es una esquizofrenia que se aprecia de forma singularmente clara en los poetas a los que con tanta frecuencia he citado -Tennyson, Clough, Arnold y Hardy-, pero también y casi con la misma claridad en los extraordinarios virajes hacia la derecha, hacia la izquierda y otra vez hacia la derecha de políticos como Gladstone y Mill en sus primeros tiempos; en las ubícuas neurosis y psicósomáticas aficciones de intelectuales tan dispares entre sí en otros aspectos, como Charles Kingsley y Darwin; en la abominación con que se recibió a los preraphaelitas que trataban -o lo parecía- de ser espontáneos en el arte y en la vida; en el interminable estira y afloja entre la libertad y la represión, el exceso y la moderación, el decoro y la convicción.¹³

¹² John Fowles, *La Mujer del Teniente Francés*, pp. 272-278

¹³ *Ibid.*, p. 376

Nota: Todas las referencias a la novela de Fowles han sido tomadas de la Ja. edición de Argos Vergara, 1982. Por lo tanto, las citas en las que tan sólo se menciona la página, están relacionadas con este texto

1.2 PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA VICTORIANA

Considerando todas estas influencias podemos decir que por lo que respecta a la literatura y sus características los autores de este siglo, al igual que todos los victorianos, reflejaban en sus obras un gran orgullo sobre su propia época con respecto a los sucesos del pasado, aunque también revelaban cierto interés cosmopolita por un mundo cada vez más conocido. Sin embargo, como ya hemos mencionado, no faltaba el sentimiento pesimista provocado por la dualidad y contradicciones que vivían. Algunos evidenciaban su inconformidad y predecían cambios en muchos aspectos. Se sentían agobiados por las diversas opiniones sobre los nuevos conceptos de evolución, materialismo, naturaleza y demás cambios intelectuales. Los poetas victorianos se vieron muy afectados a este respecto porque sentían que en sus poemas debían resolver o mitigar los problemas de la vida que los caracterizaba. Los novelistas, por el contrario, se sentían más libres y menos preocupados por estos aspectos ya que lo que se esperaba de ellos era que a través de sus novelas proporcionaran entretenimiento y edificación. De este modo, los novelistas del siglo diecinueve influyeron en la vida victoriana a través, principalmente, de la crítica social.

A pesar de que la literatura de la época ha enfrentado gran controversia por parte de algunos críticos (e.g. G.D. Klingopulus en The Pelican Guide to English Literature, p. 62), quienes afirman que no es un periodo que se caracterice por alguna figura literaria o por alguna obra en especial, existen otros que demuestran lo contrario ya que sin duda la mayoría de los principales representantes de la época siguen siendo leídos y estudiados y, de hecho, hay muchos nombres importantes que mencionar como el de Thomas Carlyle, John Ruskin y Matthew Arnold principalmente en prosa con temas morales; en novela Jane Austen, Emily Brönte, Anthony Trollope, Charles Dickens, Lewis Carroll, William Thackeray, George Eliot y Thomas Hardy, quien también

escribió poesía, al igual que George Meredith, Alfred Tennyson, Robert Browning, Arthur H. Clough, y los Rossetti. Es imposible hablar de todos ellos, sin embargo es importante mencionar que en su obra Fowles introduce a algunos con el fin de reforzar el ambiente victoriano que intenta reproducir, por lo tanto encontramos algunos poemas de Arnold y Clough:

*... This heart I know
To be long lov'd was never fram'd
But something in its depths do glow
Too strange, too restless, too untamed.*

*... Este corazón, bien lo sé
No fue creado para ser amado mucho
tiempo.
Pera algo brilla en el fondo,
Algo extraño, inquieto e indomable.*

*MATTHEW ARNOLD, 'A Farewell' (1953)
The French Lieutenant's Woman, Capítulo 9, p. 58.*

*O let me love unto myself alone,
And know my knowledge to the world
unknown,
No witness to the vision call,
Beholding unbeheld of all*

*Oh, dejad que ame a mi amor yo solo,
Que guardé para mí lo que yo solo sé
Que sin testigos
Pueda contemplar esta visión.*

*A.H. CLOUGH, Poem (1852)
The French Lieutenant's Woman, Capítulo 33, p. 266.*

Asimismo, algunos de Hardy como:

*Stretching eyes west
Over the sea,
Wind foul or fair,
Always stood she
Prospect-impressed;
Solely out there
Did her gaze rest,
Never elsewhere
Seemed charm to be.*

*Tendidos los ojos al Oeste
Mirando al mar,
Con mal o buen viento
Allí estaba ella siempre
Incrustada en el paisaje:
Sólo en el infinito
Descansaba su mirada,
Nunca en otro lugar
Parecía hechizada*

*T. HARDY, 'The Riddle'
The French Lieutenant's Woman, Capítulo 1, p. 9.*

En este caso es importante remarcar la influencia de Hardy que Fowles acepta en Notes on Writing a Novel: "No puedo negar la sombra de Thomas Hardy, el corazón de quien cuya "región" puedo ver a distancia desde la ventana donde trabajo. Pero ya que él y Peacock son mis novelistas masculinos preferidos, no me importa esa sombra."¹⁴ (T.A.) De acuerdo con Fowles, Hardy estaba consciente de que cierto estilo de vida estaba desapareciendo, pero para él esto no era algo negativo. Hardy percibía el cambio con el nuevo concepto de evolución: la vida iba a ser mejor, con nuevos y más amplios horizontes. Lo que él rechazaba era el rígido código de comportamiento que existía en su época y la inflexibilidad impuesta por la tradición y la rutina, a la que consideraba enemiga de la verdad.

Tennyson, tal vez el poeta más representativo, es otro autor importante considerado en la obra de Fowles con fragmentos de dos de sus principales poemas, 'In Memoriam' y 'Maud':

*But on her forehead sits a fire:
She sets her forward countenance
And leaps into the future chance,
Submitting all things to desire.*

*Pero en su frente arde una llama
Ella se arma de todo su impetu
Y salta hacia la oportunidad futura
Guiándose sólo por el deseo.*

TENNYSON, *In Memoriam* (1850)
The French Lieutenant's Woman, Capítulo 36, p. 284.

*And once, but once, she lifted her eyes,
And suddenly, sweetly, strangely blushed
To find they were met by my own...*

*Y una vez, sólo una vez levantó los ojos,
Y, de pronto, delicadamente, se ruborizó
Porque su mirada se encontró con la mía.*

TENNYSON, *Maud* (1855)
The French Lieutenant's Woman, Capítulo 10, p. 73.

¹⁴ John Fowles, *Notes on Writing a Novel* (posteriormente titulado *Notes on an Unfinished Novel*), p. 94

De igual forma vemos que con el fin de darle ambientación y realidad a la novela, Fowles introduce a Gabriel y Christina Rossetti como parte del elenco de personajes. De acuerdo con Malcom Bradbury: "El mundo de los deseos también necesita un lugar adecuado y Fowles lo encuentra en el mundo de los Pre-Rafaelitas, donde las imágenes andróginas y evanescentes, así como los enigmas, encuentran su lugar."¹⁵ (T.A.) La mayoría de los victorianos pasaban su vida esforzándose en conservar sistemas y creencias que no podrían durar mucho tiempo. Sólo en la época de la decadencia inglesa comenzaron a surgir algunos intelectuales que percibían (como ya hemos visto con Hardy) el fin de estas costumbres y que aceptaban que vivían en una especie de "intermedio" entre lo antiguo y lo nuevo. Rossetti era, de hecho, además de un rebelde, un exiliado de la sociedad británica, razón por la cual Fowles lo incluye en la novela pues representa la ruptura entre lo victoriano y el concepto de un mundo moderno. Recordemos que los prerafaelitas estaban en contra de la pesadumbre y obscuridad entonces en boga en cuanto a arte. Tanto sus poesías como sus pinturas tendían a ignorar la realidad contemporánea, por lo que encontraban refugio en un mundo imaginario más puro. En una entrevista, el propio Fowles comenta:

El movimiento prerafaelita fue uno de los movimientos claves para entender ese terrible aspecto puritano de la época victoriana. [...] A mediados de la época existía una máscara que uno usaba sobre su cara -"Soy un hombre serio de profundos principios." Y fue entonces cuando surgió el asunto Rossetti. Quiero decir, ese tipo de cosas obviamente no pueden describirse con precisión, pero en verdad creo que Rossetti es un buen símbolo de una ruptura al hacerle frente a la época, en realidad, y decir, hay algo enfermizo en esta época y debemos volvernos más humanos, más sensuales."¹⁶ (T.A.)

Hablemos ahora de las principales características de la novela victoriana. El argumento en muchas ocasiones presenta un conflicto amoroso, es decir la

¹⁵ Malcom Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, p. 290

¹⁶ James Campbell, *An Interview with John Fowles*, en *Campbell's Literature*, pp. 465-466

imposibilidad del amor de la heroína por el héroe y viceversa, como podemos ver en Wuthering Heights (1847) de Emily Brönte y en Great Expectations (1860) de Charles Dickens. Malcolm Bradbury nos habla también de triángulos amorosos, de dos tipos de heroínas y de dos clases de amor. La primera es una mujer dedicada al hogar que se inclina hacia los aspectos sentimentales y domésticos. El amor entre el héroe y esta mujer es tranquilo y sublime. La otra es la "dama obscura" -por lo general una institutriz, un oficio considerado, como ya hemos visto, peligroso y socialmente denigrante- quien posee un sentido de independencia y una gran energía, y que despierta fuertes pasiones en el personaje masculino. Por lo general éste aprende la lección y regresa con la mujer justa y buena para vivir, si no felices para siempre, si de acuerdo con las exigencias morales de la sociedad.

Igualmente, en los argumentos victorianos se trataba constantemente el tema de las clases sociales, mostrando el comportamiento a veces ventajoso de la clase media con respecto a los pobres; o la lucha de algún personaje en su afán de escapar de la pobreza y mediocridad sin importar los medios. Dos buenos ejemplos son Tess of the D'Uberilles de Hardy (1891) y Vanity Fair (1847) de Thackeray.

Otra característica muy victoriana de la novela fue el uso de personajes y argumentos secundarios y simultáneos para reforzar el argumento principal como parte integral de la narración. Por otra parte, con respecto al ambiente físico, por lo general se describía y exaltaba a la naturaleza como símbolo de lo que algunos consideraban "perdido" a causa de la urbanización y tecnología, por lo tanto muchas de las novelas se desarrollaban en la campiña inglesa, en ocasiones contrastadas con eventos ocurridos en la propia "city", Londres, como podemos verlo en Great Expectations y Tess. Las abundantes descripciones y el uso de argumentos secundarios enlazados al principal y unidos a través del narrador fueron la causa principal de que las novelas fueran sumamente extensas, descriptivas, costumbristas y que bien pudieran ser

consideradas como crónicas de la época, pues debemos recordar que el desarrollo del realismo¹⁷ en la novela se debió en parte a la convicción victoriana de que la novela fuera la representación de la vida tal como era: "Si la novela enseñaba algo sobre el mundo 'real', en donde los problemas llegaban de todas partes, leer novelas no parecía una actividad frívola (...) y para la mayoría de los lectores era la representación de la existente clase media firmemente basada en la domesticidad." ¹⁸ (T.A.)

Por lo que respecta al tono narrativo encontramos principalmente un narrador omnisciente "casi Dios" que conocía todo sobre sus personajes, el cual, en muchas ocasiones, se combinaba con la intromisión del narrador (primera persona), como podemos verlo en Vanity Fair cuyo autor hace continuos comentarios sobre sus personajes y las diversas situaciones que presenta.

... El uso del discurso directo, de un hombre hablándole a otro, es tal vez más claro en los novelistas de la época; en un grado u otro, Dickens, Thackeray, Trollope y George Eliot se imaginaban a sí mismos dirigiéndose directamente al lector, contando sus historias con una gran preocupación por sus intereses, comodidad y bienestar moral. [...] para el novelista victoriano el lector era una presencia personal, así como el novelista lo era para el lector. Esta confianza en la relación recíproca entre lector y escritor es característica de la gran prosa del período victoriano, es una prosa que habla.¹⁹ (T.A.)

¹⁷ Una de las primeras definiciones de realismo se encuentra en Le Mercure Français, periódico francés de 1826, en donde lo definen como una "doctrina literaria que conducirá a la imitación no de obras maestras eróticas, sino de los originales que la naturaleza nos ofrece [...] Es posible que esto surja, a juzgar por ciertos indicios, como la literature del siglo XIX, la literature de la verdad." (T.A.) The Art of Realism, p. 414.

¹⁸ Raymond Chapman, Op. cit., p. 171.

¹⁹ F. Kermode, J. Hotlander et al. Op. Cit., p. 791.

1.3 LA NOVELA POSTMODERNISTA

Para poder entender el movimiento denominado como postmodernismo, debe mencionarse antes qué significa para la cultura europea, el modernismo. De acuerdo con Malcolm Bradbury²⁰, "modernismo" fue el nombre que se le dio a esa importante transformación de la forma, el espíritu y la naturaleza del arte, la cual ocurrió en algún momento entre los años sesenta, en el siglo pasado, y la segunda guerra mundial.

Explica que el arte adquirió algunas características comunes en sus distintas ramas, como cierta dureza e ironía. Que sus personajes principales eran por lo general más víctimas que actores y que la naturaleza de la existencia se representaba como algo débil y frágil. La forma literaria se rompía frecuentemente, y las palabras parecían apenas poder expresar la experiencia. En cuanto a los temas, por lo general eran ambiguos e inquietantes; el verso libre en la poesía, la técnica en la novela del "stream of consciousness", y el expresionismo en el teatro, parecían entonces convenciones persistentes. En cuanto a los autores ingleses más representativos se encuentran Joseph Conrad, James Joyce, D.H. Lawrence, T.S. Eliot, y Virginia Woolf. En su libro, Bradbury incluye también a Fyodor Dostoevsky, Henrik Ibsen, Thomas Mann, Marcel Proust, Luigi Pirandello y Franz Kafka.

Bradbury cuenta que cuando los años veinte murieron y la era de la depresión y el surgimiento del fascismo llegaron, el espíritu del modernismo enfrentó un gran reto; y cuando los años treinta terminaron con una segunda guerra mundial, el movimiento modernista pareció llegar a su fin. La nueva generación de escritores que surgió

²⁰Malcolm Bradbury es profesor de Estudios Americanos en la universidad de East Anglia. Las novelas que ha escrito son *Ebony People is Wrong*, *The History Man*, *Sales of Exchange*, la cual fue nominada para el Booker Prize en 1983, y *Why Come to Silesia?*. He escrito guiones para televisión para, entre otros, la obra de Tom Sharpe *Sign on the Landscape* y *Portsmouth Blue*, (así como "The Ebony Tower" de John Fowles). Entre sus trabajos de crítica se encuentran *Essays on the State of the Novel*, *The Modern American Novel*, *The Novel Today* (ed.) y (junto con J. W. McFarlane) *Modernism*, entre otros. Los comentarios presentes han sido tomados de *The Modern World*, pp. 16-24.

después de la guerra sentía que los tiempos habían cambiado radicalmente y que su tarea era diferente. El movimiento que pretendía ser moderno para siempre, ahora parecía acabado. Es entonces cuando aparece un término nuevo, postmodernismo, el cual representaba una condición social y artística totalmente nueva.

Pero que mejor que "escuchar" a un escritor representativo de ese nuevo periodo, para lo cual cito los comentarios de Randall Stevenson²¹:

"... después de Joyce [...] nos estamos acercando más y más hacia una época literaria en la que los problemas de la creación serán claramente previstos por el novelista"

La época literaria a la que se refiere Robbe-Grillet por lo general se conoce como "postmodernista", un término que señala apropiadamente el desarrollo de varias de sus características ya sea directamente "después de Joyce", o como una extensión del trabajo de otros autores intermedios fuertemente influenciados por Joyce y sus contemporáneos modernistas. Como sugiere Robbe-Grillet al comentar su propio reconocimiento hacia Joyce:

"...la evolución continúa... ciertamente no pretendemos hacer desaparecer el pasado. De hecho, es en admiración a nuestros antecesores que estamos tan unidos; nuestra ambición es tan solo continuar...seguir su huella, a nuestra manera, en nuestro propio tiempo." (r.A.)

Y de hecho, Bradbury afirma que la ficción inglesa ha mantenido una relación extraña con la novela del pasado al reconocerla, al parodiarla y, debido a ciertas circunstancias históricas, a ir contra ella. Pero ¿cuáles son esas circunstancias históricas? Seguramente la afirmación por parte de algunos críticos como Frederik Karl²², de que la literatura de esta época no tiene la calidad de la novela modernista. No obstante, hay que aceptar que esta nueva generación de escritores como Graham Greene, William Golding, Lawrence Durrell y John Fowles, entre muchos otros, es una generación de importantes productos literarios. Bradbury opina que la literatura postmodernista es una literatura que "nunca ha sido más variada, más interesante, más creativa o más internacional en

²¹ Randall Stevenson, *The British Novel Since the Thirties* p 220

²² Frederik Karl, *La Novela Inglesa Contemporánea* p 11-13

sus recursos y alcances que ahora"²³(T.A.), y, al igual que otros críticos, afirma que el periodo postmodernista es mucho más valioso de lo que, en ocasiones, se considera. Nos dice que puede verse que posee cierta coherencia, y patrones particulares de evolución que surgen de la situación de la novela establecida en el periodo del modernismo durante las primeras tres décadas del siglo.

Asimismo, otras referencias indican, por ejemplo, que el postmodernismo inicia después de la Segunda Guerra Mundial. Consideran que fue la reacción de los escritores contra la ideología política del momento (les disgustaba el fascismo, y se sentían desilusionados del comunismo.)²⁴ "Lo que esta literatura *avant garde* pretendía, era ser *nueva*. [...] Intentó cortar su conexión con [la literatura modernista] al proponer métodos totalmente nuevos. [...] Esta postura estética estuvo basada, en principio, en el existencialismo..."²⁵(T.A.) De acuerdo con este autor, los postmodernistas sostenían que el realismo dejaba fuera muchas cosas y que en cierta forma, tan solo "asumía" lo que era real. Al reconocer esto, "algunos novelistas comenzaron a 'dañar' la ilusión narrativa en forma deliberada a través de elementos ajenos."²⁶ (T.A.) Nos dice que estos elementos incluían diversas intrusiones del autor, o múltiples versiones de la realidad, tal como lo hace John Fowles en su novela, con sus continuas intrusiones editoriales y sus finales alternativos.

Pero antes de referirme específicamente a Fowles como autor postmodernista, considero interesante presentar en resumen las ideas de Bradbury sobre la fuerte relación entre modernismo y postmodernismo con la siguiente cita²⁷:

Si alguna vez hubo cualquier duda de que el arte literario que existió entre 1870 y 1930

²³ Malcolm Bradbury citado en *The British Novel since the Thirties: An Introduction*, de Randall Stevenson, p. 7.

²⁴ Alastair Fowler: *A History of English Literature*, p. 363

²⁵ *Ibid.*, p. 364.

²⁶ *Ibid.*, p. 364.

²⁷ Malcolm Bradbury, *The Modern World* pp. 281-285

haya experimentado una revolución [...] y que esta revolución amerite el nombre de modernismo, sólo hay un elemento que lo asegure: la popularidad del actual término 'postmodernismo'. [...] Es posible que el significado de postmodernismo no sea totalmente claro, pero el nombre indica evidentemente que de hecho existió un movimiento modernista y, también, que ha terminado. Nuestro propio arte debe continuar a partir del modernismo aun cuando no sea claro si el término postmodernismo es su prole o su adversario. Justo después del "despertar", la segunda guerra mundial dejó a las artes con otro espacio que llenar, otra transición que realizar. En la atmósfera de la postguerra floreció el existencialismo y trajo consigo una nueva sensación de crisis. Una "nueva novela" emergió en Francia, con el trabajo de Beckett, Butor, Robbe-Grillet, y transformó el espíritu de la ficción. [...] Una nueva generación se manifestó, comenzó una nueva práctica teatral y literaria, y el movimiento modernista pareció quedarse en el pasado. [...] Fue posible mirar atrás y percibirlo como algo acabado, completo. [...] El peligro del término [postmodernista] es que implica que todos conocemos, entendemos, y hemos determinado y asimilado el arte que se dió anterior a esta nueva corriente. Sin embargo, [el modernismo] significó muchas cosas y pasó por muchas etapas y lugares. [...] El modernismo fue mucho más que el arte de la desesperación y la crisis [...] fue el espíritu de "Making it New", el espíritu que mantuvo el arte moderno como el poder moral, intelectual, pero, sobre todo, creativo de nuestro siglo, convirtiéndose en algo inevitable como la modernidad misma: lo que nos hace a todos postmodernistas. (T.A.)

Ahora bien, aunque postmodernista, es difícil definir a John Fowles dentro de una corriente específica (experimentalista o existencialista). Hay quienes, como Bradbury, lo consideran experimentalista. Nos dice que los años sesenta alteraron no sólo ciertas normas sociales sino también ciertas convenciones narrativas que fueron más allá del estilo conservador de antes. Asimismo, afirma que una característica importante de esta década fue una creciente flexibilidad de técnicas. Por tanto, a finales de dicho periodo se publicaron "muchas obras experimentales, una de ellas La Mujer del Teniente Francés de John Fowles que habla de un área particularmente significativa de cambios simultáneos en los aspectos sociales y literarios contemporáneos. Describe y critica los convencionalismos tanto de técnicas narrativas, como en lo que respecta al papel sexual que desempeña, especialmente, la mujer en la sociedad."²⁸ (T.A.)

John Fowles se ha vuelto un autor objeto de controversia entre los críticos

debido, tal vez, a la comercialización de sus obras, no sólo como best sellers sino como series de televisión y films cinematográficos (The Magus, The Collector, 'The Enigma' en The Ebony Tower). Sin embargo, The French Lieutenant's Woman puede considerarse, sin duda, un ejemplo exitoso del experimentalismo. Esto es debido a que no se limita únicamente a utilizar los convencionalismos de la época victoriana con respecto a personajes y argumento, sino que los aplica, los representa, los compara y contrasta con los de la novela contemporánea:

La Mujer del Teniente Francis contrapone la liberalidad del punto de vista de finales de los sesenta y las severas actitudes del periodo victoriano de cien años antes. Fowles recrea exitosamente parte de la atmósfera de ese periodo reproduciendo también algunas de los convencionalismos de la novela victoriana.²⁹ (r.a.)

No obstante, existe una fuerte tendencia a considerarlo dentro del existencialismo³⁰: "A pesar de nuestras dificultades hemos llegado a algunas conclusiones con respecto a la apropiada identidad de John Fowles. Hemos decidido considerarlo existencialista."³¹ (r.a.)

El objetivo de John Fowles, su misión como escritor, puede definirse con precisión en las conmovedoras palabras de Camus en "The Wager of our Generation" (1957): "El propósito del arte, la finalidad de la vida, es aumentar la libertad y responsabilidad de todos los hombres del mundo. Bajo ninguna circunstancia se puede reducir o suprimir dicha libertad, ni siquiera temporalmente."³² (r.a.)

²⁹ *Ibid.*, p. 208

³⁰ Existencialismo. "Tendencia filosófica que resalta la importancia de la existencia. Adopta el punto de vista de que el universo es un teatro inexplicable, pelagroso y sin sentido para la existencia del individuo. Todas las personas deben asumir la responsabilidad de elegir lo que determina la naturaleza de su existencia. Esta libertad pone al hombre en un estado de ansiedad (angst) al estar rodeado de posibilidades infinitas, pero ignorando su futuro, excepto por el hecho de que su vida es finita, y terminará, igual que como empezó en la nada." (r.a.) Definición tomada de Martin Gray, *A Dictionary of Literary Terms*, p. 240

³¹ James Baker, 'Fowles and the Struggle of The English Anstol' en *Summit of Modern Literature*, p. 164

³² *Ibid.*, p. 165

El mismo Fowles admite esta influencia (más que la de ser experimentalista) en diversos artículos y entrevistas:

Mis dos novelas anteriores estuvieron basadas en premisas existencialistas más o menos veladas. No quiero que esta sea la excepción; así que estoy tratando de mostrar una conciencia existencialista antes de que fuera posible cronológicamente.³³ (r.A.)

