

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**TESIS DOCTORAL**  
*The turn of the screw* de Henry James  
**Análisis de su adaptación cinematográfica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Carlos Grau Arquer**

Director

**Norberto Mínguez Arranz**

**Madrid, 2017**

# *The Turn of the Screw* *de Henry James*

Análisis de su adaptación cinematográfica

**Carlos Grau Arquer**







UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I

***THE TURN OF THE SCREW DE HENRY JAMES.  
ANÁLISIS DE SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA.***

*TESIS DOCTORAL*

*Director: Prof. Dr. Norberto Mínguez Arranz*

*CARLOS GRAU ARQUER*

2015



## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a mis padres, Jordi Grau y Gemma Arquer, y a mi compañera, Paloma Cámara, su constante apoyo y su comprensión. A mi hijo Gabriel, su alegría.

A los amigos y compañeros, José Cesar Jurado y Carlos Hurtado, por sus consejos y ánimos constantes.

A Pedro Hilario, Raquel Vinader y Juan Carlos Alfeo, por servirme de guía y modelo por su experiencia en estas labores de investigación.

Y, sobre todo, a Norberto Mínguez, Director de esta Tesis Doctoral, por su paciencia, guía, ánimos y su siempre acertada opinión y sugerencias, sin las cuales no podría haber realizado este trabajo.

### **Agradezco su colaboración a:**

Max Cantrell

Víctor Zurdo

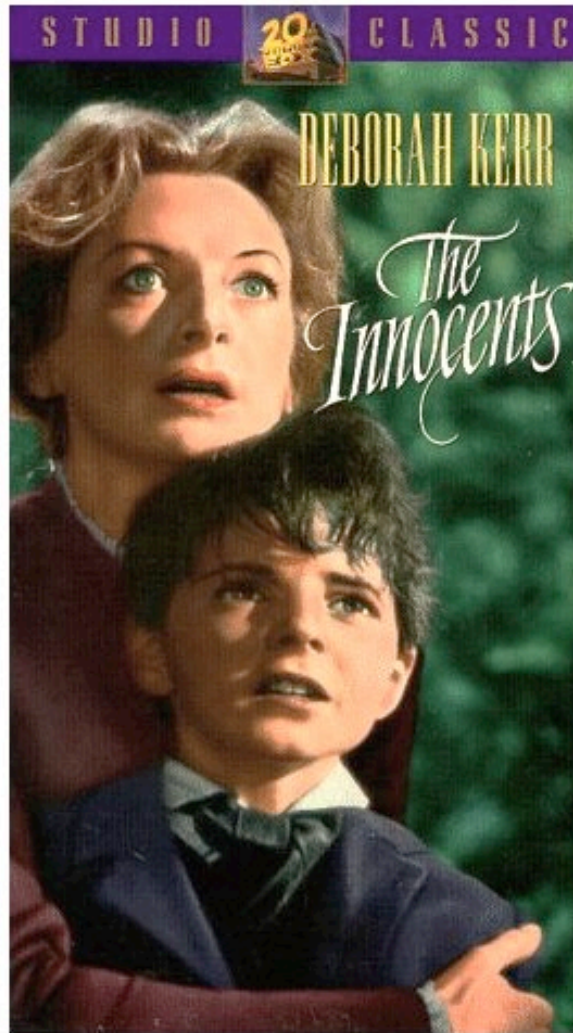
BIBLIOTECA DE CC. DE LA INFORMACIÓN (UCM)

BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA (UCM)

LIBRERÍA ESPECIALIZADA EN CINE: OCHO Y MEDIO (Con un cariñoso recuerdo a Jesús Robles).

Y por supuesto a Henry James y Jack Clayton por hacer las sublimes obras que han inspirado este trabajo.





*“Méliés y yo efectuamos aproximadamente la misma labor, encantamos la materia”*

**Apollinaire**



**ÍNDICE.**

1. Introducción.....	13
1.1. Introducción.....	15
1.2. Definición del proyecto.....	16
1.3. Hipótesis de investigación.....	22
1.4. Selección de la muestra.....	24
2. Metodología.....	27
2.1. Metodología.....	29
2.2. Brian McFarlane y su propuesta de sistema de análisis comparativo cine/literatura.....	29
2.2.1. Elementos transferibles.....	30
2.2.2. Elementos adaptables (“Adaptation proper”).....	31
3. Reflexiones teóricas sobre cine y literatura.....	37
3.1. Cuestiones generales.....	39
3.2. Diferencias en la percepción.....	47
3.3. Proceso creativo.....	57
3.4. Modo de consumo.....	64
3.5. La adaptación cinematográfica.....	67
3.6. La fidelidad.....	82
4. Narratología comparada.....	93
4.1. Buscando un sistema de análisis comparativo.....	99
4.2. El espacio del discurso.....	107
4.3. El tiempo del discurso.....	108
4.4. Los recursos expresivos.....	111
4.5. El punto de vista.....	119
5. Propuesta metodológica para un análisis comparativo entre el cine y la literatura.....	129
6. Caso práctico: análisis de la adaptación cinematográfica.....	141
6.1. <i>The Turn of the Screw</i> y <i>The Innocents</i> .....	143
6.1.1. Contexto creativo.....	145
6.1.1.1. <i>The Turn of the Screw</i> . ....	145
6.1.1.2. <i>The Innocents</i> . ....	150
6.1.2. Patrones estructurales. ....	152
6.1.2.1. El título de la obra. ....	152
6.1.2.2. Historia y argumento. ....	153
6.1.2.3. Estructura general. ....	159
6.1.2.3.1. El relato: <i>The Turn of the Screw</i> . ....	159
6.1.2.3.2. La película: <i>The Innocents</i> .....	164
6.1.3. Análisis de las acciones. ....	169
6.1.3.1. Función temática. ....	169
6.1.3.2. Función cardinal. ....	170
6.1.3.3. Acciones narrativas. ....	172

6.1.3.3.1.	Las apariciones.....	178
6.1.3.3.1.1.	Peter Quint. ....	179
6.1.3.3.1.2.	Comparativa. ....	185
6.1.3.3.1.3.	Miss Jessel. ....	188
6.1.3.3.1.4.	Comparativa. ....	192
6.1.4.	Los personajes. ....	194
6.1.4.1.	Descripción de personajes: <i>The Turn of the Screw</i> ...	194
6.1.4.2.	Descripción de personajes: <i>The Innocents</i> .....	197
6.1.4.3.	Comparativa de personajes. ....	201
6.1.5.	Los espacios.....	205
6.1.5.1.	Descripción de espacios: <i>The Turn of the Screw</i> ...	205
6.1.5.2.	Descripción de espacios: <i>The Innocents</i> .....	209
6.1.5.3.	Comparativa de espacios.....	216
6.1.6.	Claves simbólicas. ....	220
6.1.6.1.	Claves simbólicas: <i>The Turn of the Screw</i> .....	220
6.1.6.2.	Claves visuales: <i>The Innocents</i> .....	223
6.1.6.3.	Comparativa de claves simbólicas.....	230
6.1.7.	Modo enunciativo.....	235
6.1.8.	Análisis detallado del inicio y fin de la narración.....	238
6.1.8.1.	Bloques iniciales: <i>The Turn of the Screw</i> .....	238
6.1.8.1.1.	<i>Bloque 2</i> .....	238
6.1.8.2.	Bloques iniciales: <i>The Innocents</i> .....	243
6.1.8.2.1.	<i>Bloque 1</i> . ....	243
6.1.8.2.2.	<i>Bloque 2</i> . ....	244
6.1.8.2.3.	<i>Bloque 3</i> . ....	246
6.1.8.3.	Comparación detallada inicio de la historia central..	249
6.1.8.4.	Bloques finales: <i>The Turn of the Screw</i> .....	252
6.1.8.4.1.	<i>Bloque 43</i> .....	252
6.1.8.4.2.	<i>Bloque 44</i> .....	258
6.1.8.5.	Bloques finales: <i>The Innocents</i> .....	264
6.1.8.5.1.	<i>Bloque 47</i> .....	264
6.1.8.5.2.	<i>Bloque 48</i> .....	267
6.1.8.5.3.	<i>Bloque 49</i> .....	271
6.1.8.5.4.	<i>Bloque 50</i> .....	274
6.1.8.5.5.	<i>Bloque 51</i> .....	278
6.1.8.6.	Comparación detallada final de la historia central...	280
6.2.	<i>Otra vuelta de tuerca</i> de Eloy de la Iglesia.	
Análisis de su adaptación. ....		283
6.2.1.	Patrones estructurales.....	285
6.2.2.	Análisis de las acciones.....	286
6.2.2.1.	Función temática.....	286
6.2.2.2.	Función cardinal. ....	287
6.2.2.3.	Acciones narrativas.....	289
6.2.2.3.1.	Las apariciones.....	292
6.2.2.3.1.1.	Pedro Braña.....	292
6.2.2.3.1.2.	Cristina Luquín.....	296

6.2.3. Los personajes.....	299
6.2.3.1. Comparativa de los personajes.....	301
6.2.4. Los espacios.....	304
6.2.4.1. Comparativa de los espacios.....	309
6.2.5. Claves visuales.....	311
6.2.6. Colores de la narración.....	317
6.2.7. Evolución cromática.....	318
6.2.8. Modo enunciativo.....	322
6.3. <i>The Turn of the Screw</i> de Rusty Lemorande.	
Análisis de su adaptación.....	327
6.3.1. Patrones estructurales.....	329
6.3.2. Análisis de las acciones.....	331
6.3.2.1. Función temática.....	331
6.3.2.2. Función cardinal.....	332
6.3.2.3. Acciones narrativas.....	334
6.3.2.3.1. Las apariciones.....	337
6.3.2.3.1.1. Peter Quint.....	338
6.3.2.3.1.2. Miss Jessel.....	342
6.3.3. Los personajes.....	344
6.3.3.1. Comparativa de los personajes.....	347
6.3.4. Los espacios.....	349
6.3.4.1. Comparativa de los espacios.....	353
6.3.5. Claves visuales.....	354
6.3.5.1. Comparativa de las claves visuales.....	359
6.3.6. Colores de la narración.....	361
6.3.7. Evolución cromática.....	362
6.3.8. Modo enunciativo.....	366
6.4. <i>El Celo</i> de Antoni Aloy.	
Análisis de su adaptación.....	369
6.4.1. Patrones estructurales.....	371
6.4.2. Análisis de las acciones.....	372
6.4.2.1. Función temática.....	372
6.4.2.2. Función cardinal.....	374
6.4.2.3. Acciones narrativas.....	375
6.4.2.3.1. Las apariciones.....	379
6.4.2.3.1.1. Fosc.....	380
6.4.2.3.1.2. Miss Jessel.....	382
6.4.3. Los personajes.....	385
6.4.3.1. Comparativa de los personajes.....	388
6.4.4. Los espacios.....	391
6.4.4.1. Comparativa de los espacios.....	397
6.4.5. Claves visuales.....	398
6.4.5.1. Comparativa de las claves visuales.....	401
6.4.6. Colores de la narración.....	403
6.4.7. Evolución cromática.....	404
6.4.8. Modo enunciativo.....	408

7. Conclusiones.....	411
8. Resumen.....	423
8.1. Resumen en castellano.....	425
8.2. Resumen en inglés.....	430
9. Bibliografía citada.....	435
10. Anexos.....	441
10.1. Bloques de contenido narrativo.....	443
10.1.1. Novela: <i>The Turn of the Screw</i> .....	445
10.1.2. Película: <i>The Innocents</i> .....	467
10.1.3. Película: <i>Otra vuelta de tuerca</i> .....	491
10.1.4. Película: <i>The Turn of the Screw</i> .....	507
10.1.5. Película: <i>El cielo</i> .....	521
10.2. Biografías.....	535
10.2.1. Henry James.....	537
10.2.2. Jack Clayton. ....	540
10.2.3. Eloy de la Iglesia. ....	543
10.2.4. Rusty Lemorande. ....	547
10.2.5. Antoni Aloy. ....	549
10.3. Fichas técnicas de las películas.....	551
10.3.1. <i>The Innocents</i> .....	553
10.3.2. <i>Otra vuelta de tuerca</i> .....	555
10.3.3. <i>The Turn of the Screw</i> .....	556
10.3.4. <i>El Cielo</i> .....	557

## **1. INTRODUCCIÓN**



## **1.1. Introducción.**

La relación narrativa del cine con la literatura ha sido abundantemente estudiada y los componentes teóricos que los relacionan son cada vez más sólidos y precisos, sin embargo, tal vez puede echarse en falta la existencia de un método analítico concreto que permita establecer unas comparaciones sobre la base de unos parámetros medibles en ambos campos, que interrelacionen ambos medios expresivos de un modo eficaz y lo menos subjetivo posible.

Esta relación entre ambos universos creativos me ha resultado siempre muy atractiva, tanto como espectador/lector como en el campo de la creación audiovisual y literaria. Los problemas que existen en el proceso de adaptación/transposición del género literario al cinematográfico hacen aflorar las dudas en cuanto a la subordinación de un medio con respecto al otro, pues es bastante más habitual que la historia primaria se encuentre en el medio literario, de varios siglos de antigüedad, que no en el sistema cinematográfico, cuya existencia apenas supera el siglo.

De todos modos considero que el cine, pese a su juventud, ya ha alcanzado la plena madurez y, por lo tanto, es de pleno derecho un arte independiente y autónomo, pese a que se haya alimentado en multitud de ocasiones de los descubrimientos de otras artes con las que está relacionado, como la música, la pintura y, sobre todo, la literatura.

Por ello sitúo el centro de atención de esta investigación en la adaptación de la obra literaria al cine, en la historia que origina el mensaje y cómo es vista en uno u otro medio, cómo ha de transformarse al cambiar de un medio escrito a un medio esencialmente audiovisual.

El origen de este trabajo, por tanto, cabe situarlo en la doble fascinación producida por una sola historia que es representada en dos medios distintos, el cine y la literatura, en los que su capacidad de narración-fabulación se impone

a la mayoría de otras consideraciones y, por ello, las comparaciones entre ambos se hacen, a la par que obligadas, en muchos casos odiosas.

Para realizar este trabajo he seleccionado una historia que, escrita originariamente por Henry James en un relato corto, ha dado lugar a numerosas adaptaciones en diversos medios artísticos, teatro, cine y televisión. Elegiremos el campo de la adaptación cinematográfica como lugar de estudio, en donde las versiones existentes muestran propósitos y resultados realmente dispares. *Otra vuelta de tuerca*, o mejor dicho, *The Turn of the Screw* de Henry James contiene una historia narrada de un modo ambiguo para potenciar la diversidad de las posibles interpretaciones a su lectura. Ello queda reflejado al ver cómo las diferentes adaptaciones estudiadas manifiestan distintas interpretaciones de lo que sucede en la historia, posicionándose en la formulación de tesis temáticas muy variadas, incluso contrarias en algunos casos.

El hecho de que el hipotexto literario se trate de un relato corto facilita que la selección de lo que puede aparecer en el hipertexto (la adaptación cinematográfica resultante) se vea condicionada casi exclusivamente por motivos del cambio de medio de la historia más que por motivos de la extensión de la misma.

Me he inclinado, como parte fundamental de la investigación, a analizar el relato *The Turn of the Screw* de Henry James y la película "The Innocents" de Jack Clayton, obras en las que encuentro no solo la misma historia, sino una fidelidad en la esencia de la adaptación respecto al original que la hace especialmente interesante para poder comparar ambos medios expresivos. Ya que no se pueden comparar dos cosas que no tienen nada que ver, cuanto más tengan en común dos obras en medios diferentes, más analogías podremos averiguar en su relación expresiva. Del mismo modo hay que reseñar que el relato de Henry James es una obra literaria que ha dado pie a numerosas adaptaciones e interpretaciones cinematográficas, con lo que resulta de especial interés el analizar alguna de estas películas para contrastar

cómo una misma obra puede dar lugar a otras absolutamente diferentes, tanto en su intención como en su resultado artístico final.

El recuerdo de la lectura de la novela (*The Turn of the Screw*) y del visionado de la película eje central de este estudio (*The Innocents*), dejan un poso similar. Sin embargo, una vez vista y leída, podemos percibir que la misma historia ha llegado por dos vías sensitivas muy diferentes y, por este motivo, ha generado dos experiencias únicas y totalmente diferenciables.

En la visión de la película hemos vivido una experiencia de emoción y descubrimiento, en donde la identificación con la protagonista ha sido total, de modo que hemos creído en los fantasmas del mismo modo que ella hasta que la evidencia de los hechos acaecidos en la diégesis nos pone en alerta para finalmente descubrir el verdadero tema de la película. Un segundo visionado, alerta y conocedor desde un principio de la historia interna, permite disfrutar a otro nivel, más profundo, de la evolución de la mente de la protagonista desde una observación externa, sin la identificación típica de la visión cinematográfica.

La primera lectura del relato *The Turn of the Screw*, nos sitúa en una posición mucho más reflexiva, y vamos descubriendo, según avanza la lectura, la evolución de la mente de la institutriz y cómo ésta deforma los hechos que le llegan de su entorno real. Aquí el horror se produce por la narración en primera persona que acerca la mente de la institutriz a la nuestra, facilitando la identificación en sus sentimientos e ideas. Vemos de un modo mucho más preciso la manera que tiene de derivar sus pensamientos, qué es lo que espera de los demás, qué es lo que teme y cómo actúa ante ello. Sin embargo, en el relato escrito se dejan muchos más elementos abiertos que en su adaptación cinematográfica los cuales potencian la ambivalencia del significado interno de la historia, creando una sensación casi de desasosiego debido a su terrible ambigüedad.

Una historia, dos sensaciones. De este modo podemos derivar que lo importante no es únicamente el mensaje sino que, parafraseando a

McLuhan, el medio es el mensaje, el propio medio manifiesta un grado de comunicación único y diferente, pese a que la historia o pretexto comunicativo sea, aparentemente, el mismo.

### **1.2. Definición del proyecto.**

El objetivo de esta investigación es el estudiar la adaptación o transposición de contenidos de la literatura al cine, el analizar los recursos expresivos y enunciativos que ambos medios artísticos poseen y cómo los ponen al servicio de la narración de una historia, de modo que buscando un mismo efecto han de emplear recursos muy diferentes. Para ello es particularmente útil el manejar dos productos diferenciados de literatura y cine que mantengan unos objetivos similares, tanto en la historia manifestada externamente (una diégesis reconocible en ambos relatos tanto por los elementos de la misma como por su estructuración) como internamente (en donde el tema que se traslade y las conclusiones aportadas por el mismo sean similares).

Plantearemos un análisis que valorará la relación intertextual entre un hipotexto literario que va a generar diversos hipertextos cinematográficos con unas estructuras enunciativas específicas que trasladan diversas potencialidades significantes, las cuales pueden coincidir o no con el hipotexto de referencia.

Dentro de las relaciones que se establecen en ambos medios, al realizar las adaptaciones cinematográficas normalmente el resultado obtenido es independiente de la bondad del original pudiéndonos encontrar con todo tipo de variaciones, a saber:

- Obras de gran éxito y valor literario que dan lugar a obras cinematográficas de mucho menor nivel:

- *Los hermanos Karamazov.*
- *Otra vuelta de tuerca* (en la versión de Eloy de la Iglesia o de Rusty Lemorande)
  
- Obras menores literarias que dan lugar a obras maestras del cine:
  - *Sed de mal* de Orson Welles,
  - *Senso* de Visconti.
  
- Obras menores literarias que dan lugar a obras menores cinematográficas.
  
- Obra maestra literaria que da lugar a una obra cumbre cinematográfica:
  - *The Turn of the Screw* de Henry James con *The Innocents* de Jack Clayton.

Independientemente del resultado obtenido creemos que, para una misma historia, el mero paso del medio literario al cinematográfico supone un cambio a tantos niveles que imposibilita que la sensación producida en el receptor sea la misma. La idea o tema trasladado puede ser similar, el recuerdo de la diégesis puede coincidir, pero el acto sensorial que involucra cada medio es de naturaleza tan dispar que la traslación de una misma historia produce dos actos comunicativos radicalmente diferentes.

Una misma historia puede dar origen a varias interpretaciones narrativas literarias o cinematográficas que tengan calidades y significados muy diferentes. Ello hace hincapié en la autonomía de cada obra en sí misma, en donde tanto como la historia narrada influye el medio en el que se desenvuelve la narración.

Se han efectuado múltiples análisis que abordan esta cuestión, pero creemos que podemos aportar una visión más práctica y aplicable a

nuevos estudios similares, de modo que se facilite saber cuáles son los elementos específicos que, desde una perspectiva cinematográfica, son imprescindibles a la hora de realizar una adaptación cinematográfica.

Objetivo de la investigación:

1. Estudiar la adaptación o transposición de contenidos de la literatura al cine.
2. Analizar los recursos expresivos y enunciativos de ambos medios.
3. Comprobar que una misma historia, al ser presentada en dos medios expresivos diferentes, el literario y el cinematográfico, da lugar a dos obras diferentes e independientes
4. Analizar cómo las sucesivas obras cinematográficas utilizan de modo diferente los recursos expresivos de su medio al afrontar la adaptación de una misma obra literaria.
5. Determinar la importancia de la trama argumental en la construcción del significado de la narración.
6. Corroborar que la existencia de una buena historia de base no es garantía para la creación de una buena película.
7. Estudiar si es posible plantear un método objetivo para averiguar el grado de fidelidad de una obra cinematográfica a su correspondiente literaria.

Preguntas de investigación:

Consideramos la acción externa como el conjunto de acciones que se desarrollan en una determinada narración y que desembocan en unas consecuencias concretas, pongamos el ejemplo de un escritor que asiste al funeral de un amigo de juventud y, la noche siguiente de ser enterrado éste, se lo encuentra fortuitamente en la calle (*El Tercer hombre*).

Y considerando el contenido interno como el significado temático que se desprende de la narración,

- ¿Es determinante la acción externa para la conformación del contenido interno narrativo?

Teniendo en cuenta que tratamos con una misma historia narrada en dos medios diferentes,

- ¿Ha de mantenerse la misma estructura y las mismas acciones externas al pasar la historia de un medio a otro?

Sabiendo que el texto literario que se adapta es el origen del resultante texto cinematográfico y que, por lo tanto, el segundo tiene que mantener una fidelidad respecto al primero para ser reconocible como adaptación,

- ¿Es posible medir el grado de fidelidad buscado por una determinada adaptación cinematográfica?
- ¿Cuál es el factor determinante que provoca que un hipertexto cinematográfico sea reconocible como adaptación del hipotexto literario?

Justificación de la investigación:

- Puede servir para lograr un método concreto que aplicar en el análisis de las relaciones que se producen entre una novela y sus adaptaciones cinematográficas.
- Esta investigación puede ser beneficiosa para todo guionista profesional que intente afrontar una adaptación literaria. Del mismo modo ha de resultar útil para cualquier estudiante de dirección cinematográfica pues se van a analizar diversos métodos de lenguaje audiovisual y sus resultados concretos en una película.
- En este trabajo se pretende el análisis de elementos simbólicos de un modo cualitativo y cuantitativo, de manera que se pueda

establecer una mejor metodología en el estudio de los contenidos ocultos de una película.

Viabilidad de la investigación:

- La muestra que hemos elegido para esta investigación consideramos tiene una variedad suficiente respecto a los casos posibles en la relación cine/literatura y un innegable interés tanto literario como cinematográfico que ha de permitirnos el alcanzar los objetivos de la investigación en cuanto a las transferencias narrativas al pasar de un medio a otro como en cuanto al análisis de los diferentes lenguajes y recursos expresivos que utilizan. Del mismo modo, al ser la base del estudio el paso de una historia de ficción literaria al medio cinematográfico, considero que tomar un hipotexto de reconocido valor y que ha dado pie a numerosas adaptaciones cinematográficas con resultados tan dispares nos va a permitir un análisis cuantitativo y cualitativo del cual desprender gran parte de las conclusiones previstas y poder así comprobar o refutar las hipótesis formuladas, creo que es un planteamiento apropiado y suficiente para este proyecto de investigación.

### ***1.3. Hipótesis de investigación.***

Me permito adelantar algunas de las ideas que fundamentan la investigación propuesta:

Considerando el significado interno de una acción como la propuesta temática que desprende, es decir, el contenido en términos discursivos y emocionales que resulta del análisis de la narración de las acciones.

1. *Una correlación de los significados internos, tanto a nivel de acciones clave como de estructura significativa, de la obra literaria y la película posibilitan*

*un resultado más satisfactorio para el espectador si lo que espera como producto final es una adaptación cinematográfica.*

- 2. La fidelidad al texto literario no se encuentra únicamente en las acciones externas sino también en la comprensión del significado interno de la obra que se pretende adaptar, es decir, de la comprensión y fidelidad a la propuesta temática que propone implícitamente el autor literario a su obra . El realizar una adaptación cinematográfica que traicione o no comparta el espíritu de la obra matriz conlleva necesariamente la producción de una película que traiciona las expectativas del espectador.*
- 3. Aunque la fidelidad al original en una adaptación sea muy elevada, no se va a producir la misma respuesta en el receptor del mensaje. El medio a través del cual se muestra la historia, novela o cine, impondrá su ley facilitando dos experiencias sensoriales y comunicativas completamente diferentes pero igualmente válidas.*
- 4. Una adaptación cinematográfica no tiene por qué desmerecer el original, sino que puede alcanzar una independencia como producto y una altura artística que también será independiente, pudiendo ser inferior, igual o superior a la obra en la que se basa.*
- 5. Una buena historia es condición necesaria pero no suficiente para lograr una buena película, por lo tanto la elección de una novela de calidad contrastada como hipotexto no garantiza en absoluto que el hipertexto cinematográfico resultante alcance un nivel aceptable.*
- 6. La elección de una obra literaria notoria no asegura el éxito sino que aumenta las posibilidades de fracaso como producto independiente ya que el espectador que ha leído la novela normalmente preferirá el sentido emocional y la “visión” que le dio a su lectura.*

#### **1.4. Selección de la muestra.**

Es innegable que las adaptaciones cinematográficas pueden dar resultados del todo alejados del original literario. En nuestro estudio vamos a seleccionar el caso de una obra literaria de incuestionable valor artístico y que haya alcanzado una notoriedad máxima. También resulta de especial interés que la obra elegida se trate de un relato corto, pues consideramos que es un hipotexto cuya extensión facilita que en su correspondiente versión cinematográfica puedan quedar reflejadas todas las acciones que aparecen en el relato, de modo que la disparidad en la representación de dichas acciones narrativas que exista en el hipertexto se deba a motivos puramente de cambio de medio expresivo y no a las limitaciones temporales que impone la comercialización de las películas en el medio cinematográfico.

Del mismo modo creemos necesario que el autor de la adaptación reconozca de modo explícito en los títulos de crédito de la película la referencia al origen literario que le sirve de base, pues de otro modo podemos hallarnos ante una inspiración libre o, incluso, una reinterpretación del material de acuerdo a los gustos del autor, con independencia de lo que hubiere planteado el escritor en su narración.

Consideramos que el lenguaje audiovisual, pese a tener características similares, depende en gran medida del medio para el que está creado y por ello no es lo mismo hablar de adaptaciones realizadas para la televisión que hacerlo de las producidas para el cine. Hemos elegido estas últimas debido a su mayor tradición lo cual ha posibilitado que, hasta tiempos muy recientes, las adaptaciones literarias cinematográficas fueran afrontadas casi siempre por directores de contrastada experiencia y, por lo tanto, el producto resultante fuera susceptible de alcanzar mayor notoriedad que las adaptaciones realizadas para la televisión. Sin embargo los tiempos están cambiando y la televisión se está convirtiendo en una plataforma a la que cada vez se destina más recursos gracias a la mejora de la calidad de la imagen, la posibilidad de una más eficiente adecuación para el visionado (grabación en discos duros multimedia, televisión a la carta tipo Yomvi, etc.) y la utilización de exhibición

en medios paralelos (empleo de internet, bien en descarga, bien en stream). Todo esto está cambiando el panorama y trasladando el talento al medio televisivo, en donde la limitación temporal de la extensión de una adaptación que nos encontramos en el cine deja de tener sentido al poder fragmentar y presentar dicha adaptación como suma de diferentes capítulos conformando una serie.

Consideramos *The Innocents* como una obra cumbre del cine en la que el hipertexto se encuentra al nivel del hipotexto literario, mientras que *El Cielo*, de Antoni Eloy, es una obra menor pero interesante, que logró cierta notoriedad en el momento de su estreno. *Otra vuelta de tuerca* de Eloy de la Iglesia o *The Turn of the Screw* de Rusty Lemorande son obras cuyo valor cinematográfico principal lo encontramos en las referencias mantenidas del original literario o las tomadas de la primera versión de Jack Clayton.

El hecho que *The Turn of the Screw* de Henry James sea un hipotexto literario con un gran número de versiones cinematográficas, que una de ellas haya alcanzado un valor intrínseco muy elevado dentro de la historia del cine y que las otras versiones tengan resultados dispares facilita la comparativa en lo que es el motivo de estudio fundamental: el intento de trasvase de un “totum” literario al medio cinematográfico.

Para el estudio de la obra literaria se ha preferido ir a una fuente secundaria, la traducción al castellano del original de Henry James, pues considero que el grado de profundidad de significado de la fuente primaria exige un conocimiento del inglés mucho más vasto del que poseo. En el estudio de las películas he alternado la versión original en inglés con la traducida al castellano.

En este punto cabe señalar que hemos elegido como hipertexto base para este trabajo la película de Jack Clayton, ya que estimamos que, para extraer valores universales que sirvan como referencia de análisis para posteriores aplicaciones, es de mayor utilidad manejar los aciertos de una obra que no tener que lidiar con los errores de otra.

Consideramos garantía de hallarnos ante una adaptación seria y rigurosa el hecho de que los responsable de la misma, el director y los guionistas, sean de una talla mundial reconocida y que el producto final haya logrado reconocimiento internacional, tanto de público como de crítica, y que éste haya trascendido el periodo temporal durante el cual fue concebido.

A continuación exponemos las muestras seleccionadas según os criterios expuestos con anterioridad:

1. HIPOTEXTO:

a. OBRA MAESTRA LITERARIA:

- i. *The Turn of the Screw* de Henry James (1896).

2. HIPERTEXTOS:

a. OBRA MAESTRA CINEMATOGRAFICA:

- i. "The Innocents" de Jack Clayton (1961)

b. OBRA MENOR CINEMATOGRAFICA.:

- i. "Otra vuelta de tuerca" (1985) de Eloy de la Iglesia.
- ii. *The Turn of the Screw* (1994) de Rusty Lemorande.
- iii. "El cielo" (1999) de Antoni Eloy.

## **2. METODOLOGÍA**



## **2.1. Metodología.**

El marco teórico que va a adoptar la orientación metodológica de la investigación es de carácter pluridisciplinar, ya que va a involucrar una variedad de análisis e interpretación de textos literarios, así como el análisis de la narrativa audiovisual y las vertientes de significado simbólico de las acciones, colores, sonidos y demás elementos intervinientes en los materiales estudiados.

Para ello se va a adoptar un trabajo fundamental, basado en fuentes secundarias (traducción de la novela) y primarias (novela y películas) que van a ser analizadas en profundidad siguiendo criterios explicados y contrastados por la teoría de cada una de las disciplinas que abarca el estudio.

## **2.2. Brian McFarlane y su propuesta de sistema de análisis comparativo cine/literatura.**

Como ya ha sido indicado con anterioridad, Brian McFarlane<sup>1</sup> ha propuesto un esquema de estudio de las adaptaciones entre literatura y cine que va a servir de base para el sistema que pretendo aplicar en esta investigación.

Recordaremos que para dicho autor cabe distinguir entre los aspectos narrativos, que admiten una transferencia de un medio al otro, y los aspectos enunciativos, que requieren una adaptación propiamente dicha (“adaptation proper”) al involucrar dos sistemas de significación completamente diferentes.

---

<sup>1</sup> MACFARLANE, Brian, op. cit. pags. 23 a 29.

### **2.2.1. Elementos transferibles.**

Serían los elementos narrativos, entendiendo por tales la serie de hechos conectados causalmente y que trabajan hacia la creación de un patrón más amplio que da forma a la obra en toda su extensión. Dentro de estos elementos podemos diferenciar:

*HISTORIA*: la sucesión de los acontecimientos de un modo diacrónico, la materia prima con la que cuenta el artista para ultimar su mensaje, es decir, todos los hechos que han ocurrido y en el orden en que han sucedido.

*ARGUMENTO*: lo entendemos como el camino seguido para contar la historia, de modo que esta se deforma creativamente y se defamiliariza, pudiendo alterar el orden en el que aparecen los acontecimientos, omitiendo detalles o deformando los hechos de acuerdo a una visión particular (que puede coincidir con la interpretación subjetiva de algún personaje). En el argumento se estructura la historia en busca de una interpretación particular de la misma.

Aunque una novela y una película tengan la misma historia e incluso una estructura similar, deberán tener estrategias argumentales diferentes, poner en acción distintos énfasis, pues la historia llega al receptor por diferentes vías lo que requiere un tratamiento acorde a ellas. Ello puede implicar en cada medio la elección de acciones narrativas no coincidentes para trasladar un mismo acontecimiento.

*FUNCIONES CARDINALES*: Son aquellas acciones narrativas que abren alternativas (“los momentos de riesgo de la narración”) con consecuencias directas en el desarrollo subsiguiente de la historia. Las funciones cardinales permiten identificar un relato como tal, de modo que si éstas varían podemos decir que el relato cambia.

*FUNCIONES DE LOS PERSONAJES Y LOS CAMPOS DE ACCIÓN*: Uno de los más importantes elementos unificadores lo podemos encontrar en las

funciones que acometen los personajes, las cuales están distribuidas dentro de un número limitado de círculos de acción. Dependiendo el tipo de adaptación realizada, se puede aislar las principales funciones de los personajes y observar lo que queda de ellas en la versión cinematográfica.

*IDENTIFICACIÓN DE LOS PATRONES PSICOLÓGICOS Y/O MÍTICOS DE LOS PERSONAJES:* Los elementos míticos que están actuando en una novela son fácilmente transferibles a la pantalla ya que su entidad es independiente de la manifestación en la que se encuentren. El material denotativo que provee el vehículo para estos patrones de interpretación puede cambiar de la novela a la película sin afectar las connotaciones míticas o psicológicas de los mismos motivos. Son, por lo tanto, materiales de contenido que existen en los niveles profundos del texto, que no están ligados a un modo particular de expresión (sino más bien de interpretación del significado) y que son susceptibles de un tratamiento más o menos objetivo.

### **2.2.2. Elementos adaptables (“Adaptation proper”)**

Serian los elementos pertenecientes a la enunciación de la obra, entendiendo por tales aquellos elementos responsables de concretar la narrativa en cada medio. Aunque la versión cinematográfica de una novela mantenga todas sus funciones cardinales, las principales funciones de los personajes, los patrones psicológicos más importantes y todos los niveles de articulación del mensaje, se producirá una respuesta diferente. La experiencia afectiva y/o intelectual será diferente según cual sea el medio.

### **DOS SISTEMAS SIGNIFICANTES.**

- Los signos verbales, de baja iconicidad y alta función simbólica, en cuanto a su ligazón con el objeto al que representan proveniente de una convención, trabajan sobre el lector conceptualmente.

- Los signos cinematográficos, con su alta iconicidad y su incierta función simbólica, pues las relaciones simbólicas de las imágenes funcionan como metáforas cuyo significado no está establecido tras una convención, trabajan sobre el espectador a nivel directo, perceptualmente.

Al estudiar el fenómeno de las adaptaciones, se puede considerar hasta dónde el director ha recogido sugerencias visuales de la novela en su representación de los signos verbales y cómo la representación visual afecta a la “lectura” del texto fílmico.

#### *LA LINEALIDAD DE LA NOVELA Y LA ESPACIALIDAD DE LA PELÍCULA.*

- Hay dos diferencias significativas a resaltar:
  - La inmediatez del cuadro cinematográfico provee una complejidad visual mayor que ninguna palabra debido al impacto espacial de la imagen.
  - El control que puede lograr el creador cinematográfico sobre la “puesta en escena” es muy inferior al ejercido por el escritor a través de su presentación lineal de palabras en una página.

#### *CÓDIGOS.*

- Las películas, a diferencia del lenguaje verbal, no tienen un vocabulario establecido (la variedad de sus imágenes, al contrario que las palabras, son infinitas) ni una estructura sintáctica, sin embargo y a pesar de ello, sí que podemos encontrar una serie de convenciones en relación con la operación de sus códigos. Existen una serie de códigos que nos permiten “leer” las películas de acuerdo al uso que se hacen de ellos en un momento dado, pero que no nos garantizan que este tipo de códigos sean usados siempre de la misma manera.

- Podemos encontrar varios tipos de códigos:
  - Códigos del lenguaje: acentos o tonos de voz y su significado social o temperamental. Estos códigos conforman el idiolecto<sup>2</sup> del personaje.
  - Códigos visuales: Lo que se ve, lo que se selecciona, las interpretaciones actorales, las transiciones entre imágenes.
  - Códigos de sonidos no lingüísticos: Música y sonidos diversos.
  - Códigos culturales: Toda la información acerca de cómo vive o vivía la gente en un tiempo y lugar determinados.

#### *HISTORIAS CONTADAS E HISTORIAS PRESENTADAS.*

- Nos encontramos con dos sistemas de lenguaje diferentes:
  - Lenguaje escrito: Funciona de manera totalmente simbólica, en donde el significado se alcanza tras un proceso mental por parte del receptor que debe conocer las convenciones de dicho lenguaje para formar un constructo completamente abstracto que pueda generar imágenes e ideas, pero siempre a partir del intelecto.
  - Lenguaje cinematográfico: Funciona a través de una interacción de códigos, con un número de posibilidades inmensas que involucran distintos lenguajes y sistemas, y que se dirigen al receptor desde múltiples ángulos, generando una respuesta en él tanto intelectual/convencional (pues se puede utilizar el lenguaje dentro de la imagen o como expresión hablada de los personajes), intelectual/perceptual (la sucesión

---

<sup>2</sup> FERNANDEZ TUBAU, VALENTÍN (2012:176)

de diferentes imágenes en un orden concreto puede generar unas ideas determinadas al ser relacionadas) como puramente sensorial (utilizando las imágenes y los sonidos como experiencias sensoriales que llegan de un modo similar a las que tiene el receptor en su vida).

- Las novelas suelen presentar las acciones en pasado mientras que las películas tienen, forzosamente, que hacerlo en presente (existen métodos para matizar el presente, refiriéndolo, gracias al sonido o a algún tipo de transición de imagen, a un tiempo pasado; pero las acciones que “vemos” las vemos al ocurrir las mismas, con lo que han de estar en “presente” al contemplarlas aunque sepamos que, dentro de la diégesis, ya han pasado).
- La representación espacio/temporal cinematográfica provee una presencia física de la acción y los personajes que está absolutamente vedada a la linealidad de la novela. En el cine vemos la acción al completo y en un instante, en la novela el propio proceso de la lectura nos obliga a ir descubriendo poco a poco cuál es la acción y sólo al acabar de leer la descripción de la misma la podremos reconstruir mentalmente en su totalidad.
- El metalenguaje novelesco, es decir, la cuidada selección de las palabras y los conceptos que sirven de vehículo a la narración de la historia “contada” es sustituido, en parte, por la puesta en escena cinematográfica. Muchos de los elementos de una película, de alguna manera, no tienen que ser “contados” porque son “presentados” (podríamos decir que la forma que tiene una película de contar su historia es a través del modo en que ésta es “mostrada” fragmento a fragmento y cómo se ordenan estas “muestras”).

Brian McFarlane introduce los siguientes puntos dentro de sus análisis prácticos<sup>3</sup>:

- Patrones estructurales:
  - Historia y argumento.
  - Estructura general.
  
- Transferencia de funciones narrativas:
  - Principales funciones cardinales.
  - Funciones de los personajes.
  
- Enunciación y adaptación:
  - Modo narrativo de la novela:
    - Voz narradora.
    - Estilo de escritura.
    - Diálogos.
  
- Modo narrativo de la película:
  - Voz narradora.
  - Estilo cinematográfico.
  
- Contexto creativo.

---

<sup>3</sup> MACFARLANE, BRIAN (1996: 32 a 193)



### **3. REFLEXIONES TEÓRICAS SOBRE CINE Y LITERATURA**



### **3.1. Cuestiones generales.**

Es práctica habitual iniciar los escritos que tratan sobre las relaciones entre el cine y la literatura con las frases de Joseph Conrad y de D.W. Griffith en las que se relaciona la capacidad de la novela y el cine para trasladar al receptor del mensaje imágenes que cuentan historias, con lo que se establece un primer paralelismo entre ambos medios narrativos, la capacidad de ambos medios para crear imágenes que, ordenadas de un modo concreto, producen sensaciones y emociones, generando contenidos conceptuales. Yo no pretendo ser más pero tampoco menos y dejo ambas frases, como primeras piedras sobre las que construir esta tesis:

En la vertiente literaria tenemos la frase que Joseph Conrad escribiera en 1897:

*“My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is before all, to make you see”.*<sup>4</sup>

En el lado cinematográfico debemos acordarnos de la dicha por David Wark Griffith en 1913, que guarda un evidente paralelismo con la anterior:

*“The task I’m trying to achieve above all is to make you see”.*<sup>5</sup>

Brian McFarlane hace referencia a estos autores para señalar su convencimiento acerca de la capacidad de ambos medios para descomponer tiempo y espacio en el proceso narrativo:

“Conrad and James further anticipate the cinema in their capacity for “decomposing” a scene, for altering point of view so as to focus more

---

<sup>4</sup> CONRAD, JOSEPH, Prefacio a *“The Nigger of the Narcissus”* London: Dent, 1897.

<sup>5</sup> JACOBS, LEWIS (1939:119)

sharply on various aspects of an object, for exploring a visual field by fragmenting it rather than by presenting it scenographically”<sup>6</sup>

Prácticamente podemos apreciar que la mayoría de los autores que definen las relaciones entre el cine y la literatura, suelen destacar, como uno de los elementos que comparten ambos medios, la capacidad narrativa para contar historias a través de imágenes, ya sean visuales, ya sean mentales. Se trata de ofrecer una particular visión de la realidad a través de la fábula, pero para ello utilizan métodos muy diferentes. La función de transmisión a través de la narración de una historia es la misma, pero los métodos se diferencian muy pronto, pues el cine, en cuanto abandona la fase preparatoria del guión (al que podríamos considerar como una obra literaria necesariamente incompleta, pues debe dejar abiertas muchas posibilidades para que el campo audiovisual termine de concretar) debe recurrir a una cantidad ingente de medios materiales y a la colaboración de un numeroso equipo humano que va a condicionar de un modo definitivo, junto a la interpretación y transcripción visual que haga el director de la historia, el mensaje obtenido.

Tal y como dice McFarlane acerca de Conrad, éste anticipó las técnicas cinematográficas ya que cambió la tradicional transparencia del mundo de referencia de la novela de modo que:

*“...the mode and angle of vision were as much a part of the novel’s content as what was viewed.”*<sup>7</sup>

Un ejemplo de que las delimitaciones entre ambos medios no están muy claras, incluso para los propios profesionales que lidian a diario con ellos, lo podemos encontrar en la cita que hace Norberto Mínguez<sup>8</sup> sobre una reflexión del escritor y cineasta Gonzalo Suárez:

---

<sup>6</sup> MCFARLANE, BRIAN (1996:5)

<sup>7</sup> MCFARLANE, BRIAN (1996:6)

<sup>8</sup> MINGUEZ, NORBERTO (1996:25)

*“Cuando se me pregunta qué porcentaje de literatura hay en el cine o viceversa, experimento el mismo desaliento. Tengo la pulsión desesperada de llamar a mi contable. Sólo él, o Dios, lo sabe...cine y literatura comparten inevitablemente un intangible territorio que ni los más perspicaces han conseguido acotar: el de los sueños”.*

Esta cita pone el énfasis en que la narración, tanto literaria como cinematográfica, antes de ser un ejercicio objetivo para explicar un hecho concreto, busca más bien la recreación de una historia, cierta o inventada que, a través de la fabulación, se convierta en una reinterpretación del hecho generador de dicha narración a través del mundo sensorial del autor, en su visión particular del mundo, en su reinterpretación de la realidad que es la que va a dar lugar al acto de comunicación artística.

*“...tanto la literatura como el cine tienen la cualidad de poder representar desarrollos en el tiempo, lo que no es posible en disciplinas esencialmente espaciales, como la pintura”.*<sup>9</sup>

Por ello la magia que la novela y el cine comparten es esa capacidad de recrear mundos mentales, en los que la formación de imágenes es clave para trasladarnos las historias, expresarlas a través de la narración y conectarlas con el receptor del mensaje de un modo que éste pueda vivificarlas e incorporarlas, en cierto sentido, al ámbito de su experiencia.

*“One may, on the other hand, see visually through the eye or imaginatively through the mind. And between the percept of the visual image and the concept of the mental image lies the root difference between the two media”*<sup>10</sup>

Sin embargo resulta evidente que los recursos que ponen en funcionamiento para lograr la expresión son radicalmente diferentes, de un

---

<sup>9</sup> WOLF, SERGIO (2001:37)

<sup>10</sup> BLUESTONE, GEORGE (1973:1)

carácter puramente simbólico y unívoco la literatura (uso exclusivo del lenguaje escrito) mientras que el cine adopta técnicas multidisciplinares que involucran tanto lo cognoscivo como lo sensorial (apelando a los sentidos de la vista y el oído además de la capacidad de crear conceptos complejos a través del discurso).

La facilidad y vocación para contar historias que comparten ambos medios, hace que no sea de extrañar que el cine se haya nutrido de la novela como fuente de inspiración para sus propias narraciones, un banco casi infinito de historias y personajes con, en muchas ocasiones, el refrendo de los lectores (demostrable en números de ventas de libros y popularidad alcanzada por las historias y sus autores), aunque olvidándose de que la popularidad de una novela probablemente esté más ligada a su forma verbal escrita que a la historia que transmite, la historia queda en el recuerdo del lector pero lo que hace que éste disfrute de la lectura es el modo en que está contada, cómo están engarzadas las palabras unas a otras, creando una musicalidad, un “aroma” del que se disfruta profundamente y que hace que el acto de leer se convierta en una experiencia enriquecedora. Del mismo modo, si una película consigue la excelencia, ésta va a ser producto de la interconexión de todos los factores que la han creado bajo la batuta del director, antes que de la historia base que le sirve de soporte narrativo, tanto si se trata de una adaptación como si el material es original. Forma y contenido en arte y, por lo tanto, en literatura y cine, van siempre juntos y no pueden dissociarse de la obra obtenida.

*“Given that the novel and film have been the most popular narrative modes of the nineteenth and twentieth centuries respectively, it is perhaps not surprising that the film-makers have sought to exploit the kinds of response excited by the novel and have seen in it a source of ready-made material, in the crude sense of pre-tested stories and characters, without too much concern for how much of the original’s popularity is intransigently tied to its verbal mode.”<sup>11</sup>*

---

<sup>11</sup> MCFARLANE, BRIAN (1996:8)

Considero que tanto la literatura como el cine son medios autónomos e independientes. Es evidente que se relacionan e influyen mutuamente, pero no tienen una relación de dependencia en su vertiente expresiva sino que, como mucho, cogen prestadas fabulaciones uno del otro (principalmente de la literatura al cine) para, en su propio medio y utilizando sus propios recursos, crear un nuevo acto narrativo, absolutamente diferenciado del cual tomar prestada la historia.

*“Las palabras remiten, representan o reenvían a las cosas, y lo único que está ahí son ellas mismas (símbolo)<sup>12</sup>, aunque por su uso puedan conformar cierto sistema específico, metafórico o simbólico; las imágenes y los sonidos, en cambio, son las cosas (icono)<sup>13</sup>, esas cosas, aunque esas cosas representen a otras, o aunque por el tipo de vínculo que mantienen entre sí puedan adquirir un estatuto específico, si se quiere metafórico, simbólico.”<sup>14</sup>*

Considero que el cine ha alcanzado ya la madurez y que no debe nada a otros medios artísticos, más allá de la evidente e inevitable influencia de todo con todo, más allá de su propia esencia de arte multidisciplinar. Si bien resulta evidente que uno de sus nutrientes principales consiste en la ingente cantidad de historias producidas a lo largo de siglos de creación literaria y que, en un principio, también se aprovechó de sus hallazgos, teniendo el principal exponente de la utilización de los recursos literarios en el clarividente Griffith, que utilizó las estructuras narrativas de Dickens para sentar las bases del moderno montaje narrativo, como podemos apreciar en el siguiente fragmento, en el que el pionero cineasta defendía en 1908, ante sus empleados, la idea de realizar un montaje paralelo por vez primera en la historia del cine, tal y como relata Linda Arvindsen Griffith:

---

<sup>12</sup> Símbolo: es un signo que sólo puede ser entendido a través de una convención. No se parece al objeto ni tiene ninguna conexión con él.

<sup>13</sup> Icono: es un signo que representa un objeto a través de su similitud con el mismo.

<sup>14</sup> WOLF, SERGIO (2001:34)

*“Cuando Griffith sugirió representar una escena de Annie Lee esperando el regreso de su marido, seguida inmediatamente por otra de Enoch en una isla desierta, la cosa resultó divertida.*

*“¿Cómo se le ocurre saltar de una cosa a otra en la narración? La gente no sabrá lo que quiere decir.”*

*“Bueno – respondió Griffith –, ¿no escribe Dickens de este modo?”*

*“Sí, pero es Dickens; esto es diferente, se trata de una novela.”*

*“No tan diferente, esto es un argumento de película.”<sup>15</sup>*

De hecho, la moderna teoría literaria y cinematográfica pone en duda la utilidad de establecer un método de análisis comparativo que establezca relaciones de dependencia del cine respecto a la literatura. Como ya ha sido señalado, uno de los vínculos más claros entre el cine y la literatura es su capacidad narrativa, la facilidad de contar historias utilizando cada una su propio lenguaje. Sin embargo, la narrativa es simplemente un elemento catalizador dentro del entramado utilizado para transmitir un mensaje:

*“The narrative in a novel or a film provides only one of many elements that cohere into the work. Abstracted from its place in the work, the narrative remains simply an element – it carries none of the work’s value with it.”<sup>16</sup>*

No puedo estar más de acuerdo con la idea de que una historia, considerando tal como una sucesión de hechos en un determinado orden cronológico, no es más que un vehículo para la realización de una obra, ya literaria ya cinematográfica, en donde el verdadero valor de la misma se alcanza gracias a multitud de elementos independientes de este “pre-texto” y que, como ya se ha indicado con anterioridad, no son trasladables de una obra a otra. No obstante, debido al gran número de ellas, las adaptaciones de obras literarias al lenguaje cinematográfico constituyen un campo de trabajo idóneo para comprender y analizar las relaciones que se establecen en los dos medios.

