



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**Grandes esperanzas:
Disolvencias entre novela y fotograma**

SEMINARIO TALLER EXTRACURRICULAR

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN**

**PRESENTA:
OMAR TINOCO MORALES**

**ASESOR:
LIC. HUGO HERNÁNDEZ MARTÍNEZ**

ACATLÁN ESTADO DE MÉXICO,

NOVIEMBRE 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Índice

Introducción	3
Capítulo 1.	
1. Grandes esperanzas; la novela	6
1.1 Atmósfera histórica alrededor de <i>Grandes esperanzas</i>	6
1.2 En la antesala de la novela	8
1.3 Zoom In a la obra literaria	9
1.4 Los personajes, a escena	11
1.5 Primer plano al texto literario	12
1.6 El final de las “grandes esperanzas”	16
1.7 Grandes esperanzas: de 59 capítulos a 24 cuadros	17
1.8 David Lean: esbozo de un mundo Dickensiano	19
1.9 Grandes esperanzas a través del tiempo: en el lente de Alfonso Cuarón	21
Capítulo 2	
2. Los personajes desde el camerino	24
2.1 Identificando al personaje	24
2.2 Desdoblamiento de los personajes	25
2.3 Enfocando al personaje	29
2.4 Los motivos	31
2.5 Conformación del personaje	33
2.6 Bautismo del personaje	34
2.7 El personaje en pantalla	37
Capítulo 3	
3. En la pantalla	41
3.1 Inicia la proyección	41
3.2 Primera toma	42
3.3 Cuadro a cuadro	47
3.4 El ciclo narrativo en rodaje	56
Conclusiones	73
Fuentes de consulta	75

Introducción

Dentro del mundo de las manifestaciones artísticas el cine es un peculiar descendiente entre dos conceptos aparentemente alejados entre sí, es decir la fotografía y la literatura. De esta última ha heredado la capacidad de contar historias a través de imágenes. La irrupción de la imagen en movimiento fue un hecho deslumbrante en la historia de la humanidad, sin embargo, los primeros pasos de la cinematografía parecían mostrar una nueva disciplina artística sin mucho concepto artístico.

Quizá jamás imaginó que, sin proponérselo, ayudaría en gran medida a concebir a una de las nuevas artes del siglo XX. Una de las más sobresalientes características del cine fue su rápida evolución y su sorprendente capacidad de evolución, puesto que le ha bastado un siglo para situarse no sólo como una manifestación artística sino también como un potente medio de difusión masiva.

Actualmente, en este proceso de evolución, los reflectores apuntan al aspecto técnico, donde lo digital marca la pauta de la producción y distribución de las historias que nos cuenta el cine. La reducción de costos así como las amplias posibilidades de posproducción plantean al mundo de lo digital como el nuevo hábitat del cine. Evidentemente esta transición implica, que la artesanía del proceso fílmico se vea alterada, aunque esto resulta natural.

A pesar de la veloz evolución de las técnicas fílmicas, uno de los aspectos más arraigados en el cine es el que ha heredado de la literatura; el relato. Contar historias de interés humano es una práctica casi imprescindible para nuestra especie. Muchos afirman que ya todas las historias han sido contadas desde los griegos; amor, odio, celos, traición, deseo, lujuria, etc. son los temas de estas historias, mismos que se han usado una y otra vez.

De este modo, el cine con la finalidad de seguir cautivando a su público intenta renovarse constantemente, en este sentido, el discurso, que es la manera como se cuenta algo, recibe especial atención. Pero también en el nivel de la historia se busca dar nuevos giros. Así, es usual que historias ya conocidas sean retomadas y se haga un esfuerzo por hacerlas funcionar de nueva cuenta.

Ante esta situación, la adaptación cinematográfica es una de las prácticas de uso general en la industria cinematográfica. Así pues, no resulta gratuito que se otorguen premios y reconocimientos por ese tipo de trabajos. Por ejemplo, los premios Oscar contemplan entre sus categorías al guión mejor adaptado.

Grandes autores se han convertido en una especie de santos de los que productores, directores y guionistas echan mano constantemente. Nombres como *Shakespeare*, Hemingway, Tolstoi, García Márquez, Juan Rulfo y una innumerable lista de escritores dan el salto del mundo literario al mundo del cine.

Entre esa larga lista, Charles Dickens goza de un lugar importante debido a su prestigio en la literatura universal. Ante tal motivo, es común que sus historias se mantengan en el interés del público, teniendo como consecuencia que tanto de la televisión como del cine volteen de manera constante hacia sus obras. Considerado como uno de los novelistas más importantes de la era victoriana no sólo por su prolífica obra, sino también por su crítica social y el excelente humor e ironía vertidos de manera inteligente en su literatura,

Entre todas esas obras existe una que quizá no es tan popular como *Oliver Twist* (1837-39) o *cuento de navidad* (1843), es decir, el caso de *Grandes esperanzas* (1860-61), novela que ve la luz luego de una larga trayectoria del autor. Por esta razón se considera que esta novela posee un estilo mucho más maduro que permite a Dickens aventurarse en una estructura narrativa un tanto más compleja. En ella abundan coincidencias y motivos misteriosos que generan confusos juegos entre el azar y el destino sobre el protagonista.

Esta serie de numerosas complicaciones originan una atmósfera nutrida de personajes, de modo que la historia posee varios hilos por donde transita el relato. Esencialmente *Grandes esperanzas* trata de la relación truncada entre el protagonista y una joven desprovista de sensibilidad. No obstante, la relación entre esta pareja se carga de ansiedad debido a que una gran cantidad de personajes, girando alrededor de ellos, los conducen por caminos distintos.

Por añadidura nos encontramos que el escritor ha edificado un sólido universo narrativo que se enclava fuertemente en los espacios de una Inglaterra en plena transición histórica,

La elaborada red de personajes e hilos narrativos, incrustados en un muy particular contexto social e histórico tiene como consecuencia que un traslado a los terrenos del mundo del cine no es empresa fácil. Este traslado si bien tiene un destino señalado, es imprescindible señalar que se pueden seguir diferentes rutas para llegar hasta esa meta.

En el presente trabajo se hará un seguimiento de las rutas que han seguido dos cineastas para conducir *Grandes esperanzas* hasta una pantalla de cine, se trata pues de David Lean, director inglés que en el año de 1946 lleva a cabo la realización de la novela. Por el otro lado se encuentra Alfonso Cuarón, cineasta de nacionalidad mexicana, que es el encargado de dirigir en 1998 una adaptación más de la obra literaria de Charles Dickens.

Capítulo 1

Grandes esperanzas; la novela

1.1 Atmósfera histórica alrededor de *Grandes esperanzas*

El siglo XIX resulta de enorme importancia para Inglaterra, durante la primera mitad de este siglo experimentó una transformación en todos los aspectos. El proceso de la revolución industrial marcó a todo el mundo, estableciendo nuevos modos de interrelación humana. Ciñéndonos a lo acontecido en Inglaterra, debe comenzarse por decir que una de sus primeras consecuencias fue en el ámbito demográfico, debido a la concentración de industrias en determinadas ciudades motivó que una gran cantidad de la población se desplazara hasta estos centros urbanos en busca de oportunidades laborales en las fábricas, abandonando con ello el modelo de sociedades fundamentalmente agrícolas, esta situación arrojó innumerables cambios físicos en el país, pues los nuevos asentamientos demográficos marcaron los nuevos trazos en el mapa de la renovada Inglaterra.

A pesar de la enorme relevancia del momento histórico, la literatura inglesa durante las primeras cuatro décadas del siglo XIX se caracterizó por vivir una de sus épocas menos brillantes. En aquellos tiempos la narrativa se ocupaba principalmente de historias de tinte rosa, situadas en ambientes aristocráticos, así como de burdas historias en el polo opuesto, las cuales se llenaban del sensacionalismo de los ámbitos criminales más bajos de la esfera social. A partir de la década de los años cuarenta, la literatura llevó a cabo un repunte, y así surgieron paulatinamente diversos autores que dieron forma a la que sería llamada novela victoriana.

Entre estos autores, quien ha sobresalido a través del tiempo, tanto por su estilo como por su técnica narrativa ha sido Charles Dickens, quien, luego de algunos intentos sin gran tino, inició formalmente su carrera como escritor en el año de 1836, al publicar, en fascículos, la novela *Pickwick papers*, justo un año antes de la ascensión al trono de Victoria. Toda su carrera como literato transcurrió durante el reinado de esta histórica

mujer, razón por la que a Dickens se le reconoce como uno de los más grandes novelistas de la Inglaterra Victoriana.

En buena medida, las novelas de Dickens, como la mayoría de los escritores serios de la época, suelen describir desde su propia perspectiva los aspectos sociales de aquel mundo en constante evolución a causa de las innovaciones tecnológicas y las modificaciones políticas. De modo que la literatura se convierte, hasta cierto punto, en un documento histórico, debido a que señala los modelos y las relaciones humanas, signadas por los sucesos políticos y económicos propios del siglo XIX.

Referente a este último punto, el ser un hombre crítico y un agudo observador de su entorno, motivaron a que Charles Dickens incursionara en el ámbito periodístico, de hecho fue esta profesión donde dio sus primeros pasos en el mundo de la escritura formal, y que a la postre le abrió las puertas para conocer personajes que le ayudarían a ver consumados sus intentos literarios.

Ahondando en la intención de este hombre por convertirse en un agente de la Historia, habremos de señalar los dos intentos serios que llevo a cabo en esta materia: la publicación de su novela histórica *Barnaby Rudge* (1841) y *A child's history of England*. En estos dos ejercicios la crítica reconoció el fuerte sentido del pasado que poseía el escritor, sin embargo estas obras fueron calificadas como una restricción en la amplitud de su estilo. Críticos más aventurados llegaron a denunciar que Dickens desistió de seguir escribiendo novelas históricas por el simple hecho de que no conocía lo suficiente sobre Historia. Es probable que al autor haya dejado de interesarle la materia histórica de manera formal o que haya comprendido que desde la literatura se podía hacer referencia a ella, pero el hecho es que las dos obras antes mencionadas no forman parte de sus éxitos en cuestión de volumen de publicación.

Lo anterior no impide que la literatura inglesa vea en Dickens a uno de sus más grandes exponentes, pues muchas de las figuras literarias que fueron creadas por la pluma de Dickens alcanzaron no sólo la vida, sino la inmortalidad. Se dice que Charles Dickens trazó el carácter de la mayoría de sus personajes hasta puntos que rebasaban lo convencional, llegando a ser éstos una especie de caricatura. Valiéndose de esta

caricaturización, el escritor señaló las deficiencias morales de los personajes y las situaciones sociales de su época, lo que a su modo, fue una manera de hacer historia.

1.2 En la antesala de la novela

Si bien es cierto que las letras de Dickens no fueron tan arriesgadas en ciertos aspectos, no hay que apresurarse a ser tan severos con él, toda vez que se ha constatado que las tendencias literarias de aquella época se caracterizaron por la dirección que señalaban los usos morales de una Inglaterra sumamente conservadora. Obligando así a las artes a adoptar un estilo restringido de perturbadoras pasiones, de manera que lo que imperó por aquellos tiempos fueron historias de un alto grado de sentimentalismo con intenciones moralinas.

Aludiendo a la idea anterior, dentro de la extensa obra de Dickens, se encuentran sumamente valorado su *Cuento de navidad* (1843), texto que ejemplifica los lances críticos y la perspectiva moral del propio Dickens. En *Cuento de navidad* el autor eleva el espíritu de los sentimientos que se supone deben imperar en las épocas navideñas, es decir, lo socialmente correcto. En este texto, Dickens expone a través de un personaje sumamente avaro y acumulador de bienes materiales, a una sociedad en plena evolución capitalista, en la que los nuevos modelos de producción y acumulación de bienes marcaban la pauta de una nueva conformación ideológica de las clases sociales. Aunque por otra parte, al final del texto, Dickens hace gala de su lado moral, dotando al cuento de una moraleja que indica los sentimientos que deben prevalecer en un buen ser humano.

Como ya se ha dicho, Charles Dickens vive su trayectoria literaria entre 1836 y 1870 – fecha en la que fallece- es decir, un periodo en que Inglaterra se ha reafirmado no sólo como la potencia militar, sino también ya como la potencia económica, ostentando por ese entonces un tercio del total de la producción industrial de todo el mundo. Para cuando *Grandes esperanzas* aparece (1866-1) el escritor se encuentra en la cúspide de su carrera, además de contar ya con una madurez en su estilo literario, situación que se ve reflejada en la destacable estructura narrativa de esta novela, brindando así una de sus obras más sólidas en cuestión técnica.

Esta novela fue publicada en un peculiar modo: por entregas. Durante el siglo XIX fue usual este modo de publicación, debido al elevado precio que suponía adquirir una novela completa. A principios de siglo la usanza consistía en que la novela aparecía en tres volúmenes distintos. Generalmente, eran círculos de lectores quienes consumían estas publicaciones, rotando entre ellos los volúmenes para abatir costos.

Durante los años cuarenta del mismo siglo, el modo de publicación más popular, mas no el único, fue el de la entrega por fascículos, los cuales eran mucho más baratos y por ende su impacto de venta era mayor. Estos fascículos veían la luz cada mes o en su defecto, de acuerdo al ritmo del propio escritor. Normalmente cada fascículo incluía dos o tres capítulos, y poseían la particularidad de que cada uno de ellos debía concluir con un remate de suspenso para que de este modo el lector comprara el número siguiente y no perdiera el interés por la historia.

En el caso particular de *Grandes esperanzas*, su modo de publicación se hizo en una de las variantes de la época, la cuál consistía en que dicho fascículo venía incluido dentro de alguna otra publicación como una revista o un periódico -el mismo Dickens fundó y dirigió dos revistas, publicando en ellas algunas de sus obras-. Y es en precisamente su revista *All the year Round* que publica esta novela. La primera entrega se llevó a cabo el 1 de diciembre de 1860, concluyendo con el número correspondiente al 3 de agosto de 1861.

1.3 Zoom In a la obra literaria

Esta novela, objeto de nuestro tema en este primer capítulo, esta constituida por 59 capítulos, los cuales se dividen en tres etapas (nótese que la estructura de la novela se divide en los tres segmentos acostumbrados por los literatos de principios del siglo XIX). La primera de ellas narra la infancia del personaje principal –Pip- y como se conforman sus ideales y sus deseos de trascendencia personal y social, dichas aspiraciones se harán entender ante el lector como las “grandes esperanzas” de este pequeño niño. Las dos etapas siguientes de la novela describen el desarrollo, los tropiezos y los avatares de estas grandes esperanzas.

El escritor sitúa su novela en una época pre victoriana. Aunque no se mencione de manera explícita, la obra transcurre en un periodo comprendido entre el principio del siglo XIX hasta 1836 aproximadamente, justo un año antes de que Victoria ocupe el trono. De modo que en *Grandes Esperanzas* describe un mundo en el que el proceso industrial se asienta y deja ver sus primeros impactos en la vida del país inglés. El proceso migratorio del campo hacia la ciudad empieza a hacerse patente a escalas sumamente significativas, razón que se hace manifiesta en el texto con la idea de Pip acerca de que el progreso puede encontrarse únicamente en la ciudad de Londres, es decir, en las grandes concentraciones urbanas, mientras que permanecer en las zonas rurales supone un estancamiento.

Como hemos dicho varias veces, entre las cualidades de Dickens como escritor, esta la de ser un sutil crítico social. Otro de los elementos que el autor denuncia en *Grandes Esperanzas* es la deficiencia educativa de la Inglaterra de comienzos del siglo XIX, la cual mantenía hundida a la mayoría de la población, de modo que el acceso a una mejor calidad de vida estaba sellado por una barrera casi hermética. Dentro de la novela uno de los elementos detonadores es precisamente el de la educación, puesto que es este factor es lo que se presenta como una barrera casi infranqueable para Pip, quien desea ser digno de Estella, una chica instruida y de alto estrato social que manifiesta su desprecio por la baja posición social del niño y por la ignorancia que éste presenta.

Aunado a la descripción social e histórica, Dickens filtra una parte de su autobiografía en la lucha del protagonista por alcanzar la superación intelectual, debido a que la vida del propio autor fue una lucha constante por la escalada social; desde pequeño el escritor se vio obligado a trabajar con la finalidad de contribuir en la manutención familiar, y posteriormente tuvo que esforzarse por obtener su propia educación. No obstante que es en *Oliver Twist* donde se reconoce abiertamente una influencia autobiográfica, no se pueden dejar pasar por alto ciertos pasajes de *Grandes esperanzas* que recuerdan en demasía la vida infantil del autor.

La novela supone uno de sus más grandes éxitos técnicamente hablando. Quizá el principal factor técnico es la muy bien lograda voz narrativa, en primera persona, imprimiendo con ello un estilo íntimo y agrisado que permite al lector involucrarse con el personaje principal y como consecuencia con la obra en general. Cabe mencionar que

Dickens no siempre usó la técnica del narrador en primera persona, por el contrario, la mayoría de sus perspectivas narrativas se hacen a través de personajes que observan; narrador en tercera persona, sólo que éstos en su obra suelen mantener una distancia con los acontecimientos.

En este caso la implementación de la primera persona permite que el lector perciba el mundo infantil del personaje de manera vivida y fresca, pues es Pip quien nos conduce por su pasado, convirtiéndolo en un narrador comprometido con lo que cuenta y por lo tanto, obligando, de cierta manera, a que quien lee se comprometa de igual manera con el relato. Aunque, conviene indicar que la voz juiciosa que llega a hacer Pip acerca del mundo que le rodea y sobre los sentimientos y emociones que lo hacen entrar en conflicto en múltiples momentos corresponde a la conciencia moral ya desarrollada del narrador que nos habla desde un futuro, desde donde rememora sus “grandes esperanzas”. Estos motivos permiten que a través de la voz del niño el autor pueda emitir juicios morales de importante exactitud, sin que con ello demerite la novela.

1.4 Los personajes, a escena

Pip, dador del relato, da comienzo situando la historia en el momento en que su mundo es infantil y relativamente fantasioso. Desde el primer capítulo nos presenta a uno de los personajes que marcaran el destino de la novela: Magwitch, un reo de aspecto amenazante, fugado de la prisión aledaña al poblado donde reside Pip. Será precisamente este grotesco personaje de quien se valdrá el escritor para dar los giros de tuerca en el momento más decisivo de la historia.