Randall Stevenson³⁴ nos dice que el propio Fowles sugiere que su obra tiene una afinidad con la literatura francesa que estudió en la universidad. Comenta que hace un reconocimiento a esta literatura cuando en The French Lieutenant's Woman menciona "las lecciones de la filosofía existencialista" [p. 76], e indica "la era de Robbe-Grillet y Roland Barthes" [p. 102], como una era de cambios decisivos para la estructura de la novela. De acuerdo con Stevenson, Fowles sugiere que, tanto los teóricos de la nouveau roman como Robbe-Grillet, y el existencialismo de Jean-Paul Sartre y Albert Camus, han estado significativamente relacionados con la literatura inglesa reciente, cuya fase experimental ha sido claramente afrancesada.

Fowles comenta:

Estoy interesado en el aspecto existencialista que trata de la libertad, de si tenemos libre albedrío, de hasta qué punto puede uno cambiar su vida, elegirse uno mismo, y todo lo demás. La mayoría de mis personajes principales han estado involucrados en este concepto de Sartre de la autenticidad e inautenticidad.³⁵ (r.A.)

Como a los existencialistas, a Fowles le interesa el "ser". Afirman que el hombre existe en este sentido, lo que significa que está abierto a un futuro que él mismo establece a través de sus decisiones: es libre. Asimismo, sostienen que los seres humanos no

³³ John Fowles. "Notes on Writing a Novel" en *Harper's Magazine*, p. 90

³⁴ Randall Stevenson, *The British Novel since the Twenties*, p. 210

³⁵ James Campbell. *Op. cit.*, 466

tienen, ni como especie ni como individuos, alguna esencia que gobierne su conducta (ni Dios ni la sociedad); es decir, que el hombre es lo que es por elección propia.³⁶

*Fowles [...] está interesado en la libertad y las posibilidades de autodeterminación de los individuos dentro de sus sociedades.*³⁷ (T.A.)

Observamos cómo en la novela, Fowles enfatiza este concepto al indicarnos en diversas ocasiones que él no dirige a sus personajes, sino que los deja libres para "tomar" sus propias decisiones y, así, desarrollarse en el sentido existencial.

*Fowles muestra interés en una libertad política y social que está unida con un intento de liberar al lector y al texto de las restricciones de la narrativa convencional.*³⁸ (T.A.)

En resumen, y de acuerdo con ambas perspectivas, podemos afirmar que The French Lieutenant's Woman no es tan sólo una novela histórica más que se desarrolla en el año de 1867. Es, por una parte, una novela experimental si consideramos que (así como la época victoriana) está conformada de dualidad: dos épocas, dos tipos de lenguaje, dos técnicas literarias, dos finales y, si queremos ir más allá, una obra representada en dos discursos literarios: el de la novela y el del guión cinematográfico.

Pero no sólo eso. Es, principalmente, una novela con firmes bases existencialistas pues, a lo largo de la obra y a través de sus personajes, Fowles enfatiza la importancia de ser libre, para así elegir el propio destino y lograr un crecimiento personal.

John Fowles se interesó en los problemas victorianos de la fe contra el escepticismo científico; en la transición entre dos épocas, una ya en decadencia y la otra, a la vez, forzada a enfrentarse con ideas aún demasiado arraigadas en su contra

³⁶ Referencia tomada de *The New Encyclopedia Britannica*, Micropeedia, Vol. 4, p. 818

³⁷ Randal Stevenson, *The British Novel since the Thirties*, p. 216

³⁸ *Ibid.*, p. 247

como para poder surgir con fuerza. Se interesó en la importancia de elegir una libertad personal, para lo cual utilizó ambas perspectivas: la victoriana, en base al concepto de evolución de Charles Darwin (en la que sólo los más aptos -y diferentes- sobreviven); y, por otro lado, una moderna, basado en su admiración por el pensamiento existencial de Sartre, y en las técnicas narrativas del nuveau roman, y el pastiche. Asimismo, se interesó en las implicaciones de Karl Marx; en la relación entre el presente y el futuro, y entre una tradición novelística muy admirada y las nuevas técnicas postmodernistas, que hicieron difícil comparar ambas perspectivas sin destruir los propios valores de cada una.

La Muir del Teniente Francis iba a ser tanto una imitación formal de lo victoriano, como un elegante intento de evaluar las diferencias históricas y mentales entre dicha historia y una moderna.³⁹ (r.a.)

Al respecto, Randall Stevenson comenta:

La historia de Fowles y sus críticas a los valores victorianos se encuentran cuidadosamente mezcladas con comentarios literarios y experimentos con la estructura de la novela. El interés de Fowles no es sólo criticar a la sociedad del siglo pasado y su comportamiento, sino, además, examinar e intentar reemplazar las "convenciones más rígidas" de dicha época con respecto a la novela. Esto implica que Fowles analice tanto la naturaleza de la literatura victoriana como que comente, dentro de su narración, sobre la forma y técnica de su propia obra.⁴⁰ (r.a.)

La comparación de la literatura de una época con la de otra es consecuencia inevitable de la crítica, pero esto sólo tendrá valor cuando la comparación o el contraste sirvan para exponer valores y no para destruirlos. Así es como lo hace Fowles: exalta las características literarias de ambas épocas y las conjunta en una sola obra que está por encima de lo ordinario, a través de un lenguaje que comunica y produce imágenes.

³⁹ Malcolm Bradbury, *No, Not Bloomsbury*, p. 284

⁴⁰ Randall Stevenson, p. 208

Generalmente me escribo memorandos. Sobre [La Mujer del Teniente Francés]: "No estás tratando de escribir algo que alguno de los novelistas victorianos haya olvidado escribir; sino tal vez algo que alguno de ellos dejara de escribir. Y, recuerda la etimología de la palabra. Una novela es algo nuevo. Debe tener importancia para el presente del escritor -así que nunca pretendas que vives en 1867; asegúrate que el lector sepa que sólo es ficción."⁴¹ (T.A.)

⁴¹ John Fowles, *Notes og Writing a Novel*, p. 20

1.4. EPIGRAFES Y ESTRUCTURA (PLOT). (VISION ESTEREOSCOPICA)

Es importante mencionar la función de los epígrafes⁴² dentro de la estructura de The French Lieutenant's Woman. Tal como los estándares de la época victoriana marcan la necesidad de un título para cada capítulo, Fowles utiliza los poemas y textos de autores que ya hemos mencionado, los cuales, por supuesto, están relacionados con los sucesos del capítulo que anteceden.

El capítulo 11 nos muestra, por ejemplo, el deber ante la sociedad. En otras palabras, el deber de casarse, tener hijos y ser respetable: "Por supuesto, nada podía ocupar el lugar de la buena sangre; pero en general se admitía que el buen dinero y el buen talento podían producir artificialmente un facsímil bastante aceptable de una posición social no desdeñable."⁴³ Y esto es precisamente lo que Ernestina pretendía hacer al casarse con Charles. El epígrafe que antecede este capítulo es el siguiente:

*With the form conforming duly,
Senseless what it meaneth truly,
Go to church -the world require you,
To balls -the world require you too,
And marry -papa and mama desire you
And your sisters and schoolfellows do.*

*Debes amoldarte a la forma,
Sin que importe lo que signifique,
Ve a la iglesia -el mundo lo exige,
Ve al baile -también lo exige el mundo,
y cástate -mamá y papá lo desean,
y tus hermanas y condiscípulas lo hacen.*

A.H. CLOUGH, *Duty*, 1841, p.80

En el capítulo 46 en el que Charles y Sarah tienen relaciones sexuales, nos encontramos el epígrafe siguiente:

⁴² Epígrafe - Cita o nota dedicada a alguna causa o ideal como lo es la inscripción inicial de la dedicatoria de un libro que establece el afecto o respeto del autor por la persona nombrada. (T.A.) Harry Shaw, *Dictionary of Literary Terms*, p. 274

⁴³ John Fowles, *La Mujer del Teniente Francés*, p. 86

*Ah, yet, when all is thought and said,
The heart still overrules the head,
Still what we hope we must believe,
And what is given us receive.
Must still believe, for still we hope
That in a world of larger scope,
What here is faithfully begun
Will be completed, not undone.*

*My child, we still must think, when we
That ampler life together see,
Some true results will yet appear
Of what we are, together here.*

*Pero cuando todo se ha pensado y dicho
El corazón aún manda en la cabeza;
Aún debemos creer en la esperanza
Y recibir lo que se nos da:
Debemos creer aún, porque todavía
esperamos
Que en un mundo más amplio acabaremos
lo que aquí empezamos fielmente.*

*Mi vida, debemos creer que, cuando juntos
Conozcamos esa otra existencia mejor
Aún veremos el fruto de lo que aquí,
Juntos, hemos sido.*

A.H. CLOUGH, Poem, 1849, p. 352

O cuando en el último capítulo Charles se enfrenta a su realidad, a una nueva comprensión de sí mismo y su propia libertad y a una nueva Sarah, el epígrafe que antecede es una nota de Martin Gardner, The Ambidextrous Universe:

La evolución es, sencillamente, el proceso mediante el cual la casualidad [...] colabora con la ley natural para crear formas vivas mejores y más aptas para sobrevivir.

p.465

Sin duda todos estos epígrafes cuidadosamente elegidos (de los cuales podríamos seguir enumerando tantos ejemplos como capítulos existen), tienen el propósito de contribuir a una ambientación literaria victoriana.

Ahora bien, antes de hablar de la estructura (plot) de The French Lieutenant's Woman, es necesario resumir la historia ⁴⁴

Charles Smithson, científico especializado en fósiles, está comprometido para

⁴⁴ De acuerdo a E.M. Foster en *Aspects of the Novel* (1927), la historia es una "narrativa de eventos ordenados en una secuencia de tiempo" (p. 20), mientras que el plot (estructura) "organiza los eventos de acuerdo con la casualidad" (p. 60). (T.A)

casarse con Ernestina Freeman, la hija de un comerciante reconocido. Charles conoce a Sarah Woodruff -de quien se dice tuvo una aventura con un teniente francés que la abandonó- y se enamora de ella gradualmente. Charles comienza a tener conflictos afectivos entre Ernestina y Sarah. Cuando Mrs. Poultrney despide a Sarah de su servicio por no obedecer sus instrucciones de no pasear por "el cliff" (acantilado), pues despertaba comentarios entre la gente, Charles decide ayudarla.

Así, Sarah se va a Exeter en donde, posteriormente, tiene relaciones sexuales con Charles. El se convence de estar enamorado de Sarah a pesar de sus diferencias sociales, y decide romper su compromiso con Ernestina. Para cuando vuelve a buscar a Sarah, ésta ha desaparecido, pues Sam, el sirviente de Charles, no le entrega una nota en la que le pide que lo espere. A partir de aquí, y después de que el padre de Ernestina lo desacredita como caballero, comienza la incansable búsqueda de Charles por Sarah para finalmente ser rechazado por ella.

A diferencia de las novelas victorianas, Fowles le da el toque modernista cuando vemos que Charles rechaza a Ernestina (la mujer buena, sumisa y hogareña) para seguir a Sarah (que se convierte en la verdadera heroína) y elige, por tanto, quedar fuera del convencionalismo victoriano.

Como vemos la historia es simple y tradicional. Pero su verdadero arte se encuentra en el tratamiento del tema. Fowles utiliza un punto de vista estereoscópico con el que compara y contrasta dos épocas; y a la vez, utiliza el pastiche para parodiar el estilo novelístico victoriano. Por todo esto, la historia no es lineal y consecutiva como la mayoría de las novelas del siglo XIX, sino que está llena de flash forwards y flash backs⁴⁵, a través de los cuales se entrelazan las "casualidades" que nos llevan al

⁴⁵ Flash back - "Término cinematográfico que también se utiliza en la literatura del siglo XX. Técnica narrativa en la que se interrumpe la secuencia cronológica de una novela para introducir situaciones que hayan ocurrido anteriormente y que tengan relación con la primera. El uso del flash back le permite al autor comenzar su historia en un momento de gran interés y así evitar la monotonía de una narración cronológica. También le permite mentar la historia en un presente objetivo porque el flash back no es un recuerdo, sino una vivencia" (T.A.) The New Enciclopedia Británica, Micropágina p 818

desenlace.

El autor comienza el primer capítulo en marzo de 1867 presentándonos a dos de los personajes principales, Charles Smithson y Ernestina Freeman. En el capítulo 2, y de acuerdo con los estándares de la novela victoriana, nos habla más sobre ellos: el padre de Ernestina es comerciante; la familia de él es de la nobleza. Pero no sólo esto. Aparece el tercer personaje del triángulo, Sarah Woodruff, de cuya historia nos enteramos Charles y el lector a través de Ernestina. El único contacto entre ellos es visual cuando él le pide que tenga cuidado pues se encuentra en un lugar muy peligroso del Cobb. Sin embargo, en el capítulo tres comienza el intercambio de flash forwards y flash backs: Fowles hace que Charles, a través de un espejo, se remonte a su vida y a la de sus progenitores, mencionando simultáneamente un suceso que ocurriría seis meses después de esa fecha y que involucra a un personaje de la realidad histórica: Karl Marx:

...Charles [...] no os hubiera creído a pesar de que sólo seis meses después de aquel marzo de 1867 aparecería en Hamburgo el primer tomo de El Capital.

p. 19

En el capítulo 4 nos presenta un personaje secundario pero importante para la interrelación causa y efecto: Mrs. Poultney. Nuevamente, a través de flash-back nos remonta a una fecha aún más lejana, 1866 "exactamente un año antes de la época de que escribo"⁴⁶ y presenta el antecedente por el cual Sarah es empleada en su casa: Mrs. Poultney le teme al infierno (circunstancia con la que nos introduce a las creencias victorianas morales y religiosas). Después de una larga charla con el vicario de Lyme, decide "proteger" a alguna joven "en circunstancias infortunadas."⁴⁷

⁴⁶ John Fowles. La Mujer del Teniente Francés, p. 27

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

En el capítulo 5 es el turno de que conozcamos mejor a Ernestina y a la tía Tranter (otro personaje secundario). Así pues, nos remontamos al pasado de Ernestina como hija única, consentida y enfermiza y, a través de flash forward, también a su destino:

¡Si ellas hubieran podido ver el futuro! Porque Ernestina sobreviviría a toda su generación. Habla nacido en 1846. Y murió el día en que Hitler invadió Polonia.

p.34

En este capítulo observamos también una intersección de perspectivas. Fowles nos describe los momentos anteriores a que Charles se mirara en el espejo en el capítulo 3 y recordara su pasado:

Cuando Charles saltó de la casa de la tía Tranter, en Broad Street, recorrió calle abajo los cien pasos que había hasta su hotel, donde, [...] subió a sus habitaciones para interrogar en el espejo a su bien parecido rostro. Ernestina se excusó y se fue a su habitación.

p.32

El capítulo 6 está relacionado con el capítulo 4. Estamos nuevamente en 1866 y continuamos con la conversación entre Mrs. Poultney y el vicario de Lyme sobre la posible joven en "circunstancias adversas", Sarah, y sobre cómo conoció al teniente francés y lo siguió hasta Weymouth (motivo de su desprestigio), antes de que partiera rumbo a Francia. Sarah es entrevistada y finalmente contratada por Mrs. Poultney.

En el capítulo 7 volvemos a marzo de 1867. Se nos ofrece la descripción física de Charles contrastada con la de Sam, su sirviente, lo cual no es sólo en el aspecto físico sino social, siendo que es de suma importancia debido a que la vida de Sam y Mary (al servicio de la tía Tranter) es el argumento secundario de la historia y la causa

de muchas de las "casualidades" que ocurren en la vida de Charles.

En el capítulo 8 continuamos con el presente imaginario. Charles va al bosque y es ahí y por la manera en que va vestido cuando el narrador nos presenta un ejemplo de la visión estereoscópica de la obra a través de un comentario que se relaciona con la realidad histórica:

Nada nos parece más incomprensible que lo metódico de los victorianos[...] Bueno, nosotros nos reímos[...] Una vez más, nos tropezamos con esta materia de debate en el siglo pasado y el presente: el deber. [...] Porque hombres parecidos a Charles [...] pusieron los cimientos de nuestra ciencia moderna.[...] Intuían que las ideas del mundo estaban desencaminadas, que habían dejado que los convencionalismos, la religión y el estancamiento social enturbiaran los cristales de las ventanas que debían abrirse a la realidad; ellos sabían, en suma, que tenían cosas por descubrir y que su descubrimiento tendría una importancia trascendental para el futuro del hombre. Nosotros [...] Jercemos que no queda nada por descubrir y que lo único que tiene importancia trascendental es el presente del hombre.

pp. 53-54

En el capítulo 9 conocemos más profundamente a Sarah, así como su pasado y su presente, y un suceso ocurrido "unas dos semanas antes del comienzo de mi relato"⁴⁸: Mrs. Fairley (el ama de llaves de Marlborough House) informa que la ha visto caminando sola por el acantilado.

El capítulo 10, en el que ocurre el segundo encuentro con Sarah, está directamente relacionado con el 8, en donde Fowles nos narra lo siguiente:

[Charles] oyó cerca de allí un arroyo en el que pudo calmar su sed. Mojó el pañuelo y se dio con él unos golpecitos en la cara. Luego, empezó a mirar a su alrededor.

p.57

⁴⁸ John Fowles, *La Mujer del Teniente Francés*, p. 72

Esta escena es retomada hasta el capítulo 10:

Cuando Charles hubo apagado su sed y refrescado sus sienes con el pañuelo mojado, empezó a mirar seriamente en derredor.

p. 75

Es interesante observar cómo transcurren los días en el relato. Hacia el capítulo 12, cuando Charles encuentra por segunda vez a Sarah y cruza palabras con ella, ha pasado sólo un día desde que la vio por primera vez en el Cobb (capítulo 2):

Señorita

[...]

Tengo que pedirle disculpas por dos cosas. Ayer yo no sabía que era usted la secretaria de Mrs. Poultney. Temo que le hablé de un modo muy descortés.

p. 94

Hacia el capítulo 14 ocurre el tercer encuentro con Sarah en Marlborough House. Apenas es un día después desde su encuentro anterior:

Sucedió que para la mañana siguiente al descubrimiento del bajo acantilado, se había dispuesto que [la primera visita oficial de Charles a Mrs. Poultney] tuviera lugar en Marlborough House.

p. 108

Y para el capítulo 16, son sólo 8 los días que han transcurrido en la historia (narración de eventos), desde el capítulo 1:

Después de lo que acabo de referir pasaron cinco días sin incidentes. Charles no tuvo nuevas oportunidades de explorar el bajo acantilado.

p. 118

Por lo que podemos ver, el libro está lleno de saltos y reveses, de presentes y pasados, de digresiones y situaciones siempre ligadas aun cuando existan varios

capítulos de por medio, a través de los cuales finalmente llegamos a un supuesto desenlace que el propio Charles crea en su imaginación: después de que comienza a dudar sobre lo que verdaderamente siente por Sarah (por lo que ella representa, lo cual veremos más adelante), la ayuda a irse a Exeter, donde más tarde tienen un encuentro sexual en el trayecto de Charles de Londres a Lyme, pues decide hacer una escala ahí. La desviación hacia este final ficticio ocurre en el capítulo 43:

El tren entró en Exeter. Poco después de que sonara el silbido que anunciaba la llegada, Sam apareció delante de la ventanilla del compartimiento. El, naturalmente, había hecho el viaje en tercera clase.

¿Nos quedaremos aquí esta noche, señor?

No. Un coche. Cuatro ruedas. Amenaza lluvia.

Sam había apostado mil libras consigo mismo a que se quedarían en Exeter.

p. 341

La historia "termina" cuando Charles se encuentra con Ernestina y comienza a contarle sus encuentros con Sarah:

Y así termina la historia. ¿Qué fue de Sarah? No lo sé. Lo cierto es que no volvió a importunar a Charles, por lo menos en persona, aunque su imagen sigiera ocupando su mente. Es lo que suele ocurrir. [...] Charles y Ernestina no fueron siempre felices; pero vivieron juntos ...

p. 346

Fowles continúa narrando lo que sucedió con cada uno de los personajes, para posteriormente sorprendernos en el capítulo siguiente con este comentario:

Y ahora, después de terminar esta novela de una forma perfectamente tradicional, será mejor que explique que, si bien todo lo que describo en los dos últimos capítulos ocurrió, no ocurrió en la forma que se os ha hecho imaginar [...] las páginas que acabáis de leer son un relato, no de lo que ocurrió, sino de lo que, durante las horas que pasó en el tren, entre Londres y Exeter, [Charles] pensó que podría ocurrir.

p. 348

La historia es retomada hasta el capítulo 45:

*Conque vamos a sacar a Sam de su hipotético futuro y situémoslo en su presente de Exeter. Cuando se detiene el tren, él se presenta en el compartimiento de su amo.
¿Pasaremos la noche aquí, señor?
Charles le mira un momento, sin saber aún que decisión va a tomar, y levanta los ojos hacia las nubes que cubren el cielo.
Me parece que va a llover. Pararemos en "El Barco".*

p. 350

Pero hablemos ahora de los dos verdaderos desenlaces que aparecen en la estructura. El primero ocurre cuando, después de su incansable búsqueda, Charles encuentra a Sarah en casa de Gabriel Rossetti. En el capítulo 60, cuando ocurre el encuentro hablan del pasado, Charles dice:

*No, no me equivoco. No sólo me has clavado el puñal en el pecho, sino que haz gozado al retorcerlo [...] Llegará el día en que tengas que rendir cuentas de lo que me has hecho. Y si hay justicia en el cielo, tu castigo abarcará la eternidad.
Palabras melodramáticas...*

pp. 458-459

Después de esta "maldición", Sarah no lo deja partir y le presenta a la hija que concibiera aquel día en Exeter, Lalage. Después de esto, sigue la tradicional reconciliación de acuerdo a los estándares victorianos:

Por fin ella le miró. [...] La cabeza [...] se apoya en su pecho [...] y Lalage [...] recuerda a su padre -y ya iba siendo hora- que un millar de violines harían muy rápidamente sin percusión.

p. 464

Así concluye el primer final: felizmente juntos, sensación que el autor sentía la

necesidad de permitirse y permitimos (así como a los personajes) elegir después de tantas adversidades. Al respecto Fowles nos dice:

Escribí e imprimí dos finales para The French Lieutenant's Woman simplemente porque desde el primer borrador me atormentaba insoportablemente entre querer compensar al protagonista masculino [...] con la mujer que amaba, y privarlo de ella -es decir, quería complacer tanto al adulto como al niño dentro de mí.⁴⁹ (T.A.)

Sin embargo, la historia continúa en el capítulo 61 y es retomada desde la "maldición" que Charles lanza a Sarah. En esta ocasión ella no lo detiene ni le presenta a su hija, le dice:

*¿Se convence de que yo tenía razón al decir que habría sido mejor no volver a vernos?
[...]*

*Buscó en los ojos de ella algún indicio de sus verdaderas intenciones, y no encontró más que un espíritu dispuesto a sacrificarlo todo menos a sí mismo. La verdad, los sentimientos, incluso la modestia femenina, con tal de salvar su propia integridad.
[...]* Sarah no trató ya de detenerle.

p. 467 - 469

Charles se aleja de la casa sin volver a ver jamás a Sarah pero con un gran aprendizaje sobre sí mismo.

Este segundo final es el real. El del impacto. No es posible evitar reconocerlo aún con la "benevolencia" del autor de tratar de dejarnos otro sabor de boca. Pero tenemos este, el de lo inevitable, el de lo real, el del camino a la madurez, a la evolución y a la libertad personal:

Es una historia sobre la emancipación a través de la historia, donde la hipocresía victoriana, el moralismo y la ignorancia del sentimentalismo dan paso a la verdad y

⁴⁹ Elizabeth Mansfield, "A Sequence of Endings: The Manuscripts of *The French Lieutenant's Woman*", p. 276

*autenticidad modernas, a la buena fe y a la libertad, y Sarah es liberada de la presión que, como mujer y exiliada social, la envuelven.*⁵⁰ (r.a.)

Sin embargo, no es sólo Sarah quien logra su libertad existencial al elegir y lograr *ser* lo que ella decide para sí: una mujer nueva, diferente a sus contemporáneas y, ante todo, libre. Libre de las convenciones victorianas y de cualquier posible manipulación masculina. Charles también la obtiene, aunque de manera diferente, como veremos más adelante en el capítulo de caracterización.

⁵⁰ Malcolm Bradbury, *No, No! Bloomsbury*, p. 281.