---

<sup>15</sup> EISENSTEIN, SERGUEI (1958:221)

<sup>16</sup> LUHR, WILLIAM Y LEHMAN, PETER (1977:291)

Tal y como indica Carmen Peña-Ardid:

*“El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas “deshomogéneos” en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos – distinta para el espectador y el lector – e, incluso, en la extensión textual que se les asigna, “ilimitada” para la novela y convencionalmente limitada para el film.”<sup>17</sup>*

El hecho de que se comparta una historia no es más que un punto en común, tal vez insignificante, en cuanto a las diferencias que manifiestan ambos medios. El propio medio es el que va a configurar un modo de relación entre emisor/receptor muy diferenciado en cada caso y que va a condicionar la percepción interna que se haga del mensaje, produciendo una comunicación oculta, no manifiesta o no evidente, mucho más importante que la mera descodificación argumental en la que ambos sistemas lingüísticos pueden coincidir.

*“Where the moving picture comes to us directly through perception, language must be filtered through the screen of conceptual apprehension.”<sup>18</sup>*

La historia que se cuenta puede ser la misma, lógica y cronológicamente suceden una serie de hechos que se comparten en ambos relatos, sin embargo las estrategias narrativas de cada medio y la propia necesidad expresiva individual condicionan a los correspondientes autores a organizar y seleccionar de diferente manera aquello que va a aparecer en los argumentos.

---

<sup>17</sup> PEÑA-ARDID, CARMEN (1992:23)

<sup>18</sup> BLUESTONE, GEORGE (1971:20)

*“Perceptual knowledge is not necessarily different in strength; it is necessarily different in kind.”<sup>19</sup>*

Por ello creo que, siendo importante, la historia no es más que un pretexto comunicativo que vehicula otro nivel de comunicación, radicalmente diferente en la literatura con respecto al cine.

De este modo nos encontramos ante lo que Tomashevsky define como “*motif*” refiriéndose al significado que está detrás de la obra y que forma parte indisoluble de la misma. Distingue entre dos tipos de *motifs*, los “*bound motifs*” que son aquellos datos que no pueden ser omitidos sin alterar la cadena cronológica de hechos que conforman la historia y los “*free motifs*” que es aquello particular que cada artista incluye en su obra para darle el significado profundo. De este modo podemos entender que, en una adaptación cinematográfica de una obra literaria, habitualmente se respetan los primeros mientras que se suelen omitir los segundos, pese a que sean cruciales para lograr una impresión en el receptor similar al del escrito original.

*“...el personaje de la literatura es creado para ser leído y el del cine es encarnado por un actor para ser visto y oído, perdiéndose en el trayecto de la letra a las imágenes y sonidos aquello que el lector podía imaginar de o sobre él.*

*...la historia y los personajes, a su vez, terminan por definir la idea de que tanto la narración literaria como la narración cinematográfica construyen mundos autónomos, que han sido creados específicamente para sus propios medios.”<sup>20</sup>*

Este párrafo nos sugiere un elemento de pérdida al consumarse el paso del cine a la literatura, pues lo imaginado por el lector es sustituido por lo visto por el espectador, pero se olvida del enriquecimiento que produce la sensación

---

<sup>19</sup> BLUESTONE, GEORGE (1971:47)

<sup>20</sup> WOLF, SERGIO (2001:39)

directa característica del lenguaje cinematográfico, en donde los conceptos no son explicados sino que deben “mostrarse” de modo que el espectador los “descubra” y logre aprehender, a través del trabajo de su intelecto, el mensaje sugerido por el autor.

Las obras resultantes en ambos medios han de tener valor por sí mismas y se han de considerar independientemente. Una vez la obra está finalizada, la pieza preexistente en la que se basa es irrelevante estéticamente para valorar la nueva obra. Sin embargo toda obra cinematográfica que se considere la adaptación de un hipotexto literario, debe guardar una serie de características que haga reconocible al origen, de modo que aún manteniendo una cierta independencia comunicativa, el espectador de la película que haya leído (o pueda leer ) la novela debe percibir ambas como narraciones en medios distintos de una misma historia.

“La película está predeterminada por la lectura de un texto. Por mucho margen de “libertad” que se conceda, o por mucho distanciamiento que se imponga respecto a la operación lectora, el texto está presente como instancia originaria.”<sup>21</sup>

### ***3.2. Diferencias en la percepción.***

Muchos de los detractores de las adaptaciones creen en la mayor riqueza de sensaciones que ofrece la lectura, frente a la, según ellos, pasividad del espectador cinematográfico. Argumentan que en la novela el lector debe usar su imaginación para procesar la información dada, de modo que se obtiene una percepción mucho más rica e íntima mientras que con una película el espectador resulta confinado a una percepción meramente física, con lo que el mundo que había ideado con la lectura de la obra literaria queda brutalmente

---

<sup>21</sup> ANTONIO MONEGAL (1993:107)

eliminado y es sustituido por otro meramente físico, al cual asiste bajo una actitud perceptivamente pobre. Este tipo de visión resulta totalmente anticuada y sesgada, interesada en defender la supremacía artística de la literatura frente al cine. Hay que insistir en la independencia de ambos medios artísticos, en su valía como estimulantes de diferentes procesos en el receptor, en su capacidad de enriquecer la vida cotidiana a través de la desautomatización, de la nueva interpretación de la realidad lograda a través de la visión artística. El arte debe alertar la percepción habitual, provocar unos efectos singulares en los individuos, enriqueciendo la percepción de la vida cotidiana. Es decir, reconocemos aspectos de la realidad en el arte y, a su vez, somos capaces de recordar elementos del arte que nos hacen ver la realidad de forma nueva, con mayor cantidad de matices, más rica.

Por ello estoy plenamente de acuerdo cuando Chatman rebate esta visión:

*“Though the visual imagination may be less stimulated by a film than by a novel, the conceptual imagination may be very much stimulated by, say, a face filled with emotion that goes unexplained by dialogue or diegetic context.”<sup>22</sup>*

La riqueza que puede contener un primer plano de una cara, en donde los ojos transmiten unos intangibles sentimientos de modo mucho más poderoso que, incluso, en la vida real, no empobrece la capacidad de crear imágenes a través de las palabras, pero diferencia claramente ambas experiencias, dimensionándolas a un nivel perceptivo diferente, aunque igualmente enriquecedor. El relato escrito cuenta como única materia de expresión la lengua. Ésta es una de las armas más poderosas que tiene el ser humano y en la que ha basado casi toda su evolución mental y tecnológica, sin lengua no hay pensamiento y por lo tanto desaparece prácticamente la inteligencia, el lenguaje escrito ayuda a aprender de las experiencias pasadas, a dejar constancia de los hechos y a sugerir interpretaciones de los mismos. De sobra es conocida su capacidad de crear imágenes y de proyectar mundos,

---

<sup>22</sup> CHATMAN, SEYMOUR (1990:162)

tanto existentes como imaginarios, en la mente de los lectores. Sin embargo, el cine, lejos de renunciar a la palabra la utiliza en toda su dimensión como un elemento más de expresión, permitiendo un mundo en el que el juego de lo abstracto mental interacciona con lo concreto sensorial creando una dimensión compleja que exige del espectador una participación mucho más activa de lo que en un principio pudiera parecer.

Eric Rohmer:

*“Hago diálogos no literarios. La palabra forma parte del cine y de la vida. Describir las cosas con palabras es tan cinematográfico como mostrarlas con imágenes.”<sup>23</sup>*

El modo en que son percibidos los mensajes literarios y cinematográficos difiere radicalmente, de ahí que la expresión a través de los diferentes lenguajes se tenga que adecuar a cada medio, siendo por lo tanto distintas las capacidades expresivas y, por ende, debiendo diferir significativamente los mensajes emitidos, entendiendo como mensaje la finalidad del conjunto de las acciones comunicativas y expresivas utilizadas en cada medio.

*“The rendition of mental states- memory, imagination - cannot be as adequately represented by film as by language. If the film has difficulty presenting streams of consciousness it has even more difficulty presenting states of mind which are defined precisely by the absence in them of the visible world... the film having only arrangements of space to work with, cannot render thought for the moment thought is externalised it is no longer thought.”<sup>24</sup>*

Uno de los problemas centrales con lo que deben enfrentarse los cineastas al abordar una adaptación viene de la dificultad de transformar modos narrativos que resultan apropiados para el lenguaje, pero muy complicados dentro de un medio que funciona en “presente” y que muestra

---

<sup>23</sup> Revista Fotogramas nº 1866, Abril de 1999.

<sup>24</sup> BLUESTONE, GEORGE (1971:47-48)

evidentemente las cosas tal y como aparentan superficialmente ser. El cine es un medio en el que lo que sucede existe mientras se ve, de modo que se puede operar a partir de situar lapsos con diferencias temporales dentro de la diégesis, pero estos fragmentos deberán forzosamente ser narrados en “presente” con independencia de su situación temporal en dicha diégesis. Del mismo modo, a la hora de mostrar una escena será imprescindible que esta suceda en un sitio concreto, con unos objetos o colores determinados, y ello, se quiera o no, añade significados que pueden no estar presentes en el original literario. Por no hablar de la dificultad con los resúmenes temporales y espaciales, con los comentarios narrativos abstractos, con las representaciones de los pensamientos y los sentimientos de los personajes, etc.

Las películas suelen abolir el narrador explícito literario, identificado o no con un personaje, que explica la acción y vehicula la narración. Se suele considerar que no es bueno explicar a través de palabras lo que pueda explicarse a través de imágenes y las ideas que vayan surgiendo no deben hacerlo de modo explícito, sino que debe ser el espectador el que las vaya averiguando a través de los datos ofrecidos en la narración. En el lenguaje fílmico es más apropiado que sea el propio receptor el que infiera diferentes hipótesis, constantemente a lo largo del visionado de la película, de modo que esto sea un factor añadido clave para mantener la atención. En función de cómo se vayan cumpliendo o no las expectativas creadas, el espectador saldrá más o menos satisfecho del producto cinematográfico.

La literatura es el arte por excelencia del pensamiento, en donde se pueden llegar a trasladar pensamientos del autor o de un personaje de modo que el lector realice un proceso de identificación sustitutiva tal que al leer tenga la sensación de estar en la mente del productor de dicho pensamiento o, incluso, se tenga la sensación de estar teniéndolo realmente. Es una comunicación muy potente, de mente a mente, en que la inteligencia de una persona, el emisor del contenido, puede ser asimilada por la comprensión de la otra, el receptor del mismo, produciéndose un acto de simbiosis altamente gratificante y enriquecedor.

*“Oh! It is only a novel” replies the young ladie; while she lays down her book with affected indifference or momentary shame. – “It is only Cecilia, or Camila, or Belinda; or, in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humor, are conveyed to the word in the best-choosen language”.*<sup>25</sup>

El cine, por su parte, es el arte por excelencia de la vivencia, en donde se puede producir un aprendizaje acelerado a partir de experiencias ajenas y ficticias que, debido a su capacidad de potenciar la identificación con los personajes, se toman como experiencias ciertas, verdaderas y casi propias. El cine, por esto mismo, es el arte en el que la emoción está más al alcance del espectador, pues el proceso amplificador del medio cinematográfico otorga una nueva dimensión a los sentimientos ajenos, diseccionándolos y agrandándolos de modo que son incluso más perceptibles que en la vida real. La emoción en cine llega por vía directa, sin tener la necesidad de pasar por el intelecto. El sonido, la música, la observación de cómo se elaboran los procesos mentales en los personajes o la contemplación de cómo surge la emoción en los actores, a través del primer plano, son experiencias en sí mismas de gran riqueza que no requieren ser entendidas después de ser relacionadas entre sí, sino que basta con atenderlas para sentir las. El proceso de identificación con el personaje hace el resto y ofrece al espectador el privilegio de asistir a la creación de sentimientos y procesos mentales de modo auténtico y genuino.

Así como la lectura es un proceso lineal que sólo alcanza la significación después de leer los sintagmas expuestos, que se componen a su vez de los símbolos escritos del lenguaje, es decir, representaciones convencionales de los objetos y de la relación entre ellos; la experiencia que se obtiene en el visionado de una película es radicalmente diferente y en ella la fuente de información llega por múltiples canales sensoriales (vista y oído) y mentales (a través de la decodificación de los textos hablados y escritos) de modo

---

<sup>25</sup> AUSTEN, JANE (1983:22)

simultáneo y también de modo secuencial (el orden en el que están presentados los elementos no se puede variar y condicionan el significado que transmiten).

El auge del cine negro en las décadas de los 40 y 50 estrechó más, si cabe, la relación cine/literatura ya que posibilitó la existencia de numerosas adaptaciones de novelas prácticamente coetáneas con su versión cinematográfica. De este modo se perciben más evidentemente las diferencias expresivas de cada medio. En la novela negra se trabaja principalmente sobre la opacidad de los comportamientos y los trastornos de la identidad, tal y como dice Simsolo:

*“Al añadir vaguedad a estos misterios lacerantes, el cine hace visible lo indefinible y delimita estas realidades indescriptibles....*

*En el cine negro, el aspecto demostrativo de la literatura se evapora a causa de los hallazgos iconográficos o sonoros. La búsqueda y la investigación sirven para sacar a la luz la cara oscura. La verdad obtenida por este procedimiento arranca la máscara de inocencia del que ignoraba su condición de culpable, ya que todos estos personajes alucinados no son asesinos ni víctimas, sino encarnaciones de su propia cara secreta habitada por el síndrome del doctor Jeckyll y Mister Hyde”<sup>26</sup>*

Mientras que en el cine el lenguaje utilizado es principalmente icónico, en la novela el lenguaje es exclusivamente simbólico. Se pasa, pues, del mundo mental y, en cierto modo, abstracto literario al mundo representacional y sensorial concreto.

*“It is true that the top-image stimulated in my mind by the sentence resembles the top-image stimulated by the film in the sense that both contain the illusion of continuous motion. Yet this resemblance does not appear in the process of cognition. It appears only after the fact, as it were, only after the component words have been assembled although*

---

<sup>26</sup> SIMSOLO, NOEL (2007:178)

*the mental and filmic images do meet in rendering the tops' continuity of motion, it is in the mode of apprehending them that we find the qualitative difference.”<sup>27</sup>*

Si el signo escrito se caracteriza por la arbitrariedad, el signo cinematográfico, compuesto de imagen y sonido, se define por la analogía<sup>28</sup> en la que puede producirse una (con)fusión entre significante y significado, puesto que la representación en signo se disfraza de pseudopresencia (Monegal)<sup>29</sup>.

El carácter marcadamente simbólico de la literatura contrasta con la representación iconográfica típica del cine. La literatura se mantiene siempre en un plano abstracto y evocativo, que puede generar imágenes mentales y narrar hechos, pero no puede suplantar a la realidad misma tal y cómo es susceptible de producirse con el cine. De hecho, un ensayo escrito por Virginia Wolf en 1926 ya reflexiona sobre la posibilidad de que los espectadores lleguen a considerar que las imágenes, y por ende las historias, que ven en la gran pantalla sean reales. El propio Eisenstein es consciente de las significativas diferencias que se manifiestan entre el cine y la literatura y el teatro:

*“Resulta fácil para el cine esparcir, en una gráfica igual de sonido y visión, la riqueza de la realidad y la riqueza de sus fuerzas controladoras que impelen cada vez más al tema a nacer a través del proceso de la narración cinematográfica, escrita desde una posición de emoción indivisible de las ideas y sentimientos de un hombre.*

*Esto no es una tarea propia del teatro, pues está fuera del límite de sus posibilidades. Y cuando el teatro desea rebasar este límite, debe pagar el mismo precio que la literatura y perder sus cualidades vivas y reales, retirándose a la inmaterialidad de un Maeterlink, tal como lo hemos visto*

---

<sup>27</sup> BLUESTONE, GEORGE. (1971:59 )

<sup>28</sup> Analogía: relación entre cosas análogas. Análogo/a: se aplica respecto de una cosa, a otra que, en algún aspecto o parte es igual que ella. (María Moliner)

<sup>29</sup> MONEGAL, ANTONIO (1993:116)

*en sus obras, y cuyo programa soñado para el teatro hallaba este ideal tan huidizo como su propio pájaro azul.*

*El teatro se ve obligado a desembarcar desperdicios de anti realismo cuando quiere establecer sus propios objetivos sintéticos.”<sup>30</sup>*

La fuerte conexión entre los modos de percepción de la realidad actual (la realidad que percibe una persona en su discurrir cotidiano) y la realidad cinematográfica por parte del espectador provoca que la narración en el cine esté disfrazada de mimesis, que el propio lenguaje del 99% de las películas se vea condicionado en aras de conseguir esa sensación de realidad, a pesar de utilizar recursos totalmente artificiosos, dando la razón a los postulados de Virginia Wolf en cuanto a la capacidad del cine para suplantar o sustituir a la realidad.

Por ello el cine se manifiesta como un motor para experimentar sensaciones similares a las de la vida a través del propio sistema sensorial, centrado en la vista y el oído, que entran en acción de un modo análogo al que lo hacen en la vida real (las experiencias realizadas respecto a olores y sabores nunca han resultado satisfactorias debido a la persistencia de las mismas en el mundo físico). Conviene no olvidar, no obstante, que la monumental experiencia sensorial directa que plantea el cine está acompañada por la necesidad de realizar un fuerte trabajo intelectual para relacionar las distintas informaciones que este arte multidisciplinar involucra, de modo que el espectador no se transforma en un sujeto pasivo, sino en un receptor activo que está constantemente realizando inferencias y anticipaciones en la búsqueda de una lógica narrativa que dé coherencia a la historia narrada.

*“Una novela no embriaga de la misma forma que una película. Las palabras imponen una cierta distancia al lector. El mundo que se lee no es un mundo que se ve.*

*El cine provoca un acceso más directo al inconsciente. Juega con sensaciones indefinidas y esparce miedos poco identificables. Las películas del “ciclo negro” se aprovecharon de esta diferencia de*

---

<sup>30</sup> EISENSTEIN, SERGUEI (1958:206)

*percepción. Al materializar un no man's land por el que deambulan amnésicos e inocentes perseguidos, policías corruptos, marginales depredadores y seres de una codicia sin escrúpulos, convierten la pantalla en un territorio del imaginario del espectador.”<sup>31</sup>*

El carácter abstracto del signo escrito fuerza una expresión más reflexiva en la novela, que no puede escapar de la convención textual sino es en la mente del lector, en donde pueden llegar a formarse una serie de imágenes relacionadas con la obra, pero que dependerán drásticamente de la capacidad y del conocimiento de cada lector. Al recordar una escena de una novela es posible que recordemos las imágenes que nuestra mente creó al leer las palabras, que recordemos nuestra experiencia mental antes que las palabras que la formaron, pero esta experiencia será totalmente única e íntima y sólo podrá ser compartida con otro lector de la misma novela de un modo parcial, ya que cada lector crea sus propias imágenes al leer un mismo pasaje.

De modo que la imagen mental tendrá un componente abstracto que la complementa y da profundidad, haciendo de la sugestión y la indeterminación parte intrínseca de su lenguaje expresivo.

Tal y como indica Carmen Pérez Riu:

*“La representación se concibe de modo muy distinto según se trate de un medio esencialmente visual, como las artes figurativas en general, o de un medio narrativo literario, como la novela. La novela representa a través del lenguaje verbal, es decir, del estilo y el contenido verbal y a través de la ficción narrativa, ya que crea personajes y los sitúa en el mundo en el que éstos se mueven; la interacción de esos personajes con su ambiente y la introspección en sus pensamientos, cuando la hay, forman parte de su representación como figuras ficticias. En el caso de*

---

<sup>31</sup> SIMSOLO, NOEL (2007:178)

*las artes visuales, la imagen representa “directamente”: “reproduce” objetos del mundo o de mundos imaginados para ser vistos.”<sup>32</sup>*

Podemos inferir de lo anterior que el cine tiene una capacidad extraordinaria para lo concreto, para dar vida propia a una ficción con toda suerte de detalles que se activan a través de los sentidos de la vista y el oído dando una impresión de realidad que puede confundirse con la propia realidad. En la literatura las asociaciones creadas, las ideas y las imágenes no salen del mundo mental. Sin embargo, la novela, a través de la escritura, tiene una enorme facilidad para lo abstracto, para expresar el pensamiento y para manifestar contenidos intelectuales de un modo mucho más rico, profundo y claro.

“La ocultación de unos aspectos de la realidad relatada o simplemente su omisión forman parte de la esencia del lenguaje literario, que es un lenguaje sucesivo y no puede abarcar de una vez todos los aspectos de la realidad que designa; inversamente, el lenguaje fílmico se caracteriza porque, en el terreno visual, es un lenguaje no sucesivo, sino simultáneo, ya que puede mostrar de una sola vez en el encuadre aspectos de una realidad única que el relato literario deberá mostrar unos tras otros.”<sup>33</sup>

Estando de acuerdo con Gimferrer en parte de su formulación, no podemos dejar de indicar que está señalando una característica de la imagen, la simultaneidad de muchos elementos en un mismo instante. Ello no deja de ser una verdad a medias ya que el lenguaje cinematográfico se basa, tal y como demostrara suficientemente Kulechov, en cómo se ordenan las distintas imágenes y, podemos añadir, en qué duración tiene y qué información facilita cada imagen aislada, la cual cobra su verdadero significado en la sucesión de las diferentes imágenes que forman el relato audiovisual. Ello no indica que la literatura no pueda ser concreta ni el cine abstracto sino que, tal y como señala Bettetini “la palabra se aglomera para construir el sentido de lo individual y

---

<sup>32</sup> PEREZ RIU, CARMEN (2000:29)

<sup>33</sup> GIMFERRER, PERE (1999:74)

concreto; la imagen se une a otras para construir el sentido de lo genérico y lo abstracto”<sup>34</sup>. Al pensar en los mensajes trasladados por el cine y la literatura encontramos mucha mayor afinidad que al participar en la experiencia de la lectura o del visionado de una película, tal vez es por esa razón que, hasta tiempos relativamente recientes, se ha pensado en las adaptaciones cinematográficas como pérdida y castración de los logros obtenidos por el referente literario más que en cambio e independencia de una obra respecto a la otra.

Volviendo al tema de la historia, Bordwell dice que ésta:

*“...incorpora la acción como una cadena cronológica causa-efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración y un espacio dados. Ensamblar la historia requiere edificarla a partir de informaciones continuadas, mientras, al mismo tiempo, estructuramos y comprobamos hipótesis sobre acontecimientos pasados.*

*La misma información podría haber sido transmitida de muchas otras formas, muchas de ellas sin necesidad de ver u oír...”<sup>35</sup>*

De ahí podemos recuperar el concepto de singularidad del mensaje y obra, con independencia de la historia que narre. Si una misma historia puede ser contada de manera distinta en el mismo medio, convirtiéndose en productos diferentes y emitiendo diferentes mensajes, cómo no ha de variar el mensaje cuando el medio de transmisión es diferente.

### **3.3. Proceso creativo.**

Sin embargo es la propia palabra la que une ambos medios, la creación de una película de ficción está apoyada casi ineludiblemente, para poder dotarla de coherencia, unidad e interés, en la escritura de un guión en el que se plantean toda una serie de posibilidades creativas y el que deja abierta la

---

<sup>34</sup> MINGUEZ, NORBERTO, (1996:44)

<sup>35</sup> BORDWELL, DAVID (1996:49)

puerta para que sea la propia realidad de producción de la película la que, a través de sus actores, decorados, sonidos, música, medios y equipo técnico, concrete de forma definitiva la expresión. En el cine de ficción podemos afirmar que el 99% de las películas parten de un guión escrito sobre el que el autor “sueña” las imágenes y las imagina en un constructo abstracto para afrontar su concreción de un modo controlado a través de la cámara. La forma de estar escrito el guión y la interpretación que hacen de él los creadores de este producto poli artístico van a determinar el resultado final.

Para Antonio Skármenta, autor literario que ha sido objeto de varias adaptaciones cinematográficas, las diferencias en ambos lenguajes comienzan desde su génesis:

*“Son lenguajes diferentes desde el momento mismo en que se escribe la primera palabra de una novela o de un guión. En la narrativa se escribe para buscar lo que se quiere escribir. Es preciso crear un magma emocional desde el cual brotará la historia, luminosa entre las opacidades y turbulencias. En el guión hay que saber desde el inicio qué historia se va a contar. El final del filme reclama que las partes se ordenen en función de él. No se puede dar un paso sin saber dónde se dará el siguiente.”<sup>36</sup>*

El guión de una película puede ser afrontado por una sola persona de un modo muy similar al que un literato se enfrenta a la hoja en blanco para crear una novela, sin embargo el guión, a diferencia de un escrito literario, nace con vocación de producto intermedio, como un producto que forma parte de un proceso y que hay que dejar ineludiblemente abierto para que el proceso creativo siga su curso, como bien dice Eliseo Altunaga:

*“Las películas no se escriben, las películas se filman. El guión es el gusano del que nacerá la crisálida, que es el film.”<sup>37</sup>*

---

<sup>36</sup> MANZANO ESPINOSA, CRISTINA (2008:52)

<sup>37</sup> ALTUNAGA, ELISEO

Es cierto que el guión es uno de los pilares de la creación cinematográfica, aunque se suele decir que una película se “escribe” tres veces, la primera sería el guión, la segunda el rodaje y la tercera el montaje. En realidad esta frase no hace más que constatar la singularidad del proceso creativo de una ficción cinematográfica, en la que cada punto de los anteriores es fundamental para la consecución de una buena obra. Sin un buen guión no puede haber una buena película, sin realizar un buen rodaje (incluyendo en ello obviamente todo lo concerniente a preproducción, planificación, producción, interpretación, iluminación, vestuario, decorados, etc.) no se va a ninguna parte y si tenemos todo ello pero no sabemos engarzarlo creativamente en el montaje, el resultado final será decepcionante (puede darse el caso de que, posiblemente guiado el proceso del rodaje por un director inexperto, al montador le llegue un material “inmontable” y en él se confíe para “salvar” la película). Cada uno de estos procesos debe ser fructífero y creativo, por ello los tres deben de gozar de la suficiente autonomía para poder reescribir el material y dotarlo de una nueva dimensión. El guión puede haber sido escrito por un autor, el rodaje confiado a un director que ha de transformar y hacer “suyo” el guión y el montaje puede incorporar hallazgos surgidos de la necesidad que ni se habían soñado a lo largo de todo el proceso. Conocido es el famoso montaje final de “Pulp Fiction” en el que principio y final quedan enlazados genialmente, dotando al film de una singularidad que va más allá de la propia historia.

Este carácter multidisciplinar en el proceso creativo provoca que en el guión, a diferencia del texto literario, sea fundamental todo aquello que se sugiere pero que no está, toda la vida interior de las escenas que hay que sugerir pero que no hay que fijar y por lo tanto no conviene ni escribir para que el proceso creativo pueda continuar de un modo abierto y flexible, aquello que se denomina en el ámbito cinematográfico como “subtexto”. La realización de una película debe ser un acto creativo en cada una de sus fases, guión, rodaje y montaje, de modo que todo el proceso esté abierto y vivo y que los logros obtenidos en el mismo no se estropeen por una concepción previa y rígida de cómo ha de resultar la obra. Toda obra debe tener un componente conceptual

que le dé unidad y dote de sentido, por ello, en el caso del cine, se hace imprescindible la labor del director como artífice último de la obra, como visionario conceptual de la misma y como coordinador de las múltiples tareas creativas que incorpora una película, de modo que es quien dice a cada equipo creativo qué ha de buscar, qué sentido deben dar a su trabajo. La afinidad de los diferentes equipos con el director será uno de los factores más influyentes para lograr que una obra cinematográfica pueda alcanzar cierta excelencia.

En un texto literario no hay duda del responsable del mismo, ya que, aparte de la posible intervención del editor, es el escritor el único autor de la obra.

En la literatura, el modo en que están engarzadas las palabras forman parte indivisible del mensaje, las propias palabras son el mensaje, su musicalidad, lo que se explica debe ser entendido, lo que se sugiere quedará en sugerencia. En un guión cinematográfico lo que se sugiere quedará concretado por la imagen la mayor parte de las veces, las palabras que se utilizan para contar las acciones desaparecerán tras las imágenes, los diálogos serán cambiados y concretados por los actores, el montaje variará la estructura base del guión, pudiendo desaparecer escenas completas. Por todo ello resulta evidente que la palabra escrita en el cine se utiliza como medio de trabajo mientras que en la literatura es el recurso final.

De todos modos, ambos mundos se tocan y tienen como punto de intersección a la palabra, que une cine y literatura en el resultado final a través de la doble vertiente como signo escrito y signo sonoro. De hecho la adaptación cinematográfica de una obra literaria puede tener expresiones sonoras que reproduzcan con exactitud algunas expresiones escritas de la novela en la que se basa.

Como ya ha sido apuntado con anterioridad, en el contexto de creación del mensaje tenemos que tomar en consideración tanto el aspecto concreto del modo de creación (homogéneo en la literatura y heterogéneo en el cine) como el contexto histórico que impondrá una serie de recursos y de mensajes inherentes a su época, de modo que cuanto más distanciados estén ambos mensajes (el de la novela y el de la película) mayor disonancia habrá entre los

dos pese a que se acometa la narración de una misma historia ya que un enunciado narrativo no puede evitar ser reflejo de su época.

A estas diferencias conceptuales hay que añadir los diferentes métodos de producción que influyen determinadamente en el producto final, es más, el proceso creativo de ambas formas narrativas es drásticamente diferente.

Las novelas son realizadas por un escritor individual y tienen la expectativa de un receptor poco numeroso (si lo comparamos con las generadas por una película, salvo aquellas novelas con vocación de “best seller”), sus costes se limitan al esfuerzo individual del escritor y al lanzamiento editorial que se haga de la obra (esto último no es condición necesaria para que la obra exista), de modo que una novela puede ser escrita en la soledad de una habitación y no por ello resentirse un ápice en la calidad o estar condicionada en su contenido, es decir, una obra literaria puede realizarse en toda su plenitud con independencia de las condiciones económicas en las que haya sido creada, sin mayor limitación que el talento del autor (numerosos ejemplos hay de ello, en donde un autor escribió su obra y sólo después de su muerte ésta ha sido conocida, el caso de “Suite francesa” de la ucrania Irène Némirovsky que fue publicada en 2004, mientras que la autora murió de tifus en 1942 en el campo de concentración de Auschwitz).

Sin embargo, las películas están producidas por un esfuerzo conjunto de un grupo bastante numeroso de personas en una estructura industrializada y van dirigidas a un público masivo, en donde los costes de producción son muy elevados y necesitan también un importante desembolso económico para que la distribución y exhibición del producto sea efectivo y pueda garantizar la amortización de dichos gastos de producción. La necesidad de alcanzar audiencias muy elevadas para poder sufragar los costes crea unas presiones comerciales que se unen a la propia censura de los medios de comunicación (que suelen aportar medios de financiación), limitando la libertad del autor para crear la obra tal y como le gustaría concebirla. Las presiones a las que son sometidos los cineastas son incomparablemente superiores a las que pueda sufrir ningún autor literario, aún admitiendo que, en algún caso, la necesidad de

publicar haga que el autor acepte indicaciones por parte del editor para aumentar las posibilidades de venta de su novela. Incluso el concepto de autor en las obras cinematográficas es algo que, debido a los intereses económicos que mueve la industria audiovisual, está en permanente conflicto. Las grandes productoras ven la obra cinematográfica como un “producto” que encargan y que, una vez pagado y realizado el “encargo”, les pertenece. Con ello pretenden manipular la película las veces que quieran, simplemente con encargar dicha manipulación y pagar la transformación, en aras de conseguir una mejor explotación comercial (en EE.UU. no existen los derechos de autor de obras cinematográficas y en Europa las tensiones para rebajar los mismos están empezando una batalla descarnada). Se ve el “producto” cinematográfico como un bien económico que ha de rendir cuentas económicas.

Es el eterno dilema entre obra artística y producto de la industria de entretenimiento con que tiene que lidiar cada película. Este peso de la industria va a condicionar significativamente el talento del autor/autores implicados en ella, desde el concepto o mensaje a transmitir (tenemos el significativo ejemplo del “happy end” del cine clásico americano que modela y suaviza las obras en aras de una mejor comercialidad), hasta la dimensión de la producción final (que limitará los días de rodaje y los medios materiales con que contará la película).

*“Conditions within the film industry and the prevailing cultural and social climate at the time of the film’s making (especially when the film version does not follow hot upon the novel’s publication) are two major determinants in shaping any film, adaptation or not.”<sup>38</sup>*

La necesidad de financiación provoca una cuádruple censura, a saber:

1. GUIONISTA O DIRECTOR: para conectar con el público se puede ceder a gustos dudosos, se puede huir de soluciones más auténticas que

---

<sup>38</sup> MCFARLANE, BRIAN (1996:21)

tengan riesgos comerciales (un director o guionista vale según cómo le haya ido a su última película).

2. PRODUCTOR: suele incluir exigencias de obligado cumplimiento, bien para evitar costes, bien para asegurar la amortización (imponer actores, cambios de guión destinados a agradar o no molestar al público, etc.). Actualmente en España las cadenas televisivas se han erigido en uno de los principales productores cinematográficos, de modo que condicionan el tipo de producto y el lenguaje del mismo.
3. EXHIBICIÓN: Muchos medios de exhibición basan su estrategia en éxitos previos, con lo que se intentan repetir fórmulas para conectar con el gusto del público y así conseguir el más alto rendimiento económico. En este apartado podíamos señalar la práctica habitual, aunque no reconocida en España, de la existencia de “paquetes” o “lotes” de películas provenientes de las multinacionales (es un decir, ya que básicamente estamos hablando de una nación) que hay que colocar en las salas (pongamos el ejemplo de un “lote” de diez películas de nulo o, cuanto menos, dudoso interés), independientemente de su interés comercial, para poder tener acceso a las grandes películas/espectáculo del momento (*Superman, La Guerra de las Galaxias, El Señor de los Anillos*, etc. ), lo cual imposibilita a la mayoría de las producciones nacionales el acceso a lo que debería ser su mercado natural.
4. FINANCIACIÓN: Aquí tenemos la no menos importante censura de las entidades financieras (empresas, bancos, gobiernos) que no son muy dadas a invertir dinero en valores que cuestionen el modelo de sociedad imperante. Tan importante es conseguir una rentabilidad económica del producto en sí como el perpetuar un modelo de vida que garantice un comportamiento social que no ponga en riesgo ni cuestione los pilares en los que basan su beneficio económico.

Mientras que a una novela le bastan vender 5.000 o 10.000 ejemplares para conseguir unos beneficios satisfactorios, (se considera “Best seller” una obra

literaria que alcanza un gran éxito, considerando como tal más de un millón de ejemplares vendidos) una película debe llegar a millones de personas para poder amortizar su coste. Estos espectadores no necesariamente deben venir de la exhibición en cines, sino que los recursos económicos obtenidos para la amortización de la película suelen incluir las preventas a las televisiones generalistas, la exhibición a través del cable o, más recientemente, el uso de plataformas digitales en los que se ven los contenidos por streaming.

“In the film, more than in any of the other arts, the signature of social forces is evident in the final work”.<sup>39</sup>

### **3.4. Modo de consumo.**

Otro elemento a tener en cuenta resulta ser el modo de consumo de cada medio, manteniendo unas diferencias significativas según nos refiramos a la novela o al cine.

Respecto a las condiciones de recepción del mensaje podemos observar que la lectura de una novela exige la elección, por parte del receptor, de un momento de cierta introspección y relativa calma para poder afrontar el trabajo intelectual que supone la descodificación de los símbolos textuales y la recreación mental de los mundos planteados en el universo novelesco. Cada receptor empleará un tiempo distinto y bastante elevado, repartido en la forma que por su momento vital vea más oportuna, convirtiéndose en una experiencia individual controlada en cada paso por dicho lector. Este tiempo será variable dependiendo de su capacidad de comprensión, rapidez de lectura, voluntad de relectura de un pasaje determinado, etc. El mensaje será fragmentado de un modo aleatorio no significativo, condicionado por el entorno y las circunstancias concretas de un lector determinado en un momento dado.

---

<sup>39</sup> BLUESTONE, GEORGE. (1971:35)

Sin embargo, el mensaje cinematográfico está planteado para ser visionado en una gran pantalla, como un espectáculo en el que el espectador comparte con el resto del público presente en la sala el acto comunicativo y admite el juego de la sala oscura, en donde desaparece la realidad cotidiana para ser suplantada por la ficción cinematográfica. En este proceso, una vez iniciado, el espectador no puede influir en el tempo del proceso comunicativo, debiendo desentrañar el mensaje a la velocidad establecida por el creador del mismo y sin tener la posibilidad de volver atrás en caso de querer ver o analizar en mayor detalle un determinado fragmento. De todos modos, las últimas tecnologías y modos de visionado tienden a potenciar la interactividad con el mensaje audiovisual. El hecho de que cada vez sea más los espectadores que tienen contacto con el medio cinematográfico a través de la televisión, bien en las emisiones de las cadenas bien a través del uso del vídeo o del DVD, hace que se subvierta el modo de recepción clásico del cine y que se aproxime más a las condiciones utilizadas por el lector para la lectura.

Estos mecanismos posibilitados por las tecnologías de uso doméstico (video, DVD, disco duro, etc.) son de indudable valor para el análisis de los materiales, pero subvierten la recepción del mensaje alterando la significación y la relación sensorial/afectiva con el mismo.

Sin embargo este uso de las nuevas tecnologías para visionar el producto cinematográfico acerca los modos de consumo de ambos medios, el cine está dejando de ser concebido sólo como un espectáculo colectivo y cada vez es el propio espectador quien, debido a su mayor control sobre las condiciones de visionado de las películas (el cine en casa, internet, con el streaming o el vídeo a la carta, los discos duros con contenidos en HD, el Blue Ray, etc.), decide cuál ha de ser su acercamiento al mundo cinematográfico. El mensaje cinematográfico está concebido como un todo continuo, para ser visto de principio a fin con los tiempos elegidos por su director. La fragmentación del visionado mutila el producto e imposibilita la interacción con el mismo tal y como ha sido concebida por su autor.

Por ello estamos con Federico Fellini cuando consideramos que el mensaje cinematográfico debe ser recibido tal y como fue concebido, como una unidad en la que el tempo y la dosificación de la información son elementos que están cuidados al máximo y que forman parte indivisible de la significación del mismo, no admitiendo fragmentaciones externas producto de los cortes publicitarios o de la voluntad del espectador sobre la manipulación del producto (por medio de la utilización del mando a distancia, zapping, paradas y vueltas atrás en el mensaje, etc.). El visionado de una película (hecho en el modo para el cual la película se ha concebido, es decir, la sala cinematográfica) implica un tiempo impuesto por el propio mensaje y totalmente controlado por el autor, de modo que la variación de las condiciones de visionado pueden variar el mensaje mismo. El visionado ideal de una película es aquel que se realiza en una sala cinematográfica, en la oscuridad y aceptando el juego de, durante unas dos horas, sustituir la realidad propia por la ficción ajena en una experiencia colectiva sobre la que no se tiene control, sino que se recibe sin poder influir en ella, aceptando los mecanismos propuestos de reconocimiento<sup>40</sup>, proyección<sup>41</sup> e identificación<sup>42</sup>, que posibilitan la vivencia intensa y activa sensorialmente, de mundos ajenos.

Sin embargo, independientemente del modo elegido para su lectura o visionado, incluso del control respecto al tiempo de lectura/visionado, es el propio medio el que impone un modo absolutamente diferente en la transmisión de las informaciones y, por lo tanto, en la experiencia que vive el receptor.

*“The story can be the same if the narrative units (character, events, motivations, consequences, context, viewpoint, imagery and so on) are produced equally in two works. Now this production is, by definition, a process of connotation and implication. The analysis of adaptation, then,*

---

<sup>40</sup> **Reconocimiento:** es un proceso inconsciente y automático y se produce en base a las experiencias pasadas y a las expectativas futuras. Al ver determinadas imágenes, se recuerda uno de sus experiencias en situaciones similares y se reconoce.

<sup>41</sup> **Proyección:** operación por medio de la cual el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos, deseos, incluso objetos que no reconoce o que rechaza en sí mismo.

<sup>42</sup> **Identificación:** es el proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad de otro y a partir de ello se transforma total o parcialmente.

*must point to the achievement of equivalent narrative units in the absolutely different semiotic systems of film and language.”<sup>43</sup>*

### **3.5. La adaptación cinematográfica.**

Se considera que una adaptación cinematográfica consiste en la traslación de la historia<sup>44</sup> que contiene una novela, conservando lo fundamental de la estructura narrativa o argumento<sup>45</sup>, de un medio literario a otro cinematográfico.

El mero hecho de utilizar una novela como base para una película implica una apropiación del significado de una obra anterior para la realización de una obra nueva. Se busca trasladar la experiencia abstracta y conceptual que conlleva la lectura de un texto escrito al mundo de la percepción directa y concreta que ofrece el cine. En algunos casos, es suficiente pretexto para afrontar una adaptación el que los hechos que aparecen en la novela sean el hilo conductor que guíe la trama de la película, con independencia de si el significado dado por el autor literario se respeta o no.

El cambio de lenguaje que exige el cambio del medio escrito al medio audiovisual supone modificaciones en todos los niveles del hipotexto literario.

*“De ahí que el proceso de “transmediatización” o “transemiotización” que implica cualquier práctica adaptativa no pueda efectuarse sin que todos los componentes de la obra originaria sean más o menos alterados: cambiar el medio equivale por definición a cambiar los significantes y, en consecuencia, el texto.”<sup>46</sup>*

---

<sup>43</sup> J. DUDLEY, ANDREW (1984:104)

<sup>44</sup> La historia como la sucesión de los hechos de la diégesis de un modo cronológico.

<sup>45</sup> El argumento es cómo se transmite la historia, qué elementos se incorporan, cuales se omiten y en qué orden se disponen.

<sup>46</sup> PÉREZ BOWIE, JOSE ANTONIO (2010:23)

Al hablar de adaptación, una de las primeras cuestiones que debemos plantear es qué impulsa la misma, qué motivaciones existen para que se llegue a producir el paso de una historia concebida para la literatura hacia el cine.

Básicamente podemos encontrar las siguientes motivaciones:

1. BANCO DE HISTORIAS: Como fuente o vivero de infinidad de argumentos narrativos potencialmente interesantes para poder ser llevados al cine. En este caso suele ser más interesante buscar obras menores o, al menos, no muy conocidas que puedan ser transformadas con mayor libertad por parte del autor cinematográfico, pues al no tener un referente previo se evita defraudar la posible visualización e interpretación que el lector de una novela haya realizado.
2. RENDIMIENTO DE ÉXITO: El éxito de una novela la convierte automáticamente en interesante para ser adaptada ya que se intenta aprovechar la notoriedad de la misma para lograr réditos de taquilla con los que recuperar la inversión.
3. AFINIDAD ARTÍSTICA CON EL DIRECTOR O GUIONISTA: La experiencia vivida por el director o guionista como lector le estimula a plasmar dicho mundo en su propio medio artístico, el cine.

Esta última opción es la que garantiza una mayor conexión estética entre las obras resultantes, ya que se trata de una hermandad artística interna que comparten ambos autores, en donde la obra ha surgido por una pulsión vital experimentada por el creador cinematográfico al vivir, leyendo, la obra literaria y que se esfuerza por hacerla revivir en un medio diferente.

*“...cuando un cineasta cree ver una posible película en un texto literario, entre las muchas razones posibles hay una que parece imponerse sobre las otras: la de buscar que su película recupere, reproduzca o prolongue el “efecto” que produjo en él ese texto.”<sup>47</sup>*

---

<sup>47</sup> WOLF, SERGIO. (2001:66)

Esto no implica que el autor busque copiar ese efecto, sino que quiere reproducirlo y hacerlo accesible en otro medio, el cine, con otro lenguaje, el suyo. Pero esa afinidad artística, esa afinidad de sensibilidades entre autor literario y cinematográfico suele producir películas en las que se respeta el original y se explora su significado profundo, aunque ello pueda llevar a una obra con conclusiones temáticas diferentes del hipotexto literario. No obstante, resulta evidente que en el medio cinematográfico lo económico lo condiciona todo y por ello, uno de los principales motivos para realizar una adaptación va a ser precisamente el económico, muy por encima del estético. Es por ello que, en la mayoría de los casos, nos vamos a encontrar con una diferencia fundamental en los objetivos que persiguen las obras desde su concepción, mientras que la original literaria suele tener una motivación interna y personal y generalmente, si exceptuamos los encargos editoriales en busca de un producto determinado para su entramado industrial, busca la expresión artística, la cinematográfica tiene un componente económico (bien como búsqueda por parte del productor de aprovechar un éxito, bien como necesidad de amortizar su coste para hacer viable la realización de la película) que va a condicionar su forma y mensaje al gusto reinante en el tiempo de su producción, dándose la paradoja de que cuanto mayores sean los recursos destinados al producto mayor será la esclavitud del mismo respecto a los modelos de éxito comercial reinante, comprometiendo de ese modo la libertad artística del creador de la obra cinematográfica. Podemos decir que lo que en la novela es la excepción (el encargo de un “producto” para obtener una rentabilidad, lo que condiciona la creatividad del autor) en el cine es la norma, pues el autor siempre está condicionado por los costes que lleva una película. Aún en el caso de la autoproducción, por los gastos ingentes que ocasiona una película, un cineasta deberá tener muy presente los gustos de su público si no quiere ver truncada la posibilidad de seguir realizando películas.

Un texto literario muy conocido tiene la cualidad de pre-vender tanto adaptaciones como secuelas incluso para quienes no han leído el original

literario. Ello incluye un argumento mercantil en el que el componente “producto” gana frente a lo “artístico”, en donde lo que importa es el retorno económico antes que la honestidad interna del mensaje. Cuando la novela está establecida como un “clásico”, la versión cinematográfica atraerá la atención de la crítica desde el punto de vista de cómo se ha reelaborado el material original, desde la base de la inviolabilidad de la novela previa. Por ello, tal vez, películas adaptadas de novelas no tan preeminentes, tienen más fácil su valoración por sí mismas, por sus propios méritos como películas, que como adaptaciones. Puede, en el mejor de los casos, que el productor cinematográfico apueste por conjugar una obra literaria importante con un autor de reconocido éxito, en cuyo caso el factor económico estará basado en el *modus operandi* del director que debe continuar reconocible, pues es uno de los reclamos para lograr la rentabilidad, antes que en modelos ajenos de éxito, es decir, que el productor decide apostar por el tirón económico del director/autor de la película con independencia del peso que la obra literaria. Con ello se puede estar en disposición de lograr una conjunción de dos o incluso los tres puntos planteados anteriormente y nos encontraremos en una situación ideal en la que todos los recursos para realizar la adaptación se ponen al servicio del creador cinematográfico, confiando en la sintonía de dicho creador con el texto literario y dándole el máximo grado de libertad artística.

Sin embargo, la singularidad de la obra literaria radica precisamente en lo que le es más propio, la escritura, antes que en la historia, quiero con ello decir que es muy difícil que una historia muy interesante que esté mal escrita pueda llegar a abrirse paso en el mundo literario, mientras que una historia normal expuesta de modo excepcional puede lograr que la experiencia de la lectura alcance cotas sublimes. Del mismo modo, la singularidad del medio cinematográfico se encuentra en cómo son plasmados sus componentes sensoriales (imagen y sonido) y las sensaciones que trasladan por encima de la línea argumental que contenga una película determinada. Es decir, una trama argumental interesante pero mal expuesta no gustará pues o bien no llega a entenderse o bien se hace demasiado previsible o simplemente aburre pues no genera las sensaciones que el cine ofrece y el público espera.

*“Puesto que el lenguaje de la narración literaria y el de la narración filmica emplean recursos paralelos u homólogos, pero el material de que se sirven es tan distinto, ¿qué es lo que realmente se adapta al llevar una novela al cine? ¿En qué medida se puede hablar de adaptación y no de creación nueva y autónoma?”<sup>48</sup>*

Si una misma historia narrada en el mismo medio por dos artistas diferentes adquiere valores capaces de producir dos obras autónomas y plenamente diferenciadas en cuanto a forma e interpretación del contenido, cuanto mayor independencia no podrá haber en el caso de que la misma historia sea expresada a través de medios tan diferentes como son el cine y la literatura.

Estoy totalmente de acuerdo con Gimferrer en el sentido de que el hecho de adaptar una obra literaria da lugar a otra obra, totalmente diferente y autónoma, cinematográfica.

*“...changes are inevitable from the moment one abandons the linguistic for the visual medium....the end products of novel and film represent different aesthetic genera, as different from each other as ballet is from architecture.”<sup>49</sup>*

Tanto es así que hemos de convenir que la calidad del material de partida no garantiza en absoluto la calidad de la obra resultante.

*“La norma general es que la transposición tenga efectos rigurosamente vigilados e inversos al valor de origen, por lo que materiales canonizados por escritores y teóricos derivaron en películas pobres, e inversamente.”<sup>50</sup>*

---

<sup>48</sup> GIMFERRER, PERE (1999:54)

<sup>49</sup> BLUESTONE, GEORGE. (1973:5)

<sup>50</sup> WOLF, SERGIO (2001:18)

Ello es debido a que la probabilidad de efectuar una buena película está más en consonancia con el autor de la misma y la mágica armonía de todos los elementos que se ponen en juego que con la base argumental que incorpora, de tal modo que es lógico que, si partimos de una gran novela, es decir, una obra que ha logrado un nivel literario elevado y que, en mayor o menor medida, ya ha conectado con el público, las posibilidades de que las expectativas generadas no se vean cumplidas al ser trasladada su historia al medio cinematográfico son muy elevadas. Es normal que una misma obra literaria, en caso de ser de gran notoriedad, sea sometida a diversas adaptaciones con resultados totalmente dispares.

Una adaptación no modifica un ápice al original literario sino que le da una nueva dimensión al hacerlo “vivir” en otro medio.

*“What happens, therefore, when the filmist undertakes the adaptation of a novel, given the inevitable mutation, is that he does not convert the novel at all. What he adapts is a kind of paraphrase of the novel –the novel viewed as raw material. He looks not to the organic novel, whose language is inseparable from its theme, but to characters and incidents which have somehow deattached themselves from language and, like the heroes of folk legends, have achieved a mythic life of their own.”<sup>51</sup>*

Los cambios necesarios al pasar de la literatura al cine son tan importantes que requieren un trabajo de análisis de la obra literaria muy concienzudo para seleccionar aquellos elementos utilizables y desechar los que se contrapongan con la nueva función de la historia, ya que un medio de comunicación diferente llega a un público diferente con distintas necesidades y expectativas.