Transcurridos ocho capítulos, Pip descubre a otro personaje crucial para el desarrollo de Grandes esperanzas: una mujer estafalaria, sombría y enigmática, dueña de una inmensa fortuna y una alta posición social, sin embargo, su particularidad reside en su conformación psicológica. Gracias al talento de Dickens en ciertos puntos la historia podrá llegar todavía más atrás de la infancia de Pip, permitiendo al lector indagar en la mente de la señorita Havisham, de quien se nos hace creer es la misteriosa benefactora de Pip y por lo tanto, conductora intelectual de su desarrollo durante la novela:

-Y ahora- continuó-, respecto a la señorita Havisham. Debes saber que la señorita Havisham era una niña mimada. Su madre murió siendo ella muy pequeña y su padre no le negó nunca nada. Su padre era un caballero rural de tu región...¹

Son los tres anteriores los personajes principales de la historia. De cada uno de ellos se desprenderán hilos narrativos que se entrelazarán una y otra vez a lo largo de toda la novela, suscitando en algunos momentos coincidencias casi inauditas, aunque bien salvadas por el ingenio de Dickens. Y aunque cada uno de estos personajes persiga un fin particular y por ende distinto, existe un punto imprescindible entre ellos: Estella.

Estella fue un novedoso personaje femenino durante la novela victoriana, ya que no encajaba en los modelos típicos de la heroína o antihéroe convencional de aquellos tiempos. Y no sólo porque Estella llega a moverse en ambos planos durante el relato, sino por su compleja concepción psicológica, cargada de un misterio que será revelado casi hasta el final de la obra. Este personaje no se considera como principal a pesar de que es ella quien determina el rumbo de la novela, ya que Pip la convierte en el objeto de su deseo. Dicha cavilación se deriva de su escasa participación activa, puesto que físicamente no figura más que en ocho de los cincuenta y nueve capítulos totales, situación que la excluye formalmente como personaje central, considerándosele una especie de actante.

Posteriormente ahondaremos en la estructura de los personajes, mientras tanto, es preciso continuar con una revisión sobre la novela, para posteriormente entender los criterios a los que recurrieron o no los adaptadores cinematográficos para llevar a la pantalla grande esta afamada historia.

1.5 Primer plano al texto literario

Continuando con *Grandes esperanzas*, vale mencionar que se califica la trama como poco novedosa, pero en este sentido hay que recordar la acostumbrada afirmación en el mundo de la literatura, en el que se dice que todos los temas se agotaron desde la literatura griega. No conviene ocultar que la historia de Pip, que deviene en una

¹ Dickens Charles, *Grandes esperanzas*, Cátedra, Madrid, 2005: p216.

obsesiva esperanza amorosa, carece de una composición verdaderamente compleja y profunda. Pero ello no significa que no se le pueda considerar como una gran obra, puesto que su valor reside en su estética, es decir, en la manera en la que Dickens conjunta una serie de ingredientes literarios, mezclados con una madurez técnica, para dar pauta a un universo narrativo que ha logrado mantenerse a lo largo del tiempo y a lo largo de generaciones de lectores.

Meritoria es la capacidad del escritor para organizar la historia de manera que ésta mantuviera en la mayor medida posible una frescura que impidiera el alejamiento de los lectores, porque como ya hemos dicho, la novela se publicó por entregas periódicas, mismas que comúnmente presionaban al autor a cumplir sin contratiempo la redacción continua de los capítulos. Esto tuvo como consecuencia que la novela avance impulsada por el riel de una línea argumental, evitando las argumentaciones diversificadas que pongan en peligro el ritmo del relato.

Para lo anterior, el novelista decide plantear la historia en tres grandes bloques, como ya se llegó a apuntar antes. El primero de ellos corresponde a la descripción de la infancia de Pip, su relación con el entorno y la manera en que este incide en la personalidad de él. También aquí da lugar el encuentro trascendental con Magwitch y poco después la visita a la Mansión Satis, lugar donde la señorita Havisham signará el destino del niño.

Al mismo tiempo, es en esta parte donde se descubren la mayoría de los personajes importantes: Joe Gargery, esposo de la hermana de Pip y a la vez, único protector de éste último; la propia hermana de Pip que no hace sino llenar de culpabilidad la existencia de su pequeño hermano; Pumblechook primer intermediario entre la señorita Havisham y Pip; el abogado Jaggers, quien asume la responsabilidad de materializar los sueños del personaje principal; entre algunos otros en los que se sostiene la historia en diversos momentos.

En esta primera parte queda sentado el estilo melancólico y agrídulce que caracteriza la personalidad de Pip. Para esto, el autor se vale de las analogías con el paisaje; lleno de brumas y humedad, ubicado en un punto geográfico que parece desconocer el crecimiento mundial del poderío inglés. Sus estados de ánimo durante todo el relato

están fuertemente ligados con el recuerdo de su pueblo natal y el constante clima lluvioso que lo define.

La mayoría de los personajes de este lugar parecen infectados del aspecto plomizo y acedo del ambiente, haciéndolos parecer condenados a una extinción gradual, ajenos a cualquier tipo de trascendencia. En medio de estas circunstancias Pip vive un suceso fatídico al encontrarse Estella, una arrogante niña. Es ella quien denigra sus precarias condiciones de vida, conduciéndolo a obsesionarse con la idea de convertirse en un “caballero” para ser digno de ella.

Aunque me llamaba “chico” con demasiada frecuencia y con una ligereza que distaba mucho de la lisonja, tenía aproximadamente mi edad, aunque por supuesto, siendo chica y hermosa y teniendo aplomo, parecía mucho mayor que yo y era tan desdeñosa conmigo como si hubiera tenido veintiún años y fuese una reina.²

Más adelante Pip sufre un grande revés cuando es informado de los propósitos de la señorita Havisham, a los cuales sirve Estella, quien ha sido adoptada por la excéntrica vieja con la finalidad de consumir una venganza en contra de los hombres. Una vez concluida la primera fase del entrenamiento de Estella –a la que ha contribuido Pip como presa-, es enviada a Francia para proseguir con su educación y su refinamiento, armas que le servirán para atraer a otros hombres.

Acto casi seguido a la partida de Estella del pequeño poblado, Pip se encuentra con la situación de que un misterioso benefactor desea asegurar su futuro, razón por la que deberá llevar una educación formal que lo convierta en un hombre de alta estima social; un caballero.

Así en la segunda parte estructural de la novela se cuenta el traslado de Pip, ya adolescente, a la portentosa ciudad de Londres, lugar en el que deberá instruirse para convertirse en un respetable caballero. Al inicio de esta segunda parte, Dickens, en su papel de crítico de su contexto social, capitaliza la oportunidad de hacer una reflexión sobre el espíritu inglés en un momento de bonanza industrial y hegemonía mundial:

² *Id.*

Nosotros, los británicos, habíamos acordado en aquel tiempo especialmente que constituía delito de traición dudar de que tuviéramos y fuéramos lo mejor del mundo; de lo contrario, y si bien me asustaba lo inmenso que era Londres, pienso que hubiera tenido serias dudas acerca de si no era bastante feo, torcido, estrecho y sucio.³

Más adelante, el literato continúa con una aguda descripción de Londres, escudriñándolo en todos los sentidos posibles. Tal y como se aprecia en el anterior extracto de la novela, se hace una analogía sobre la realidad interna de Inglaterra; impregnada de un ambiente cenizo y sucio. Las primeras impresiones de Pip, siendo una especie de extranjero en ese justo instante, revelan un estado social bastante sombrío y desesperanzador, situación que se halla muy lejos de reflejar el esplendor político del que se suponía gozaba Inglaterra alrededor del mundo durante el siglo XIX.

Si bien, la perspectiva en Londres es mucho más amplia en cuestión de progreso, los personajes guardan cierto grado de similitud con los de la provincia; manifestándose de manera oscura y recelosa –la manera en que se visten con ropas casi lúgubres refuerza esta afirmación-, no en balde Dickens nos pasea por los lugares más tétricos de aquella ciudad, tales como la siniestra prisión de Newgate y los seres que la viven, es decir, los ajusticiados y los promotores del sistema jurídico, sistema que parece ser puesto en evidencia por el autor al ser señaladas las aberraciones judiciales que llegan a presentarse en ese sitio.

Mientras miraba a mi alrededor, un ministro de la justicia, sucio en extremo y parcialmente beodo, me preguntó si me gustaría entrar y asistir a un par de juicios, informándome de que me daría un asiento de primera fila por media corona, desde donde tendría una buena panorámica del Presidente del Tribunal, con toga y peluca, refiriéndose a aquel temido personaje como si de una figura de cera se tratara y ofreciéndolo al punto al reducido precio de dieciocho peniques.⁴

Ya en la tercera parte de la novela, las esperanzas de Pip por obtener el amor de Estella prácticamente se han difuminado, restando únicamente un giro imprevisto que revierta

³ *Id.*: p 200.

⁴ *Id.*: p203

la situación. Contrario de lo que pudiera pensarse, la historia no se cae, sino que esta adquiere un nuevo rumbo con la aparición de ese grotesco personaje que apareció al principio del relato y del que se dijo, sería de enorme relevancia más adelante.

Luego de que Pip considerara como olvidado su remoto encuentro durante su infancia con el presidiario, éste último irrumpe en la nueva vida del novel caballero, sacudiéndolo con la revelación de que ha sido él, Magwitch, justamente el misterioso benefactor que dio pie a sus “grandes esperanzas” de convertirse en caballero. Esta revelación, contraria a toda esperanza de Pip, termina por sentenciar la imposibilidad entre él y Estella; la señorita Havisham nunca estuvo detrás de la buena fortuna de Pip, indicando que en ningún momento trazó planes futuros entre los dos jóvenes como llegó a suponer el protagonista.

1.6 El final de las “grandes esperanzas”

El final de la novela es uno de los elementos de mayor controversia, puesto que este fue modificado ante la insistencia de personas cercanas al propio Dickens, quienes le instaron a que modificara el final planeado por el autor. En su primera tentativa, el escritor cerraba la historia con la visita de Pip, ya mucho más maduro luego de una ausencia de once años en el extranjero, a su antiguo amigo y protector Joe, como una manera de reconciliarse con su pasado. Después de esto se dirigía a Londres, sitio en el que casualmente se encontraba con Estella, sin que este encuentro supusiera una reconciliación entre ellos, sino más bien, lo contrario; una separación definitiva.

Como era habitual en la época de la novela victoriana, los lectores muchas veces solían mantener correspondencia con el autor, expresándole los sentimientos que causaban en ellos los sucesos de las historias que recibían en cada entrega. La situación de publicar por entregas acarrea este tipo de manifestaciones del público, quien mostraba un esfuerzo, a veces velado o en otras ocasiones de manera abierta, por inducir al autor a dirigir por cierto cauce la novela.

Aunque no fue este el caso en estricto sentido de Grandes esperanzas –aunque si en alguna otra novela de Dickens- el autor optó por modificar el final que tenía pensado, incluyendo de esta manera un capítulo extra, planteando la escena que actualmente

conocemos: el reencuentro entre Estella y Pip en la antigua casona donde se conocieron cuando niños. Para entonces ella muestra un nuevo carácter, lleno de sencillez y serenidad, ante esta nueva situación ella ofrece sus disculpas a Pip por el daño que llegó a causarle en los años anteriores.

Evidentemente existen opiniones encontradas por esta modificación, ya que hay quienes piensan que el final definitivo rompe con el estilo que logró imprimir el escritor en la novela, argumentando que éste optó por la salida fácil, complaciendo con un final más convencional que dejará satisfechos a los lectores.

Sin embargo, no hay que ser tan ingenuo, pensando que el primer desenlace es sustancialmente distinto al que se presenta en la versión final. Si se lee cuidadosamente la novela y posteriormente se consulta el cierre planeado inicialmente, se podrá descubrir que la modificación no corrompe el tono agrídulce de la novela, e incluso puede deducirse que termina por afianzar dicho tono, ya que la reconciliación amorosa no queda manifiesta de manera clara, en cambio es la conclusión amistosa a las relaciones frustradas la que parece tener mayor consistencia entre los dos personajes al concluir el último capítulo.

Basándose en una constante entretejido de la historia, Grandes esperanzas es una novela plagada de coincidencias en su trama, que funcionan como un constante empuje de fuerzas que llevan al personaje protagonista por los más inesperados caminos del azar, razones que consiguen que el lector se sienta inmerso en un continuo estado de suspenso, remediando así la aparente sencillez de la trama.

1.7 Grandes esperanzas: de 59 capítulos a 24 cuadros

Una de las grandes inspiraciones para la producción de películas, en casi todos sus géneros, ha sido la literatura. Grandes títulos de la narrativa universal se han visto trasladados al mundo de la pantalla grande, aunque esto no implica que sólo las obras de renombre sean tomadas en cuenta para tener la oportunidad de ver sus letras impresas en el celuloide, sino que incluso pequeños cuentos aportan los elementos suficientes para generar un relato de cine.

Algunos textos literarios han resultado de tanto interés que se ha realizado más de una película sobre ellos, y es en esas ocasiones cuando las comparaciones resultan inevitables. Mas no resulta fácil dictaminar el grado de acierto que puede existir en la adaptación de una obra literaria al terreno cinematográfico, puesto que no existen criterios universales para hacer una medición contundente al respecto. Generalmente la mayoría del público se inclina por establecer juicios a raíz de la fidelidad que presenta la película con respecto al original literario. Respecto a este sentido es también común escuchar comentarios aludiendo la superioridad de la obra escrita, argumentando que en la película se han omitido numerosos pasajes narrativos.

Es necesario apuntar que lo anterior corresponde a juicios ciertamente limitados. Por principio de cuentas debe tenerse en cuenta que tanto cine como literatura poseen su propio lenguaje, se manejan a través de discursos independientes. De la primera, la imagen es la sustancia de su expresividad, mientras que la literatura se debe a la palabra escrita. Consecuentemente, debe tenerse claro que son discursos distintos y que la adaptación busca los puentes que construyan una intertextualidad.

Como ya se mencionó, usualmente se piensa que la novela es mucho más completa por su extensión, en tanto que un texto cinematográfico dura aproximadamente un par de horas. Esto se explica del siguiente modo: el cine es una especie de máquina de condensación, ya que es más rápido y efectivo en su capacidad expresiva, es decir, no necesita de una larga descripción de ambientes físicos, vestuario, quienes ejercen las acciones, etc. porque la mayoría de las veces basta con un solo plano para describir lo que hay en varias páginas de una novela.

Aunque esto no quiera decir que una novela se puede leer en dos horas en una sala de cine, ya que hay que insistir, se desenvuelven en campos distintos. La novela por su naturaleza tiene permitido: ahondar en terrenos descriptivos, hurgar lentamente por pasajes psicológicos de sus personajes, distender la temporalidad de una escena por pequeña que ésta sea, en fin. Dichas situaciones serían mortales para el cine, puesto que el espectador de un filme busca la agilidad de la narración.

Para llevar a cabo ese puente que permita trasladar un relato literario a un medio fílmico se requiere un proceso por el que ese relato debe transformarse mediante sucesivas reelaboraciones de la estructura, enunciando y organizando la temporalidad, según convenga al nuevo discurso. Así, el narrador fílmico elige los elementos que considera significativos y los ordena en su obra, pero además, prescinde de aquellos otros elementos del original literario que considera endebles.

Una serie de supresiones, compresiones, añadidos, descripciones visuales, inserción u omisión de diálogos, sumarios, unificaciones o sustituciones, conforman ese complejo proceso de adaptación, dando pie a que existan múltiples visiones en el traslado de una misma obra, generando que, en el mundo del cine, puedan existir unidades fílmicas disímiles a partir de un original literario en común.

1.8 David Lean: esbozo de un mundo Dickensiano

El caso que nos interesa en este trabajo corresponde al de las dos adaptaciones que se han hecho sobre una de las novelas más reconocidas, por la crítica, de Charles Dickens: *Grandes esperanzas*. La primera de ellas efectuada en 1946 a cargo del director británico David Lean, recordado principalmente por *Doctor Zhivago* (1965). Mientras que la segunda adaptación corresponde a la del director mexicano Alfonso Cuarón, realizada en 1998.

Y aunque no existen criterios universalmente establecidos para “medir” inequívocamente el resultado de una adaptación, sí es posible señalar que existen ciertos parámetros que permiten aproximarse a las maneras que poseen los adaptadores para dar forma a un relato fílmico a partir de uno literario.

En su momento se aplaudió la capacidad como cineasta de David Lean ya que se consideró que logró capturar por entero la esencia de la novela *Grandes esperanzas* en un relato de dos horas de duración. La estrategia del cineasta consistió en seguir con gran apego la estructura planteada por el propio Dickens. Además, en su intención de realismo histórico, el filme recrea los escenarios de la Inglaterra del siglo XIX, dotándola de una aire nostálgico que impacta en pantalla gracias al trabajo de fotografía de Guy Green, además del trabajo de arte, satisfactoriamente logrado.

El trabajo de adaptación ejecutado por David Lean y su equipo de creativos, consistió si no en una adaptación literal, sí de un modo fiel a la novela, de modo que plasma en su película gran parte de las acciones y personajes propuestos por la pluma de Dickens. Usualmente este tipo de adaptaciones son menospreciadas bajo el argumento de que funcionan como mera ilustración de la obra literaria, convirtiéndose en visiones muy pobres de originalidad y visión propia.

Ahora, si bien el cineasta inglés se ciñe a una fidelidad casi total al texto literario, es también un mérito los resultados de su trabajo, puesto que logra recrear el mundo que Dickens describe en el texto, empresa que no era nada fácil y que probablemente pocos cineastas hubieran conseguido con tal resultado. Ese mundo opaco y cenizo tanto en ambientes como en la composición física de los personajes es recreado con gran verosimilitud en el discurso cinematográfico.

Los marjales, húmedos y sombríos, factor determinante en la personalidad de Pip, son captados por la cámara de manera magistral, involucrando al espectador con ese estado de ánimo agrídulce que lo mismo caracterizaba a la novela. De la misma manera, el Londres de aspecto torcido que propone el escritor literario son retomados en la película para ilustrar el tono que del que se tiñen las grandes esperanzas del protagonista.

Otro de los mecanismos cruciales para proyectar la esencia de la novela, son los personajes, quienes son retomados de manera casi idéntica. Junto a Pip, Magwitch y la señorita Havisham, figuran de manera importante el abogado Jaggers, al igual que Joe Gargery y su esposa, como también el tío Pumblechook. Mientras que Estella adquiere rasgos que difieren en cierta medida a la Estella de Dickens, sobre todo al final del film.

Este conjunto de personajes teje una red de interrelaciones que permiten al director exponer su visión acerca del mundo de Grandes esperanzas, que como ya se ha adelantado, no son diferencias abismales, más que aquellas que suponen la condensación fílmica, proceso en que, como es natural, se han relegado ciertos pasajes literarios así como de una cantidad de personajes, sin que esto suponga la caída de la historia. Pero del ámbito de los personajes se hablará en el siguiente capítulo de manera más profusa y detenida.