1.5 ESTILO: Pastiche y Tono Narrativo.

The French Lieutenant's Woman está escrita en un estilo que bien podría calificarse como de pastiche⁵¹, aun cuando al propio Fowles le desagrada esta definición, como comenta en la entrevista realizada por Daniel Halpern en "A Sort of Exile in Lyme Regis":

*Ciertas ideas, sentimientos y estados de ánimo, especialmente estados de ánimo, comienzan a perseguirte, y sucede que en este caso tentan que ser expresados en un estilo de pastiche victoriano. Me desagrada la palabra "pastiche" aunque me doy cuenta de que esa debe ser la categoría en que este libro debe considerarse. Por lo menos me desagrada la calidad peyorativa de la palabra.*⁵² (r.a.)

La gran mayoría de los escritores contemporáneos utilizan, a diferencia de los victorianos, diversos puntos de vista o focalización que tienden a acercar al narrador con el personaje. En The French Lieutenant's Woman, Fowles intenta reproducir el tipo de narrador que utilizaban los escritores victorianos, que consistía en un narrador omnisciente capaz de observar y discutir el mundo como si fuera una especie de Dios. La característica de este narrador es que interrumpe constantemente la narración con intrusiones editoriales como comentarios, juicios y dilaciones que permiten establecer un diálogo directo con el lector. El resultado es que los personajes se convierten en "personas" que son observadas y juzgadas como si fueran seres de la vida real.

Fowles parodia este estilo al interrumpir la narración, pero la diferencia con los escritores victorianos es la fuerte ironía de Fowles como narrador, quien poco a poco se acerca más a los personajes, hasta integrarse a la ficción como uno de ellos. Asimismo,

⁵¹ Pastiche - "Collage de palabras, oraciones o pasajes completos tomados de uno o diferentes autores. Es, por lo tanto una especie de imitación y, cuando es intencional, puede considerarse una parodia. Una forma elaborada de pastiche es un trabajo sustentado, por ejemplo en una novela, escrito en su mayoría o completamente en el estilo de otro escritor" (r.a.). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, pp. 685-686.

⁵² Daniel Halpern, "A Sort of Exile in Lyme Regis", p. 37

esto hace que el lector acepte la existencia de una relación entre el autor ficcionalizado, y los personajes, así como la relación entre la historia victoriana y la realidad contemporánea.

En esta novela, el narrador y personaje interrumpe constantemente la acción para hacer algún comentario paródico sobre sus procedimientos y para documentar tanto la época victoriana como la contemporánea:

A lo largo de toda la novela, Fowles interrumpe frecuentemente para comentar sus dificultades para describir los eventos, y su rechazo para definir o controlar a sus personajes a través de una simulada omnisciencia sobre las acciones de éstos. Dichas intrusiones del autor establecen la relación entre el arte y la narrativa, y la realidad y la vida.⁵³ (T.A.)

A este respecto, en Notes on Writing a Novel, Fowles nos dice:

El "yo" real de los escritores victorianos -el escritor mismo- es fuertemente reprimido [...] por obvias razones semánticas y gramaticales, cuando la narración se encuentra en la forma literal de la primera persona. Pero en este libro trataré de resucitar esta técnica. [...] Me he escrito otro memorándum: no eres el "yo" que interrumpe la ilusión sino el "yo" que es parte de ella. En otras palabras, el "yo" que en la historia hará comentarios en primera persona aquí y allá, y que en alguna ocasión hasta intentará introducirse en ella, no será necesariamente mi verdadero "yo" de 1967, sino simplemente otro personaje, aunque con una categoría distinta a la de la ficción pura.⁵⁴ (T.A.)

Para establecer una mejor relación entre la obra de Fowles y la literatura victoriana, tomemos una de las novelas más representativas de la época, Vanity Fair, de William Thackeray, en quien "es algo muy común encontrar al autor como 'director de escena'"⁵⁵. Vanity Fair es una historia simple y de corte netamente victoriano que relata las aventuras de Becky Sharp, una joven ambiciosa que pretende lograr una posición en

⁵³ Randal Stevenson, p. 217

⁵⁴ John Fowles, "Notes on Writing a Novel", p. 92

⁵⁵ Peter J. Conrad, "The French Lieutenant's Woman" novel, screenplay, film, p. 45

la sociedad sin importarle los medios que tenga que utilizar. ¿Qué encontramos en Thackeray? A un autor cuyas historias "pueden ponernos en [aparente] control de uno o dos personajes, hacerlos interactuar y cuando todo termina dejarnos con la satisfacción estética de haber presenciado lo inevitable."⁵⁶(T.A.) Fowles nos presenta un conflicto en el cual el protagonista (Charles) sufre un desarrollo existencial y amoroso "inevitable". Nos plantea un problema del siglo XIX a la luz del siglo XX, y contrapone las convenciones narrativas de ambas épocas al utilizar un narrador que da coherencia y congruencia a una historia que se nos antoja simple en su fondo, pero que no lo es como propuesta literaria, es decir, en su forma.

El tono narrativo que Thackeray utiliza en Vanity Fair es el de un narrador omnisciente editorial, es decir, a un narrador cuyos comentarios pueden romper el hilo narrativo para ofrecer alguna idea de carácter discursivo. Vemos como el capítulo 53 termina con la aparente opinión personal del narrador sobre Becky:

¿Qué había ocurrido? ¿Era culpable o no? Ella decía que no; pero ¿quién podría afirmar que lo que saliera de esos labios fuera verdad; o si ese corazón corrupto era en este caso puro? Todas sus mentiras y planes secretos, todo su egoísmo y sus engaños, toda su inteligencia e ingenio habían culminado en esta bancarrota.

W. THACKERAY, Vanity Fair, p. 677

Recordemos que los novelistas victorianos tomaban muy en cuenta la relación escritor-lector y tomaban muy seriamente su relación con el público.

La intrusión del autor en la novela victoriana [implica que] al hablar en el papel de comentarista dentro de los límites de un marco imaginario, el autor se convierte en un personaje dentro de dicha estructura, pero también el lector, en virtud de que el autor, hasta cierto punto, también lo ha concebido.⁵⁷

⁵⁶ Arthur Pollard, Vanity Fair: A Casebook p. 11

⁵⁷ Dwight Edsall, John Fowles: Existence as Authorship, p. 218

The French Lieutenant's Woman opera entre dos ficciones históricas, la del victorianismo reconstruido y la del siglo XX estereotipado, por consiguiente, podemos afirmar que Fowles también irrumpe constantemente en la historia con una voz contemporánea y, parodiando las intrusiones victorianas, se sirve de una voz narrativa que se distingue del autor victoriano por la utilización de los recursos narrativos que hacen de una novela como The French Lieutenant's Woman, una novela clásica del postmodernismo.

Los comentarios de Fowles no se limitan a describir las diferentes situaciones por las que atraviesan los personajes, sino que constantemente utiliza cortes en el tiempo a través de los cuales describe el presente, pasado o posible futuro de los personajes desde el nivel del "urdidor de historias"; es decir, nos introduce a su creación literaria, a su invención:

Este extraordinario acontecimiento habla ocurrido en la primavera de 1866, exactamente un año antes de la época de que escribo.

p. 27

Se hizo un silencio que yo aprovecho para explicar que esta conversación tenía lugar en el saloncito de Mrs. Tranter.

p. 207

En otras ocasiones se sirve del punto de vista narrativo para comentar ciertas ideas que lo sitúan en un presente anacrónico que rompe la idea de la novela victoriana. Esto es, juega con el tiempo de escritura y el tiempo de ficción.

[El maldón de Cobb es] primitiva y al mismo tiempo complicada, mastodóntica y, sin embargo, delicada, de curvas y volúmenes suaves, dignas de un Henry Moore o de un

Miguel Angel; purísimo, estilizado, un parangón de masa. ¿Que exagero? Quizá; pero se puede comprobar, pues el Cobb ha cambiado muy poco desde el año de que escribo.

p. 10

Uno de los más frecuentes síntomas de prosperidad es hoy la destructiva neurosis: en su siglo, era el tranquilo aburrimiento.

p. 18

Hace poco, rebuscando en las estanterías de una tienda de libros de ocasión, una tienda de la mejor especie, es decir, de dueño distraído, descubrí[...] un tomo cuyo título era todavía más insípido: Historia del corazón humano.

p. 315

...si todo ello os ha inducido a sospechar que, como ocurre tantas veces en la literatura, el autor empieza a dar señales de cansancio y que ha optado por terminar la carrera antes de perder el primer puesto, no es mía la culpa.

p. 349

En más de un aspecto The French Lieutenant's Woman parecería estar escrita para imitar las novelas victorianas típicas. Cuando empezamos a leer la novela parece como si la historia se hubiera basado en hechos de la vida real. Sin embargo, no hemos avanzado mucho cuando Fowles realiza las primeras irrupciones sobre sus propios procedimientos. De este modo, documenta simultáneamente al lector con conocimientos tanto de la época victoriana como de la contemporánea. Conjuga la historia (a través de las citas y referencias que nos dan la imagen del victorianismo) y la ficción. Por ejemplo nos dice:

[Mrs. Poulmey] era adicta al opio, pero antes de que podáis pensar que pretendo causar sensación a todo trance, aún con el riesgo de caer en lo inverosímil, os diré que ella no lo sabía. Lo que nosotros llamamos opio para ella era láudano [...]. En resumen, era un equivalente a nuestras píldoras sedantes.

p. 100

[La jarrita Toby] tenía un desconchado, y con el tiempo aún tendría otro más. De esto puedo dar fe, pues yo la compré hace un par de años y tuve que pagar por ella bastante más de los tres peniques que le costó a Sara.

p. 288

El efecto de esta técnica es crear la impresión de que una historia real se está narrando, sugiriendo así, que lo que Fowles nos cuenta no es producto del novelista, sino del conocimiento de un historiador contemporáneo. Fowles presenta dos perspectivas y nos muestra dos culturas e ideologías. El presente ilumina al pasado y nos proporciona, con un efecto irónico, lo que la novela victoriana por sí misma nunca nos podría dar. Por ejemplo cuando Fowles hace referencia a la segunda guerra mundial, al decir:

[Mrs. Poultney] habría sido feliz en la Gestapo.

p. 26

Hemos visto que para los autores victorianos las digresiones formaban parte sustancial de su concepto de novela. Fowles dedica todo el capítulo 13 de su novela a su intervención como autor en la creación de la anécdota, y continuamente enfatiza que lo que leemos sólo es ficción, volviendo así al lector a la realidad:

Este relato es pura imaginación. Estos personajes que estoy creando nunca existieron más que en mi propia mente. Si hasta este momento he presumido de conocer el carácter y las más íntimas pensamientos de mis personajes es porque, del mismo modo que asumo el lenguaje y el "tono" de la época, me atengo a un convencionalismo universalmente aceptado por aquel entonces: el de que el novelista es omnisciente y todopoderoso. [...] De modo que quizás esté escribiendo una autobiografía traspuesta a otro tiempo; quizás esté viviendo en una de esas casas que describo en mi relato; quizá yo me haya disfrazado de Charles. Quizá todo esto no sea más que un juego.

p. 102

De este modo vemos que el narrador establece una relación más estrecha entre el lector, el carácter ficticio de la fábula, y la propia construcción de la historia

Fowles aparece en persona para comentar su propia obra.⁵⁸ (T.A.)

⁵⁸ Randa# Stevenson, p. 208

De hecho, el narrador llega a formar parte de ese mundo imaginario tanto como los otros personajes, pues en varias ocasiones aparece como uno de ellos, por ejemplo cuando nos dice:

El espía del lugar -porque había un espía- pudo, pues, deducir que aquellas dos eran forasteras. [...] Además, enfocando mejor su telescopio, habría podido presumir que les interesaba más una soledad de dos que las construcciones marítimas.

p. 11

Asimismo, cuando Charles tiene que enfrentar las miradas impertinentes de un hombre que se sienta frente a él en el tren:

...y se instaló. [...] Era un hombre de unos cuarenta años [...] tal vez no fuera lo que se dice un "gentleman" [...] Su mirada era extraña: calculadora, reflexiva y bastante desaprobadora, como si supiera perfectamente qué clase de hombre era [Charles]. Según mi experiencia, no existe más que una profesión que mira de ese modo tan particular, combinando lo inquisitivo y lo magistral, lo irónico y lo inoportuno. [...] Es precisamente, siempre me lo ha parecido, la mirada que podría atribuirse a un Dios omnipotente...si existiera algo tan absurdo. [...] Es una mirada que observo con toda claridad en el rostro, tan familiar para mí, del hombre de la barba, que ahora está contemplando a Charles. Y ya basta de disimulos. Ahora, la pregunta que yo me hago mientras miro a Charles [es] ¿qué diablos voy a hacer contigo?

p.410-411

Y en el último capítulo en el que nos vuelve a hablar del hombre barbado quien "se ha colado por su cuenta y riesgo [en la historia] y, además -como diría él- tal como es en la realidad"⁵⁹ y en donde nos describe muy minuciosamente tanto su vestimenta como sus acciones de figura "muy" secundaria. De este modo Fowles, como Thackeray, "incluye al narrador dentro del mundo que está narrando al hacerlo relatar su encuentro

⁵⁹ *Ibid.*, p. 466

real con los personajes de la historia que describe."⁶⁰

Podemos afirmar entonces, que el pastiche radica no sólo en abordar en apariencia un tema típico las historias victorianas⁶¹, sino que Fowles parodia e imita la manera victoriana, y la mezcla con su propio -y postmodernista- estilo, lo que da como resultado diferentes niveles de voces narrativas. De hecho, ambas novelas requirieron de un "comentarista" que resaltara ciertos elementos dándole así a cada una un giro especial. La diferencia se encuentra en que, en el siglo XIX, el narrador era considerado como un "dios" que lo sabía todo sobre sus personajes, mientras que en la obra de Fowles este "comentarista" adopta un punto de vista en el que es falible y acepta su ignorancia con respecto a sus protagonistas:

*¿Quién es Sarah?
De qué sombras ha salido?
No lo sé.*

p. 102

*No se trata tan sólo de que [Charles] haya empezado a cobrar autonomía; es que tengo que respetarla, a despecho de los casi divinos planes que haya podido trazar para él, si quiero que sea real.
Dicho con otras palabras: para que yo pueda ser libre, tengo que respetar su libertad, y la de Tina, y la de Sara y hasta la de la abominable Mrs. Poultney.
El novelista sigue siendo un dios, puesto que crea [...]; pero ya no somos dioses según la imagen victoriana, omniscientes y autoritarios, sino según un concepto nuevo regido, en primer término, por la libertad, no por la autoridad [...] y me gustaría que compartieras esta sensación mía de que no controlo totalmente a estas criaturas de mi imaginación.*

p. 104-105

Al respecto de este comentario sobre el poco control que tiene sobre sus personajes encontramos la siguiente cita:

Esta mañana tuve que detenerme al no poder encontrar una buena respuesta de Sarah [...] Los personajes en ocasiones rechazan todas las posibilidades que uno les ofrece.

⁶⁰ Arthur Poferd, *Vanity Fair: A Casebook*, p. 184

⁶¹ A saber: cómo un hombre y una mujer de la misma clase social están destinados a casarse

Por lo tanto dicen: yo nunca diría o haría algo así. [...] Después de una hora de darle vueltas a esta odiosa oración, me di cuenta que de hecho ella misma me había estado diciendo qué hacer: su silencio era lo mejor que cualquier cosa que pudiera haber dicho.⁶² (r.a.)

Todas estas ideas giran alrededor de la concepción novelística de Fowles. Esto es: el concepto de elección (y libre albedrío) nos alcanza como lectores ya que Fowles hace cómplice al lector en la creación de la historia y nos hace decidir si Charles elegirá el camino que lo liberará de las represiones victorianas o si, por el contrario, aceptará una vida vacía y "fossilizada", es decir, adherida a las convenciones sociales.

Hemos visto como Fowles, al parodiar los recursos utilizados por los novelistas victorianos (renovándolos al utilizar el pastiche), y al producir diversos niveles de voces narrativas, crea dos dimensiones que colocan al narrador-autor en una posición en la que en ocasiones permanece fuera y "escucha y observa" momentos importantes de la historia, con la libertad de "avanzar para unirse a los personajes [y], en otras, retroceder para acercarse a nosotros"⁶³ (r.a.)

⁶² John Fowles, *Notes on Writing a Novel*, p. 94

⁶³ Arthur Pollard, *Vanity Fair: A Casebook*, p. 184.

1.6 CARACTERIZACION

Ya hemos dicho que los personajes secundarios desempeñan un papel importante porque refuerzan el argumento principal al ser muchas veces el móvil causafecto de las circunstancias que rodean a los personajes principales. El caso de Sam Farrow, por ejemplo, tiene mucho que ver en los acontecimientos que ocurren a Charles. La primera descripción que encontramos de él es breve pero más que suficiente para determinarlo:

Sam tenía unos diez años menos que [Charles]; era demasiado joven para ser un buen criado y, además, atolondrado, sentencioso, vanidoso y autosuficiente.

p. 47

¿Cómo influyó en la vida de Charles? Primeramente al no entregarle a Sarah la nota en que le pedía lo esperara :

Esta mañana, ¿no ha venido un criado con una carta y un paquete para Miss Woodruff? Mrs. Endicott le miró inexpresivamente [...] ¡Sam! ¡Un ladrón! ¡Un espía! ¿Le habría comprado Mr. Freeman?

p. 407

Asimismo, Sam era el único que sabía por quién Charles había decidido romper su compromiso y se lo informa al padre de Ernestina, quien lo desacredita como caballero. Por último y, tal vez para reivindicarse, es a través de Sam y Mary que Charles tiene noticias de Sarah:

Era un domingo a última hora de la tarde [cuando] Sam sintió que algo le ocurría: [los ojos de su hijo] se hablan clavado en su alma no del todo bostoniana. Dos días. Charles [...] ¡al volver al hotel [...] encontró un telegrama. Decía así: LA ENCONTRAMOS. LONDRES. MONTAGUE.

pp. 441-442

Aun cuando Sam es un personaje secundario debemos recordar que es el protagonista del argumento paralelo al de Charles y Sarah, además de que su papel como secretario es arquetípico de la pareja de un caballero inglés del siglo XIX. Por esta razón percibimos en él cierto desarrollo, aunque esto es sólo material, pues deja de ser un sirviente para pasar a prestar sus servicios en la tienda de Mr. Freeman.

En cuanto a Ernestina, en determinado momento podríamos considerarla la víctima de las circunstancias. De hecho es víctima de la sociedad y rigidez victoriana que, como vemos en el epígrafe del capítulo 11, es la que dictaba los deberes y obligaciones de los individuos, como el hecho de conseguir un marido de buena posición social para superar la propia, y cumplir con los deberes domésticos de una esposa.

Así pues, Ernestina es también un personaje sin desarrollo personal. Fowles la describe en pocas palabras. Vemos que es una mujer típica y representativa de su época:

Ernestina tenía la cara ideal para su edad; de mentón recogido, ovalada y delicada como una violeta. [...] Sus ojos grises y la blancura de su tez no hacían sino acentuar la delicadeza del resto.

pp.31-32

Por supuesto, como hija de familia, estaba educada para representar el papel correspondiente dentro de la sociedad:

Como tantas otras muchachas hijas de padres ricos [el] talento [de Ernestina] no iba más allá de un cierto gusto convencional; es decir, que sabía gastar mucho dinero en casas de modas y tiendas de muebles.

p.199

También en lo que se refiere a sus acciones, es una mujer sumisa, y abnegada, debida a ese "gran dios llamado Hombre", como vemos en el siguiente ejemplo:

Sé que soy matriada. Sé que no soy nada extraordinario [...] que te aburro con detalles domésticos [...] Pero con tu amor y tu protección ... y con tu educación ... creí que podría mejorar. Podría aprender a agradarte.

p.386

Asimismo, Ernestina es un ejemplo clásico de la importancia que tenía para los victorianos ascender en la escala social:

En lugar de ver en sus fallos un motivo para rechazar todo el sistema de clases, veía en ellos un aliciente para encaramarse a la clase superior. Desde luego, no podemos reprochárselo; desgraciadamente la habían educado con todo esmero para que considerase a la sociedad como una escalera, por lo que su situación en la vida no era para ella sino un peñón que debía conducir a algo supuestamente mejor.

p.263

Después de que Charles rompe su compromiso, no volvemos a saber de ella; sólo sabemos por el narrador, como ya mencionamos, cómo y cuándo murió.

Por lo que respecta a Mary, Mrs. Poultney, y el Dr.Grogan, todos ellos contribuyen de alguna manera a las circunstancias. Mary es por quien Sam traiciona a Charles y a través de quien se sabe el paradero de Sarah. Mrs. Poultney representa el aspecto moral de la sociedad victoriana que creía que con dinero se compraba el cielo,

y, por supuesto, al despedir a Sarah hace que Charles se interese más en ella. El Dr. Grogan es el que hace que Charles reconozca sus verdaderos sentimientos:

Eso, si se le permite a un hombre lo bastante viejo para ser su padre que le diga la verdad, eso es porque está usted medio enamorado de ella.

[...]

¿Se ha creído que después de cuarenta años de ejercer mi profesión no voy a saber cuando un hombre está a punto de hundirse? ¿Aunque trate de engañarse a sí mismo? ¡Conózcase a sí mismo Smithson! ¡Conózcase!

p. 233

Ahora bien, podemos afirmar que tanto Charles como Sarah atraviesan por un proceso de desarrollo personal, pero Fowles los presenta desde perspectivas diferentes.

En principio, los personajes femeninos de las novelas de Fowles (Alison en The Magus y Miranda en The Collector) siempre tienden a dominar a los masculinos. En Notes on Writing a Novel, (p. 94), Fowles nos dice: "Veo al hombre como una especie de artificio, y a la mujer como algo real." (T.A.) Así, vemos como Fowles está más cerca de Charles, de sus movimientos y pensamientos (por ser su creación literaria), que de los de Sarah, porque para él Sarah está más cerca de la realidad: "Mujeres modernas como Sarah existen, y nunca las he entendido"⁶⁴ (T.A.), por lo que "no puede" adentrarse a sus acciones y motivos, algunos de los cuales nos dice que él mismo no logra explicar.

La evolución de Charles, es decir, el descubrimiento existencial al que Fowles lo dirige, es más evidente que en Sarah porque de hecho ella ya es de naturaleza diferente a la típica. La narración de la psicología de Charles va más allá de unas cuantas líneas. Una y otra vez Fowles lo reintroduce con una nueva descripción. A través de la visión estereoscópica de la obra, percibimos cómo Charles, al principio, está amoldado a las

⁶⁴ John Fowles, La Mujer del Teniente Francés, p. 102

exigencias y características más apreciadas por la sociedad victoriana tanto física como moralmente:

[Sus facciones] eran comunes: la frente ancha, un bigote tan negro como su cabello [...] y la tez adecuadamente pálida, aunque menos que muchos caballeros de Londres, pues en aquella época el bronceado no era símbolo de una apetecible condición socio-sexual, sino, por el contrario, un indicio de plebeyez.

p. 47

La vida de Charles había sido hasta entonces plenamente victoriana: el aristócrata envidiable heredero de una gran fortuna dedicado a la paleontología y a "especular con ideas, su principal ocupación durante la tercera época de su vida."⁶⁵ Además de esto, y retomando el concepto de la dualidad victoriana, Fowles describe a Charles bajo estos términos:

Todo victoriano tenía dos mentes: y Charles también.

p.377

De acuerdo con James Ginding en el libro Contemporary Novelists (p. 305), "Los personajes principales de Fowles han sido hombres solitarios y sensibles que se autocastigan y que intentan unirse con mujeres enigmáticas, apasionadas e independientes."(r.a.) Charles se interesa por una mujer rechazada por la sociedad, y si lo hace es porque en el fondo él también es diferente. Fowles nos presenta las convicciones del personaje en forma velada, sin dejarnos ver de golpe que es una "especie" distinta porque Charles tampoco estaba consciente de ello:

Uno de los artículos fundamentales del credo de Charles decía que el no era como la

⁶⁵ *Ibid.*, p. 22

gran mayoría de sus colegas contemporáneos [...] la sociedad inglesa le parecía excesivamente pudibunda y solemne, el pensamiento inglés excesivamente moralizante, y la religión inglesa excesivamente beata. Y bien, ¿No habría sido demasiado convencional en un asunto tan importante como era la elección de la mujer con la que debía compartir su vida?

p. 136

Charles se enamora de Sarah porque él también quería liberarse de la sociedad y de los convencionalismos. Sarah lo hace rebelarse y demostrarse a sí mismo que no es como los demás. Es por esto que cuando Mrs. Poultney despide a Sarah, él la ayuda aun sabiendo las consecuencias:

Continuamente se repetta: tengo que hacer algo. Tengo que actuar. Le acometió una especie de rabia por su debilidad, seguida de la furiosa determinación de realizar algún gesto que demostrara que él era algo más que una amonita fosilizada en la roca, que él podía arremeter contra las negras nubes que le envolvían.

p. 216

Charles se da cuenta de que su existencia futura depende de su decisión en el presente. Comprende que si se niega a romper los lazos del pasado que rigen su vida, esto es, si rechaza el ofrecimiento de libertad de Sarah, se quedará fosilizado como las amonitas. De este modo encontramos, una vez más el concepto de evolución:

De hecho, Charles se ve a sí mismo siendo seleccionado naturalmente para extinción con el fin de que los más adaptados, las clases más productivas de la sociedad, puedan sobrevivir y así reestablecer el mundo en extinción. Pero Charles también ve que sobre él pesa toda la responsabilidad de su propia extinción, la aristocracia.⁶⁶ (r.a.)