*“A esta altura del estudio nos encontramos con la necesidad de deconstruir el concepto tradicional de buena adaptación y reconstruir una perspectiva de valoración que tenga en cuenta el relato cinematográfico*

---

<sup>51</sup> BLUESTONE, GEORGE (1973:62)

*como una entidad autónoma en la que no intervenga la jerarquización comparativa. Este enfoque está inscrito en el marco de la Teoría Cinematográfica, en la racionalización de la adaptación como un nuevo producto/relato cultural y no como la traducción simultánea de uno ya existente”<sup>52</sup>*

La necesidad de interpretar de un modo personal y a su vez, objetivamente verificable, el material preexistente para recomponer una nueva obra en la que la previa sea reconocible, hace que en los estudios modernos sobre la adaptación surja la comparativa con los procesos necesarios para realizar traducciones literarias. Pues éstas implican un cambio de lenguaje, en el que en ocasiones hay que cambiar las frases literales para que el significado se aproxime más al original, con lo que puede ser útil la estrategia utilizada en las traducciones para estudiar cómo realizar los cambios en el proceso de una adaptación cinematográfica. Sin olvidar que en este caso las variaciones son de un carácter mucho más profundo que las que se producen en las traducciones, ya que estamos afrontando un cambio de medio expresivo.

*“The first step in exploring the merits of literature-based films is to see them as a translations of the source material and to understand the difference between “adaptation” and “translation”. While literature-based films are often, customarily and understandably, referred to as adaptations, the terms “to adapt” means to alter the structure or function of an entity so that it is better fitted to survive and to multiply in its new environment. To adapt ,is to move that same entity into a new environment.*

*“To translate”, in contrast to “to adapt”, is to move a text from one language to another. It is a process of Language, not a process of survival and generation. Through the process of translation a fully new text – a materially different entity – is made, one that simultaneously has a strong relationship with its original source, yet is fully independent from it. Simply put: we are able to read and to appreciate the translation*

---

<sup>52</sup> MANZANO ESPINOSA, CRISTINA (2008:11)

*without reading the original source. If we think of a literature-based film as a translation we will come to see that the filmmakers are moving the language of literature – made up of words – into the language of film. In doing so, they make choices from within films’s syntax and vocabulary. To think of a literature-based film as a translation of the original text is to understand that:*

- 1. Every act of translation is simultaneously an act of interpretation.*
- 2. Through the process of translating, a new text emerges – a unique entity- not a mutation of the original matter, but a fully new work, which, in form and in function, is independent from its literary source.*
- 3. Film translator to literature face the same challenges, dilemmas, interpretative choices, latitudes and responsibilities that any translator must face.”<sup>53</sup>*

Sin embargo, teniendo razón en el enfoque, las modificaciones que se producen al cambiar de medio son de mayor calado que una simple interpretación para ajustarse a un nuevo lenguaje. Creo interesante el acercamiento que propone Costanzo, el cual puede posibilitar entender la adaptación cinematográfica desde otro ángulo, sin embargo estoy en desacuerdo cuando equipara al adaptador cinematográfico con el traductor de obras literarias. Tal y como indica Umberto Eco:

“Cuando voy a ver en una sala cinematográfica *Un maldito embrollo* de Pietro Fermi, aunque sé que está sacado de *Quer pasticciaccio brutto* de via Merulana, de Gadda (y el director avisa en los créditos que la película se inspira libremente en la novela), no considero que por haber visto la película puedo ahorrarme leer el libro (a menos que sea un lector subdesarrollado)[...] En cambio, un traductor debe emplearse a fondo ya

---

<sup>53</sup> COSTANZO, LINDA (2006:14)

desde el título de esta novela: véase, por ejemplo, la traducción al castellano de J. R. Masoliver, *El zafarrancho aquel de Vía Merulana* [...]. Es decir, que cuando compro la traducción de una obra extranjera, ya sea una novela o un tratado de sociología (y sabiendo desde luego que en el primer caso me arriesgo más que en el segundo), espero que la traducción pueda decirme lo mejor posible lo que estaba escrito en el original. Consideraré un estafa los cortes de fragmentos o de capítulos completos; me irritaré seguramente por evidentes errores de traducción (como le pasa al lector perspicaz cuando lee una traducción sin conocer el original) y con mayor razón me escandalizaré si descubro que el traductor ha hecho que un personaje diga o haga (por impericia o por deliberada censura) lo contrario de lo que había dicho o hecho.”<sup>54</sup>

En ningún caso podemos pensar que las decisiones a tomar son del mismo tipo en ambos casos, si bien en todas ellas entra en acción la capacidad interpretativa del que realiza el trasvase. Cuando de lo que se trata es de un cambio de idioma del lenguaje, debemos ser conscientes que, pese al cambio de idioma, seguimos en un mismo medio, el lenguaje escrito. Al realizar una transposición de la literatura al cine resulta evidente que se trata de variar de medio expresivo y, por lo tanto, de códigos a todos los niveles, se trata de pasar de un medio abstracto y convencional, el lenguaje escrito, a otro icónico y sensorial, el medio cinematográfico, con una vinculación muy próxima a la experiencia directa del ser humano.

*“...la acción del cirujano manipulando un cuerpo puede homologarse a la del cineasta o los guionistas trabajando en una transposición literaria: debe extirpar, sustituir, reemplazar órganos, reparar o dar otra dirección a ciertas funciones, suturar los cortes.”*<sup>55</sup>

Sergio Wolf nos introduce aquí el concepto de la transposición, no hablamos ya de una mera traducción de lenguajes, sino una acción en donde los elementos que cambian de medio son necesariamente transformados y

---

<sup>54</sup> ECO, UMBERTO (2008:28-29)

<sup>55</sup> WOLF, SERGIO (2001:77)

deben de gozar de una cierta independencia para que se dé el efecto paradójico de “olvidar recordando”.

*“...olvidar recordando quiere decir que ese origen no puede eliminarse como si jamás hubiera existido, pero que tampoco puede estar totalmente presente porque eso orillarí­a el peligro de anular la voluntad misma de la transposición”.*<sup>56</sup>

Este concepto se contrapone al de traducción en el sentido de que se considera traducción aquellas modificaciones necesarias cuando se cambia de lenguaje pero no de código, es decir, de medio, con lo que se mantiene el mismo tipo de recurso (la palabra escrita, en el medio literario) aunque se cambie de idioma.

*“Toda transposición requiere al menos una franja de independencia que podrá ensancharse o angostarse según el criterio elegido, pero que es consustancial a la operación misma de transponer”.*<sup>57</sup>

La transposición habla de todos aquellos aspectos de la obra literaria que no pueden trasladarse ni traducirse al pasarlos al medio cine, sino que deben necesariamente transformarse para ser asumidos por el lenguaje de un medio de comunicación diferente.

*“...un gran cineasta puede mantener con celo el orden del relato, pero al desplegar su propio universo personal por medio de las potencialidades del otro medio, logra no ya enmascarar aquel pasado literario, sino transformarlo al punto de hacerlo desaparecer.”*<sup>58</sup>

Así como en una traducción sigue prevaleciendo el nombre del autor con independencia del idioma en que se lea el texto, en una adaptación cinematográfica la obra resultante, pese a todas las deudas que pueda haber contraído con la obra literaria, es completamente independiente de la misma y

---

<sup>56</sup> WOLF, SERGIO (2001:78)

<sup>57</sup> WOLF, SERGIO (2001:30)

<sup>58</sup> WOLF, SERGIO (2001:133)

el autor es el cineasta que la ha realizado y concebido. Es precisamente este cineasta el que debe elegir la lectura que haga de la novela, la interpretación de la misma para llevarla a la gran pantalla, en donde la transposición que realice un determinado cineasta sólo es una versión más de las posibles.

*“No es solamente una transposición, una especie de calco audiovisual de la literatura, sino un modo de recepción e interpretación de temas y de formas lingüísticas. En tanto que en ella se articulan el género, el relato, el personaje, la imagen, el mito, el tema, la adaptación, dirá, es, en sí misma, un modo de lectura. Por ello no basta con decir que el fenómeno se inscribe dentro de las alternativas ilustración/recreación o fidelidad /originalidad, sino que se trata de una intersección, y no solamente, de un confluencia, de literatura y cine (aunque también de literatura y teatro, de teatro y cine, de pintura y cine) por lo cual viene a plantear el problema de la articulación, del retorno, de la obsolescencia o de la permanencia de las diversas formas de la representación.”<sup>59</sup>*

Cada nuevo director que haga una transposición de un mismo hipotexto literario realizará distintas decisiones creativas para poder conseguir un hipertexto cinematográfico que exprese su sentir autoral, de modo que se producirán tantas películas como autores afronten la adaptación y éstas estarán plenamente diferenciadas unas de otras, aunque el hipotexto de referencia sea el mismo.

*“Todas las lecturas, hasta las más indiscretas, son legítimas.”<sup>60</sup>*

Comparto esta visión de modo que una obra literaria puede inspirar la realización de todo tipo de películas, siendo éstas diferentes interpretaciones o variaciones sobre el original, no teniendo porqué seguir su estructura ni el tiempo o lugar en que suceden los hechos, ni tan siquiera los preceptos morales que defienda ya que, al ser autónoma, la obra ha de tener valor en sí

---

<sup>59</sup> PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO (2004)

<sup>60</sup> GENETTE, GERARD (1989:467)

misma con independencia del valor de la que le sirve como pre-texto para producir su existencia.

Pero, hablando de adaptación, no puedo menos que estar de acuerdo con Norberto Mínguez cuando dice que:

*“Una buena adaptación sería aquella que a través de la imagen produzca en el espectador un efecto análogo al que a través de la palabra provoca la novela al lector. No se trataría de mimetizar los recursos literarios, sino de alcanzar mediante recursos filmicos efectos análogos.”*<sup>61</sup>

O con Pere Gimferrer:

*“Cuando se habla de obtener una equivalencia en el resultado estético respectivo – esto es, en última instancia, en el efecto producido por quien recibe la obra, ya como lector, ya como espectador filmico – nos estamos refiriendo, precisamente, al hecho de que una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios – la imagen – el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal – la palabra – produce la novela en el lector”.*<sup>62</sup>

Por ello creo que, aun siendo del todo legítimo el realizar una obra cinematográfica basada en otra literaria, sólo debería hablarse explícitamente de adaptación o incluir esa acepción en su presentación intertextual en aquellos casos en los que se da una sintonía suficiente entre la película resultante y el fondo buscado por el autor del hipotexto, en cuanto a contenido, mensaje e interpretación de las claves internas.

*“La recepción intertextual potencia la participación/implicación especialmente activa y personal del lector y la experiencia lectora se*

---

<sup>61</sup> MINGUEZ, NORBERTO (1996:28)

<sup>62</sup> GIMFERRER, PERE (1999:61)

*hace ineludible para asociar un texto con otro; se trata de que la lectura sea una percepción de relaciones entre una obra y otras que le han precedido, según ha explicado M. Riffaterre (1989). Cuando el lector percibe las distintas alusiones, presentadas según los recursos de creación del autor, le es más fácil concretar el horizonte de expectativas en el que se sitúa la obra y también facilita la formulación de sus propias expectativas y valoraciones.”<sup>63</sup>*

De tal modo que lo que se produjera fuera una serie de cambios al pasar de un conjunto de convenciones fluidas, en el caso de la novela, a otro medio, más abierto y multidisciplinar, como el cine. El mero hecho de afrontar la traslación de una historia literaria a un medio cinematográfico implica unas ataduras al referente, tal como indica Sanchis Sinisterra:

*“La libertad se ve sometida a un grave problema de limitación, puesto que se trata, en principio, de partir de un texto ya existente, de una estructura discursiva que tiene su propia consistencia, sus propias leyes, su propia idiosincrasia y que, además, está habitada por la voz de una subjetividad diferente de la nuestra.”<sup>64</sup>*

Siguiendo a Bluestone<sup>65</sup>, los cambios son inevitables cuando abandonamos el medio lingüístico y lo sustituimos por el medio visual. Para dicho autor, en la novela existe un contenido, la historia, que es separable de la forma y que puede ser representado por otro medio, el cine, pero no debemos olvidar todos aquellos valores indisociables de la obra literaria y que debemos transponer para el cambio de medio.

*“... la transposición es un trabajo, y eso obliga a pensarla más como un abanico de problemas a resolver que como un puñado de resultados a examinar.”<sup>66</sup>*

---

<sup>63</sup> MENDOZA FILLOLA, ANTONIO y CERRILLO, PEDRO (2003:57-58)

<sup>64</sup> SANCHIS SINESTERRA, JOSÉ (2003:15)

<sup>65</sup> BLUESTONE, GEORGE (1973:18)

<sup>66</sup> WOLF, SERGIO (2001:18)

Resulta evidente que el enfoque propuesto no siempre se cumple, ya que el cineasta, como artista individual y autónomo, debe sentirse libre a la hora de elegir un enfoque u otro de la historia que pretende adaptar. La clave, para mí, consiste en la voluntad de fidelidad respecto al original, lo que puede incluir una evolución o interpretación personal del mismo. El resultado obtenido dependerá de la pericia del realizador y de los medios técnicos y artísticos puestos a su disposición, pero lo importante es la voluntad de ser fiel a la obra, de adaptarla de un medio literario a otro cinematográfico, o la intención de, partiendo de la novela, reinterpretar la historia, pudiendo cambiar drásticamente el mensaje expuesto y la expresión buscada.

Siendo ambas posibilidades igualmente legítimas creo que, insisto, para evitar que el espectador se sienta engañado al contemplar la película (un espectador puede sentirse decepcionado ante el visionado de una película debido a la calidad de la misma, pero debe evitarse el engaño, que tenga intención de ver un producto del cual tiene una idea bastante concreta y se encuentre con otro que difiera en exceso del referente literario) en el caso de presentarse el hipertexto cinematográfico bajo el estigma de ser una adaptación, se debe buscar una fidelidad suficiente al original para que éste y la sensación vivida en el proceso de lectura del mismo sea reconocible al ver la película.

*“They often are disappointed when the movie does not match their concept of what they have read, not realizing that reading, itself, is an act of translation. Readers translate words into images and form strong, private, often vivid impressions of what the book’s fictional World looks like and what it means.”<sup>67</sup>*

Creemos que debería cuidarse el término “adaptación” y dejarlo para aquellas propuestas con un grado de fidelidad reconocible en las que el autor pretenda lograr una propuesta, individual y propia, pero aplicando las sensaciones que le produjo la lectura y análisis del original (la palabra

---

<sup>67</sup> COSTANZO, LINDA (2006:13)

adaptación entendida como transcripción de un producto de un medio a otro) y proponer otro término más claro acerca de las vinculaciones del hipertexto cinematográfico con respecto a su hipotexto de origen. Es cierto que ya existe la terminología adecuada para expresar esta relación, pues la diversidad conceptual que la refleja está acuñada en palabras como traslación, versión, reelaboración, ilustración, transcripción, reinterpretación, etc. Sin embargo en la mayoría de las ocasiones no se especifica con la debida claridad que nos encontramos ante una película que reinterpreta de modo libre, o cuanto menos de forma un tanto laxa, el original literario y ello puede dar lugar a malas interpretaciones o sensación de engaño por parte del espectador ya que no se cumplen las expectativas que este tiene al visionar la película. Para aquellos productos cinematográficos que, como anteriormente se ha explicado, busquen un nuevo punto de vista, un nuevo enfoque de la historia o una reinterpretación de la misma, sería conveniente normalizar algún término del tipo “versión-libre”, “obra inspirada libremente en” o, incluso, “adaptación libre”.

Robert Stam<sup>68</sup> incide en este mismo punto al indicar que las diversas maneras que existen para referirse a una adaptación, tales como “basado en la novela de”, “inspirado por”, “adaptación libre de”, muestran indirectamente la imposibilidad de una verdadera equivalencia entre el original y su transferencia cinematográfica. No estamos de acuerdo en esta última frase y resulta chocante que Stam haga esta interpretación de los términos expresados, como si se estuviera hablando de cualquier tipo de adaptación y que el mero hecho de realizar una adaptación, un trasvase cine/literatura supusiera una ruptura más allá del cambio de medio. Volviendo a incidir en que este cambio es de un nivel muy superior al producido por una traducción en la que el original cambia de idioma pero no de tipo de lenguaje y que por ello, como ya se ha señalado anteriormente, la variación es necesariamente de gran calado, afectando incluso al sentido por el cual nos llega el mensaje, para el receptor de dos obras, hipotexto literario e hipertexto cinematográfico, resulta evidente que se encuentra en dos medios totalmente diferenciados, con lo que lo que hay que clarificar es el tipo de relación que guardan entre sí. Por lo tanto creemos que los términos a los que alude Stam tratan de establecer la relación que

---

<sup>68</sup>STAM, ROBERT, (2005:19)

mantienen ambas obras en cuanto a su independencia temática e incluso narrativa, para señalar de forma clara y evidente que no estamos ante una adaptación fiel, de modo que en el espectador no se generen expectativas de ir a ver una “visualización” del referente literario.

Tal y como indican Helman y Osadnik<sup>69</sup>, en ocasiones los directores abandonan cualquier intento de ser fieles a la obra original o distorsionan el original creando obras de arte fílmico tan sorprendentes e interesantes que el espectador acepta todas sus decisiones y no exige que se mantenga la fidelidad al original. Estando de acuerdo con la absoluta legitimidad de este tipo de propuestas, sólo insistir en buscar una denominación de las mismas que no dé lugar a error en las expectativas del receptor/espectador, como sí puede producirse en el caso de llamarlas “adaptaciones”.

### **3.6. La fidelidad.**

Según la clasificación de Michael Klein y Gillian Parker, podemos partir de tres tipos fundamentales de adaptación:

1. Adaptación fiel: aquella que da la impresión de ser una traslación literal al cine de los aspectos fundamentales de la novela.
2. Reinterpretación del texto: manteniendo la mayoría de los aspectos identificables de la obra literaria, se opta por reinterpretar el contenido de la misma, incluso por deconstruirlo.
3. Materia prima: aquella adaptación que simplemente utiliza el texto como fuente de elementos que reinterpretar y recolocar de modo independiente de la obra preexistente.

Tal y como se ha argumentado en el capítulo anterior, el uso de la palabra adaptación, para referirse a una obra cinematográfica que tiene como referencia otra literaria, debería implicar un grado elevado de fidelidad, de

---

<sup>69</sup> HELMAN, A. y W.M. OSADNIK (1996:645-658)

modo que la obra precedente pueda ser reconocible en la obra resultante. Es por ello que, en orden de establecer el grado de fidelidad de la obra (se podría establecer una escala de fidelidad en la que el grado máximo lo ocupara aquella obra que procurara alcanzar una reacción similar en el receptor a través de la misma historia, respetando época y personajes, con una estructura equivalente basada en unidades narrativas que cumplan las mismas funciones) hay que contemplar tanto los hechos visibles de ambas obras como las funciones que conllevan dichos hechos en la estructura particular de cada campo semiótico. Representa mayor índice de fidelidad el mostrar acciones diferentes (adaptadas al lenguaje de cada medio) que cumplan funciones equivalentes dentro de la historia que no el utilizar las mismas acciones pero variando el significado interno de las mismas.

*En la transformación seria o transposición, se trata de contar la misma historia pero de forma nueva, y por tanto introduciendo una serie de transformaciones que pueden ser, según Genette, FORMALES o TEMÁTICAS. Las primeras se refieren a la forma externa (traducción, versificación, prosificación, etc.), el estilo (la transestilización), la extensión (translongación) o el modo (transmodalización), que puede ser intermodal, dramatización y narrativización, o intramodal, por ejemplo los cambios narrativos de tiempo, distancia, focalización, etc.). En las segundas Genette distingue tres subtipos: DIEGÉTICA (cambios en el universo espacio-temporal), PRAGMÁTICA (cambios en la acción, en la historia) y SEMÁNTICA (cambios en el sentido o significado de la historia, siempre como resultado de los anteriores).<sup>70</sup>*

Sin embargo, el cambio de medio y la forzosa independencia de ambas obras, abre una incógnita fundamental:

*“The question is not that of the translation’s faithfulness, but of its faithfulness to what?”<sup>71</sup>*

---

<sup>70</sup> PARDO GARCÍA, PEDRO JAVIER (2010:46)

<sup>71</sup> COSTANZO, LINDA (2006:15)

Stam, en su artículo del año 2000 “Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation”, apunta que la noción de fidelidad es problemática ya que, en primer lugar, hay que cuestionar la posibilidad de la fidelidad estricta al original, ya que no sólo el cambio de medio varía la naturaleza del mensaje, sino que la diferente época en la que se produce el hecho comunicativo provoca que la interpretación que se haga del mismo esté fuertemente condicionada por la misma. Cuanto mayor sea el lapso de tiempo, menor será la reverencia, el respeto que provoca mimetismo, hacia la obra matriz y mayor será, por tanto, la posibilidad de que el texto sea reinterpretado a través de los valores del presente. El texto fuente es producido en un medio y un contexto histórico para, posteriormente, servir de base a otro producto independiente, en este caso audiovisual, del que se dice que es una adaptación, pero que se concibe en un contexto distinto. El texto fuente es un complejo de información muy denso que contiene una serie de indicaciones verbales que la película que lo adapta puede seguir, ampliar, subvertir o transformar siguiendo las normas de otro medio, el cine, y otro contexto de creación en donde lo económico se erige como factor clave.

De todos modos, tal y como indica McFarlane:

*“The stress on fidelity to the original undervalues other aspects of the film’s intertextuality. To say that a film is based in a novel is to draw attention to one –and, for many people, a crucial- element of its intertextuality, but it can never be the only one.”<sup>72</sup>*

Si bien resulta claro que, en caso de existir la voluntad de producir en el receptor la sensación de una visualización de la novela que se trasvasa al medio cinematográfico, hay que respetar el texto primario, hay que tener voluntad de ser fiel y, por lo tanto, no hay que reinterpretarlo de forma expresa.

Puede darse el caso de buscar una estricta fidelidad sin llegar a entender la necesidad transformadora de la naturaleza del cambio que implica

---

<sup>72</sup> MCFARLANE, BRIAN (1996:21)

una adaptación, de modo que se respeten las líneas maestras de la novela y se trasladen produciendo una ilustración de la misma, renunciando (tal vez por olvido, tal vez por imperativo del que realiza el encargo) a los mecanismos que le son propios al cine.

*“...el centro del problema se hace visible cuando se cree que seguir con precisión ciertas indicaciones del texto – entonación, modos lexicales, ubicación espacial de los personajes – dará como resultado una mayor cercanía al texto de origen y que, por carácter transitivo, proveerá al filme de un espesor estético mayor que otro que opta por “leer libremente” esas piezas canónicas...”<sup>73</sup>*

El hipertexto cinematográfico no puede, en su voluntad de reproducir el hipotexto literario, traicionar su propia esencia visual. Por ello es más conveniente buscar estructuras narrativas propias que reproducir las dadas por la obra literaria, tal y como explica Perez Bowie sobre un escrito de Terenci Moix en *Film Ideal*:

Y añade que lo importante es que la idea básica “exista cinematográficamente, bien o mal, pero nunca como secuela de una experiencia estética anteriormente soportada sobre ella”. Distingue, por ello, entre directores “literarios” y “no-literarios” explicando que en estos “la antítesis libro-película” se consigue “más que por la narrativa (exclusiva esta de los directores literarios) por las relaciones internas de la imagen”, pues de lo que se trata es de “revivir forzosamente el espíritu de la obra que adapta” y no caer en el error “de revivir la forma narrativa del autor”, lo cual supone el fracaso de la película.<sup>74</sup>

Este tipo de lectura de la “fidelidad” nos lleva a la conclusión de que la voluntad de ser fiel no es condición suficiente para serlo. Ya que puede haberse producido una lectura inadecuada del texto origen, producto de la

---

<sup>73</sup> WOLF, SERGIO (2001:26)

<sup>74</sup> PÉREZ BOWIE, JOSE ANTONIO (2013:23)

asintonía de los mundos mentales de los autores, por encima de los recursos utilizados y de la línea argumental elegida.

*“El concepto de lectura inadecuada no se basa en la idea de que hay una senda que debe seguirse, sino en que ciertas sendas que se siguen, al leer un texto de una cierta manera, ponen al desnudo mayores o menores pertinencias con el autor y su visión del mundo, con su modo de narrar, con sus historias y sus personajes, con lo que hizo que el texto fuera lo que es.”<sup>75</sup>*

Por ello ha de producirse la “apropiación” del texto literario y la sintonía del creador cinematográfico con el autor literario para lograr una “fidelidad” interna que guíe los cambios necesarios para lograr otra obra autónoma y que pueda crear en el espectador de la película una sensación similar a la experimentada con la lectura de la novela.

*“...o bien se traiciona al texto o bien se lo ilustra. La pregunta que se impone es: ¿cuáles y cuántos deberían ser los cambios para que no ocurra lo uno ni lo otro, ni una “traición” ni una “ilustración”?<sup>76</sup>*

La adaptación de una obra literaria es mucho más que contar en otro medio la historia que trae consigo esa obra, lo que se adapta también es la estructura, los hechos específicos que aparecen y el efecto que se va produciendo en el receptor a medida que se avanza en la lectura de la misma. Tal vez tenemos que olvidar el buscar el paralelismo de las sensaciones ya que, al ser medios completamente diferentes, las sensaciones obtenidas han de ser radicalmente diferentes por mucho que se incorpore una misma historia, incluso un planteamiento interno con los mismos propósitos. Tal vez tenemos que atender al concepto de “recuerdo” que producen en el intelecto la rememoración de ambas obras, por lo tanto, atendiendo más a la cuestión de crear conceptos enlazados que de reproducir hechos narrativos y que, lógicamente, guiados por una línea argumental reconocible en los aspectos

---

<sup>75</sup> WOLF, SERGIO (2001:110)

<sup>76</sup> WOLF, SERGIO (2001:86)

básicos, generen un “constructo” mental equiparable. Es incluso posible que estemos dirimiendo con una memoria colectiva de una novela, en donde la cultura popular se ha apropiado de un tipo de significado de modo que el público tenga una serie de expectativas de los personajes o de la historia incluso sin haber llegado a leer el texto original, como sucede por ejemplo con *El Quijote*. Dentro de este constructo mental se incluye la impresión recibida referente al acto comunicativo en sí, el carácter que éste va a ocupar en nuestra mente, si se trata de un momento reflexivo, alegre, divertido, tenebroso, etc.

*“For a film to be an adequate rendition of a novel, it must not only present the actions and events of the novel but also capture the attitudes and subjective tones toward those events... if the tone of a work is lost, the work is lost.”<sup>77</sup>*

Por ello considero que no puede ser más acertada la noción que Morris

Beja tiene del ideal de la adaptación fiel:

*“It is a work of art that relates to the book from which it derives, yet is also independent, an artistic achievement that is in some mysterious way the “same” as the book but also something other: perhaps something less but perhaps something more as well.”<sup>78</sup>*

Tal y como dice MacFarlane, el tema de la fidelidad suele remitir a la distinción entre el ser fiel a la “letra” o serlo al espíritu.

*“...podría recuperarse la palabra “fidelidad”, aunque entendiéndola como sinónimo de relación, de vínculo entre la letra del texto y las imágenes y los sonidos del filme...”<sup>79</sup>*

---

<sup>77</sup> LINDEN, GEORGE (1971:158)

<sup>78</sup> BEJA, MORRIS (1976:88)

<sup>79</sup> WOLF, SERGIO (2001:86)

Este último apartado es más difícil de determinar ya que involucra no sólo el paralelismo de los aspectos objetivables de la novela sino el mero acto de la lectura y la interpretación particular que cada persona obtiene de la misma, de modo que la visión que el cineasta transmite de la lectura del texto puede coincidir o no con la de la mayoría de los lectores/espectadores. En múltiples ocasiones nos encontramos con un texto literario que es objeto de varias traducciones al mismo idioma, es decir, que el mero cambio de idioma genera todo un mundo interpretativo por parte del traductor que, en ocasiones provoca dudas sobre si una traducción concreta ha logrado transmitir el mensaje no verbal que se manifiesta en su idioma de origen, tal y como indica Virgilio Moya:

*“Al igual que la realidad que el escritor intenta captar en su novela, la intención es algo que no siempre se puede captar, en lo que muchas veces no se puede entrar, y si la obra se somete a lo largo de la historia a diversa traducciones, es entre otras cosas, por el deseo de los traductores de atrapar esa intención, de aprehender lo inaprensible.”<sup>80</sup>*

La visión subjetiva que cada receptor obtiene con la lectura de un texto literario es única y no está en absoluto garantizado que el autor cinematográfico logre dotar a su obra de un espíritu similar a su hipotexto de referencia. En cualquier caso ello no va a condicionar la validez del producto cinematográfico resultante, pues debe existir en primera instancia, la voluntad del creador cinematográfico de ser fiel al original y hay que ver hasta qué punto quiere serlo. Es evidente que existen, tal y como hemos señalado, múltiples tipos de adaptaciones que pretenden lograr distintos objetivos al de la fidelidad y que éste no tiene por qué ser el enfoque más interesante para realizar una obra cinematográfica partiendo de una obra literaria.

La valía de la obra cinematográfica resultante de una “adaptación” de otra obra literaria no está ligada en absoluto a dicha obra, sino más bien, al grado de profundidad y riqueza que el autor de la película haya logrado dotar a

---

<sup>80</sup> MOYA, VIRGILIO (2004:25)

su creación, lo cual es del todo independiente del grado de fidelidad al original, pretendido o logrado. Cada obra es única y cada autor también, por ello no se discute la validez de las reinterpretaciones de los textos o las versiones libres de los mismos que pueden lograr valores no alcanzados por el original de referencia. Sin embargo poco hay que se pueda prever sobre este tipo de revisiones, ya que el enfoque y la interpretación del material dependerá exclusivamente del autor y de su momento vital, del propio mundo del autor antes que de la obra que está adaptando. Por ello, para el análisis que nos ocupa vamos a tener en cuenta aquellas obras que mantienen un nivel de paralelismo evidente en cuanto a la narración y en las que el autor pretende, al menos en apariencia, trasladar al espectador la sensación que él mismo ha obtenido de la lectura de la novela en la que se basa. Es decir, aquellas que pensamos pueden llamarse plenamente adaptaciones, en el sentido que buscan adaptar un material concreto en su paso de un medio expresivo a otro diferente, intentando que sea reconocible la narración original del medio literario en la película resultante.

La narración de los hechos que suceden en la historia, la cadena de acontecimientos que explicamos, escribiendo o mostrando, pueden ser idénticos en ambos medios o, dicho de otro modo, pueden ser transferidos de un medio al otro sin sufrir apenas variación. Vienen a ser una especie de esqueleto sobre el que cimentar la narración propia de cada medio, el soporte narrativo será el mismo pero el desarrollo tendrá forzosamente que variar ya que se tienen diferentes recursos y éstos provocan diferente tipo de respuestas en el receptor de los mensajes.

El momento histórico en que son creadas las dos obras y, por lo tanto, el contexto creativo de las mismas son necesariamente diferentes. Cuanta mayor distancia temporal haya entre ambos mayor diferencia en cuanto a la percepción de la realidad por parte de los autores y a los medios expresivos utilizados para dirigirse a un receptor también diferente. Sin embargo creo que hay que confiar en el carácter universal de la obra, en esa especial intuición de lo profundo que tienen los creadores de modo que, atravesando el tiempo, son capaces de seguir comunicando verdades esenciales, que son las mismas

ahora que siempre, aquellos anhelos consustanciales a la existencia del mismo ser humano que son los que, trascendiendo los momentos históricos, tratan de aprehender y expresar.

*“Mikhalkov, al referirse a la adaptación que ha realizado se pregunta: “¿qué es lo que me interesa? ¿Es lo que escribió el autor hace setenta o doscientos años, o es mi enfoque personal del libro, mi relectura activada y detallada? La respuesta es la segunda, por supuesto.”<sup>81</sup>*

Es más cómo interpreto y siento una obra en el momento en que accedo a ella que cómo se interpretó o sintió la misma en el momento histórico en el que fue creada. Las obras que perviven son aquellas que contienen elementos esenciales, universales y, por lo tanto, esos elementos serán los mismos en el momento de su creación que en el momento de su lectura, sea cual sea éste.

Siempre se ha dicho, y tenemos numerosos ejemplos de que esto es así, que el arte se adelanta a su tiempo, por ello mismo podemos afirmar que una obra artística es susceptible de ser entendida mejor en su esencia pasado un tiempo de su creación. Lo importante para una adaptación es incorporar la esencia, las motivaciones profundas que encierra el original literario y ser capaz de transmitirlos, actualizados al nuevo medio y al nuevo tiempo, lo más fielmente posible, de acuerdo a la experiencia vital del autor cinematográfico y, por lo tanto, dentro del contexto creativo de éste último, conectando ambas obras pero haciéndolas indiscutiblemente independientes la una de la otra.

Los autores cinematográficos relevantes en el proceso de una adaptación cinematográfica están básicamente representados por dos figuras: El guionista y el director.

Buscando una nueva dimensión e independencia.

---

<sup>81</sup> MANZANO ESPINOSA, CRISTINA (2008: 137)

Para Kubrik:

*“...style is what the artist uses to fascinate the beholder in order to convey to him his feelings and emotions and thoughts. These are what have to be dramatised not the style. The dramatising has to find a style of its own, as it will do if it really grasps the content. It may or may not be as good as the novel; sometimes in certain ways it may even be better”<sup>82</sup>*

---

<sup>82</sup>KUBRIK, STANLEY (1976:80)



#### **4. NARRATOLOGÍA COMPARADA**



Como ya ha quedado expuesto, el cine y la novela son dos medios distintos que pueden incorporar la misma historia utilizando procedimientos de narración diferentes, por lo tanto, uno de los principales problemas con los que se encuentra una adaptación cinematográfica es el de encontrar soluciones para aquellos procedimientos o aspectos propios de la narración literaria y que son difíciles de transferir al cine. Del mismo modo podemos citar la necesidad del cine de encontrar su propio lenguaje al realizar una adaptación, el peligro existente de estar demasiado constreñido por el lenguaje o los logros de la obra literaria, lo que iría en contra de la propia riqueza y posibilidades expresivas del medio cinematográfico.

Tal y como Rifkin<sup>83</sup> indica, es muy importante centrarse en mostrar cómo se produce la transferencia y transformación del discurso del narrador de la novela en su adaptación al medio cinematográfico, qué materiales se añaden respecto del original y cuales se omiten. Sin embargo, pone el dedo en la llaga al señalar que uno de los problemas relativos al estudio de las adaptaciones, es que los críticos y teóricos han sido incapaces de ponerse de acuerdo sobre unos parámetros con los que realizar un análisis sistemático y verificable de las películas basadas en una obra literaria. Sin un sistema unificado y, en la medida de lo posible, objetivo para este análisis, resultará una tarea realmente difícil el poder llegar a codificar esta transferencia eficazmente, más allá de consideraciones generales y estructuradas de un modo distinto según quien sea el analista o las obras analizadas.

Para Lotman la adaptación es una transcodificación, una recodificación de una comunicación realizada por un emisor que, partiendo de un mensaje producido en un sistema de códigos y expresión determinados, debe llegar a un segundo acto comunicativo partiendo de códigos y sistemas propios y diferentes. El cineasta debe intentar transferir el discurso del narrador que

---

<sup>83</sup> RIFKIN, B.(1994:)

encuentra en el texto literario empleando la narrativa fílmica y los recursos propios del cine.

*“Film enunciation, in relation t the transposition of novels to the screen, is a matter of adaptation proper, not of transfer”.<sup>84</sup>*

El paso de una novela al cine conlleva todo un proceso de adaptación muy intenso y profundo en el que son más los elementos que varían que los que permanecen. Sobre la base de una misma historia se ha de construir un proceso enunciativo propio y significativo que convierta la obra resultante en un producto autónomo que ha de ganarse su valía independientemente de la novela que le da origen. La obra adaptada se convierte pues en una base, un reclamo o una excusa para la realización de la película, pero ni resulta afectada por ésta (ninguna novela a cambiado una sola coma de su texto tras su adaptación cinematográfica) ni sirve como criterio para valorar la valía de la película resultante.

*“A la complejidad derivada de la amplitud de fenómenos englobables bajo la etiqueta de adaptación hay que sumar las dificultades que entraña el proceso adaptador entre las que se encontrarían las inherentes a la diversidad de los lenguajes utilizados por el texto de partida y por el texto final, las imputables a la defectuosa comprensión, análisis o lectura del aquél, las atribuibles a las limitaciones creativas del adaptador o a otros co-creadores del producto final, sin olvidar las que impone el hecho de ser el cine, además de arte, una industria sometida a un conjunto de reglas, convenciones y determinaciones económicas.”<sup>85</sup>*

Resulta evidente que las expectativas mediáticas que levante la adaptación, en relación a la propia consideración social que tenga la novela en el momento de afrontar la adaptación, van a condicionar el visionado en el momento del estreno de la película y van a influir en su éxito o fracaso

---

<sup>84</sup> MCFARLANE, BRIAN (1996:20)

<sup>85</sup> PÉREZ BOWIE, JOSE ANTONIO (2003:12)

económico y, por lo tanto, en la viabilidad de asumir nuevos proyectos similares. Sin embargo, el éxito o fracaso de público no es indicativo respecto a la calidad de la adaptación realizada, sino más bien depende de multitud de factores con los que la industria cinematográfica tiene que lidiar en cada proyecto y que suelen suponer un lastre más que una ayuda para los objetivos artísticos de cada película y que, por el mismo motivo, pueden repercutir negativamente en el trabajo de adaptación de la novela (exigencia comercial de determinados actores para los personajes, por encima de su adecuación para el papel requerido, falta de medios económicos para afrontar determinados enfoques, etc.).

McFarlane<sup>86</sup> propone una sistematización del análisis basada en la distinción de los aspectos comunes a ambos medios que son transferibles de modo natural, los elementos que pertenecen a la historia y los aspectos enunciativos que pertenecen a cada medio y que requieren una transcodificación. Este autor trata de invertir la visión, bastante generalizada, de la adaptación como reducción (de contenido, de riqueza, de profundidad) para considerarla como enriquecimiento artístico y cultural.

Hay que distinguir entre dos tipologías de elementos que resultan fundamentales a la hora de afrontar una adaptación:

1. Elementos transferibles: aquellos que pueden pasar de un medio al otro sin sufrir variación pues no se encuentran atados a ningún sistema semiótico concreto. Básicamente estamos hablando de elementos narrativos: historia, estructura, bloques significantes.
2. Elementos adaptables: aquellos que precisan una adaptación ya que están ligados a la enunciación (entendida como la forma expresiva que utiliza un medio para exponer el mensaje) y, como sabemos, en arte la forma va íntimamente ligada al contenido, si cambia una se modifica el otro.

---

<sup>86</sup> MCFARLANE, BRIAN (1996)

En el grupo de elementos transferibles, McFarlane incluye las funciones básicas de la novela, como las acciones narrativas, las funciones principales de los personajes y los modelos míticos y psicológicos. Estos sistemas de significación se refieren fundamentalmente a la enunciación y pueden ser omitidos o reordenados y la película puede añadir elementos narrativos que no aparecen en la obra literaria. Stam opina que la distinción que propone McFarlane no es tan útil, ya que resulta difícil separar los hechos narrativos de la enunciación, pues su postulado al hablar de las funciones narrativas de la novela como aquellas que no dependen del lenguaje queda bastante debilitado si nos damos cuenta de que, en realidad, en una novela todo depende, en cierto sentido, del lenguaje. Según Stam el libro de McFarlane sufre una fuerte tensión entre su aspecto formalista estructuralista y sus aspectos post-estructuralistas, con el resultado de caer en los mismos fallos binarios que él mismo ha desacreditado: que el cine no tiene tiempo pasado, que es espacial mientras que la novela es temporal, etc., etc. Por mi parte considero que, si bien toda narración depende de su propio lenguaje enunciativo, si existen elementos claramente transferibles de modo que, al recordar la experiencia vivida en el acto comunicativo por el receptor, éste tenga la sensación de haber estado expuesto a una misma historia y que el recuerdo que mantenga de la misma sea similar pese a haberle llegado a través de dos medios comunicativos totalmente diferenciados.

En palabras del propio Robert Stam:

*“...one might easily imagine any number of positive tropes for adaptation, yet the Standard rhetoric has often deployed an elegiac discourse of loss, lamenting what has been “lost” in the transition from novel to film, while ignoring what has been “gained”.”*<sup>87</sup>

Este autor opina que el cine tiene mayores recursos expresivos que la novela, ya que está provisto de una naturaleza multicapa y multiformato que multiplica mágicamente los tiempos y los espacios.

---

<sup>87</sup> STAM, ROBERT (2005:3)

De todos modos estoy con David Trueba cuando, al hablar de la adaptación cinematográfica que hizo de *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, apunta lo siguiente:

*“No creo que las novelas puedan llevarse al cine. Lo que puede llevarse al cine es la historia de las novelas, sus emociones, sus sucesos. La novela, no. La novela siempre será otra cosa, intocable por cualquier adaptación. La novela siempre permanece ni se estropea ni se engrandece con la película. Estaba antes y queda después. Por eso quizá las adaptaciones sólo funcionan si proporcionan otra pieza diferente, si alcanzan la independencia de la obra original. En la película se propone una lectura personal de la novela, pero sobre todo, lo que se propone es una película, sin más.”<sup>88</sup>*

#### **4.1. Buscando un sistema de análisis comparativo.**

Si tenemos que estar de acuerdo en que el cine involucra más recursos que la novela y, por tanto, tiene mayores posibilidades expresivas, no podemos olvidar que la literatura suple sus limitaciones utilizando sus propios medios y que, transformando la carencia en virtud, ha hecho de la sugestión y la evocación un arte.

Lógicamente algunos recursos serán similares y otros plenamente específicos con lo que, consecuentemente, conviene delimitarlos.

Según explica Noël Burch<sup>89</sup> la idea de producción diegética enlaza directamente con el concepto de narratividad. En la novela nos encontramos con un proceso diegético logrado a través de las descripciones de la acción, los pasajes descriptivos y los diálogos. Dentro del cine nos encontramos con que los elementos narrativos importantes tienen carácter diegético, de modo que los procesos narrativos y diegéticos se funden, mientras que en la novela es frecuente el empleo de un narrador heterodiegético separando claramente el

---

<sup>88</sup> TRUEBA, DAVID (2003)

<sup>89</sup> BURCH, NÖEL (1991)

universo de la historia del aparato propiamente discursivo. La base del efecto diegético en cine es la identificación sujeto-espectador con la cámara y con el personaje protagonista. Por ello se dice que el cine es el arte de la mirada: la mirada que ve (el Director), que disecciona y otorga valor a aspectos de la realidad que de otro modo pasarían desapercibido y la mirada del que es visto, el personaje, pues a través de sus ojos podemos intuir las intenciones que encierran sus actos. Por ello el cine es un arte sutil en el que hay que sugerir mínimamente, ya que el mostrar la evidencia amplificada sería burdo y un insulto a la inteligencia. Es preferible sugerir y que el espectador descubra significados, que mostrar evidencias.

*“La literatura ha de ser refundida hasta ser arte cinematográfico. Lo que significa que deja de ser literatura una vez que la película está hecha.”<sup>90</sup>*

Aunque la identificación con la mirada que relata, con el narrador, es fundamental para el relato, tanto en la película como en la novela; la diferencia fundamental entre identificación con el personaje e identificación con la cámara radica en que la primera identificación se sitúa del lado del significado (novelesco) de la película-texto clásica, mientras que la segunda funciona del lado del significante. Apoyándonos en esta identificación con la cámara, el texto cinematográfico puede cambiar de forma imperceptible el punto de vista.

Una de las diferencias expresivas a destacar entre uno y otro medio resulta ser el carácter sucesivo de la palabra frente a la simultaneidad de la imagen. Ello implica que la novela tiene una mayor capacidad de selección para regular la información que se ofrece al lector. Sin embargo la simultaneidad de la imagen actúa sólo a nivel del plano, ya que el carácter secuencial aparece en cuanto queremos hilvanar un mensaje complejo a través del lenguaje cinematográfico gracias al montaje, bien sea interno (producido por una sucesión de encuadres en un mismo plano de rodaje) bien externo (por

---

<sup>90</sup> TARKOVSKI, A. (2005:162)

la unión de diferentes fragmentos de “planos de rodaje”<sup>91</sup> a través de una transición externa, como el corte, el fundido o el encadenado).

De nuevo no conviene olvidar que, pese al carácter simultáneo de la imagen, hay todo un proceso de jerarquización y selección de la información a través del propio encuadre, pues una de las características de los encuadres implica seleccionar parte del mundo pro filmico, dividiéndolo en dos, lo que está en campo y lo que no se selecciona, que pertenece al fuera de campo, pero que está presente en el discurso narrativo; la iluminación ayuda a potenciar ciertas informaciones y a ocultar o matizar otras.

*“La tendencia de la semiótica actual es a entender las imágenes no tanto como “signos” unitarios combinables según reglas sintácticas y semánticas rigurosas, sino como textos visuales, con grandes unidades hipocodificadas, y no del todo arbitrarias, en cuanto que dentro de ciertos contextos históricos y culturales pueden funcionar como motivadas.”<sup>92</sup>*

Llegados a este punto debemos señalar que el cine es imagen en movimiento, con lo que se desliga de la pintura o la fotografía en cuanto a la manera de ser visto e interpretado por el espectador ya que el tiempo condiciona determinadamente el visionado. No estamos ante una composición en la que existe un tiempo infinito para poder ser descifrada, sino que nos encontramos en una situación en la que la duración de cada imagen tiene un impacto y una significación determinante en el mensaje emitido, por ello, en aras a asegurar la comprensión espectral, se ha establecido en el lenguaje cinematográfico una regla no escrita por la que, para cada momento de visionado, debe existir un único centro de atención en la imagen y una serie de componentes relacionados con el mismo que determinen la argumentación buscada, de tal modo que puede darse el caso que ciertas zonas de la imagen

---

<sup>91</sup> “plano de rodaje”: es la unidad base del trabajo de rodaje de una película y puede definirse como aquel fragmento de guión pensado para ser rodado de modo ininterrumpido. Perteneciente al ámbito de la planificación y en la práctica incorpora todo aquello que sucede para ser grabado (diálogos, movimientos de cámara, encuadres, movimientos de personajes, etc.) desde que el director dice “¡Acción!” hasta que dice “¡Corten!”.

<sup>92</sup> PÉREZ BOWIE, JOSE ANTONIO (2008:12)

(sobre todo si el visionado se produce en la gran pantalla para la que, no olvidemos, está concebido el mensaje cinematográfico) no queden dentro de la percepción directa (pudiendo incluso quedar excluidas de la percepción indirecta).

Por lo anteriormente expuesto podemos apreciar que el cine puede modular la atención y percepción del espectador a través de complejos procedimientos técnicos y expresivos, más allá del carácter simplificador en el que entraríamos si consideráramos la imagen en movimiento, dentro de un discurso con una duración determinada, como si se tratara de imagen fija, atemporal en lo que se refiere a su lectura y descodificación.

Brian McFarlane<sup>93</sup> intenta encontrar un sistema de estudio que permita mostrar de un modo objetivo y sistemático lo que sucede en el proceso de transposición de un texto literario a otro fílmico. Considera que existe una distinción básica entre los aspectos que pueden ser transferidos de un modo natural, que serían aquellos que tienen que ver con la narración, con los aspectos narrativos y aquellos otros que necesitan de una adaptación propiamente dicha, no de una mera transcripción, que son aquellos que involucran a la enunciación y que, por tanto, involucran sistemas de significación totalmente separados.

Al buscar el material expresivo de la novela y el cine, resulta evidente que, en el caso de la novela, la palabra es el principal, por no decir el único. Al hablar de cine el tema se vuelve más complejo, pues una de sus características intrínsecas es la heterogeneidad de sus materiales expresivos.

De acuerdo con Norberto Mínguez<sup>94</sup>, estableceremos una jerarquía en la especificidad de los materiales cinematográficos que estará encabezada por un primer nivel en el que se ubica la imagen móvil registrada. En este tipo de imagen podemos distinguir tres elementos:

---

<sup>93</sup> MCFARLANE, BRIAN (1996:23)

<sup>94</sup> MINGUEZ, NORBERTO (1996:46)

1. El movimiento y su representación.
2. La fragmentación espacial y temporal llevada a cabo por el montaje.
3. La analogía de la propia imagen registrada, que suele ir unida a una alta impresión de realidad.

En un segundo nivel se sitúan los materiales expresivos:

1. Sonido:
  - a. La voz.
  - b. Los ruidos.
  - c. La música.
2. Los elementos gráficos.

En el tercer nivel podemos incluir los siguientes aspectos:

1. El vestuario.
2. Los decorados.
3. La interpretación actoral.

Y aún tenemos un cuarto nivel, en el que incluimos aquellas características irrenunciables de lo audiovisual y que son los componentes visuales que toda obra tiene<sup>95</sup>:

1. Espacio.
2. Línea.
3. Forma.
4. Tono.
5. Color.

---

<sup>95</sup> SÁNCHEZ-ESCALONILLA, ANTONIO (2001:44).

6. Movimiento.
7. Ritmo.
8. Tiempo.

Dependiendo de los mecanismos de enunciación encontramos aspectos fundamentales para el estudio narrativo tales como:

1. El punto de vista.
2. La objetividad/subjetividad.
3. La focalización.

A estos niveles apuntados por Mínguez, podríamos añadir los mecanismos utilizados por los medios para la narración, que es su razón de ser. Independientemente de cuales sean sus medios materiales, la creación de todo texto, literario o cinematográfico, implica la adopción de una estrategia comunicativa y, por ello, la adopción de unas instancias enunciativas. Podemos establecer que las diferencias fundamentales en los procesos enunciativos de la novela y el cine se refieren a la magnitud del aparato generador del mensaje en cuanto a las condiciones de creación del mismo, y al carácter de los materiales expresivos en uno y otro medio. Mientras que la novela suele tener una magnitud de creación unidimensional (lo general es que en la escritura esté implicado un solo autor) el cine se caracteriza por la intervención de distintos agentes, tales como el guionista, el director, el equipo de producción, el de iluminación, etc.

En cuanto al carácter de los materiales expresivos, como ya ha quedado indicado anteriormente, la homogeneidad del material expresivo de la novela a través de la utilización de la palabra entra en contraste con el carácter multidisciplinar y heterogéneo del cine.