1.9 Grandes esperanzas a través del tiempo: en el lente de Alfonso Cuarón

Pasadas cinco décadas, un estudio Holliwodense encargó al director mexicano Alfonso Cuarón dirigir una nueva adaptación de la novela *Grandes esperanzas*, caso que suponía un enorme reto, puesto que había que tomar en cuenta que se trataba de un texto con una alta dosis del espíritu inglés, ligado a la circunstancia de que la historia estaba fuertemente arraigada a un modelo de sociedad muy particular: la sociedad inglesa de principios del siglo XIX.

A diferencia del modelo de David Lean, Alfonso Cuarón efectuó la adaptación como un proceso de transposición. Este modelo supone una injerencia mucho mayor del narrador cinematográfico, quien se da a la tarea de focalizar y extraer todas las posibilidades expresivas y dramáticas del texto literario para posteriormente buscar sus equivalencias en un discurso fílmico. Tarea llevada a cabo por el equipo liderado por el director mexicano.

Sin duda resulta bastante admirable el resultado arrojado al mirarse en pantalla esta nueva adaptación. Por principio de cuentas, aunque un poco forzada, la anécdota principal –espíritu del tema de la novela- se mantiene y es implantada en un nuevo contexto social, ajeno al conservadurismo férreo de la Inglaterra del XIX: un pequeño niño es elegido por una excéntrica anciana para iniciar una venganza contra los hombres, debido a un cruel abandono amoroso sucedido muchos años atrás.

Inmersa en un mundo próximo al siglo XXI, *Grandes esperanzas* se ve obligada a despojarse de una gran cantidad de sus indumentarias narrativas y viajar a través del tiempo llevando consigo lo más esencial de su historia. Contrario a lo que podría pensarse en primera instancia, esto no supone una pérdida, sino por el contrario, deriva en una ganancia, pues obtiene frescura al verse renovada y recreada sin que ello signifique renunciar a su espíritu original. De lo contrario, habría incurrido en una simple repetición.

Sin embargo, los adaptadores de esta nueva recreación no perdieron la brújula y atinadamente supieron ubicar la historia, haciéndola compatible entre su original

literario y su nuevo discurso fílmico. Esos escenarios y ambientes que proporcionaron a la historia original un matiz desesperanzador y aletargado son sustituidos por sus equivalentes en este nuevo mundo. Los húmedos y sombríos marjales son suplantados por los aciagos pantanos de Florida, y la retorcida ciudad de Londres cambia por la caótica ciudad de Nueva York.

En esta nueva interpretación de la novela de Dickens ya no hay lugar para muchos de los temas que éste último intentó evidenciar en la novela, porque eso sería innecesario toda vez que la sociedad ha cambiado y los problemas de aquella época ya no coinciden con los actuales. Aunque el relato es ubicado en una zona marginal de Florida, sitio donde se vive una aguda crisis económica que descompone el ambiente social, no es prioridad de la película de Cuarón hacer con ello un ensayo acerca de las condiciones socioeconómicas de la época.

Del mismo modo sería inútil tratar revivir inmaculados a aquellos viejos personajes que conmovieron a tantas personas de generaciones pasadas. Lo necesario en este caso fue renovar a los personajes y vestirlos de una nueva actitud para que pudieran desenvolverse con soltura en esta nueva temporalidad, pero sin que ello significara que se desprendieran de su función dentro del relato.

El primero en ser renovado, por causa lógica, es Pip, quien ahora toma el nombre de Finn. En este nuevo filme ya no es un joven analfabeta, limitado a su destino como aprendiz de herrero, porque los problemas de educación básica ya no son tema vigente, no obstante, su destino sigue siendo limitado; no es aprendiz de herrero pero sí de pescador y las circunstancias indican que ese tendrá que ser su profesión en el futuro. Pero una vez más, sus grandes esperanzas darán empuje al agrídulce relato.

Otros personajes que sufren cambios sustanciales son la señorita Havisham y Magwitch, que mantendrán la misma función como bastidores de la historia, pero que también tendrán que adaptarse a su nuevo entorno, cambiando, al igual que Pip, de nombre. En otro punto, entre los personajes que sí se desvirtúan en sacrificio de la agilidad de la narración, puesto que no hay demasiado tiempo para detallar su psicología, son Joe Gargery, su esposa y el importante abogado. Limitando todos ellos su función a meros agentes por donde transitan las acciones de los personajes centrales.

Mención aparte merece Estella, personaje que da un giro quizá de 180 grados en su conformación psicológica, alterando de modo significativo el tono del relato. Pero, sus nuevas características como personaje se observaran con mayor precisión en el siguiente capítulo, donde incluidos los demás personajes, se buscará detectar las disolvencias que sufren a lo largo de los tres textos objeto de este trabajo, es decir, la novela y sus dos adaptaciones fílmicas.

Concluyendo este primer capítulo, y, en defensa o argumento al trabajo de una adaptación, es concesión citar las palabras de Fin al inicio de la película de Alfonso Cuarón: “Contaré esta historia no tal como sucedió, sino como la recuerdo yo”. Porque a final de cuentas eso es lo que sucede durante la recreación de un texto; el narrador fílmico no pretende contar las cosas tal cual sucedieron en su original literario, sino como las ha aprehendido él.

Capítulo 2

Los personajes desde el camerino

2.1 Identificando al personaje

Sin duda alguna, es muy difícil imaginarnos un relato sin personajes. Seguramente pensaríamos que el relato no es posible, puesto que el universo de una historia se construye alrededor de uno o varios personajes, quienes se manifiestan y conducen a través de las leyes lógicas de ese relato. Aunque el o los personajes son una representación de personas, es bastante común que otro tipo de seres ocupen la función de protagonistas en un relato, como el caso de animales en las fábulas, o bien, sean objetos inanimados de quienes se cuente una historia. No obstante que no sean personajes humanos los que conduzcan una narración, estos siempre manifestarán conductas, cualidades emocionales y valores de índole humano.

El personaje es el agente que impulsa los mecanismos que hacen avanzar la historia, es, generalmente, efecto y causa de una acción, y precisamente a través de esas acciones percibimos una progresión en el desarrollo de la intriga, manteniendo de este modo el interés de quien recibe el relato. Y respecto a la intriga, ésta siempre se suscita alrededor del deseo de uno o varios personajes, mismos que interactuaran para resolverla o denegarla según sus conveniencias. Debido a que la mayoría de los elementos del relato se construyen alrededor del papel que desempeña, es posible señalar que funge como un punto de equilibrio

Como suele ser usual, se cuenta algo de alguien, y ese alguien posee un nombre o una denominación, brindándole una importancia que le hace gozar de la atención del narrador. De acuerdo a Casetti, en la estructura de la narración el personaje se desdobra en dimensiones; la primera como persona, la segunda como rol y la tercera como actante¹. Entendiendo al personaje como dimensión representativa de una persona significa asumirlo como una individualidad dueña de un perfil psicológico, intelectual y emocional, sin olvidar que se le atribuyen rasgos físicos particulares. Inherente a esa individualidad, es dueño también de una gama de comportamientos, reacciones y

¹ Casetti Francesco, *Cómo analizar un filme*, Barcelona, Paidós, 1998.

gestos que lo caracterizan y lo hacen distinto de los demás, completando así el cuadro de simulación a una persona de la vida real.

2.2 Desdoblamiento de los personajes

Simulado ya como persona, el personaje se ostenta como uno de manufactura *redonda* o simplemente como uno de acabado *plano*, es decir, tendrá un grado de complejidad de acuerdo a su participación, resultando innecesario dar demasiado volumen a un personaje que no determinará el flujo de la fábula. Por ejemplo, en la novela que nos ocupa, tomaremos el caso del chico de Trabb, aprendiz del sastre, quien funge como uno de los tantos antagonistas. Sabemos que es congénere de Pip, y a diferencia de éste último, el chico de Trabb se caracteriza por su comportamiento insolente y provocador, y con estas cualidades es con las que ocasionalmente inoportuna al protagonista. Esta es esencialmente la información que se nos revela sobre él, pues es irrelevante saber acerca de sus orígenes familiares y de sus perspectivas de crecimiento ya que su peso en la novela es mínimo. Por todo esto se considera como un personaje *plano*, sirviendo únicamente como pivote para que el personaje *redondo* –caso de Pip- se desenvuelva en el ambiente narrativo con verosimilitud.

En cuanto al personaje como *rol*. Una vez constituido física y psicológicamente, es abordado por su funcionalidad en la mecánica de la historia. Casetti sugiere las siguientes distinciones:

Personaje *activo – pasivo*: el primero es el que se sitúa como fuente directa de la acción, en otras palabras, ejecuta su voluntad, mientras que el segundo es un personaje que se mueve por la iniciativa de los otros, limitándose a servir a las causas de alguien más.

Personaje *influenciador – autónomo*: en el renglón de los personajes activos hay aquellos que se dedican a provocar acciones sucesivas, y otros que operan directamente, sin causas y sin mediaciones; el primero induce a operar de cierto modo a los demás, proponiéndose como causa y razón de su actuación.

Personaje *modificador – conservador*: los que operan activamente en la narración pueden actuar como motores, o por el contrario, como punto de resistencia; por una

parte, uno de ellos buscará un cambio en el universo establecido mientras que el otro hará todo lo posible por mantener la situación que imperaba al inicio del relato. Esta lucha generará el conflicto que puede o no, resolverse satisfactoriamente.

Personaje *protagonista* – *antagonista*: aunque ambos son fuerzas generadoras de acción, siguen dos lógicas contrapuestas y fundamentalmente incompatibles: el primero sostiene la orientación del relato, mientras que el segundo manifiesta la posibilidad de una orientación exactamente inversa.²

El perfil de cada rol nace tanto de la extrema especificación de las funciones y los valores asignados, como de la combinación de diversos rasgos. Rebasando limitaciones irrestrictas, es posible afirmar que un personaje pueda asumir más de un rol en distintos momentos de la historia, pero más adelante se apuntará en ese sentido.

Esta propuesta, en la que cada par de los roles se hallan diametralmente opuestos entre sí, obedece en cierta medida a polaridades ideales, en donde el Bien entra en disputa con el Mal. Pero, es usual que un personaje se halle investido por características que combinan valores tanto positivos como negativos, razones que permiten ubicarlo en distintos roles en pasajes específicos de la historia, a este respecto Helena Berinstain apunta que cada categoría de rol puede ser cubierta por distintos personajes de acuerdo a las circunstancias de la escena.

Antes de continuar, es preciso apuntalar el apartado que se refiere al personaje como actante. Aquí, a diferencia de lo que sucedía en las perspectivas anteriores, no se lleva a cabo una aproximación de manera categórica, sino por su manera de situarse en la acción y de qué manera contribuye para el desarrollo del relato, analizándolo no tanto por su *posición* en el diseño del relato sino por su papel de *operador* de la acción.

Este modelo de estudio del personaje toma como referencia lo propuesto por Greimas, quién elaboró la denominada “Matriz actancial”, resultado de una comparación entre los trabajos de Propp y de Souriau. Ésta Matriz actancial es un modelo conformado por seis

² Id.

categorías de *actantes* o clases de actores, agrupados en parejas, por oposiciones binarias:

- 1) El héroe del relato, agente que desea, ama o busca un objeto determinado. Su voluntad se encamina en la obtención de dicho objeto.
- 2) El objeto, que es, en cambio, lo buscado, amado, deseado por el sujeto, y puede ser un personaje o un valor. Los obstáculos y dificultades resultantes del impulso de obtenerle derivan en el conflicto de la diégesis.

Aquí se puede identificar claramente la posición que juegan en la novela *Grandes esperanzas* Pip y Estella en la fórmula Sujeto-Objeto.

- 3) y 4) Esta categoría se refiere al Destinador y Destinatario. La primera tiene la función de “agente distribuidor del bien” y el segundo la de “obtenedor virtual del bien”.
- 4) y 6) La pareja de Adyuvante versus Oponente. El Adyuvante muestra una voluntad de obrar, aportando auxilio orientado en el sentido del deseo del Sujeto, o bien, encaminado a facilitar la relación entre Sujeto-Objeto. Mientras que el Oponente revela una resistencia a obrar, que se manifiesta creando obstáculos para que se realice el deseo del Sujeto³.

A su vez, Helena Berinstain compara lo propuesto por Greimas, Propp y Souriau en pos de identificar las equivalencias entre las funciones de los actantes, valiéndose de la elaboración de una tabla comparativa⁴:

PROPP	SOURIAU	GREIMAS
1. Héroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
2. Bien amado o deseado	Representante del bien Deseado, del Valor	Objeto

³ Berinstain Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM IIF, 1982

⁴ Id.

	Orientante	
3. Donador o Proveedor	Árbitro atribuidor del bien	Destinador
4. Mandador	Obtenedor virtual del Bien (Aquél para quien trabaja el Héroe)	Destinatario
5. Ayudante	Auxilio, reduplicación de una de las fuerzas	Adyuvante
6. Villano	Oponente	Oponente
7. Traidor o falso Héroe	-----	-----

De acuerdo con estos últimos modelos, los actantes se definen a partir de su tipo de intervención, es decir, de los resultados de su participación, no tanto por lo que son física y psicológicamente, aunque estos dos últimos rasgos ayudan a reforzar su papel. Por otra parte, y, como ya se había insinuado, etiquetar de tal o cual modo a cada personaje depende de acuerdo a la perspectiva desde donde se narra y del peso que se le otorgue.

Por ejemplo, qué sucedería si en *Grandes esperanzas*, en lugar de Pip, decidiéramos contar la historia en función de Biddy (personaje que en la escala de valores resulta ser la antítesis de Estella). El ejemplo se hará con la consideración de que cada uno de los personajes mencionados conserve su construcción física y psicológica, es decir, su carácter y su gama de cualidades se mantiene inalterada.

Partiendo de lo sucedido en el capítulo XVII⁵, en el que Pip y Biddy dan un paseo dominical por los marjales; ella deja entrever un interés por Pip y éste se lamenta por no poder corresponder a pesar de sentir bastante agrado por Biddy.

Supongamos entonces es Biddy quien narra, convirtiéndose por lo tanto en Sujeto de la historia. En primera instancia, Pip pasaría a jugar la posición de Objeto, puesto que el deseo de Biddy se concentra en él. Como consecuencia, Estella de ser antes Objeto ahora se consideraría como Oponente o Antagonista de Biddy por la simple razón de que es ella quien evita la comunicación entre Sujeto y Objeto.

⁵ Dickens Charles, 2005.

Y así podríamos seguir ubicando a cada personaje de la novela haciéndolo jugar en determinada posición de acuerdo a las definiciones de los autores manejados, pero teniendo en cuenta de que esta se especifica por la función que desempeñan a favor o en contra de los intereses del personaje central o Sujeto del relato.

2.3 Enfocando al personaje

Inclinándonos hacia los terrenos del cine, sitio donde desemboca el presente trabajo, uno de los más reconocidos teóricos en materia cinematográfica: Syd Field, dice que es el personaje el corazón, el alma, y el sistema nervioso de un guión y por lo tanto, hay que añadir, de una película. Ahonda diciendo que precisamente son los personajes el canal por donde el espectador se siente conmovido luego de identificarse con sus emociones. Además, claro, que sin personaje no hay acción; sin acción no ha conflicto; sin conflicto no hay historia; y naturalmente, sin historia no hay película.

Afianzando lo ya establecido con anterioridad, Syd Field coincide que la consistencia de un personaje se encuentra en su personalidad y en sus acciones, pero que además es vital situarlo en un contexto en el que sean funcionales sus características y peculiaridades. De aquí se desprenden cuatro elementos necesarios para el funcionamiento del personaje: *Necesidad dramática, el punto de vista, el cambio, y actitud*⁶.

La *necesidad dramática* se refiere a aquello que el personaje quiere ganar, adquirir, obtener o lograr en el transcurso de un guión –que ya se había definido como Objeto-. En este mismo renglón, Michel Chion la define como la “meta”, entendiéndola como la fuerza de atracción hacia donde se dirigen los esfuerzos del protagonista, al tiempo que el espectador concentrará su interés en esa búsqueda o persecución. Chion abunda diciendo que los dos componentes de la meta son la distancia que la separa y la dirección que conduce a ella⁷.

El *punto de vista* va en el sentido de cómo ve el mundo un personaje. Un buen personaje siempre expresará un punto de vista bien definido. Aquí podemos señalar que

⁶ Syd Field, *El manual del guionista*, Madrid, Plot, 1996

⁷ Chion Michel, *Cómo se escribe un guión*, Madrid, Cátedra, 1992.

Charles Dickens se ha anotado un logro significativo puesto que su personaje principal de *Grandes esperanzas* posee la característica de hacer juicios de su entorno:

...El señor Pocket y yo mantuvimos una larga conversación. Sabía más acerca de mi futuro porvenir que yo mismo, pues comentó que el señor Juggers le había dicho que no estaba destinado a profesión determinada alguna y que suficiente educación tendría si conseguía estar a la par con los jóvenes de situación próspera. Yo, por supuesto, estuve de acuerdo, pues no tenía motivos para no estarlo.⁸

El Cambio opera sobre todo en el ámbito psicológico; luego de un estado inicial el personaje aprende a cuestionarse sus propios valores, necesidades y deseos, llevándolo a una evolución. Aunque por cuenta propia se debe considerar que dicho cambio no ocurre de manera súbita, sino que se presenta a lo largo de todo relato, al ritmo de los acontecimientos a los que se enfrenta el personaje. Pip, quién en un principio cuenta con una concepción del mundo y de sí mismo hace patente este proceso gradual. Una vez consolidada la primera etapa de su formación, él se hace preguntas a sí mismo acerca de su dudosa conducta y de la mezquindad de algunos sentimientos. Una vez confrontadas sus esperanzas, el primero en reconocer el cambio suscitado en su persona es él mismo.

Por último, Syd Field menciona que la *actitud* de un personaje es su carta de presentación ante el mundo; conocer la actitud de un personaje le otorga profundidad al papel que éste desempeña.

Hasta el momento ya se ha esbozado lo concerniente a la clasificación de un personaje, entendiéndolo como una pieza en una especie de tablero. El siguiente paso consiste en hacer un análisis de cuáles son los motivos que originan los actos de los personajes, las razones que los inducen a actuar y relacionarse de determinada manera ante los demás componentes de la diégesis. Michel Chion, ha formulado algunos planteamientos, a manera de punto de ruptura, que buscan detallar los distintos factores que detonan el accionar de los personajes.

⁸ Dickens Charles, 2005.: p231.