En consecuencia, Charles "actúa", se relaciona con Sarah y termina su compromiso con Ernestina sin importar los resultados, es decir, existencialmente hablando, asume su

⁶⁶ A. A. DeVits y William Palmer, 'A Pair of Blue Eyes Flash at The French Lieutenant's Woman', pp. 97-98

responsabilidad de elección, lo que determina la naturaleza de su existencia en el futuro:

Charles no podía servirse de la terminología existencialista; pero el suyo era un caso clarísimo de angustia de libertad; es decir, saberse libre y saber también que ser libre es una condición aterradora.

p.350

Por lo tanto, Charles se queda solo, desacreditado, y sin Sarah. Sin embargo él actúa como le dice a ella que hubiera hecho el teniente francés:

Si el no regresa es que no la merece. Y si vuelve y no la encuentra en Lyme Regis, no creo que se desanime tan fácilmente para no buscarla y seguirla hasta donde sea.

p.131

Charles la busca durante 20 meses durante los cuales obtiene su desarrollo y libertad personal. De acuerdo con Peter Conradi en "The French Lieutenant's Woman, novel, screenplay, film"⁵⁷: "olvidado por la evolución [Charles] es rescatado por el existencialismo. Tanto para Fowles como para Sartre la verdad existencial siempre está en proporción inversa a la integración social."

Finalmente encuentra a Sarah. Ya hemos visto que el verdadero final no es tan convencionalmente feliz como uno victoriano, pero, sin duda, la actitud de Charles frente a su destino implica el concepto de que no existe el fracaso, sino que aquéllos que aprenden de las adversidades, no sólo sobreviven, sino que evolucionan, y logran su autenticidad existencial:

En la verja, en el futuro hecho presente, se dio cuenta de que no sabía a dónde ir. Era como si acabara de nacer [...] Habría de empezar todo otra vez, aprender todo otra vez. [...]

Porque, aunque por caminos tortuosos, vuelvo a mi punto de partida: que no existe un dios mediador [...] sólo la vida tal como la hemos hecho nosotros mismos, con las

⁵⁷ *Critica/Quarterly*, p. 44-45.

facultades que nos ha dado la casualidad.

[...]

El río de la vida, nacido de leyes misteriosas y de decisiones misteriosas, corre entre márgenes desiertas: y por aquella otra margen desierta Charles empieza a andar. [...] ¿Camina hacia una muerte inminente, dada por su propia mano? Creo que no. Y es que al fin ha encontrado un átomo de fe en sí mismo, una auténtica cualidad única y distintiva sobre la cual edificar su vida: [...] Ha empezado a pensar que [...] la vida no es un símbolo, no es un enigma imposible de develar[...]sino que es algo que, por más trabajo que nos cueste, por más sinsabores, por más lucha, hay que aguantar. Y otra vez a la mar, insondable y salobre, que nos aleje.

pp. 470-471

Sarah, en cambio, siempre fue una mujer diferente a las de su época. Es ella quien desempeña en un principio el papel de "dama oscura". Su padre, un granjero, había luchado por sacarla de su propia clase aunque, a pesar de convertirse en institutriz, no logra alcanzar esa clase superior tan anhelada. Sarah, la mujer enigmática, simboliza la libertad de espíritu de la que no gozaban los victorianos; una libertad más similar a la de la generación de la mujer que estaba por surgir en el siglo **XX**:

Ya aquellos ojos no podían disimular una gran inteligencia, una independencia de espíritu también habla en ellos un mudo rechazo de toda compasión, la decisión de ser lo que era.

p. 125

Y es esa independencia de espíritu lo que Charles admira en ella puesto que iba en contra del clásico modelo femenino:

Una mujer no contradecía a un hombre cuando él hablaba en serio; en todo caso debía hacerlo con mesura y prudencia. Casi parecía que Sara se situaba en un plano de igualdad intelectual con él.

p. 149

Vemos que es la propia Sarah la que conscientemente se impone la marca con la que la sociedad la rechazaría. En su confesión a Charles lo engaña al decirle que se entregó al teniente francés aun cuando sabía cuales eran sus intenciones. Le explica:

Lo hice para no seguir siendo la misma. Lo hice para que la gente me señalara con el dedo y dijera: ¡ah! va la amante del teniente francés [...] Como no podía casarme con él, me casé con la vergüenza. [...] Fue como un suicidio. Fue un acto de desesperación [...] yo no sabía de otro modo de romper con el pasado [...] Lo que me hace seguir viviendo es mi vergüenza, saber que no soy como las otras mujeres. [...] Me parece que yo tengo una libertad que ellas no pueden comprender.

p.184

Es difícil entenderla. Observamos que Sarah parece tener todo bien calculado y, aunque el narrador no nos lo confirma con su propia voz, como lo hace constantemente en el caso de Charles, vemos que todo ha sido planeado. Sin ninguna explicación, nos cuenta lo que parecerían "trivialidades". Nos dice que Sarah compra un camión blanco y una venda para posteriormente hacernos creer tanto a Charles como al lector que sufrió una torcedura y, más tarde, dejarse descubrir:

Se acercó bruscamente a la ventana. [...] No cojeaba. No sentía torcedura

p.363

Así, a medida que avanza la novela, descubrimos que nunca fue amante del teniente francés (aunque Fowles ya nos lo había insinuado cuando en el capítulo 19, p. 165, comenta: "Sabía, o por lo menos sospechaba, que en el amor había un placer físico").

Al empezar a vestirse, vio una mancha roja en el faldón delantero de la camisa. [...] Acababa de darse cuenta de algo que un enamorado menos fogoso o más experimentado

habría advertido mucho antes. [...] Ella no se había entregado a Varguiness. Le había mentado. Su conducta, todo lo que le había contado en Lyme Regis era mentira. Pero ¿por qué? ¿por qué? ¿por qué?

p.362

Y, sin embargo, Sarah finge no saber por qué lo hizo:

No me pidas que te explique por qué lo he hecho. No podría. No tiene explicación.

p.363

Charles quiere creer que fue por amor. Sin embargo, en esta ocasión tampoco escuchamos la opinión de Fowles y el lector es manipulado por el novelista, quien deja a nuestro criterio la verdadera causa de la conducta de Sarah. Además, cuando Sarah desaparece, Fowles no nos habla de ella o de lo que hace porque, de acuerdo con su idea de dejar libres a sus personajes, él tampoco sabe dónde está. Fowles hace de Sarah y sus motivos un misterio; un misterio que al final nos lleva a concluir que todo gira alrededor de la teoría de la evolución así como del concepto existencialista a los que Fowles nos expone a través de la novela. Al actuar de tal modo, Sarah se libera de las expectativas de la sociedad de seguir una conducta convencional, en nombre de su propia autenticidad y libertad convirtiéndose así en el escalón hacia el nuevo siglo.

Sarah parece compartir la modernidad del punto de vista de Fowles, y emplea una ingeniosa determinación para liberarse a sí misma, con la ayuda de Charles, de los papeles convencionales, social y sexual, impuestos a las mujeres por la sociedad victoriana. Su cuestionamiento sobre los valores victorianos también se amplía con los comentarios eruditos del propio Fowles sobre la vida victoriana⁶⁸ (T.A.)

Con respecto al misterio que envuelve a Sarah encontramos la siguiente cita:

Las distintas representaciones de Sarah en los borradores indican la intención de Fowles

⁶⁸ Randal Stevenson, p. 208

de explorar posibles definiciones, pero finalmente la solución que eligió es la menos transparente de todas.[...] Lo que finalmente puede determinar la preservación del misterio de Sarah, es su uso del punto de vista. Mantiene la posición que toma el autor-narrador en el capítulo 13 y reporta "sólo hechos externos" sobre Sarah. Nunca sabemos lo que está pensando, sólo lo que ella dice y lo que la narración proporciona a través de la interpretación de Charles. Así, el misterio de Sarah se mantiene por medio del punto de vista narrativo.⁶⁹ (r.a.)

Finalmente, cuando Charles encuentra a Sarah, el autor describe el cambio en ésta a través de la metáfora siguiente:

...era la criatura extraordinaria de sus mejores recuerdos, pero florecida, realizada, fuera ya del negro capullo y dotada de alas.

p.448

Es la propia Sarah la que explica el motivo de su comportamiento:

Yo no quería hacer eso. Hice lo que me pareció que sería lo mejor. Había abusado de su confianza y de su generosidad. Si, me puse deliberadamente en su camino [...] Estaba desquiciada [...] he visto a artistas destruir obras que al aficionado podrían parecerle perfectamente buenas. Una vez protesté. Y me dijeron que si un artista no es su juez más severo, no merece ser un artista. Creo que es verdad. Y creo que hice bien al destruir lo que había empezado entre nosotros.

p.453

Concluimos, entonces, que su propósito de manipular a los demás es con el fin de alcanzar una auténtica libertad para no ser ella, a su vez, manipulada por la sociedad. Así pues, Sarah busca en Charles un apoyo emocional. Sin embargo, aun estando enamorada de él, lo utiliza y, al final, lo abandona cuando éste se convierte en una amenaza para su desarrollo existencial.

⁶⁹ Elizabeth Mansfield, *Op. cit.*, p. 282

II. EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO Y EL CINE.

2.1. EL GUIÓN CINEMATOGRAFICO COMO GENERO LITERARIO.

El guión cinematográfico puede ser de dos clases, el de adaptación (en el caso de una novela o cuento) y el creativo. Ambos, sin embargo, de igual importancia y valor literario, pues en el caso de la adaptación, una película puede no alcanzar su nivel artístico sin un buen guión y, por supuesto, con un guión creativo de bajo nivel literario, sucedería lo mismo. Hablemos del cine, la literatura y el guión desde el punto de vista de adaptación, que es el que nos interesa.

La conexión entre la novela y el cine tiene como base fundamental lo artístico del guión cinematográfico que los relaciona. En muchas ocasiones el cine se ha basado en la novela. En estos casos las adaptaciones cinematográficas pueden ser aún más difíciles que las creativas, en las que el autor es libre de utilizar e imaginar los recursos que desee para proyectar su propia idea. La adaptación de una novela es sometida a críticas sumamente estrictas porque, de una manera u otra, debe transmutar la idea de otro autor. Esto ha hecho surgir una fuerte polémica sobre si el guión puede considerarse como otro género literario.

Cuando el cine intenta basarse en una novela espera lograr, a través de su adaptación, cierto respeto y su propio valor artístico, aun cuando en ocasiones es difícil que el film llegue a superar a la novela en que se basó. En The Classic American Novel and the Movies, los editores citan a Pauline Kael (en Deeper into Movies), crítica de cine de Nueva York:

Si algunas personas prefieren ver la película que leer el libro, no podemos pensar que

esas personas obtendrán las mismas cosas de ambos, o que no se pierda nada...

*El cine es bueno para la acción; más no para la reflexión o para el pensamiento conceptual. Es bueno para producir un estímulo inmediato, pero no es un buen medio para involucrar a la gente en otro tipo de arte o para aprender sobre un tema [...] El cine no ayuda a obtener independencia mental.*⁷⁰ (F.A.)

Al respecto de esta "independencia mental" el propio Fowles opina:

*Existe [...] una diferencia esencial en la calidad de la imagen evocada por ambos medios de comunicación. La imagen visual del cine es casi la misma para todos los que la ven; destruye la imaginación personal, la respuesta de la memoria visual individual. Una oración o un párrafo en una novela evocará una imagen diferente en cada lector. Esta cooperación necesaria entre escritor y lector, el primero sugiriendo y el otro concretando, es un privilegio de la forma verbal, y el cine nunca podrá usurparla.*⁷¹ (F.A.)

Como ya hemos comentado, existe cierta controversia en cuanto al guión cinematográfico como literatura, pero, sin un guión literariamente bien escrito (y al decir esto me refiero principalmente al difícil arte de proyectar sensaciones y no describirlas o mencionarlás en forma directa) ¿habría buen cine?

Por supuesto, al adaptar una novela al cine nos enfrentamos a pérdidas inevitables. Al convertir el material original en guión casi todos los films tienen que reducir las dimensiones de la novela en que se basan. Al hacerlo, y con el fin de realizar un film coherente y organizado, es necesario condensar, readaptar sucesos, añadir o eliminar personajes, escenas o incidentes y reestructurar la trama original intentando no perder la necesaria y creciente tensión que debe mantenernos con la incógnita de "qué sucederá después", ni el contenido ideológico de la novela. Debemos recordar que no se trata de copiar la novela sino de convertirla en algo visual: en un relato por medio de imágenes:

⁷⁰ G. Peary y R. Shatzkin, eds. *The Classic American Novel and The Movies*, p. 3

⁷¹ John Fowles, *Notes on Writing a Novel*, p. 94

La "fidelidad" al transferir una novela a la pantalla es el resultado de la habilidad del escritor para encontrar las analogías que en términos cinematográficos correspondan a las características de la novela. ⁷² (r.a.)

En resumen, la adaptación, es decir, el vínculo entre la novela y el guión, puede definirse como la habilidad de "hacer que algo sea adecuado o apropiado a través del cambio o el ajuste, modificando lo que sea necesario en cuanto a la función y la forma para dar lugar a una mayor adecuación."⁷³

En una novela, la misma escena podría describirse en una oración, un párrafo, página o capítulo, a través de un monólogo interior que describa las emociones e impresiones del personaje o el narrador. En el guión cinematográfico, por el contrario, se tratan los aspectos externos: los detalles. Un guión para cine constituye un relato narrado con imágenes situadas dentro del contexto de la estructura dramática.

Ahora bien, con el fin de mantener la línea melodramática de la novela y realizar la traducción de página a pantalla, se requiere que el guión contenga los patrones literarios tradicionales como introducción, desarrollo y conclusión en base a un estilo narrativo-descriptivo. Además de evocar imágenes, debe contener argumento, descripción de ambiente, de personajes, y un punto de vista. Todo esto se logra también con metáforas, profundidad psicológica, y logros poéticos e imaginarios; características de la literatura. Por lo tanto, el aspecto literario del guión cinematográfico se encuentra al enfrentar la necesidad de transmutar los elementos mencionados al medio fílmico.

El escritor de un guión debe poseer sensibilidad para proyectar lo que el novelista pretendía decirnos: "un guionista debe conocer, interpretar y ejercitar el oficio literario con la habilidad necesaria para transmitir con efectividad el sentimiento que

⁷² Peter Conrad, *The French Lieutenant's Woman*, p. 48

⁷³ Sydfield, *¿Que es el guión cinematográfico?* p. 97

entraña la historia cuya filmación propone."⁷⁴ De acuerdo con otros críticos, "el guión de una película es, como su nombre lo indica, una guía. [...] Es la película como existe en la dimensión literaria [porque] es un género literario [...] que tiene algo de drama y algo de relato; es poético por derecho propio y, por tanto, defendible como producto literario"⁷⁵, siendo a su vez el vínculo entre la novela y la imagen en movimiento.

⁷⁴ Luis Arturo Ramos, 'El guión cinematográfico: quizás otro género Meriño' p. 45

⁷⁵ Juan Tovar, 'La dimensión Meriña del cine', pp. 9-15

2.2 EL CINE COMO SEPTIMO ARTE

Una vez establecida la relación entre la novela y el guión, determinemos el vínculo y las diferencias entre la novela y el film. De hecho, existen diferencias importantes entre la literatura y el film. Por ejemplo, los símbolos del lenguaje escrito (palabras) deben traducirse en imágenes de sentimientos y conceptos a través de la percepción y el lenguaje hablado y corporal filtrándose a través de la pantalla en forma ya digerida o concreta. Sin embargo, debemos considerar que el lenguaje filmico, que es la base del buen cine como arte narrativo, se ha desarrollado con la misma fuerza, precisión y claridad del lenguaje escrito por medio de diversas técnicas cinematográficas. Algunas de estas diferencias son las siguientes:

1. El film debe mostrar una acción visible. La novela es discursiva: puede detenerse, describir, contemplar. Puede describir un paisaje inmóvil o un personaje que no realiza ninguna acción. Esta es la diferencia esencial entre la narración escrita y la visual. El movimiento de la novela es el mismo de la mente humana, el cual no corresponde al de la cámara cinematográfica que está dirigida por alguien más.

2. El conflicto cinematográfico no debe concretarse en divagaciones genéricas que expresen la posición del autor hacia la vida o sociedad que representa. Al contrario, debe personalizar el conflicto. Los hechos que se producen en la pantalla deben individualizarse con personas que observan la acción o participan en ella. En la novela, el narrador sí puede referirse en general a su propio punto de vista o al de un personaje sobre un tema no específico o personal.

3. El conflicto cinematográfico provoca una tensión visual que no es necesaria

en la novela. Aunque en la novela también se expresa un conflicto, el autor se limita a estudiar las consecuencias y a esclarecer el significado desde un punto de vista individual y social.

El teatro y la novela han aportado mucho a la evolución del cine. Sin embargo, a pesar de ello, debemos reconocer que la "plenitud" del film como obra de arte no se fundamenta sólo en bases teatrales o literarias.

El cine como arte tiene su base fundamental en el adecuado uso de la cámara como sinónimo de narrador literario. Es aquí donde los términos cinematográficos son importantes porque cada uno manifiesta un objetivo específico. La composición cinematográfica⁷⁶, esto es, la organización general del film, está basada en elementos que más tarde serán organizados en tomas, escenas y secuencias (el lenguaje cinematográfico) que darán origen al film completo: "El film está formado por una sucesión de tomas fotográficas, cada una de las cuales, aunque móvil en sí misma, posee una cualidad de composición que deriva de sus relaciones con las imágenes precedentes y con las sucesivas."⁷⁷

1. Una toma es lo que se registra en una sólo operación de la cámara y puede hacer una exposición simbólica pero no puede relatar una historia y transmitirla independientemente de un contexto. Por ejemplo cuando Pinter describe:

3. Exterior. Lyme High St. Punto de Vista de Charles
*High Street temprano en la mañana. Hombres a caballo. Un pastor con un rebaño de ovejas. Un mercado ambulante. Al fondo, la bahía de Lyme.*⁷⁸

⁷⁶ Referencias tomadas de Bernard F. Dick en *Anatomía del Film*, pp. 19-77

⁷⁷ Roger Manvell, *Film*, London, 1946

⁷⁸ Todas las citas del guión cinematográfico han sido tomadas de *The Screenplay of THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN*, de Harold Pinter. (United Artists Co., London, 1981), y se especifican por número de escena. Asimismo, todas las traducciones han sido realizadas por la autora de esta tesis, por lo que en estos casos se omite la especificación (T.A.)

Aun cuando las tomas sólo transmiten trozos de información, pueden, sin embargo, ser muy complejas. Uno de los aspectos más importantes de las tomas es el ángulo, es decir, la distancia de la cámara de su objetivo. Existen los siguientes ángulos:

a) Close up.- En un close up la cámara está real o aparentemente cerca del individuo u objeto. Este tipo de tomas permiten la creación de una emoción intensa al enfatizar algún detalle del objeto crucial de la trama para que el público le preste la atención debida. En comparación con la novela, el close up sería el equivalente a una palabra subrayada. Como ejemplo observamos el momento en el que Sarah se deja ver por Mrs. Fairly, al venir del bosque. Pinter enfatiza el hecho de que la propia Sarah lo quiere así.:

112. Close up. Sarah. Caminando sin prisa.

b) Long shot.- Es el que toma la cámara a distancia considerable del sujeto para proporcionar al espectador una visión general de lo que lo rodea. En el guión de Pinter:

*39. Exterior. El Cobb. Long shot. Día
CHARLES y SARAH mirándose el uno al otro*

c) El plano medio.- A diferencia de los anteriores, se utiliza para presentar al sujeto u objeto imparcialmente, sin el énfasis que los otros dos pretenden.

28. Exterior. Hotel. Presente

ANNA subiéndose a un carro. Se aleja.

Ahora bien, las tomas pueden realizarse en diversas angulaciones que también indican detalles específicos:

a) Angulación baja. - La cámara enfoca al sujeto desde abajo hacia arriba, haciéndolo parecer más grande de lo que es y dándole así una gran importancia a su personalidad o sugiriendo dominio o poder. En el guión, Pinter no utiliza este tipo de angulación.

b) Angulación alta. - La cámara toma al personaje de arriba hacia abajo haciéndolo parecer más pequeño, proyectando así una personalidad pobre o débil; en ocasiones también habla de un gran conflicto que pesa sobre el personaje. Un ejemplo muy claro en el guión de The French Lieutenant's Woman es en el que, desde su cuarto de hotel, de donde se ocupa esta angulación, Charles busca a Sam en las calles de Lyme:

5. La calle y el mercado. Punto de Vista de Charles.

El telescopio se mueve a través de las ovejas y la gente para finalmente enfocar a SAM, quien está parado junto a un puesto de flores. Agarra un racimo. Le habla a una muchacha. Le da una flor. Ella ríe tímidamente y se aleja.

c) Panorámicas horizontales o verticales. - La cámara gira de tal modo sobre un eje fijo imitando el movimiento de los ojos, por ejemplo cuando recorremos un paisaje. De esta manera nos hace parte de la misma escena, así como Pinter lo hace al describir:

52. Exterior. El acantilado desde el helicóptero. Día.

La línea del ojo viaja desde el helicóptero.

El punto de vista, primero a nivel del mar, se lanza dramáticamente hacia arriba desde las rocas de la línea costera hacia una vista elevada de la inmensa desolación del acantilado.

d) El zoom y el freeze. - El primero no es una toma movable, sino la impresión de acercamiento o alejamiento del sujeto. Por lo general se utiliza para destacar un objeto o a un individuo de una multitud, señalar un lugar de importancia, capturar una expresión facial, etc. El segundo es lo opuesto al zoom. Es un movimiento ilusorio en

el que una forma de movimiento es congelada convirtiéndose en fotografía. Ambos son similares en el sentido de que pueden llamar la atención hacia detalles de gran dramatismo. Pinter tampoco utiliza estos tipos de angulación en este guión.

2) La escena.- Como hemos visto una toma está limitada por la cantidad de realidad que pueda abarcar y la cantidad de conocimientos que pueda transmitir. Cada toma por si misma es una exposición de hechos; unidas forman una exposición narrativa, es decir, una escena. Las escenas son una serie de tomas interrelacionadas en la misma ubicación cuya unión establece una relación causa-efecto que tiene implicaciones para el resultado final del film:

156. Exterior. La casa de Charles en Kensington. Mañana.

UN MENSAJERO camina por la calle. Sube los escalones de la casa de CHARLES, toca la puerta. SAM la abre. EL MENSAJERO le entrega a SAM un sobre.

MENSAJERO

Para el Sr. Smithson del Sr. Montague

SAM

Muchas gracias.

Cierra la puerta

157. Interior. La casa de Charles en Kensington. Pasillo. Mañana.

SAM observando el sobre

158. Interior. La casa de Kensington. La cocina. Mañana

SAM abriendo el sobre con vapor. Saca la carta. La lee. La vuelve a poner dentro del sobre, le pone goma, comienza a sellarlo.

3) La secuencia.- La diferencia fundamental entre una toma y una secuencia es que la primera enfatiza un objeto o persona y la segunda representa una unidad dramática. El director puede decidir conectar planos o escenas para producir una secuencia lineal, asociativa o episódica.

a) La secuencia lineal es una acción que se liga con otra creando un pequeño

drama con un principio, una parte intermedia y un final.

b) En la secuencia asociativa el principio, la parte intermedia y el final están ligados con un objeto o serie de objetos.

c) En una secuencia episódica no se especifican todos los detalles de una acción o las razones del comportamiento de un personaje; en este caso se pretende que el público haga las conexiones por sí mismo. Pinter utilizó este tipo de secuencia en todo el guión puesto que somos nosotros quienes hacemos las asociaciones correspondientes entre las múltiples digresiones entre el presente y la época victoriana a las que el guionista nos somete.