En este punto conviene hacer constar las diferentes apreciaciones que algunos autores hacen refiriéndose a la voz narradora. Así como en la novela el lector tiene en este sujeto narrativo el medio ideal para percibir todos los acontecimientos que se abordan en la trama, tanto a nivel de acciones como

en aspectos relacionados con la ideología expuesta y la interpretación subjetiva de los hechos, en el cine los términos “narrador” o “autor implícito” no resultan tan evidentes. De este modo David Bordwell niega la existencia de esta categoría en el medio cinematográfico y la sustituye por un concepto abstracto de estilo narrativo.

*“Todos los materiales cinematográficos funcionan de forma narrativa, no sólo la cámara, sino el habla, los gestos, el lenguaje escrito, la música, el color, los procesos ópticos, la iluminación, el vestuario, incluso el espacio y el sonido en off”.<sup>96</sup>*

Estoy plenamente de acuerdo con esta explicación, en la que destacaría la mención que hace del sonido y el espacio en off, ya que es éstos son unos recursos muy ricos y sugerentes, llenos de capacidad evocativa y que integran, de pleno derecho, el lenguaje cinematográfico. En realidad, en el medio filmico están todos los recursos a disposición del director para que sea éste el que decida potenciar unos u otros, de modo que cualquier recurso puede ser de la mayor importancia dependiendo del grado de atención que le otorgue el autor. No es posible el separar plenamente unos de otros ya que todos y cada uno de los recursos empleados van a alimentarse recíprocamente creando unas asociaciones e inferencias complejas que superan el contenido que, tomados de forma aislada, pudieran tener. Es aquí, en la combinación de todos sus recursos, donde el cine escapa a la comparación lingüística con la novela, en donde su lenguaje se vuelve menos evidente y estructurado. Cada película tendrá su propia combinación de recursos creando un lenguaje expresivo singular que elude generalizaciones simplistas y dificulta el análisis de un modo cuantitativo y no interpretativo. Si bien, la base sensorial concreta posibilita en cierta medida el control de su expresión, pues, tal y como hacen las artes figurativas, se expresan conceptos y sentimientos complejos a través del mundo sensorial y concreto, en oposición a la facilidad que tiene la novela para moverse en el campo de lo abstracto y lo conceptual.

---

<sup>96</sup> BORDWELL, DAVID (1996:20)

Esta última idea no implica que el medio cinematográfico deba renunciar a la expresión abstracta y conceptual pues, como ya ha sido mencionado con anterioridad, posee recursos que, de manera individual (palabra hablada) o en combinación unos con otros, pueden perfectamente asumir esa función.

En su libro se pregunta por el autor de la narración (*¿Quién mira a través de la cámara?*) y explica las respuestas dadas por algunos teóricos, según Bellour: el sujeto que produce el discurso. Para Ropars: el narrador. Nash propone: el autor. Prosigue Bordwell:

*“Puesto que este paradigma crítico aún no ha ofrecido un estudio sistemático de la manera en que la narración moviliza todas las técnicas fílmicas, aún no ha habido, pues, un intento de definir las propiedades generales o cualidades de la narración fílmica o del narrador fílmico.”<sup>97</sup>*

No voy a pretender, en este modesto trabajo, el solucionar el paradigma al que Bordwell hace mención, pero sí intentaré organizar los recursos fílmicos y literarios de modo que, a través de la función que incorporan en cada medio a la narración de la historia y expresión del mensaje, podamos establecer ciertas comparaciones en el modo de abordar un mismo enfoque narrativo/expresivo en un medio diferente.

Bluestone, en referencia a la literatura y el cine, nos aporta la siguiente cita:

*“Both, novel and film are time arts, but whereas the formative principle in the novel is time, the formative principle in the film is space.”<sup>98</sup>*

Aunque vaya a admitir posteriormente que el tiempo y el espacio son, para propósitos artísticos, inseparables. Y concluye diciendo que los efectos espaciales en una película serían imposibles sin los conceptos de tiempo, del mismo modo que los efectos temporales en la novela serían imposibles sin los conceptos de espacio.

---

<sup>97</sup> BORDWELL, DAVID (1996:24)

<sup>98</sup> BLUESTONE, GEORGE (1973:61)

Merecen, por tanto, especial atención los conceptos de tiempo y espacio.

#### **4.2. El espacio del discurso.**

La novela se mueve a través del espacio seleccionándolo de tal manera que en el discurso no aparecen sino aquellos elementos con importancia narrativa, sin tener que hacer alusión al resto. Debido a la propia naturaleza de la novela, ésta no puede mostrar el espacio, sólo puede relatarlo.

En una película el espacio no es algo que simplemente se muestre, sino que se transforma en parte fundamental de la narración a través de la manipulación del mismo en lo que Chatman ha llamado el “espacio del discurso”. Una de las características primordiales del lenguaje cinematográfico es la capacidad que posee para concretar y fragmentar el espacio en el que se desenvuelve la diégesis. Esta característica fragmentación tiene su base en la multiplicidad del punto de vista de la cámara y la variación de la escala de tamaño del mundo mostrado. Dentro de esta escala podemos destacar al primer plano como un elemento que concreta al máximo aquello que aparece en pantalla y, por ende, subjetiviza el resto del mundo diegético. El primer plano permite establecer con facilidad, gracias a su interrelación con los segmentos de imágenes anteriores o posteriores al mismo, los procesos de acción-reacción, mirada-objeto mirado, en definitiva, los procesos de causa-efecto, lo cual le confiere un sentido narrativo y expresivo de primera índole. Pero su valor podemos hallarlo tanto en lo que es en sí en cuanto a imagen como a lo que significa en cuanto a ocultación de información: es posible que veamos sin ver a través de los ojos del personaje, sugiriendo, a través de su expresión, lo que está viendo en lugar de mostrarlo.

Esta referencia en cuanto a lo que no se muestra hace necesario el definir el concepto de fuera de campo, como un elemento que entra en juego

en la dialéctica cinematográfica adquiriendo una importancia similar al espacio mostrado. Según las palabras de Norberto Mínguez:

*“El fuera de campo se puede definir como todo aquello que, no formando parte propiamente del campo visible, es conceptualizado por el espectador como un elemento más del espacio legible. Casi siempre hay en el campo visual o sonoro elementos que nos remiten al espacio fuera de campo, cuya fuerza dramática supera en muchas ocasiones a la del propio campo. El espacio fuera de campo no es un espacio neutro, sino que incide y opera sobre el espacio mostrado”.*<sup>99</sup>

Nöel Burch<sup>100</sup> dice que el espacio en off o fuera de campo es un espacio mental, pues no existe sino en la mente del espectador, pero que puede ser sugerido de un modo muy preciso a través de una serie de elementos que lo vivifican y concretan. Este autor va a distinguir entre espacio fuera de campo imaginario (aquel que no se muestra nunca) y espacio fuera de campo concreto (aquel que, habiéndose mostrado, desaparece de la imagen dejando un conocimiento muy concreto y preciso en la mente del espectador). El fuera de campo imaginario requeriría una labor por parte del espectador cercana a la que tiene que efectuar el lector al recrear la realidad de una novela.

#### **4.3. El tiempo del discurso.**

Se dice que la novela tiene tres posibles tiempos (pasado, presente y futuro) mientras que el cine sólo tiene uno (presente). Bluestone hace referencia a la frase de Balázs “pictures have no tenses”<sup>101</sup>. Anclado en un presente perceptual, similar a la propia percepción humana, el cine no puede expresar el pasado o el futuro. Apoyándose en el sonido, sobre todo en la palabra hablada, se puede acercarse a la expresión del pasado o futuro, pero, el autor dice que, en el mejor de los casos, el sonido es un componente

---

<sup>99</sup> MINGUEZ, NORBERTO (1996:66)

<sup>100</sup> BURCH, NÖEL (1983:30)

<sup>101</sup> BLUESTONE, GEORGE (1973:57)

secundario que no pone en verdadero peligro la supremacía del carácter espacial de la imagen.

“Film is now, as you see it... In traslating literature into moving pictures, “*once upon a time*” collides with “*here and now*””.<sup>102</sup>

El relato contado del texto literario, sea en primera o tercera persona, pasa a ser relato vivido en cine, en tiempo presente, en la exacta representación del momento relatado. En el relato literario se busca la idea, el pensamiento que explica los acontecimientos mientras suceden en cambio en la imagen se busca la sensación que producen los acontecimientos, sin filtrados aparentes. La sensación pura, no la explicación de la misma.

Estando de acuerdo con Bluestone, debemos decir que el lenguaje cinematográfico tiene medios suficientes y convenciones determinadas orientadas a producir ese cambio de tiempo, aunque la percepción de ese cambio será momentánea y requerirá de un proceso mental por parte del espectador. Sin embargo, el carácter espacial de la imagen se terminará imponiendo y aquello que empezó percibiéndose como un salto en el tiempo desde el momento presente, se convertirá en el presente perceptivo con lo que el tiempo narrativo volverá a ser presente, pese a que diegéticamente hayamos ido hacia atrás o adelante a partir de un punto determinado. La historia es una y ya ha pasado o no podría ser contada, pero la manera de narrarla puede ser elegida en literatura en los tres tiempos existentes, mientras que en cine, al “mostrarla” perceptivamente, se está atado al sistema perceptivo que funciona en presente. El lenguaje verbal está limitado por los tiempos verbales y por la secuencialidad, siendo este carácter sucesivo de la lectura lo que le dificulta capturar la dimensión de presente, ya que no posee el carácter inmediato de la imagen.

Es característico del ser humano el uso intelectual de la mente a través del lenguaje, a través de él podemos llegar a la conclusión que,

---

<sup>102</sup> GIDDINGS, ROBERT; SELBY, KEITH Y WENSLEY, CHRIS. (1990:13)

conceptualmente, sólo existen el pasado y el futuro, que son infinitos, mientras que la dimensión del presente es tan efímera que podría considerarse sin existencia o con una existencia residual. Sin embargo, a nivel perceptivo ocurre lo contrario, no existe más que el presente y atados a ese filo debemos permanecer en nuestra experiencia diaria.

Esta dicotomía intelecto/perceptiva puede ayudarnos a comprender por qué los dos medios, siendo igualmente vehículos narrativos, dan lugar a experiencias tan dispares incluso cuando cuentan la misma historia.

Tenemos que hacer referencia a dos tipos de tiempo:

1. cronológico.
2. psicológico.

1. Dentro del tiempo cronológico podemos distinguir tres niveles primarios a saber:

- a. Duración de la recepción del mensaje.
- b. Duración de la historia.
- c. Narración de la historia.

a. *Duración de la recepción del mensaje:* En una novela, el lector emplea un tiempo indefinido, que viene marcado por la extensión del texto en combinación con su rapidez de lectura y con su disponibilidad de tiempo para tal tarea, pudiendo variar de dos horas a cincuenta, por mencionar algunas cifras. Sin embargo, el tiempo que emplea el espectador en visionar la película viene marcado por el propio mensaje, el cual, en condiciones óptimas es trasladado de modo continuo, variando su duración de la generalizada hora y media hasta las tres horas, pasando por las dos, que últimamente se están imponiendo en las grandes superproducciones. Resulta evidente, que el modo en que se tiene acceso al mensaje le condiciona, de tal modo que una novela se puede permitir el profundizar extensamente sobre los temas que trate mientras que una película tiene que economizar y sintetizar el mensaje para que pueda ser decodificado correctamente por el espectador.

b. *Duración de la historia:* El tiempo de la historia es lineal, la cadena de hechos es cronológica y cada acontecimiento ocupa un lugar determinado en ella, con una duración más o menos determinada, pudiendo suceder una o más veces.

c. *Narración de la historia:* Aunque la historia se cuente de un modo lineal, los acontecimientos pueden aparecer condensados o elididos en el discurso.

Del mismo modo existen recursos para provocar saltos en la linealidad del tiempo de la historia como los conocidos flashbacks, flashforwards, aunque es la elipsis el recurso cinematográfico más empleado en lo referente a la temporalidad de la diégesis. Tal y como señala Mínguez<sup>103</sup>, *“la elipsis supone una discontinuidad temporal en la que el discurso omite parte de la duración de la historia”*. Este recurso procede de la selección de los hechos significativos en la historia y la decisión de incluirlos en el discurso (pudiendo incluso decidir omitir información para crear una laguna narrativa en el discurso que provoque el interés en el espectador) dejando fuera todo tiempo y acontecimiento no importante en el transcurso de la historia.

## 2. Tiempo psicológico.

La mente humana es capaz de manipular la sensación de paso de tiempo acelerando o retardando el mismo, de modo que un mismo lapso de tiempo cronológico puede ser percibido de maneras muy distintas, pareciendo eterno un segundo o instantánea una hora. La novela puede afrontar fácilmente esta representación del tiempo a través del uso del lenguaje, una larga descripción llena de adjetivos alargará la sensación de temporalidad mientras que una narración llena de verbos logrará acelerar la acción, también mediante el tipo y la cantidad de palabras elegidas podremos actuar a este nivel. En el cine tenemos que la compresión y la dilatación del tiempo tienen una exacta correspondencia con la cámara rápida y la cámara lenta (por no mencionar otras técnicas en las que, sin aparente trasgresión temporal se puede “jugar” con el tiempo, tales como las elipsis mecánicas o la duplicación de la acción en planos diferentes pero contiguos).

---

<sup>103</sup> MÍNGUEZ, NORBERTO (1996:78)

#### **4.4. Los recursos expresivos.**

Siendo medios diferentes es obvio que van a emplear diferentes recursos para manifestar la expresión.

En la novela, debido al carácter abstracto del lenguaje verbal, va a ser muy recurrente la expresión de las ideas, de pensamientos abstractos o de los procesos psicológicos de la mente pudiendo alcanzar un grado muy elevado de profundidad. El modo de realizar la propia escritura influye decisivamente en cómo se conforma el mundo ficcional en la cabeza del lector, esto puede ser marcado por el estilo del escritor o por la intención de éste de provocar una respuesta determinada que apoye el sentido profundo de la experiencia vivida por el receptor sin que éste lo perciba como intencional. Del mismo modo se va a poder describir la realidad con todo tipo de detalle, dotándola, según quiera el escritor, de un carácter altamente descriptivo, subjetivo, informal, etc.

En el cine, en cambio, la expresión debe ser más concreta se está obligado, por lo general, a mostrar personas, acciones, objetos y lugares. Bluestone sentencia:

*“The film, having only arrangements of space to work with, cannot render thought, for the moment thought is externalised it is no longer thought”.*<sup>104</sup>

Este autor pretende demostrar la incapacidad del cine para reproducir el pensamiento humano, no obstante su frase nos parece demasiado radical y pensamos que lo mismo valdría para la novela, ya que al escribirlo, un pensamiento deja de serlo de la misma manera que al externalizarlo. Estamos de acuerdo con Pérez Riu cuando dice que el lenguaje cinematográfico permite el acceso al pensamiento a través de la inferencia. El espectador puede inferir las ideas y las sensaciones del personaje a partir de su propia experiencia; de

---

<sup>104</sup> BLUESTONE, GEORGE (1973:48)

este modo el cine consigue comunicar las inquietudes y las emociones de los protagonistas. Esta autora prosigue afirmando:

*“El cine consigue que el espectador se conmueva y comparta los sentimientos de los protagonistas ficticios de un modo muy eficaz. Es decir que consigue, a través de la representación de las acciones desde el exterior, introducirse en los procesos psicológicos y emociones. O, dicho de otra manera, el desarrollo del relato cinematográfico provoca el pensamiento con el personaje y al facilitar un acceso a su intimidad permite una identificación que hace que el espectador pueda llegar a pensar como el personaje piensa (o podría pensar), participando plenamente en la narración a través de la interpretación de los códigos filmicos y su implicación emocional.”<sup>105</sup>*

Se dice que una película se escribe tres veces, al escribir el guión, al efectuar el rodaje y al darle la forma definitiva, como se acaba de señalar, en el montaje.

En la primera de estas fases, el guión, es donde obviamente hay más similitudes con el mundo literario. Sin embargo conviene no olvidar que un guión no es más que una parte del proceso, con lo que tiene vocación de producto intermedio, forzosamente incompleto ya que no está pensado para ser una obra en sí misma, sino para formar parte del engranaje y posibilitar que el producto crezca, con lo que hay que dejar suficientes elementos sin concretar para que estos aparezcan naturalmente a lo largo de la realización de la película.

Resulta evidente que el guión literario es el pilar fundamental dentro de la cadena industrial y artística que supone producir una película y va a tener dos funciones clave:

1. Primer vehículo narrativo de la historia: sirve para transmitir la historia de modo visual a través del mundo conceptual de la palabra. Sobre la base

---

<sup>105</sup> PEREZ RIU, CARMEN (2000:50)

del guión se centrará toda la primera fase de la película en busca de financiación y de participantes de toda índole en el producto final.

2. Herramienta de trabajo: debe tener la información plasmada de un modo que sea válida para los diferentes grupos de trabajo que se forman en una película (producción, dirección, vestuario, decorados, actores, etc.). Tenemos una serie de normas que se concretan en lo que denominamos "formato". Es un documento de trabajo común para estos grupos de modo que puedan intercambiar diferentes tipos de trabajos compartiendo un formato que les permita conocer e interactuar de modo interdisciplinar.

Por ello la información en un guión debe ceñirse a la historia, mostrando de un modo claro el tono, la estructura, lo que se ve y lo que se oye. Un guión debe ser una sucesión de situaciones en las que se desarrollan las acciones. Se trata de un formato intermedio entre la literatura y la expresión audiovisual que tiene una forma característica que se debe respetar: el formato.

El tipo de escritura que exige un guión viene como consecuencia de la característica fundamental del cine: sólo existe de modo explícito lo que se ve y se escucha y ello sólo cuando se ve o se escucha. Esto determina que, obviando los diálogos, la descripción de los lugares y las acciones se tenga que realizar por lo general en presente de indicativo de la tercera persona y cuando se supone que se ve, intercalando los diálogos y los textos en una peculiar e intrincada estructura, que tiene que arreglárselas para representar sucesivamente lo que se va a ver presentado conjuntamente. Todo ello condiciona determinantemente la forma que va a adquirir la escritura, en donde lo que prevalece es la exposición de las acciones y sonidos que se suceden y que serán representados en la diégesis y la descripción de los elementos determinantes de la misma. El estilo literario no debe estorbar la función práctica ni perturbar la interpretación que del texto vaya a realizar el director.

Un guión se estructura a través de las secuencias mecánicas (terminología utilizada en España y que poco tiene que ver con la etimología de la palabra “secuencia”. Actualmente existe la tendencia de cambiar esta nomenclatura por la de *escena*).

La primera página de un guión se ocupa de ofrecer la información del nombre de la película, su autor, la fecha en que está realizado, si es una adaptación de una obra preexistente y, en algunos casos, el número de copyright. A partir de la segunda página se establece un esquema sencillo, pero de obligado seguimiento, en el que la escena o la secuencia mecánica es el elemento fundamental. Éstas aparecen numeradas correlativamente por orden de aparición (en el guión europeo) e indicadas por lo que denominamos *el encabezado*, en donde encontramos la información del lugar en el que se desarrolla la escena, su temporalidad respecto a la luz solar (día, noche, amanecer o atardecer) y si nos encontramos en un exterior o un interior.

La escena tiene como única característica definitoria que se trata de un fragmento en el que se mantiene la unidad de espacio y tiempo. Por encima de ella se desarrolla la secuencia dramática, que hace referencia a una unidad de acción, normalmente con su planteamiento, nudo y desenlace propio (cae enfermo, liga, rotura del puente, persecución, etc.) y suele estar compuesto de varias escenas.

En el interior de las escenas se suelen producir pequeños cambios dramáticos que denominamos beats o ritmos. Un beat es una microestructura en la que el equilibrio de fuerzas entre los actantes de la escena se mantiene constante o estable. Son unidades en las que las cosas permanecen de un modo estable hasta que un pequeño acontecimiento (puede ser una nueva persona, un pensamiento, un movimiento, etc.) hace que la historia varíe, progrese de modo que los implicados en la historia varíen sus roles o sus actitudes. Las secuencias dramáticas y los beats nunca se indican en un guión literario.

Existe otro tipo de secuencia que si se indica en la estructura enunciativa de un guión cinematográfico:

*La secuencia de montaje:* está construida a base de imágenes que pueden no tener más nexo que la idea que contiene, que debe ser unitaria. Por lo general indican un proceso que se desarrolla en un tiempo diegético muy superior al transcurrir habitual de la narración y suelen tener como referencia de unidad una música o sonido característico o un tipo de transición que dura lo que dura la secuencia. No suelen tener unidad de tiempo ni de espacio, sino de acción, en el sentido antes indicado. Sería algo así como una secuencia dramática desarrollada en un tiempo muy breve en la que sólo se accede a una parte del proceso (no suele tener diálogos ni acciones en continuidad) de modo que el salto temporal producido nos deja un antes y un después, cambiando significativamente la situación en la que se encuentran los personajes implicados, mostrando un proceso que produce una transformación significativa en la historia).

En la segunda fase de escritura de una película, el rodaje, encontramos toda una serie de procesos complejos que se unen y materializan de un modo vivo y único. Es la culminación del esfuerzo de producción, pues aquí entran en acción los principales valores que van a determinar qué tipo de película se está creando: factores todos ellos que pueden ser implementados dentro del presupuesto de la película y que se deben traducir en lo que más gusta a los productores: ver en la pantalla el dinero gastado en la película. Aquí es donde entran en acción los elementos necesarios para concretar el guión a través de las imágenes y es aquí, como se acaba de señalar, en donde se concentra la mayor parte del coste de una película. El tiempo de rodaje, los medios materiales para la iluminación o la grabación de las imágenes, los recursos dedicados a vestuario o maquillaje, la dirección de arte en todo su amplio espectro (construcción de los decorados, atrezzo, reordenación de espacios naturales, etc.) y, por supuesto, el elenco artístico: actores protagonistas, secundarios y figuración.

Es en esta segunda fase donde la imagen va a quedar conformada en base al estudio realizado por el director de los componentes visuales (con la colaboración de otros equipos artísticos fundamentales para una película: director de fotografía, cámara y director de arte).

Componentes visuales a tener en cuenta en una película cinematográfica, tal y como se ha señalado con anterioridad son: espacio, línea, forma, tono, color, movimiento, ritmo y tiempo.

Todas las técnicas de realización así como las diferentes labores a efectuar para concretar un guión (tales como diseño de vestuario, decorados, peluquería, etc.) se deben subordinar al empleo y la significación de los componentes visuales.

El director, que es la persona que unifica todas las labores técnicas y artísticas para dotarlas de un significado común, debe traducir los argumentos y las reflexiones temáticas según los componentes visuales que la estética fílmica pone a su servicio. De tal modo que el desarrollo de la trama y del tema de una película también se reflejará en evoluciones del uso del espacio, de las formas, de los colores, en definitiva, del uso de los componentes visuales que debe combinar para plasmar el guión. El guión puede contarse también a través de historias espaciales, formales, cromáticas. No sólo de la palabra vive el guión, cuanto más se incorporen elementos visuales con carácter narrativo o evocador, más cinematográfico será el resultado.

No es obligado el hacer uso de los ocho elementos con intencionalidad narrativa, sino que se trata de encontrar el equilibrio entre la forma y el mensaje, a través de claves visuales que apoyen el contenido profundo de la acción o del significado de la misma. Sin embargo conviene no olvidar que, se traten con intencionalidad expresiva o no, los ocho componentes visuales siempre están presentes en cualquier imagen de una película, con lo que resulta necesario supervisarlos para evitar incluir elementos no deseados que puedan actuar en contra de la estrategia visual planteada por el director al realizar la planificación del rodaje.

En una categoría paralela a los componentes visuales cabría incorporar la enorme capacidad expresiva del sonido, que complementa la imagen aportando realismo y continuidad en el discurso, creando ambientes y vivificando espacios que no tienen presencia visual, creando sensaciones abstractas a partir del tono, el timbre o la intensidad. Utilizando sus elementos palabra, música (diegética y extradiegética), efectos sonoros y silencio para expresar de modo independiente, complementario o como contrapunto aquello que la imagen no puede por si sola. Gracias a la banda sonora una película puede adquirir mayor verosimilitud y credibilidad o jugar con la psique de los personajes al deformar sonidos, amplificando la sensación subjetiva que vivimos a través de los personajes. En general, la mezcla sonora tiene una función muy importante para guiar la atención del espectador y crear ambiente.

La tercera escritura sería la que se produce durante el montaje. Es este proceso en el cual se seleccionan con precisión y ordenan todos los elementos de imagen y sonido, con lo que se considera que es aquí donde cristaliza y culmina la verdadera dimensión del lenguaje cinematográfico. De todos es sabido los indudables avances que la escuela rusa aportó al montaje cinematográfico, en esta línea podemos destacar el efecto Kulechov<sup>106</sup>, en el que se logra, a través del montaje, un efecto autónomo de los planos aislados de tal manera que el significado no puede sino lograrse en la sucesión de un modo determinado de las imágenes. Las mismas imágenes, variando su orden pueden variar significativamente su significación o su expresividad emocional. Estos experimentos permitieron producir una expresividad en la que el

---

<sup>106</sup> REISZ, KAREL (1960:30) “*si, decía Pudovkin, unimos un plano de un actor sonriendo con otro de un revolver amenazando y seguimos con un tercero del mismo actor aterrorizado, el personaje dará una impresión de cobardía. Invertiendo el orden de los planos, el público pensará que la actitud del personaje es heroica. Y así, montando en distinto orden los mismos planos, se obtiene un efecto emocional diferente. Otra experiencia de Pudovkin y Kulechov consistió en rodar tres primeros planos del actor Mosjukhin para montar con ellos otras tantas secuencias. En la primera, unieron un plano del actor – con expresión natural – a otra imagen de un plato de sopa colocado sobre una mesa; en la segunda, a un plano de un ataúd en cuyo interior se veía el cadáver de una mujer; en la tercera, al de una niña jugando con un muñeco. Pudovkin indicó el resultado en su libro “Técnica del cine”: El resultado de presentar estas tres combinaciones a un público que no estaba en el secreto fue sencillamente asombroso. Los espectadores quedaron entusiasmados con la interpretación del actor. Elogiaron su gesto de preocupación ante el plato de sopa olvidado, su profundo dolor ante la mujer muerta, la sonrisa feliz con que observaba el juego de la niña. Y no sabían claro, que en los tres casos tenía la misma expresión.”*”

espectador sigue la línea de pensamiento del personaje, que no la del actor en su representación. Decimos que sigue la línea del pensamiento del personaje en el mundo creado por el director a través del montaje y de los demás recursos expresivos del lenguaje cinematográfico, de modo que ese pensamiento o sentimiento sólo existe, es creado, en el espectador en el momento del visionado. Por lo tanto, uno de los principales medios con los que el cineasta cuenta para expresarse está en el orden y duración que se concede en el proceso de montaje a todo el material rodado, pues ahí está la escritura definitiva que va a dotar del significado final a todos los elementos incorporados en una película. Es una poderosa herramienta narrativa y expresiva y podemos afirmar que gran parte de la elocuencia del lenguaje cinematográfico se alcanza gracias al montaje.

#### **4.5. El punto de vista.**

Dentro de los principios de la teoría general de la imagen, el punto de vista ha sido visto, según los diversos autores de diversas maneras:

Para Chatman (y Casetti y Di Chio) el Punto de vista puede ser:

1. *Literal*: el lugar físico desde el que se establece una mirada. Es un pto. de vista sensorial cuyo objeto es material o visible (alguien ve algo desde un lugar).
2. *Figurado*: es la posición mental desde la que se consideran los hechos y las impresiones. Es conceptual o cognitivo y su objeto es de índole racional (alguien sabe algo gracias a determinadas informaciones).
3. *Metafórico*: se corresponde con la ideología o el provecho de alguien. Puede estar relacionado con la finalidad de la narración (alguien cree algo en función de unas ideas o conveniencias).

La combinación de los tres tipos de punto de vista sirve como mecanismo básico para crear el complejo juego de identificaciones que se

establece en el lenguaje cinematográfico. Elegir el lugar de la mirada es ya un juicio.

Genette propone el concepto de focalización:

- Focalización cero: cuando el narrador es omnisciente.
- *Focalización interna fija*: cuando los acontecimientos son filtrados a través de un personaje.
- *Focalización interna variable*: cuando la focalización cambia de personaje a lo largo del relato.
- *Focalización interna múltiple*: cuando un mismo acontecimiento es relatado varias veces a través de las conciencias de distintos personajes.
- *Focalización externa*: los pensamientos o sentimientos de los personajes son sólo conocidos a través de su comportamiento.

Gaudreault y Jost (1995) ofrecen la siguiente clasificación:

1. *Ocularización*: el grado de proximidad entre lo que se representa en la imagen y la presunta mirada de algún personaje de la historia.
  - a. *Ocularización cero*: ninguna instancia diegética ve lo que muestra la imagen.
  - b. *Ocularización interna primaria*: irregularidades icónicas indican que la cámara coincide con la mirada subjetiva de alguno de los personajes. (p. subjetivo con pulsión subjetiva, visión doble de un borracho, imagen borrosa de un personaje que se desmaya).
  - c. *Ocularización interna secundaria*: punto de vista que adquiere su subjetividad o valor a través del montaje o el contexto.

2. *Auricularización*: la relación entre la información auditiva y los personajes (relacionado con la localización de los sonidos, su selección y su claridad).
  - a. *Auricularización cero*: el sonido no está filtrado por ninguno de los personajes, sino está presentado de un modo neutro por el gran imaginador.
  - b. *Auricularización interna primaria*: la deformación de los sonidos remite a la escucha subjetiva de un personaje.
  - c. *Auricularización interna secundaria*: se subjetiva la escucha a través del montaje o la representación (sin deformar sonidos, pero filtrados a través de un personaje).
  
3. *Focalización cinematográfica*: se refiere a las relaciones cognitivas entre las distintas instancias textuales.
  - a. *Focalización interna*: el relato está limitado a lo que pueda saber el personaje (se sorprende a la vez personaje y público).
  - b. *Focalización externa*: se sabe menos que algún personaje.
  - c. *Focalización espectral*: se sabe más que los personajes (idóneo para el suspense).

Sólo el autor implícito sabe, pues es el inventor de historia y discurso, mientras que el narrador es un mero agente transmisor que puede estar incluso desautorizado o desmentido, como demuestra la existencia de narradores no fidedignos.

Chatman (1990) propone los siguientes conceptos:

1. *Ángulo (slant)*: conjunto de actitudes (psicológicas, sociológicas o ideológicas) implícitas o explícitas del narrador apropiadas para su función de retransmisión del discurso. (quien cuenta la historia).

2. *Filtro (filter)*: función mediadora de la conciencia (percepciones, cogniciones, emociones, recuerdos, fantasías, etc.) de los personajes ante los acontecimientos experimentados desde un lugar del universo de la historia. (quien ve la historia).

Sólo los personajes pueden ver lo que sucede en el universo diegético, sólo ellos pueden ser filtros, mientras que el narrador no puede percibir desde dentro de ese universo, a no ser que el narrador sea un personaje de la historia.

El punto de vista va a tratar acerca de la posición del narrador respecto a los acontecimientos que presenta. Tal y como indica Jost<sup>107</sup>, de este modo nos encontraremos con dos maneras de aprehender la realidad: el ver y el saber.

El ver sería lo que pertenece al campo de la percepción según parece visto por el narrador, tal y como si el narrador fuera un testigo visual y transcribiera ese conocimiento al medio narrativo.

El saber estaría compuesto por las argumentaciones interiores que comentan lo visto o que hacen referencia a un mundo conceptual y abstracto, reproduciendo, en cierto modo, la expresión de los pensamientos.

Tal y como indican Brooks y Warren a través del libro de Jost se opondrían los “acontecimientos analizados desde el interior” a los “acontecimientos observados desde el exterior”

La distinción entre el ver y el saber constituye parte del entramado del relato literario y, sobre todo, el cinematográfico.

Los hechos que ocurren en la realidad no están estructurados de un modo concreto, ocurren simplemente. Sin embargo, al intentar contar estos hechos, el “contador” del hecho va a tener que realizar una serie de acciones e

---

<sup>107</sup> JOST, FRANÇOIS (2002:28)

interpretaciones, de selección de la importancia y el orden de los elementos que maneje, que dotará a esa “historia” de una “visión” personal que transferirá al hecho y lo convertirá, al estructurarlo de un modo concreto, en una entidad diferente al hecho realmente ocurrido. No importa que el medio para contar este hecho tenga una apariencia icónica y sonora tal que su analogía con la realidad le haga tomar un disfraz de verdad que provoque la confusión entre el suceso real y el contado. Por lo tanto estoy en desacuerdo con los autores que proponen la existencia de la mimesis absoluta dentro del relato ya que considero que ésta no es posible, pues toda narración implica una transformación del hecho en que se basa. Si esto se produce con acontecimientos reales, resulta evidente que el carácter subjetivo de la narración se potenciará considerablemente con historias ficticias, creadas en la mente como recurso expresivo de un artista (escritor o cineasta).

El intento de “desaparecer” como narrador es más aparente que real, pero nos lleva a tomar en consideración el lugar de la percepción desde el que parece emitirse el mensaje. Si consideramos los niveles de saber, Jost propone el término de “*focalización*” y de “*ocularización*” si se tiene en cuenta la relación entre lo que la cámara muestra y lo que se considera que ve el personaje. Cuando la cámara parezca estar en el ojo de un personaje se utilizará el término de “ocularización interna”. Cuando la cámara parezca ubicada fuera de él, de modo que pudiera ser atribuida a una instancia externa al mundo representado, se referirá a “ocularización cero”.

La ocularización interna sería semejante a lo que normalmente se entiende, en terminología cinematográfica, por planos subjetivos. La ocularización cero serán los demás tipos de planos, los que, dentro de un discurso narrativo cinematográfico, vienen catalogados como “objetivos” respecto al punto de vista. Tanto si aplicamos una terminología como otra, un plano no adquirirá su significación semiológica sino dentro del relato, en combinación con el contexto y con los planos que le anteceden y siguen.

Dentro de la ocularización interna distingue dos tipos:

*“Ocularización interna primaria: cuando se marca en el significante la materialidad de un cuerpo o la presencia de un ojo que, de inmediato, sin el auxilio del contexto, permite identificar a un personaje con la imagen.*

*Ocularización interna secundaria: cuando la subjetividad de una imagen se construye por el montaje, por los raccords (como en el campo-contracampo) o por lo verbal (caso de anclaje mediante el diálogo); dicho de otra manera, a través de una contextualización.”<sup>108</sup>*

Jost denomina “ocularización espectral” al caso que se da cuando una puesta en escena posibilita un cuadro cinematográfico en el que se ofrece al espectador una información que el personaje no tiene por qué poseer, en ese caso la ocularización adquiere un valor de focalización. La importancia se centra en que el espectador no sólo no comparte el punto de vista con ningún personaje, sino que obtiene un conocimiento superior gracias a esta puesta en escena.

Tal y como argumentó Genette, en literatura se reconoce una focalización interna cuando es posible cambiar a primera persona (en caso de que no lo estuviera) el fragmento de la narración que se está considerando.

De este modo conviene establecer una diferencia entre quién cuenta y quién ve.

Este concepto lo traslada al mundo auditivo y denomina a este “punto de vista sonoro” como “auricularización”. Así pretende mostrar la relación entre la información obtenida a través del oído del espectador y los personajes, estando relacionada con la localización de los sonidos, su selección y su claridad.

Como hemos visto, Jost distingue varios tipos de auricularización:

- *Auricularización cero*: el sonido es reproducido de acuerdo a la distancia aparente de la fuente del mismo. Por lo tanto el sonido no

---

<sup>108</sup> JOST, FRANÇOIS (2002:44)

estará filtrado a través de la subjetividad de ningún personaje, sino que es presentado de un modo neutro por el “contador” de la historia, situando al espectador en una situación auditiva similar a si estuviera en el lugar desde el que se contemplan los hechos.

- *Auricularización interna primaria:* cuando ciertas deformaciones desvían a la banda sonora de los códigos del realismo, por lo que la reproducción sonora se encuentra condicionada por la subjetividad de algún personaje, se deforma la reproducción para tratar de imitar la experiencia auditiva que debe experimentar un personaje determinado.
  
- *Auricularización interna secundaria:* cuando la subjetividad auditiva está construida por el montaje y lo visual (gesto del personaje, se tapa los oídos y dejamos de escuchar el sonido, cambio de intensidad respecto al desplazamiento de una fuente sonora atestiguada, etc.).

Por *focalización* cinematográfica entiende el punto de vista cognitivo adoptado por el relato. Una parte de esta focalización puede deducirse de la ocularización, pero complementándose con la auricularización, de modo que habrá que analizar las dos componentes cinematográficas de la imagen y el sonido de modo simultáneo para poder llegar a entender su estructura del saber.

En un plano con ocularización cero podemos encontrar tres tipos de focalización:

- *Focalización externa:* cuando se produce en el espectador una falta de información sobre un personaje o sobre las acciones que ejecuta. Es decir, que el espectador está en un grado de inferioridad de conocimiento con respecto al personaje, el cual ejecuta acciones o recibe informaciones que no son mostradas al espectador. Pero, para que se produzca un grado de focalización verdaderamente externa,

esta merma en la información debe tener un sentido narrativo, produciendo en el espectador el interés por la información omitida.

- *Focalización espectral:* es la situación inversa a lo anteriormente explicado. Por lo tanto tenemos que aquí el saber del espectador supera al del personaje y este conocimiento suplementario tiene un carácter narrativo de cierta importancia, produciendo en el espectador un aumento de la identificación con el personaje y anticipando la utilización que éste daría a esa información en caso de tener acceso a la misma o el desastre que se avecina por no tenerla. Podemos producir este efecto gracias a la puesta en escena y la profundidad de campo, de tal manera que el espectador ve acciones importantes que se desarrollan detrás de los personajes, sin su conocimiento. También se produce este aumento del saber del espectador con respecto al personaje cuando, a través del montaje, vamos a lugares en los que no se encuentra el personaje. Por ello todo montaje fundado en la alternancia construye un saber propiamente espectral.
  
- *Focalización interna:* Lo constitutivo de la focalización interna es que se vivan los acontecimientos como los vive el personaje o que se nos permita penetrar en su interior, tanto en la percepción como en el pensamiento. Es habitual que se produzca acompañada por planos con ocularización interna primaria o con marcas determinadas, tales como un comentario en off. Pero también puede producirse en el caso de ocularización cero. La combinación de un saber sobre el interior del personaje y una visión no anclada en ninguna instancia diegética se da con bastante asiduidad en la novela.

En esta clasificación encontramos a faltar la focalización neutra, en la que la diferencia de información entre el personaje y el espectador no es narrativamente significativa, con lo que podemos decir que están igualadas.

Seymour Chatman<sup>109</sup> establece tres categorías de puntos de vista narrativos:

1. *El perceptivo.* Se ajusta a la posición desde donde se mira, desde donde ubicamos la cámara.
2. *El conceptual.* La ideología o presupuesto socio-cultural desde la que se enjuician los hechos.
3. *El interés.* Cómo los sucesos afectan al personaje.

---

<sup>109</sup> CHATMAN, SEYMOUR (1980:152)



## **5. PROPUESTA METODOLÓGICA PARA UN ANÁLISIS COMPARATIVO ENTRE EL CINE Y LA LITERATURA**



Utilizando como base las propuestas de Brian McFarlane, pretendo perfilar una metodología práctica que identifique, en la medida de lo posible, los recursos que pone en funcionamiento cada medio y comparar las diferencias expresivas que se producen ante formulaciones o intenciones similares en medios narrativos diferentes, o dicho de otro modo, cómo para lograr un mismo tipo de reacción en el receptor se han de establecer tácticas narrativas diferentes ya que se opera en medios con recursos expresivos altamente diferenciados.

Metodología aplicada en el presente estudio:

### 1. ESTUDIO DEL CONTEXTO CREATIVO DE AMBAS OBRAS.

El conocer qué sucedía en la época en la que fue creada la novela y el entorno cercano que pudo influir al escritor deben ayudar a comprender cual es el significado que la obra aporta.

Del mismo modo, un análisis de las circunstancias cercanas a la producción creativa de la película puede iluminar sobre las claves internas que maneja.

Sin embargo, soy de la opinión que, una vez la obra ha concluido adquiere una dimensión independiente y puede explicarse a sí misma, obviamente dentro del contexto de su época.

### 2. TRANSFERENCIA DE LAS PRINCIPALES FUNCIONES NARRATIVAS:

#### a. PATRONES ESTRUCTURALES:

En este apartado estudiaremos cada obra de un modo general, como un todo en el que cada una de sus partes colabora en la creación del significado global.

i. *NOMBRE*: aporta una síntesis del tema de la obra.

- ii. *HISTORIA Y ARGUMENTO*: entendiendo historia como la sucesión cronológica de los acontecimientos sucedidos y argumento como la selección y orden concreto de los mismos en la narración.
- iii. *ESTRUCTURA GENERAL*: Evidentemente enlazada con la disposición argumental, trata de la estructura temporal que adquiere la obra, de su linealidad o no y de qué instancia (autor, personaje de la diégesis o entidad externa a la diégesis) se erige como narradora.

b. *ANÁLISIS DE LAS ACCIONES*:

Atendiendo a la función que realizan las acciones dentro de la narración, encontramos tres grandes grupos.

i. *FUNCIÓN TEMÁTICA*:

La intención temática que quiere trasladar el autor es la que marca en qué categoría se engloban las acciones presentadas por la obra. Es una función que puede cumplirse con diversas acciones, en donde lo importante es que se cumpla su misión temática, no que la acción en sí sea igual. Llamo función temática a un conjunto de acciones que intentan trasladarnos un contenido temático concreto o demostrar algo. No resulta tan importante qué acciones narramos como el tema que estas nos demuestran.

Por ejemplo, si en una narración queremos describir a un personaje que es un obseso de la limpieza, para lograrlo tendremos que elegir entre infinidad de acciones que lo demuestren, siendo lo importante que, después de verlas, surja la idea de que el personaje es un obseso de la limpieza sin necesidad de explicitarlo con palabras. Por lo tanto aquí la función temática de estas acciones tendrían el encabezado de "OBSESIÓN POR LA LIMPIEZA" haciendo referencia al personaje.

Dependiendo el medio en que nos encontremos, cine o literatura, será más adecuada un tipo de acción que otra o, incluso, una manera de narrarlo que otra. Por ello definiendo que, en la búsqueda de la fidelidad en la adaptación de una obra literaria al cine, es más importante encontrar el tema que se pretende demostrar y traducirlo en acciones nuevas de carácter puramente

cinematográfico que simplemente copiar las acciones que suceden, lo cual hará perder o debilitará la esencia del medio cinematográfico al utilizar un tipo de acción elegido para el medio escrito.

### *ii. FUNCIÓN CARDINAL:*

En este caso seguimos la idea de Brian McFalane por la que nos dice que cumplen dicha función aquellas acciones que nos sirven para identificar que, en dos o más narraciones diferentes, nos encontramos ante una misma historia. Son aquellas acciones que identifican de modo incuestionable la historia que se traslada, es decir, la columna vertebral de la historia que permite identificarla más allá de otras variaciones y por encima del medio en el que se narren. En el caso de una adaptación de obra literaria podemos incluir a aquellas acciones que crean un paralelismo entre la obra literaria y la cinematográfica, de modo que se identifica de modo incuestionable la segunda como una traslación visual de la primera debido a que reconocemos las acciones clave que identifican la historia.

### *iii. ACCIÓN NARRATIVA:*

Son todas las acciones que traslada una obra, tanto cardinales como no. De modo que lo importante de ellas es que vehiculan la narración en cada medio, pero que pueden cambiar (si no son cardinales), aparecer o desaparecer según las necesidades de lenguaje del medio que traslada la historia. En el caso de adaptaciones de obras muy extensas, después de una síntesis y selección minuciosa de las acciones cardinales, gran cantidad de las acciones narrativas de la novela desaparecerán en la película. Debido a lo numeroso de este tipo de acciones en cualquier narración de ficción, considero parte fundamental del análisis la identificación de las acciones narrativas en lo que he denominado “bloques de contenido narrativo”<sup>110</sup> para poder ver qué parte de la historia queda reflejada en cada obra y de qué manera y orden se realiza la exposición. La posterior comparación de los diferentes bloques en los que se haga referencia a una misma información en las obras de medios

---

<sup>110</sup> La descripción de las acciones narrativas en sus correspondientes bloques de contenido narrativo de todas las obras analizadas pueden verse en el anexo de la presente investigación.

diferentes debe ser la piedra angular sobre la que poder construir el análisis comparativo.

*c. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES.*

Se compone de una descripción de los personajes de cada obra y de una comparativa en la que se confrontan las funciones que realizan los personajes y las variaciones de características de una obra a otra.

*d. ANÁLISIS DE LOS ESPACIOS.*

Se compone de una descripción, ya escrita ya visual, de los principales espacios de cada obra y de una comparativa en la que se analizan las variaciones existentes al respecto entre las dos obras.

*e. ANÁLISIS DE LAS CLAVES SIMBÓLICAS.*

Se identifican las principales claves simbólicas de la obra literaria y de la cinematográfica, que denominamos claves visuales. También se realiza una comparativa del funcionamiento y significado de dichas claves.

*f. ANÁLISIS DE LOS RECURSOS EXPRESIVOS.*

Se relacionarán los recursos literarios con los cinematográficos. Debido a la variedad y complejidad de la expresión cinematográfica, cuando el análisis sea menos detallado se ha optado por la utilización del color y la evolución cromática a lo largo de la narración de la película como recurso expresivo más claro a poder ser analizado. Entendiendo la evolución cromática como las diferentes dominantes y utilidades del color que, conforme avanza la historia, trasladan la historia temática de un modo paralelo a la trama y que, por lo tanto, apoya el significado interno de la evolución argumental de la película a través de una vía puramente sensorial.

### 3. ENUNCIACIÓN:

Esta fase del análisis comprenderá un estudio de las características enunciativas generales de cada obra, el punto de vista adoptado y los recursos expresivos más destacados.

Debido a la contrastada categoría como obra maestra y la repercusión mundial obtenida, se ha optado por realizar un análisis comparativo más detallado y exhaustivo entre *The Innocents* y *The Turn of the Screw*. La evidente fidelidad de la obra de Jack Clayton respecto a la de Henry James facilita el encontrar puntos de comparación donde lo analizable es el cambio de medio, del literario al cinematográfico, por encima del cambio de intención que todo nuevo autor imprime, sobre todo si las obras son realizadas en épocas muy distantes.

Para este análisis más profundo se ha abordado el estudio detallado de diversos bloques de contenido en comparación con sus correspondientes en el otro medio. Así podremos encontrarnos, por ejemplo, que un bloque de contenido de la película se relaciona, en lo que refiere a la información por él facilitada, con dos o más bloques de la novela, o viceversa. Estudiaremos los recursos expresivos de cada bloque y las correspondencias establecidas entre ellos. También abarcará un análisis detallado respecto a los personajes y lugares en que se desarrolla la historia, cómo se concreta la enunciación en cada medio respecto a su función mítica narrativa.

Para este estudio detallado se pueden desarrollar unos cuadros sinópticos que recojan de un modo esquemático las características básicas generales de cada obra o, dentro de las mismas, de cada bloque de contenido narrativo.

a. Cuadro sinóptico de las características enunciativas generales.

i. Novela:

a. Punto de vista.

b. Tiempo de la narración.

- c. Voz narradora.
  - d. Estilo de escritura.
    - i. Recursos expresivos.
    - ii. Claves metafóricas.
- ii. Película:
- a. Punto de vista:
    - i. Ocularización.
    - ii. auricularización.
    - iii. focalización.
  - b. Recursos expresivos generales.
    - i. Componentes visuales.
    - ii. Claves visuales.
  - c. Estilo cinematográfico:
    - i. Tipo de montaje.
    - ii. Iluminación.
    - iii. Componentes visuales.
    - iv. Sonido.
  - d. Tiempo de la narración.
- b. Cuadro sinóptico de las características enunciativas de los personajes.
- i. Novela:
    - a. Caracterización física.
    - b. Caracterización psicológica.
    - c. Vestuario.
    - d. Palabras utilizadas.
      - i. Adjetivos.
      - ii. Sustantivos.
      - iii. Verbos.

- e. Palabras recibidas.
    - i. Adjetivos.
    - ii. Sustantivos.
    - iii. Verbos.
  - f. Acciones realizadas.
  - g. Área de actuación.
- ii. Película:
- a. Caracterización física.
  - b. Caracterización psicológica.
  - c. Vestuario.
  - d. Palabras utilizadas.
    - i. Adjetivos.
    - ii. Sustantivos.
    - iii. Verbos.
  - e. Palabras recibidas.
    - i. Adjetivos.
    - ii. Sustantivos.
    - iii. Verbos.
  - f. Acciones realizadas.
  - g. Colores asociados.
  - h. Objetos asociados.
  - i. Área de actuación.
- c. Cuadro sinóptico de las características enunciativas de los escenarios.
- i. Novela:
- a. Descripción espacial.
  - b. Significado metafórico.
  - c. Recurrencia.
  - d. Luz.
- ii. Película:
- a. Descripción espacial.

- b. Significado metafórico.
  - c. Recurrencia.
  - d. Luz.
- d. Fichas enunciativas bloques narrativos.
- i. Novela:
    - a. Nombre del bloque.
    - b. Tipología de la acción: detallada, apuntada, ambigua.
    - c. Resumen de la acción.
    - d. Localización.
    - e. Momento de la acción: día/noche.
    - f. Personajes implicados.
    - g. Vestuario.
    - h. Elementos físicos significantes.
    - i. Recursos expresivos.
    - j. Diálogos:
      - i. Directos.
      - ii. Indirectos.
  - ii. Película:
    - a. Resumen de la acción.
    - b. Localización de la acción.
    - c. Momento de la acción: día/noche.
    - d. Personajes implicados.
    - e. Punto de vista:
      - i. Ocularización.
      - ii. Auricularización.
      - iii. Focalización.
    - f. Vestuario.
    - g. Claves visuales.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Clave visual: elemento perceptible (puede ser un objeto, un animal e incluso un entorno) que se incorpora a la acción con una función de metáfora más allá de la línea argumental. Elementos que

#### h. Recursos expresivos cinematográficos:

##### i. Imagen:

1. Tipo de montaje.
2. Iluminación.
3. Empleo de los componentes visuales.
4. Procesos ópticos.
5. Puesta en escena (descripción del cuadro, movimiento de actores y cámara)
6. Espacio off.