2.4 Los motivos

Una de las principales causas que dan pie a las acciones de un relato literario o fílmico es el *Cambio de fortuna*, considerado un resorte dramático antiguo y universal. Por citar algún ejemplo: Es común que algún personaje de pronto se encuentre con algún tesoro, situación que lo hace entrar en una serie de vicisitudes porque generalmente habrá alguien que desee arrebatárselo del beneficio obtenido, o bien porque este suceso implica una serie de dilemas morales. También es recurrente que un personaje, desprovisto de cualquier rasgo o talento espectacular, y más bien ordinario, sin esperarlo, de pronto se encuentre ante una situación asombrosa que lo orilla a salir de su cotidianidad, tal y como sucede con *Frodo* en la trilogía de *El Señor de los Anillos*.

En el caso de Pip, es esta la situación que lo arroja hacia lo que será la desventura de su vida. Recordemos que él no es más que un niño ordinario y tosco, como lo califica Estella en un principio. Vive junto a su hermana y el esposo de ésta en un humilde poblado inglés que casi nadie conoce, y su futuro se ciñe a la imposición de convertirse en herrero. Sin embargo, inesperadamente un misterioso benefactor decide brindarle mayores esperanzas. En su nueva fortuna se vislumbra la posibilidad de transformarse en un elegante caballero digno de la belleza de Estella. Así pues, Pip, bajo un incidente imprevisto va de una baja condición a una condición elevada, situación inversa que sufrirá ella al final de la historia.

Chion propone el *Reconocimiento* como otro de los detonantes de una intriga. Sólo que el reconocimiento no apunta en el sentido de gratitud, sino en el de identificación de alguien a quien no se reconocía o a quien se tomaba por otro, siendo esta una de las situaciones más fuertes de la tragedia, por ejemplo en *Edipo Rey*. Cabe decir que el reconocimiento no sólo se aplica a personas sino igualmente a sentimientos que eran desconocidos, mismos que podemos interpretar como revelaciones en puntos clave.

El reconocimiento es otro factor que puede encontrarse con suma facilidad en Grandes esperanzas. La pauta que conduce la vida del protagonista son los eventuales encuentros que éste tiene con Magwitch, el antiguo reo fugado, que luego de ser ayudado por el pequeño niño, se empeña en capitalizar su gratitud ofreciéndole una apreciable fortuna a Pip, cambiando así el destino del niño condenado a desempeñarse

como herrero. Luego de darse el reconocimiento tajante acerca del verdadero benefactor de Pip, la historia alcanza su punto máximo, pues como se mencionó en el capítulo anterior, sucedida la revelación, las grandes esperanzas de Pip con respecto a Estella se diluyen.

Siguiendo la línea expuesta, nos encontramos el motivo de la *Equivocación* y el *Malentendido*. A menudo, se trata de alguien a quien se le presta, muy a pesar suyo, una identidad, un carácter, comportamiento, actos que no son los suyos. El Malentendido es la otra cara del reconocimiento.

Hay que recordar que no sólo Pip relaciona a su extraño benefactor con la señorita Havisham, sino que la mayoría de los personajes allegados a él también lo llegan a dar por sentado. La explicación que se dan todos, frente a esta situación anormal, es que la extravagante anciana ha incurrido en uno más de sus particulares caprichos. De hecho, la propia señorita Havisham advierte las sospechas de todos y llega a jugar con la situación a favor de sus propósitos. Esta situación de equívoco da mayor impacto a la conmoción que supone el *Reconocimiento* del verdadero benefactor; Magwitch.

Otro de los resortes dramáticos discernidos son las viejas *Deudas*, que además de tratarse de dinero, pueden interpretarse radicalmente como deudas de vida, por así decirlo, mutándolas muchas veces en venganzas. Chion apunta que una deuda al parecer olvidada, es uno de los principales motores de innumerables historias.

En nuestro caso, una vieja *Deuda* es el fundamento tanto de la personalidad como del proceder de la señorita Havisham: Muchos años atrás, esta mujer se enamoró fervientemente de un hombre. A pesar de las advertencias de su familia de que él únicamente pretendía su enorme fortuna, ella Havisham depositó toda su confianza en este personaje, al grado de aceptar contraer matrimonio con él. Sin embargo, este hombre –Compeyson– la traicionó, abandonándola precisamente en el día de la boda, situación que resultó devastadora para la señorita Havisham. Por este motivo ella decidió perpetrar una venganza contra los hombres, sirviéndose para su propósito de una niña adoptada: Estella; criada con la firme convicción de destrozarse a los hombres que se enamoren de ella.

La circunstancia de la *Condición social* es también otro de los viejos resortes del arte dramático, siendo su uso muy popular en los melodramas surgidos a lo largo del siglo XIX, siglo del que data la novela victoriana y por supuesto Dickens. La mayoría de las ocasiones se combinan historias sentimentales y amorosas con historias sociales. La forma más recurrente es mediante el enamoramiento de dos personajes situados en los extremos sociales, generando con ello una imposibilidad virtual de concretar su relación.

Una vez más podemos ubicar este planteamiento al interior de la historia de *Grandes esperanzas*, donde el autor, bajo el pretexto de contar una historia de amor, lleva a cabo una sutil crítica social, evidenciando los múltiples defectos de la que era considerada la potencia mundial del momento.

2.5 Conformación del personaje

Por otra parte, es inevitable llegar al punto de la proyección del personaje hacia afuera de su universo narrativo, allá en donde el lector o el espectador es testigo de los avatares en la vida construida por la ficción, pero que simultáneamente es una representación simbólica de su propia realidad. Como lo apuntó Syd Field, el espectador experimenta las emociones a través del personaje gracias al nivel de empatía que desarrolla hacia ellos.

Pero ¿Qué hace que el espectador de esa ficción cree un vínculo con el ser imaginario? uno de los primeros apuntes va orientado hacia el argumento de que el personaje debe poseer rasgos simpáticos, amenos, halagadores o seductores a fin de ganar la estimación o admiración. Esto no quiere decir que únicamente personajes bondadosos y situados en el extremo del bien son capaces de ganarse el cariño de un público. Todo consiste en la manera en que es presentada su historia, su vida.

Una de las maneras más tradicionales es la de hacerlos víctimas de una tragedia, justificando de este modo las reacciones que puedan tener para responder a este hecho, sin importar que pueda tratarse de un personaje que no encaja del todo en los valores adecuados. Así, en *Kill Bill*, la *novia* se gana la estima y admiración del espectador no

sólo por sus rasgos de simpatía, inherentes a su personalidad, sino por el abominable crimen cometido en su contra, hecho que justifica su obsesión de venganza.

Otro medio para ganar la empatía es mostrar al personaje, dotado de cierta ingenuidad, cometiendo un error mínimo, como en el caso de los niños, que motivados por su curiosidad se inmiscuyen en asuntos que les resultarán fatales, dejando la sensación de que el castigo es altamente injusto para el infractor, que ha actuado sin mala fe. El deseo de que la balanza se incline a favor del ingenuo infractor suele ser la respuesta lógica por parte del espectador.

Y como resulta natural, una narración que conduce hacia el punto de vista de alguien en particular –narración en primera persona- hará más rápido el proceso de identificación con el personaje. Sobra mencionar que toda esta mezcla de elementos se haya depositada en Pip, víctima de la orfandad y de los malos tratos por parte de su hermana; aunado al hecho de incidentes como ayudar a un reo prófugo, acto que va en contra de las normas del bien y por el cuál se cree recibirá represiones desmedidas. Y contando, por supuesto, con el detalle de que es él mismo quien hace participe de su historia al espectador.

2.6 Bautismo del personaje

Uno de los pilares fundamentales para cimentar a un personaje es el nombre, este detalle es su carta de presentación frente al espectador y es a su vez una especie de huella digital que permitirá seguir su rastro aún cuando no se encuentre presente en la escena, pero siendo que algunos otros personajes aludan a él. Muchas veces el nombre del personaje juega un papel de primer orden dentro de la historia tal y como sucede en la película *Los amantes del círculo polar* en la que los protagonistas: *Ana* y *Otto* hacen un interesante juego alrededor de sus nombres capicúas, volviéndose una constante que definirá en buena medida el curso de toda la historia. Obedeciendo a una función dramática, es factible que el personaje pueda prescindir de nombre, pero siempre existirá una manera de identificarlo por algún sobrenombre, por ejemplo, “la novia” en *Kill Bill*.

Doc Comparato indica que “la manera en que se bautice a un personaje denotará en buena medida su origen étnico, posición social e incluso su carácter”⁹. Lo anterior se hace válido en la novela *Grandes esperanzas*, donde a través de una reflexión sobre el nombre del protagonista, determina ya desde las primeras líneas de la novela la esencia del mismo:

Como mi apellido es Pirrip y mi nombre de pila Phillip, mi lengua infantil, al querer pronunciar ambos nombres, no fue capaz de decir nada más largo y más explícito que Pip. Por consiguiente, yo mismo me llamaba Pip, y por Pip fui conocido en adelante¹⁰.

Como vemos, el primer paso para adentrarnos en la novela es formarnos una concepción acerca del personaje a través de su nombre, que resulta, a partir de la anécdota, simpático y de naturaleza profundamente pueril, motivos que denuncian el modo en que afrontará su encuentro con el mundo durante el desarrollo de la historia. Ahora bien, siguiendo con lo que señalado por Doc Comparato acerca de los datos que aporta el nombre para redondear a un personaje, el segundo párrafo de la novela prosigue de la siguiente manera:

Digo que Pirrip era el apellido de mi familia fundándome en la autoridad de la losa sepulcral de mi padre[...] La forma de las letras esculpidas en la de mi padre me hacía imaginar que fue un hombre cuadrado, macizo, moreno y con el cabello negro y rizado. A juzgar por el carácter y el aspecto de la inscripción “También Georgiana, esposa del anterior” deduje la infantil conclusión de que mi madre fue pecosa y enfermiza.¹¹

Vemos como el autor proporciona casi en su totalidad los antecedentes biográficos de su personaje mediante el recurso de la explicación del nombre, asentando de ese modo las circunstancias que derivan en el presente desesperanzador de Pip al ser un niño huérfano, lo cual vuelve significativo que más adelante sea adoptado por un misterioso benefactor que deja claro que la única condición para hacer válidas sus nuevas condiciones económicas es la de mantener el sencillo nombre de “Pip”.

⁹ Comparato Doc, *Cómo escribir el guión para cine y televisión*, México, Planeta, 2000.

¹⁰ Dickens Charles, 2005.: p65

¹¹ Ibid.

-Ahora, señor Pip- continuó el abogado-, lo que me resta por decir, se lo digo a usted. En primer lugar, debe comprender que es el deseo de la persona cuyas instrucciones cumplo que lleve usted siempre el nombre de pip. Me figuro que no tendrá usted inconveniente en encumbrar sus grandes esperanzas mediante la aceptación de esa fácil condición.¹²

El hecho de que Magwitch se halle empeñado en que Pip conserve su nombre o más bien, sobrenombre, se debe a que considera que el peculiar y gracioso nombre de “Pip” refleja la sencillez y generosidad del espíritu del niño, que actuó en beneficio de él, aunque en buena medida haya sido obligado a hacerlo mediante grotescas amenazas.

No obstante, para el personaje, su sobrenombre es una especie de grillete que lo ata a su antigua condición de un ser ordinario. Considera que no podrá renovarse mientras no pueda desligarse de la figura de aquél niño “vulgar y ordinario” según lo describió Estella. Así, una vez instalado en Londres y bajo sus nuevos horizontes, admite que su compañero de habitaciones –Herbert- le adjudique un nuevo sobrenombre, que si bien alude a su pasado, es una manera de echar un velo sobre su antigua personalidad.

Nos entendemos tan bien y tú has sido herrero... ¿te molestaría...?

-Nada de lo que tú propongas me molestaría -respondí- pero no te entiendo.

-¿Te importaría llamarte Haendel como nombre familiar? Hay una preciosa obra musical de Haendel que se llama El herrero armonioso.

-Me gustaría mucho.¹³

En el terreno cinematográfico, Lean se mantiene fiel a la composición de los nombres y a los personajes, mientras que en la película de Cuarón, en aras de su actualización, los personajes experimentan modificaciones importantes entre las que destaca el cambio de nombres, pero con la firme intención de que en el proceso no pierdan del todo su esencia. Así, Pip es transformado en Finn, manteniendo en buena medida un equivalente fonético. La señorita Havisham es rebautizada como Miss Dinsmoor mientras que Magwitch es renombrado como Arthur Lustig. También otro personaje de relevancia, el abogado Jaggers, rediseñado como Ragnó, perdiendo en el proceso la robustez de su carácter original, el cual era agresivo e impregnado de una fortaleza descomunal, pasando a ser un personaje de poca personalidad y poco protagonismo.

¹² Dickens Charles, 2005:180-181.

¹³ Dickens Charles, 2005: p215.

2.7 El personaje en pantalla

Ya llegados al quehacer del celuloide, el tratamiento que se le da a la manera de nombrar a un personaje aún es de suma consideración, aunque no primordial. Mientras que en la literatura el nombre es la herramienta más útil para identificar a los personajes, en el cine no es necesario hacer tanto hincapié en este sentido ya que en este terreno el personaje cuenta con una imagen física inequívoca.

En un filme, contamos con una definición precisa del personaje; edad aproximada, complexión, estatura, color de cabello, tez, forma de vestir entre otras cosas, de tal suerte que no requerimos de un narrador que nos brinde esa información, subsecuentemente la atención puesta en el personaje radicará en su dinámica visual, es decir, como se mueve en escena y qué de su esencia transmite a través de las acciones ejecutadas, al respecto Syd Field manifiesta que la “acción revela al personaje”.¹⁴

Pese a que algunos teóricos cinematográficos coinciden en que la utilización de la voz en *off* como narrador debiera evitarse en la mayor medida posible, bajo el argumento de que los recursos visuales y sonoros deben cumplir las funciones narrativas, el uso de la voz en *off* para complementar lo que se muestra a cuadro sigue siendo un legado bastante vigente de la literatura al cine.

Tanto en la película de David Lean como en la de Alfonso Cuarón, los directores se valen de la voz interna del protagonista para revelar esa información que sería muy complicado intentar exponer con imágenes. En cierta medida, este recurso simplifica el trabajo de producción. Sin embargo, hay elementos visuales que narran por sí mismos una gran cantidad de información que en el trabajo literario requieren de una larga extensión para detallarlos.

En *Grandes esperanzas*, la versión de 1946, desde la primera secuencia encontramos la primera relación con el estilo literario, pues es la voz de Pip quien nos da la bienvenida

¹⁴ Syd Field, 1996.

al relato, pero al mismo tiempo es la cámara quien nos explica qué aspecto tiene el mundo del personaje y la atmósfera que define sus sentimientos. Por otra parte, en la adaptación de 1998, el director echa mano del mismo recurso de la voz en off con la intención de que sea el propio personaje quien se presente frente al espectador, y de la misma manera, es la cámara la encargada de proyectar su entorno.

En ambos casos, por la manera en que se desenvuelven a cuadro, por medio de los actores, nos señalan cuál es la actitud del personaje. Así mismo, a través de los elementos visuales de cada personaje apunta lo qué es cada uno, por ejemplo, no hace falta que alguien nos diga que la señorita Havisham es un personaje excéntrico puesto que se está viendo gracias a su modo de vestir, de hablar y de gesticular.

Para que la imagen en pantalla de un personaje comunique de manera adecuada cuál es su esencia, no sólo se debe prestar atención a su manera de actuar, sino que es básico el aspecto de la caracterización; no es un hecho que se deje al azar. Linda Seger indica que “la imagen gráfica de un personaje es la que nos da una idea sobre él”¹⁵. En relación con lo formulado por Syd Field en cuestión de la dinámica visual, se puede añadir lo que propone Seger sobre las etapas que se deben cumplir para una adecuada caracterización:

1. Obtener una primera idea a partir de la observación o de la experiencia
2. Crear los primeros bocetos
3. Encontrar la esencia de un personaje para crear personajes coherentes
4. Encontrar las paradojas inherentes al personaje para crear complejidad
5. Añadir emociones, actitudes y valores para acabar de definir al personaje
6. Añadir detalles para lograr que el personaje sea concreto y singular¹⁶

En este caso, los dos primeros puntos se hallan prácticamente resueltos cuando se trata de una adaptación, puesto que los personajes ya están conformados por un autor previo. Mas, continuando a partir del tercer punto, es necesario comprender cuál es la esencia del personaje para que no llegue a desvirtuarse en el proceso de la representación.

¹⁵ Seger Linda, *Cómo crear personajes inolvidables*, Barcelona, Paidós, 2000.

¹⁶ Id.

Tal y como ya se ha hecho mención, el abogado Jaggers, uno de los personajes cruciales de la novela, adolece de estas circunstancias; por necesidades de síntesis dramática, su posición en la red de roles sufre de limitaciones en ambas películas; por una parte, en la versión de Lean, si bien se mantiene la esencia de su carácter, su prominente papel vivido durante la segunda parte de la novela se ve disminuido en la película, sirviendo únicamente como conector entre los personajes principales. Con esto no se quiere decir que Dickens haya proyectado a Jaggers como un personaje central de su relato, pero sí como un bastión que no sólo ayuda a generar profundidad en Pip, la señorita Havisham, Magwitch y la propia Estella.

Tocante a la película de Alfonso Cuarón, este mismo personaje en su nueva caracterización es despojado de su esencia y hasta cierto punto caricaturizado, al grado de que Finn no presenta ningún temor ni excesivo respeto hacía él, y por el contrario, llega a bromear ligeramente con su nombre “Ragno”. Esta variante podría pensarse no representa un cambio sustancial en la estructura dietética original, y es cierto, pero para ello, los personajes que se mantienen en la adaptación deben consolidarse, ganar peso y expandirse, de modo que la historia pueda sostenerse sobre ellos, prescindiendo de personajes secundarios.

Pasando al siguiente punto, encontrar las paradojas del personaje lo convierten en un ser más próximo a la realidad humana. En todos los casos –novela y películas- éstas son características bastantes evidentes en Pip, quien a pesar de ser concebido como un personaje honesto y de buenos sentimientos, él mismo apunta a sus propias contradicciones una vez que analiza su comportamiento desleal ante sus seres más queridos como son Joe y Biddy, aclarando de antemano que Biddy es otro de los personajes sacrificados en el viaje iniciado hacia el mundo de la pantalla grande.

Otro de los personajes que muestra una gran complejidad gracias a su aire etéreo es Estella, quien quizás sea el personaje que presenta mayores matices en las adaptaciones, moviéndose entre luces y sombras de manera intermitente.

-¡Eres una piedra!- Exclamó la señorita Havisham- ¡Tienes el corazón de hielo!