Además de la importancia del lenguaje cinematográfico existen ciertos recursos literarios que tanto el guionista como el director utilizan en el film, lo que los convierte en un narrador en el sentido literario. Son los siguientes:

1. El prólogo dramatizado.- Un prólogo puede aparecer como un texto impreso o como una voz fuera de pantalla; también puede ser dramatizado, empezando antes o durante los créditos. Es un acontecimiento que ocurre antes de la acción y por lo tanto es el comienzo del film.

2. El flashback.- En un film el flashback puede ser introducido por medio de una disolvencia (fusión de un plano en otro) o por un corte rápido (cuando una imagen reemplaza instantáneamente a otra). El flashback tiene tres objetivos principales: Proporcionar información que pudiera ser difícil de obtener; dramatizar un acontecimiento pasado incluso en el mismo momento en el que se está narrando porque las palabras no sean adecuadas para la situación; y conectar el pasado y el presente cuando ninguno de los personajes tienen el conocimiento suficiente para actuar como

narrador. Los flashbacks siempre deben basarse en un motivo ya sea directamente ligado con el personaje, o impersonal, es decir, trozos del pasado narrados, no por el personaje o su inconsciente, sino por la cámara.

3) El flashforward.- En el flashforward se muestra algún aspecto de un acontecimiento antes de que ocurra. Es un incidente en el que se presagia otro o se da alguna indicación de que ocurrirá un suceso antes de que éste suceda.

4) Los puntos de vista.- Como en la novela, un film puede ser narrado en primera o tercera persona. La narración en primera persona se realiza en el film por medio de una voz que a veces se entrelaza en el film y algunas otras guarda silencio después de un breve prólogo. Existe una diferencia entre la narración en primera persona en la ficción y en el film. Aun si la película se narra en primera persona, está siendo dramatizada en tercera. El "yo" en una película transmite una breve introducción después de la cual la acción dramatizada se inicia y el "yo" se convierte en "él" o "ella". En la novela de primera persona siempre se está consciente del narrador debido a que él o ella siempre está diciendo "yo". En el film se está consciente del "yo" únicamente al principio y al final de la narración, cuando todas las situaciones se dramatizan.

5) El narrador omnisciente.- En la ficción este tipo de narrador cuenta su historia en tercera persona, moviéndose de lugar a lugar, de época en época y de personaje en personaje, revelando u ocultando detalles a voluntad. En el cine este tipo de "narrador" es la cámara. Al ser omnisciente puede alejarse de un suceso para dirigirse a otro, o estar con un personaje y de pronto con algún otro, tal como vemos en el guión que nos ocupa.

Así, el film es muy parecido a la literatura en cuanto al uso de las diversas formas narrativas, aunque se sirve de diferentes técnicas. Cuando un guionista y un director utilizan estos recursos literarios están, sin duda, creando arte en sus respectivos géneros, como lo muestran Harold Pinter y Karel Reisz, el director.⁷⁹

⁷⁹ Karel Reisz nació en Checoslovaquia en 1926. Emigró a Inglaterra con sus padres en 1938, y después de educarse en Cambridge, inició su escalada hacia la industria del cine británico. En los cincuenta editó la revista de cine *Sequence*, y durante un tiempo fue director de programa del National Film Theatre. Escribió el libro *Techniques of Film Editing*, e hizo sus primeras dos películas, ambas documentales, dentro del movimiento del Cine Libre británico: *Mamma Don't Allow* (1956), y *We Are The Lambeth Boys* (1959). Otras de sus películas son *Saturday Night and Sunday Morning* (1960), *Night Must Fall* (1964), *Morgan* (1966), *Isadora* (1968), *The Gambler* (1974) y *Who's Stop The Rain?* (1978).

Una de las posibles razones por las que Fowles se interesó en Reisz como director es que, de acuerdo con Harlan Kennedy, las películas de Reisz son eclécticas y con una clara visión, sin importar las barreras de tiempo y cultura que existen. Nos dice que Reisz posee un romanticismo muy particular ya que cree firmemente en la gloria de hombres y mujeres que van en contra de la falsedad de lo "Relativo" y lo "Particular" (como las presiones de su propia época o sociedad; las restricciones de las convenciones morales, artísticas o sexuales), para vivir bajo una verdad "Absoluta". Asimismo, afirma que los héroes o heroínas de Reisz (cuyos films normalmente gran atractivo de un solo personaje), por lo general son existencialistas de corazón, por lo tanto, según hemos visto a lo largo de esta tesis, *La Mula del Estudiante Francés*, era una historia perfecta para Reisz: una novela de 400 hojas llena de deseos entre lo material y lo eterno, lo perdedero e impascedero.

Referencia tomada de Harlan Kennedy en *Film Comment*, pp 26-29

III. EL GUION DE THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN

3.1 ESTILO DE HAROLD PINTER.

Harold Pinter está considerado como uno de los mejores dramaturgos contemporáneos debido principalmente a su uso del lenguaje, un lenguaje en el que el silencio y la mimesis⁸⁰ dicen en ocasiones más que las palabras:

[Pinter] utiliza cuidadosamente las palabras dentro de la estructura dramática, por lo que es muy importante escuchar lo que ocurre creativamente entre líneas: nunca se escuchó tal silencio.⁸¹ (r.a.)

Sus obras están basadas en el discurso y en el diálogo más que en la acción física pues tanto el diálogo como el monólogo siguen una técnica de evasión importante con el propósito de expresar en sus obras una versión cómica e irónica de la humanidad. Por lo general no se puede confiar en sus personajes ni cuando se dirijen a otras personas ni cuando hablan para sí mismos pues con Pinter las expresiones no reflejan emociones obvias sino otras adyacentes, por lo que cada sonido e imagen son sistemáticamente distorsionados:

Los personajes de Pinter se contradicen a sí mismos, revelan sólo lo que deciden revelar y se confunden unos a otros con el lenguaje. [...] Ninguno [de ellos] puede confiar en la versión [del otro], y no sabemos nada más "cierto" al final del diálogo de lo que sabíamos al principio.⁸² (r.a.)

⁸⁰ Mimesis - Palabra utilizada por Aristóteles en su *Poética* donde establece que la tragedia es la "imitación" de una acción. La crítica mimética ve la literatura como una imitación o reflejo de la vida y, por lo tanto, enfatiza la "verdad" y la "precisión" de su representación; en términos generales, su "realismo". *A Dictionary of Literary Terms*, p. 388

⁸¹ Alan Bold, ed. *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence*, p. 6

⁸² Jennifer Rankin: 'Harold Pinter as Screenwriter' en *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence*, p. 64

Con respecto a lo efectivo de sus diálogos, Pinter comenta: "[Son] así posiblemente porque [la gente trata] de mantenerse alejada del peligro de conocer a alguien y de que alguien lo conozca a uno."⁸³ (τ.Λ.), y esto es lo que siempre refleja en ellos.

En cuanto a la relación de Pinter con el cine, en una entrevista se le preguntó qué había hecho después de The Homecoming, en un momento en el que sentía que no podría escribir otra obra de teatro más. Su respuesta fue: "Me mantengo ocupado de una u otra forma. Películas, supongo. Aunque no es lo mismo [hacer un film, que crear] algo que surge de lo más profundo de uno mismo".⁸⁴

En el arte de escribir guiones cinematográficos Pinter muestra una gran habilidad técnica y una excepcional capacidad de concentración y síntesis narrativa. Recordemos que adaptar una novela al cine es una tarea difícil. En ocasiones el resultado puede ser pobre cuando el material "rehúsa" ser traducido. Ya hemos visto que el trabajo del guionista, quien actúa como filtro y condensador, es reescribir las ideas, emociones, digresiones, y técnicas existentes en el texto original, con el objeto de reproducirlos en un texto mucho más limitado.

⁸³ *Ibid.*, p. 68

⁸⁴ 'A Conversation (Pause) with Harold Pinter'. Entrevista con Mel Gussow, citada en Harold Pinter, de Guido Almansi y Simon Henderson, p. 95.

3.2 DIFICULTADES DEL GUION

En el guión de The French Lieutenant's Woman Harold Pinter obtuvo un resultado muy favorable porque no siguió la novela literalmente. Un buen guionista debe presentar sus propias ideas y asociaciones para dar a conocer los pensamientos más profundos de un personaje y las situaciones que lo rodean a través de los medios que proporciona el cine. Recordemos que no se trata de imponer un medio a otro en el sentido más estricto de similitud, pues no sólo existen elementos difíciles de llevar a la pantalla, sino que algunos filmes serían demasiado largos. El objetivo es traducir lo que pueda representar un género literario, de manera más efectiva, en otro. Fowles comenta:

Existen cientos de cosas que una novela puede hacer y que el cine nunca podrá realizar. El cine no puede describir el pasado con precisión, no puede hacer digresiones, y sobre todo no puede excluir. Esto es lo extraordinario del cine -debes tener cierta silla, cierta ropa, cierta decoración. En una novela se puede dejar todo eso fuera. Todo lo que se requiere es un poco de diálogo. Es esta característica negativa la que los productores de cine nunca comprenden. [...] Lo delicioso de escribir novelas es aquello que puedes dejar fuera en cada página, en cada oración⁸⁵ (T.A.)

Así, las limitaciones del cine imponen grandes restricciones a la visión del guionista. De hecho el guión debe equivaler a unos 120 minutos de película, por lo que los párrafos literario-visuales deben contener diálogos de apenas unas cuantas líneas, los cuales, a su vez, deben equivaler a unas cuatrocientas páginas en prosa, como en este caso. El problema principal que Pinter enfrentó para comprimir la novela de Fowles en un guión de dos horas de duración fue el de la visión estereoscópica, y resultó todavía más complicado al existir dos finales.

⁸⁵ Daniel Halpern, 'A Sort of Este in Lyme Regis', en *London Magazine*, p. 46.

A lo largo de esta tesis hemos visto que The French Lieutenant's Woman es una novela representada en 1867 con una deliberada perspectiva de los sesentas. Continuamente, Fowles hace referencia a la ciencia, medicina, teoría política y moral modernas; es decir, encontramos la historia victoriana por un lado y los comentarios del propio autor sobre dicha historia, así como las diferencias entre los valores de esa época y los nuestros. Es una novela llena de ideas y comentarios de un narrador (el propio autor) que a su vez es un personaje en la novela. Pinter enfrentó un gran reto al intentar reproducir la mezcla de la narración histórica y comentario actual, teniendo que adaptar los dos tipos de texto: la historia de amor de Charles Smithson y Sarah Woodruff y los comentarios del narrador extemporáneo a dicha historia.

Para lograr abordar una novela con tantas referencias literarias y autoanálisis, esto es, para lograr estructurar en forma filmica estos aspectos y traducirlos a la pantalla, Pinter requería introducir algún elemento modernista que conservara la visión estereoscópica. En la entrevista ya mencionada realizada por H.Kennedy, Reisz indica que se pretendía hacer un film que funcionara como narrativa, basado en una sorprendente y vívida historia, pero que al mismo tiempo provocara en la audiencia cierta confusión. La intención era trabajar junto con el público para que las ambigüedades que surgieran se convirtieran en el propósito. Concluimos entonces que, si por el contrario, se hubiera conservado a un narrador omnisciente, la ambigüedad que se pretendía proyectar en el film se hubiera perdido, ya que el papel del narrador hubiera sido el de explicar o dar puntos de vista, como lo hace Fowles en la novela.

Por lo tanto, Pinter junto con Karel Reisz, eligieron una noción filmica (como equivalente) que permitiera esa doble visión: presentaron una historia moderna en la que los personajes principales son los actores que a su vez representan la historia victoriana durante el rodaje de la película (un film dentro de un film). El film mantiene el segundo y verdadero final. El "film dentro del film" representa el primero, el final

feliz. Sin embargo, aún existía la dificultad de conservar al narrador, lo cual, en palabras de Fowles, sólo se resolvió a través del "en verdad extraordinario don de Pinter de reducir lo largo y complicado sin distorsionarlo."⁸⁶ (T.A.) Todos los guiones requirieron encontrar un equivalente al narrador en primera persona y, en este caso, dicho equivalente es los constantes cambios visuales en tiempo y espacio a los que Pinter nos expone.

⁸⁶ John Fowles en el prólogo a *The Screenplay of The French Lieutenant's Woman*, p. xi

3.3 ANALISIS DEL GUION

Pinter y The French Lieutenant's Woman son un claro ejemplo de que el guión cinematográfico debe considerarse como un género literario independiente. En el guión Pinter muestra su característico talento hacia lo conciso, habilidad con la que transforma lo complejo dentro del marco limitado que el cine requiere.

En principio, la novela requería una adecuada metáfora y no una reproducción literal, por lo que Pinter creó catorce escenas que narran la relación entre Anna y Mike (los actores del film victoriano) quienes representan el aspecto modernista del siglo XX. El resto del guión es la adaptación de la historia victoriana de Fowles. Así pues, el guión se mueve constantemente entre 1867 y 1980 (año en que se filmó la película), mostrando un excelente intercambio de actitudes, de estructuras, y en aspectos tanto sociales como sexuales. El presente comenta sobre el pasado, y dichas diferencias de tiempo y espacio son las que establecen los contrastes, transiciones y tonalidades que fueron necesarias para realizar el film.

3.3.1 ESTRUCTURA DEL GUION (Análisis Comparativo)

La primera escena abre en el "Cobb" en la victoriana ciudad de Lyme Regis. Es 1867. Está amaneciendo:

Una pizarra fílmica. En ella está escrito LA MUJER DEL TENIENTE FRANCÉS. Escena 1 Toma 3. Se cierra y se aleja dejando un acercamiento de ANNA. la actriz que hace el papel de Sarah. Está tratando de evitar despeinarse con el viento.

VOZ (fuera de escena)

Muy bien. Adelante.

La actriz afirma con la cabeza, se suelta el cabello. El viento lo atrapa.

VOZ (fuera de escena)

Acción

Sarah comienza a caminar a lo largo del "Cobb", un rompeolas de piedra en la Bahía de Lyme. Está amaneciendo. Hace viento. Está desierto. Viste de negro. Llega al final del "Cobb" y se queda quieta mirando fijamente al mar.

En esta escena la adaptación de Pinter es muy adecuada, ya que parece remontarse a los orígenes de la novela. El mismo Fowles describe cómo surgió la idea: continuamente se imaginaba la figura misteriosa de una mujer viendo hacia el mar desde un muelle desierto. "Siempre la veía en la misma posición estática, de espaldas, representando un reproche a la época victoriana -se negaba a pertenecer a otra época- y era una exiliada." (r.a.)⁸⁷

En la escena 2 Pinter presenta a Charles y sus intereses simplemente al mostrarlo examinando un fósil y al describir el cuarto en el que se observa una serie de fósiles así como de instrumentos y libros científicos. Vemos pues la manera sencilla de describir un elemento importante (la ocupación del personaje) sin palabras, sólo a través de detalles representativos.

En las escenas 4, 5 y 6 Pinter interpreta de manera eficaz el tema introducido por Fowles sobre la marcada diferencia de clases y la dualidad victoriana. Desde la ventana de su elegante hotel, Charles localiza a su sirviente, Sam, en las calles de Lyme, con la

⁸⁷ John Fowles, 'Notes on Writing a Novel' p 88

escrito para teatro. Un buen ejemplo es Betrayal (Traición), en donde muestra (en términos invertidos en el tiempo, pues inicia por el final), el tema del adulterio a través de un triángulo amoroso entre personajes de la clase media alta, tal como ocurre entre Anna y Mike.

En la escena siguiente vemos a Anna subiéndose a un auto, con lo cual Pinter agrega un toque más al contraste entre el siglo XIX y XX, tal como lo hace Fowles al hablar en el capítulo 2 de cómo se hubiera sentido Charles ante "el aeroplano, el motor de propulsión, la televisión o el radio."⁸⁹

Es hasta la escena 30 que la protagonista de la historia victoriana reaparece. La situación que Pinter elige para explicar cómo es que Sarah llega a casa de Mrs. Poultney es a través del vicario. Vemos en las escenas 30 a 32 a dos hombres sacando un ataúd de la casa en que Sarah habita, y a ésta dibujando sin prestar atención a los acontecimientos.

(VICARIO)

¿Se da cuenta de que no puede permanecer aquí? Por casualidad sé que Miss Duff no dispuso nada para usted en su testamento. El lugar va a venderse.

[...]

Señorita Woodruff, creo conocer a alguien que puede ayudarla. La señora Poultney de la Granja. Es posible que la acepte

En contraste, recordemos que en la novela de Fowles, Sarah había estado al servicio del capitán Talbot cuando decidió ir tras el teniente francés a Weymouth. Vemos entonces que la representación elegida por Pinter para mostrar las circunstancias de Sarah es mucho más dramática. Imaginarla desamparada por una muerte y verla dibujando con fervor ayuda a definir el tipo de personaje que es la Sarah

⁸⁹ John Fowles. *La Mujer del Teniente Francés*, p. 91

del guión, lo cual veremos más adelante al hablar de la forma en que Pinter maneja la caracterización.

Ahora bien, ya hemos mencionado que Fowles narra en su novela el momento en que Charles pide la mano de Ernestina. Lo hace en tres simples líneas:

*Uno o dos días después, el condenado idiota tuvo una entrevista con el padre de Ernestina.
Fue breve y muy satisfactoria. Después bajó al salón...*

p 89

Por el contrario, Pinter dedica largos diálogos en las escenas 33 a 36 para representar el acontecimiento. El giro de Pinter es muy efectivo, ya que aun cuando la entrevista es mucho más larga que en la novela, resume y expone hechos importantes narrados por Fowles.

Uno de ellos es presentar al padre de Ernestina como comerciante, lo cual, como hemos visto en los primeros capítulos de esta tesis, representa la situación de la sociedad victoriana. Recordemos la importancia de Londres como centro financiero, y la nueva economía inglesa acaparada y manejada por comerciantes de la clase media luchando por convertirse en ricos nuevos. Como nos indica Fowles, Mr. Freeman "había prosperado gracias al cambio socioeconómico que se había operado entre 1850 y 1870, cuando la tienda pasó a ser más importante que la fábrica, y el consumidor más importante que el fabricante."⁹⁰

Asimismo, el guionista presenta a su vez el momento en que en la novela Fowles nos narra la molestia de Charles cuando Mr. Freeman le propone dejar los fósiles y dedicarse al comercio, en vista de que Ernestina es hija única:

⁹⁰ *Ibid.*, p. 292

El comercio. La venta. Y al recordar la oferta que acababan de hacerle se sonrojó. Ahora vela que era un insulto [...] Ahora sería un marido comprado, la marioneta de su suegro [...] un contrato de negocios.

p. 304

La manera en que Pinter representa el momento anterior es muy característica. Sin palabras y en forma concisa, con una simple mirada de Charles y después un agradecimiento que se escucha seco:

MR. FREEMAN

Tu sabes que no tengo hijos, Charles.

CHARLES

Si señor, lo sé.

MR. FREEMAN

Este no es el momento de hablar de ello, pero si alguna vez estuvieras dispuesto a explorar el mundo del comercio, sería un placer ser tu guía.

CHARLES lo mira

CHARLES

Gracias.

A través de la mirada de Charles Pinter nos hace percibir la incomodidad del personaje, proyectando a la vez su impotencia y la sensación de falta de firmeza de carácter para negarse, pensamientos que Fowles narra detalladamente al final del capítulo 37 y a lo largo del 38.

Un último hecho explotado por el guionista en las escenas que nos ocupan, y quizá el más típico del estilo de Pinter, es el que acabamos de mencionar al citar a Fowles con respecto al matrimonio como transacción financiera, y qué mejor símbolo que las oficinas del propio Mr. Freeman para tratar el "negocio".

Para continuar con el análisis de la estructura, recordemos que Fowles comienza su novela con una breve descripción de Lyme, así como de Ernestina y Charles caminando por el "Cobb". Paralelamente, Pinter introduce tal momento en la escena 37, la cual es muy importante porque es aquí cuando, en el guión, Charles tiene su primer encuentro con Sarah:

*De pronto ve a SARAH justo al final del Cobb, mirando fijamente al mar. El viento vuela su chal.
¡Dios! ¿Qué está haciendo esa mujer ahí?*

ERNESTINA

¿Quién es?

CHARLES

No lo sé

ERNESTINA mira atentamente a la mujer

ERNESTINA

¡Ah! es la pobre 'Tragedia'

CHARLES

¿Tragedia?

ERNESTINA

Uno de sus sobrenombres. Los pescadores le llaman de una forma más grosera.

CHARLES

¿Cómo?

ERNESTINA

Le llaman la ... la mujer del teniente francés.

La manera en que Fowles describe "el rostro inolvidable y trágico" de Sarah y la "tristeza [que] brotaba de él", así como los pensamientos de Charles al ella mirarle "o, según le pareció a él, al traspasarle con la mirada"⁹¹, son representados por Pinter en las

⁹¹ *Ibid.*, p. 167

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

escenas 38 y 39, a través de un "close-up" y con la ayuda de un "estruendoso" silencio que se aprecia eterno:

*CHARLES habla fuerte para hacerse escuchar ante el viento y el mar
Disculpe, me preocupa su seguridad. El viento –
Ella voltea con brusquedad, lo mira fijamente. El deja de hablar.*

38. Close up. Sarah. Mirándolo fijamente.

39. Exterior. El Cobb. Long Shot. Día.

Es entonces que en la escena 41, tal como sucede en la novela, la misma Ernestina le cuenta tanto a Charles como al espectador la historia de Sarah y el teniente francés.

Posteriormente en las escenas 45 y 46, Pinter presenta el momento en que Sarah conoce a Mrs. Poultney y se lleva a cabo la conversación entre ellas con el fin de aceptarla en su servicio. Pinter representa la rudeza de Mrs. Poultney y lo opresivo de la situación al hacer que estudie y observe a Sarah en silencio. Al mismo tiempo, y para continuar con los contrastes de tiempo y espacio manejados por Fowles, en la escena 47 vemos a Anna, la protagonista de la película victoriana, deshaciéndose del corset que debe utilizar y respirando con alivio. De esta forma Pinter simboliza la liberación de un común objeto del pasado que oprimía, literalmente, a la mujer: la moral y el decoro.

Con respecto a los comentarios comparativos que se presentan constantemente en la novela a través no solo de la voz del narrador, sino también del uso de los epígrafes, encontramos en particular el tema del sexo y la prostitución. Como el autor describe en el capítulo 35, en la época victoriana existía mucha preocupación e interés en el sexo aún cuando no se hablara de él, y "probar antes de comprar [...] era la regla y no la

excepción."⁹² Asimismo, nos dice que abundaban los burdeles y que las publicaciones pornográficas eran más abundantes que nunca.

La manera en que Pinter presenta el tema es una muy característica de nuestro siglo. En la escena 49 nos presenta a Anna y a Mike en un cuarto de hotel, leyendo:

ANNA (refiriéndose al libro)

Escucha esto.

'En 1857 el Lancet estimó que había ochenta mil prostitutas en el condado de Londres. Una de cada sesenta casas era un burdel.'

(...)

'Llegamos a la sorprendente conclusión de que, siendo la población masculina de todas las edades de un millón doscientos cincuenta en Londres, las prostitutas recibían clientes en un promedio de dos millones por semana.'

(...)

Este hombre dice que cientos de prostitutas eran muchachas institutrices que habían perdido su empleo. ¿Ves a lo que me refiero? Ofendes a tu jefe, pierdes el trabajo. ¡Eso es todo! Estás en la calle. Quiero decir, es real.

MIKE ha tomado una calculadora y comienza a marcar números.

MIKE

Dejemos fuera un tercio de niños y ancianos... eso indica que fuera del matrimonio, un caballero victoriano fornecía dos punto cuatro veces por semana.

El tema es el mismo. El enfoque moderno. En contraste con los victorianos que no hablaban de sexo, vemos a Anna y a Mike hablando libremente. Por otra parte el cálculo que Mike hace con ayuda de la calculadora representa una vez más las típicas digresiones de Fowles hablando del presente. Además, cuando Anna lee las estadísticas se da cuenta del impacto que ella misma debe reflejar al recitar las líneas de Sarah en el libreto que tiene en las manos: "Si me fuera a Londres sé en qué me convertiría. Me convertiría en lo que algunos ya me llaman en Lyme."⁹³

⁹² *Ibid.*, p. 287.