##### ii. Sonido:

###### 1. Voz:

- a. Diálogos.
- b. Voz en off.

##### iii. Sonidos significantes:

1. diegéticos sincrónicos.
2. diegéticos asincrónicos.
3. extradiegéticos.

##### iv. Música:

1. diegética.
2. extradiegética.

En cualquier caso conviene no olvidar la dificultad analítica que ofrece el lenguaje cinematográfico, pues los medios expresivos a su alcance son muchos y de diversas categorías, de modo que cada película utilizará

---

significan por lo que son y por su inclusión dentro del contexto, no por su confluencia con la línea argumental de la historia. Elementos que están aunque no necesariamente actúen, pero cuya presencia es intencional.

diferentes recursos y en modos distintos, tal como indica Perez Bowie en la introducción de su libro *Leer el cine*:

*“Son varios los teóricos del cine que han expresado su preocupación por esta indudable dificultad que implica la aplicación de categorías procedentes de la teoría literaria a la descripción y al análisis de los textos filmicos. Así, Raymonc Bellour, en un ensayo que lleva el significativo título de “El texto inalcanzable”, sostiene que el mayor obstáculo para ese trasvase radica enel carácter “no citable” del texto cinematográfico: mientras la literatura y la crítica comparten n mismo vehículo – las palabras – no sucede lo mismo con el cine y la crítica cinematográfica, pues mientras ésta sólo cuenta con palabras, aquel llega a utilizar hasta cinco vehículos para transmitir su mensaje: imagen, diálogos, ruido, músicas y textos escritos. Ello el lleva a incluir que el cine siempre escapará al lenguaje monódico que trata de constituirlo: el texto cinematográfico nos elude en cuanto intentamos apropiarnos de él por lo que el analista tan sólo puede procurar, en una “desesperación metódica”, competir con el objeto que trata de comprender.”<sup>112</sup>*

---

<sup>112</sup> PÉREZ BOWIE, JOSE ANTONIO (2008:11)

## **6. CASO PRÁCTICO:**

### **ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA**



## **6.1. ANÁLISIS**

***THE TURN OF THE SCREW***

**de**

**Henry James**

**y**

***THE INNOCENTS***

**de**

**Jack Clayton**



### **6.1.1. Contexto creativo.**

#### **6.1.1.1. *The Turn of the Screw.***

Henry James, nacido en Nueva York el año 1843, se traslada a Europa y reside definitivamente allí a partir de 1876. Instalado en Londres vive la decadencia de la sociedad victoriana y se convierte en testigo de su crisis. Aprovecha la vigencia de uno de los géneros literarios más en boga en la época victoriana para explicar los elementos oscuros de dicha época: la novela gótica.

Se trata de un estilo literario popular que emergió en Inglaterra a finales del siglo XVIII y que permaneció activo durante más de un siglo. Es un movimiento que surge como oposición al pensamiento de la Ilustración, ante el desencanto por actuaciones políticas que pusieron de manifiesto el fracaso de los ideales defendidos por la Revolución Francesa.

*“The French Revolution has made us shrink from the name of philosophy, and has destroyed, in the more refined part of the community (of which I am one), all the enthusiasm for political liberty. That part of the reading public which shuns the solid food of reason for the light diet of fiction, requires a perpetual adhibition of sauce piquante to the palate of its depraved imagination. It lived upon ghosts, goblins, and skeletons [...]. The ghosts therefore have been laid, and the devil has been cast into outer darkness, and now the delight of our spirits is to dwell on all the vices and blackest passions of our nature”<sup>113</sup>*

La literatura gótica tiene una clara vocación popular y la cultiva activamente ya que, en oposición a los preceptos de la ilustración en los que la razón es la esencia y explicación de todo, le gusta nutrirse de historias de la cultura oral y dotar a sus escritos de los temas, las creencias o las supersticiones de las tradiciones populares.

---

<sup>113</sup> PEACOCK, THOMAS LOVE (1937:16)

*“La literatura gótica establece un puente entre el presente y el pasado, entre lo culto y lo popular, entre el romance y la novela, entre lo racional y lo irracional, entre la realidad y la imaginación, entre el miedo y la risa, entre el terror y el deseo, entre la norma y la subversión de la misma.”<sup>114</sup>*

Tal y como reconoce M.R. James en el prefacio de sus *Collected Ghost Stories* de 1931.

“I am not conscious of other obligations to literature or local legend, written or oral, except in so far as I have tried to make my ghosts act in ways not inconsistent with the rules of folklore.”<sup>115</sup>

Los relatos góticos se enmarcan principalmente durante la época victoriana, una etapa en la que los valores puritanos anglicanos, de un fuerte moralismo, conforman una sociedad en la que se vinculan la pobreza y el sexo con el vicio. La castidad se erige como una virtud fundamental en oposición a las bajas pasiones y el carácter animal del sexo.

Las mujeres mantenían un ámbito de vida fundamentalmente doméstico y privado, sometidas al poder masculino, en donde el cuidado de los niños era uno de sus principales cometidos. Los varones llevaban siempre la voz cantante, tanto en los lugares públicos como en los espacios más privados.

Las clases sociales estaban conformadas por tres estamentos fundamentales:

- *The lower class.*
- *The middle class.*
- *The upper class.*

---

<sup>114</sup> ESTÉVEZ SAA, MARGARITA (2015:67)

<sup>115</sup> JAMES, M.R. (1992:1)

La moral religiosa confería la pertenencia a una clase social a motivos divinos, por lo que los integrantes de una clase u otra tenían un estatus moral diferente simplemente por la adscripción a ese grupo.

En *the lower class*, abundaban los trabajadores domésticos, que pasaron de ser unos 2000 individuos en 1850 a casi dos millones a finales del siglo XIX. Pese a ser una sociedad eminentemente burguesa, *the upper class* dominaba naturalmente todos los ámbitos de la vida social ya que poseía casi el 80% de la superficie de Inglaterra, tenían una representación muy importante en el parlamento y ocupaba puestos de mando en el ejército y en la iglesia anglicana. *The middle class* aspiraba a convertirse, a base de dinero, en *upper class*, y por ello procuraba emular su comportamiento.

Era habitual que la clase alta, los aristócratas y los *gentry*, poseyeran grandes mansiones, tanto en la urbe, donde residían, como en la campiña, donde pasaban el verano. La doble moral se desarrolló fructíferamente en este periodo y con especial virulencia en este estatus social, de modo que, pese a lo estricto de la moral anglicana propugnada, era normal la existencia de un mundo subterráneo, cultivado fundamentalmente por la noche, en el que el sexo prohibido, el adulterio, la prostitución y las orgías convivía con las drogas, opio sobre todo, y los abusos de menores, entre otras cosas.

La novela gótica apareció por primera vez en la literatura inglesa con la publicación de *The Castle of Otranto* en 1765 de Horace Walpol, siendo su principal exponente la escritora Ann Radcliffe. Este género se caracteriza por un clima depresivo y melancólico que acoge historias sombrías con llamadas a lo sobrenatural y apariciones de fantasmas, enmarcadas en escenarios decadentes y lúgubres, con bosques frondosos, mansiones aisladas, edificios medievales en ruina y castillos abandonados.

Otro elemento característico de la literatura gótica es que en el inicio de la narración suele hacer alusión a la transmisión colectiva de los relatos y muchos de estos comienzan en la reunión de un grupo de personas que se junta en algún lugar, generalmente en torno al fuego, para contar las historias.

La importante presencia de los fantasmas en este tipo de historias conduce a explicar en qué consiste el concepto de fantasma, según Nicolás Abraham y María Torok exponen:

*“...traumatic events or secrets could be passed on without coming to conscious attention, being transmitted directly from the unconscious of the mother for example to that of the child, and that the “kernel” of such an unacknowledged trauma could act like a phantom in provoking symptomatic behaviours.”<sup>116</sup>*

Pese a la importancia adquirida, la literatura gótica no alcanza reconocimiento como género literario hasta la década de los años 70.

*“While gothic writing began to attract serious critical attention as early as the 1920s, it was not until the 1970 – when meaning of literary study was changing dramatically, and when feminist criticism in particular was reshaping the literary canon – that gothic took center stage.”<sup>117</sup>*

Henry James combina los elementos de la novela gótica con la realidad de la sociedad anglicana para lograr una crítica social enmascarada de cuento de terror, en donde mantiene la ambigüedad suficiente para ofrecer una lectura superficial en la que los fantasmas existen realmente coexistiendo con otra visión, en la que es la sociedad y su moral represiva la que los crea.

*“The two basic readings are so radically different and so apparently mutually exclusive that it is amazing that both sides have agreed on one essential fact: that *The Turn of the Screw* is a wonderfully story. It is an amazingly fine creepy, scary, soul-shuddering ghost story or, alternatively, it is an amazingly fine psychological case study of a neurotic young woman.”<sup>118</sup>*

---

<sup>116</sup> LLOYD-SMITH, ALAN(2004:146)

<sup>117</sup> HEILAND, DONNA (2004:180)

<sup>118</sup> G. BEIDER, PETER(2004:189)

En realidad la historia muestra una paulatina destrucción psicológica de la protagonista debido al choque entre su reprimida sexualidad, producto de la puritana educación anglicana, y una historia de bajas pasiones de una pareja de amantes muertos en la que, aparentemente, involucraron a los niños a los que ella tiene que educar.

Los años previos a la escritura de *The Turn of the Screw* habían sido especialmente dolorosos para Henry James ya que habían muerto sus padres y uno de sus hermanos menores y las obras teatrales que había estrenado habían fracasado. La influencia de Freud y el psicoanálisis en este periodo de su vida pudo tener también influencia en el tratamiento psicológico que hace de la institutriz. A James le gustaba explorar casos concretos y llegar hasta las últimas consecuencia de los mismos, sacando a la luz la complejidad de los caracteres estudiados.

Henry James decía que su estilo en su producción más tardía era muy visual y que estaba muy relacionado con pinturas y fotografías.

*“It seems entirely probable, then, that at Christmas time, 1891, Henry James saw Tom Griffiths’s picture called “The Haunted House”, the memory of which disappeared into the well; that in January, 1895, he heard a fragment of a story from Archbishop Benson, the memory of which likewise disappeared into the well; and that, early in 1898, the idea of the picture and the idea of the anecdote emerge from the reservoir, fused by the shaping imagination, the anecdote having supplied the ideas for the plot, and the picture those for the setting of The Turn of the Screw.”*<sup>119</sup>

Tal vez encontramos en *The Turn of the Screw* uno de los primeros ejemplos de la última evolución de su estilo.

---

<sup>119</sup> LEE WOLFF, ROBERT (1966:132)

### **6.1.1.2. *The Innocents*. Contexto creativo.**

Cuando Jack Clayton decidió llevar a cabo el proyecto de la adaptación de la obra de Henry James, utilizó tanto la novela *The Turn of the Screw* como la obra teatral *The Innocents* escrita por William Archibald. Además de Archibald pidió la colaboración de Truman Capote para la escritura del guión cinematográfico. Capote aceptó y tuvo que postergar durante unos meses su trabajo para la escritura de *A sangre fría*. Se mantuvo el esauve de tres actos de la obra teatral y la mayoría de los diálogos, para crear los adicionales se contrató a John Mortimer.

La historia que trata este trabajo es famosa por su ambigüedad, siendo considerada por muchos una historia de fantasmas, otros la ven como una historia de fondo psicológico en el que la manera de enfrentarse a la vida por parte de la institutriz es la clave del asunto. En este punto considero apropiado mencionar algunos de los comentarios que los autores de dichas adaptaciones realizaron al respecto de sus obras, que pueden servir para orientarnos en lo concerniente al significado interno de las mismas:

William Archibald:

“It seemed that James must have written it backwards and forwards until, like the secretion of a spider, his ink had made a superb web of words which would entangle the reader and kill him if he were at all susceptible to fright. (...) *The Innocents*, I suppose, is a ghost story, it has been referred to as *Duch*. But to me, as I began writing it, the play had little or nothing to do with ghosts. Peter Quint and Miss Jessel, the dead servants, were in a positive form even if this form were given them by the lingering influence and not by the flesh. Miles and Flora, the children, were not haunted – they intimate with the servants as though the servants were still alive, and the servants *were* alive because the children still live. These four, the quick and the dead, began their chorus before the rise of the curtain so that when the curtain was lifted, the

new governess entered a hose filled with the sense of a song that had been started but not finished. Or, to put it in another way, a bubble of horror had been blown. The play is the finishing of the song – or the bursting of the bubble”.<sup>120</sup>

Jack Clayton:

“Hice construir todas las estatuas para el film porque en principio quería dejar a los fantasmas su irrealidad y era preciso que las estatuas fueran semigrotescas y, a la vez, pudieran verse también como normales, según la iluminación de cada momento”.<sup>121</sup>

“There is nothing black and white about it: it’s full of question marks and possibilities. I don’t, you know, to say absolutely what the picture means. There should be an area of uncertainty; that’s what I think James intended. I want the audience to exercise its intelligence.”<sup>122</sup>

“The Innocents is completely mood-oriented and it gave me opportunities to explore this field, which I had never done before; to create, in those multiple dissolves, images which hang there, and have a meaning which applies both to the end of the last scene and the beginning of the text”.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> ARCHIBALD, William (1950:contracubierta)

<sup>121</sup> GUTIERREZ CARBAJO, FRANCISCO (1993:74)

<sup>122</sup> TIBBETS, JOHN C. (2002:105)

<sup>123</sup> TIBBETS, JOHN C. (2002:106)

### **6.1.2. Patrones estructurales.**

#### **6.1.2.1. El título de la obra.**

*The Turn of the Screw*, en su traducción literal al castellano *Otra vuelta de tuerca*, hace mención a una frase hecha en la que se utiliza el concepto de que siempre existe la posibilidad de nuevas interpretaciones o nuevos giros en las historias. La tuerca junto con el tornillo sirven para ajustar dos partes mediante la rosca. Siempre es posible una vuelta más de rosca, hasta que se lleve al ajuste final o se pase la rosca, con lo que la efectividad de la unión peligra. Se crea una situación en la que se agrega algo a lo anterior, se apura con lo que ya había y se presiona un grado más, este grado más puede llegar a romper las cosas, a estropear el equilibrio existente y desencadenar efectos no buscados ni queridos.

El título de la obra puede aludir, entre otras cosas, al hecho de que según profundizamos en el texto y le damos más vueltas, la narración del mismo podría tener varias interpretaciones. Cada lector tiene su propia interpretación que se irá ajustando en cada lectura, como se ajustan las tuercas.

En cualquier caso es evidente que el título hace referencia a la historia que se cuenta tomada como un todo significativo en el que profundizar y encontrar significados que van más allá de las apariencias. Nada se dice de modo evidente, todo es ambiguo y necesita interpretación, por lo que es necesario repensar las primeras impresiones y ver qué es lo que realmente se nos ha contado.

En la película se ha optado por cambiar el nombre a *The Innocents*, como en la versión teatral que había realizado con anterioridad uno de los guionistas del largometraje, William Archibald. Este cambio obedece a que el centro de atención de esta narración se presenta en las consecuencias de una educación religiosa, en la que los conceptos de culpabilidad y pecado que marcan la interpretación que se realiza de la realidad y con ello el comportamiento, y no en la existencia tangible o mental de fantasmas. El

concepto de culpabilidad introduce su opuesto, el de inocencia. En la mayoría de las civilizaciones se entiende que los niños encarnan la inocencia, pues no tienen la capacidad para obrar mal de modo consciente hasta que el peso de su tradición cultural se une a su crecimiento mental y físico para dotarles de la consciencia del bien y del mal y, con ello, de la capacidad de ser inocentes o culpables. Sin embargo estos conceptos varían según la cultura en la que se esté inmerso, por lo que se tratan de ideas abstractas universales que se tornan ambiguas y variables en su aplicación cultural concreta.

#### **6.1.2.2. Historia y argumento.**

En este apartado hay que constatar que tanto obra literaria como película participan de la misma historia base. La novela, tal y como se indicará más adelante, utiliza además otra historia a modo de introducción y que no tiene reflejo alguno en la película, aunque sirva para trasladar la información perteneciente a los antecedentes de la historia base y que en la película serán explicitados en la entrevista en la que se formaliza la relación contractual de la institutriz y las especiales condiciones del encargo que recibe. “The Innocents”, por su parte lleva la historia base más allá de lo que lo hace *The Turn of the Screw* y utiliza esta información suplementaria para enmarcar el contenido común de ambas obras y perfilar su significado, que resulta más abierto en la obra literaria.

#### *Historia base*<sup>124</sup>:

Dos niños, Flora y Miles, se encuentran en una mansión aislada en el campo en un lugar llamado Bly bajo la supervisión de una joven institutriz, Miss Jessel, la cual tiene órdenes de no molestar bajo ningún concepto con todo lo relativo a lo que suceda en Bly y a los niños al dueño de la casa, el tío de los pequeños, que es el que paga sus servicios.

---

<sup>124</sup> La historia que incorpora la novela estructurada cronológicamente.

Junto a ella se encuentra el ama de llaves, la señora Grose, una mujer afable, voluntariosa y analfabeta. La institutriz cae enamorada del jardinero, Peter Quint, un hombre que ejerce un poderoso influjo sobre todas las personas a su alrededor y cuyo comportamiento aparece como moral y sexualmente reprobable. La turbulenta relación de ambos no tiene en cuenta la presencia de los niños, con lo que éstos ven un tipo de comportamiento no apto para menores y que puede ser perturbador para su mente. El jardinero muere una noche, de un golpe fortuito en la cabeza. La desesperación provoca que Miss Jessel se suicide.

La muerte de la institutriz hace que el tío se vea forzado a internar Miles en un colegio y a buscar una nueva cuidadora para sus sobrinos, pone un anuncio y se presentan varias candidatas hasta que encuentra a la protagonista de la historia. Una joven mujer de educación religiosa y provinciana que sale de su pequeña casa y de la tutela de su padre, un pobre clérigo provinciano, al conseguir su primer trabajo como institutriz bajo unas peculiares condiciones: Ha de cuidar la instrucción de dos niños en una mansión rural situada en Bly haciéndose responsable de todo lo que a ellos concierna sin molestar bajo ningún concepto al dueño de la casa, tío de los niños en cuestión. La mujer, que es puesta en antecedentes de las condiciones misteriosas en que murió la anterior institutriz de los niños, acepta el trabajo debido a la seducción que sobre ella ejerce el tío de los niños.

Ya en Bly, la institutriz conoce al ama de llaves de la casa, la señora Grose, y a la niña, Flora. El niño, Miles, es expulsado del colegio en el que se encuentra por un comportamiento no adecuado y llega a la casa de Bly antes del periodo vacacional, que era cuando estaba previsto.

La institutriz afronta ilusionada el reto de la educación de los niños y establece una relación con ellos en la que prima más la fascinación por ellos y el dejarles hacer su voluntad que la educación propiamente dicha. El niño, que está a punto de iniciar la adolescencia, le atrae especialmente y le tortura desconocer porqué un niño tan encantador pudo ser expulsado del colegio.

El conocimiento progresivo, a través del ama de llaves, de la historia que había sucedido en la mansión con la anterior institutriz y el jardinero, provoca que la institutriz tenga la visión de unas apariciones (un hombre en lo alto de una almena y a través de una ventana de la casa, una mujer en el lago y en el interior de la casa), que ella identifica como los protagonistas de la lúgubre historia, Peter Quint y Miss Jessel.

La institutriz va desarrollando una teoría de las apariciones que relaciona a los niños, Flora y Miles, con los muertos, de manera que las apariciones de éstos se producen para poseer a los niños y poder, de este modo, continuar con sus inmorales prácticas amorosas. Según la institutriz la única manera de salvar a los niños es haciendo que ellos reconozcan la posesión, provocando en este reconocimiento la exorcización de los espíritus malignos. La señora Grose da cobertura a dicha teoría por su inferior estatus en la casa y educación recibida (no olvidemos que es analfabeta).

En este marco, la inexperta institutriz va adoptando unas actitudes y realizando unas acciones con los niños, los cuales no dan ninguna muestra explícita de ver o percibir ningún espíritu, más bien parece todo lo contrario. Al ver por segunda vez a Miss Jessel en el lago, la institutriz intenta que la niña reconozca que es consciente de dicha aparición. Flora reacciona de forma violenta poniéndose en contra de ella y negando toda relación con la visión de Miss Jessel. El recuerdo de la pasada experiencia con Miss Jessel sume a la niña en un estado de histeria. La señora Grose ayuda a Flora y comienza a dudar de lo que dice la institutriz. Ésta impone su autoridad y manda al ama de llaves y a Flora fuera de la mansión, para poder quedarse a solas con el niño, Miles, y así poder salvarle del demonio de Peter Quint que, según ella, le influye y posee.

Una vez a solas, la institutriz presiona con preguntas cada vez más comprometedoras al niño referentes al pasado que el niño quiere olvidar hasta que logra desestabilizar su serenidad habitual y llevarle a un estado de shock. Miles está tan fuera de sí que busca, sin encontrar, al jardinero, y le llama por su nombre. La institutriz cree que ha ganado la batalla, pues el niño ha dicho el

nombre del jardinero y, cree ella, que así se ha desposeído. Sin embargo las dudas se hacen terribles al descubrir que, gracias a la “salvación del alma” que ella le ha proporcionado, el niño ha muerto.

*Historia introductoria de la obra literaria:*

Cuando era niño, Douglas queda prendado de la institutriz de su hermana, diez años mayor que él. Pasa el tiempo hasta que, antes de su muerte, dicha institutriz le entrega un manuscrito en el que, a modo de diario, explica la historia de su primera experiencia laboral.

Veinte años después durante las navidades, en el curso de una reunión que tiene como objeto contar historias extraordinarias en un viejo caserón, Douglas decide leerles el manuscrito, capturando previamente la atención de los asistentes a las jornadas “narrativas” con sus comentarios de la historia, a la que cataloga de extraordinaria pues dos fantasmas se aparecen a dos niños de tierna edad, dando otra vuelta de tuerca a las historias de fantasmas, en las que sólo los mayores parecen tener cabida. Douglas lee el manuscrito “*con una voz hermosa y clara, que venía a ser una transcripción oral de la bella caligrafía de la autora*”<sup>125</sup>.

*Argumento*<sup>126</sup>:

El tratamiento que hacen ambas obras de la historia base que acabamos de trasladar es bastante similar, aunque cabe destacar algunas diferencias:

Una de las primeras se refiere al nombre de la protagonista; en la novela la institutriz no recibe nombre alguno, sino que se la identifica a través de su función de institutriz, mientras que en la película se la nombra como la institutriz.

Esta diferencia constata cómo actúan los diferentes medios. En la novela, el carácter simbólico de la escritura hace que sea más difícil la identificación con la acción que nos es contada, por ello el autor decide

---

<sup>125</sup> JAMES, HENRY, (1985:18)

<sup>126</sup> Argumento: se seleccionan los acontecimientos de la historia y se presentan en un orden concreto.

establecer una estructura en la que la identificación con la protagonista sea máxima. Narra la acción en primera persona de singular y elige suprimir al máximo las barreras mentales, para ello utiliza una narración autodiegética – según la clasificación de Genette - (el nombre supone una en cuanto a la identificación, pues, salvo que el lector se llame como el protagonista, cada vez que éste es nombrado se pondría en evidencia la separación de ambas entidades – lector/protagonista – lo cual iría en contra del proceso de identificación) para lograr que el lector entre en la mente de la institutriz y perciba del modo más directo posible tal y como lo hace ella, logrando así que sus pensamientos y razonamientos deformantes de la “realidad” diegética en la que está inmersa parezcan al lector naturales y “objetivos”.

Sin embargo, el proceso de percepción icónica que desencadena el medio cinematográfico provoca una identificación muy elevada con el protagonista, con lo que, de haber aplicado el mismo principio que en la obra literaria se habría logrado un efecto contrario, ya que el espectador hubiera procesado como un efecto distanciador no naturalista el hecho de que la protagonista no fuera llamada por su nombre.

Un medio, el escrito, se desenvuelve con soltura en el ámbito de la mente, lo abstracto y lo subjetivo, mientras que el otro, el cine, logra su mejor expresión en el medio físico/espacial concreto. Uno de los retos de esta adaptación consiste en trasladar una obra tan ambigua y subjetiva como ésta a un medio concreto y “objetivado” constantemente por los referentes visuales.

Como ya he referido al inicio de este punto, la historia introductoria del relato literario sirve para introducir parte de la información de la historia base antes del momento elegido para iniciar la narración en el modo predominante (primera persona del singular en el que se nos traslada el manuscrito, supuestamente real, de la institutriz).

El manuscrito comienza su acción justo antes de que la institutriz llegue a la mansión de Bly, describiéndonos sus últimas dudas antes de afrontar el trabajo y su primer contacto con el entorno de la mansión.

En la película, Jack Clayton decide empezar la historia por el final de la misma, de modo que obtenemos información del resultado de la acción antes de saber qué acción ha provocado éste (los rezos torturados, desequilibrados y angustiados de la institutriz). Este resultado no aparece en la obra de Henry James y sirve para encauzar la significación temática de la obra cinematográfica, de modo que los espectadores que hayan creído estar ante una historia de fantasmas lleguen a cuestionarse el porqué la institutriz sufre si, como parece, ha triunfado en su labor de exorcización de los niños. El largo flash back que nos traslada el resto de la historia comienza en la entrevista de Miss La institutriz con el dueño de la mansión de Bly, tío de los niños; parte que era incorporada por el escrito literario en el contexto de la historia introductoria.

Una vez llegados a este punto, tanto la obra literaria como la película siguen una progresión lineal de la temporalidad marcada por la experiencia de la institutriz en el interior de la casa. Sin embargo, la primera rompe parcialmente esta linealidad ya que en bastantes ocasiones se detalla el hecho una vez que, después de haber sabido de su existencia, la institutriz cuenta su versión al ama de llaves. Este ligero salto hacia delante, dejando en suspenso la narración lineal de la historia, posibilita que la narración escrita capture la atención del lector y le haga que adelante contenidos además de introducir un nuevo elemento de distorsión subjetiva de la historia, pues no es lo mismo contar lo que recuerdas haber visto, que contar lo que recuerdas haber contado, aunque contaras lo que habías visto. Como hemos podido observar, la historia base tiene su raíz en la mansión de Bly y comienza antes de que la institutriz llegue. En un proceso similar en ambas obras, el lector y el espectador irán accediendo a la parte oscura, no manifiesta, de la historia gracias a las pesquisas de la institutriz en sus conversaciones con el ama de llaves. Es un proceso que va a resultar traumático pues, quienes han “vivido” los hechos, los quieren olvidar y, quien quiere conocerlos lo hace de manera que afloran sus traumas personales, resultando una traslación de la historia ambigua y apasionante, dominada por la subjetividad de la institutriz. Señalar nuevamente que la película lleva la historia un punto más lejos que la novela (la cual acaba al morir Miles) y vuelve al punto inicial del rezo torturado de la

institutriz (el flash back es tan largo que esta vuelta al inicio nos permite pensar en la dimensión auténtica de la historia recibida).

### **6.1.2.3. Estructura general.**

#### **6.1.2.3.1. El relato: *The Turn of the Screw*.**

Henry James pretende crear una estructura en la que se produzca una fuerte identificación emocional y perceptiva con la protagonista de la obra literaria, para lo cual elige la narración en primera persona del núcleo de historia que quiere contar. Sin embargo, si mantuviera esta estructura a lo largo de toda la obra le dificultaría sobremanera el poder exponer aquella información contextual que nos sitúa a la protagonista y a la historia bajo un prisma más objetivo que el que pudiera mostrar desde la subjetividad de la primera persona.

Por ello crea otra historia que funciona a modo de introducción de la principal, que es narrada de un modo homodiegético, y que pretende dotar de credibilidad fáctica al grueso de la narración. Esta sirve para dar información sobre la historia central y para advertir al lector del carácter hermético de la narración que se le ofrece, en donde se dice que la historia no contará las cosas de un modo explícito.

Dentro de este análisis debo incluir una breve mención del título del relato, pues considero que puede clarificar el sentido buscado por el autor tanto en la estructura como en el estilo literario. El título *The Turn of the Screw* tiene una traducción en castellano que se ajusta perfectamente al significado denotado en inglés: "Otra vuelta de tuerca". De todos es sabido lo que esta expresión popular significa: cuando las cosas que parecen haber llegado a su límite se puede ir más allá y dar un giro inesperado que cambia las cosas, profundizando en el tema de que se trate hasta llevarlo a una nueva dimensión.

Este llevar las cosas más allá, de tal modo que se puedan ir dando giros en los significados hace que el significado final permanezca oculto hasta la “última vuelta de tuerca”, la propia estructura se hace hermética y no evidente, de modo que hay que usar la reflexión y la inteligencia para poder llegar a saber cuál es realmente el tema tratado.

El título sintetiza la significación de la obra y la obra adopta la estructura que sugiere el título como una más de sus características. El título resulta clave para entender la obra y desentrañar su estructura.

Como ejemplo de esta estructura podemos estudiar la historia introductoria: un narrador anónimo (homodiegético) empieza contando cómo, en un viejo caserón tenía lugar una reunión en la que se contaban historias y a la que él asistía, se narró la de un niño que tuvo una visión, lo cual le pareció a los allí reunidos algo terrorífico e insólito, pues, según alguien comentó, era el único caso que conocían así. Douglas, un amigo del narrador, interviene para decir que “*Si un niño da la sensación de otra vuelta de tuerca, ¿qué pensarían ustedes de dos niños?*”. Evidentemente dos vueltas de tuerca. Douglas promete contar la historia, pero en realidad no la va a contar, sino que va a leer el manuscrito en el que, de primera mano y con toda suerte de detalles, se explica la terrorífica historia de los dos niños (narración autodiegética). Sin embargo antes tiene que hacer que le manden el manuscrito, pues no lo tiene consigo, lo cual le da tiempo de dar la información suplementaria (mediante una narración heterodiegética) que sitúa a su selecta audiencia en condiciones de comprender la historia. Vemos que hay asistentes que no pueden quedarse un día más en la reunión y unas mujeres que, diciendo que cambiarán sus planes para poder saciar su curiosidad por la expectativa levantada por Douglas, finalmente no se encuentran (afortunadamente según el narrador) entre los que escuchan la lectura del manuscrito pues se van, tal y como tenían previsto (quedando un “*más compacto y selecto el pequeño auditorio*”). Con lo que vemos que no todo el mundo puede tener acceso a la historia, que parece vedada a las mujeres (en referencia al momento histórico social de la sociedad

victoriana en que está ambientado). El acceder a la historia exige un cierto esfuerzo y sacrificio.

Hemos visto cómo, partiendo de una narración en primera persona del plural, que hace referencia a una historia fascinante pero ajena, pasamos al interés por una historia que dice conocer una tercera persona, Douglas, el cual tiene un contacto físico directo con la misma, pues conoce a la protagonista que es quien va a ser, ya muerta, la encargada de contar la historia a través de un manuscrito que le entregó hace ya veinte años y que él leerá. Nos vamos acercando a la historia partiendo de una situación externa, en la que una mera coincidencia temática conecta con ella y nos la trae, a través de un hilo físico directo, la conexión con Douglas y el documento que mantiene tan celosamente guardado, al momento originario de la primera narración, imponiéndose a ella y relegándola a la desaparición, inundando y suplantando la realidad en la que se originó.

La novela tiene de este modo su relato estructurado en diversas capas, la historia tarda en aparecer y lo va haciendo tras, al igual que una muñeca matroshka rusa, ir desgranando diversos emisores e historias secundarias, que nos acercan al interior de la misma. Cada nuevo emisor que aparece del relato aporta una nueva dimensión en la que se va ganando en interés a la vez que se va potenciando la subjetividad. De este modo pasamos por un narrador absolutamente ajeno a la historia base a la que accede, como mandan los preceptos de las historias góticas, tras una reunión para contar cuentos en un caserón antiguo, retirado del entorno urbano. A su vez queda patente la deformación que el tiempo ejerce sobre los hechos, de modo que el receptor se va acercando a un mensaje sometido a las transformaciones propias del acto comunicativo en el que las historias se deforman según se cumple el ciclo emisor/receptor en el que el receptor se transforma en el nuevo emisor de la historia que a él han trasladado, de modo que unos hechos se convierten en una historia que se relata y dicho relato, por intervención de la transmisión oral en el tiempo, va cambiando, alejándose de lo realmente acaecido y acercándose a la interpretación subjetiva con que cada receptor/emisor lo ha coloreado. Llegados a este punto se corta en seco con la transmisión oral y se

aborda la narración desde el relato de uno de los protagonistas de los hechos, escrito pasado un tiempo de los mismos (20 años), en primera persona y, por lo tanto, con la carga máxima de subjetividad.

Por lo tanto la estructura de la novela incorpora cinco niveles temporales:

1. Se escribe la narración por un narrador anónimo.
2. Reunión en donde Douglas lee el manuscrito.
3. Es escrito el manuscrito por una protagonista de los hechos.
4. Suceden los hechos vividos por quien escribe.
5. Suceden los hechos que viven los niños y la institutriz imagina.

El narrador inicial explica cómo, en una reunión realizada en una fiesta de navidad en la que se van contando historias de fantasmas, coincide con Douglas, ya fallecido en el momento que se supone se realiza la narración, el cual poseía una historia que superaba lo habitual. Douglas conoció personalmente y mantuvo una relación de fascinación un tanto ambigua con la protagonista de la terrorífica historia. Pero ésta no va a ser contada por él, sino leída a partir de un manuscrito original que le entregó la protagonista antes de morir. El narrador es el que escribe una copia, absolutamente fiel según su testimonio, del manuscrito de la institutriz. Se puede apreciar que esta estructura de matroshka rusa va abarcando los cinco ciclos de grandes lapsos temporales, pocos de ellos precisos, ahondando y acercándose cada vez más a la historia interior vivida.

Este esquema podemos encuadrarlo dentro del contexto de la época en que fue escrita la obra literaria como voluntad de ser testigo de su tiempo, ya que era bastante habitual este tipo de reuniones para contar historias fantásticas dentro de la sociedad victoriana (no hay más que recordar la célebre reunión que trajo consigo la creación de dos de los más fascinantes mitos de nuestra época: Drácula y Frankenstein) y que dieron lugar a

numerosas novelas góticas. Por otro lado, también podemos aventurar que funcione como una metáfora del mismo acto de contar historias y de leerlas, en las que la ficción, lo no real, puede fascinar pero que es relegado a un segundo plano en cuanto aparece una historia verdadera que supera en interés a aquellas de la ficción (recordando la frase hecha: “la realidad siempre supera la ficción”). Y, dando un giro más (otra vuelta de tuerca), nos encontramos con que la historia se nos narra como vivida, protagonizada, contada e interpretada por una misma persona, con la enorme distorsión subjetiva a lo que ello conduce. Estamos de nuevo ante una paradoja: la realidad vista e interpretada por la subjetividad de una persona es más interesante que el proceso objetivo que recorren los acontecimientos reales, y eso es, ni más ni menos que una descripción del proceso de creación artística.

El esquema inicial, pues, establece una introducción que explica la historia a dos niveles; el primero se refiere a la propia diégesis, dando información necesaria para la comprensión de la misma (antecedentes y explicaciones sobre cómo es la protagonista); el segundo nivel pretende alertar al lector sobre el tipo de historia al que se va a enfrentar (ambigua, no evidente, hermética) y a la necesidad de realizar un esfuerzo extra para poder aprehender la esencia de la misma.

Así como se nos pone en guardia al principio, al final no se hace ningún comentario ni se vuelve, una vez iniciada la lectura que conforma la “verdadera” historia, a la historia introductoria. No volvemos a saber nada del narrador inicial ni de Douglas o del viejo caserón en el que se contaban diversas historias, lo que conforma la evidencia de la voluntad del autor de no comentar la obra y dejar que sea ésta y el esfuerzo intelectual de cada lector el que “ilumine” el verdadero significado que pueda desprenderse de la misma. Una historia ambigua que mostrará varios niveles de significación sobre los cuales no se da más pista que las establecidas en el propio relato.

Entonces, ¿Ficción o realidad? Con qué nos quedamos. Henry James parece indicar que el camino es la interpretación de la realidad, dejando al lector el trabajo de decodificar el texto para poder “objetivizar” la información

recibida y, de este modo, volver a interpretar la realidad, esta vez según su punto de vista personal.

Este relato pertenece a la nueva narrativa que se inicia a finales del siglo XIX en la que se adoptan varios tipos de narrador dentro de una misma estructura:

- Heterodiegético: narrador desde fuera de la historia.
- Homodiegético: narrador que está en la historia pero no de protagonista.
- Autodiegético: narrador que cuenta y protagoniza su historia.

En este último caso la fiabilidad del narrador puede ser puesta en cuestión ya que al ser la versión de una persona el lector está expuesto a que dicho narrador no sea fiable pues este puede ser un mentiroso, no acordarse de los hechos con fiabilidad o puede dar los hechos totalmente subjetivizados.

Tal y como dice Stam:

*“Sometimes the reability of a narrador becomes a “crux” in interpretation”.*<sup>127</sup>

#### **6.1.2.3.2. La película: *The Innocents*.**

En la película desaparece la historia introductoria que veíamos en la obra literaria, pero sí que vamos a tener acceso a la información de la historia que en ella se nos transmitía.

Jack Clayton ha preferido utilizar una estructura que no tenga referencias extradiegéticas. Es la misma historia la que introduce y sirve de marco a ella misma:

---

<sup>127</sup> STAM, ROBERT (2005:193)

Huyendo de los esquemas clásicos, el director establece el tono y genera el interés por la obra desde el primer fotograma:

La pantalla blanca cinematográfica se convierte en una imagen en negro sobre la que escuchamos el bello e inquietante canto de una niña. En la parte final de la canción aparece la marca de la Twenty Century Fox que, desprovista de su música corporativa, mantiene la tensión establecida por el principio y avisa al espectador de que se encuentra ante una película diferente e insólita.

Por fin comienza un sonido diegético: nos encontramos con el canto de unos pajaritos que, en la oscuridad, da paso a los títulos de crédito. Una dramática música extradiegética les acompaña hasta que aparece el título de la película. Momento en que escuchamos los sollozos de una mujer, acompañados por la imagen de unas manos que se juntan temblorosas para rezar en el margen izquierdo de la pantalla mientras que el margen derecho es utilizado para la incorporación de los diferentes títulos de crédito. Un reencuadre de la imagen, producto de una panorámica hacia la izquierda, nos permite ver a Miss La institutriz (Deborah Kerr) que, sobre un fondo negro, junta las manos en un rezo/súplica torturada. Terminan los títulos y una voz en off (identificada por los códigos cinematográficos como Voice Over de la propia protagonista) apela a las “buenas intenciones” que han dado lugar a algo que la mortifica y desconcierta:

*“All I want to do is save the children, not destroy them. More than anything I love the children... more than anything. They need affection, love, someone who will belong to them and to whom they will belong”.*

Al terminar la voz en off la imagen encadena con otra del mismo personaje, iniciando el largo flash back que compone la mayor parte de la película.

El final de la película recupera el momento inicial y vemos las manos de Miss Giddens en el mismo fondo oscuro, con los mismos pájaros cantando, uniéndose temblorosas para rezar antes de que el título “The end” aparezca en una composición similar a la de los títulos de crédito y acabe con ello la

película. Utiliza un esquema clásico en el que un gran flashback abarca la mayoría de la película explicando la situación inicial que, al ser recuperada al final cobra todo su sentido. Pero es importante que el flashback aparezca desde la persona torturada, que no alcanzamos a ver plenamente al principio y, por lo tanto, nos traslada que la historia se nos va a transmitir desde el punto de vista de ella. Aunque el punto de vista de la cámara tenga una ocularización cero, vemos que la estructura nos desvela que estamos ante una focalización interna, es decir, se transmite la información desde el punto de vista emocional de Miss Giddens, vemos y oímos mediatizados por los diferentes grados de deformación subjetiva que va adoptando la institutriz a lo largo de la narración.

Esta estructura tiene un poderoso carácter connotativo por sí misma. La canción que escuchamos va a ser el leitmotiv de la película, y su repetición va a representar el carácter obsesivo del tema tratado. El fondo oscuro, en penumbra, es una metáfora del estado en que se encuentra la mente que nos traslada la historia. Una noche mental, proclive a la imaginación y a la aparición de los fantasmas de la psique. No salimos de la mente, sino que es ésta la que abarca, condiciona y envuelve todo. Una mente torturada que se encuentra en la oscuridad. Para evidenciar aún más el carácter mental y no realista de la situación podemos escuchar el canto de pájaros diurnos en medio de lo que aparenta ser noche. La noche como símbolo de un estado mental, de ofuscación, remordimiento y duda.

Por lo tanto se parte de la subjetividad más acusada (mujer torturada que reza), encontrándonos en el interior de una mente oscura para, a través de un flashback, llegar a un estado luminoso y objetivo (joven que acepta un trabajo extraño dejándose llevar por su ingenuidad), que es el punto de partida del viaje que, (guiada por la ignorancia y la imaginación) va a llevarla a cometer actos equivocados con un desenlace terrible (la muerte de quien pretende salvar) lo cual nos conduce a la situación inicial (remordimiento y tortura).

Vemos que la historia construida por Truman Capote, William Archibald (guionistas) y Jack Calyton (director) adquiere una estructura mucho más direccional que la original de Henry James. La ambigüedad de *The Turn of the*

*Screw* permanece hasta el final y en todo momento se puede elegir cuál es la interpretación de la misma, sin embargo *The Innocents* crea una elocuencia de la culpabilidad a través de su contrario, crea una elocuencia de la no existencia de los fantasmas a través de su estructura, en la que los elementos paranormales son creados en la mente de la institutriz a partir de la información que ella va recibiendo de los acontecimientos que sucedieron en el caserón previos a su llegada.

El título en el relato de Henry James nos sugería el tema de la interpretación de las historias, de la multiplicidad de los significados y de los distintos niveles que pueden poseer los relatos. Sin embargo, el título de la película (el original, *The Innocents*, no el desafortunado *Suspense* que recibió la versión estrenada en España) nos sitúa directamente en la ficción, no especula con metáforas de la comunicación sino que se centra en la diégesis y nos da la clave en cuanto a qué aspecto de la historia ha sido elegido por el autor como tema principal: el binomio Inocencia / Culpa.

Como ya se ha dicho, *The Innocents* hace referencia a la noción de la inocencia, la cual lleva implícita, por oposición, la de culpabilidad. Para que haya inocentes y culpables (¿de qué?) debe existir un hecho delictivo (¿Cuál?). Puesto que no encontramos crimen alguno en la película (nadie mata ni roba a nadie) podemos pensar que la “falta” a la que se hace referencia es de carácter moral (comportamiento sexual reprobable, suicidio, corrupción de menores, maltrato psicológico) y se nos indica la necesidad de “salvar” aún a pesar de que el “salvado” no quiera serlo y de que se le haga daño en el proceso (es por su bien, aunque le cueste la vida corporal se salva el alma). Sin embargo queda la duda, ya que la pérdida es grande, el remordimiento que conlleva la culpabilidad de alguien inocente.

A lo largo de la historia podemos apreciar que el título se refiere a los niños. A su inocencia se opone la presunta culpabilidad de los fantasmas que pretenden poseerlos, según la institutriz. Sin embargo estos “fantasmas” encarnan a personas muertas que influyeron negativamente sobre los niños en el “pasado”, cuando estaban vivos, pero que en el discurrir de los hechos

diegéticos que contemplamos parecen alterar más a la mente y los actos de la institutriz que a los niños, hasta que ella logra remover el pasado que los niños quieren olvidar y lo hace volver a un primer plano de su realidad de modo que los tortura y descentra, provocando la histeria de la niña y el shock del niño que le conduce a la muerte. Podemos incluso encontrar como culpable originario y último, al tío de los niños, el ser que queda “satisfecho” al poderse desocupar de su responsabilidad gracias a pagar para que otros sean los que se encarguen (no escatima medios materiales, pero niega cualquier recurso afectivo) y que es la persona a la que todos (los niños y la institutriz) anhelan acudir pero no pueden, pues él mismo lo ha prohibido de modo explícito. Las acciones físicas y psíquicas de la institutriz sobre los niños son las que, lejos de “salvarlos” como era su intención, los destruye. Su alma, torturada y desconcertada ante la evidencia de lo producido por sus actos, se refugia en el rezo. El marco que constituyen principio y final pone el énfasis en el tema de la culpabilidad, pues vemos a alguien sufriendo mientras aparece el título “The Innocents”. Lo que vemos es una persona adulta que sufre en la oscuridad en oposición a lo que no vemos, a lo que hace referencia el título “Los Inocentes”, un plural que indica a los niños. Los niños ya no están, no están los inocentes, la inocencia ha desaparecido... ¿qué queda?

El “salvamento” ha provocado la muerte física del niño, pero ¿Y su alma? Se considera generalmente que los niños son inocentes, entonces ¿Es posible salvar el alma de alguien inocente? Sólo si está poseído o corrompido (por un demonio) pero, ¿Es cierta la posesión? ¿Existen los demonios más allá de los creados por la propia mente? Y, si no hay posesión ¿Quién es el culpable de su muerte? Si la intención era noble, ¿Qué le ha llevado a distorsionar la realidad con tan trágicos resultados? Y aquí la gran pregunta: ¿Se puede ser culpable e inocente a la vez?

### **6.1.3. ANÁLISIS DE LAS ACCIONES.**

#### **6.1.3.1. Análisis de las acciones: Función temática.**

<b>THE TURN OF THE SCREW</b>	<b>THE INNOCENTS<sup>128</sup></b>
1. DAR VEROSIMILITUD, PONER EN ANTECEDENTES Y ENFOCAR LA HISTORIA BAJO EL PUNTO DE VISTA DE LA INSTITUTRIZ.	1. SITUAR LA NARRACIÓN DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA INSTITUTRIZ Y EXPONER LOS ANTECEDENTES.
2. PRESENTAR EL ENTORNO Y LOS PERSONAJES.	2. PRESENTAR EL ENTORNO Y LOS PERSONAJES.
3. ELEMENTOS SOMBRÍOS DEL PASADO.	3. ELEMENTOS SOMBRÍOS DEL PASADO.
4. LA INSTITUTRIZ DECIDE ACTUAR.	4. EL PASADO SE APODERA DEL PRESENTE: APARICIONES.
5. EL PASADO SE APODERA DEL PRESENTE. APARICIONES.	5. CLARIVIDENCIA VERSUS REALIDAD: LA MISIÓN.
6. CLARIVIDENCIA VERSUS REALIDAD: LA MISIÓN.	6. NIÑOS CON MÁS SOMBRAS QUE LUCES.
7. NIÑOS CON MÁS SOMBRAS QUE LUCES.	7. SE ENCARNA EL TEMOR: APARICIONES DE PETER QUINT Y JESSEL.
8. SE ENCARNA EL TEMOR: APARICIONES DE PETER QUINT Y JESSEL.	8. ASOMA LA ADOLESCENCIA DE MILES.
9. ASOMA LA ADOLESCENCIA DE MILES.	9. TORTURA Y CONFUSIÓN MENTAL Y SEXUAL DE LA INSTITUTRIZ.
10. CONFUSIÓN SEXUAL DE LA INSTITUTRIZ.	10. CONFUSIÓN REALIDAD/IMAGINACIONES.
11. CONFUSIÓN REALIDAD/IMAGINACIONES.	11. ENFRENTAMIENTO INSTITUTRIZ CON MILES.

<sup>128</sup> Resaltados en negrita aparecen aquellas funciones cardinales que en el hipertexto cinematográfico coinciden con las del hipotexto literario.

12. ENFRENTAMIENTO INSTITUTRIZ CON MILES.	<b>12. COLAPSO FINAL.</b>
13. COLAPSO FINAL.	

Resulta esclarecedor de las intenciones de fidelidad de Jack Clayton respecto al original de Henry James el ver que todas las funciones coinciden y que el orden que estructura las mismas es similar.

### 6.1.3.2. Análisis de las acciones: Función cardinal.

<b>THE TURN OF THE SCREW</b>	<b>THE INNOCENTS<sup>129</sup></b>
1. ANTECEDENTES.	1. <i>LA INSTITUTRIZ ATORMENTADA.</i>
2. INSTITUTRIZ LLEGA A LA MANSIÓN.	2. <b>ANTECEDENTES.</b>
3. CARTA TÍO Y EXPULSIÓN DE MILES.	3. <b>LA INSTITUTRIZ LLEGA A BLY.</b>
4. SOMBRA DEL PASADO: INSTITUTRIZ JESSEL Y PETER QUINT.	4. <b>CARTA TÍO, EXPULSIÓN Y VENIDA DE MILES.</b>
5. LLEGA MILES.	5. <b>SOMBRA DEL PASADO.</b>
6. PESDILLAS DE LA INSTITUTRIZ.	6. <b>PESADILLAS DE LA INSTITUTRIZ.</b>
7. APARICIÓN EN UNA TORRE.	7. <b>APARICIÓN EN UNA TORRE.</b>
8. APARICIÓN TRAS EL CRISTAL.	8. <b>RELACIÓN INSTITUTRIZ CON LOS NIÑOS.</b>
9. ASUNCIÓN DE QUE EL APARECIDO ES QUINT.	9. <b>APARICIÓN DE PETER QUINT TRAS UN CRISTAL.</b>
10. APARICIÓN DE MS JESSEL EN EL LAGO.	10. <b>ASUNCIÓN DE QUE EL APARECIDO ES QUINT.</b>
11. CONVERSACIÓN CON GROSE.	11. <b>LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE.</b>
12. RELACIÓN CON LOS NIÑOS: MILES TOCA EL PIANO, JUEGOS CONTRA ELLA.	12. <b>APARICIÓN JESSEL EN EL LAGO.</b>

<sup>129</sup> Resaltados en negrita aparecen aquellas funciones cardinales que en el hipertexto cinematográfico coinciden con las del hipotexto literario.