-¿Cómo?- dijo Estella manteniendo su actitud indiferente mientras se apoyaba en la repisa de la chimenea y movía únicamente los ojos-. ¿Es usted quien me reprocha mi frialdad? ¿Usted?¹⁷

Por último, como se mencionó, para que un personaje se expanda y gane peso en pantalla es imperioso añadirle características enfocadas en sus emociones, actitudes, manías y costumbres. Uno de los ejemplos más logrados en este sentido es Finn, quien deja de ser un niño desvalido como propone Dickens con Pip.

El protagonista de las Grandes esperanzas situadas en el siglo XX es un niño que logra mantener el espíritu benévolo del niño huérfano del siglo XIX, pero con la importante diferencia de que Finn posee mayores elementos de composición personal que lo hacen interesante ante el espectador, entre los que destaca su talento para la pintura y el dibujo, argumento sobre el que se sustentará la trama a lo largo de la película de Alfonso Cuarón.

Esta serie de puntos intentan crear un boceto de un personaje que resulte verosímil y al que le pueda suceder una historia valiosa como para relatarla.

¹⁷ Dickens Charles, 2005:p323.

Capítulo 3

En la pantalla

3.1 Inicia la proyección

Una vez que se ha hecho un recorrido por el universo donde tiene lugar la concepción y caracterización de los personajes, hay que dar paso a su exteriorización e inserción en la historia, es decir, la manera como se relacionan entre sí, estableciendo redes de acción, dotadas de conflictos y alianzas que devienen en el entramado del relato.

Además en este capítulo tiene lugar un recorrido por terreno fílmico de las dos puestas en cámara de la novela que da pie a este trabajo, haciendo énfasis en las diferencias o similitudes de cada relato fílmico respecto al original literario. Los personajes y su respectiva función en cada versión cinematográfica, serán el medio usado para apuntalar las particularidades de cada adaptación, puesto que son ellos el mecanismo desde dónde se reestructura la línea dramática por parte de guionistas y directores.

Para efectuar el análisis de la recreación del mundo narrativo de *Grandes esperanzas* en las películas, se tomarán algunas de las bases expuestas por Claude Bremond, quien apunta que las leyes que rigen el universo narrado derivan de dos niveles de organización:

- a) Reflejan las exigencias lógicas que toda serie de acontecimientos ordenada en forma de relato debe respetar de modo que evite tornarse ininteligible.
- b) Agregan a estas exigencias válidas para todo relato, las convenciones de su universo particular, característico de una cultura, de una época, de un género, del estilo de un narrador y, en última instancia, del relato mismo.¹

Como resulta evidente, el segundo inciso interesa sobremanera puesto que encaja perfectamente con el proceso de la adaptación, y es que más adelante nos daremos cuenta de qué manera a una historia, que funge como base, se le agregan elementos particulares como vestuario, modo de hablar, elementos sonoros, decorados, locaciones,

¹ [...]Bremond Claude, *Análisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacan, 1996.

hábitos alimenticios entre otros detalles con la finalidad de generar un universo definido tanto en espacialidad como en temporalidad. Así este universo conformado ES el que se presentará al espectador mediante una puesta en cámara.

A Propósito de la puesta en cámara y su manera de jugar al interior de la narración, se retomarán al respecto elementos de análisis propuestos por Casetti como son los *informantes* y los *indicios*; aspectos que nos ayudan a comprender de mejor manera el sentido de los elementos figurantes a cuadro.

A consecuencia de lo extenso que resultaría detenerse en cada una de las secuencias de cada película, habrá que avocarse únicamente a puntos fundamentales en el curso de las acciones, y que además corresponden en gran medida con el modelo del *ciclo narrativo* elaborado por Bremond. Dicho modelo se acerca al texto narrativo a través de fases ordenadas de manera secuencial, siguiendo la curvatura ascendente de la intriga hasta su eventual desenlace, situación que se irá mostrando a lo largo del presente capítulo.

3.2 Primera toma

Resulta poco revelador anunciar que ambas películas basadas en la historia de Dickens, procuran mantenerse fieles en buena medida a la estructura cronológica establecida por el autor, no obstante, no es una fidelidad férrea, pues ciertos rompimientos en el renglón del montaje originan interesantes cambios de perspectiva, situación más recurrente en la versión de 1998. Ambos filmes deciden abrir con el mismo tipo de narrador (primera persona) y en el mismo momento espacio-temporalidad sentados en el original literario; el momento en que el protagonista vive el encuentro con el presidiario que se ha fugado.

De acuerdo a Bremond, se estima que todo relato parte de un estadio inicial, es decir, el o los protagonistas viven implantados en un momento anterior a sucesos que vienen a romper su cotidianidad y que les exigen modificar sus acciones. Por ejemplo, el presente de los protagonistas al inicio de *Grandes esperanzas*:

Versión de David Lean	Versión de Alfonso Cuarón
Protagonista: Pip	Protagonista: Finn
<p>Es un niño de complexión regular y estatura media. Su educación es limitada. Es tímido a causa de su carácter de orfandad, pero se caracteriza por su nobleza y sensibilidad. Se encuentra al cuidado de su hermana: la señora del herrero Joe Gargery, quien le trata de manera sumamente severa. El círculo de amistades que posee es limitado y se compone principalmente de adultos cercanos a su familia. Entre ellos destaca Joe Gargery, quien funge como su protector y mejor amigo. Pip se encuentra destinado a ser aprendiz del oficio de herrero. Una de sus distracciones es visitar la tumba de su familia, ubicada en el cementerio que se encuentra junto a los marjales.</p>	<p>Es un niño de estatura y complexión media. Asiste a la escuela como todos los niños. Sin llegar a ser tímido, es un niño introspectivo, con una gran sensibilidad y un talento artístico para el dibujo y la pintura. Es huérfano pero parece no afectarle tanto puesto que se encuentra al cuidado de su hermana Maggie que lo cuida y es cariñosa con él. Joe, su cuñado, es pescador y mantiene una excelente relación con el niño. No obstante de su talento, no hay muchas posibilidades de desarrollarlo por cuestiones económicas, razón por la que se ve orillado a colaborar en los trabajos de Joe. Suele dar paseos en lancha por la marisma, ahí se entretiene dibujando peses y demás elementos del ecosistema.</p>

A pesar de que algunos de estos datos no se llegan a conocer desde el principio exacto, y que serán proporcionados por el narrador de manera posterior al primer suceso crítico de la historia, sí corresponde al estado o al orden que existe en la vida cotidiana del protagonista, y será ese estado el que se verá alterado a raíz del suceso mencionado. A continuación haremos una toma más cercana a los filmes a través de la descripción –a manera de guión- de las secuencias que interesan para su análisis.

Grandes esperanzas (1946)

Interior sala-Noche

Una mano sostiene un libro que se abre, Close Up a al libro, en el poco a poco se alcanza a leer “Capítulo primero”.

VOZ EN OFF Mi apellido paterno era Pirrip y mi nombre de pila Phillip, pero mi lengua infantil no lograba nada más largo ni más explícito que “Pip”, entonces me hice llamar Pip, y así me llamaron todos...

Las páginas del libro empiezan a cambiarse de manera abrupta al momento que un sonido de viento intenso aparece.

Corte a:

Exterior, Pantano-Tarde

En la lejanía la silueta de un niño corre por un camino pantanoso. El cielo es pardo, poblado de jirones de nubes. La atmósfera es de desolación y sumamente fría. El niño se acerca hasta quedar en un plano cercano.

Corte a:

Exterior cementerio- tarde

Pip, de niño, cruza por un resquicio en la barda del cementerio, luego cruza entre árboles de aspecto tétrico y camina por una loma poblada por varias tumbas, detrás de esa loma se observa parte de la parroquia del pueblo. Se detiene frente a una lápida y se hinca ante ella. Arranca las yerbas que ahí crecen. El viento sigue corriendo de manera casi violenta, agitando los cabellos del niño que de pronto se muestra expectativo, como si intuyera una especie de peligro. Las ramas crujen de manera seca y los árboles parecen tener figuras siniestras y amenazantes.

El rostro de Pip se ve invadido de un creciente miedo que lo hace levantarse y echar a correr cuando de pronto es interceptado por un hombre hosco de vestidos harapientos, es totalmente calvo y de edad avanzada. El hombre resulta ser un presidiario fugado que luego de someterlo violentamente, interroga a Pip sobre sus padres y el sitio donde vive; Pip confiesa que sus padres se encuentran muertos y que yacen bajo la tumba que señala con un dedo. Cuando el presidiario se entera que el esposo de la hermana de Pip es herrero, amenaza con destripar –con la ayuda de un supuesto compañero- a Pip si éste, al amanecer siguiente, no proporciona comida e instrumentos que lo ayuden a deshacerse del grillete. Pip huye despavorido por el mismo camino pantanoso que se le vio llegar.

Ahora se procede a un cambio de cinta para observar la secuencia que corresponde a la película rodada por Alfonso Cuarón.

Grandes esperanzas (1998)

Exterior, Estuario-Tarde

Una lancha de motor tripulada por un niño se detiene en medio de la marisma. Él apaga el motor y de un bolso extrae una pequeña libreta de dibujo. El ambiente es cálido y luminoso.

Se miran las manos del niño sosteniendo la libreta. Se aprecian los dibujos mientras va cambiando de hojas. Luego toma una pequeña caja decorada con motivos marinos que contiene varios lápices de color y baja de la lancha, introduciéndose en las aguas que cubren únicamente sus piernas. Las gaviotas revolotean cerca de él mientras camina por la marisma mirando hacia el fondo del agua, por donde cruzan algunos animales acuáticos.

VOZ EN OFF Debe ser que las cosas son, o no son, de cierta manera: El color de un día, lo que se sentía ser niño. La sensación del mar salado en las piernas quemadas por el sol. El agua a veces es amarilla, a veces roja, pero el color que quede en la memoria depende del día.

No voy a contar esta historia tal como ocurrió, voy a contarla tal como yo la recuerdo.

El niño ve pasar junto a él un pez al que persigue inmediatamente, prepara su libreta de dibujo y empieza a dibujarlo. De pronto observa que en el agua hay una mancha rojiza por lo que se inclina para observar bien. La mancha descubre la figura de un hombre conteniendo la respiración bajo el agua que de pronto emerge y somete violentamente al niño que intenta pedir auxilio. La libreta del niño cae al agua.

El hombre porta un uniforme rojo de presidio, presenta una edad madura y se encuentra totalmente rapado. Interroga al niño sobre su nombre y lugar de morada. El niño dice llamarse "Finn" e inmediatamente amenaza con matarlo si al siguiente amanecer no lleva comida y herramienta para cortar metal. Una vez liberado, Finn se aleja lo más rápido posible, sube a su lancha y huye tan pronto logra encender el motor.

Estas son las primeras secuencias con las que abren tanto David Lean como Alfonso Cuarón respectivamente. Como ya se mencionó, obedecen a la misma estructura cronológica de la novela de Dickens. Por un lado, Lean hace totalmente evidente el aspecto literario de su filme desde el inicio con el detalle de mostrar abiertamente el

libro de *Grandes esperanzas*, además de que la voz en *off* se erige como narrador en primera persona. A partir de ahí se puede percibir que es un inicio casi transparente al de la novela.

Por su parte, Cuarón, inicia también con el recurso de la voz en *off*, sentando que la historia será contada a través de los recuerdos del personaje. En este caso, el director deja entrever por este medio que contará la historia no de la manera precisa como sucede en la novela sino como él la interpreta. Así, es claro que el tratamiento será un poco más lúdico y no tan formal como en el caso de Lean.

Antes de dar comienzo con el análisis, es imperante destacar que en la versión de 1998 los nombres originales de los personajes sufren modificaciones con la finalidad de modernizarlos aunque, en esta cinta la importancia del nombre no jugará un papel relevante. A diferencia del realizador mexicano, Lean se sujetó a la importancia que dio Dickens al nombre de sus personajes, pues como se llega a ver en el desarrollo de la película inglesa, se hace hincapié en que el protagonista deberá mantener el nombre de Pip a pesar de su nuevo status social.

Además, como resulta natural en el proceso de condensación necesaria para la exposición fílmica, la plantilla de personajes es reducida, procurando, no obstante, mantener los roles y funciones actanciales en una red de personajes básica. A medida del avance del capítulo las funciones de cada personaje se irán detallando. Por pronto las primeras variantes en el nombre de los personajes se mencionan a continuación.

Nombre original del personaje en la novela	Nombre asignado en la versión cinematográfica de 1946	Nombre asignado en la versión cinematográfica de 1998
Pip	Pip	Finn
Miss Havisham	Miss Havisham	Miss Dinsmoor
Abel Magwitch	Abel Magwitch	Arthur Lustig
Estella	Estella	Estella
Joe Gargery	Joe Gargery	Joe
Jaggers	Jaggers	Ragno

Señora Gargery	Señora Gargery	Maggie
Wenmick	Wenmick	Suprimido
Herbert Pocket	Herbert Pocket	Suprimido
Pumblehook	Pumblehook	Suprimido
Biddy	Biddy	Suprimido

3.3 Cuadro a cuadro

Revisado el renglón de los personajes, el siguiente paso es aproximarse a la manera en que cada película proyecta el mundo de *Grandes esperanzas* en imágenes y cuáles son algunos de los valores inmersos en esa composición pictórica. Para ello Francesco Casetti y Federico de Chío proveen de algunas herramientas concernientes a la puesta en escena, un ámbito crucial en el estudio de un filme.

Los autores establecen que la puesta en escena constituye el instante en que el espectador percibe el universo donde tiene lugar la diégesis. Esta percepción se lleva a cabo por unidades, como pueden ser personas, objetos, colores, vestuario, psicología, diálogos, paisajes, etc. Esta serie de elementos son agrupados en categorías como *Informantes*, *Indicios*, *Temas* y *Motivos*². En este trabajo abordaremos únicamente las dos primeras.

Los *Informantes* se refieren a los elementos en primera instancia evidentes como edad, constitución física, carácter de un personaje, y a su vez que describen el género, la cualidad, la forma de una acción. En nuestro caso esta categoría nos presenta los primeros datos de la película.

Sobre el primer caso: se informa que la historia tratará sobre alguien llamado Pip; esa historia se cuenta a manera de recuerdo e inicia cuando el protagonista era niño. La cámara presenta al niño físicamente. Desde los primeros momentos nos damos cuenta que Pip es un niño asustadizo gracias a sus gestos mientras camina entre los árboles, atribuyéndoles rasgos siniestros. En la misma secuencia conocemos a Magwitch –de edad avanzada- y su conformación física coincidente con su personalidad hosca y

² Casetti Francesco, 1998.

vituperante. En materia de acción, el brutal asalto al niño por parte del un reo deja claro que algo grave va a suceder al frágil infante, por lo que la lectura del espectador concibe que no se encuentra ante un filme de comedia sino ante una especie de melodrama.

En cuanto al segundo caso: alguien informa que contará una historia, pero no de la manera en qué sucedió sino como él la vivió. La cámara indica de quién se trata, presentándonos a un niño de actitud reflexiva y contemplativa ante su entorno. De ese entorno surge otro personaje –de edad madura y de aspecto curtido- que impulsa contra el niño una acción llena de intensidad dramática, aportando señales acerca del posible género del filme. Aquí el nombre del niño no parece ser crucial aunque es proporcionado para de ese modo identificar al personaje protagonista.

La segunda categoría, la de los *Indicios*, apunta hacia aquello que se halla implícito en la acción, es decir, aquello que se deduce, así como los rasgos ocultos en el carácter de los personajes. Esta es una categoría más compleja que la de los Informantes puesto que exige que el espectador esté atento a todas las señales que conducen la historia. Por ejemplo, en ambos casos se deduce que se trata de un prófugo, por los gestos y reacciones extremadamente alertas por parte de los personajes.

Como se dijo, los indicios también revelan partes ocultas en el carácter de los personajes. En un primer instante tenemos la impresión de que Abel Magwitch es un despiadado malhechor por la forma en que ejerce violencia contra un niño indefenso. Además su aspecto repulsivo y constitución física hace pensar que se trata de un delincuente de bajo mundo. No obstante, en una secuencia posterior a la que se describió, es recapturado ante la mirada consternada de Pip, en ese justo momento Magwitch revela una parte de su carácter que será fundamental para el niño más avanzada la historia, y es que brinda ayuda a Pip con la intención de protegerlo de cualquier reprimenda por el hurto de los alimentos y herramienta, acusándose a sí mismo ante los soldados de haber de haber sido él quien cometió la infracción.

Luego, al ser llevado de nuevo a la prisión a bordo de una lancha, antes de perderse en la oscuridad que envuelve al río, Magwitch dirige una intensa mirada a Pip. Es una mirada que advierte ya un fuerte vínculo entre ellos, aunque después el niño olvidará la

fortaleza de ese vínculo y poco sospechará de la convicción de Magwitch por generarle grandes esperanzas.

En el otro caso, sucede algo similar con Arthur Lustig, pues la primera idea que se forja de él es que no es más que un cruel presidiario que se ha fugado por la gravedad de la pena que le ha sido impuesta, razón que indica que el delito ha sido sumamente grave. Causa aflicción contemplar la vileza con que obliga a Finn a prestarle ayuda, pero más adelante el personaje de Lustig da un giro en otra dirección al personaje original, pues en este caso advertimos que se trata de una persona que cuida los hábitos personales, situación manifiesta en el momento en que reprende al niño cuando nota que este último tiende a morderse las uñas y le explica que el cuidado personal en esos pequeños detalles revelan la verdadera personalidad.

Uno de los indicios de enorme peso se presenta cuando Lustig intenta llevarse a Finn hacia México. En el camino son interceptados por la guardia costera y por tal motivo se ven orillados a separarse. Aquí las miradas que se dirigen ambos personajes son de una fuerte carga emocional y es posible afirmar que es en este momento cuando el vínculo afectivo de Lustig hacia el niño se consolida de manera definitiva. Y será precisamente a partir de esta emotiva despedida que el mafioso se empeñará por traer fortuna a la vida de Finn.

En cuanto a Pip (*Grandes esperanzas*, 1946), el hecho de encontrarse en un cementerio, hincado y procurando cuidados a una lápida donde se ven grabados los nombres de sus padres hace obvio el hecho de que es huérfano, por lo tanto es un indicio muy fácil. Por el otro lado, no hay indicios que hagan obvia esta situación en Finn, sino hasta el momento en que él mismo informa de ello. Sin embargo con este último operan otro tipo de indicios como lo es la libreta de dibujo, objeto que indica el talento artístico del niño, elemento que jugará un papel predominante en la búsqueda de Finn por alcanzar el éxito que le haga merecedor de Estella.

Ahora, en este punto sabemos ya cuál era el estadio inicial en que vive el protagonista, a partir de ahí nos hemos introducido al universo del relato. Sabemos por añadidura que el orden de ese universo ha sido violentado por un agente externo que obliga al personaje principal a vivir otro tipo de aventuras. De acuerdo al *ciclo narrativo* el siguiente paso

es la configuración del *objeto* a alcanzar por parte del *sujeto* para que el relato pueda establecer una concatenación de acciones y situaciones encaminadas al encuentro entre sujeto y objeto.