⁹³ *Harold Pinter, The Screenplay of The French Lieutenant's Woman*, p. 19

Más adelante en las escenas 50 a 54 Pinter introduce otro elemento modernista para continuar con las digresiones de Fowles, quien en el capítulo 10 comenta sobre el acantilado "visto desde el aire" y "si se vuela a poca altura", lo abrupto del terreno. Así pues, el guionista describe un helicóptero despegando y a Mike en su interior señalando hacia abajo sin que escuchemos sus palabras. Desde el helicóptero se observa primero el mar y posteriormente una toma completa del acantilado. Momentos después vemos a Charles en medio del tupido bosque, vestido con sus ropas antiguas observando los altos árboles sobre él, como similar al momento en el que, en el mismo capítulo 10 de la novela, "empezó a mirar seriamente en derredor"⁹⁴, describiendo con detalle el paisaje que, de acuerdo con el narrador, sólo el arte del Renacimiento pudo haber plasmado.

En las escenas 56 a 64 Pinter describe a Charles siguiendo a Sarah, a quien descubre caminando en el bosque, para posteriormente encontrarla sentada, al borde de una especie de "balcón natural", mirando al mar:

*[Sarah] voltea bruscamente y mira a CHARLES
Se levanta con rapidez. Lo mira fijamente.*

65. *Charles y Sarah*

CHARLES

*Siento mucho molestarla.
Se da la vuelta y escala hacia el sendero*

Pinter conserva estos elementos de la novela en la que además leemos el siguiente comentario de Fowles con el que cierra el capítulo:

Charles no lo sabía, pero en aquellos breves segundos de espera sobre un mar que parecía contemplar la escena expectante, en el luminoso silencio de la tarde, turbado sólo por el débil murmullo de las olas, se perdió toda la Era victoriana.

p. 79

⁹⁴ John Fowles, *La Mujer del Tapete Francés*, p. 75

Al respecto, Pinter introduce bruscamente una sola escena del presente en la que describe a Anna quitándose la peluca con la que representa a la mujer victoriana y soltándose el cabello como símbolo de libertad; es decir, representando a la mujer moderna. (Es importante recordar que, como nos indica Fowles, marzo de 1867 es la fecha que marca la emancipación de la mujer en Inglaterra ya que fue entonces que John Stuart Mill propuso, por vez primera, otorgar a la mujer igualdad de derechos electorales).

Poco a poco Pinter introduce los elementos trascendentales que darán paso a la causa-efecto. En la escena 75, por ejemplo, vemos a Mrs. Poultney llamando fuertemente la atención a Sarah por haber sido vista caminando por el acantilado, advirtiéndole dejar de hacerlo:

MRS. POULTNEY

(Pecado! ¡Usted, una mujer joven, sola en semejante lugar!)

SARAH

Pero si tan sólo es un bosque.

MRS. POULTNEY

Sé muy bien lo que es. Y lo que sucede allí -el tipo de gente que lo frecuenta.

SARAH

Nadie lo frecuenta. Voy allí para estar sola.

MRS. POULTNEY

¿Se atreve a contradecirme señorita? ¿Acaso no sabré de lo que estoy hablando?

PAUSA

No permitiré que nadie que esté a mi servicio vaya o sea visto cerca de ese lugar. Limitará sus caminatas a lugares decentes. ¿Está claro?

En breves palabras Pinter nos informa que los bosques del acantilado no gozaban de buena reputación, en la misma forma como Fowles lo hace en el capítulo 12:

Queda todavía explicar por qué [...] los bosques de Ware habían parecido evocar imágenes de Sodoma y Gomorra en la mente de Mrs. Poultney. la peor acusación se refería a un delito [muy] grave. [...] Todos los veranos atrala a parejas de novios. [...] Muchos caminitos invitadores conducían hacia los matorrales de helecho y espino blanco [...] Algunos decían que, después de la media noche, había allí más revolzones que bailes; y [otros] aseguraban que, más que bailes y revolzones, había otra cosa.

p.96

No hay que olvidar que es esta la razón por la que Sarah deja el servicio de Mrs. Poultney para irse a Exeter con ayuda de Charles.

En la escena 77, es la misma Ernestina quien habla sobre la mala fama de los bosques de Ware, cuando se entera de que el propio Charles ha estado explorando el acantilado:

ERNESTINA

¿El acantilado? Pero se supone que es peligroso y de mala reputación. La única gente que va allí... son sirvientes.

CHARLES

¿Y a qué van?

ERNESTINA

He escuchado que van a ... coquetear.

CHARLES

¿En verdad?

Bueno, no vi sirvientes coqueteando.

ERNESTINA

¿Ni científicos tampoco?

CHARLES (sonriendo)

No.

PAUSA.

Nuevamente, la típica "pausa" que caracteriza a Pinter nos hace detenernos para interpretar su intención. Como lectores/espectadores sabemos que de hecho Ernestina se está adelantando a los acontecimientos, pues posteriormente Charles tiene más encuentros con Sarah en el lugar, lo que los conduce al comienzo de su romance.

Otra escena importante para la causa-efecto es la 76, donde Pinter describe un diálogo entre Sam y Mary sobre las ambiciones de él, lo que, sabemos por la novela, lo lleva a traicionar a Charles.

SAM

Esto es en serio. No voy a ser un sirviente toda mi vida. [...] Voy a dedicarme a la mercería. Quiero mi propia tienda.

Ella lo mira con ojos sorprendidos.

Todo lo que necesito son cien libras.

MARY

¿Y de dónde las vas a sacar?

SAM

Las tendré.

El toma la cara de Mary entre sus manos, la besa y murmura bajito:

Las tendré.

La repetición final nos hace escuchar a Sam tan seguro, que pareciera ya tener planeado algo.

Hacia la escena 78 Pinter nos presenta una mezcla de pasado y presente. Anna y Mike se encuentran ensayando el momento en el que Sarah se resbala en el bosque y Charles le ayuda. De manera muy eficaz, Pinter introduce un corte que intercala ambas escenas: de los actores ensayando, a los protagonistas en sus ropas victorianas realizando dicha toma.

Continuamente Pinter realiza digresiones entre el pasado y el presente para evocar esta característica de la novela de Fowles. Así, por ejemplo, comienza la larga escena

de confesión de Sarah a Charles sobre lo que ocurrió con Vargueness, la cual siempre es contrastada con otra escena de los amantes de la actualidad, Anna y Mike, descansando en la playa. Sin embargo, vemos que mientras Sarah cuenta lo que ocurrió, Anna calla lo que pasa por su mente. Se ve triste, y aunque Mike insiste en saber, ella se limita a evadir sus preguntas al voltear continuamente hacia el acantilado, donde ocurre la confesión. Posteriormente (escena 102), mientras se escucha la voz de Sarah quien continúa narrando el momento en el que Vargueness le ofreció matrimonio, Anna se encuentra con los ojos cerrados, eludiendo la realidad y a Mike, y quizá pensando en su propio amante "francés", así como lo hace durante la escena 95 cuando Mike la despierta e inconscientemente murmura "David", siendo Anna, en la historia moderna, el centro del triángulo: David/Anna/Mike reemplaza a Ernestina/Charles/Sarah.

La confesión de Sarah continúa hasta la escena 103 siguiendo el patrón de la novela (capítulo 21), cuando Charles le sugiere irse de Lyme. Entonces Pinter describe una pareja divirtiéndose en el bosque y que se dirige hacia Sarah y Charles (lo que confirma la reputación del famoso lugar). En la novela, sin embargo, son los mismos Sam y Mary los que andan por allí. A través de un efectivo close-up vemos a Sarah sonriéndole a Charles, lo cual representa la descripción de Fowles de dicho momento:

*Entonces hizo algo extravagante y tan provocativo como si se hubiera quitado la ropa.
Sonrió.*

p. 193

En la escena 107 Pinter presenta a ambos personajes mirándose fijamente. De pronto, la sonrisa de Sarah se borra y el guionista indica "Silencio". Posteriormente escuchamos a Charles pedirle que se vaya, que no deben volver a verse a solas. Con esta breve toma, Pinter indica muy claramente lo que Fowles describe en la novela:

Charles comprendió la verdad: realmente estaba al borde del precipicio, con un pie en el vacío. Durante un momento creyó que iba a saltar. Sabía que si extendía los brazos no encontraría resistencia...., todo lo contrario, una respuesta apasionada.

p. 194

Sarah se aleja, y en la escena 111 la vemos, desde el punto de vista de Mrs. Fairley, el ama de llaves de Mrs. Poultney, caminando en forma despreocupada hacia Lyme.

Aquí Pinter muestra un nuevo punto de contraste entre las historias realizando un cambio al presente. En la escena 113 describe a Mike recostado en un sofá escuchando jazz en un radio de transistores, mirando al techo. En la escena 118 es Charles quien se encuentra en el sofá en la misma posición. A través de esta simetría/asimetría, Pinter nos hace ver que tal vez el romance de Mike se está volviendo tan complicado como el de Charles. De pronto alguien le deja una nota bajo la puerta. Es de Sarah. A diferencia de la novela en que la nota es una súplica ["Le ruego venga a verme...Si no viene, nunca más volveré a molestarle." (p. 112)], en el guión Pinter la presenta como un chantaje:

119. La carta.

'El secreto se ha descubierto. Estoy en el granero del acantilado. Sólo usted se encuentra entre el olvido y yo.'

Este es un aspecto de Sarah que Pinter parece querer enfatizar puesto que más adelante sabemos que la historia del teniente francés es un engaño. Asimismo, confirma lo que Fowles nos dice en la novela sobre ella: que no la conoce. Pinter nos muestra que él tampoco, y también que Sarah miente, pues sabemos que el "secreto" de sus encuentros no ha sido descubierto. Lo que Mrs. Poultney descubre tan sólo es que ella continúa paseando por el bosque.

En la escena 121 Charles se dirige a buscar al Dr. Grogan quien, muy al estilo Pinter, se encuentra en el asilo (no así en la novela). Nuevamente sin palabras, el guionista representa el drama que Charles está por vivir:

122. Interior. Asilo. Pasillo y vestíbulo. Noche.

Un largo y solitario pasillo empedrado.

Silencio.

Se escucha un trueno a lo lejos.

El eco de un llanto.

Un hombre con unas llaves se dirige hacia la entrada. Abre la puerta del vestíbulo del asilo.

CHARLES espera.

El hombre le pide a Charles que espere a Grogan. Desde el punto de vista de Charles, Pinter nos muestra el difícil momento por el que Charles atraviesa:

124. Puerta de un cuarto. Su punto de vista.

Dos pacientes del asilo se encuentran en la puerta. Lo miran. Una sonríe.

125. Close up de Charles.

Respira rápidamente, impresionado.

126. El cuarto.

Una de las mujeres va hacia él. Habla como delirando. Mientras lo hace, toca el cuerpo de Charles. El se hace hacia atrás, intenta quitarse de encima la mano de la mujer.

MUJER

Ayúdeme-ayúdeme-ayúdeme-ayúdeme-ayúdeme-ayúdeme

El hombre del asilo entra, la sujeta, la golpea, la jala con fuerza. Discusión en el corredor. Un grito.

Con esta escena Pinter representa también lo que puede ocurrirle a Sarah cuando en la escena 130 el Dr. Grogan le propone a Charles internarla en un asilo.

Al igual que como ocurre en la novela, de las escenas 128 a 130 Charles y el Dr. Grogan sostienen una intensa conversación en la que éste descubre que Charles está enamorado de Sarah. Charles le asegura que nada ha pasado entre ellos y el Dr. le ofrece encargarse del asunto. Inmediatamente después, (escena 132), Pinter describe a Charles ya en su hotel, muy inquieto. Lo vemos vestirse. Se dirige al acantilado.

Hacia la escena 134 Charles llega al granero, entra y ve a Sarah acostada, cubierta con su abrigo, durmiendo. Pinter describe el encuentro tal como ocurre en la novela. Asimismo, el asombro de Mary y Sam al observarlos, la explicación que Charles le da a Sam y la despedida de Charles y Sarah.

En contraste, y al mismo tiempo como *símil*, la escena 143 nos muestra el presente. La similitud se encuentra en que también es una despedida, pues Anna le informa a Mike que se va a Londres (donde se encontrará con David, su amante). Es pues Anna quien quiere irse, mientras que Sarah debe hacerlo. En las escenas del presente es Mike quien se siente impotente, no así Charles, quien al menos hasta ahora y ante Sarah aparenta tener todo bajo control.

Pero Pinter no sólo menciona a los personajes del triángulo amoroso actual. También hay una triangulación de situaciones puesto que además de las dos despedidas de las que ya hemos hablado, hay una tercera, tanto en la novela como en el guión, en la que Charles se despide de Ernestina, pues decide marcharse a Londres argumentando la necesidad de ver a Montague, su abogado, para los arreglos del matrimonio (escena 147).

A diferencia de la novela en la que Fowles utiliza todo el capítulo 36 en describir a Sarah en Exeter, Pinter ocupa tan sólo unas cuantas y muy concisas líneas:

148. Exterior Hotel Endicott. Exeter. Atardecer
Sarah sube lentamente la colina desde la estación.
Carga dos maletas.
Se detiene a descansar.

Ve el hotel Endicott.

Inmediatamente después Pinter introduce una escena ajena a la novela en la que vemos a Charles y a Montague jugando Tenis Real (en una cancha cubierta). Charles refleja sus preocupaciones al golpear la pelota con tal fuerza que el propio Montague se asombra. Charles le explica que tendrá noticias de una Srita. Woodruff quien le dará su dirección y a quien deberá enviarle 50 libras. En la pausa que Pinter utiliza podemos percibir el asombro de Montague y hasta su opinión (que no suena muy favorable), pues es claro que dicha suma de dinero era elevada:

CHARLES

... quisiera que le enviaras algún dinero en mi nombre.

MONTAGUE

Por supuesto. ¿Cuánto?

CHARLES

Cincuenta Libras.

MONTAGUE

Por supuesto.

Pausa.

La Srita. Woodruff.

CHARLES

Si.

Pausa.

Y no quiero oír nada más del asunto.

Con esta escena Pinter se anticipa al rechazo que Charles sufrirá por parte de la sociedad. Así pues, del mismo modo en que Fowles se adelanta a ciertos acontecimientos a través de diversos comentarios, Pinter nos presenta sucesos clave. Tenemos otro ejemplo en la escena 151 en la que vemos a Sarah en su habitación de Exeter desenvolviendo dos objetos. El primero es un camisón de dormir, el cual coloca sobre la cama. El otro es un chal, el que acomoda alrededor de los hombros del

camisón. Esto nos indica que además de admirar sus compras, pareciera estar planeando algo, lo que comprobamos más adelante en la escena 171, como veremos posteriormente.

Como se ha dicho, un elemento que Fowles destaca en su novela es la relación Charles-Sam. Concluimos que muchas de las situaciones que se presentan en la vida de Charles son la consecuencia de su actitud hacia su sirviente. Este aspecto es algo que Pinter también incluye. En la escena 153 vemos a Charles en Londres bajando de un carruaje. Toca en su propia casa. Lo hace con violencia. Cuando Sam abre ocurre lo siguiente:

¿Dónde demonios estabas? CHARLES

Lo siento señor. SAM

¿Estás sordo? CHARLES

*CHARLES sube las escaleras.
Arregla mi ropa. Cenaré en el club.*

Si Sr. ¿Puedo hablar con usted señor? SAM

No, no puedes. CHARLES

En las escenas 154-155 vemos a Charles, al igual que en la novela, bebiendo con dos amigos.

Más adelante, Charles recibe un mensaje de Sarah a través de su abogado. En la novela, sin embargo, es la propia Sarah quien lo envía (habiendo mandado la nota a su hotel en Lyme, misma que a su vez es dirigida a su dirección en Londres). A lo largo de estas escenas (156-163) observamos que también Sam se entera del contenido del mensaje, lo que le da armas para chantajear a Charles. Lo que Fowles describe como un mensaje

de sólo tres palabras: "unas señas", Pinter lo precisa detallando el contenido: "Hotel Familiar Endicott's, Exeter."

En la escena 164 Pinter muestra a Charles y Sam en el momento del chantaje, de hecho en forma muy similar al descrito por Fowles, sólo que Pinter economiza en detalles. Por ejemplo, en la novela Sam indica que la tienda de mercería y tejidos que le interesa abrir costaría "ciento cincuenta por el traspaso y cien por las existencias. Además hay que contar treinta libras de alquiler."⁹⁵ Por el contrario, en el guión Pinter simplifica: "Costaría doscientas ochenta libras." En la novela Fowles comenta que "Charles se dispuso a cometer su fatídico error, que consistía en dar a Sam su sincera opinión sobre el proyecto." (lo que sabemos condujo a la traición de Sam). En el guión, sin embargo, no sólo escuchamos la opinión en sí, sino que Pinter nos describe a un Sam ofendido y quizá vengativo:

CHARLES

*No puedo decir que me parezca una idea muy práctica Sam.
SAM lo mira fría y fijamente.*

SAM

Estoy muy entusiasmado con la idea, señor, mucho.

El énfasis de esta última palabra en boca de Sam nos permite escuchar la fuerza de su chantaje, implicando incluso una advertencia.

En la escena siguiente (165), Pinter introduce un momento del "presente" entre Anna y Mike. Se encuentran en un bar en Londres, y a la pregunta de Mike sobre si Anna la ha pasado bien, ella responde:

No lo sé... todo es tan irreal ...

MIKE

⁹⁵ *Ibid.*, p. 336.

¿Qué quieres decir?

ANNA

El mundo no es real ... aquí.

MIKE

¿Y qué con tu novio? ¿El no es real?

Anna no contesta a esta última pregunta, tan sólo comenta:

Extraño a Sarah. Ya quiero regresar. Ya quiero estar en Exeter.

MIKE

¿Sabes lo que ocurrirá en Exeter? Voy a poseerte en Exeter.

ANNA

¿Lo harás ahora?

MIKE

Sí (sonríe). Lo haré.

Recordemos que las digresiones de Fowles son un elemento esencial en la estructura de la novela. De hecho esta escena de Pinter podría representar lo que, en palabras de Fowles⁹⁶, Sarah representa: "ella era tan sólo el símbolo que aglutinaba todas sus posibilidades perdidas, sus libertades malogradas, sus viajes imposibles ...". ¿Es acaso Anna la que lo siente así? ¿O es Mike el que añora todo aquello? Es difícil definirlo. Además esta escena puede también tener relación con el capítulo 44 de la novela en el que Fowles describe un final irreal que Charles imagina, evocando las palabras de Anna en la escena anteriormente descrita.

Al contrario de la novela, Pinter no nos presenta el final feliz que pasa por la mente de Charles. En la escena 166 retoma el capítulo 45 de Fowles en el que dice: "Conque vamos a sacar a Sam de su hipotético futuro y situémoslo en su presente de Exeter. Cuando se detiene el tren, él se presenta en el compartimiento de su amo" (p. 350). En el guión Pinter tan sólo indica:

⁹⁶ *Ibid.*, p. 342.

Letrero grande: EXETER
El tren se detiene. Sam corre sobre la plataforma para encontrar a CHARLES
quien desciende de un compartimiento de primera clase.

SAM

¿Un carruaje a Lyme, señor?

CHARLES

Va a llover -y fuerte

Ambos miran al cielo

Será mejor que nos quedemos esta noche. Pararemos en "El Barco".

De la escena 167 a la 170, Charles es descrito dirigiéndose al hotel donde se encuentra Sarah, haciendo las indagaciones pertinentes para encontrarla.

Anteriormente mencionábamos a Sarah, en la escena 151 con dos objetos. En la presente (171), Pinter la describe "sentada en una silla junto al fuego, sus pies desnudos sobre un banco. Tiene un tobillo vendado. Una manta sobre sus rodillas. Está usando el chal verde sobre un camisón de manga larga. Tiene el cabello suelto. Levanta la vista y lo mira, con rapidez, después la baja."⁹⁷ Así pues, tal parece que Sarah sabía lo que ocurriría entre ella y Charles esa noche. El encuentro sexual es descrito en forma muy similar a como lo hace Fowles. Asimismo, en la escena 173 Charles descubre que Sarah le mintió, tanto en su relación con Vargueness como en el hecho de tener lastimado el pie; sin embargo, le pide que lo espere. Es importante mencionar que la escena entre estas dos y la 174 son muy del estilo Pinter: no hay palabras, sólo la descripción suficiente para predecir la futura actitud de Sam:

172. Exterior. Hotel Endicott. Noche.

SAM mirando hacia el hotel. Se dirige a la puerta. La cámara sigue a Sam a través de la ventana para mostrarlo hablando con BETTY ANNE. Le da una moneda.

174. Exterior. Hotel Endicott. Noche.

SAM parado en un portal, mirando hacia una ventana apenas iluminada.

⁹⁷ Harold Pinter, *The Screenplay*, p. 69

Pinter continúa con la historia victoriana y nos muestra el momento en que Charles llega a la casa de la tía Tranter para hablar con Ernestina y romper el compromiso (escenas 177-178). Sin embargo, es necesario aclarar que en la novela de Fowles esto no ocurre sino hasta el capítulo 50, es decir, dos capítulos después de su encuentro con Sarah. En los capítulos 48 y 49 Fowles presenta momentos muy importantes en la vida futura del personaje.

Así pues, una vez que Charles da su explicación a Ernestina y después de escucharla maldecirlo y advertirle que su padre destruirá su nombre, Pinter nos muestra a Charles en su habitación del hotel en Lyme intentando escribir una carta al padre de Ernestina. Sam entra para informarle de manera despectiva que no seguirá a su servicio.

Hacia la escena 185 Charles se encuentra empacando cuando repentinamente se presenta el Dr. Grogan. Este momento es relevante porque es el único en el que Pinter menciona la libertad de Sarah y Charles, evocando así los capítulos 48 y 49 mencionados anteriormente, los cuales están impregnados del tema.

GROGAN

Ha cometido un crimen. Encontrará en usted toda su vida.

CHARLES deja de empacar y lo mira.

CHARLES

No...Grogan. Usted no entiende. Ella es extraordinaria. Es libre. Yo también soy libre.

Me ha dado esta libertad. Debo aceptarla.

Silencio

En los capítulos de la novela que nos ocupan, Charles sufre una transformación. En primer lugar, se hace consciente de sus limitadas alternativas:

Ya sabes lo que puedes elegir. O quedarte en la cárcel, eso que tu época llama el deber, el honor, la propia estimación y sentirte cómodo y seguro. O ser libre y crucificado y,

por toda compañía, las piedras, las espinas, el ostracismo, el silencio de las ciudades, y su odio.

p. 370

Ahora bien, en la novela encontramos un momento similar a la explicación anterior de Charles a Grogan. Sin embargo en este caso no es el personaje quien lo hace sino el mismo narrador:

Pero espero que creeréis que la imagen de Sarah cogida de su brazo y paseando por los Uffizi representaba, por más que la escena os parezca trivial, la pura esencia de esa condición cruel, pero indispensable (si hemos de sobrevivir, sí, incluso hoy), que es la libertad.

Cuando Charles toma la decisión de terminar su compromiso y volver por Sarah, comprendemos su cambio y su sensación de ser una "nueva especie" (tal como lo estipula la Teoría de Darwin) cuando Fowles nos dice: "sintió una profunda satisfacción. Estaba animoso y valiente.... y ufano por haber realizado una hazaña singular".⁹⁸

Charles sabe que a partir de ahora será diferente a los demás porque ha decidido no actuar conforme a lo esperado. Al iniciar el capítulo 50 (donde ya mencionamos que Charles termina con Ernestina) Fowles presenta uno de los epígrafes más significativos a lo largo de la novela:

Creo que a medida que, con el tiempo, mediante la selección natural, se forman nuevas especies, otras, inevitablemente, van haciéndose más raras hasta extinguirse por completo. Las formas que están en más íntimo contacto con las que experimentan modificación y perfeccionamiento serán, naturalmente, las que más sufran.

DARWIN. El Origen de las Especies (1859)

p.382

⁹⁸ John Fowles, *La Mujer del Teniente*, *Francés*, p. 379.

Parte de la esencia de la novela está resumida aquí. La cita describe en forma muy precisa el caso de Charles y Ernestina, en donde ella es la especie en extinción; la que más sufre. No obstante, es necesario enfatizar que este importante aspecto no está representado en el guión.

Más adelante, en la escena 186, vemos a Charles descender de un carruaje frente al hotel Endicott para encontrarse con Sarah. Sin embargo, no es así. En la escena 188 Pinter describe a un Charles desesperado:

CHARLES *voltea hacia (Mrs. Endicott), le habla con gran violencia.*

CHARLES

¡Váyase!

Ella da un paso atrás hacia la puerta.