13. FLORA MIRA Y VE ALGO EN EL JARDÍN. ESE ALGO ES MILES, NO UNA APARICIÓN.	<b>13. CONVERSACIÓN CON GROSE: LOS NIÑOS SON UTILIZADOS POR LOS AMANTES MUERTOS.</b>
14. CONVERSACIÓN ÍNTIMA CON MILES.	<b>14. EL TÍO DEBE INTERVENIR.</b>
15. CONVERSACIÓN CON GROSE.	<b>15. APARICIÓN DE JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIO.</b>
16. VISITA A MILES DE NOCHE.	<b>16. CAMBIO DE OPINIÓN: LA INSTITUTRIZ DEBE RESOLVERLO SOLA.</b>
17. FLORA ESCAPA AL LAGO.	<b>17. VISITA A MILES DE NOCHE EN SU CAMA.</b>
18. LA INSTITUTRIZ ENCUENTRA A FLORA Y SE PRODUCE LA APARICIÓN DE JESSEL.	<b>18. FLORA SE ESCAPA AL LAGO.</b>
19. COLAPSO/ENFERMEDAD DE FLORA	<b>19. LA INSTITUTRIZ ENCUENTRA A FLORA Y SE PRODUCE LA APARICIÓN DE JESSEL.</b>
20. INSTITUTRIZ Y MILES A SOLAS.	<b>20. COLAPSO/ENFERMEDAD DE FLORA.</b>
21. APARICIÓN DE QUINT.	<b>21. INSTITUTRIZ Y MILES A SOLAS.</b>
22. COLAPSO Y MUERTE DE MILES.	<b>22. APARICIÓN DE QUINT.</b>
	<b>23. COLAPSO Y MUERTE DE MILES.</b>

Todas las funciones cardinales que aparecen en la novela son recogidas en la película, simplemente se añade la primera función cardinal en la que se explicita el sufrimiento y la sensación de culpabilidad que atenaza a Miss Giddens poco después del desenlace fatal de la historia. Esto no añade nuevos significados, pues la culpabilidad de la institutriz ya aparece de modo implícito en la novela, es decir, el lector puede inferir cómo se va a sentir la mujer después de acontecidos tales sucesos. Pero contribuye a centrar el enfoque que los guionistas y el director de la película quieren dar a la historia de James en donde, como ya se ha indicado anteriormente al explicar el título, el binomio culpabilidad / inocencia es de vital importancia.

### 6.1.3.3. Análisis de las acciones: Acciones narrativas.

<b>THE TURN OF THE SCREW</b>	<b>THE INNOCENTS<sup>130</sup></b>
CUENTAN HISTORIAS.	IMAGEN NEGRA ANTES DE LOS TÍTULOS.
ENTREVISTA Y ANTECEDENTES PROTAGONISTA.	TÍTULOS DE CRÉDITO. UNA MUJER REZA ATORMENTADA.
INSTITUTRIZ LLEGA A LA MANSIÓN Y CONOCE A FLORA Y GROSE EN LA CASA.	<b>ENTREVISTA DE MISS GIDDENS CON EL TÍO.</b>
INSTITUTRIZ SE SITÚA EN LA CASA.	<b>LA INSTITUTRIZ LLEGA A BLY Y TIENE UNA PRIMERA EXPERIENCIA "EXTRASENSORIAL" Y CONOCE A FLORA EN EL LAGO.</b>
PRESENTIMIENTO DE BARCO A LA DERIVA.	<b>MISS GIDDENS CONOCE A LA SEÑORA GROSE EN LA CASA.</b>
INSTITUTRIZ RECIBE LA CARTA DEL TÍO Y DEL COLEGIO.	<b>LA INSTITUTRIZ SE PONE AL MANDO Y FLORA HACE LO QUE QUIERE. LA NIÑA ANTICIPA LA LLEGADA DE MILES.</b>
COMENTA LA EXPULSIÓN DEL NIÑO CON GROSE.	<b>MISS GIDDENS HABLA CON GROSE. EL AMA DE LLAVES ALUDE A UNA PERSONA DE MANERA QUE ALARMA A LA INSTITUTRIZ.</b>
GROSE HABLA DE LA ANTERIOR INSTITUTRIZ Y DA A ENTENDER LA PRESENCIA DE QUINT.	FLORA SE BAÑA Y DICE QUE MILES ESTÁ VINIENDO.
MILES LLEGA.	MISS LA INSTITUTRIZ ACUESTA A FLORA EN SU CAMA.
LA INSTITUTRIZ DECIDE TOMAR LAS RIENDAS.	FLORA VE A MISS LA INSTITUTRIZ TENER PESADILLAS.
LA INSTITUTRIZ SE IDENTIFICA CON SU FUNCIÓN.	<b>MISS GIDDENS RECIBE CARTA DEL TÍO.</b>
PRIMERA APARICIÓN EN UNA TORRE.	<b>MISS GIDDENS HABLA CON GROSE.</b>
COMIENZA EL MIEDO.	<b>MILES LLEGA EN TREN.</b>
LA TAREA DE LA ENSEÑANZA. LA SOMBRA SOBRE EL PASADO DE MILES AFLORA. AISLAMIENTO EXTERIOR.	<b>VAN A LA CASA EN COCHE DE CABALLO.</b>
SEGUNDA APARICIÓN DE QUINT A TRAVÉS DEL CRISTAL MIRANDO HACIA EL INTERIOR.	MILES ENTRA EN LA CASA Y SALUDA A GROSE.
CONVERSACIÓN TRAS LA APARICIÓN.	<b>MISS GIDDENS VA AL DORMITORIO DE MILES.</b>
CLARIVIDENCIA VERSUS REALIDAD.	<b>APARICIÓN DE FIGURA MASCULINA EN UNA TORRE.</b>
LA INSTITUTRIZ SE TOMA EL ASUNTO COMO UNA MISIÓN DIVINA.	LA INSTITUTRIZ ARREGLA LAS ROSAS BLANCAS QUE CORTÓ.
LA INSTITUTRIZ DESCRIBE SU RELACIÓN CON LOS NIÑOS.	MILES MONTA EN CABALLO.
PRIMERA APARICIÓN DE MS. JESSEL EN EL LAGO.	<b>MISS GIDDENS Y LOS NIÑOS EN LA SALA DE</b>

<sup>130</sup> Resaltado en negrita aparecen aquellas acciones narrativas que en el hipertexto cinematográfico coinciden con las del hipotexto literario.

	<b>ESTUDIO.</b>
LA INSTITUTRIZ CUENTA A GROSE LA APARICIÓN. CREE QUE LOS NIÑOS LO SABEN TODO.	LA INSTITUTRIZ BUSCA A LOS NIÑOS. APARICIÓN MISTERIOSA DE MISS JESSEL.
LA INSTITUTRIZ DUDA DE LO VISTO Y HABLA DE NUEVO CON GROSE.	MISS GIDDENS ENCUENTRA LA FOTO DE QUINT EN DESVÁN.
RELACIÓN CON LOS NIÑOS.	MISS GIDDENS SE OCULTA JUGANDO. <b>SEGUNDA APARICIÓN DE PETER QUINT.</b>
LA SOMBRA DEL COLEGIO Y DE LAS RELACIONES DEL PASADO CON QUINT.	<b>LA INSTITUTRIZ EXPLICA LA APARICIÓN A GROSE.</b>
HABILIDADES DE LOS NIÑOS. CANTO, PIANO, LECTURA.	MISS GIDDENS MIRA LA FOTO Y TIENE PESADILLAS.
SUFRIMIENTO DE LA INSTITUTRIZ. NUEVA APARICIÓN DE QUINT.	<b>MISS GIDDENS Y LOS NIÑOS EN LA SALA DE ESTUDIOS.</b>
FLORA NO DUERME, MIRA TRAS LA VENTANA.	<b>MISS GIDDENS HABLA CON GROSE.</b>
LA INSTITUTRIZ PASA MALAS NOCHES. SEGUNDA APARICIÓN DE JESSEL.	REPRESENTACIÓN TEATRAL DE LOS NIÑOS DISFRAZADOS.
NUEVA DESAPARICIÓN DE FLORA. MILES PASEA POR EL JARDÍN DE NOCHE.	<b>MISS GIDDENS HABLA CON GROSE LA CUAL FACILITA INFORMACIÓN SOBRE EL PASADO DE QUINT Y JESSEL.</b>
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. CUENTA CÓMO ACABA LA AVENTURA DE MILES EN EL JARDÍN.	<b>APARICIÓN DE JESSEL EN EL LAGO.</b>
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. DICE QUE LOS NIÑOS ESTÁN INMERSOS EN LA VISIÓN DE LOS MUERTOS QUE REGRESAN.	<b>LA INSTITUTRIZ Y GROSE HABLAN: LOS NIÑOS ESTÁN SIENDO UTILIZADOS POR LOS AMANTES MUERTOS.</b>
UN MES DE RELACIONES CON LOS NIÑOS DONDE CRECE LO INNOMBRABLE ENTRE ELLOS.	<b>PESADILLAS DE MISS GIDDENS.</b>
LA INSTITUTRIZ REFLEXIONA SOBRE LOS NIÑOS.	<b>MISS LA GIDDENS.HABLA CON GROSE.</b>
COMENTAN EL DESEO DE QUE VENGA EL TÍO.	<b>MISS GIDDENS QUIERE IR A VER AL TÍO.</b>
LA INSTITUTRIZ HABLA CON MILES CAMINO DE LA IGLESIA.	<b>MISS GIDDENS VE A JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIOS.</b>
LA INSTITUTRIZ REFLEXIONA EN LAS TUMBAS.	<b>MISS GIDDENS CAMBIA DE OPINIÓN Y NO SE VA.</b>
VE A JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIO.	MISS GIDDENS LEE POR LA NOCHE Y PASEA POR LOS PASILLOS EN LA OSCURIDAD.
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. DECIDE ESCRIBIR AL TÍO.	<b>MISS GIDDENS ENTRA EN LA HABITACIÓN DE FLORA. LA NIÑA NO ESTÁ EN LA CAMA. MILES EN EL JARDÍN DE NOCHE.</b>
LA INSTITUTRIZ VISITA A MILES POR LA NOCHE A SU DORMITORIO.	<b>MISS GIDDENS VA A POR MILES Y LO LLEVA A SU HABITACIÓN.</b>
EMBELESADA POR MILES TOCANDO EL PIANO.	<b>MISS GIDDENS VISITA A MILES EN SU DORMITORIO.</b>
FLORA DESAPARECE Y LA BUSCAN.	<b>MILES TOCA EL PIANO EN LA SALA DE ESTUDIO. FLORA LEE. MISS GIDDENS LES CUIDA. LA NIÑA SE VA.</b>
BUSCAN EN EL LAGO A FLORA. APARICIÓN DE JESSEL Y COLAPSO DE FLORA.	<b>MISS GIDDENS BUSCA A FLORA.</b>
FLORA DUERME CON GROSE.	<b>MISS GIDDENS ENCUETRA A FLORA EN EL LAGO. APARICIÓN DE JESSEL Y COLAPSO DE FLORA.</b>
MILES APARECE CUANDO LA INSTITUTRIZ ACABA DE TORMARSE EL TE.	<b>MILES SE SIENTA JUNTO A LA INSTITUTRIZ ENFRENTA DE LA CHIMENEA.</b>

FLORA SE PONE ENFERMA Y TEME A LA INSTITUTRIZ.	<b>MISS GIDDENS HABLA CON GROSE. FLORA GRITA.</b>
LA INSTITUTRIZ A SOLAS CON MILES. INTERROGATORIO ACOSO.	FLORA Y GROSE SE VAN EN COCHE DE CABALLOS.
APARECE QUINT EN SALA. COLAPSO Y MUERTE DE MILES.	LA INSTITUTRIZ ESPERA SOLA A MILES.
	<b>MISS GIDDENS PRESIONA A MILES.</b>
	<b>MISS GIDDENS ACOSA A MILES.</b>
	APARICIÓN DE QUINT EN EL INVERNADERO.
	<b>MILES HUYE AL JARDÍN. MISS GIDDENS LE SIGUE, LE PRESIONA Y PROVOCA SU COLAPSO Y MUERTE.</b>

Podemos apreciar que la mayoría de las acciones que suceden en la novela también lo hacen en la película, no obstante hay un buen número de ellas que se han creado de modo expreso o se han modificado en algún aspecto para la película. Por ejemplo Miss Giddens conoce a Flora en el entorno del lago, antes que a Miss Grose, y tiene una primera experiencia “premonitoria” o “extrasensorial” al creer escuchar una voz que llama a Flora (ya sabe su nombre por la entrevista con el tío), mientras que en la novela las conocía a ambas a la vez según llegaba a la mansión de Bly. También se han modificado acciones como la llegada de Miles, que en la novela es en diligencia y se apea frente a una posada y en la película llega a la estación en tren.

Los juegos de los niños son planteados en la novela a través de los comentarios de la institutriz:

*“En realidad, mi actitud hacia ellos tendía a ser la de verlos divertirse a lo grande sin contar conmigo: tal espectáculo parecía conscientemente preparado y me hacía participar como admiradora activa. Yo me movía por un mundo de su invención y ellos no tuvieron oportunidad de entrar en el mío. De tal forma que gastaba mi tiempo en ser para ellos un personaje u objeto de relieve necesario para el juego de cada momento, lo cula, gracias a mi superioridad y entusiasmo, se convertía en una sinecura feliz y distinguida.”*<sup>131</sup>

<sup>131</sup> JAMES, HENRY (1985:65)

En la película vemos representado uno de estos juegos el cual se aprovecha para añadir misterios y completar significados presentando un nuevo espacio en la parte elevada de la mansión, el desván, en donde la institutriz encuentra la caja de música con la bailarina que gira al son de la música que canta constantemente Flora y donde está la foto de Peter Quint (en la novela no aparecen ni la caja de música ni la foto de Peter Quint) y que va a ser uno de los soportes en que se fundamentan las visiones que tiene Miss Giddens del jardinero muerto y las pesadillas con Miss Jessel.



También podemos ver en acción la relación casi telepática que mantienen los niños entre sí, los cuales presentan un frente común ante la institutriz, jugando en un mundo que ella está descubriendo y la perturba.





En este mismo tipo de tratamiento de las acciones se encuentra la representación de las tendencias artísticas de los niños que en la novela se afrontan de modo general, mientras en la película vemos una representación teatral concreta.

Según relata la institutriz en la novela:

“Creo que jamás habían querido hacer tantas cosas por su pobre protectora. Aunque cada vez aprendían mejor las lecciones, lo que naturalmente la complacía en sumo grado, me refiero a la forma de divertirla, entretenerla y sorprenderla; le leían episodios, le contaban historias, le representaban charadas, se abalanzaban sobre ella disfrazados de animales y de personajes históricos, y sobre todo la asombraban con las “piezas” que habían aprendido de memoria en secreto y que eran capaces de recitar interminablemente”<sup>132</sup>

“No sólo me asaltaban vestidos de tigres y de romanos, sino de personajes de Shakespeare, de astrónomos y de navegantes.” <sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> <sup>132</sup> JAMES, HENRY (1985:84)

<sup>133</sup> <sup>133</sup> JAMES, HENRY (1985:85)

En *The Innocents* vemos una representación teatral que se utiliza para mostrar el refinamiento y la espiritualidad de los niños, sobre todo de Miles, el cual alimenta con su actuación su conexión con las fuerzas ocultas, provenientes del mundo de los muertos.



En el poema que recita Miles, original para la película, se concentran muchas de las claves simbólicas de la película, tales como las canciones de llamada, las ventanas, la ausencia, la noche, la tumba, la vuelta del más allá, la muerte como prisión de la que se puede escapar:

*“What shall I sing to my lord from my window? What shall I sing for my lord will not stay? What shall I sing for my lord will not listen? Where shall I go when my lord is away? Whom shall I love when the moon is arisen? Gone is my lord and the grave is his prison. What shall I say when my lord comes a calling? What shall I say when he knocks on my door? What shall I say when his feet enter softly? Leaving the marks of his grave on my floor. Enter my lord. Come from your prison. Come from your grave, for the moon is a risen. Enter, my lord.”<sup>134</sup>*

---

<sup>134</sup> Texto extraído de la película *The Innocents*, creado originalmente para la obra de teatro homónima de William Archibald.



Esto no hace sino aumentar y justificar las sospechas de Miss Giddens sobre la existencia y peligro para los niños de los fantasmas de Miss Jessel y Peter Quint.

#### **6.1.3.3.1. Las apariciones.**

Esta novela está considerada como una obra de terror en la que la presencia de los fantasmas venidos de la muerte y su afán por poseer a los vivos forma la espina dorsal por la que se mueve la trama argumental. Por ello considero que es fundamental analizar cómo se abordan las apariciones en la película para hallar su correspondencia con la novela y así poder discernir el grado de fidelidad al original por parte del hipertexto cinematográfico.

Henry James describe en su libro el modo en que la institutriz percibe las apariciones antes del clímax de la historia :

*“Sólo se dejan ver a distancia, como si dijéramos en sitios extraños y elevados, en lo alto de las torres, en los tejados de la casa, al otro lado de las ventanas, en la otra orilla del estanque.”*

*Secuencia de las apariciones:*

**THE TURN OF THE SCREW (NOVELA)**

QUINT EN LA TORRE - QUINT EN EL VENTANAL – MISS JESSEL EN EL LAGO – QUINT EN UN VENTANAL EN LA ESCALERA – MISS JESSEL EN LA ESCALERA – MISS JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIO – MISS JESSEL EN EL LAGO – QUINT ATRAVÉS DE LA VENTANA DEL COMEDOR.

**THE INNOCENTS**

QUINT EN LA TORRE – MISS JESSEL EN EL PASILLO- QUINT TRAS EL VENTANAL – MISS JESSEL EN EL LAGO – MISS JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIO – MISS JESSEL EN EL LAGO – QUINT EN EL INVERNADERO Y JARDÍN.

**6.1.3.3.1.1. Peter Quint.**

**THE TURN OF THE SCREW:**

1. **LA TORRE:** La institutriz fabula encontrarse con alguien, quiere ver al tutor de los niños para que la reconozca su mérito. Tiene entonces la sensación de que sus imaginaciones se habían hecho realidad. Hay una aparición en la torre que le enseñó Flora el primer día. Describe la aparición como una figura recortada contra la claridad del atardecer. Y menciona sus emociones: el hombre que veía no era el que esperaba ver, la persona que había supuesto (en clara referencia al tío de los niños). Y piensa que un desconocido en un lugar solitario es peligroso para una chica bien educada. Además, el lugar se había vuelto un desierto, sólo por su presencia. Describe ahora “las cornejas dejaron de graznar, el cielo dorado y la amable hora habían perdido todas sus voces en un minuto”. Decide que la aparición es de una persona desconocida que estaba en la casa, que la

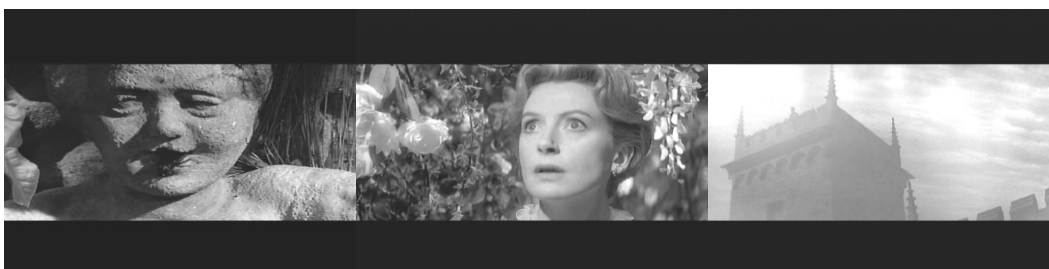
miraba desde la almena (lo veía acariciar con la mano los sucesivos dientes de la almena) y que desapareció.

2. **GRAN VENTANAL DE LA MANSIÓN:** Al ir a buscar unos guantes que había olvidado, al *“franquear el umbral”* vio desde el interior de la casa, tras el gran ventanal, a la misma persona de la almena, pero con más proximidad, con una cara profunda y dura. Pero esta aparición buscaba más allá, había venido a por otra persona. El deber y el valor la llevan a cruzar el umbral del comedor, el de la casa, atravesar la terraza, doblar la esquina y alcanzar un punto de vista perfecto... en donde vio NADA. El visitante había desaparecido. De nuevo duda del tiempo transcurrido, su noción de los hechos se hace difusa y hace referencia al vacío. Llega a la conclusión de que si no lo ve no está (es algo como decir que su mente lo fabrica). Luego se sitúa donde él había estado, tras el mismo lado del cristal y *“miré, como él había mirado, hacia el interior”*. En ese momento viene la señora Grose y la ve, reproduciendo la experiencia que la institutriz tuvo con el hombre. Pero a la institutriz le queda la duda de porqué Miss Grose se ha asustado de ella al verla.
3. **EN MITAD DE LA ESCALERA:** La institutriz lee en la noche, tiene extraña sensación y, con la iluminación de una vela, se dirige a la habitación de Flora. En la mitad de la escalera, cerca de una ventana, se le aparece nuevamente Peter Quint. Ambos quedan inmóviles observándose (para la institutriz fue un encuentro horroroso y repugnante porque era casi humano, estar a solas con un hombre en un lugar oscuro es algo altamente peligroso para su mentalidad y educación religiosa), finalmente Quint se da la vuelta y baja las escaleras, desapareciendo en la oscuridad.
4. **COMEDOR DE MAYORES DE LA MANSIÓN:** Cuando el interrogatorio a Miles se hace más intenso, aparece Quint tras la ventana y la institutriz agarra a Miles e intenta que el niño no lo vea. Miles dice que sí robó la carta, está sudando y pálido, la institutriz le acosa cada vez más con el robo, el motivo del

mismo, el porqué abrió la carta, etc. El niño dice que luego la quemó, la institutriz dice que si eso fue lo que hizo en el colegio, robar. Miles niega haber robado y dice que sólo dijo “cosas” (al igual que Flora cuando pierde los nervios) a algunos, a los que le gustaban (confusión homosexual posiblemente provocada por la relación con Quint). La institutriz teme que el niño pueda ser inocente (ya que entonces ¿qué es ella?). Continúa con el acoso al niño, lo estruja contra ella. Miles le pregunta si está la señorita Jessel. La institutriz dice que no es ella, que es él. El niño le busca, dice el nombre acusando a la institutriz (“a Peter Quint, *malvada*”) y pregunta “¿dónde?”. Ella dice que no importa, pero le indica que “¡allí, allí!”, pero el niño no ve nada. Congestionado da un grito y cae, la institutriz lo coge con pasión, al cabo de un minuto se da cuenta de que está muerto. “*El corazón, desposeído, había dejado de latir*”.

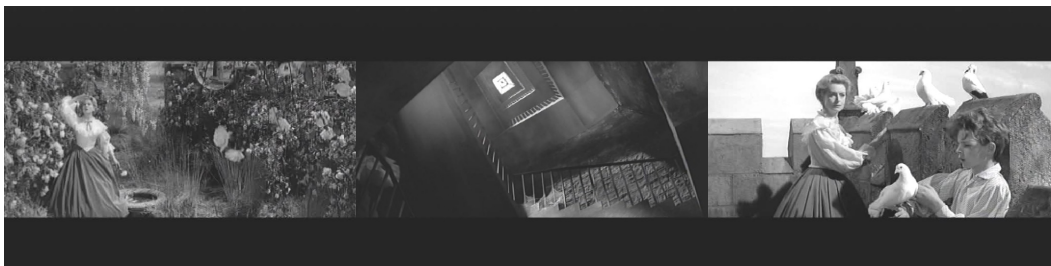
### **THE INNOCENTS:**

1. **LA TORRE:** La institutriz está cortando flores blancas en el jardín, mientras suena la canción de Flora. Corre unos arbustos y ve una escultura de un niño que sostiene dos manos cortadas, de la boca le sale un grillo o una cucaracha.



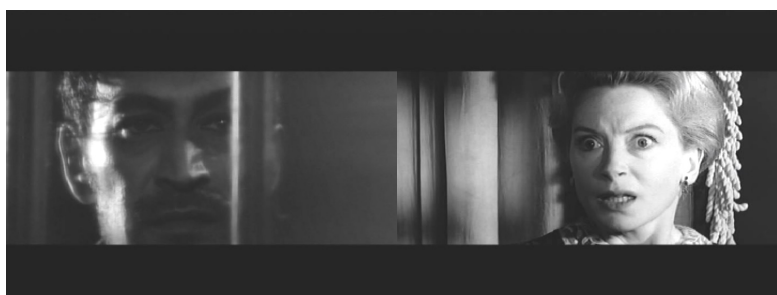
Suelta las flores y todo sonido cesa, Miss Giddens mira sintiendo algo raro, levanta la mirada y ve, a contraluz, una figura en lo alto de una almena, salen tres palomas de la torre. Se le caen las tijeras al agua y se lleva las manos a la cara, mira de nuevo pero

parece ya no ver nada. Va hacia la torre y sube las escaleras, la canción de Flora ha vuelto a sonar.



Mira desde más cerca la almena y ya no hay nada más que dos palomas que vuelan en un tiempo irreal (a cámara lenta). Entra en la torre (en donde hay muchas moscas) sube unas escaleras de caracol y encuentra a Miles con muchas palomas, lleva un buen rato pero dice no haber visto al hombre al que hace mención Miss Giddens. Miles le dice que lo habrá imaginado, ella dice que está cansada, que no duerme bien. El niño confiesa saberlo pues Flora se lo cuenta. Aunque no se la puede creer siempre pues inventa cosas, las imagina. La institutriz se da por aludida en lo referente a inventar e imaginar cosas, Miles se ríe.

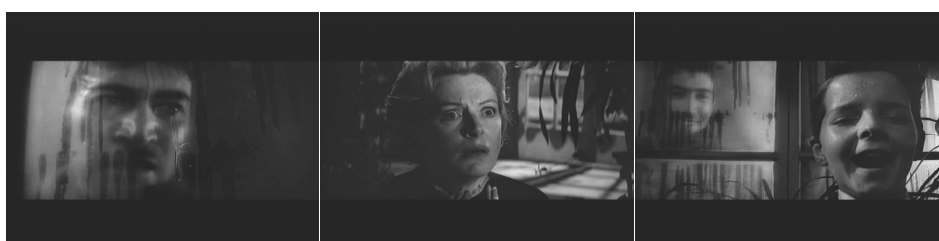
2. **VENTANAL DE LA MANSIÓN:** La institutriz corre por los pasillos oscuros en un juego inquietante con los niños. Cambia la sensación de juego inocente por una percepción de peligro, pasa por unas rosas blancas y provoca que sus pétalos caigan. Se oculta tras unas cortinas, cercana a una ventana... por la que aparece Quint, mientras, los niños la llaman continuando el juego.



Miss Giddens se asusta y la sombra de Quint cubre su cara, quitando toda luz. La aparición vuelve a desaparecer, Miss Giddens sale a la terraza exterior a ver si hay alguien.



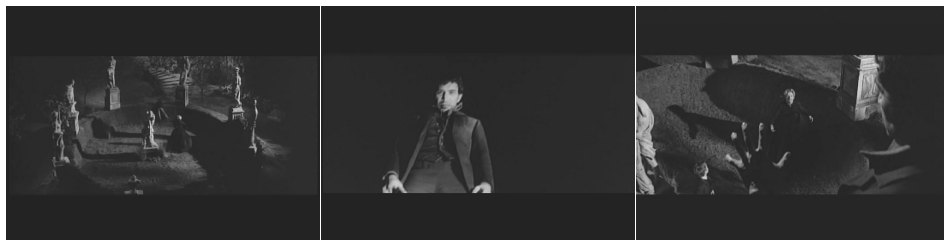
3. **VENTANAL DEL INVERNADERO:** Tras tomar el te en el comedor, la institutriz ha presionado tanto al niño que provoca que éste huya hacia el invernadero. Miss Giddens sigue presionando al niño hasta que le hace perder los nervios y éste le contesta que es ella la que tiene miedo de estar loca, sin embargo ella ve, tras la ventana que hay detrás de Miles, cómo aparece Quint y mientras el niño se anima en sus acusaciones contra Miss Giddens, llamándola condenada, descarada y bruja, que el tío no la creerá y que el no es un bebé al que pueda asustar como asustó a Flora.



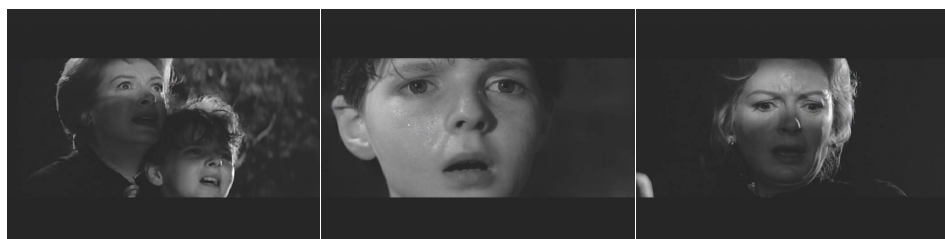
El niño pierde los estribos y ríe, ella ve como Quint ríe también. El niño tira la tortuga de Flora contra una ventana y rompe el cristal, entonces sale corriendo a la oscuridad del jardín.

4. **JARDÍN CIRCULAR:** Corre perseguido por Miss Giddens y cae al suelo, ella le alcanza y le acaricia. El niño le pide perdón y ella

le abraza, consolándole... la mujer le dice que no era él el que decía esas palabras, que no eran sus palabras. Ahora le dice que lo diga, que confiese ahora mientras le abraza, que diga su nombre y todo habrá terminado. El niño no sabe a quién quiere que mencione. Ella dice que debe decir el nombre del *“hombre que te enseñó, con el que te ves, con el que nunca te has dejado de ver”*. Miles se separa violentamente de ella y le dice que se equivoca, que está loca. Miss Giddens, casi en éxtasis, insiste en que diga su nombre. Le coge violentamente y zarandea al niño insistiendo en que diga su nombre, el niño dice que está muerto.



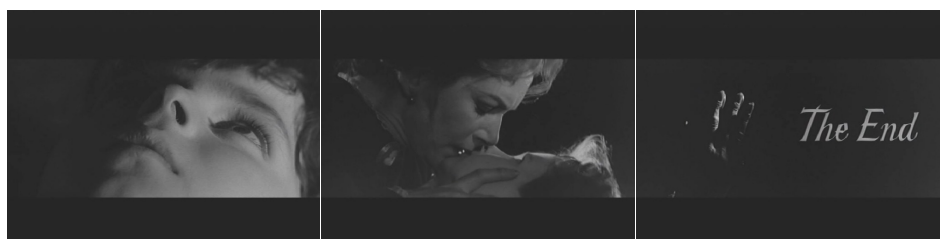
Ella mira a las estatuas del jardín y le dice que mire, ella le ve en lo alto, ocupando el lugar de una estatua...le dice que está aquí y que debe decir su nombre, le gira hacia donde ella ve a Quint, el niño dice el nombre de Peter Quint y pregunta por dónde está, se separa de ella y le busca... pero no lo ve. Desde un punto de vista elevado vemos a Miss Giddens cómo mira a Quint y al niño cómo se gira buscándole sin verle y preguntando que dónde demonios está.



Queda paralizado por el shock y cae al suelo, desde el encuadre anterior vemos que la posición de Quint es ocupada por una

escultura y que Miss Giddens se inclina al suelo para recoger a Miles. Le levanta, ella está tranquila pues cree que ha vencido, que ha liberado a Miles, que le ha salvado. Le consuela y le acaricia, le dice que está libre, que ella le tiene y que él (Peter Quint) le ha perdido para siempre.

Le mira a la cara y reconoce, con horror, que está muerto, grita su nombre “¡Miles!”. De un modo espeluznante y sabiéndole muerto, le llora y le da un beso en la boca.



Cantan los pájaros en la noche y ambos desaparecen del encuadre, que queda absolutamente negro.

#### **6.1.3.3.1.2. Comparativa de las apariciones de Peter Quint.**

El orden y modo en que se producen las apariciones de Peter Quint son muy similares y la película respeta la visión que se ofrece en la novela donde siempre se ve al personaje a través de un cristal al otro lado del umbral de la casa, de modo que la institutriz ve desde el interior algo que se asoma desde el exterior y amenaza su tranquilidad.

La aparición en la torre que vemos en *The Innocents* parece una visualización absolutamente fiel de la descripción de la misma realizada en la novela. Incluso encontramos pasajes expresivos escritos que tienen su correspondencia audiovisual casi exacta en la película:

*“...desde aquel instante y por el puro hecho de su presencia, el lugar se había vuelto un desierto.*

*Fue como si , mientras me concentraba en aquello, todo el resto de la escena quedara herido de muerte.*

*Las cornejas dejaron de graznar, el cielo dorado y la amable hora habían perdido todas sus voces en un minuto.”*

Si bien en la novela la distorsión de lo percibido se inicia tras ver por primera vez a la figura en la torre, en la película se expresa con un orden premonitorio, es decir, antes de que vea realmente la aparición hay una sensación que la llama a mirar hacia la torre de modo que, mientras escuchamos cómo Flora canta su preciosa y obsesiva canción, vemos a Miss Giddens en el frondoso jardín cogiendo rosas blancas cuando descubre la escultura con del niño, de su boca sale una cucaracha (a cámara lenta) y luego desaparece todo sonido diegético. Tras un momento de silencio total empieza una inquietante música extradiegética que sirve de presentación para la aparición en la torre. Un efecto de lento destello blanco en la imagen de la institutriz y la torre reslatan lo irreal del momento. La mujer deja caer las tijeras con las que cortaba las flores y éstas caen en un pozo. Este momento sirve para volver a la percepción normal pues, de golpe, desaparece la música extradiegética, oímos el sonido de las tijeras al caer al agua y escuchamos de nuevo el sonido de la canción que Flora estaba cantando. Cuando vuelve a mirar hacia la torre ya no hay nada. Al ir a ella encuentra a Miles en lo alto de la torre con varias palomas. En la novela la institutriz no va a ver la torre en su interior y, obviamente, no encuentra a Miles.

El efecto en ambos medios es el de una distorsión de la percepción de la realidad en la que el sonido desaparece y solo queda la aparición del individuo en la torre. El modo de llegar a dicha percepción es diferente tanto en orden como en el empleo de los recursos. La novela tiende a explicar en más detalle las sensaciones vividas y la película tiende a ampliar y extender el lapso temporal de manera que haya más acciones que permitan explicar por sí mismas las sensaciones producidas.

Podemos apreciar que en *The Turn of the Screw* hay dos intervenciones del “fantasma” en la parte central de la historia mientras que en *The Innocents* solo encontramos una aparición de estas características. Sin embargo vemos que la adaptación recoge, fiel al espíritu descrito anteriormente (“...*al otro lado de las ventanas...*”), la aparición a través del ventanal y la acción que en esta se da de un modo prácticamente completo, eliminando la aparición de Quint en la escalera. Así como en la torre sólo se distinguía la figura de alguien y lo único que sabíamos de ella es que no correspondía al anhelado tío de los niños, en la aparición que sucede en el ventanal de la mansión de Bly podemos conocer en detalle la cara de Peter Quint, pues en la novela la institutriz la describe con todo tipo de detalle a Miss Grose (“*Era pelirrojo de pelo rizado, rostro pálido y alargado, correcto de rasgos, con unas patillas pequeñas, un poco raras, tan pelirrojas como el pelo. Las cejas, sin embargo, resultaban más oscuras; eran especialmente arqueadas, como si tuvieran bastante movilidad. Tenía los ojos penetrantes y extraños...terribles.*”) y en la película vemos su rostro nítidamente en un primer plano, con una imagen que parece la representación exacta de la descripción de la novela. Pero, así como en *The Turn of the Screw* esta visión ocurre sin que la institutriz tenga referencia alguna de cómo es o podría ser el antiguo jardinero, en *The Innocents* la aparición se produce casi inmediatamente después de que Miss Giddens haya descubierto la fotografía de Peter Quint en el interior de la cajita de música. Mientras en la novela la interpretación queda más abierta, en la película, el antecedente de la foto potencia la tesis de que las apariciones son producto de la mente de la institutriz, pues toda percepción de sucesos raros viene precedida de la información suficiente para que la mente de la mujer pueda recrearlos al dejar que su imaginación fluya.

En la escena final, donde se produce el colapso y muerte de Miles, encontramos unas diferencias narrativas que bastante significantes. En la novela toda la acción transcurre durante el día y en el interior de la mansión, concretamente en el comedor. La sensación de tinieblas opresiva se logra, culminando el ambiente que ha ido construyéndose en la novela, en el espacio interior que se torna cada vez más oscuro y obsesivo, sin importar si es de día o de noche, es más, es como si el espíritu sombrío de la noche invadiera el día.

En la película la acción empieza al atardecer y termina por la noche. Se divide en tres escenarios consecutivos: el salón de té, el invernadero y el jardín circular. Ello muestra una progresión en la que desaparecen las barreras (ventanas, puertas, umbrales) que hasta ahora habían separado a la institutriz del fantasma de Quint. En el salón de té, al atardecer, no sucede nada anormal, salvo la eclosión de las relaciones entre el niño y Miss Giddens. En el invernadero, ya de noche, la presión sobre Miles se desboca y aparece Quint, como hasta ahora, tras el cristal de uno de los ventanales. Al huir el niño al jardín, Miss Giddens rompe todas las barreras y se lanza abiertamente a afrontar su particular lucha contra los fantasmas. Quint aparece, ocupando el lugar de una de las estatuas que forman el círculo, sin ninguna barrera, en el mismo espacio que Miss Giddens y el niño. Miles queda atrapado en el interior del círculo del jardín y la presión que la institutriz le traslada intentando que admita ver lo que no ve, culmina con su colapso y muerte.

#### **6.1.3.3.1.3. Miss Jessel.**

### **THE TURN OF THE SCREW:**

1. **EL LAGO:** La institutriz va con Flora al lago, siente una presencia y antes de levantar los ojos para mirar sabe lo que va a ver, no le hace falta mirar para saber exactamente lo que va a ver. Mira a Flora, para ver si ella lo ve (antes de haber mirado), pero no ocurre nada, aparentemente la niña no ve nada, pero la institutriz no lo cree. De nuevo siente que todos los ruidos han cesado y quiere pensar que la niña ha mirado antes de que ella la mirara. La niña juega con un palito plano que ha convertido en un barquito de madera. Entonces la institutriz mira: *“moví de nuevo los ojos: encaré lo que debía encarar”* (en ningún momento dice de modo explícito que mirara y viera a “la aparición” sino que nos

enteramos de los detalles cuando se lo cuenta a M. Grose posteriormente).

2. **ESCALERA:** En lo bajo de las escaleras ve a una mujer de espaldas, lamentándose con la cabeza en las manos, en actitud pesarosa. No le ve la cara pero se la imagina, aún cuando ésta desaparece.
3. **SALA DE ESTUDIOS:** Va a la casa, se cae en las escaleras en donde tuvo la visión de Quint. Va a la sala de estudio a recoger unos objetos personales y, al abrir la puerta, ve, sentada en su propia mesa, a una mujer que está escribiendo con dificultad una carta. Vestida de negro, se levanta y con indiferencia pasa de largo.

La institutriz siente que la intrusa es ella, *“tenía tanto derecho como yo a sentarse en mi mesa como yo a sentarme en la suya”*. La grita *“¡Mujer terrible y miserable!”*, ella la mira, al minuto siguiente no hay nada más que el sol y la decisión de quedarse en la casa de Bly.

4. **EL LAGO:** No ven a Flora en primera instancia, la institutriz dice que la niña se ha llevado el bote y que *“no está sola, ni en estos momentos es una niña: es una mujer vieja”*. Van a buscarla, encuentran el bote, atraviesan la puerta de una valla y la encuentran sentada en la hierba sonriendo. La señora Grose la abraza, la institutriz las mira con envidia. Flora les pregunta por sus sombreros, luego por Miles, cosa que es aprovechada por la institutriz para explotar y preguntar a la niña por la señorita Jessel. La niña mira con extrañeza, la institutriz la coge y afirma ver a Jessel *“¡Está allí!”*, pero ni la niña ni la señora Grose la ven. La institutriz habla con la supuesta aparición y les dice a la niña y el ama que se vayan. La institutriz se queda sola y pierde la conciencia de lo que sucede, cuando la recupera se encuentra tirada *“boca abajo en el suelo y cedido al espasmo de dolor”*). Regresa a casa.

## **THE INNOCENTS:**

1. **PASILLO:** Mientras Miss Giddens busca a los niños en el juego, en un pasillo oscuro ve a una mujer vestida de negro que pasa silenciosa. Los niños llaman a la institutriz y ella acude, dejando a un lado la misteriosa aparición.

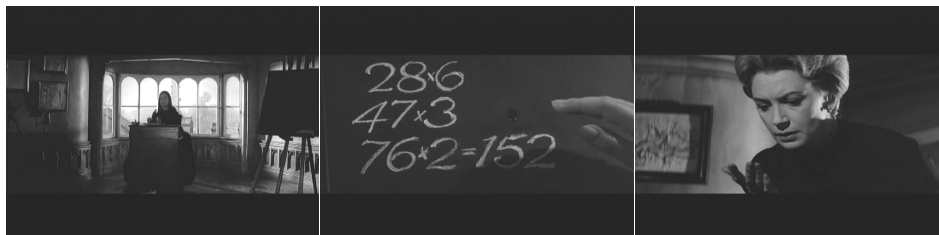


2. **LAGO:** La institutriz ve como los niños juegan en el quiosco del lago. Miles se va en un bote, Flora queda jugando con su tortuga y mirando al lago. Le cuenta a su mentora que Miles le dijo que una vez en el lago vio una mano que le saludaba. Flora sigue jugando con su tortuga, Miss Giddens ve a Miss Jessel y cree que Flora también la ve. La niña, aunque no habla, parece desmentirlo con su actitud.



3. **SALA DE ESTUDIO:**  
Entra en la sala, coge un libro, se le cae y mientras lo recoge escucha unos sollozos.

Al volverse ve a Miss Jessel sentada en su mesa (tal y como hemos visto a la institutriz cuando estaba con los niños en la misma sala) que llora, vestida de negro.



La institutriz, también vestida de negro, se acerca, pero cuando llega a la mesa la aparición ya no está, sólo queda el rastro de una lágrima, que ella recoge con su mano y la mira (hay casi un contacto físico entre ambas institutrices a través de la lágrima).

4. **2ª APARICIÓN EN EL LAGO:** Junto al bote, en el quiosco del lago, Flora baila sola (recordamos la pesadilla de Miss Giddens, donde bailaba con Jessel). Tras la niña, como una aparición entre las hojas del sauce llorón, viene vestida de negro Miss Giddens. Flora sigue bailando al son de su cajita de música, sin percibir la presencia de Miss Giddens, ella mira hacia el lago y ve la figura de Miss Jessel. La niña termina el baile haciendo lo que parece un saludo reverencial a Miss Jessel.



Llueve a raudales, la niña dice que sentía que alguien la observaba y le llama la atención que Miss Giddens no lleve sombrero. La institutriz empieza a interrogar a la niña de un modo cada vez más intenso. Cuando le pregunta sobre quien le

regaló la caja de música, Flora dice que cree que no recuerda y luego miente al decir que fue la señora Grose. Ahora Miss Giddens pregunta directamente por Miss Jessel, por dónde está. La niña la mira asustada, Miss Giddens la coge y la vuelve hacia el lago y dice que está allí, que sabe que puede verla. La niña lo niega, dice que no puede. Llega la señora Grose y le dice a Miss Giddens que pare, la niña se protege en el ama de llaves y grita histérica. Grose le dice a Miss Giddens que no hay nadie, que Jessel está muerta y enterrada. La niña pierde los nervios y dice que ella no vio nada, que nunca vio nada (tanta negación se convierte en una afirmación, un intento desesperado de ocultar lo que traumatiza tanto a los niños). Flora dice que odia a Miss Giddens, que es malvada y cruel, le pide a Grose que la aleje de ella, que le da miedo. Grose se la lleva, mirando asustada a Miss Giddens. Ésta queda sola en el quiosco del lago, mirando a la aparición de Miss Jessel y bajando la mirada hacia su interior.

#### **6.1.3.3.1.4. Comparativa de las apariciones de Miss Jessel**

En la misma línea con lo comentado anteriormente respecto al proceso mental que guía la creación de las apariciones en la mente de Miss Giddens en *The Innocents*, apreciamos que en la película se trabaja en la creación de una atmósfera de misterio desde el primer momento y utiliza la llegada de la institutriz a Bly para ampliar el alcance dado a esta acción en la novela. Mientras se interna por el frondoso entorno de los jardines de la mansión, Miss Giddens tiene una percepción extrasensorial en la que cree escuchar una voz femenina que llama a la niña por su nombre. En la entrevista en Harvey Street, el tío de los niños le ha dicho el nombre de la niña, Flora, (y el del niño también) y le ha contado que estaba muy unida a la anterior institutriz que, lamentablemente, murió (no aclara cómo). Dado su carácter influenciado, lo raro de las condiciones del trabajo obtenido y su inexperiencia, no es de extrañar que su imaginación la empuje a jugarle malas pasadas desde un

primer momento. Este primer atisbo de la presencia de Miss Jessel no aparece en la novela.

En *The Innocents* vemos por primera vez al fantasma de la anterior institutriz en el interior de la casa, en un pasillo oscuro. Esta aparición podemos equipararla a la que se produce en la novela en la parte baja de las escaleras. En ambas la actitud de Miss Jessel transmite un halo de tristeza y misterio. Son intervenciones en las que no hay más personajes involucrados y no existe relación entre las mujeres más allá de la contemplación del fantasma (mental o real).

En la novela la primera aparición es la que se produce en el lago y tiene su correspondencia casi exacta con la que vemos en la película, y lo mismo podemos decir de la última aparición de Miss Jessel, también en el lago.

Respecto a la escena en la sala de estudios hay que señalar que Truman Capote (guionista de la película) no quedó nada conforme con el supuesto añadido de Jack Clayton en el que se muestra la lágrima que cae sobre la pizarra y cómo Miss Giddens es capaz de tocarla. Para Capote este hecho desmontaba la cuidada versión del guión en la que se construyen las presencias de los fantasmas de manera que no tienen presencia física palpable más allá de la mente de la institutriz. Con este contacto físico se da pie a una interpretación real de la existencia en vida de los muertos. Hasta ese momento los fantasmas solo han sido vistos o escuchados (en la escena inicial en los jardines) por la institutriz, el hecho de que Miss Giddens pueda tocar algo creado por esta presencia, la lágrima, rompe esta cuidada relación. Aunque, teniendo en cuenta que toda la narración transcurre bajo el punto de vista de la institutriz, bien puede ser una nueva jugada de su mente. Pero en cine, un medio donde todo puede suceder según la voluntad del director o el guionista, conviene ser muy estrictos con los códigos creados ya que, de otro modo, podemos caer en el error de que vale lo que quiera el guionista, más allá de las condiciones establecidas como marco de referencia por la propia narración, con lo que la verosimilitud puede quedar afectada y con ella el mensaje trasladado por la historia.

#### **6.1.4. Los personajes.**

##### **6.1.4.1. Descripción de personajes:**

##### ***The Turn of the Screw.***

**NARRADOR:** Es un personaje que aparece en la historia introductoria y que, participando de los hechos que él mismo narra, no es identificado por ningún nombre. Sería la entidad más cercana al propio escritor. Nos transmite la historia principal diciendo que es una copia exacta del manuscrito escrito por la institutriz que le fue legado por Douglas antes de su muerte.

**DOUGLAS:** Un sujeto de cierta edad, que sirve como transmisor de la historia base, tanto en la puesta en antecedentes de cierta información de la misma, como en ser el vehículo físico que da credibilidad a la historia, alejándola de la ficción y anclándola en la realidad por su testimonio de haber conocido a la protagonista (fue su propia institutriz y quedó fascinado por ella) y por ser el que posee físicamente el manuscrito que contiene la historia transcrita por su la propia institutriz.

**TÍO DE LOS NIÑOS:** Un soltero en la flor de la vida, guapo, osado y muy atractivo. Es el dueño de la mansión de Bly y se caracteriza por ser un hombre de mundo con dinero que quiere vivir la vida sin preocupaciones ajenas a su persona y que se aprovecha de su poder de seducción para lograrlo. Su ausencia, delegando sus responsabilidades, se convierte en uno de los temas de fondo de la novela.

**LA INSTITUTRIZ:** Es la protagonista de la historia base. Transcribe la misma y la marca con su subjetividad. Es una mujer joven de veinte años muy inexperta, sexualmente reprimida, con una estricta formación religiosa, recibida en un medio rural y cerrado a cargo de su padre, un clérigo provinciano. Muy inteligente y simpática. En su primer trabajo, recibe la tarea de cuidar a dos niños huérfanos en una gran mansión en Bly. Fácilmente impresionable, queda prendada del tío primero y de Miles después. En todo momento duda de su formación, sus percepciones y de su capacidad (está admirada de *“que un niño – Miles - pueda sentir tal consideración por una persona de edad, sexo e*

*inteligencia inferiores*” – ella -). Aprende de los niños más de lo que ella les enseña y se deja manejar en lo que se refiere a la autoridad. Imagina constantemente todo aquello que no ha visto pero tiene referencia lejana de su existencia y niega lo que teme. La represión sexual unida a su tendencia a la imaginación antes que a la propia vivencia marca sus relaciones con el tío de los niños, con Miles e incluso con el jardinero muerto, Peter Quint. El crecimiento de su obsesión impulsa las acciones que realiza y su evolución como personaje. Sus temores se transforman en obsesiones y termina aceptando como “misión” la labor de “salvar” a los niños de su “posesión” de la influencia de Peter Quint y Jessel.

**SEÑORA GROSE:** Ama de llaves de la Mansión de Bly. El tío la ha dejado a la cabeza de la planta baja de la casa. Mujer analfabeta, básica y bien intencionada. Consciente de su inferioridad, tanto de posición como de formación, acepta las normas establecidas y la jerarquía de poder, tanto con el señor, como con Quint o la propia institutriz. No se atreve a cuestionar las órdenes de la institutriz y es un apoyo incondicional a las versiones de la realidad que aventura ésta (*“era un monumento a la santa falta de imaginación”* según palabras de la institutriz).

**MILES:** Niño huérfano de formación exquisita que muestra una madurez impropia de su edad. Tiene diez años y le marca y obsesiona el hecho de estar “cambiando” (pasando de la infancia a la pubertad) y no tener nadie que le oriente. Muy guapo, inteligente y de sensibilidad extrema, que se muestra en su capacidad musical. Mantiene una relación de total compenetración con su hermana Flora. Quiere volver al colegio (preferiblemente uno diferente del que fue expulsado) y estar con quien le corresponde (muchachos de su edad). La relación pasada con el jardinero de la mansión, Peter Quint, le ha marcado (buscó en él la figura paterna y encontró perversión sexual) de modo que se le aprecia una cierta desorientación sexual (mantiene una relación no explícita con la institutriz y, su pasado en el colegio, aventura cierta tendencia homosexual. Es el crecimiento de su sexualidad lo que le tiene desconcertado y no sabe manejar, a pesar de su inteligencia). No quiere recordar el pasado que le traumatiza.

**FLORA:** Tiene ocho años, ojos azules, es la hermana menor de Miles y, por lo tanto, también huérfana. De una madurez sorprendente para su edad, tiene

menos desarrolladas las cualidades que el niño, aunque también toca el piano. No quiere recordar el pasado y, cuando es forzada a ello por la institutriz, tiene una reacción histérica.