Es hora hacer correr nuevamente la cinta para seguir observando el desarrollo de la historia mediante la descripción de las secuencias.

Grandes esperanzas, 1946.

Exterior, Mansión Satis- Día

Pip y el tío Pumblehook se encuentran frente a la reja de una prominente casa de arquitectura antigua. Junto a la reja se lee en una placa la inscripción "Satis Hause". Luego de intercambiar un par de comentarios, Pumblehook hace sonar una campanilla a modo de timbre. Una ventana se abre y desde lo alto una voz infantil pregunta quién llama a la puerta, luego de escuchar la respuesta, la voz indica que abrirá en seguida. Se ve a una niña salir por la puerta principal, atraviesa el pequeño patio mientras agita alegremente unas llaves.

Impide el paso al hombre adulto y tan sólo permite la entrada de Pip, mostrando una actitud de cinismo ante Pumblehook. Con cierto aire de arrogancia, indica a Pip que la siga y se aleja rápidamente, pero él camina despacio, absorto en la apariencia del lugar: un reloj gigante en una torre de la casona indica las nueve menos veinte; él hace un comentario al respecto pero Estella se muestra impaciente, finalmente la alcanza y entran en un corredor oscuro.

Vista esta secuencia, retomemos ahora la película de 1998.

Grandes esperanzas 1998.

Exterior, Mansión Paradiso Perduto-Mañana

Es una mañana soleada. Finn tendido de espaldas, sobre la parte trasera de una vieja camioneta en marcha, observa las ramas de los árboles que van sucediéndose. La camioneta se detiene frente a la entrada de una extensa mansión de aspecto sumamente descuidado, la vegetación crece sin orden y cubre en gran medida la propiedad. Joe baja de la camioneta al igual que Finn. En la elegante entrada se lee "Paradiso Perduto".

Joe se refiere a ella como el hogar de la Señora Dinsmoor mientras que el niño entra por la reja abierta y empieza a mirar alrededor. En el jardín hay mesas montadas para una elegante fiesta, pero todas ellas se encuentran llenas de hierbas, indicando que ha pasado mucho tiempo desde entonces, como si la fiesta se hubiera congelado en el tiempo. Todo parece encontrarse abandonado.

Joe señala que buscará a alguien que le indique que trabajo deberán cumplir y advierte a Finn de que no se aleje de ahí. Luego de irse su cuñado, el niño empieza a curiosear. La mesa donde se encontraba el banquete se halla invadida de vegetación, las copas de cristal se encuentran enmohecidas y los manteles presentan un aspecto derruido.

Voz en Off. Nora Drigers Dinsmoor, la dama más rica del golfo, enloqueció hace treinta años cuando su prometido, la dejó esperando ante el altar.

Mientras Finn deambula por el jardín, observando la estampa melancólica, aparece una niña que pregunta su nombre. La niña, de edad similar a la de Finn lo examina con actitud soberbia y luego se aleja, perdiéndose entre la tupida maleza. Joe lanza un suave grito llamándolo, luego le indica que deben irse. Se alejan mientras bromean por el pago que han recibido, sin haber realizado ningún trabajo.

Las dos secuencias anteriores corresponden a otro punto primordial en el desarrollo de *Grandes esperanzas* debido a que las dichas esperanzas están orientadas en la orgullosa niña que ha entrado en juego al relato: Estella. A pesar de que ya ha producido una fuerte impresión en el protagonista y los indicios conducen a la eventual relación entre estos dos personajes, en este instante nos encontramos todavía en la fase de los informantes y los indicios, que irán moldeando el ciclo narrativo.

Vale la pena hacer un paréntesis para advertir que a esta altura en ambas cintas ya se ha presentado Joe, protector y amigo del protagonista en su periodo infantil, sin embargo en ellas este personaje ha sido dispensado del peso que poseía en el relato literario siendo en la pantalla más ligero el peso del relato descansado en él. Por esta razón se ha decidido no profundizar en Joe.

Retomando a Estella. Sucede que a nivel de información sobre el personaje resalta que entre sus principales características destaca su belleza física y que a partir de ahí despuntan los rasgos orgullosos y altivos de su frío carácter. Y será en el avance de la

historia donde se irán descubriendo detalles sobre ella que le proporcionarán dimensión dramática, aunque la Estella de 1946 diferirá en gran medida de la Estella de 1998.

Otro elemento de alto protagonismo es el escenario donde suceden las acciones. Y es que resulta intrigante la atmósfera decadente que impera en el espacio físico y que parece contagiar a los personajes de ese estado de ánimo. Muy ligados al escenario como informante vienen los indicios al grado de que pueden llegar a confundirse. Pero con estas dos secuencias aún no está completamente conformada la siguiente fase del relato, por ende es necesario volver a los filmes, con la salvedad de que se hará una elipsis en el caso de la cinta de Cuarón, omitiendo la secuencia en que Finn y Joe vuelven a casa, lugar donde Maggie les comunicará el deseo de Miss Dinsmoor por la visita de Finn a la mansión Paradiso Perduto.

Grandes esperanzas (1946)

Interior casona-día

A pesar de ser de día, no hay luz natural al interior de la casona. Estella, sosteniendo una vela encendida, camina decidida y sube por unas escaleras, Pip le sigue, la mirada del niño es de curiosidad ante el peculiar escenario. Una vez en la parte superior de la casona, la joven muestra por qué puerta ha de entrar Pip e inmediatamente le deja, llevándose con ella la vela.

Corte a:

Interior habitación Miss Havisham

Tras llamar a la puerta y ser admitido, el protagonista se introduce lentamente en la funesta habitación, en el fondo se revela la figura de una vieja mujer con un roído traje de novia. Ella pregunta de quién se trata y él responde que es el niño que se ha solicitado a Mr. Pumblechook para ir a jugar. Miss Havisham se lleva las manos al pecho y pregunta al niño si sabe lo que toca; su corazón responde el niño y ella añade con prontitud y dramatismo: “Roto”, termina la expresión con un largo suspiro. Pip repara en el cúmulo de objetos y joyas desperdigados sobre un tocador cercano a la vieja; ella explica que a veces tiene caprichos seniles por lo que ahora desea ver a un niño jugar –puesto que lleva una vida de total reclusión desde hace bastantes años-, en ese momento Estella entra en la habitación y la vieja coloca una hermosa joya sobre el pecho de la joven, prometiéndole que algún día será suya, pero que mientras tanto deberá jugar con el chico que se

encuentra frente a ellas y romperle el corazón. Ambos jóvenes empiezan a jugar a las cartas.

Transcurrido un tiempo de juego, Estella empieza a insultar a Pip, quien se niega responder a los improperios y se mantiene en silencio. Miss Havisham interroga al niño acerca de las impresiones que tiene él sobre la caprichosa niña. Al oído de la vieja mujer confiesa su simultánea fascinación y desagrado por la chica. Miss Havisham escucha con agrado y ordena que terminen el juego.

Corte a:

Exterior satis House-Día

Estella y Pip cruzan el patio, rumbo a la salida, de pronto ella se vuelve hacia la casa y él se recarga junto a la reja a punto de hacer una rabieta. Estella regresa rápidamente con las llaves y burlándose del triste estado de ánimo de él, abre la verja. Pip sale de inmediato, huyendo.

Ahora observemos lo que sucede a cuadro en la versión más actual.

Grandes esperanzas (1998)

Exterior, Mansión Paradiso Perduto-Día

Acudiendo al llamado de la extravagante mujer, Finn se encuentra listo para entrar a la mansión. Maggie se obstina por seguir aliñando a Finn, quien se muestra con cierto fastidio por lo que Joe pregunta si se siente bien con la situación. Por su parte, Maggie continua haciendo recomendaciones sobre buenos modales a su hermano. El niño finalmente abre la verja y cruza, dejándolos atrás. Al llegar a la puerta principal, toca el timbre y abre Estella, recibéndolo con un desplante.

Corte a:

Interior, mansión Paradiso Perduto-Día

Estella conduce por un amplio salón a Finn, explicándole con tono arrogante las particularidades artísticas en la arquitectura de la mansión, él la sigue con actitud de fascinación por el lugar, impresionante y lujoso a pesar del deterioro que presenta. Estella lo lleva hasta la habitación de la Miss Dinsmoor.

*Voz en Off. Nadie había visto a Miss Dinsmoor en años; había oído decir que estaba loca, pero nadie sabía cuanto.
Su cuarto olía flores muertas y miados de gato.*

Corte a:

Interior, habitación de miss Dinsmoor.

La amplia habitación, antecedida por una sombría estancia, se halla en desorden: Un montón de discos se miran junto a un viejo tocadiscos que se prepara para dar inicio con una nueva canción. Una vieja mujer vestida elegantemente, empieza a seguir la letra y se acerca bailando ritmo de la melodía hasta donde se encuentra el chico que la mira desconcertado por el extraño comportamiento de la anciana. Ello lo toma como pareja de baile, sus gestos son exagerados, como si estuviera en una especie de trance. Al cabo de unos segundos, la anciana vuelve en sí y cuestiona a Finn sobre qué es lo que hace él en su recámara. Él no sabe qué responder, entonces Miss Dinsmoor toma la mano de Finn y la coloca sobre el pecho de ella misma y apunta que su corazón está roto. Después ella ordena al niño que baile para divertirla, pero este se niega, a lo que Miss Dinsmoor responde con un capricho, aludiendo que le ha mandado llevar hasta su casa para divertirla. Justo cuando ella parece desistir, Finn explica que sabe dibujar y que eso puede servirle.

Poco después Finn se encuentra realizando un retrato de Estella; ella se muestra impasible, dejando ver su carácter frío y altanero por lo que Miss Dinsmoor pregunta a Finn sobre lo que opina de ella, es muy hermosa, y presuntuosa, responde. En seguida Miss Dinsmoor advierte a Finn de no enamorarse de Estella, porque sólo le romperá el corazón, aunque sentencia que él no podrá evitar enamorarse de ella y perseguirla obstinadamente, luego, le entrega un sobre –quizá dinero- y lo deja marcharse, no sin antes indicarle cuando tendrá que volver a la mansión. La niña lo conduce hacia la salida y arroja al suelo el retrato que han hecho para ella. Miss Dinsmoor observa con deleite la escena entre los dos niños que se alejan.

Luego de repasar estas dos últimas secuencias en que tiene lugar el encuentro entre el protagonista y quien se convertirá en la causa de sus anhelos, así como de la mujer que manipulará las relaciones entre estos, queda completo el cuadro de personajes sobre los que se fincará la historia de Grandes esperanzas. Aunque, claro, cada director se valdrá de estilos de construcción distintos y en ese aspecto radicaré el interés y el valor de su respectiva obra.

Se aprecia que lo sucedido durante el capítulo ocho de la novela es trasladado de manera esencial a la puesta en escena cinematográfica. De esta puesta en escena es preciso destacar:

En el filme de 1946 nos encontramos con una Miss Havisham no tan avanzada en edad, como podría suponerse en la novela, oscilando entre los 45 y 50 años quizás. Mediante sus acciones singulares desprendemos su carácter receloso y su rencor hacia la vida. Como informante nos indica que domina la voluntad de Estella y que empieza a hacer lo mismo con Pip desde el primer momento, por esta razón es posible adjudicarle desde el primer momento su rol como agente contrario al protagonista.

En el ámbito de los indicios proponen otra parte de la historia, lo que no se ha contado todavía pero que se puede suponer:

-El derruido vestido de novia que porta Miss Havisham.

-Un comedor, dispuesto para un banquete de bodas, lleno de telarañas y suciedad, además de estar poblado de ratas, pero que a pesar de todo parece mantenerse intacto.

-Las ventanas clausuradas, impidiendo cualquier paso de luz natural delatan el estado de aislamiento, como una pertinaz barrera contra la realidad.

-Todos los relojes de la casa detenidos a una misma hora, señal de que algo importante sucedió a esa hora y que a partir de entonces la vida en ese lugar se ha sustraído al paso del tiempo.

Todos estos indicativos aunados a la expresión de “corazón roto” llevan a la conclusión de que Miss Havisham por algún motivo no logró consumar una unión matrimonial. Por otra parte, las palabras a manera de petición que la mujer dirige a Estella cuando juegan a las cartas revelan lo que se convertirá en la tragedia del relato.

Tocante al caso de la película de 1998, en esencia la escena del encuentro entre Finn y las dos mujeres en estructura narrativa sigue siendo casi la misma, las diferencias sustanciales ocurren a nivel del discurso y en la conformación psicológica de los personajes, hecho que deviene en un tono de diferente matiz dramático. En esta ocasión el director hace evidente en la personalidad de Miss Disnmoor un deseo más marcado

de venganza en contra de los hombres, tendiendo con gran saña una trampa a Finn desde la primera ocasión.

3.4 El ciclo narrativo en rodaje

A partir de este momento es posible exponer la similitud en que se encuentran ambos relatos respecto al ciclo narrativo:

Por un lado, el estadio inicial del sujeto se ha visto modificado por agentes externos que toman posiciones de rol con respecto a sus movimientos. De acuerdo a la categorización que se efectuó en el capítulo anterior en función de los roles de personaje, se puede decir que hasta ahora el protagonista ha desempeñado un rol *pasivo* dejando que sus acciones sean propiciadas por agentes *influenciadores* tales como Magwitch y Miss Havisham por un lado y Lustig y Dinsmoor por otro.

Ahora, el ciclo narrativo empieza a definirse con mayor claridad debido a que es posible ubicar la fórmula *sujeto-objeto*, es decir, se puede dictaminar que el protagonista buscará a toda costa el amor de Estella y a partir esta búsqueda se entreteje lo que Claude Bremond llama La red de posibles, abierta ya por secuencias elementales.

-Actualización:	-Objeto alcanzado:
conducta para alcanzar el fin →	éxito de la conducta

Virtualidad: →	-Objeto no alcanzado:
objeto o fin a alcanzar	fracaso de la conducta

-Falta de actualización
Inercia, impedimento para actuar³

³ [...]Bremond Claude, 2006.

Bien, a partir de aquí es un hecho que el *sujeto* ha encontrado o se ha planteado su meta y que encaminará sus acciones en la dirección que le haga llegar hasta ese fin. En el camino encontrará personajes que lo ayudarán o le generarán obstáculos en su propósito. En las dos películas transcurre una cantidad de años sin que la relación de del sujeto y su objeto evolucione, hasta que finalmente ambos son separados para cumplir con destinos diferentes: el chico vuelve a su estado original de limitaciones sociales mientras que Estella es enviada al extranjero para cumplir con una costosa educación que le permitirá convertirse en una distinguida mujer.

Por ahora, el relato se encuentra situado en un punto donde el protagonista no puede actualizarse, es decir, no posee los elementos que le permitan implementar conductas que lo aproximen a su meta, por lo que precisa de ayuda.

Justo en este momento se presenta la intervención del aliado como agente que toma a su cargo el proceso de mejoramiento. Quizá en algunos casos, pueda darse la situación de un aliado fortuito. Pensemos en una situación donde el obstáculo que mantiene varado al héroe es un adversario a quien no puede eliminar cuando de pronto aparece un adversario de ese adversario y que lo retira del camino, sin que el propósito de dicho agente haya sido ayudar al héroe, de este modo nos encontraríamos con un aliado o adyuvante involuntario.

Caso contrario y más bien regular es la aparición de un aliado que tiene por objetivo brindar ayuda al protagonista. Sólo que dicha ayuda tiene una razón de ser, es entonces que el auxilio es un intercambio de servicios. En *Grandes esperanzas* nos encontramos ante un asunto llamativo pues el agente que acude a prestar beneficio al protagonista se mueve de manera misteriosa, suscitando una intriga especial dentro de la historia. Para constatarlo conviene hacer correr la película de nueva cuenta.

Grandes esperanzas (1946)

Interior, fragua-Noche

Sobre las opacas paredes de madera del interior de la fragua se ven proyectadas las sombras de un hombre trabajando, se le escucha golpeando arduamente sobre hierro.

Voz en Off *Mi niñez había acabado y mi vida de herrero comenzó. Era el sexto año de mi aprendizaje...*

Un hombre de semblante serio y complexión robusta abre la puerta y observa al interior por un segundo.

Voz en Off *hasta que un viernes...*

Luego de abrir la puerta, el misterioso hombre llama y pregunta por Joe Gargery, el herrero. Joe asiente e inmediatamente el extraño pregunta por el aprendiz Pip. Del fondo del lugar Pip responde y a continuación el forajido se presenta como Jiggers, abogado originario de Londres y manifiesta su deseo de sostener una reunión privada con ambos.

Corte a:

Interior comedor-Noche

Jiggers se halla sentado frente a los dos anfitriones e inquiera a Joe si este expresa alguna condición para liberar a Pip de su aprendizaje como herrero si se ofrece una mejor opción para el joven. Joe señala claramente que no se opondrá ante una mejor situación para el chico. Dicho lo anterior, Jiggers se pone en pie y con tono solemne anuncia que es portavoz de una persona –secreta- que ofrece “Grandes esperanzas” para Pip, las cuales consisten en cuantiosos bienes. Motivos que le exigirán educarse para convertirse en un distinguido caballero. Jiggers aclara que para obtener las grandes esperanzas que se le ofrecen deberá cumplir con dos condiciones: mantener el nombre de Pip así como no indagar acerca de la identidad de su benefactor.

Luego de decir esto, el abogado se proclama como el nuevo tutor de Pip y comunica que el joven tendrá que presentarse en la ciudad de Londres pasada una semana. Joe y Pip se encuentran anonadados por el suceso. Jiggers se despide. Joe no oculta su estado de excitación mientras que Pip continúa estupefacto, sin dar crédito a su repentina buena fortuna.

Como resulta necesario, es preciso volver a al filme de Alfonso Cuarón.

Grandes esperanzas (1998)

Exterior, muelle-Día

Han pasado siete años desde que Finn abandonó las visitas a la mansión Paradiso Perduto. Desde entonces no ha visto de nuevo a Estella ni a Miss Dinsmoor. Al cuidado de Joe, se ha convertido en pescador y ahora trabajan juntos en un bote pesquero. Ha abandonado sus talentos artísticos.

Se ve a Pip dar mantenimiento al bote pesquero cuando aparece Joe acompañado de un hombre con traje elegante, que es presentado como Jerry Ragno, un abogado que se desempeña tanto en Miami como Nueva York. El abogado comunica que ha sido autorizado por un cliente para volver realidad los sueños de Finn; Joe es tomado por sorpresa y suelta una carcajada. El joven pescador por su parte cuestiona sarcásticamente si se trata de un sueño en particular o de todos en conjunto.