CHARLES *va detrás de ella y azota la puerta.*

Mira alrededor del cuarto silencioso iluminado por la luna.

Se sienta y mira fijamente la ventana.

A continuación, en las escenas 189 y 190, Pinter compara este momento con el presente "real" y nos muestra a Mike, también desesperado, que llama por teléfono al cuarto de Anna y David y, al contestar éste, cuelga. En la escena 192 Mike sugiere a su esposa invitar a algunos miembros del elenco a almorzar. Tras la aprobación, en la toma siguiente Mike llama nuevamente a Anna, en esta ocasión completando la llamada. Observamos con claridad el triángulo pinteresco: Un personaje lleno de confianza (Mike), uno dudoso y molesto (David) y el centro del triángulo (Anna), quien finge y trata de ocultar su nerviosismo ante el juego de palabras de Mike:

MIKE

Hola David. Habla Mike. Escucha. Vamos a tener un almuerzo sencillo aquí el domingo. ¿Pueden venir?

DAVID

Uuh ... bueno ... te paso a Anna.

Le pasa el teléfono a Anna tapando la bocina con su mano (Suspirando) Almuerzo el domingo.

ANNA (al teléfono)

¡Hola!

MIKE (se escucha su voz)

Te has ido. ¿Dónde estabas? No estabas en tu cuarto.

ANNA (Riendo)

¿Qué?

MIKE

En Exeter. Escucha, ven a almorzar el domingo. Ah, a propósito, te amo.

ANNA

Que bien. Sí, nos encantaría ir. Nos vemos.

Regresamos a la historia victoriana y, como ejemplo de la habilidad de concisión de Pinter, nos enteramos, a través de un desplegado de periódico en la escena 194, (para el que Pinter indica: "Mano sosteniendo periódico"), que Sarah no ha aparecido y que Charles está dispuesto a todo para encontrarla, incluso a contratar un detective, el Sr. Grimes:

Srita. Sarah Woodruff, comuníqueme urgentemente su paradero a Montague y Montague, 180 Chancery Lane, Londres.

Asimismo, Pinter nos deja claro que el detective pone todo su empeño en la búsqueda al describir un escritorio con varias tazas con residuos de té, vasos, ceniceros y colillas de puros. Al final de la escena 195 Mr. Grimes pregunta a Charles si la joven desea ser encontrada, a lo que él responde "no lo sé". El contraste con la novela es obvio. Aunque Pinter toma algunas bases de ésta. Por ejemplo, en el epígrafe del capítulo 56 se lee:

Oficina privada de investigación, patrocinada por la aristocracia y bajo la única dirección del propio Mr. Pollaky. Relacionada con la policía, tanto británica como extranjero. INVESTIGACIONES DELICADAS Y CONFIDENCIALES LLEVADAS CON DISCRECIÓN Y DILIGENCIA EN INGLATERRA, EL CONTINENTE Y LAS COLONIAS. SE OBTIENEN PRUEBAS PARA CASOS PRESENTADOS AL TRIBUNAL DE DIVORCIO, ETC.

Anuncio de medietos de la época victoriana

Pinter basa su idea del periódico en este anuncio. No obstante, cambia el nombre del detective en cuestión, ya que Fowles conserva el de Mr. Pollaky. Asimismo, en la novela, por supuesto, hay más detalle:

Consiguió este don de la ubicuidad contratando a cuatro detectives [...] la profesión era nueva -apenas contaba once años-, y sobre ella se cernía el desprecio general.

[...]

Los hombres de Charles probaron primero en las agencias de colocación de institutrices, sin éxito; después, los Consejos de Educación de todas las denominaciones que patrocinaban escuelas parroquiales. El propio Charles alquiló un coche y pasó horas y horas recorriendo los barrios de la pequeña burguesía de Londres, escrutando con mirada ansiosa el rostro de todas las mujeres jóvenes.

p. 413-414

Posteriormente, en la escena 196, Pinter presenta a Montague informando a Charles que ha sido citado por los abogados de Mr. Freeman. El abogado es descrito leyendo parte de la carta, la cual es muy similar a la descrita por Fowles. La diferencia con la novela es que es el propio Charles quien recibe la carta, la lee y la lleva a su abogado, mientras que en el guión ambos se encuentran en casa de Charles. En ambos casos, Montague advierte a Charles que es posible que deba firmar una confesión de culpabilidad a lo cual su consejo es que lo haga, pues para el abogado (y la sociedad) no existe defensa alguna.

En la escena 198 Pinter describe el despacho de Mr. Aubrey, el abogado de Mr. Freeman. Con una breve descripción del guionista, asumimos que es un abogado muy experimentado ya que se observan "pilas de volúmenes legales sobre el escritorio y en el piso. Cajas de expedientes de distintos casos alrededor del cuarto." Una vez más, Pinter es breve. Describe a Charles y a Montague sentados frente a un escritorio y a Mr. Freeman parado en la ventana dándoles la espalda. El sargento Murphy se

encuentra con los brazos cruzados, recargado en el librero. Sin más, e implicando que la entrevista ya se encuentra avanzada, Aubrey dice:

Y ahora llegamos a las sórdidas relaciones de su cliente con otra mujer.

Mira a Charles amenazadoramente.

Es posible que usted crea, Sr., que el Sr. Freeman no estaba al corriente de sus amos. Se equivoca. Sabemos el nombre de la mujer con la que usted ha entablado tan viles relaciones. Tenemos un testigo de las circunstancias que encuentro vergonzoso nombrar. Circunstancias que ocurrieron en la ciudad de Exeter hace tres meses, en junio de este año.

[...]

Nuestro consejo al Sr. Freeman ha sido claro. En mi vasta experiencia este es el ejemplo más vil de conducta deshonrosa que alguna vez haya yo observado. Creo firmemente que semejante conducta deberla ser exhibida como advertencia para otros.

CHARLES mira de pronto a Murphy. Ambos se sostienen la mirada.

Sin embargo, para fortuna de su cliente, el Sr. Freeman ha decidido mostrar una clemencia que el caso no merece.

La tensión del momento es evidente, sobre todo en el momento en que ambos personajes se sostienen la mirada. Posteriormente Murphy lee la confesión de culpa con sus seis puntos. Después de que Charles es advertido sobre el punto en que se lee: "En todo este asunto mi conducta ha sido deshonrosa y he perdido para siempre mi derecho a ser considerado un caballero", y acerca de la posibilidad de que Mr. Freeman lo publique en el Times, Charles firma sin dudar, y sale del cuarto.

Un detalle mencionado en la novela es que Charles le pide a Montague averiguar el estado de Ernestina, informándole el abogado que es ella a quien tiene que agradecer su "libertad condicional!" pues por el momento el caso no será llevado a juicio. Otro punto importante en la novela es que en el mismo capítulo 56 nos enteramos de la desesperación de Charles por marcharse de Inglaterra, y de una ocasión en que los detectives descubrieron a una Mrs. Woodbury, quien parecía ajustarse a la descripción de Sarah pero que no lo era. Escuchamos a un Charles confundido quien no entiende por qué Sarah lo abandonó, sin embargo esta escena ocurre en el guión hasta la 203. Al

final del capítulo Fowles nos dice que Charles "esperó otra semana. Luego, bruscamente, una noche decidió maracharse." Ninguna de estas circunstancias aparece en el guión.

Pinter continúa con el guión con dos escenas del presente en las que describe a Anna al entrar a una tienda y admirar frente al espejo un lienzo de tela. Dice:

Si, creo que me va a gustar con ésta.

Aparentemente se refiere a Sarah. Anna se está adelantando a un momento que parece esperar con ansiedad.

En la escena 201 volvemos a la historia de Fowles. Pinter presenta a Charles en la oficina del detective quien le informa no tener aún noticias de Sarah. Inmediatamente después nos vuelve a mostrar a Anna saliendo de la tienda de telas donde la habíamos dejado para subir al mercedes blanco conducido por un chofer. Pinter intenta mostrarnos lo que ni el autor, ni el personaje parecen saber: dónde está Sarah. Así, Pinter nos muestra a Anna en forma similar a la novela, cuando Fowles nos describe el momento en que de casualidad un día Mary la ve (capítulo 37, p. 423):

Se acerca un coche de alquiler, procedente del centro [de Londres]. Aquellos ojos entre azules y grises [de Mary] lo miran.

[...]

*Era ella Sam. Te digo que la vi como ...
Casi no puedo creerlo.*

En las escenas 204-207 Pinter describe a Charles buscando a Sarah en las calles de Londres, en donde encuentra únicamente pordioseros y prostitutas. Finalmente encuentra a una mujer muy parecida a Sarah, que lo lleva a su casa. Sin embargo, es

Charles se ofende por la propuesta de Mr. Freeman de dedicarse al comercio. Las circunstancias son las mismas: una prostituta con una niña que normalmente duerme, mientras, en el cuarto contiguo, la madre atiende a sus clientes. En el guión también la niña está inquieta, y es Charles quien la entretiene con su reloj. Al preguntarle a la mujer su nombre y enterarse que se llama Sarah, también sufre un espasmo y vomita.

Más adelante, la escena 214 nos lleva nuevamente al presente:

Exterior. Casa estilo victoriano. Día. Presente

La casa tiene dos frentes y un pórtico.

La puerta se abre de pronto. Una NIÑA de nueve años está parada en la entrada. Mira hacia alguien que sube las escaleras.

Es la casa de Mike. Pinter describe diversos momentos y escenas que ocurren durante el almuerzo. Hacia la 220, ya al final de la reunión, describe:

MIKE sube corriendo las escaleras.

Se abre la puerta del baño.

ANNA sale, con su abrigo puesto.

El la toma del brazo y le habla en voz baja.

MIKE

Esto es un maldito infierno.

ANNA

Por Dios, cualquiera podría ...

MIKE

Tenemos que hablar. Apropiadamente. En Windermere.

ANNA

¿De qué hay que hablar?

MIKE

Tenemos que decidir -qué queremos.

ANNA

Si. Si.

La voz de SONIA se escucha desde abajo.

SONIA

Creo que fue por su abrigo.

ANNA se suelta y se dirige abajo.

SONIA, DAVID Y LIZZIE miran hacia arriba desde el pasillo.

*ANNA se suelta y se dirige abajo.
SONIA, DAVID Y LIZZIE miran hacia arriba desde el pavillo.
ANNA*

¡Voy!

Voltea hacia MIKE y lo besa en la mejilla.

Nos vemos en Windermere.

Baja las escaleras hacia DAVID y SONIA. LIZZIE abre la puerta. Caminan hacia ella.

Así como en el capítulo 57 Fowles dice "Y ahora demos un salto de veinte meses", en la escena 222 Pinter nos deja saber a través de un simple letrero, que han pasado algunos años. No desperdicia película tratando de que lo interpretemos por medio de imágenes o cambios en los personajes, sino que lo informa. Entonces, nos presenta a Charles con barba, sentado en una terraza frente al mar. Recibe un telegrama. Hay un cambio en el punto de vista en el que la cámara enfoca el papel y leemos:

La encontramos. Bajo el nombre de Roughwood. Montague.

No obstante, para llegar a este punto, que en el guión pareciera tan repentino, en la novela han tenido que pasar muchas cosas que Pinter, por razones de economía filmica, ha tenido que dejar afuera.

Anteriormente mencionamos la importancia del personaje de Sam para la relación causa-efecto en la vida de Charles. En el análisis de la novela supimos que es a través de él y de Mary por quienes Charles logra conocer el paradero de Sarah. En el capítulo 59 confirmamos que a los tres meses de dicho encuentro, y al mirar los ojos de su recién nacido, Sam decide actuar, ya que es a los dos días de ese evento que Charles recibe el mensaje. Sin embargo, Charles se encuentra en América cuando recibe el informe. Aun cuando las razones en las que Pinter se haya basado para no hacer alusión a dicho lugar son válidas, probablemente haya dejado fuera la oportunidad de

mostrar con fuerza los dos puntos que ya hemos determinado fundamentales de la novela, el de libertad y el de evolución.

En el capítulo 58, por ejemplo, mientras que aún viajaba por Europa, Fowles describe a un Charles que finalmente ha aceptado su evolución, pero que duda de su libertad:

... Cuando tuvo aquella visión de sí mismo liberado de los prejuicios de su época [...] no se dio cuenta de que en gran parte aquella libertad estaba simbolizada en Sarah y en la creencia de que compartirla su exilio. Ahora ya no tenía tanta fe en aquella libertad [...] pero de todos modos había en su aislamiento algo a lo que podía aferrarse; era el proscrito, el hombre diferente a los demás [...] por amargo que fuera su destino, era mucho más noble que el que había rechazado.

p. 432.

En el capítulo 59, ya en la tierra nueva y después de percibir "aquella franqueza, aquel ir directamente al grano, aquella encantadora curiosidad", Charles comprende que el viaje a América le había devuelto una especie de fe en la libertad, al comparar "el afán que veía en torno suyo de forjar un destino nacional, por más desafortunadas que fueran sus consecuencias inmediatas", con sus propias circunstancias.

Ahora bien, como hemos dicho, Pinter continúa con la historia y en la escena 224 describe a Charles dirigiéndose en un barco de vapor hacia tierra. Es el lago Windermere, donde Mike citó a Anna para hablar de su relación después de la última toma.

En la escena 227 tenemos otro close-up de una nota que Charles lleva consigo. Leemos:

*"MRS. ROUGHWOOD"
LA CASA NUEVA
WINDERMERE*

El nombre de "la casa nueva" sin duda contiene un importante sentido con respecto al crecimiento interior de Sarah. Sabemos que, aunque su comportamiento es muy extraño, su decisión la conduce a su propia evolución. Es a través de la casa que Pinter hace alusión al tema. El guionista describe, implicando una idea de "inalcanzable", a Charles mirando hacia la casa a través de arbustos muy densos. Las paredes son blancas, nuevas. Posteriormente, bajo la misma connotación, Charles se acerca a la casa que emerge inmensa y completa ante su vista, del mismo modo en que, en la novela, Sarah aparece frente a Charles, y Fowles la describe "vestida con el uniforme de la Mujer Nueva, que rechazaba abiertamente todas las normas de la moda del momento."⁹⁹

Hacia la escena 233 del guión ocurre el encuentro entre los personajes; sin embargo, encontramos varias diferencias. La primera es que Sarah le informa que fue ella quien envió las señas de su paradero. Además, vive en casa de un arquitecto llamado Elliot y es la institutriz de sus hijos, teniendo la libertad de pintar, a lo cual la misma familia la ha alentado.

Por el contrario, en la novela la situación es mucho más profunda pues contiene elementos de mayor trascendencia. Ya mencionamos que no es Sarah, sino Sam quien informa del paradero de ésta; y aún más importante, Sarah vive en casa de uno de los hombres más representativos de la época: Gabriel Rossetti, así como con su hermana Christina, quienes hemos visto iniciaron una nueva forma artística tanto en la pintura como en la poesía, y fueron rechazados por la sociedad debido a sus ideas diferentes, lo que es un elemento representativo en toda la novela de Fowles, simbolizado a través de la propia Sarah.

¿La razón del cambio? ... No es clara. Es posible que Pinter haya tratado de evitar complicaciones en el caso de aquellos espectadores que no conocieran a los Rossetti y

⁹⁹ *Ibid.*, p. 447

su escuela, prefiriendo utilizar las circunstancias más sencillas en las que, de una forma u otra, aunque sin la misma fuerza enfatizada por Fowles, Sarah continúa siendo lo que representa, al escucharla decir:

...soy libre de realizar mi propia obra. Me han alentado.

Por otro lado, de acuerdo con los autores de Harold Pinter¹⁰⁰, no es del todo claro si fue la decisión del guionista, o sugerencia del director, el presentar a Sarah ya no como la inspiración de los prerrafaelitas, sino como la artista misma. Una posible causa es que, al descubrir Sarah su talento y vocación, encuentra también el valor para enfrentarse a su carrera como artista y así afianzarse, en el momento culminante de su vida, a su libertad. Mas adelante en el guión, Sarah resalta nuevamente, al explicarle a Charles los motivos de haberse ido, que el objetivo de sus acciones era encontrar su libertad.

Finalmente se disculpa con Charles quien la perdona y la abraza. A través de una disolvencia vemos a los personajes juntos en el lago. Sarah está sentada en la proa y Charles rema "mientras que el bote se desliza hacia las tranquilas aguas del atardecer." (escena 235). De esta forma, Pinter resuelve el primer final que, por supuesto, representa la tendencia victoriana hacia los finales felices. El contraste con el de la novela radica en el hecho de que Sarah tiene una hija de Charles.

Recordemos que el segundo y real final en la novela no cumple con las expectativas victorianas pero desemboca en algo más profundo: el crecimiento interior de Charles, tal como vimos en el capítulo de caracterización en el análisis de la misma.

¹⁰⁰ Guido Amens, Simon Henderson, Harold Pinter, p. 96-97.

Pinter tenía resuelto este segundo desenlace de manera sencilla una vez que introdujo la segunda y "real" historia sobre los actores. Al final de la escena del lago hay también una disolvencia de sonido que nos hace reconocer música de rock. Es la fiesta organizada para celebrar el final del film. El lugar es la misma casa en que Charles y Sarah se reconcilian. Pinter encuentra una analogía cinematográfica para recrear el ambiguo final de la novela. Anna debe encontrarse con Mike, pero en el vestidor se mira al espejo, tal como vimos hacerlo a Sarah en escenas anteriores. Como lectores/espectadores percibimos que Anna ha llegado a la misma conclusión que Sarah en cuanto a rechazar a Charles. Pinter describe a Mike ansioso, al igual que cuando Charles va a encontrarse con Sarah en la novela. Entra al vestidor pero lo encuentra vacío. La peluca pelirroja de Anna que se observa en su lugar representa el abandono, y en el silencio se escucha "se acabó". De pronto, Mike oye el ruido de un auto al arrancar. Corre hacia la ventana y se asoma. Un mercedes blanco se aleja. Anna se ha ido, pero Mike pronuncia el nombre de Sarah, dejándose llevar por el personaje que representa, comprendiendo que, al igual que a éste en la historia victoriana, Anna lo ha rechazado en la realidad.

3.3.2 *CARACTERIZACION*

En el guión, Sarah también desempeña el papel de una mujer misteriosa. La escena 30 la sitúa sentada en las escaleras de una casa, donde trabaja en un dibujo de manera ansiosa y curiosamente distante a todo lo que la rodea, indiferente a su destino. Cuando el vicario le sugiere que Mrs. Poultney tal vez esté dispuesta a ayudarla, dice:

¿Su casa tiene vista al mar?

Si, la tiene.

VICARIO

SARAH

Entonces le agradeceré sus buenos oficios, Vicario.

Además de estas dos líneas que muestran tanto su indiferencia como una rara atracción por el mar, Sarah permanece en silencio durante los primeros veinte minutos del guión, lo que enfatiza el misterio que la rodea.

Hemos visto que la Sarah de Pinter es una aprendiz de artista, mientras que la de la novela es la modelo de Rossetti, lo que Fowles maneja con elaborado misterio pues hace que Charles especule demasiado sobre el hombre para quien Sarah trabaja:

*Charles se quedó estupefacto
Porque conocía a aquel hombre: [...] Era imposible. Sin embargo ... ¡Y el hombre de
abajo! ¡Aquellos cuadros! [...] Le daba la impresión de que acababa de despertar a una
pesadilla, no de una pesadilla.*

p. 447

*Luego agregó el nombre de otra persona que también vivía allí [...] Pero el nombre de
aquel era el más indicado para hacer fruncir el ceño a cualquier victoriano que se
respetara.*

p.450

*Adivinó entonces con quién iba a hablar. La hermana del dueño de la casa, la poetisa
Christina Rossetti, ya no voy a seguir ocultando nombres...*

pp. 460-461

También observamos que entre ANNA y SARAH hay ciertas similitudes. En la escena 83 en la que a la hora del té Sarah le entrega a Charles una nota junto con una servilleta (en forma inadvertida por los demás), Pinter nos muestra a una Sarah atrevida (como la Anna a quien no le importa tener un romance con un hombre casado), y dramatiza el hecho de que se siente "perdida" y que está dispuesta a todo sin importarle las consecuencias. A diferencia de la novela (en la que vemos que Sarah encuentra a Charles en el bosque y comienza a contarle sus inquietudes), el guionista nos expone a

un momento de tensión cuando Sarah cita a Charles en el cementerio. El diálogo de la escena 92 en el que describe a los personajes entre las tumbas y donde se escucha música sacra proveniente de la iglesia, tiene por objeto darle al momento, y a Sarah, un mayor toque de misterio.

El patrón que caracteriza a la Sarah del siglo XIX sobrevive y se refleja a través de Anna en la época moderna. Así como Sarah es un personaje mucho más libre que Charles, Anna es más libre que Mike. Esto lo observamos en la escena 143 en la que Anna tiene puestos unos jeans mientras que Mike está usando sus ropas victorianas. Este es el tipo de ironía que podemos observar en el guión.

Con respecto a Charles concluimos que, aún cuando el indicio de cambio, evolución y desarrollo personal es muy evidente y fundamental en la novela, en el guión su transformación no lo es tanto. A lo largo del análisis del guión expusimos distintos ejemplos en que Fowles enfatiza estos aspectos, los cuales, sin embargo, no son explotados por Pinter para mantener esta característica en el personaje. En el caso de Anna y Mike, nuestro conocimiento de ellos es tan superficial que no observamos en ninguno de los dos algún tipo de aprendizaje existencial o cambio significativo. Simplemente observamos que es la mujer quien toma la decisión de terminar con el romance; mientras que Mike es manejado por ella no sólo en este momento, sino en la mayor parte de las situaciones que Pinter nos presenta.

Sin embargo, no es sorprendente que los personajes creados por Pinter no nos dejen "saber" qué piensan o qué sienten. Recordemos que sus personajes son así: ambiguos; no obstante, como los de Fowles en su novela, "poseen una autonomía existencial ya sea en una dimensión emocional o intelectual"¹⁰¹ :

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 16.

La premisa es que ya sea a un nivel consciente o inconsciente, el autor sabe quien es su personaje, y que el propio personaje, aunque ficticio, sabe quien es: pero ya en escena puede ofrecer tan sólo una muy pequeña muestra de sus emociones e ideas, un destello de sus deseos, y un vistazo parcial a su compleja psicología. (T.A.)¹⁰²

Por lo tanto, como nos sugieren los autores anteriormente citados, hay que aceptarlos así, y no tratar de aborardarlos con una mente escrutadora, un punto de vista muy curioso, o un corazón demasiado ingenuo.

3.3.3 USO DEL LENGUAJE (JUEGO DE PALABRAS).

A través del análisis del guión hemos visto que Pinter realiza la ironía al mezclar pasado y presente de diversas formas. Asimismo los personajes continuamente juegan con las palabras para enfatizar ese elemento característico de Pinter en los diálogos de sus personajes. Por ejemplo, en las escenas 72 a 74 Mike y Anna utilizan sus líneas del guión para referirse a su propia situación:

	<i>CHARLES</i>
<i>¿Me permite acompañarla ya que caminamos en la misma dirección?</i>	
<i>Ella se detiene</i>	<i>SARAH</i>
<i>Prefero caminar sola.</i>	
<i>Ambos permanecen ahí.</i>	<i>CHARLES</i>
<i>¿Me permite presentarme?</i>	
<i>Sé quién es usted.</i>	<i>SARAH</i>

En la escena 73 los escuchamos jugar con las mismas palabras del texto pero las pequeñas diferencias que interponen anuncian que su romance no va por buen camino.

ANNA

¡Hola!

¹⁰² *Ibid.*, pp. 16-17.