**MISS JESSEL:** Anterior institutriz de los niños, muy guapa a los ojos de la protagonista, que tuvo una relación especialmente cercana a Flora. En un principio su comportamiento fue normal, pero se enamoró del jardinero de la mansión y cayó bajo el influjo de la pasión, olvidando sus deberes y sometándose a la voluntad de su amado sin considerar nada más. Al morir el jardinero se fue de la mansión y murió, pero no se dice de qué, todo lo que podemos hacer es imaginarlo (M. Grose no quiere hablar de ello y se alegra de no saberlo). En las visiones aparece como una figura triste y pálida vestida andrajosamente de negro, lo cual se establece como una de las pocas veces en las que se describe el color de un vestuario.

**PETER QUINT:** El jardinero de la mansión antes de que llegara la institutriz. tal y como lo describe la propia institutriz: *“Era pelirrojo de pelo rizado, rostro pálido y alargado, correcto de rasgos, con unas patillas pequeñas, un poco raras, tan pelirrojas como el pelo. Las cejas, sin embargo, resultaban más oscuras; eran especialmente arqueadas, como si tuvieran bastante movilidad. Tenía los ojos penetrantes y extraños...terribles. Pero lo único que se es que eran pequeños y miraban fijamente. La boca era ancha y los labios delgados y, exceptuando las cortas patillas, iba bastante bien afeitado. Me dio un poco las sensación de tener aspecto de actor.” “Es alto, activo, erguido pero no, jeso de ninguna manera!, un caballero.”<sup>135</sup>*

Es una persona muy inteligente y perspicaz (palabras de M. Grose que obra un poderoso influjo en los demás, manteniendo sobre ellos una autoridad física y mental incuestionable. Consigue la confianza de Miles y convierte a la institutriz de los niños en su amante. Hombre de comportamiento extremadamente amoral para la época, muere una noche tras una borrachera. Representa todos los fantasmas sexuales de la institutriz, atrayéndola y repugnándola por igual. La institutriz le convierte en una de sus principales obsesiones, sublimando su tormento sexual por la posesión demoníaca del niño.

**PERSONAL AUXILIAR:** 6 criados y criadas. Apenas aparecen en la acción y nunca son descritos en sus detalles físicos. Su aparición es meramente

---

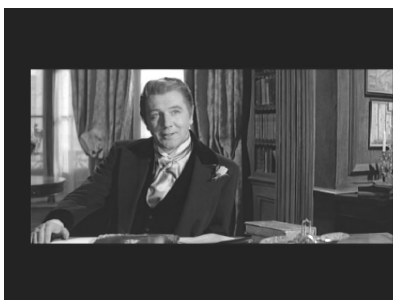
<sup>135</sup> JAMES, HENRY (1985:54)

instrumental para vehicular algún tipo de acciones (cocinar, poner la mesa, hacer la casa, cuidados del jardín, el transporte en coche de caballos, etc. )

#### **6.1.4.2. Descripción de personajes:**

##### ***The Innocents.***

#### **TÍO DE LOS NIÑOS:**



Es el dueño de la mansión de Bly y se caracteriza por ser un hombre de mundo con dinero que quiere vivir la vida sin preocupaciones ajenas a su persona y que se aprovecha de su poder de seducción para lograrlo. Viste traje negro con chaleco también negro, un pañuelo de raso al cuello y una flor blanca en el ojal, tras todo ello se oculta un cuello de camisa blanco. La presencia de los relojes en los cuadros tras él nos indica la conciencia y preocupación que tiene respecto al tiempo que se esfuma y las ganas de vivirlo. Sólo aparece una vez al principio de la película.

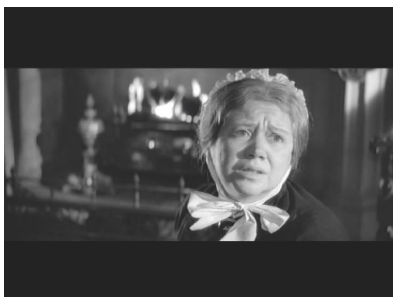
#### **MISS GIDDENS, LA INSTITUTRIZ:**



Ser la institutriz de los niños es su primer trabajo. Mujer joven, de marcada educación cristiana, inexperta e influenciabile. Se deja manejar por los niños de modo que éstos hacen prácticamente lo que quieren y siempre cuentan con su apoyo. Se intuye la represión sexual de su formación e

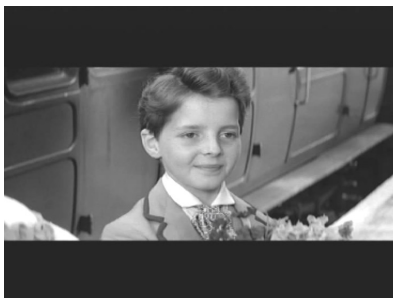
inmadurez como persona. Se deja llevar por su mente, llegando a identificar sus momentos de imaginaciones como momentos de clarividencia, actuando llevada por ésta aceptando postulados que no tienen más base que su propio hilo de pensamiento subjetivo. Su evolución como personaje viene marcada por el crecimiento de su obsesión enfermiza, que se refleja en los gestos de la cara (que se descompone conforme nos acercamos al final), la iluminación, cada vez más expresionista de la misma y el cambio de vestuario. Miss Giddens evoluciona su vestuario de unos tonos grises al principio, pasa por momentos de absoluta bondad, buena intención e ingenuidad, vistiendo entonces de blanco. El beso en la habitación de Miles marca definitivamente la aparición de las sombras en el espíritu de Miss Giddens, de modo que adopta definitivamente el negro como color de su vestimenta hasta llegar a vestir igual que Miss Jessel en las visiones que de ella tiene, es decir, con su característico vestido negro largo.

#### **SEÑORA GROSE:**



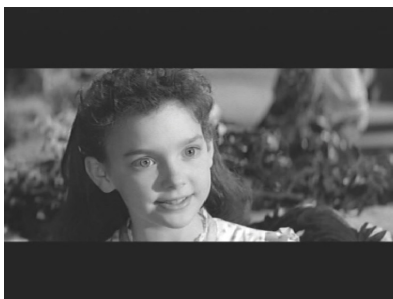
Ama de llaves de la mansión. Mujer analfabeta, que acepta la autoridad de la institutriz y que da soporte a las versiones de ésta hasta que percibe un progresivo alejamiento de Miss La institutriz de la realidad. La señora Grose no quiere recordar el pasado y prefiere ocuparse del presente sin tenerlo en consideración. Actúa ante las necesidades de los niños, en oposición a la institutriz que actúa ante las necesidades creadas por su imaginación.

## **MILES:**



Niño huérfano de unos once años, muy maduro para su edad. Modales y lenguaje exquisitos. Su vestuario, al igual que Miss Giddens, está al principio configurado por un traje gris que cubre una camisa interior blanca, pero enseguida desaparece el traje y queda el interior blanco, que poco a poco va siendo dominado por el negro, cubriéndole primero un chaleco negro para acabar en la secuencia final vestido con un traje negro que apenas deja ver su interior blanco. Es un niño que domina muy bien las situaciones y no pierde nunca la compostura. Es especialmente incisivo en sus apreciaciones. Cuando le preguntan sobre algo que no le gusta del pasado, simplemente parece que no lo hubiera oído y cambia de tema o no contesta. Tiene una relación con su hermana Flora cercana a la telepatía (siente lo que le pasa a su hermana antes incluso que ella). Lo que realmente le importa a Miles, en contraposición con todas las imaginaciones de la institutriz, es sentirse querido y atendido. En la aparición final no ve a Peter Quint, aunque lo busca creyendo lo que le dice la institutriz.

## **FLORA:**



Hermana menor de Miles, de unos siete años. Lleva un vestido blanco coronado por un lazo o un sombrero del mismo color, su camión es más blanco si cabe, pero esta preponderancia del color de la pureza y la claridad, que habla de su inocencia e ingenuidad correspondiente a la lógica de una niña

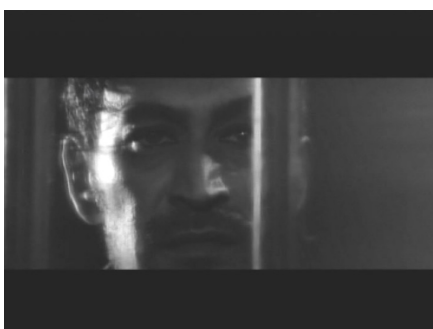
de su edad, varía en la escena de la segunda aparición de Miss Jessel en el lago, en donde su vestido es gris y evoluciona definitivamente tras su enfrentamiento con Miss Giddens, cuando se va en el coche de caballos luciendo un inquietante sombrero negro. Tiene una relación llena de complicidades con su hermano y, al igual que él, cuando le preguntan algo que no quiere recordar hace como que no lo escucha y no contesta. Su juguete preferido es una tortuga, un animal de sangre fría y caparazón muy duro. Canta constantemente una canción muy bella, pero inquietante. Le gusta jugar sola. En la aparición de Miss Jessel niega verla y se vuelve histérica, repudiando e insultando gravemente a la institutriz.

### **MISS JESSEL:**



Era la anterior institutriz. En un principio cumplió con su labor normalmente, consiguiendo una relación muy estrecha con Flora, a la que regaló una cajita de música que contiene la canción que Flora canta constantemente. En sus apariciones está representada por una mujer lánguida y triste, que lleva un característico vestido negro. No realiza apenas más movimientos que el aparecer. No representa amenaza alguna sino por el hecho de la misma aparición que le posibilita ser visible una vez muerta.

### **PETER QUINT:**



El antiguo jardinero de la casa. Hombre de moral dudosa que posee un poder natural muy grande sobre las personas. Moreno, de unos treinta y pico años y vestido en la foto que sirve de referencia Miss Giddens con una chaqueta negra y una apenas visible camisa blanca. Se convierte en amante de Miss Jessel lo que hace que los niños vean cosas que no debieran. La influencia que ha ejercido sobre el niño como figura paterna obsesiona a la institutriz. En sus apariciones representa un peligro casi físico para Miss Giddens pues se le acerca de un modo muy “carnal” y voluptuoso (despertándole sus temores sexuales) y también psíquico, pues se ríe de ella de un modo tan extraño y desquiciado que parece funcionar de espejo a la propia locura de la institutriz.

#### **6.1.4.3. Comparativa de personajes.**

La narración se ocupa únicamente de la historia central, con lo que los personajes que la introducen en la novela de Henry James, Douglas y el narrador que supuestamente transcribe el escrito original de la institutriz no aparecen.

Una de las diferencias más llamativas es el hecho de que la protagonista de la historia, la institutriz, no tiene nombre en la obra literaria y sí en la película. El nombre en cuestión es Miss Giddens (proviene de Giddy que, en Inglés significa vértigo o mareo, que da vértigo, vertiginoso y que combinado con la terminación de la forma verbal latina de participio presente activo –ens, -entis daría la supuesta significación: “el que se mareo”, “el que tiene vértigo”) que, tal y como explica Latorre<sup>136</sup>, es consecuencia de un proceso de clarificación de la historia dándole el nombre de un caso concreto de neurosis<sup>137</sup> en el que no se silencia el nombre de la persona enferma.

---

<sup>136</sup> LATORRE, JOSÉ MARÍA (1992:155)

<sup>137</sup> Grupo de enfermedades en que se acusa un trastorno del sistema nervioso, sin que exista lesión apreciable en él.

El personaje de la institutriz mantiene una misma función en ambas obras y participa de unas mismas cualidades y obsesiones, tomándose su labor como una misión en la que hay que salvar a los inocentes niños, aunque estos no quieran. Ello representa una clara crítica a la tradición cristiana de imponer sus doctrinas y verdades por encima de la necesidad real de a quién se lo imponen. No importa dañar si con ello se salva.

Hay que destacar que la edad de Deborah Kerr (fecha de nacimiento: 30 de septiembre de 1921) en el momento de encarnar a Miss Giddens era muy cercana a los 40 años, lo cual va en contra de su caracterización como mujer joven e inexperta. Sin embargo, la fotografía en blanco y negro junto a su excelente interpretación logran que sea creíble el personaje y su evolución en la diégesis.

En la novela no aparece ninguna indicación del vestuario de la institutriz y menos respecto al color predominante de este, salvo una alusión puntual al uso del sombrero. Como es lógico, en *The Innocents*, en cuanto a producto realizado en un medio audiovisual, es forzoso mostrarlo y se emplea el vestuario como una clave visual que nos muestra la evolución del interior de Miss Giddens. En la secuencia inicial, que corresponde al final de la historia narrada, la vemos vistiendo un camisón blanco inmersa en un espacio plano que parece un fondo negro, lo cual nos transmite que ella tiene buenas intenciones pero la oscuridad reinante la ha llevado al sufrimiento suyo y ocasionado el de los demás. Miss Giddens inicia la historia principal portando un vestido de tonos grises y posteriormente acomete una evolución cromática de su vestuario en la que se alternan el blanco y el negro, con fuertes contrastes, y culmina con su “transformación” en aquello que más teme, equiparándose entonces a la figura de la terrible Miss Jessel y su característico traje negro.

La relación entre la institutriz y Miles es sutil y ambigua en ambas narraciones y se conoce más por lo que se sugiere, a través del subtexto, que por las evidencias de lo que hacen o dicen. Hay un punto en el que ambos, en cierto aspecto, se encuentran: el emerger de la fuerza sexual. En Miles, surge

de un modo natural, pero sin que nadie le diga cómo manejarlo. En la institutriz lo notamos oculto y reprimido, pues su formación lo ha castrado... pero emerge de modo enfermizo, tanto en las imaginaciones de fantasmas como en la relación con Miles. Todo está latente y crea un potente estado que culmina en el clímax final.

Respecto al resto, vemos que encontramos los mismos personajes principales de la historia base y que la función que realizan en la historia es similar, encontrando un paralelismo casi total en la película, salvo el cochero y los seis sirvientes que se mencionan de modo episódico en la novela, aunque en ésta no son descritos nunca, simplemente se sabe de su existencia, pero no están presentes ni interfieren en la acción. Las descripciones que aparecen en *The Turn of the Screw* de los personajes parece ser la guía para la elección del casting en la película, de modo que la visualización del tío, el ama de llaves, los niños, Miss Jessel y Peter Quint, casan perfectamente con las descripciones que podemos leer en la novela.

Conviene resaltar que tenemos una información acerca de su personalidad y contexto más detallada en la obra literaria, mientras que en la película debemos inferir gran parte de esa información a través de la visualización de las acciones que realizan.

De este modo no “sabemos” por el comentario de la institutriz de los exquisitos modales de Miles, sino que le vemos directamente en acción y podemos derivar de este visionado que posee una exquisita formación (modo de hablar, de tratar, de comer, interpretar el piano, etc.). En la película se potencia la visualización de las relaciones entre Miss Giddens y los niños e incluso la perfecta comunicación no verbal entre los hermanos, mientras que la obra escrita funciona fundamentalmente a través de la información desprendida por las conversaciones entre la institutriz y la señora Grose. El guión de *The Innocents*, como no puede ser de otro modo en una película, prefiere ver a los personajes en acción que escuchar los que han hecho a través del diálogo, es por ello que las intervenciones de los niños ganan mucho protagonismo y se ven las acciones que en la novela se cuentan o se concretan las relaciones,

que en la novela se explican de modo general, a través de acciones específicas y que no existen en el referente literario. Esto no supone cambio alguno en los personajes ni en la información que podemos tener de ellos, sino que es una adaptación de la información de un código escrito a otro audiovisual, del código de la novela al cinematográfico. En el primero se nos cuenta cómo son las cosas, en el segundo las vemos en acción.

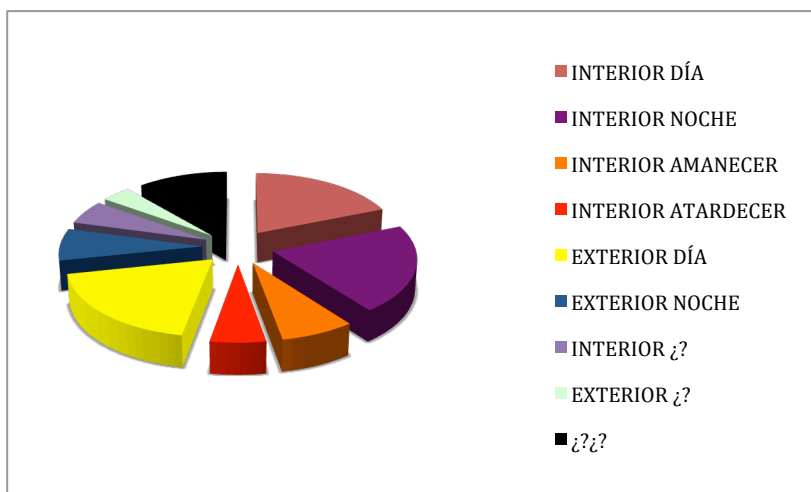
Podemos afirmar que, respecto al tratamiento de los personajes, nos encontramos ante una adaptación muy fiel del referente literario, de modo que prácticamente todos los elementos narrativos han sido conservados adoptando una función similar en la película.

### 6.1.5. Los espacios

#### 6.1.5.1. Descripción de espacios:

##### *The Turn of the Screw.*

#### *The Turn of the Screw*



- INTERIORES: 58%
  - a) INTERIOR DÍA: 18%
  - b) INTERIOR NOCHE: 21%
  - c) INTERIOR AMANECER: 8%
  - d) INTERIOR ATARDECER: 6%
  - e) INTERIOR ¿?: 5%
- EXTERIORES: 30%
  - a) EXTERIOR DÍA: 19%
  - b) EXTERIOR NOCHE: 8%
  - c) EXTERIOR ¿?: 3%
- NO DEFINIDO: 12%

La mayoría del espacio en donde transcurren las acciones o se narran los hechos es interior (un 58%), mientras que solo un 30% sucede en el exterior (fundamentalmente alrededores de la Mansión, camino a la iglesia, la

iglesia y el estanque). Llama poderosamente la atención que en un 12% no encontremos ninguna indicación explícita acerca de cuál es la ubicación donde suceden o se narran los hechos. El modo de escritura (reflexiones, pensamientos, recuerdos, etc.) nos remite a que es en la propia mente, es decir, un interior del interior, donde sucede lo que se narra en este 12%. Por ello podíamos aventurarnos a incorporar este porcentaje al espacio interior, con lo que nos encontraríamos con un 70% de espacio interior frente a un 30% de espacio exterior.

- 1- **MANSIÓN DE LA HISTORIA INTRODUCTORIA:** Una casa alejada de la ciudad, similar a la de la historia, pero que va a servir como un lugar apropiado para ser un mero contenedor de historias de índole fantástica. La visión de la misma es objetiva y no produce un efecto inquietante. La lectura de las historias tiene lugar en Navidad.
- 2- **DESPACHO DEL TÍO EN HARLEY STREET.** Sabemos de su existencia por ser el lugar donde transcurrió la entrevista de la institutriz con el tío de los niños según nos cuentan en la historia introductoria y por una alusión de la institutriz a lo largo de su relato de los hechos.
- 3- **MANSIÓN BLY:** Una casa muy grande, aislada en el campo. Lleno de paredes blancas que resplandecen por el día y se cubren de sombra y oscuridad por la noche. En lugares indeterminados de su interior la institutriz y la señora Grose tienen gran parte de sus conversaciones. Está llena de habitaciones vacías y puertas cerradas. Lugar propicio, sobre todo por la noche, para alimentar imaginaciones y esconder secretos, funciona en oposición a la casa familiar de la institutriz, que era tan pequeña que no había espacio para tener secretos. Las ventanas, al igual que la oscuridad, actúan de conexión entre el mundo real y el mundo imaginado. Sirve de metáfora de la mente de la institutriz, su interior es capaz de albergar todo aquello que la inquieta y obsesiona, cuando busca fuera lo que ha visto desde dentro no encuentra nada. Durante casi toda la narración nos situamos en este espacio que comprende la mansión, los hechos y temores, las conversaciones que tienen lugar en su

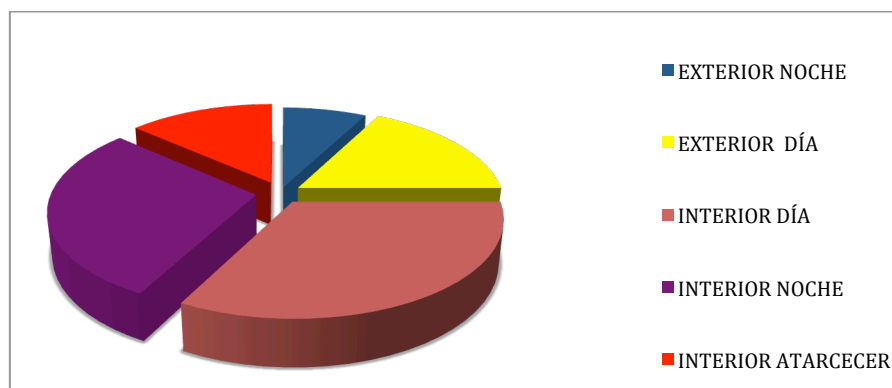
interior son el reflejo de lo que sucede en ese espacio indeterminado, oscuro y abstracto que es la mente de la institutriz.

- 4- **ESCALERA DE LA MANSIÓN:** Lugar de conversación de la institutriz con el ama de llaves de temas relacionados con los temores de la primera (hablan de la corrupción de los niños, del miedo, etc.);. Es un escenario que sirve para conectar diversas dimensiones (los vivos y los muertos por ejemplo) y para que la institutriz “descienda” a sus temores más profundos. La institutriz siempre baja las escaleras o mira hacia abajo. Tiene lugar en ella, en un lugar cercano a una ventana, la tercera aparición de Peter Quint (también Peter Quint desaparece descendiendo y sumergiéndose en la oscuridad) y la primera aparición de Miss Jessel, en los escalones inferiores, en actitud pesarosa.
- 5- **PASILLO.** Donde, por la noche, la luz de la vela destacaba poco.
- 6- **TORRE.** Lugar de la primera aparición de Peter Quint.
- 7- **COMEDOR DE LOS MAYORES.** La institutriz ve desde el interior del comedor la segunda aparición de Quint, que está en el exterior, en el jardín. En él tiene lugar la comida final de la institutriz y Miles, en donde vuelve a aparecer Peter Quint y donde el niño muere.
- 8- **POSADA:** La diligencia llega con Miles a la posada y el niño tiene que esperar pues a la institutriz se le hace tarde y llega con retraso.
- 9- **HABITACIÓN DE LA INSTITUTRIZ.** Conversaciones con la señora Grose. Flora duerme en una cama en la misma habitación.
- 10- **SALA DE ESTUDIO:** Sirve tanto para dar las clases a los niños como para comentar e imaginar con la señora Grose. Tiene un piano que tocan ambos niños, aunque Miles tiene mayor sentido musical. Tercera aparición de Miss Jessel.
- 11- **BIBLIOTECA.** Tal y como la llama la institutriz “habitación de libros antiguos”.
- 12- **CUARTO DE MILES.** La institutriz pregunta al niño, por la noche, el porqué de su aventura nocturna. El niño la besa y dice ser malo.
- 13- **SALA GRANDE ABANDONADA.** Desde la que la institutriz ve a Miles hacer su “travesura” nocturna.

- 14-**JARDÍN EXTERIOR.** Se cruza el “umbral” para pasar a él. Tiene lugar la segunda aparición de Quint.
- 15-**TERRAZA.** Los niños juegan en ella de día, por la noche es el lugar donde Miles hace su “travesura”.
- 16-**PARQUE.** Naturaleza alrededor de la mansión, se nos presenta de un modo no concreto al inicio de la narración y cuando van a buscar a Flora en la tercera aparición de Miss Jessel.
- 17-**LAGO.** Lugar de las apariciones de Miss Jessel en compañía de Flora. Más que un lago es un estanque estrecho y largo que parece un río de escaso y tranquilo caudal.
- 18- **CAMINO HACIA LA IGLESIA.**
- 19-**IGLESIA Y CEMENTERIO ANEXO.** La acción transcurre en el exterior de la Iglesia, ya que la institutriz no llega a entrar y, como es ella la que narra, no se puede saber qué es lo que sucede dentro.
- 20-**COLEGIO MILES.** No llega a transcurrir la acción en el tiempo de la narración, pero las referencias a mismo hace que se convierta en un importante espacio de la historia.

### **6.1.5.2. Descripción de espacios:**

#### ***The Innocents.***



#### **Interiores / Exteriores:**

- INTERIORES: 75%
  - a) INTERIOR DÍA: 33%
  - b) INTERIOR ATARDECER: 13%
  - c) INTERIOR NOCHE: 29%
  
- EXTERIORES: 25%
  - a) EXTERIOR DÍA: 17%
  - b) EXTERIOR NOCHE: 8%

Que tres cuartas partes de la película se desarrolle en espacios interiores habla claramente de lo introspectiva que es la historia, en donde el componente mental predomina sobre lo físico. Es más importante lo que sucede dentro de uno, el interior, la mente, que lo que ocurre fuera, el espacio físico.

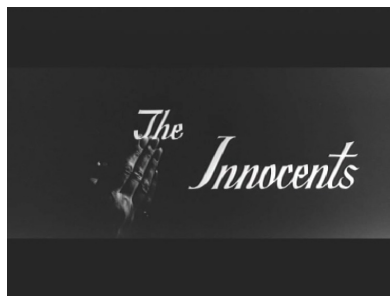
#### **Día / Noche:**

- DÍA: 50%
- NOCHE/ATARDECER: 50%

Este reparto equitativo entre el día, la noche y el momento incierto del atardecer, indica cómo se equipara la importancia de momentos en el

desarrollo de la historia, cómo el germen de lo terrible que sucede en la noche está en los acontecimientos del día. La historia empieza y acaba con una magistral simbiosis de ambas temporalidades, pues la institutriz reza torturada en un espacio exterior oscuro casi negro, que remite a la noche, mientras escuchamos el canto de unos pájaros que nos sitúan en el día.

- 1- **EXTERIOR NEGRO:** Lugar incierto en el que oímos, sumidos en las oscuridad, el canto de unos pájaros diurnos lo cual puede representar la mente de Miss Giddens envuelta en tinieblas mientras sufre y pide perdón.



- 2- **DESPACHO DEL TÍO EN HARLEY STREET:** Lugar espacioso con grandes ventanales y chimenea que habla del alto poder adquisitivo del tío. Los libros en las estanterías y los diplomas colgados en las paredes nos indican un elevado nivel intelectual.. Tiene lugar la entrevista por la que la institutriz acepta el trabajo de institutriz en Bly.

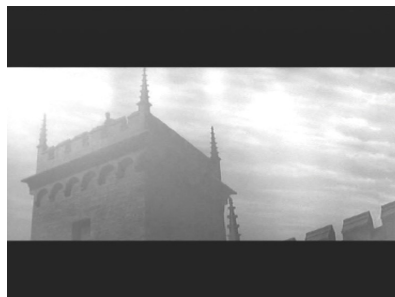


- 3- **PAISAJE EXTERIOR CERCANO A BLY.** La institutriz llega a la mansión y descubre el paisaje abierto, diáfano pero que se va cerrando conforme se acercan a la mansión.
- 4- **PARQUE DE BLY.** Gran extensión de naturaleza que rodea la casa. Para acceder a ella hay que cruzar una gran puerta. Cruzado el umbral la naturaleza parece más inquietante y próxima, la obra del

hombre se deja ver en caminos y puentes, pero la naturaleza se impone ligeramente amenazante. Miles monta un caballo blanco y los árboles parecen echarse encima suyo y de Miss Giddens. La institutriz corta rosas blancas y descubre una escultura de un niño de cuya boca sale un escarabajo.



- 5- **TORRE ALMENA.** Torre elevada que culmina la mansión. Tiene lugar la primera aparición de Quint. La institutriz sube a ella por medio de una escalera con estructura de caracol, pero cuadrada. En lugar de estar la “aparición” Miss Giddens encuentra a Miles rodeado de palomas blancas.



- 6- **LAGO/ESTANQUE.** En el interior del parque se encuentra el pequeño lago o estanque. En él tienen lugar las apariciones de Miss Jessel junto a Flora. Es el lago de superficie cristalina donde se ahogó Miss Jessel y que refleja de forma incierta la realidad de la que forma parte.



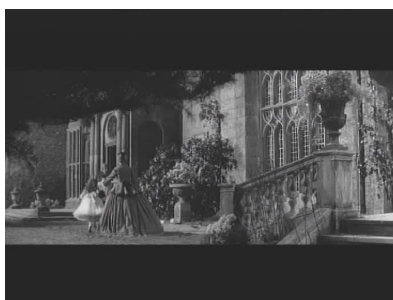
- 7- **TEMPLETE JUNTO AL LAGO.** Lugar predilecto de Flora para sus juegos y bailes solitarios, estando allí se aparece Miss Jessel en el

lago. Es una pequeña edificación que integra la naturaleza con las edificaciones humanas.

#### 8- MANSIÓN DE BLY.



Enorme mansión. Grandes ventanales, muchas habitaciones, la mitad de ellas cerradas y vacías. Tiene un recibidor muy grande del que surge una gran escalera. Va cambiando la percepción que se tiene del espacio a medida que avanza la película, de modo que se va volviendo más siniestra y amenazante, más oscura. Se pueden distinguir unas partes fundamentales que estructuran la mansión: el interior, que es donde tiene lugar las imaginaciones gracias a los enormes espacios vacíos y en penumbra. El exterior de la mansión, representa lo desconocido, oscuro e inquietante, pero cuya amenaza se desvanece al ir a buscar lo que da miedo (metáfora de que el mal no está en el exterior sino en el interior).



La planta baja y la planta superior, en la que se encuentra el desván que guarda los secretos del pasado (la foto de Quint y la caja de música de Flora) y donde los niños van a coger los disfraces. Sería la representación de las dos dimensiones: el mundo tangible, pegado al suelo y el mundo etéreo, que vive encima de él. Sería la representación del binomio cuerpo (planta baja) / mente (planta superior).

- 9- **SALÓN DEL TÉ.** Anexo al gran recibidor, tiene chimenea y un piano. Los niños tocan música bajo la supervisión de la institutriz. Por la noche La institutriz lee junto a la chimenea. Tiene lugar la conversación, tomando el té, a solas con Miles, que inicia la secuencia que precede a su muerte.
- 10-**BAÑO.** Lavan en la bañera a Flora. El agua dentro de la casa, lo que está afuera (agua/estanque) también lo encontramos dentro (agua/bañera), el microcosmos como representación del macrocosmos.
- 11-**PASILLO.** Lo recorre Miss Giddens en multitud de ocasiones, generalmente de noche e iluminada por una vela. Dan paso a numerosas puertas cerradas y cortinajes oscuros que ocultan nuevos pasillos o grandes ventanales. En él sucede la primera aparición de Miss Jessel.
- 12-**ESCALERAS.** La institutriz las recorre por la noche, sube acompañada de una vela y llega al desván de trastos. Baja las escaleras y, junto a una ventana, tiene lugar la segunda aparición de Peter Quint. Resultan ser un lugar inquietante que Miss Giddens recorre arriba y abajo, caminando entre dos dimensiones, sin entender realmente ninguna de ellas. De ellas bajan los niños para ofrecer la inquietante lectura de un poema por parte de Miles.
- 13-**HABITACIÓN DE MISS GIDDENS.** Sirve también como dormitorio de Flora. Duerme Miss Giddens y tiene varias pesadillas.
- 14-**HABITACIÓN SEÑORA GROSE.** Lugar en el que irrumpe Miss Giddens cuando la señora Grose se encuentra descansando para solicitar que la ayude a buscar a Flora.
- 15-**JARDÍN CON ESTATUAS.**



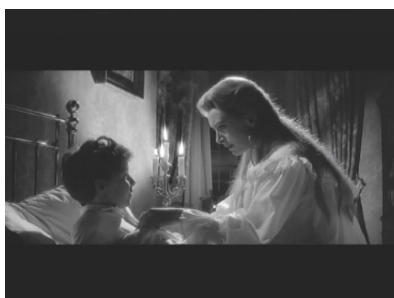
Un espacio en el que destaca su formación de arbustos en círculo, creando un lugar exterior pero cerrado en sí mismo, que está custodiado por unas extrañas e inquietantes esculturas de figuras humanas. En el interior del círculo hay una escultura de una pareja besándose apasionadamente. Se ve desde la habitación de Miss Giddens. Es donde Miles hace su “travesura” para ser “malo”. También tiene lugar la escena final en la que Miles muere por la noche.

**16-TERRAZA EXTERIOR DE LA MANSIÓN.** Llega Miss Giddens a la casa. Leen la carta del tío en la que se notifica que han expulsado del colegio a Miles. Se van Flora y la señora Grose, después del incidente de Miss Giddens y la niña.

**17-INVERNADERO.** Es un espacio interior pero cubierto de cristales, lo que le confiere un aire de especial vulnerabilidad, convirtiéndose en un especie de umbral entre dos mundos, entre el interior y el exterior. Posee plantas y estatuas de figuras retorcidas. Tienen lugar las conversaciones entre Miss Giddens y la señora Grose acerca de la posible corrupción de Miles y el interrogatorio de Miss Giddens al niño en donde se aparece Peter Quint y el niño pierde los estribos.

**18-ESTACIÓN DE TREN.** Estación en donde predominan las paredes claras y las columnas verticales oscuras. Miles llega en tren, también oscuro, Miss Giddens y Flora le están esperando.

**19-HABITACIÓN DE MILES.**



Miss Giddens está con el niño mientras éste está en la cama. Destaca la cama con sábanas blancas, el ventanal con visillos, el reloj en la mesita y la vela encendida. Tienen lugar escenas inquietantes, primero el viento apaga la vela, más adelante se produce el intenso beso entre ambos.

## 20-SALA DE ESTUDIO.

Los niños pintan y estudian bajo la tutela de Miss Giddens. Lugar muy bien iluminado con amplios ventanales y diplomas colgados como cuadros, que recuerdan la presencia del tío de los niños.



Tiene lugar la segunda aparición de Miss Jessel (en la que se corporiza una lágrima del fantasma, que toca Miss Giddens con sus manos).

21-**DESVAN EN EL PISO SUPERIOR.** Lugar inquietante, abandonado y lleno de objetos del pasado. Viene a ser la representación de la mente, un lugar oscuro y lleno de cosas que sólo cobran vida al ser iluminadas (recordadas). Allí aparece el retrato de Peter Quint y la caja de música de Flora. Miles, en un macabro juego, parece quererla estrangular.



**CAMINO DE LA IGLESIA.** Tiene lugar la conversación con la señora Grose. Ambas llevan el sombrero negro.

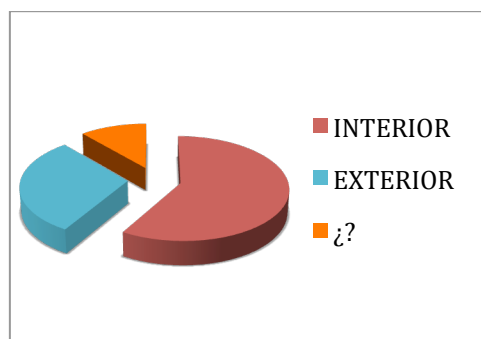


**22-IGLESIA Y CEMENTERIO ANEXO.** Miss Giddens no quiere entrar en la iglesia y ve cómo Flora deja flores en la tumba de Miss Jessel.

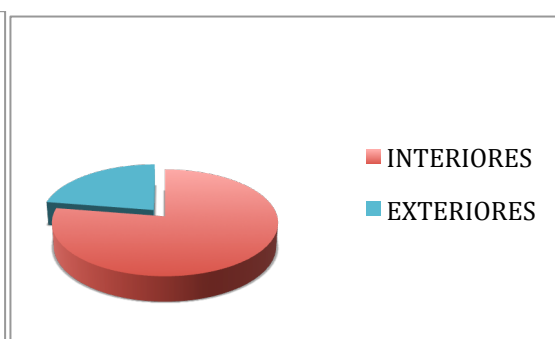


**6.1.5.3. Comparativa de espacios.**

*The Turn of the Screw*



*The Innocents*



La concreción espacial que obtenemos de la lectura de *The Turn of the Screw* es bastante difusa, encontrando un 12% de los casos en los que no hay definido ningún espacio, mientras que en numerosas ocasiones cuando estos se concretan se hace en medio de la narración de un bloque espacial, quedando un tanto eclipsado el espacio físico concreto en que se desarrolla la acción por el espacio mental en que parece moverse toda la trama. El uso de los lugares concretos es muy inferior en la novela que, lógicamente, en la película. En la obra de Henry James gran parte de la narración sucede en el “abstracto” del interior de la mansión, es decir, que se sabe que estamos en el interior de la casa, pero no se especifica ningún lugar concreto; del mismo modo que se refiere al tipo de relación que sostiene la institutriz con los niños y a las tareas que hacen en común, pero no se concretan esas acciones que sí podemos ver en la película.

En los gráficos podemos observar que los interiores dominan sobre los exteriores. En la novela tenemos un 58% de las escenas que transcurren en un interior, a cuyo porcentaje bien podríamos añadirle el 12% indeterminado, pues el lugar en donde se gesta parece ser la mente de la institutriz y qué otro lugar puede ser más hermético y cerrado que el interior de la propia mente. En la película el porcentaje es aún mayor ya que un 78% de las escenas transcurren en interior. Esto ayuda a consolidar las características del tema que aborda la historia: interno, hermético, claustrofóbico y producto de la mente humana.

Llama la atención que, salvo el caso de la mansión de la historia introductoria, la práctica totalidad de los espacios que aparecen en el referente literario son reflejados en el largometraje de un modo bastante preciso. En el primero hay un total de 19 lugares pertenecientes a la historia base, transcurriendo la narración en 17 de ellos (todos a excepción del despacho del tío en Harley Street, pues este episodio es contado como un antecedente de la historia por Douglas y el colegio de Miles, del cual lo único que conocemos es que es un internado del cual el niño ha sido expulsado). En la película hemos localizado 23 lugares diferentes en los cuales transcurre la acción que podemos visualizar. El colegio de Miles, al igual que en la novela, tampoco sale en las acciones que podemos ver de la historia.

La mayoría de las localizaciones de la película son concreciones de los lugares indicados en la obra literaria, realizando una función narrativa similar. Podemos, sin embargo, encontrar alguna diferencia:

La localización **DESPACHO DEL TÍO EN HARLEY STREET** a la que se hace mención en la novela, a través de la historia introductoria, pero que no está integrada en el escrito de la institutriz, es incorporada a la diégesis en la película al inicio del largo flash back que supone la mayoría de la película.

La localización de la novela **COMEDOR DE LOS MAYORES** desaparece en la película y es sustituida en función por la localización **INVERNADERO**. Mientras que *The Turn of the Screw* utiliza un solo espacio,

en *The Innocents* se traslada la acción final (que culmina con la muerte de Miles) a tres localizaciones diferentes, mostrando una progresión en la que el espacio se erige como un actor significativo de la narración. De este modo tenemos que en la película se parte de la localización **SALÓN DE TE**, que está en el interior de la casa, lugar que domina perfectamente el niño y en donde mantiene la compostura. De ahí, al ser presionado por la institutriz, Miles va a la localización **INVERNADERO**, que simboliza el camino intermedio entre el interior y el exterior, un lugar no tan conocido ni dominado por Miles. Allí el niño pierde los nervios y huye al exterior, perseguido por la institutriz, a la localización **JARDÍN CIRCULAR CON ESTATUAS**, donde tiene lugar la última aparición de Peter Quint y la muerte de Miles. Igualmente cabe señalar el cambio producido en la temporalidad de la acción, que en la novela transcurre toda durante el día (implicando la comida de mediodía y los momentos posteriores) mientras que en la película se observa una nueva progresión: la acción se inicia a la hora del té (la comida ha sido sustituida por el té), al llegar al **INVERNADERO** cae la tarde de modo que cuando están en el **JARDÍN CON ESTATUAS** ya es noche cerrada (con todo el poder connotativo que encierra dicha progresión).

La localización **SALA GRANDE ABANDONADA** de la novela desaparece en la película y la acción que contiene (La institutriz mira a Miles cometer su “travesura nocturna”) se realiza en la película en la localización **HABITACIÓN DE MISS GIDDENS**.

En la película, por otro lado, aparece la localización **DESVÁN EN EL PISO SUPERIOR**, mientras que en la novela no había referencia alguna a este espacio. Este lugar resulta de la necesidad que encuentra el director de la película Jack Clayton y los guionistas de la misma en visualizar ciertos aspectos en los que el pasado se haga presente a través de los objetos. Por ello resulta ideal un desván de trastos viejos en los que Miss Giddens encuentra dos elementos clave para relacionar las imaginaciones de su mente con el presente: la foto de Peter Quint, enmarcada en un cristal roto y, la caja de música en la que suena la canción que, casi obsesivamente, canta o tararea Flora.

En la novela Miles llega en diligencia a una posada, mientras que en la película llega en tren a la estación del pueblo. Mientras que en la novela Miles tiene que esperar a que llegue la institutriz, pues se le hace tarde (lo cual nos indica el modo que tiene de atender a sus obligaciones), en la película Miss Giddens y Flora esperan en la estación y están en el momento en que Miles llega y baja del tren. Estos cambios suponen que la localización **POSADA** es sustituida en la película por la localización **ESTACIÓN DE TREN**.

El lugar de estudio de los niños, que en la novela está ubicado en la localización **SALA DE ESTUDIO**, y que tiene un piano, es repartido en la película en dos lugares, la localización **SALÓN DE TÉ**, que tiene un piano y en cuyo interior los niños realizan actividades creativas (tocar el piano, dibujar) y la localización **SALA DE ESTUDIO** en donde hacen los deberes y donde se aparece Miss Jessel sentada en el puesto de la institutriz. La cantidad de libros que hay en dicha sala hace innecesario que aparezca otro espacio al que sí se refiere la novela, la localización **BIBLIOTECA**.

El espacio **LAGO** posee un paralelismo evidente en ambos medios y traslada una misma función pues tanto en la obra literaria como en la película es el lugar en donde se producen las apariciones de Miss Jessel relacionadas con Flora. Podemos encontrar una pequeña diferencia en el entorno del lago, ya que en la novela encontramos un banco desde el que se domina el lago y un campo en el que Flora coge helechos en el momento de la segunda aparición de Miss Jessel mientras que en la película se destaca el uso de la localización **TEMPLETE JUNTO AL LAGO** en donde Flora juega y baila sola, conectándonos su imagen con la de la caja de música que toca la canción que ella siempre canta y que le regaló la anterior institutriz.

Tanto en la obra literaria como en la película el espacio de **COLEGIO MILES** permanece como un elemento importante al que referirse pero que no veremos en ningún momento. Es mejor imaginar cómo es y qué ha podido pasar allí que el concretarlo.

### **6.1.6. Claves simbólicas.**

#### **6.1.6.1. Claves simbólicas:**

##### ***The Turn of the Screw.***

- **FUEGO:** Se trata de la representación de las pasiones que anidan en el interior de las personas. En la novela se habla de fuego en las habitaciones y sólo en una ocasión se hace referencia a una chimenea, que es un contenedor de fuego controlado:

*“Al retirar el servicio de té había apagado las velas de un soplo y había acercado mi sillón al **fuego**: notaba un frío mortal y tenía la sensación de que nunca iba a calentarme. Por eso, cuando apareció Miles, estaba sentada junto al **fuego** y absorta en mis pensamientos. Se detuvo un momento en la puerta, como para mirarme; luego, cual si compartiera mis pensamientos, se acercó al otro lado de la **chimenea** y se hundió en su sillón.”*

- **VELA:** La vela es portadora de un fuego individual, que no calienta y apenas ilumina.
- **HOGUERA:** Claramente relacionado con el fuego interior de la chimenea. Pero James no se refiere a un fuego físico, “*¡Es tan grande como una hoguera!*” sino que equipara la figura negra de Miss Jessel en la segunda aparición en el lago a una gran hoguera, visible en el exterior desde muy lejos. Es la representación de cómo la pasión interior crece y amenaza con devastar el interior, lejos del control que representa la chimenea (pag.155).
- **LLAMAS:** Una cualidad que posee el fuego y que devasta lo que alcanza. Únicamente se hace utilización de esta palabra cuando la institutriz describe, en el capítulo 16, cómo encontró a Miss Grose,  
*“...mirando las llamas desde su silla estrecha, en medio del cuarto oscuro y resplandeciente, una imagen clara de lo “arrinconado”, de armarios cerrados con llave y de paz sin sobresaltos”*( pag. 129).

- **LUNA:** La luna refleja la luz del sol y permite ver en la oscuridad. Es el reflejo de una luz y no la fuente de la misma, con lo que permite una visión sesgada, llena de sombras y con pocas luces.
- **BRISA y AIRE:** Fuerzas de la naturaleza invisibles, que manifiestamente están pero que no se ven. Se sabe de su existencia a través de sus efectos: mover cortinas, apagar velas, etc.
- **AGUA:** El líquido por excelencia, cristalina o turbia, “*¿se dirige hacia el agua, señorita? ¿cree usted que se ha caído?*” (pag. 148). El líquido une las cosas, las diluye y pueden llegar sumergirse en ella desapareciendo. El fluido es señal de vida y de movimiento, pero atenta contra las sólidas bases de la tierra, haciendo que las seguridades se esfumen.
- **LLUVIA.** (46) Es una de las manifestaciones del ciclo vital en las que el agua cae del cielo y lo une con la tierra. Indica que en la naturaleza todo está unido y no puede obviarse una parte ya que, para que las cosas funcionen, es necesario que las fuerzas actúen según su naturaleza y en el momento en que deben actuar.
- **TORMENTA:** La tormenta representa más un estado interior que un fenómeno meteorológico, es más, la institutriz sólo es consciente de estar en una tormenta (durante la última aparición de Miss Jessel en el lago, pag. 154) cuando ésta ya se ha desencadenado, los hechos han ocurrido, ella se ha desmayado (perdido la consciencia) y luego se ha despertado yaciendo sobre el suelo, inmersa en la tormenta.
- **NOCHE:** Representa el lugar donde crecen los temores, los malos pensamientos, es en la oscuridad en donde la razón queda postergada y a merced de otras fuerzas pues la ausencia de luz la impide distinguir con claridad las cosas.
- **PIANO:** Un instrumento musical que muestra refinamiento y estudio, representa el alto grado cultural y de sensibilidad alcanzado por unos niños de ocho y diez años.
- **PLANTA BAJA.** El mundo subterráneo y oscuro, el mundo físico al que se desciende desde el intelecto.
- **GRAN MANSIÓN CON HABITACIONES VACÍAS.** Representa la mente, en la que siempre hay resquicios sin explorar, pero al alcance.

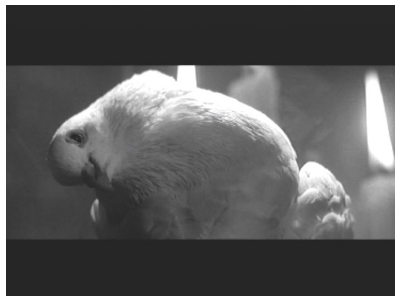
- **VENTANAL DE CRISTAL.** Es el umbral frío y transparente que permite, desde el interior, ver o asomarse al exterior. Un punto de conexión entre dos dimensiones diferentes que son dos caras de la misma moneda. Por un lado tenemos lo que la mente ve (hechos objetivos percibidos) y por otro lo que imagina (representación de miedos y deseos), que es cambiante y ambiguo.
- **ESCALERAS:** El nexo necesario que permite bajar a explorar los instintos oscuros desde la zona alta de la razón. En la novela siempre se bajan las escaleras, nunca se sube por ellas. Es, por lo tanto, un viaje paulatino a las profundidades de lo que más teme, las pulsiones sensoriales, las fuerzas naturales de la atracción y el sexo que la educación cristiana arrincona y no afronta, lo cual no impide que surjan.
- **UMBRAL** (pag. 46, 47): en lugar de cambiar de espacios, se habla de franquear umbrales, de modo que se pasa de un piso superior a otro inferior, luego de una sala (el umbral del comedor) para salir al exterior (“*pasé el de la casa*”) y encontrarse con ¡nada!.
- **SOMBRERO:** el sombrero protege de los rayos del sol y de la lluvia, es decir, de la influencia directa de la naturaleza. Por ello quien lo lleva, al salir al exterior, está protegido, mientras quien lo deja se expone y se encuentra a la intemperie. Quint no lleva sombrero, la institutriz y el ama se dejan su sombrero en la casa cuando salen al exterior en busca de Flora, que tampoco lo lleva, y tiene lugar la última aparición de Miss Jessel en el estanque.
- **VESTIDO NEGRO DE MISS JESSEL.** Es la única indicación de color de vestuario que se realiza a lo largo de toda la novela. Por ello es fuertemente simbólica y representa, como es obvio, la negritud del espíritu de la mujer según la versión de la institutriz.
- **VERANO- OTOÑO:** Durante el verano se produce el cénit del calor en la naturaleza, en el otoño comienza el declive.

### **6.1.6.2. Claves visuales: *The Innocents*.**

- **BLANCO Y NEGRO.** Una clara representación de la dualidad bueno/malo. Las peores cosas ocurren en lugares oscuros (interiores poco iluminados o por la noche) y el vestuario de los personajes indica las luces y las sombras de los mismos.
- **FONDO NEGRO CON MANOS REZANDO.** Los títulos de crédito se muestran contrastados con un fondo negro y unas manos torturadas, iluminadas con luz dura, que indican que una persona está rezando bastante mortificada. Ésta es la única imagen en la que vemos una clara referencia a la educación cristiana de la institutriz. En el resto de la película llama poderosamente la atención la ausencia de todo simbolismo religioso, pues no encontramos, más allá de la iglesia o las tumbas, elementos como crucifijos, cristos, rosarios, etc.

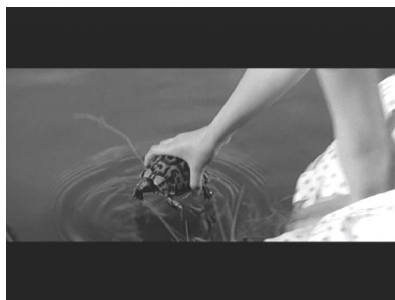
#### **ANIMALES:**

- **PALOMAS BLANCAS DE MILES.** La paloma es un pájaro que simboliza la armonía, la espiritualidad y la libertad. Sin embargo Miles rompe las alas y posteriormente el cuello a la paloma que está más próxima a él, en el interior de la casa, indicándonos los juegos peligrosos que comienza a explorar y que, al no tener un referente que le indique el camino por la ausencia de la figura paterna, se torna en una práctica de dudosa moral.