Corte a:

Exterior, muelle-Día

Sentados sobre un pequeño comedor en el muelle los tres personajes conversan. Ragno pregunta si alguna vez Finn expuso sus obras, éste lo niega pero Joe interviene, aclarando que alguna vez sus dibujos fueron expuestos en el banco central de Washington. El abogado informa que Finn tiene la oportunidad de presentar una exposición en una galería de N.Y. pero el joven se muestra renuente e incrédulo. Ragno saca de su portafolio un sobre y lo coloca sobre la mesa: un boleto de avión y mil dólares en efectivo para gastos. Joe ríe nuevamente mientras que Finn aclara que ya no pinta.

Por principio de cuentas aquí ya opera un cambio significativo, generado gracias a la participación de un personaje con rol *modificador*. Para comprender en que forma va trazándose el ciclo narrativo es ineludible una breve retrospectiva: el comienzo del relato ha planteado una deficiencia, consistente en las diferencias de posición social entre Pip/Finn y Estella. Estas diferencias son tan marcadas que parecieran poseer las proporciones de un abismo. Ante esto, el sujeto, rebasado en sus posibilidades, se ve incapacitado de actualizar la situación. No obstante, para que la historia pueda continuar es vital que se presenten factores que modifiquen las deficiencias y conduzcan a estados de mejoramiento.

Bremond establece que los relatos se componen de secuencias elementales, que pueden definirse en un primer acercamiento como procesos de mejoramiento y de degradación. Estos procesos se intercalan en circunstancias que parecen abatir la lucha del héroe y de sucesos que reviven las esperanzas del mismo. Es a partir de estas dos categorías básicas que se desglosan otras fases del relato, sólo que ellas se expondrán en su debido momento.

Como resulta lógico, tras una fase de deficiencia lo más coherente es el advenimiento de una fase de mejoramiento. Por lo pronto ya se ha llevado a cabo un cambio significativo es los propósitos del protagonista. Recordemos que en la novela Pip tras conocer a Estella anhela escalar posiciones sociales y convertirse en un caballero para así encontrarse a la altura de las aspiraciones de la joven.

Con la finalidad de conseguir transformarse en ese caballero, Pip se empeña en mejorar su educación y acude a Biddy –quien posee una educación un tanto más avanzada a la de él en busca de un aliado a sus propósitos. Más, cae en cuenta de que vive en un mundo en el que las oportunidades para la población común son sumamente precarias y su esfuerzo educativo pronto se ve estancado.

Como se aprecia en la novela, este periodo de estancamiento en que el *sujeto* se ve impedido de continuar la búsqueda de su *objeto*, entran a juego dos personajes que a pesar de su clasificación de aliados, adoptan el rol de agentes *conservadores* debido a que intentan disuadir a al personaje principal de sus soñadoras aspiraciones para volver a su estado cotidiano. Se trata de Joe y Biddy, que intentan acoger a Pip en el seno familiar luego de que este ha sufrido la primera pérdida de su *objeto* en el momento en que Estella parte al extranjero.

Como se planteó en el capítulo anterior, Greimas plantea una red actancial donde figura la oposición binaria de *destinador* y *destinatario*. Estas dos figuras inciden en la transición hacia el *mejoramiento*; tanto como proveedor de un beneficio así como de un obtenedor virtual del beneficio, entendiendo al último en mención como aquel ente que se ve favorecido por el desarrollo del protagonista. El autor definía esta pareja como el árbitro prestador de una ayuda al héroe y la otra figura como la persona para quien trabaja el héroe.

Cuando el abogado aparece y repentinamente ofrece las herramientas necesarias para que el protagonista pueda emprender de nuevo su camino hacia la meta, se le adjudica de inmediato el papel de aliado destinador. Esta adjudicación, técnicamente es correcta puesto que es a través de él que la situación deficiente se revierte y da inicio un proceso de evolución positiva en el personaje central.

En las dos películas la estructura esencial se mantiene, con la salvedad de ligeras modificaciones. Aunque bien, Lean decide continuar de manera paralela al original literario, con un Pip pasivo y que simplemente se deja llevar por el nuevo cauce de los acontecimientos, mientras que en la cinta de Cuarón, Finn es un personaje que opera con mayor autonomía. Así, se ve a Finn teniendo un papel más activo en la lucha por sus grandes esperanzas por lo que la película en este tramo avanza con mayor fluidez, en tanto que el mismo tramo en la cinta de David Lean se da desenvuelve de una manera más espesa, aunque no mala.

Ahora bien, el relato atraviesa por la siguiente ruta: el estado de deficiencia a causa de un obstáculo que se opone a la realización de un estado más satisfactorio se elimina a través de factores que operan como medios en pro del beneficiario. Por lo que el mejoramiento a obtener –escalada personal y social del protagonista- supera paulatinamente el obstáculo en la medida que los posibles medios surten efecto. De tal suerte que en esta fase la consecución del amor de Estella se vislumbra como un hecho factible a medida que el protagonista vive su proceso de superación.

Bremond indica que el sujeto provisto de los medios debe enfocarse en el cumplimiento de su tarea y cuando de pronto se encuentre con un nuevo obstáculo, sea material –no posee los instrumentos suficientes o adecuados- o intelectual – cuando no sabe qué hacer ante determinada situación- el proceso de mejoría decaerá ante una fase de degradación. En *Grandes esperanzas*, el protagonista, dotado de circunstancias a favor, se reencuentra con Estella luego de una larga separación. Todo indica que la nueva posición de él tendrá como resultado la capitalización del amor entre los dos personajes.

El reencuentro de manera física entre *sujeto y objeto* en las películas se da de manera un tanto distinta, a nivel discurso claro. En el filme del cineasta inglés se aprecia una Estella fría y mecánica a pesar de la plena consciencia de su condición de instrumento

de Miss Havisham, por lo tanto resulta coherente que en ningún momento manifieste una voluntad sólida por mantener una relación amorosa con Pip. Esta relación, no obstante, es impuesta a Estella por el personaje con mayor el rango de influenciador: Miss Havisham, motivo que hace creer, no sólo a Pip, que el capricho de la anciana será el de unir a la pareja.

Por lo anterior, se puede sentenciar que Miss Havisham funge tanto como *destinador* y *destinatario* en ambos personajes por el simple hecho de ser, en apariencia, tanto benefactor como persona para quien actúa virtualmente la joven pareja.

Vayamos a las películas para continuar.

Grandes esperanzas (1946)

Interior, habitación Miss Havisham-Día

Como es habitual, no hay ninguna luz que no sea la de las velas al interior de la recámara de miss Havisham. Se ve a Pip, vestido elegantemente, llegar a donde se encuentra la anciana, que lo recibe afablemente. Él le besa la mano y después comenta que ha ido puesto que ella le ha enviado traer. Miss Havisham dirige la mirada hacia un costado, él sigue el movimiento de dicha mirada y se encuentra con la presencia de Estella, convertida en una primorosa dama. Naturalmente el joven caballero se muestra sorprendido y expresa su sorpresa ante el inesperado reencuentro con la causa de su amor. Estella le sonrío gentilmente y permite que él bese su mano. Miss Havisham mira atenta y les ordena salir juntos a dar un paseo por el jardín.

Corte a:

Exterior, Jardín-Día

Estella camina del brazo de Pip a través del descuidado jardín de la casona. Ella alude a los recuerdos que posee de cuando ambos eran niños, razón por la que el joven saca a colación el día en que de niña lo hizo llorar, pero Estella finge no tener memoria de ese suceso, argumentando que él no era nada para ella en aquél entonces y aprovecha para aclararle que ella no posee sentimientos de ternura ni de amor por nadie. Pip intenta hacer un leve reproche pero ella deja claro que ya que habrán de estar juntos –Estella también considera que esa es la voluntad de Miss Havisham- él tendrá que tomar en consideración las nulas emociones de ella.

La situación en el caso de Dinsmoor es literalmente la misma; Estella sirve a sus propósitos de venganza en contra del género masculino. Aquí la diferencia radica en que pasado el primer periodo de Finn y Estella en la casa de Florida, la injerencia de la anciana es mínima cuando ambos jóvenes se hallan en Nueva York, siendo ambos personajes autónomos en su encuentro pasional. Quizás esta es la variante más quebrantadora respecto a la novela. No olvidemos que Dickens la escribió en el siglo XIX, época de una férrea moral victoriana.

Además, es común que al escritor victoriano se le tilde de puritano radical, puesto que no hay guiño de roces físicos en sus personajes, roces que denoten la existencia de un deseo más allá del emocional, preocupándose, en cambio, por construir situaciones que aluden a la virtud y a la pureza, sobre todo en las mujeres. Por esta situación, es interesante observar como en la cinta del cineasta mexicano, se revela una Estella más provocadora y menos dependiente de Miss Dinsmoor, independientemente del contexto sociocultural.

Ante esto, el proceso de mejoramiento y su eventual conversión en degradación resulta más dramático, y es que en este filme Estella manifiesta amor por Finn, consumándolo pasionalmente. De modo que podemos hablar de que la aproximación entre sujeto y objeto es mucho más real, teniendo como consecuencia que la degradación de esta relación se vuelva más intensa y dolorosa que en el caso de la película de David Lean.

Grandes esperanzas, 1998

Exterior, Central Park-Día

Es un día completamente soleado. Se ve a Finn en el parque central de la ciudad, intentando encontrar temas para sus pinturas. Observa innumerables detalles de la vida cotidiana y dibuja bocetos de ellos.

Voz en Off Y todavía dibujaba bien. Aún tenía el talento pero lo había abusado y abandonado. Era un don y todavía lo poseía...

Se le mira camina hacia un bebedero, parece un poco cansado. Justo cuando está bebiendo se aproxima una mujer hasta su boca y lo besa. Finn se sobresalta; sonriente, Estella lo mira y expresa con gesto dulce su sorpresa de encontrarlo en Nueva York.

Ella comenta creer haberlo visto tiempo atrás en la misma ciudad; él aclara estar recién llegado. Estella vislumbra cierta nostalgia al platicarle aquel supuesto encuentro, cuando lo confundió con otra persona. Hacen pequeñas bromas al respecto.

De pronto Estella dice que tiene marcharse en ese instante, pero el joven artista reacciona de inmediato y le pide verse una vez más; ella le indica dónde y cuándo buscarla. Estella se aleja.

Habiendo llegado a este punto en ambas cintas, queda de manifiesto la distancia a la que se conducen de su original literario. Quizá la diferencia más significativa es la integración de la plantilla de personajes a cada una de las producciones fílmicas, siendo más nutrida en el caso de la que se efectuó en 1946. Naturalmente esto no quiere decir que el número de actores en pantalla sea mínimo, sino más bien en el sentido de que se han concentrado varias funciones, en cuanto a roles, en un menor número de personajes, enfocándose principalmente en los más cercanos al protagonista.

No obstante, las diferencias cobran un nuevo giro cuando llega el punto en que el montaje se da de manera distinta entre ambas películas, sin que esto incida de manera radical en la obra. Luego haber transcurrido el periodo ascendente de la línea narrativa, aquel que comprende el probable éxito del protagonista, viene la fase de degradación. Esta fase es muy importante, pues sin ella alcanzar un punto climático resultaría sumamente difícil.

El proceso de degradación en el relato cumple con la función de erigirse como un estado de tensión. De igual manera que el proceso de mejoramiento, el de degradación puede suscitarse por fuerzas de oposición involuntarias o bien, causadas por agentes responsables de impedir el avance del héroe. Esta serie de situaciones se pueden contemplar de la siguiente manera:

- Al mejoramiento por servicio recibido de un aliado deudor corresponde la degradación por pago de la obligación respecto de un acreedor.

- Al mejoramiento por agresión inflingida corresponde la degradación por agresión sufrida.
- Al mejoramiento por éxito de una trampa corresponde la degradación por error culposo.
- Al mejoramiento por venganza lograda corresponde la degradación por castigo recibido.⁴

Para ubicar en los textos fílmicos como se presenta esta fase en que las esperanzas del protagonista caen en detrimento se hará una revisión de los sucesos.

Grandes esperanzas (1946)

Interior, sala-Noche

Se ve a Pip sentado frente a la chimenea. Lee un libro y junto a él una lámpara encendida sobre una mesa. En la lejanía se escuchan las campanadas de un reloj, él escucha atento y deja el libro junto a la lámpara. Se muestra cansado, estira los brazos y decide ponerse en pie cuando en ese momento escucha que llaman a la puerta. Atiende.

Al abrir la puerta, se encuentra con un hombre de figura recia y edad madura que lo mira fijamente, la luz no alcanza a iluminarlo por completo. Pip pregunta con tono seco a quién busca el hombre y este responde que “Al Señor Pip”. El joven caballero afirma que es él mismo por lo que el hombre da un paso al frente. Se observa su pelo cano y los rasgos fuertes de su rostro, se muestra dudoso ante Pip, quien a su vez se nota inseguro de permitirle la entrada. Luego de un breve diálogo cargado de nerviosismo por parte de los dos, el misterioso hombre es invitado a pasar con el fin de explicar el motivo de su visita.

El extraño se introduce a la sala, se despoja del sombrero, gabardina y bufanda pausadamente mientras que en el joven se hace cada vez más evidente su estado defensivo. Ante la impaciencia del chico, el extraño se coloca de frente a Pip y extiende los brazos con la intención de darle un abrazo, pero Pip huye rápidamente del contacto por lo que el visitante se muestra desilusionado. Sin entender qué pasa, el hosco anfitrión, exige una explicación y el hombre pide antes medio minuto para reunir el aliento, pero en ese momento Pip descubre que se trata de Magwitch, el antiguo reo a quien ayudó; Magwitch lo toma por sorpresa y besa las manos del joven en señal de agradecimiento.

⁴ [...] Bremond Claude, 2006.

Ante la situación, el joven caballero poco a poco se va suavizando, invitando al antiguo preso a tomar un trago antes de despedirlo. Magwitch acepta, contrariado por el hecho de que deberá marcharse apenas terminando el trago. Ambos brindan y se sientan. Pip pregunta al hombre qué ha hecho desde entonces y a continuación Magwitch empieza a revelar la historia acerca del misterioso benefactor que ofreció grandes esperanzas al que fuera el chico aprendiz de herrero. Pip queda estupefacto ante la revelación: Es Magwitch su verdadero benefactor y no Miss Havisham como él lo había supuesto todo el tiempo. Por su parte, el ex convicto expone que luego de aquel lejano encuentro juró hacer todo lo posible por ayudar a Pip y convertirlo en un caballero.

Satisfecho por haber descubierto el secreto al joven, Magwitch se atreve a proclamarse como un segundo padre para Pip y establece que habrá de quedarse a vivir con él. En ese preciso momento se escucha llegar a alguien, el viejo se altera y saca una navaja, pensando que existe algún peligro. El joven lo calma, justificando que se trata de su compañero de habitaciones: Herbert Pocket, mismo que se sorprende al descubrir al desconocido empuñando una navaja. Magwitch saca una pequeña Biblia de pasta negra y obliga a Herbert jurar que guardará el secreto. Una vez hecho el juramento, le extiende la mano en señal de aceptación y confianza.

Vista esta secuencia, toca turno a lo que sucede en la versión de 1998.

Grandes esperanzas (1998)

Interior, departamento-Noche

Es un lujoso departamento. Se ve a Finn subir por unas escaleras. En el piso superior se topa con Miss Dinsmoor a quien pregunta de inmediato por la chica; se ha casado responde la anciana con gran orgullo. Agradece al joven por haber precipitado las cosas entre Estella y su novio rico, puesto que este último no se decidía a comprometerse.

Finn se muestra derrumbado y la cuestiona el por qué lo ha hecho sufrir; “fuíste un entrenamiento para ella, aunque debo admitir que no fuiste una presa muy difícil” contesta la mujer, excusándose de que advirtió al chico del peligro que corría si se enamoraba de Estella, consolándolo con el hecho de haber disfrutado la compañía de la amada.

Finn se deja caer, derrumbado emocionalmente, sobre un sillón. Dinsmoor se para frente a la chimenea y explica que ahora los tres están unidos por el dolor. Él se pone en pie y avanza hasta ella, le toma una mano y la lleva hasta el pecho del joven, en una clara alusión de lo que hiciera con él años atrás, Finn dice que es su corazón y que ahora está

roto; Dinsmoor, viéndose reflejada en el chico, entiende lo que ha provocado y se muestra sumamente consternada ante la situación de Finn.

Él la deja y baja con prisa por las escaleras. La anciana corre detrás de él, dejándose caer sobre el descanso de la escalera: ¿Qué he hecho? Grita desafortadamente.

Como se aprecia, el encadenamiento de sucesos entre los dos filmes ya no coincide, debido a la decisión de montar en un nuevo orden las secuencias en que se desmoronan los anhelos de Finn. Pero sucede que el orden de los factores no rompe con lo que sucede en la historia. Lo importante aquí es que el ciclo narrativo avanza de manera idéntica a pesar de los cincuenta y dos años de distancia entre los dos textos fílmicos. Por lo tanto, la atmósfera agrídulce que alcanzó Dickens se mantiene.

Debido a que el montaje en el filme de Cuarón presenta una sintaxis un tanto distinta en este punto, la revisión de las películas exige observarlas de manera alternada.

Grandes esperanzas (1946)

Interior, Casona-Día

Se ve a Miss Havisham sentada frente a la chimenea encendida. Bordando, Estella está sentada junto a ella, en el piso. Llamen a la puerta y la anciana consciente la entrada; se trata de Pip. Decidido, se para frente a las dos mujeres y explica que ha ido en busca de la joven en su domicilio de Londres y al saber que se encontraba en la Mansión Satis, decidió seguirla hasta ahí. Miss Havisham escucha atenta, mientras que Estella continúa con su labor de bordado, sin prestar aparente atención a Pip, quien informa de haberse enterado acerca de su protector y de su falsa idea de suponer todo el tiempo que había sido Miss Havisham, concluyendo con un reproche por habersele hecho creer eso. Lo último hace enfurecer a la anciana quien se excusa de no ser culpable de las erróneas ilusiones del muchacho.

Concluido el diálogo con la mujer mayor, Pip se dirige a Estella con la finalidad de revelar sus sentimientos amorosos hacia ella, pero la chica mantiene su semblante inmutable y continúa con su tarea. Luego del monólogo de su pretendiente, ella finalmente levanta la vista y al igual que Havisham, acusa a Pip de no haber hecho caso de las advertencias de no enamorarse de ella. Herido, él lanza desesperadas quejas ante el hecho de que Estella conceda sus favores a otro hombre, a quien considera indigno de ella. Con la mayor tranquilidad, ella le informa que se casará con ese hombre. Atónito, él no responde nada y Estella se pone en pie e intenta reconciliarse con Pip extendiéndole la

mano como pacto de una separación amistosa. Inmediatamente ella sale de la habitación para ir al encuentro de su prometido, con quien tiene cita.