<i>¿Me permite presentarme?</i>	<i>MIKE entra</i>
<i>Sé quién es usted.</i>	<i>ANNA</i>
<i>Sonríen. El cierra la puerta</i>	<i>MIKE</i>
<i>¿Así que prefieres caminar sola?</i>	<i>ANNA</i>
<i>¿Yo? Yo no. Ella.</i>	<i>MIKE</i>
<i>Disfruté eso.</i>	<i>ANNA</i>
<i>¿Qué?</i>	<i>MIKE</i>
<i>Nuestra conversación. Allá afuera.</i>	<i>ANNA</i>
<i>¿En verdad? A veces no sé ...</i>	<i>MIKE</i>
<i>¿Qué no sabes?</i>	<i>ANNA</i>
<i>Si es bueno.</i>	<i>MIKE</i>
<i>Escucha ¿Me encuentras -?</i>	<i>ANNA</i>
<i>¿Qué?</i>	<i>MIKE</i>
<i>Agradable.</i>	<i>ANNA</i>
<i>Mmm. Definitivamente.</i>	<i>MIKE</i>
<i>¿Pero de todos modos prefieres caminar sola?</i>	<i>ANNA</i>
<i>¿Quién? ¿Yo o ella?</i>	<i>MIKE</i>
<i>Ella. A ti te gusta la compañía.</i>	
<i>Le acaricia el cuello.</i>	
<i>¿No es así?</i>	<i>ANNA (sonriendo)</i>
<i>No siempre. A veces prefiero caminar sola.</i>	

Pinter utiliza el mismo diálogo tanto en la historia moderna como en la victoriana. Posteriormente cuando Mike y Anna realizan otra toma de esta escena desde otro

ángulo de la cámara, el cuadro que han intentado mantener se rompe. La realidad se impone a la ilusión cinematográfica:

	<i>CHARLES</i>
<i>¿Me permite acompañarla ya que caminamos en la misma dirección?</i>	
	<i>SARAH</i>
<i>Prefero caminar sola.</i>	
	<i>CHARLES</i>
<i>¿Me permite presentarme?</i>	
	<i>SARAH</i>
<i>Se quien es usted.</i>	
<i>Suelta una carcajada. El sonríe.</i>	
	<i>VOZ (fuera de escena)</i>
<i>¡Corte! (Con molestia) ¿Qué pasa?</i>	

Aquí la ironía de Mike y Anna es intencional. También lo es cuando Mike habla de "tenerla" en Exeter, en donde deben filmar la escena de amor entre Sarah y Charles. Pero Mike está destinado a "poseer" a Anna sólo en la ficción. Anna siente que su romance con Mike es imposible por lo que al terminar de filmar la escena regresa a Londres para reunirse con David, su amante:

	<i>MIKE.</i>
<i>Te estoy perdiendo.</i>	
	<i>ANNA</i>
<i>¿Qué quieres decir?</i>	
	<i>MIKE</i>
<i>Te estoy perdiendo.</i>	
	<i>ANNA</i>
<i>¿De qué hablas? Tan sólo voy a Londres para -</i>	
	<i>MIKE</i>
<i>Quédate esta noche.</i>	
	<i>ANNA</i>
<i>No puedo.</i>	
	<i>MIKE</i>
<i>¿Por qué no? Eres una mujer libre.</i>	
	<i>ANNA</i>
<i>Si, lo soy.</i>	
	<i>MIKE</i>
<i>Me estoy volviendo loco.</i>	
	<i>ANNA</i>
<i>No, no es así.</i>	

Se inclina a través de la ventana y lo besa.

MIKE (apasionadamente)

Te deseo tanto.

ANNA (con tono solemne e irónico)

Pero acabas de tenerme. En Exeter.

Suelta una carcajada. Él sonríe levemente. El tren sale de la estación. Ella permanece en la ventana. Él en la plataforma.

Los juegos de palabras en los diálogos de Mike y Anna muestran constantemente sus identidades como protagonistas de dos historias de amor en dos épocas, una "real" y otra "novelesca". Parecen disfrutar las posibilidades cómicas de la confusión y señalan las semejanzas entre ambas. Después de todo Fowles disfruta confundir al lector al pasar de un nivel narrativo a otro. Asimismo, Pinter encuentra la manera de hacerlo.

Observamos un ejemplo más en la fiesta que Mike organiza en su casa en Londres para poder ver a Anna. En estas escenas podemos percibir muchas situaciones con el sello Pinter. Vemos a Sonia, la esposa de Mike, atendiendo a sus invitados. Sobre ella, en la escena 216, 'Mrs. Poultney' le comenta a Anna: "Tan serena. Por supuesto, parece tan serena, ¿no es así?, la esposa.". Ese tono irónico y la repetición de la palabra "serena", es totalmente Pinter. Lo mismo ocurre cuando escuchamos a Sonia y a Anna hablar sobre la envidia, donde el significado de las señales es distinto debido a la fuerza de lo que los personajes de Pinter *NO* dicen, pero implican en sus silencios, repeticiones y acciones:

Es un hermoso jardín. ¿Quién te lo cuida? *ANNA*

SONIA

Yo.

ANNA

¿Cómo? ¿Tú sola?

SONIA

Mmm. Más o menos.

ANNA

¿Y Mike? ¿El no te ayuda?

SONIA
Oh, cuando está aquí. Un poco. De hecho es bastante flojo.
ANNA sonríe.

ANNA
En realidad te envidio.

SONIA
¿Me envidias? ¿Por qué?

ANNA
Bueno, porque puedes crear un jardín tan hermoso.
SONIA (Sonriendo)

Oh, yo no me molestaría en envidiarte, si fuera tú. Toma más vino.
SONIA va hacia la mesa por una botella.

Escuchamos a una Sonia aparentemente despreocupada quien probablemente esté incluso acostumbrada a las infidelidades de su esposo. Por otro lado Anna pareciera en verdad envidiarla, pero al mismo tiempo incapaz de destruir "un jardín tan hermoso".

Posteriormente en la escena 217, encontramos un ejemplo más del continuo juego de palabras que caracteriza a Pinter y sus personajes, y es el hecho que parece preocupar a todos en la historia moderna de cómo terminará el film. Mike le responde a David de una forma; Anna de otra:

DAVID
¿Han decidido qué van a hacer con el final?

ANNA
Yo ya he decidido.

DAVID
¿Qué decidiste?

ANNA
Quiero representarlo exactamente como está escrito.

DAVID
¿Va a haber algún problema por eso?

ANNA (enérgica)
Espero que no.

El diálogo al respecto entre Mike y David se presenta en la 217:

DAVID
¿Han decidido cómo van a terminar?

¿Terminar?

MIKE

Escuché que continúan modificando el libreto.

DAVID

En lo absoluto. ¿Dónde escuchaste eso?

MIKE

Bueno, hay dos finales en el libro ¿no? Un final feliz y otro no.

DAVID

Si, vamos a hacer el primero -quiero decir, el segundo.

MIKE

¿Cuál es ése?

DAVID

¿No te ha dicho Anna?

MIKE

Anna parece estar muy segura de lo que quiere hacer. Mike no presta mucha atención a David, pero ambos lo confunden (y al lector), confirmando lo que ya mencionábamos sobre los personajes de Pinter en cuanto a que no se puede confiar en ellos. No obstante, de lo que realmente parecen estar hablando es del final del romance entre Anna y Mike, y el hecho de que termine no debería sorprendernos ya que continuamente Pinter nos envía mensajes que nos preparan ante lo inevitable.

Así, el maestro del lenguaje nos obliga a estar alertas, pues sabemos que la ironía acompaña, invariablemente, cada oración. Perder esa ironía de los diálogos, sería equivalente a perder el sentido del mismo texto. Por tanto, como lectores/espectadores, debemos lograr penetrar en el resquicio entre la expresión y la emoción; en la fisura que Pinter crea entre lo que sus personajes dicen, y lo que él implica.

COMENTARIOS FINALES

Son muchas las diferencias que existen entre una novela y un guión. Infinidad las cosas que la novela permite, pero que en ocasiones un guión no puede transmitir y, evidentemente, pocas las películas que hacen honor a la novela en que se basan. Pero en el caso de The French Lieutenant's Woman, los dos tipos de discurso poseen características y logros narrativos que produjeron dos casos excepcionales, no sólo en sus respectivos géneros, sino como el puente que los une para crear un tercero: el cinematográfico.

Producir un guión para cine requiere no sólo una gran técnica de sintetización, sino una imaginación más visual, en virtud de que, de hecho, el proceso de lectura es, en rigor, intraducible. Como ejemplo, recordemos el sinnúmero de descripciones y detalles que llevaron a Fowles a producir una historia de más de cuatrocientas páginas. Páginas que nos alimentan e instruyen con respecto a uno de los periodos más enigmáticos e interesantes de la historia inglesa. A través de las palabras de Fowles nos enteramos de la forma en que en la Inglaterra victoriana se manejaban las clases sociales. Nos damos cuenta del entusiasmo y empeño que la clase media ponía para subir los escalones que los separaban de una posición "respectable". Como ejemplo evocamos la forma despectiva en que, en muchas ocasiones, "Sir Charles" se dirige a Sam, su sirviente; comportamiento que encuentra respuesta en la no muy sorprendente actitud que éste toma con el fin de lograr su objetivo. Las bien manejadas palabras de Fowles podrían, incluso, llegar a deprimirnos al *observar* las condiciones antihigiénicas y antihumanas en las que vivían los pobres, principalmente en el mismo Londres; y nos asombra enterarnos de la numerosa cantidad de niñas y mujeres que se convertían en prostitutas de la noche a la mañana, a cambio de la posibilidad de tener algo que comer. Nos habla también de la emancipación de la mujer, y de la fecha en que se propuso su posibilidad de voto; y nos comenta sobre las

reacciones, en su mayoría negativas, que los victorianos tuvieron contra la teoría de la evolución de Charles Darwin, así como contra todas aquellas personas que mostraran su aceptación al respecto.

Pero eso no es todo. A través del pastiche, Fowles no sólo nos presenta un típico argumento victoriano, el del triángulo amoroso, sino que nos acerca a las tendencias literarias del siglo XIX; nos pone en contacto con las ideas de los escritores victorianos con respecto a la importancia que otorgaban a la relación escritor-lector. Nos hace recordar que los autores de esa época disfrutaban de una autoridad casi divina sobre sus personajes. Pero lo hace al contrastar dicho concepto a través de sus continuas y postmodernistas irrupciones que constantemente nos indican que él no maneja a sus personajes. Lo hace al enfatizar el concepto existencial de la libertad; lo logra al dejarnos la satisfacción estética de elegir el final que más nos complace.

Asimismo, nos acerca a algunos de los poetas representativos del periodo. Tenemos la oportunidad de apreciar poemas de Clough, Tennyson y Hardy; y con unas cuantas referencias, nos permite comprender el tan controversial movimiento prerfaelita que implicaba la reacción en contra de la rigidez y falsedad victoriana, y que al mismo tiempo representaba el cambio hacia una nueva, más genuina, y sensible actitud.

A través de la visión estereoscópica, Fowles compara la época victoriana con nuestro siglo XX. Ocupa referencias reales que en momentos nos hace percibir su narración como un libro histórico, en el que nos comenta sobre los avances tecnológicos, la segunda guerra mundial, y sobre las teorías críticas de autores como Alain Robbe-Grillet y Roland Barthes. Nos muestra un concepto diferente del típico personaje de la "dama oscura" del triángulo amoroso, pues, a través de una visión nueva y diferente a la victoriana, la convierte en la heroína y en la representante del entonces nuevo concepto de evolución. El autor nos expone con gran énfasis al pensamiento existencialista, con el que se identifica plenamente. El existencialismo implica un sublime grado de libertad y

responsabilidad del que cada ser humano puede gozar (una vez asimilado el concepto), con el fin de forjar su propio destino.

Con todo esto, Fowles nos conduce, a través de diversas e interesantes digresiones, de una época a otra, de la realidad a la ficción, y del narrador a su propio personaje ["el espía del lugar"], con lo que logra exaltar y exponer elementos de un alto valor literario.

Hemos visto que lo que una obra de este nivel requería para poder ser llevada al terreno cinematográfico era un experto. Sabemos por Fowles, en su prólogo al guión de The French Lieutenant's Woman, que durante ocho o nueve años, fueron muchos los productores y directores que intentaron involucrarse en el proyecto. Esto hizo que Fowles casi se rindiera ante la aparente imposibilidad de llevar la novela a la pantalla. Nos cuenta que estaba seguro en cuanto al director, a quien en 1969 le llevó por vez primera el libro. Sin embargo, no parecía ser un buen momento para Karel Reisz, quien finalmente aceptó dirigir la película hasta 1978. Fowles sabía también que el mejor hombre para transformar la novela en guión era Harold Pinter, y, de hecho, Reisz aceptó siempre y cuando pudieran convencerlo de llevarlo a cabo. Así fue. En mayo 27, de 1980, "se dijo la palabra mágica"¹⁰³, y por fin se inició el rodaje del film.

Inevitablemente, tendría que haber pérdidas. Era imposible conservar todas esas áreas de reflexión a las que Fowles nos conduce, pero que el cine no permite. Sin embargo, era importante conservar los conflictos principales y traducirlos, si no de una manera literal, a través de las correspondientes alegorías. El propio Pinter comenta:

...las demandas técnicas son, para usar un cliché, un gran reto que resolver. Pero también lo es el introducirse en la mente de otro hombre [...]. intentar encontrar su verdadero concepto [...]. Existen fronteras; linderos respetables, a los que se tiene uno que apegar, de lo contrario caeríamos en una distorsión, en un juego que sólo nosotros disfrutaríamos, lo

¹⁰³ John Fowles en el prólogo a The Screenplay, de Harold Pinter, p. 12

*cual no es la idea. Pero ahí es donde entra la libertad del medio. Y ése es todo el punto [...] Realmente no siento ningún tipo de limitación. Siempre trabajo -y por supuesto es el caso de *La Mujer del Teniente Francés*- con un respeto substancial por la obra misma.*¹⁰⁴

Con esto en consideración, Pinter tradujo tanto los diversos comentarios de Fowles sobre ambas épocas, como las digresiones en el relato victoriano, a través de un elemento clave: los cambios visuales en el tiempo y el espacio. Estos cambios nos desconciertan, por vez primera, cuando, después de pocas escenas, observamos a "Charles" y a "Sarah" durmiendo juntos, para de pronto darnos cuenta de que hay algo diferente; que quienes duermen juntos son los seres "reales" y que tan sólo representan un papel. Al respecto encontramos una cita de Fowles en "Notes on Writing a Novel" probablemente tras escribir el encuentro amoroso de Sarah y Charles en el capítulo 46, y que pudiera haber sido utilizada por Pinter para enfatizar la sensación de desconcierto al escribir esta escena:

*Casi todos los novelistas victorianos fallaron terriblemente en un aspecto: en ningún momento de la "respectable" literatura Victoriana [...] puede uno observar a un hombre y una mujer descritos, juntos, en la cama. No sabemos cómo hacían el amor, qué se declan en sus momentos más íntimos o qué sentían. Escribir como lo he hecho hoy -sobre dos victorianos haciendo el amor- sin ninguna gula más que mi imaginación y deducciones vagas sobre el espíritu de la época y todas esas cosas es, realmente, ciencia ficción.*¹⁰⁵

El contraste entre tiempo y espacio se repetirá una y otra vez después de las escenas victorianas para así mostrar las diferencias entre ideologías y épocas; entre la mujer sumisa y reprimida, y la mujer moderna, independiente y libre, que se elige a sí misma y a su destino.

Una vez más, Pinter explota los silencios y repeticiones en sus diálogos. Diálogos que expresan mucho más de lo que parecen decimos. De manera muy efectiva, creó e intercaló, por un lado, la historia victoriana en forma concisa, y por el otro, la historia

¹⁰⁴ Leslie Gans, *Translating Fowles into Film*, p. 48

¹⁰⁵ John Fowles, *Notes on Writing a Novel*, p. 90.

moderna de su invención, y que representa la voz contemporánea que existe dentro de la novela misma: la del propio Fowles. Utilizó las imágenes necesarias para que el público conociera la historia plasmada en papel; escuchara los diálogos y vibrara con estos. Se emocionara con los personajes y las situaciones dramáticas en las que están inmersos. Pinter creó ambas historias con el mismo característico estilo de sus obras de teatro. Su estilo, un arte original que surge de su expresión personal, es un arte que se transforma y comunica; un arte que, una vez que nos alcanza como espectadores y nos envuelve en esa atmósfera que puede llegar a parecernos tan real, nos facilita "escuchar" hasta la sutileza más pequeña. Fowles comenta:

No necesito explayarme mucho en sus mundialmente reconocidas cualidades como escritor de teatro; como el creador del tipo de diálogo que puede decir de todo en frases pequeñas, aún en sus silencios; y como el causante del tipo de reto que a los actores y las actrices inteligentes les gusta enfrentar.¹⁰⁶

Como el propio Fowles afirma en su introducción al guión de Pinter, entre el cine y la literatura existen muchas posibles conjugaciones, pues ambos medios son, en esencia, narrativos. Sin embargo, a la vez, existe un sinnúmero de cuestiones visuales que la palabra nunca podrá capturar, así como palabras que la cámara nunca logrará producir, ni actor alguno, expresar. Afirma (p. xiii):

Siempre he tenido un gran aprecio y respeto por el verdadero cine, el cine concebido y realizado por artistas como arte. Nunca he creído en la idea de que el cine esté acabando con la novela. [...] Estas dos formas de contar historias, están más cerca la una de la otra que cualquier otra cosa.

La comparación de estas obras no fue fácil. Por un lado había que analizar la época victoriana y la época postmodernista; por el otro, se trataba de dos estilos diferentes de

¹⁰⁶ John Fowles en el prólogo al guión de *The French Lieutenant's Woman*, p. xi

poética y dos discursos; dos artes: el de Fowles, con toda su originalidad, y libertad para expresar imágenes y conceptos antiguos y actuales que, como el concepto existencialista, nos atrapan ["uno tiene que descubrir sus sentimientos"]¹⁰⁷; y el de Pinter, con la responsabilidad de adaptar; de traducir lo ya escrito, de transmitir los conceptos, de conservar ambas épocas y de deleitarnos, una vez más, con su habilidad y su peculiaridad. Un proceso largo que exigió un análisis detallado y una investigación profunda. Un proceso que me permitió conocer a ambos autores, sus técnicas y estilo; que me permitió apreciar su respectiva genialidad. Proceso que, además, me adentró en el terreno, los conceptos y técnicas cinematográficas que, sin duda, van más allá de lo que normalmente logra apreciarse. Es así como hoy, finalmente, puedo compartir contigo, lector, probaditas de tiempo: el ya muy atrás tiempo victoriano; el presente -hoy pasado- en el que Fowles escribe su novela (los sesentas), y al que nos remonta constantemente; y mi propio tiempo, en el que hoy dejo plasmada mi visión, y la oportunidad de, en el futuro, releerla.

*Porque el tiempo es creado conforme recordamos el pasado; desaparece sólo
si lo olvidamos... y las palabras, están aquí.*

¹⁰⁷ En la entrevista de James Campbell 'An Interview with John Fowles' [Contemporary Literature, p. 465], Fowles comenta que esta es la tesis existencialista de sus libros.

BIBLIOGRAFIA

- ALMANSI, Guido, HENDERSON, Simon.
Harold Pinter, London, Methuen & Co., 1983.
- BALDELLI, Pio.
El cine y la obra literaria, Italia, Galerna, 1964.
- BARKER, James.
"Fowles and the Struggle of the English Aristoi" en Journal of Modern Literature, Vol. VII, Nº. 2, 1980.
- BOLD, Alan.
Harold Pinter: You Never Heard Such Silence, London, Vision & Barnes Noble, 1984.
- BRADBURY, Malcom.
No, Not Bloomsbury, London, André Deutsch Ltd., 1987.
- BRADBURY, Malcom.
The Modern World, Ten Great Writers, London, Secker & Warbury, 1988.
- BRADBURY, Malcom.
The Novel Today, Contemporary Writers on Modern Fiction, Glasgow, Fontana, 1978.
- CAMPBELL, James.
"An interview with John Fowles" en Contemporary Literature, Vol. 17, Nº. 4, The University of Wisconsin Press, 1976.
- CHAPMAN, Raymond.
The Victorian Debate, Great Britain, Ebenzer Baylis & Son Ltd., 1968.
- CONRADI, Peter.
John Fowles, London, New York, Methuen & Co., 1983.
- CONRADI, Peter.
"The French Lieutenant's Woman: novel, screenplay, film," en Critical Quarterly, Vol. 24, Nº. 1, Manchester University Press, 1982.
- DeVITIS, A.A. y PALMER, William.
"A Pair of Blue Eyes Flash at The French Lieutenant's Woman" en Contemporary Literature, Vol. 15, Nº. 1, Winter, 1974.
- DICK, Bernard F.
Anatomía del Film, México, Noema Editoras, 1981.
- EDDINS, Dwit.
"John Fowles: Existence as Authorship" en Contemporary Literature, Vol. 17, No. 2, 1976.

- FORSTER, E.M.
Aspects of the Novel. London, William Clowes & Sons Ltd., 1974.
- FOWLER, Alastair.
A History of English Literature. Oxford, Basil Blackwell Ltd., 1987.
- FOWLES, John.
La Mujer del Teniente Francés. Trad. Ana Ma. de La Fuente. Barcelona, Argos Vergara, 1982.
- FOWLES, John.
The French Lieutenant's Woman. London, Jonathan Cape Ltd., 1969.
- FOWLES, John.
"Notes on Writing a Novel" en Harper's Magazine. Vol. 237, N°. 1418, July, 1968.
- GARIS, Leslie.
"Translating Fowles Into Film". New York Times Magazine, 30 ago. 1981.
- GRAY, Martin.
A Dictionary of Literary Terms. Great Britain, Downing & Co., 1979.
- HALPERN, Daniel.
"A Sort of Exile in Lyme Regis" en London Magazine. Vol. 10, N°. 12, March, 1971.
- HARDING, Graham, et al.
Diccionario de Términos Universales. España, Credsa, 1972.
- HARVEY, Sir Paul (ed).
The Oxford Companion to English Literature. 4th edition, Oxford, OUP, 1967.
- HAYMAN, Ronald.
Contemporary Playwrights, Harold Pinter. London, Heinemann Educational Books Ltd., 1968.
- HEMMINGS, F.W.J. (ed).
The Age of Realism. Great Britain, Roundwind Ltd., 1974.
- JHONSON, A.J.B.
"Realism in The French Lieutenant's Woman" en Journal of Modern Literature. Vol. 8, N°. 2, 1980.
(John Fowles Special Number).
- KAEL, Pauline.
"Deeper into Movies" en The Classic American Novel and The Movies. Eds. G. Peary y R. Shatzkin.
New York, Frederik Ungar Publishing Co., Inc., 1977.
- KARL, Frederik R.
La novela inglesa contemporánea. Barcelona, Ed. Lumen, 1968.
- KENNEDY, Harlan.
"Reisz's Woman" en Film Comment, Vol. 17, No. 5, 1981.
- KERMODE, F. HOLLANDER, J. et al (eds.).
The Oxford Anthology of English Literature. London, OUP, 1973.

- LAWSON, John H.**
Teoría y Técnica del Guión Cinematográfico. México, Centro de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1986.
- LE BOUILLE, Lucien.**
"John Fowles: Looking for Guidelines" en Journal of Modern Literature. Vol. 8, N° 2, 1980. (John Fowles Special Number).
- MANSFIELD, Elizabeth.**
"A Sequence of Endings: The Manuscripts of The French Lieutenant's Woman" en Journal of Modern Literature. Vol. 8, N° 2, 1980. (John Fowles Special Number).
- MANVELLI, Roger.**
Film. London, 1946.
- PEARY, G. SHATZKIN, R.**
The Classical American Novel and The Movies. New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1977.
- PINTER, Harold.**
The Screenplay of The French Lieutenant's Woman. 1a. ed., London, Jonathan Cape Ltd., 1981.
- POLLARD, Arthur.**
Vanity Fair, A Casebook. Great Britain, The Macmillan Press Ltd., 1978.
- RAMOS, Luis Arturo.**
"El guión cinematográfico: Quizás otro Género Literario" en ¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?. 1a. ed., México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1990.
- RANDISI, Jennifer.**
"Harold Pinter as Screenwriter" en Harold Pinter; You Never Heard Such Silence. London, Vision and Noble, 1984.
- RUSSELL TAYLOR, John.**
Harold Pinter. Great Britain, Longman Group Ltd., 1973.
- SHAW, Harry.**
Dictionary of Literary Terms. New York, Mc Graw Hill, 1981.
- SINGH, Raman K.**
"An Encounter with John Fowles" en Journal of Modern Literature. Vol. 8, N° 2, 1980 (John Fowles Special Number).
- STEVENSON, Randall.**
The British Novel Since The Thirties. An Introduction. Great Britain, Batsford Ltd., 1986.
- SYDFIELD, J.**
¿Qué es el guión cinematográfico? México, Centro de Estudios Cinematográficos, Unam, 1986.
- TOVAR, Juan.**
"La dimensión literaria del cine" en ¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria? México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1990.

WALTON, Paul.
Ideas and Beliefs of the Victorians, a Historic Reevaluation of The Victorian Age. London, Sylvan Press, 1948.

WEBB, Beatrice.
"My Apprenticeship", 1926, en From Dickens to Hardy de Boris Ford. Vol. 8, The Pelican Guide to English Literature. Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1970.