Al ver al joven destrozado, Miss Havisham es presa de un súbito arrepentimiento y empieza a lamentarse de sus actos contra él. Pip exclama lo que representa para él Estella y de que modo ha sido lastimado por las dos mujeres, agrega que la mejor manera de reparar el daño es intentar revertir la insensibilidad inculcada a Estella por el bien de ella misma. Indignado, sale de la habitación, azotando la puerta.

Un atizador se cae abruptamente de su sitio en la chimenea, haciendo llegar una brasa hasta el vestido de la anciana, incendiándolo prontamente. Antes los gritos alarmantes de la anciana, Pip vuelve a la habitación, encontrándola envuelta en llamas. En seguida, él se despoja de su abrigo y se arroja sobre la anciana para cubrirla con el manto a fin de sofocar las llamas. Como el abrigo no es suficiente, jala el largo mantel del comedor, derribando todos los restos del banquete de bodas que nunca se realizó, con el que finalmente consigue apagar el fuego que consume a Miss Havisham.

Como ya se anunció, volvemos de nueva cuenta a la película de 1998.

Grandes esperanzas (1998)

Interior, pasillo-Noche

Se ve a Finn llegar en el elevador a su piso. Al salir del elevador alguien llama su atención. Entre las escaleras un hombre, al que no se le ve bien a causa de la penumbra, le pide hablar con él un momento. El chico lo mira con mucha atención. El hombre le pide dejarlo hacer una llamada debido a que un par de sujetos armados lo persiguen. El joven artista acepta sin dudarle y le permite pasar a su departamento.

Corte a:

Interior, departamento-Noche

Ambos entran al departamento. Finn enciende una luz y en seguida proporciona el teléfono al extraño, que finge hablar con la policía. Luego de hacerlo se presenta como "Arthur Lustig", nombre que no revela nada ante el chico, quien pregunta si acudirá la policía en auxilio del extraño hombre, pero este no hace caso de las preguntas y empieza a hacer observaciones acerca del lugar, preguntando si el chico es artista.

El joven informa que esa noche ha sido su primera exposición. El extraño pregunta el nombre del chico y lo mira fijamente. Finn observa con indecisión el aspecto del hombre, de tupida barba y cabello largo canoso. Este misterioso sujeto pregunta al artista si no lo recuerda, pero la respuesta es negativa. De pronto Arthur se lanza sobre Finn y lo somete de la misma manera en que lo hizo cuando el último era niño. Queda claro que el extraño visitante es el viejo presidiario fugado al que Finn ayudó.

Sin que su interlocutor logre salir aún de su sorpresa, Lustig comienza a curiosear por el departamento, centrando su atención en algunas obras que tratan sobre el viejo presidiario que conoció el artista cuando niño, situación que genera alegría en él. No obstante, Finn explica que la visita le resulta demasiado incómoda, obligando a que Arthur Lustig se disculpe, tome su maleta y se disponga a partir, pero hay en el delincuente cierto nerviosismo que lo hace actuar con torpeza al intentar sacar de la valija una pistola y colocarla bajo el saco. Antes de marcharse, el mafioso se muestra satisfecho de haber visto al muchacho y comenta el excelente trabajo de Ragno. Finn lo mira salir del departamento.

Corte a:

Interior, metro N.Y.-Noche

Se ve a Finn y a Lustig bajar a los andenes del metro. Continúa la charla sobre París con el propósito de convencer al joven de viajar a Francia. Mientras caminan en espera del tren repentinamente son encontrados por los tres sujetos, que se ubican al otro lado del andén. Estos hombres piden a Lustig en falso tono amistoso que no se mueva del punto donde se encuentra para ir en su encuentro. Apenas los tres sujetos ascienden por la escalera para cambiar de andén, Lustig y Finn huyen a toda prisa hacia otro andén.

Cuando los tres tipos llegan hasta el lado del andén donde esperaban encontrar a Lustig y a Finn, estos se hallan en el lado opuesto. Han intercambiado de posiciones de manera casi cómica. Enseguida llega el metro, Lustig y su joven artista abordan. El tren se pone en marcha, y los tipos advierten desde afuera que su jefe se enojará aún más con Lustig si éste no se presenta ante él.

Justo cuando creen pasado el peligro y el delincuente bromea con el artista sobre ese tipo de emociones fuertes, uno de los sujetos aparece en el tren, hundiendo sorpresivamente un puñal sobre Lustig, que se desploma herido de muerte. El atacante huye mientras Finn duda sobre qué hacer en ese momento. Como Lustig se desangra rápidamente lo toma entre sus brazos, en ese momento el antiguo convicto confiesa ser el secreto benefactor de Finn, quien parece un poco escéptico. Para corroborarlo, pide al chico que saque del

maletín una bolsa de papel. Para sorpresa de Finn, en la bolsa se encuentra la vieja libreta de dibujo que cayó al agua en el momento que se vio sorprendido por un convicto que emergió del agua cuando era niño. Lustig contempla los dibujos mientras agoniza. Finalmente pregunta la hora a Finn y luego de que el joven responde, Lustig pronuncia sus últimas palabras. Finn se mantiene en silencio, sosteniendo el cuerpo inerte de su benefactor. El viaje continua hasta que se hace de día.

Voz en Off. Quizá debió morir tantos años antes en el golfo, Pero vivió y llegó a ser mi benefactor, para bien y para mal...

Sin duda este par de escenas, donde el protagonista descubre la verdadera naturaleza de sus esperanzas, aunado con la pérdida de Estella, concentran puntos de análisis del relato bastante significativos. La debacle de lo que parecía un magnifico ascenso para el *sujeto*, quien parecía tan próximo de su *objeto*, lleva a pensar en las causas que originan semejante resquebrajamiento.

Bien podría atribuirse el repentino cambio de suerte como una serie de circunstancias o tal vez a un acreedor con quien el beneficiario tiene una deuda a pagar como resultado de un servicio prestado o de un daño causado. Lo anterior es muy significativo ya que de inmediato nos remite a la relación con el aliado que brindó al protagonista los medios para romper con el estado de deficiencia de un inicio.

Ahora se sabe que la desquiciada mujer despechada nada ha tenido que ver con el cambio de situación como lo llegan a suponer casi todos los personajes cercanos al protagonista. Mas, lo que se intenta decir es que Miss Havisham/Miss Dinsmoor no han sido agentes acreedores de un beneficio para Pip/Finn respectivamente. El rol desempeñado como personajes *influenciadores* parte de su perfil como *autónomos* y que lo que han hecho es encaminar las acciones por el sendero más conveniente para su *objeto*; venganza.

La influencia ejercida sobre el protagonista consiste en tenderle una trampa y hacerlo cometer *la falta*, que se entiende como la conducta errada del héroe, lo que tiene como resultado una meta invertida, es decir, el héroe incursiona en un estado nocivo. En el

caso de la obra se advierte como Pip y el mismo Finn, adoptan conductas arrogantes que les hacen cometer actos de deslealtad para con su gran amigo Joe.

Respecto a la revelación de la identidad del aliado, el primer paso es la confirmación de lo que era previsible con el abogado, mentor del protagonista. Se trata pues de un falso aliado, que interactúa con el joven, pero desprovisto de voluntad de brindar auxilio al *sujeto*, limitando su relación a una estricta calidad laboral.

La figura del aliado, dispuesta en el convicto a quien el personaje infantil proporciona ayuda, adquiere matices disímiles en ambos filmes. Bremond aclara que la ayuda es un sacrificio consentido dentro del marco de un intercambio de servicios. Este tópico en la cinta de Lean se expone como la ayuda ofrecida al beneficiario pero con la particularidad de que se espera algo a cambio en un futuro; el aliado se comporta como acreedor del beneficiario.

Recordemos que Magwitch, tanto en la novela como en la película otorga a Pip los medios para convertirse en caballero, pero no con el propósito de que el joven cumpla el deseo de alcanzar a Estella, sino la intención es moldear a un “caballero” como afrenta hacia un mundo que los ha marginado. De este modo, lo que parecía una ayuda como reconocimiento de un servicio anterior, se convierte en una deuda para el beneficiario, quien se verá obligado a contribuir vigorosamente en el proceso de mejoramiento de su benefactor.

Por otra parte Lustig, opera de manera distinta, no ya en la raíz de la ayuda, sino en la manera de cobrarla. La ayuda destinada a Finn como contrapartida de la ayuda que este último brindó al convicto no tiene como fin una retribución que implique un sacrificio del beneficiario. Recordemos que Lustig visita a Finn sin la finalidad de revelar que ha sido él ese misterioso benefactor que otorgó los medios al joven artista. En su último encuentro, tan pronto como Finn manifiesta su deseo por despedirse del criminal, este último se muestra satisfecho por el progreso del joven y sin vacilar decide marcharse sin develar su responsabilidad en la carrera artística de Finn. No es sino hasta el momento de la inminente muerte, que Arthur Lustig se atreve a confesar el secreto.

La decisión de no continuar con el último encuentro con Estella luego de las esperanzas frustradas, corresponde precisamente a ese motivo, pues hay quienes consideran que el verdadero final de la historia se presenta cuando el protagonista descubre que sus “grandes esperanzas” han sido en realidad una ilusión todo el tiempo y que realmente la joven no estaba destinada para él.

De tal suerte, se puede concluir que el ciclo narrativo puede culminar de dos maneras. Las dos maneras plantean la posibilidad de un mejoramiento a obtener respecto a un estado inicial, pero simultáneamente existe el riesgo de hacer en una degradación; el héroe se encuentra ante un peligro posible, pero de salir librado le esperan grandes recompensas. También cabe la posibilidad de que las circunstancias sean en sentido inverso, es decir, que la historia inicie con la posibilidad de un peligro amenazador para el *sujeto*, pero que en su lucha por evitarlo obtenga beneficios que lo sitúen en mejores condiciones a las del principio.

La culminación puede ser que el mejoramiento sea obtenido y la degradación evitada. Resulta natural que todo mundo espere este tipo de conclusión y que su involucramiento con la obra se basa con este deseo. Sin embargo, también es común que gran cantidad de relatos terminen con la situación opuesta; el héroe no logra el objetivo y sucumbe ante las adversidades. El caso de Grandes esperanzas corresponde con este último modelo toda vez que tanto Pip como Finn pierden el amor de Estella cuando ella decide casarse con otro hombre, obedeciendo a sus propios propósitos. El epílogo que nos muestra a una Estella reconciliadora es un plus que sin embargo ya no genera demasiado conflicto dramático.

Conclusiones

A manera de conclusión, nos queda claro que a pesar de la distante que parece ya el siglo XIX, Dickens aún puede ser vigente. Ya que su obra posee los méritos necesarios para resistir el filtro del tiempo. Evidentemente este filtro dependerá de la época; las tendencias culturales, morales y políticas influirán, y de acuerdo a ello la obra del escritor victoriano será aprehendida de distinta manera.

En el caso de la adaptación de David Lean este filtro no es tan constreñido a primera vista, puesto que la recreación de la novela *Grandes esperanzas* hace pensar en una proyección fiel del mundo dickensiano del siglo XIX. Sin embargo, si se observa con detenimiento será claro que hay muchos elementos que son depurados en el trabajo cinematográfico como sucede con la crítica social, hecho que distinguió al escritor en su momento. De ese modo la visión crítica del personaje hacia su entorno social, por medio de reflexiones cargadas de un humor agudo, desaparece en la versión fílmica, enfocándose más bien por dirigir los reflectores en Pip y sus personajes más cercanos, intentando no alejarse mucho del sendero principal impuesto por el novelista victoriano.

Por otra parte, Alfonso Cuarón, en una revisión más reciente al trabajo de Dickens en la reciente actualización de la novela hace el filtro aún más estrecho, eliminando los ambientes históricos y las críticas sociales, pero a cambio abre la posibilidad a los personajes de expresarse de una manera mucho más plena. Por ejemplo, en esta ocasión, Estela y Finn rompen el cerco de la moral victoriana y pueden llevar su encuentro a un nivel pasional donde los contactos físicos logran consumarse.

Como se ha visto, en ambos casos existen filtros que ayudan a elaborar una especie de concentrado fílmico, sin que esto suponga que la historia se pierda del todo. El vínculo primordial entre cine y literatura se encuentra en el aspecto narrativo, y es precisamente por esa vía, gracias a un análisis del ciclo narrativo, donde encontramos las disolvens y similitudes entre novela y cine en *Grandes esperanzas*.

La idea inicial de que ambas películas poseían distintos tintes, de distinta manufactura y estilo, en su momento dividió las opiniones entre aquellos que se inclinaban por un cine de corte clásico y aquellos que se mostraban complacidos ante el esfuerzo de refrescar a Dickens. En efecto, existen grandes diferencias entre la adaptación y realización efectuada en 1946 y la de 1998. Sin embargo, es preciso señalar que esa separación se halla sobre todo al nivel del discurso y es que cada una se vale de sus propios elementos visuales para recrear el mundo que describió Dickens en su novela.

Inútil es tratar de justificar la calidad de una u otra tomando como argumento el tamaño del presupuesto así como de las posibilidades tecnológicas del momento. Si bien, estas son circunstancias que no pueden desdeñarse tan fácilmente, si es posible afirmar que la capacidad y el potencial del equipo fílmico son determinantes. Ante este hecho no es un acto injustificado afirmar que muchas de las diferencias entre ambos filmes se sitúan en el renglón de la interpretación, pues a través del elenco viven los personajes, quienes a su vez son el medio para entrar en la obra.

Al mirar el filme de David Lean resulta notorio que la cinta no logra levantar grandes estados de expectación, debido a que el nivel de actuación sufre muchos altibajos. Por ejemplo desde un inicio tenemos a un Abel Mawgitch torpe y que responde a la acción de manera mecánica, mientras que el Pip niño muestra una notoria capacidad expresiva, pero esto último no basta para que se genere una tensión verdaderamente cautivante. Por otro lado Martita Hunt no logra en ningún momento hacer vivir el espíritu apabullante de la vieja Havisham, desquiciada anciana que logra dominar su mundo no obstante a pesar de la edad y el cautiverio, de modo que la actriz termina convirtiéndose tan sólo en una suerte de espantapájaros en pantalla, situación que debió advertir el director.

Por otra parte, en la película de Alfonso Cuarón, es preciso señalar que también hay algunas inconsistencias del elenco, sin embargo la dirección logra encaminar a los actores hacia momentos sumamente emocionantes. Por este motivo, si en algunos momentos las actuaciones son endebles hay una buena cantidad de recursos para impulsar los ascensos dramáticos. Quizá no es el mejor parámetro de comparación entre las dos versiones, pero recordemos que la obra literaria esta hecha sobre todo de atmósferas que emocionan y atrapan, y que por tal motivo es un reto para la producción tener la capacidad de generar esas nuevas atmósferas agridulces de Grandes esperanzas.

Sin embargo, las diferencias mencionadas no hacen que las dos películas sean incompatibles, de hecho, se puede afirmar que se encuentran más cerca de lo que pudiera imaginarse en un principio. Luego de haber efectuado un recorrido por la novela y las dos adaptaciones al cine y entender mejor el proceso de cómo se lleva a cabo un trabajo de esta naturaleza, podemos decir que hacer una adaptación es como el acto de vestir, y que por esa razón el resultado dependerá de diversos factores como la tendencia imperante en la moda de cada época, así como del gusto y particularidades del diseñador. Sin embargo, existirán cosas que deberán mantener una lógica, de este modo no importa la tela ni el tipo de corte que se haga a un pantalón pues éste siempre irá puesto en el mismo lugar del cuerpo de la misma manera en que una blusa o una camisa no puede ser puesta en las piernas, ni los zapatos en las manos. Queda claro pues que una historia presentará siempre una estructura patente, de manera que permita construir con claridad un relato.

Fuentes de Consulta

A) Bibliográficas.

Ayala, Jorge. *El cine, juego de estructuras*. México, CONACULTA, 2002.

Ballo, Jordi. *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama, 1997.

Benet, Vicente. *La cultura del cine*. Barcelona, Paidós, 2004.

Berinstain, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM IFF, 1982.

Bremond, Claude y otros. *Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 2006.

Casetti, Francesco. *Como analizar un filme*. Barcelona, Paidós, 1998.

Chion, Michel. *Como se escribe un guión*. Madrid, Cátedra, 1992.

Company-Ramón, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen: texto literario y texto fílmico*. Madrid, Cátedra, 1987.

Comparato, Doc. *Como escribir el guión para cine y televisión*. México, Planeta, 2000.

Dickens, Charles. *Grandes esperanzas*. Barcelona, Juventud, 1999.

Dickens, Charles. *Grandes esperanzas*. Madrid, Catedra, 2005.

Faro Corteza, Agustín. *Películas de libros*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.

Field, Syd. *El manual del guionista*. Madrid, Plot, 1996.

García-Abad, García, María Teresa. *Intermedios: estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid, Fundamentos, 2005.

Jullier, Laurent. *¿Qué es una buena película?* Barcelona, Paidós, 2006.

Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. México, Siglo XXI, 1978.

- Neira Piñeiro, Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid, Arco Libras, 2000.
- Pezzella, Mario. *Estética del cine*. Boadilla del Monte, Madrid, Antonio Machado libros, 2006.
- Pujol, Carlos. *Victorianos y modernos*. Oviedo, Nobel, 1997. Salvador Marañón, Alicia. *Cine, literatura e historia: novela y cine; recursos para la aproximación a la historia contemporánea*. Madrid, De la Torre, 1997.
- Sánchez Noriega, José Luís. *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Seger, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Wolf, Sergio. *Cine, Literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires; México, Paidós, 2001.
- Villain, Dominique. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1997.
- Zabalbeascoa, J.A. *La literatura inglesa desde el romanticismo hasta el modernismo*. Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 1994.
- Zavala, Lauro. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. Mexico, UAM, 2007.

B) Filmográficas

Título original: *Great expectations*

Año: 1946

País: Reino Unido

Director: David Lean

Productor: Anthony Havelock

Guión: David Lean, Ronald Neame (basado en la novela de Charles Dickens)

Reparto: John Mills, Valerie Hobson, Martita Hunt, Alec Guinness, Jean Simmons, Bernard Miles

Fotografía: Guy Green

Música: Walter Goehr

Título original: *Great expectations*

Año: 1998

País: EUA

Director: Alfonso Cuarón

Productor: Art Linson

Guión: Match Glazer (basado en la novela de Charles Dickens)

Reparto: Gwyneth Paltrow, Ethan Hawkw, Anne Bancroft, Robert De Niro

Fotografía: Emmanuel Lubezki

Música: Patrick Doyle