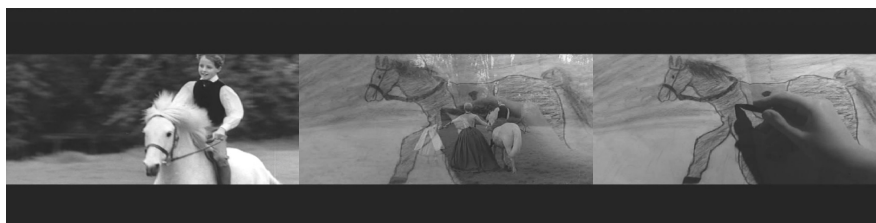


- **TORTUGA OSCURA DE FLORA.** Remarca el componente animal y oscuro de la existencia, las necesidades de supervivencia que culminan en el proceso sexual. La tortuga es un animal que vive

pegado a la tierra, en oposición a la paloma, cuyo escenario natural es el cielo.



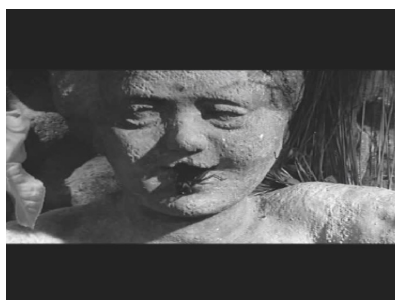
- **ARAÑA COMIÉNDOSE A UNA MARIPOSA VISTO POR FLORA.** Incide en el dudoso gusto de obtener placer a través del dolor tanto sentido y ejercido, como contemplado. Funciona como una metáfora de la relación de los difuntos sirvientes y su contemplación por parte de Flora.
- **CABALLO BLANCO DE MILES.** Mientras lleva un chaleco negro Miles lleva un caballo blanco que representa la fuerza y la potencia con la que obran las leyes de la naturaleza.



El caballo es símbolo de la potencia sexual, mientras que el blanco lo es de pureza. Ello indica que en la naturaleza no hay maldad y en el niño se está empezando a manifestar, su chaleco negro nos anticipa los problemas que le acarrea esta fuerza.

- **CABALLO OSCURO DIBUJADO POR MILES.** Viene a ser la interpretación que Miles realiza del momento en que se encuentra su sexualidad, en donde transforma el caballo blanco en otro oscuro, en representación de la fuerza que le preocupa hasta llegar a obsesionar.
- **COCHE NEGRO DE CABALLOS NEGROS.** Al igual que el tren oscuro que trae a Miles, representa cómo las sombras que todos tenemos se dirigen hacia nosotros, queramos o no, a plena luz del día. Un compartimento oscuro impulsado por caballos (símbolo fuertemente sexual) negros.

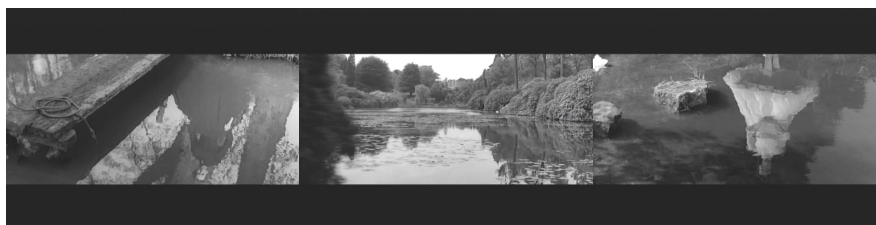
- **INSECTO SALIENDO DE LA BOCA DE UN NIÑO DE PIEDRA.** Del interior de la inocencia (el niño) sale un elemento asqueroso e incontrolable (una especie de cucaracha negra). De nuevo se hace referencia a la educación religiosa y mutilada que hace ver peligros y elementos desagradables donde sólo existe lo natural. Es una metáfora de la visión rígida y deformada de la realidad, pues lo que ve la institutriz no es un niño, sino la imagen pétrea del mismo, es decir, una imagen deformada de la inocencia, que culmina con la idea del nacimiento del pecado o la culpabilidad ante las pulsiones sexuales.



#### **NATURALEZA:**

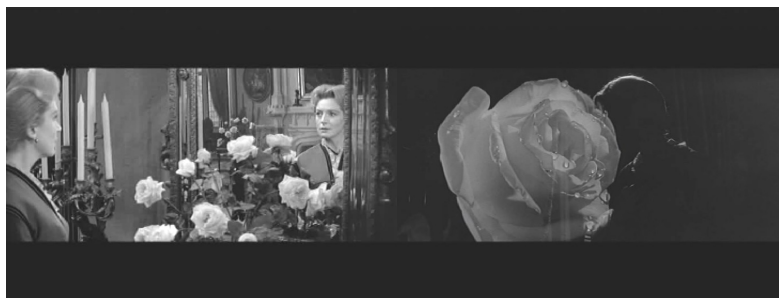
- **AGUA.** Elemento resbaladizo, con forma no definida y que se puede escapar o evaporar. Lo sólido y tangible puede sumergirse en el agua y desaparecer o transformarse.
- **ESTANQUE DE AGUAS TRANQUILAS.** Efecto espejo, que refleja la realidad deformándola.

- 



- **ROSAS BLANCAS.** Estas flores blancas, representan lo femenino, la belleza y la pureza. Son el símbolo de la virgen María. Al ser tocadas por Miss Giddens caen sin aparente motivo, indicando el mal que la

influencia de la institutriz va a provocar en la inocencia de los niños. También las rosas blancas son símbolo de silencio y secretismo.



- **TORMENTA CON LLUVIA Y TRUENOS.** Es la clara representación externa del mundo interior de la institutriz.

### **OBJETOS:**

- **SOMBRERO.** Llevando un vestido gris claro, destaca el sombrero negro que corona la cabeza de Miss Giddens en las secuencias iniciales de la película. En la escena de la primera aparición en el lago de Miss Jessel, tanto Flora como la institutriz llevan una pamelita clara y un vestido blanco, representando el momento de inocencia y claridad por el que pasan sus relaciones. Después de esta secuencia Miss Giddens llevará sombrero negro o irá sin él, sin protección.

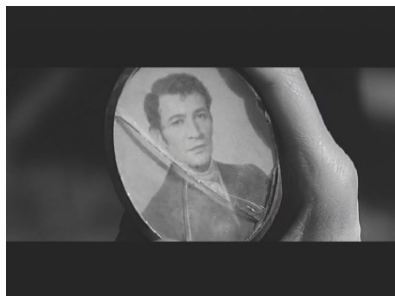


Al final, en su última aparición, Flora también lleva un sombrero negro, producto de la sombra que ha vuelto a su mente gracias a la intervención nociva de Miss Giddens.

- **COFIA BLANCA DE MISS GROSE.** En oposición al sombrero negro, representa la visión clara, sencilla y sin dobleces de la realidad que representa el ama de llaves.
- **ESPEJOS.** El reflejo recurrente de la propia imagen de la institutriz en los espejos o en las superficies cristalinas como el lago o las ventanas, nos indica la búsqueda de la propia identidad por parte de Miss Giddens y posibilita la confusión entre la imagen reflejada y la

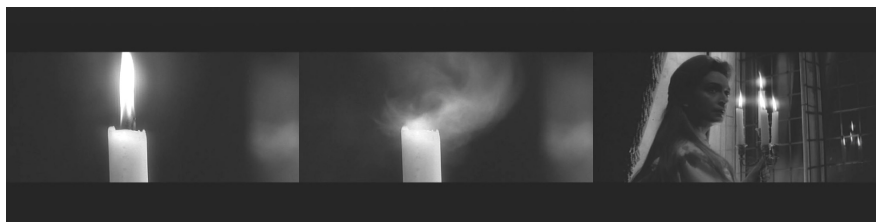
imagen real, de modo que no se sabe bien qué es lo que existe realmente y qué es lo que nuestra mente ve.

- **FOTO DE PETER QUINT.** Sobre ella se construye el imaginario de las visiones y las pesadillas de Miss Giddens. Viene a ser la representación del recuerdo que cobra vida a través de la imaginación.



La fotografía en un marco con el cristal roto, es una especie de vida después de la vida, que permite alentar los deseos ocultos de la institutriz y que culmina con la corporización de los mismos.

- **CAJITA DE MÚSICA.** Un objeto delicado que recuerda a quien lo regaló y que, a través de la repetición de la música (la canción que Flora canta) y de la imaginación sobre los acontecimientos pasados que no se han vivido y, por lo tanto, sólo pueden ser imaginados, se torna en una poderosa fuente de obsesión para Miss Giddens. Nos muestra cómo un objeto bello y delicado, a través de una visión subjetiva, puede convertirse en algo obsesivo y que transmita horror.
- **VELAS ENCENDIDAS.** Símbolo de la pasión, el fuego interno y controlado, apenas ilumina el paso de una persona pero que puede llegar a quemar si no se le vigila o atiende correctamente.



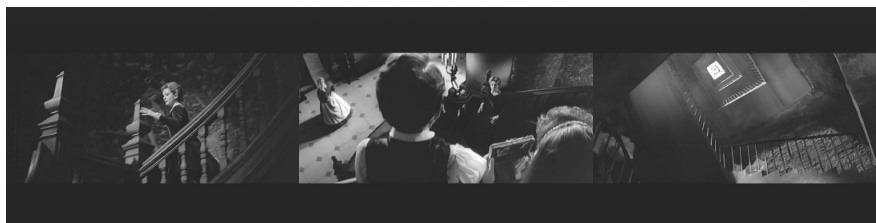
- **FLAN DE GELATINA.** Indica el terreno ambiguo y resbaladizo con el que están tratando Miles y Miss Giddens. El enfoque en ambos es

diferente, mientras que en el niño aparece como un juego que le inquieta pero no puede parar, en la institutriz podemos observar mucha represión y una sombra de culpabilidad al afrontarlo.



### **LA MANSIÓN:**

- **GRAN MANSIÓN DE ENORMES E INNUMERABLES HABITACIONES.** Viene a ser la representación de la mente, en la que siempre existen numerosos lugares oscuros y cerrados de imposible acceso.
- **ESCALERAS.** Conectan las distintas dimensiones, el mundo físico con el mental.



Curiosamente las partes más oscuras, desconocidas y terribles se encuentran en la zona de arriba, que pertenecen al mundo de la mente (el desván oscuro, la torre elevada) y las partes donde suceden las cosas más tangibles se sitúan en la zona baja (el lago el invernadero donde se descompone finalmente Miles y el jardín).

- **GRANDES VENTANALES.** Por las noches se transforman en el punto de conexión entre dos mundos, el mental real y el mental imaginado, es por donde se asoman los deseos y los temores. En ocasiones muestran su ambivalencia al reflejar la imagen de quien observa a su través o de permitir ver lo que se anhela o teme, a veces real a veces imaginario.
- **CORTINAS Y VISILLOS.** Tapan y tamizan la entrada de luz, dotando de matices y nuevas dimensiones a la realidad. También reaccionan

ante la presencia de la fuerza invisible del aire, tal vez como manifestación de otras fuerzas todavía más intangibles.

- **CHIMENAS ENCENDIDAS.** Remiten a la pasión interior, al fuego que late en el interior de las personas, las pasiones que calientan el interior de la casa (bien el cuerpo, bien la mente) y dan vida.



### **EL JARDÍN:**

- **ESCULTURAS DE FIGURAS HUMANAS.** Se presentan como unas esculturas ambiguas, retorcidas y colocadas de modo en que, según sean iluminadas, pueden ser confundidas con auténticas figuras humanas.



- **CÍRCULO OSCURO.** El conjunto formado por unos setos y las inquietantes estatuas con forma humana, crean un círculo cerrado en el exterior del jardín que se cierne sobre Miles y le atrapa, en el centro destaca la escultura de una pareja de amantes besándose apasionadamente. En una primera ocasión Miles plantea su inmersión en dicho círculo como un juego ingenuo para involucrar a Miss Giddens, ella actúa y saca al niño del mismo.



Sin embargo, al final de la película, es Miss Giddens quien provoca que Miles caiga en dicho círculo y, ya en su interior el niño intenta salir pero ella lo impide físicamente y le presiona con preguntas, llevada por su obsesión, hasta que el niño colapsa y muere.

- **NIÑO DE PIEDRA QUE SUJETA UNAS MANOS CORTADAS.** Nos encontramos ante la representación de una escultura incompleta que muestra como un niño sujeta, con las suyas, unas manos sin brazos ni cuerpo.



La imagen remite a la ausencia del apoyo y seguridad que el niño tenía por parte de su madre o padre y que le ha sido arrancado de modo dramático. Es una imagen clave que nos indica uno de los temas de la historia, el crecimiento de unos niños sin padres ni figura alguna que les sustituya de modo cualificado, con lo que están desvalidos y se agarran al vacío, provocando un fatal desenlace: la sombra y el desequilibrio en el caso de Flora y la muerte en el caso de Miles.

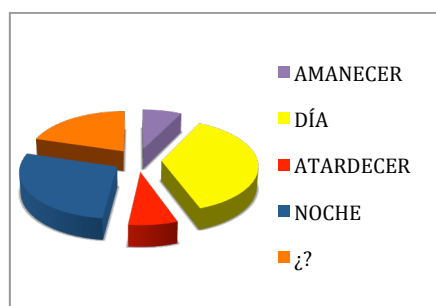
### **6.1.6.3. Comparativa de claves simbólicas.**

Todos los elementos simbólicos de la novela los encontramos representados en la película a excepción de la luna. Posiblemente el hecho de ser un referente icónico demasiado recurrente en las películas de terror haya motivado el que Jack Clayton no quisiera incluirlo, el director ha optado por un terror psicológico antes que físico y ha preferido crear una atmósfera en la que el miedo se crea en un espacio oscuro e interior. Es posible que por las mismas razones evite mostrar el cielo en todas las escenas nocturnas.

Cabe destacar el empleo del blanco y negro como medio ideal expresivo en el que desarrollar la narración, dotando de un fuerte simbolismo al blanco y al negro puros, representando la coexistencia de los contrarios, como muestra de la ambivalencia de la realidad y en una visualización de la lucha entre el bien y el mal. Estos conceptos son vistos desde el punto de vista de la educación religiosa que ha recibido Miss Giddens y que la llevan a una misión que emprende, como adalid de la verdad, para erradicar el mal en los niños. Paradójicamente, Miss Giddens acaba vestida de negro, representando el mal que ella quería evitar. El mismo Miles, que inicia su aparición en la película con un traje gris claro y una visible camisa blanca, termina la misma vistiendo un pantalón, jersey y chaqueta negros que apenas dejan ver el cuello blanco de su camisa, mostrándonos cómo las sombras se han ido apoderando de su espíritu.

En este mismo orden simbólico podemos incorporar el empleo del binomio día/noche. En la novela se explicita con bastante detalle en qué periodo temporal nos encontramos, sólo en el 20% de las escenas no se hace, lo cual ayuda a potenciar el estado de confusión mental en el que se encuentra la institutriz. Hay mayor número de escenas que ocurren durante el día (37%) que no durante la noche (29%), sin embargo, si sumamos el atardecer y amanecer a los de la noche, queda un porcentaje (43%), al cual también se puede sumar el porcentaje de escenas con temporalidad no explícita (20%), de modo que el día queda arrinconado por una temporalidad incierta y cambiante, cuando no directamente oscura. También hay que indicar que la elección de las palabras utilizadas por la institutriz en muchos casos potencian lo sombrío del tema que estamos tratando.

### *The Turn of the Screw*



DÍA: 37%

AMANECER: 7%

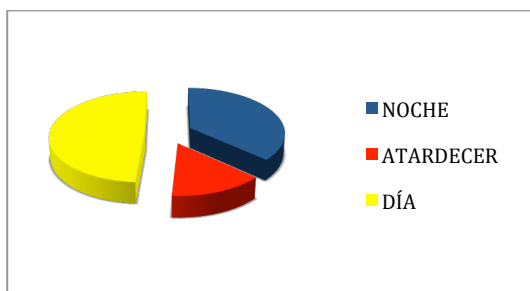
ATARDECER: 7%

NOCHE: 29%

¿? (SIN EXPLICITAR): 20%

En la película apreciamos un equilibrio en la elección del momento del día en que suceden los acontecimientos, de modo que nos encontramos con que el porcentaje de escenas que ocurren durante las noches y los atardeceres es prácticamente igual al de las escenas que ocurren de día. El carácter sombrío del tema viene marcado en este caso por la iluminación en penumbra de gran parte de los días. Es de resaltar que, huyendo de su carácter simbólico de esperanza, en *The Innocents* desaparecen los amaneceres, siendo sustituidos por noches.

#### *The Innocents*



DÍA: 49%

ATARDECER: 14%

NOCHE: 37%

Un elemento completamente original y uno de los grandes aciertos del guión de Truman Capote y William Archibald (John Mortimer se ocupó de los diálogos y escenas adicionales), es el empleo simbólico de animales, enlazando sus apariciones dentro de la trama argumental. En la novela no hay alusión alguna a palomas y tortugas, que representan lo más elevado y espiritual (la paloma blanca) y lo más pegado a la tierra y duro (la tortuga). Tampoco hay ninguna escena en la novela donde aparezcan o se mencionen

caballos, si exceptuamos los que transportan a la institutriz al llegar a la casa. Es significativo el empleo del caballo blanco que monta Miles como símbolo de las fuerzas sexuales que le impulsan y que la institutriz teme no pueda dominar. Él, sin embargo, lo hace con naturalidad y como si se tratara de un juego. Es al pensar en ello cuando la visión del niño se torna sombría y dibuja, en la sala de estudios, un caballo negro. Dicho dibujo aparece en la siguiente escena a la monta del caballo a través de un fundido encadenado que enlaza metafóricamente ambas imágenes, quedando una como resultado de la evolución de la otra.

El ver a una encantadora niña de ocho años como Flora deleitarse en la observación de un animal terrible que mata a otro muy bello (una araña se come a una mariposa), es una espléndida metáfora visual que evoca a la tórrida relación entre los dos sirvientes ya muertos, que ella ha debido contemplar cuando se producía en algunas de las habitaciones vacías de la Mansión de Bly. La cucaracha que sale, en cámara lenta, de la boca de la escultura de un niño nos transmite una sensación desasosegante y desagradable, lo cual ayuda al clima enrarecido que va adquiriendo la película.

Los sombreros son modulados, en el hipertexto cinematográfico, por el empleo del color blanco o negro, de modo que no son simplemente algo que protege de las fuerzas de la naturaleza, como en la novela, sino que se convierten en un elemento que culmina a la persona y que representa su estado mental (tal y como viene explicado en las claves visuales de SOMBRERO y COFIA BLANCA).

Resulta significativa la sustitución, en la escena final, de la comida a base de cordero del hipotexto literario por el té y la gelatina del hipertexto cinematográfico. La palabra CORDERO TROCEADO tiene un poder connotativo del que carece la visualización de un cordero troceado, por ello se ha buscado otro elemento (el FLAN DE GELATINA) que actúe para el clima de la secuencia. Ya no tenemos la imagen del sacrificio (cordero), sino que el flan es una metáfora que muestra el tipo de relación que hay entre Miles y Giddens, extraña y resbaladiza, en la que el muchacho juega con la institutriz y ella

recibe frustración a sus expectativas (emotivas, sexuales, etc.). Utilizando la comida como elemento significativo, ambos medios han variado el mensaje emitido y la sensación buscada con el mismo.

El simbolismo del jardín, en el exterior de la mansión, está complementado en la película por las claves visuales de las estatuas extrañas, que según la iluminación pudieran parecer moverse. En el centro del círculo y, por lo tanto, del conflicto, la pasión sexual, representada por una pareja de amantes besándose en la boca apasionadamente. Ello potencia la sensación incómoda e irreal de la capacidad de lo inerte para cobrar vida, crea un ambiente ambiguo y opresivo y facilita la inclusión de Peter Quint en la escena final en sustitución a una de esas esculturas, de modo que es Miss Giddens quien quiere ver y confunde en su frenesí a la estatua con el jardinero muerto, mientras que el niño no ve más que esculturas de figuras humanas.

La propia forma circular del conjunto creado por las estatuas y los setos crean un círculo vicioso alrededor de la escultura central, mitad natural mitad artificial, que configuran una trampa a la que es conducido Miles y de la que no puede escapar. En la huida final de Miles en *The Innocents* el niño intenta saltar por encima de los setos, pero la institutriz le alcanza y se lo impide. Es una nueva magistral metáfora visual que plasma la idea, a través de la acción, de las dificultades que tiene el niño al estar llegando a la pubertad, representadas en un seto alto pero que puede ser salvable. El niño, de estar solo, podría salvar las dificultades y superar el obstáculo; sin embargo la intervención externa de la institutriz que pretende salvarle, movida por una visión deformada de la realidad, no hace otra cosa que terminar de condenarle a permanecer en el círculo.

### **6.1.7. Modo Enunciativo**

#### **THE INNOCENTS**

Una de las características más celebradas de la novela *The Turn of the Screw* es el hecho que, cuando empieza la transcripción de la lectura de la historia central, nos encontramos con un punto de vista autodiegético, en primera persona del singular, que fuerza una identificación mente a mente con el lector, lo cual se combina con un estilo indirecto y elusivo que potencia la creación de un ambiente un tanto caótico, en el que se va hacia delante y atrás en la narración, potenciando la contradicción constante en las ideas elaboradas por la institutriz. Sólo en la parte inicial, en la que se presentan los antecedentes de la historia central, nos encontramos una narración con un punto de vista homodiegético y heterodiegético.

La ambigüedad de la interpretación que pueda dar el lector a la narración planteada es manifiesta y existen razones suficientes para defender una postura, la existencia real de los fantasmas y su irrupción en la vida de la mansión, o la contraria, en la que la creciente locura de la institutriz es la que crea en su mente la existencia de estos seres.

La película mantiene durante casi todo su metraje una ocularización y auricularización cero, condicionados por una focalización interna en la figura de la omnipresente Miss Giddens. Todo lo que vemos o escuchamos es lo que ve o escucha la institutriz y está presentado del modo en que ella lo percibe. La paulatina descomposición de la armonía del rostro de la mujer, mientras el resto de personajes se conservan estables, nos indica el proceso obsesivo que vive de creciente desequilibrio mental.

No obstante, existen momentos en los que el punto de vista se torna más subjetivo, adquiriendo niveles de ocularización y de auricularización tanto interna primaria como interna secundaria, siempre centrados en Miss Giddens:

- Ella, estando en el jardín recogiendo rosas, presagia la aparición de Peter Quint en la torre, con el silencio diegético y los efectos visuales “deslumbrantes” de velado blanco.
- Los temores de naturaleza amenazante y desbocada, suscitados al ver a Miles montando a caballo, que se traducen en imágenes con movimientos y sonidos diegéticos distorsionados (panorámicas de los árboles o sonido de pájaros) y música extradiegética que apoya el momento de tensión que vive la institutriz, cuando en realidad no sucede nada y ella termina la secuencia llevando tranquilamente las riendas del caballo sobre el que monta el niño.
- Miss Giddens pasea por la noche con el candelabro, los sonidos parecen brotar primero de las habitaciones vacías y cerradas para luego evolucionar más claramente hacia sonidos del interior, en los que escuchamos su imaginación deformada (a través de efectos sonoros como el eco y la estridente música extradiegética) que cree oír las risas de los niños y las voces de Peter Quint y Miss Jessel mientras tienen lugar sus apasionados encuentros sexuales. El montaje de imágenes potencia una fuerte focalización interna y culmina la secuencia con un violento zoom sobre una figura tallada en caoba de un niño con unos ojos claros de apariencia demoníaca. Hay que señalar que en el lenguaje cinematográfico el empleo del zoom (salvo en los años setenta) suele estar asociado a momentos en los que la percepción del protagonista sufre una alteración, normalmente por motivos psicológicos.

Podemos decir que, desde una focalización interna y partiendo de una ocularización y auricularización cero, llega a culminar las secuencias de mayor tensión en las que se involucran a los fantasmas con una evidente ocularización y auricularización interna primaria que nos indica quien ve y sufre en toda su plenitud dichas apariciones. Estamos pues ante una narración que,

bajo una aparente neutralidad expositiva (ocularización y auricularización cero) va transmitiendo de un modo claro las sensaciones de la protagonista, pero el proceso de identificación que se da en el cine posibilita que el espectador crea las vivencias de la institutriz como si fueran las vivencias que se dan en el mundo de ficción planteado y sólo es en el final, al enlazar con la secuencia inicial, donde se da la oportunidad de una reflexión que nos lleve a la realidad de la tesis defendida por la película en la que, como ya se ha apuntado, es Miss Giddens quien crea los fantasmas en su mente.

El envolvente estilo visual que Clayton infundió a su película está lleno de fundidos encadenados que relacionan imágenes y crean nuevos significados, donde una puesta en escena compleja, con movimientos constantes de cámara y de los personajes le permite plantear una realización que va mucho más allá del esquema de los planos contraplanos.

### **6.1.8. Análisis detallado del inicio y fin de la narración.**

Para ver mejor las diferencias en la utilización de los recursos expresivos entre el medio literario y el cinematográfico realizamos una comparación detallada de los bloques inicial y final de ambas narraciones.

#### **6.1.8.1. Bloques iniciales:**

##### ***The Turn of the Screw***

#### **6.1.8.1.1. *The Turn of the Screw: Bloque 2.***

<b>BLOQUE</b>	<b>TEMA</b>	<b>ESPACIO</b>	<b>INT./EXT</b>	<b>DIA/NOCHE</b>
2	ENTREVISTA Y ANTECEDENTES PROTAGONISTA.	Mansión historia introdutoria/ Despacho Harley Street	INT	DÍA

**PTO. DE VISTA:** NARRACIÓN HOMODIEGÉTICA Y HETERODIEGÉTICA (Tercera persona).

Utilización de los tiempos verbales: pretérito imperfecto y pretérito indefinido.

**ACCIÓN:** Douglas prepara la lectura del manuscrito explicando el contexto de la institutriz que la escribió. Hija de clérigo pobre de provincias, sensible y con una educación muy local y reducida, queda impresionada ante la opulencia y tamaño del lugar en el que tiene lugar la entrevista (la antítesis a su experiencia local, rural y reducida). Ella es joven e inexperta, pese a haber tenido su primer empleo en una escuela a los veinte años. El patrón se transforma a sus ojos en un caballero de ensueño (guapo, rico, etc.) que presenta su oferta de trabajo como si le pidiera un favor personal, más que ofrecerle un trabajo. Nos cuenta la historia de los sobrinos, de las condiciones en que viven en Bly, de Miss Grose, el ama de llaves. La institutriz tendría la

máxima autoridad en la casa. Todo el personal es muy respetable, se insiste tanto en la palabra “respetable” que resulta una respetabilidad bajo sospecha. El tío se presenta como un seductor encantador, pero persona de “dudosa” moralidad, que la convence, enamora y al que no vuelve a ver.

### **Recursos literarios.**

Emplea numerosos adjetivos, adverbios (apresuradamente), frases largas subordinadas, frases largas con poca puntuación (convierte el contenido de las frases en hermético y rebuscado).

Al principio del fragmento utiliza fundamentalmente el estilo indirecto para la narración, en la cual tienen gran importancia los periodos descriptivos (llenos de comas y de nexos) tanto de personajes como de lugares, utilizando gran cantidad de adjetivos y frases descriptivas que funcionan como tales (calificando al nombre) de modo que se obtiene una visión profusa y subjetivizada de los elementos descritos.

Según avanzamos en el relato va ganando importancia el estilo directo (diálogos) el cual sirve para dar mayor viveza al texto y para comentar la información transmitida, incluso aportando un toque de ironía que quita trascendencia a la historia y proporciona un cierto distanciamiento y crítica a la misma (“¿Y de qué murió la anterior institutriz? ¿De respetabilidad?”). También utiliza el estilo directo para acometer algunas descripciones y para dirigir la atención hacia lugares puntuales de la información, bien para resaltarlos bien para ahondar en temas que hubieran surgido.

El empleo de los signos de admiración y de interrogación son significativos:

“¿Un peligro mortal?”- centra la atención en el tema de la muerte.

“¿Y esa fue toda su recompensa?” – llama a la reflexión sobre cuales fueron las gratificaciones que tuvo la protagonista en la historia.

“¡Oh!” - ... fue la última palabra importante aportada a la historia... dirige el tipo de reacción que puede provocar la historia.

O el fragmento final de en que se combina una frase interrogativa con una enunciativa y una exclamativa, cada una dicha por un personaje diferente:

- “¿Qué título le ha puesto usted?” (una señora)
- “No tengo título.”(Douglas)
- “¡Yo tengo uno!” (dice el narrador)

Este párrafo incide en el tema del título: la historia no lo tiene, pero el narrador si se lo ha puesto (es el del relato que nosotros leemos) y debe tener algún significado (ya explicado en otro punto del trabajo).

También se utiliza el condicional: “*De haber ocupado el lugar de la sucesora, hubiera deseado informarme...*”

Incluso introduce el futuro: “*Ya se sabrá*”

Podemos apreciar la variedad y riqueza de recursos que emplea en la narración, dotándola de profundidad tanto a nivel denotativo como en el connotativo.

Una comparación final, antes de iniciar el relato de la historia base, nos compara los medios de transmisión por los que llega la historia (oral y escrito) acentuando el carácter noble de la misma:

“...voz hermosa y clara, que venía a ser una transcripción oral de la bella caligrafía de la autora.”

**Palabras clave en relación con lugar o personaje.**

Hay que destacar el empleo de una serie de palabras en relación con los personajes o lugares de modo que la suma de ellas conforma una descripción y una progresión en los valores connotativos de éstos. Sin olvidar que es la subjetividad de la institutriz la que conforma las “imágenes” que se crean en nuestra mente de los lugares y personajes que abarca el relato, pese a que, en este punto del relato, se haga a través de dos narradores que actúan de transmisores de la historia.

LUGAR	SUSTANTIVO	ADJETIVO	VERBO
<b>CASA</b>	Harley street,	Imponente,	impresionar
<b>LONDRES</b>	Casa, recuerdos de viaje,	grande	
	Trofeos de caza		

<b>BLY</b>	Condado de Essex Residencia de campo Posesión	Antigua Familiar Saludable seguro	
<b>DIARIO</b>	Album, canto dorado	Rojo, desvaído, delgado, antiguo,	

<b>PERSONA</b>	<b>SUSTANTIVO</b>	<b>ADJETIVO</b>	<b>VERBO</b>	<b>DESCRIPTIVOS</b>
<b>TÍO</b>	Patrón,	Guapo, osado, agradable, espontáneo, considerado, alegre, rico, soltero, caballero, extravagante elegante, liberal, ocupado	Imaginar, seducción	Buenas maneras, ropas costosas, modales encantadores para las mujeres, sin experiencia ni paciencia (para educar niños)
<b>ELLA</b>	La menor, Hija Muchacha Sacrificio, Recompensa, Salario, belleza, Pasión,	Aturdida, joven, inexperta, nerviosa, impresionable,	Tomar valor, aceptar, Imagina, sucumbir, confesó	Máxima autoridad,
<b>LUGAR ORIGEN ELLA</b>	Parroquia, Hampshire,			
<b>PADRE DE ELLA</b>	Clérigo	Pobre, provinciano		
<b>AMA DE LLAVES</b>	Pasión		vigilar	Excelente mujer,
<b>PERSONAL BLY</b>		Abundante,		Personas respetables,
<b>MISS JESSEL</b>	Muerte,	Respetabilísima		portarse maravillosamente,
<b>PADRE NIÑOS</b>	Militar, india,			Hermano menor
<b>NIÑOS</b>	niños, sobrinito, sobrinita, jovencitos, Preocupaciones,	Huérfanos		

	Molestias, hijos,			
<b>MILES</b>	Internado,	Pequeño,		
<b>FLORA</b>	Ama de llaves	Jovencita,	vigilada	

A través de las palabras clave se conforma un universo particular que va a servir para situarnos en el contexto la acción.

En este Universo de la historia nos encontramos que el tío se establece como un PATRÓN que dará un SALARIO a la institutriz y cuyo verbo de acción será SEDUCIR, a lo cual le ayuda todos los adjetivos citados (GUAPO, OSADO, AGRADABLE, etc.) que son todos positivos ya que están emitidos desde la subjetividad de la institutriz que es INEXPERTA, IMPRESIONABLE, y que tienen como verbos ACEPTAR, IMAGINAR, SUCUMBIR, CONFESAR, que nos dan algunas claves de su personalidad (junto a los sustantivos que indican su escala de valores: SACRIFICIO, RECOMPENSA, SALARIO, BELLEZA, PASIÓN).

También se nos indican las cualidades del trabajo que aceptó: SONABA MAL, RARO, PROHIBITIVO y las condiciones impuestas por el tío: NO QUEJARSE, NO IMPORTUNARLE, NO ESCRIBIRLE (iniciadas por un negativo, lo que indica su cualidad de negación). Y las obligaciones que tendría: ENCARGARSE DE TODO, AUTORIDAD SUPREMA, RECIBIR DINERO, RESOLVER TODO SIN CONSULTAR.

Y ella toma el trabajo como un favor que le hace al tío y que éste le agradece el aceptarlo (transmutación de valores, el pobre que coge el trabajo es el que debe agradecer al rico el que se lo dé y no a la inversa, como ella quiere creer; lo que nos indica que es una mujer que vive en un mundo ilusorio, creado a su conveniencia y que no tiene que ver con el mundo real).

El carácter de la historia y su cualidad queda explicado en un símil en el que se equipara con el contenedor: UN DELGADO ÁLBUM ROJO DESVAÍDO CON CANTOS DORADOS Y ASPECTO ANTIGUO. De modo que se nos indica tiempo pasado (ANTIGUO) historia de dimensiones reducidas (DELGADO ALBUM) y pasión compleja y gastada (ROJO DESVAÍDO CON CANTOS DORADOS).

Es importante la cualidad que se aplica a los niños, EN DESGRACIA, (pierden a sus padres y luego a la institutriz) y el punto de incertidumbre y sombra que provoca la frase relativa a Miss Jessel: que se portó “*maravillosamente con ellos -era una persona respetabilísima- hasta su muerte*”.

Pues se portó maravillosamente con los niños hasta su muerte, pero... ¿Y después?

Por otro lado genera la pregunta: ¿De qué murió?

Y el hecho de recalcar tanto la respetabilidad hace que se dude de ella, pues es una cualidad que se supone en una institutriz.

### **6.1.8.2. Bloques iniciales:**

#### ***The Innocents.***

#### **6.1.8.2.1. *The Innocents: Bloque 1.***

<b>BLOQUE</b>	<b>TEMA</b>	<b>ESPACIO</b>	<b>INT./EXT</b>	<b>DIA/NOCHE</b>	<b>DURACIÓN</b>
1	imagen negra antes de los títulos	Indeterminado			1 min.

**Pto. de vista:**

<b>OCULARIZACIÓN</b>	<b>AURICULARIZACIÓN</b>	<b>FOCALIZACIÓN</b>
Cero/interna secundaria	cero	Externa/interna

**Acción:** No hay acción. Sólo escuchamos la canción de la niña.

<b>PERSONAJES</b>	<b>VESTUARIO</b>	<b>SIGNIFICADO</b>	<b>DIÁLOGOS</b>

OBJETO	SIGNIFICADO	METÁFORA	SIGNIFICADO	LENGUAJE ESCRITO
		NEGRO	Mundo mental en penumbra.	

**Recursos expresivos:**

**Imagen**

MONTAJE	TRANSICIONES	ILUMINACIÓN	COLOR	PROC. ÓPTICOS
		NEGRO	B/N	

**Sonidos**

<b>DIALOGO</b>	
<b>VOZ EN OFF</b>	
<b>SONIDO SIGNIFICANTE</b>	
<b>MÚSICA</b>	LEITMOTIV. Música extradiegética.

La imagen negra nos lleva a un mundo mental en penumbras en el que suena la canción leitmotiv de la película (que se convertirá en una obsesión para la institutriz).

**6.1.8.2.2. *The Innocents: Bloque 2.***

BLOQUE	TEMA	ESPACIO	INT./EXT	DIA/NOCHE	DURACIÓN
2	TITULOS DE CRÉDITO. UNA MUJER REZA ATORMENTADA.	Indeterminado	Exterior	noche	2 min. 15 seg.

**Pto. de vista:**

Ocularización	Auricularización	focalización
Cero/interna secundaria	Interna secundaria	Interna primaria

**Acción:** Títulos de crédito viendo a Miss Giddens atormentada que reza juntando sus temblorosas manos, en un lugar oscuro y por la noche. Dice: *“lo único que quiero es salvar a los niños, no destruirlos” “los niños necesitan cariño, afecto, alguien que les pertenezca y a quien ellos pertenezcan”.*

PERSONAJES	VESTUARIO	SIGNIFICADO	DIÁLOGOS
GIDDENS	Vest. Negro	REMORDIMIENTO	Monólogo atormentado

OBJETO	SIGNIFICADO	METÁFORA	SIGNIFICADO	LENGUAJE ESCRITO
Manos rezando	Refugio en lo espiritual			TÍTULOS DE CRÉDITO

**Recursos expresivos:**

**Imagen**

MONTAJE	TRANSICIONES	ILUMINACIÓN	COLOR	PROC. ÓPTICOS
		Luz dura muy contrastada Claro-oscuro.	BN	

<b>PUESTA EN ESCENA</b>	
<b>CUADRO</b>	Un plano en el que la imagen está compuesta con la figura principal (primero las manos rezando en PP y luego la cara en PP de la institutriz sufriendo) a la izquierda y mucho aire a la derecha (para dejar espacio a los títulos).
<b>MOVIMIENTO CÁMARA</b>	Panorámica diagonal hacia arriba y a la izquierda.

<b>ACTORES</b>	Interpretación muy expresiva de alguien torturado por el remordimiento.
<b>ESPACIO OFF</b>	

### Sonidos

<b>DIALOGO</b>	
<b>VOZ EN OFF</b>	Miss Giddens
<b>SONIDO SIGNIFICANTE</b>	Pájaros cantando
<b>MÚSICA</b>	Extradiegética dramática

Este inquietante inicio produce que comiencen la serie de inferencias en el espectador que van a acabar completando el significado del discurso cinematográfico. Vemos el estado de sufrimiento y duda en que se encuentra la mujer que reza, pero no sabemos cómo ha llegado a él. Se genera el interés por la historia y el flash back que sigue se encargará de satisfacerlo.

#### 6.1.8.2.3. *The Innocents: Bloque 3.*

BLOQUE	TEMA	ESPACIO	INT./EXT	DIA/NOCHE	DURACIÓN
3	ENTREVISTA DE MISS GIDDENS CON EL TÍO.	DESPACHO HARLEY STREET	INT	DÍA	3 min. 53 seg.

#### Pto. de vista:

OCULARIZACIÓN	AURICULARIZACIÓN	FOCALIZACIÓN
cero	Interna primaria/cero	Interna

**Acción:** Entrevista de Miss Giddens con el tío, en donde, lo primero que le pregunta es acerca de si ella tiene imaginación, luego le dice las condiciones extrañas en las que le ofrece el trabajo y la convence de aceptar la oferta. Ella es apabullada y deslumbrada por el tío y podemos vislumbrar su limitada formación. El tío dice que *“los niños necesitan alguien a quien puedan pertenecer y que les pertenezca”*. Con esta frase vemos la ligazón de todas sus obsesiones con la palabra del tío, pues acabamos de venir de una

secuencia en la que ella repetía una frase muy similar. El tío menciona a la anterior institutriz, Miss Jessel y a las extrañas circunstancias de su muerte y la advierte de no tocar ese tema con Flora. Le dice que la *condenada mujer* se murió. Él se refiere a que al morir se la hizo la faena de tener que volverse a ocupar de los niños, aunque fuera para encontrar otra institutriz, pero Giddens fabulará la palabra *condenada* más adelante, dándole su sentido literal y religioso.

PERSONAJES	VESTUARIO	SIGNIFICADO	DIÁLOGOS
GIDDENS	Traje claro Sombrero oscuro	Ingenuidad Problemas mentales	Sí
TÍO	Traje de "dandy" oscuro Corbata llamativa	Hombre adinerado de mundo	Sí

OBJETO	SIGNIFICADO	METÁFORA	SIGNIFICADO	LENGUAJE ESCRITO
RELOJ	tiempo finito, muerte			
CHIMENEA APAGADA	Ausencia de calor familiar			

### Recursos expresivos:

#### Imagen

MONTAJE	TRANSICIONES	ILUMINACIÓN	COLOR	PROC. ÓPTICOS
pausado	Encadenado inicial, Corte, Encadenado final	Luz dura Fondos bien iluminados	BN	Desenfoque inicial

PUESTA EN ESCENA	EN
	Miss Giddens aparece sentada a la derecha del cuadro (lugar reservado para aquellos que se oponen a las leyes naturales o que suponen

	obstáculos para el discurrir natural de los acontecimientos – en las películas del oeste es tradicional que esa posición sea ocupada en un duelo por el malo -) y es el tío el que, después de estar sentado en su mesa de despacho a la izquierda del cuadro en una posición de dominio, se levanta y se mueve por el espacio acercándose y alejándose de la mujer, rodeándola hasta acercarse definitivamente a estrecharle la mano en el momento de obtener su objetivo. Momento en que Miss Giddens se vuelve activa y se levanta para estrecharle la mano, el tío pone una segunda mano encima de la de ella.
<b>CUADRO</b>	Partiendo de un PPC de Miss Giddens que se enfoca según aparecemos en el flash back se produce una sucesión de planos/contraplanos con picados para Miss Giddens y contrapicados para el tío.
<b>MOVIMIENTO CÁMARA</b>	Se producen panorámicas de seguimiento de los movimientos del tío, que lo relacionan con su entorno mientras lo describen y que subrayan la inmovilidad de Miss Giddens.
<b>ACTORES</b>	Actuación naturalista en la que les vemos relajados. El tío sabe lo que quiere y lo dice sin miramientos con una asombrosa objetividad, Miss Giddens, que está fascinada por él y haría todo lo que él le pidiera, le justifica cayendo en una contradicción típica de su personalidad: no puede ser cruel alguien sincero y por ello dice que es honesto.
<b>ESPACIO OFF</b>	No hay referencias directas que no queden concretadas por el campo visual.

## Sonido

<b>DIÁLOGO</b>	El tío lleva la voz cantante	Función informativa, para ponernos en situación de las peculiares condiciones en que se va a desarrollar la acción.
<b>VOZ EN OFF</b>		
<b>SONIDO SIGNIFICANTE</b>	Reloj dando la hora	Acentúa la alusión a la muerte de la anterior institutriz, Miss Jessel.
<b>MÚSICA</b>		

A través de la puesta en escena y de la planificación vamos percibiendo a Miss Giddens como alguien ingenuo y fácilmente impresionable, que está en una posición estática, producto de su inexperiencia, y que es captada hábilmente por el tío de los niños para “sacarse de encima” el problema que le ocasionan los niños. El tío actúa como si de un cazador se tratara, dando vueltas sobre su presa hasta que se decide y da el toque de gracia: le saca el compromiso de aceptar el trabajo en los términos singulares en que los expone. Sólo es

entonces, al aceptar el trabajo, cuando Miss Giddens realiza una acción (se levanta para aceptar el trabajo y dar la mano al tío) e inicia su “aventura” (a partir de ese momento, toma la iniciativa).

Es una secuencia clave en la que, además de presentarnos a dos personajes importantes de la historia (uno, el tío, no volverá a aparecer más pero estará “presente” constantemente en el devenir de la historia), se aprovecha para informarnos del contexto tanto de Miss Giddens como de los habitantes (vivos y muertos) de la mansión de Bly (a excepción de Peter Quint, cuya existencia descubrirá la institutriz derivándola de la información que va proporcionando el ama de llaves).

Se siembra la base sobre la que Miss Giddens irá construyendo su imaginación.

La banda sonora utiliza los sonidos diegéticos para puntualizar la información hablada en una aparente casualidad (en cine nada debe ser casual, sino que toda información remarcada debe aportar significación o produce desvío de la atención de la historia o falsas preguntas).

### **6.1.8.3. Comparación detallada del inicio de la historia central.**

Se puede observar en primera instancia que Jack Clayton hace una llamada de atención a los sentidos, la ausencia de imagen en el primer tramo de la película posibilita captar la atención y poner el énfasis tanto en la información que se da a través del sonido (la canción) como en la que se niega (imagen negra) lo cual lleva a que el espectador tenga que utilizar su mente para inferir qué está sucediendo.

El negro se va llenando progresivamente de imágenes (las manos rezando y los títulos de crédito) mientras que el lenguaje hablado de la canción ha sido sustituido por pájaros cantando y sollozos (paralelismo entre el canto inicial de la niña y el de los pájaros).

Al acabar los títulos de crédito, el lenguaje escrito de éstos es sustituido por el lenguaje hablado de la voz en off de Miss Giddens.

Este tramo inicial corresponde a un esquema de estructuración de la información absolutamente cinematográfico, en donde una de las misiones que debe cumplir una película es la de captar la atención desde los primeros instantes. Debido al tiempo limitado de que se dispone para transmitir el mensaje, es obligado el seleccionar y el sintetizar la información; por ello, la historia introductoria de la obra literaria desaparecerá y será dentro de la propia diégesis que aparezca toda la información necesaria. Dicho de otro modo, es la propia historia la que da las claves para su interpretación y no resulta muy cinematográfico que un narrador externo (o incluso uno interno) transmita, comente o explique las informaciones necesarias para la comprensión de la misma. Jack Clayton decide “comentar” la historia de Henry James prolongándola, llevándola más lejos para poder contemplar las consecuencias de la misma y empieza la historia por el final de modo que las consecuencias de la historia sean las que dejen que la acción se comente por sí misma. Utiliza el salto de tiempo hacia atrás (flash back) para encuadrar la historia volviendo al final al momento inicial, consciente de que la propia diégesis ha podido arrastrar al espectador haciendo que éste “olvide” el punto de partida y, por ello, le prive de la reflexión necesaria para comprender en toda su extensión el significado pretendido por la película.

Puesto que la novela es de índole más abstracta y un medio idóneo para la expresión de los pensamientos, es totalmente plausible la intervención de diferentes tipos de narradores (homodiegético, heterodiegético y autodiegético) para transmitir diferentes grados de implicación con el mensaje. Así el primer tramo resulta indicado que no se encuentre el narrador autodiegético para poder transmitir y comentar la información que recibimos, poniendo en alerta al lector sobre el tipo de obra a la que se enfrenta. En este primer tramo se comenta y se pone en duda la veracidad del testimonio que se va a transmitir, el cual se “presenta” por uno de los narradores (Douglas) como “directo”, contado (escrito en un álbum delgado) por su protagonista.

Siendo dos enfoques absolutamente diferentes y entroncados en la especificidad de cada medio, podemos apreciar que, en el fondo, su

planteamiento es más cercano de lo que aparenta. En ambos casos se trata de poner alerta al receptor del mensaje sobre el tipo de mensaje que va a recibir y sobre la actitud ante él que debe establecer. En ambos casos se trata de un enfoque que camina desde lo externo hacia lo interno, de lo general a lo particular.

El bloque 3 cinematográfico aborda una información que coincide con la emitida en parte del bloque 2 literario, ambas se refieren al punto en el que la historia de la mansión se cruza con el destino de la institutriz: la entrevista con el tío.

En los dos medios llegamos a la misma conclusión respecto a la acción producida y a las cualidades de los personajes, pero se han utilizado procedimientos muy diferentes. En el relato la descripción subjetivada por la óptica de la institutriz nos transmite cómo ella percibe al tío, en la película vemos al tío en acción y cómo ella cae bajo su poder de seducción. En el relato se nos dice cómo son sus modales y aspecto, en la película lo vemos cuando el tío se mueve y deducimos su situación personal (riqueza, nivel cultural, etc.) a través de su entorno.

La primera imagen que vemos del flash back en “The Innocents” es un primer plano borroso de la institutriz que se va enfocando mientras una voz en off (la del tío) pregunta si ella está teniendo una imaginación; Miss Giddens parece salir de una ensoñación y le contesta. Este inicio centra la atención en dos puntos base de la historia:

1. Partimos de Miss Giddens.
2. La imaginación como elemento central.

En la novela se nos dice cómo es el tío y cómo se lo imagina la institutriz. De este modo sabemos que la óptica bajo la que se cuenta la historia es la de la institutriz y que ella es muy dada a imaginar, más que analizar las cosas.

La conclusión obtenida es similar, pero el procedimiento es muy diferente, en uno se sugiere lo abstracto a través de lo concreto (la película) pero necesita de un proceso de reflexión posterior para poder abstraer los conceptos derivados de las relaciones que vemos y que funcionan, en primera instancia, de modo subconsciente. En el otro medio (el literario) se acumulan los términos descriptivos abstractos para ayudar a la concreción de las imágenes mentales que contribuyan a crear un cierto aspecto físico a los actantes.

La puesta en escena, a través de los movimientos envolventes del tío y de la cámara sobre Miss Giddens nos proporciona una información sensitiva que habla del proceso de seducción, es como si viéramos a un cazador que estudia su presa, la trabaja y en el momento oportuno se dirige certero a ella para dar el golpe de gracia.

#### **6.1.8.4. Bloques finales: *The Turn of the Screw*.**

##### **6.1.8.4.1. *The Turn of the Screw: Bloque 43.***

BLOQUE	TEMA	ESPACIO	INT./EXT	DIA/NOCHE	PÁG. BLOQUE	PAG. RELACIONADAS
43	GIDDENS A SOLAS CON MILES	COMEDOR DE MAYORES	INTERIOR	DÍA		

**Pto. de vista:** NARRACIÓN AUTODIEGÉTICA (1ª PERSONA SINGULAR)

**Acción:** Miss Giddens se sabe a solas con Miles y tiene miedo. Miles sale a dar un paseo tras desayunar con Grose y Flora antes de que éstas se fueran. Sirven la comida en la planta baja para ambos. En la comida Miles se interesa por la enfermedad de Flora, extrañado de que produjera de forma tan repentina. Se pone a comer, la comida es breve, Miss Giddens no come apenas. Retiran el servicio y quedan de nuevo solos. Hablan y hacen

referencia a “los otros”, pero cada uno se refiere a algo distinto: Miles se refiere al servicio y Giddens se refiere a los supuestos fantasmas de Quint y Jessel. Miles está nervioso aunque lo disimula y mantiene el tipo, Giddens ve que el niño tiene miedo y le propone salir a dar un paseo. Miles dice que se lo contará todo, pero no ahora. Miss Giddens le pregunta si le ha robado la carta dirigida a su tío.

PERSONAJES	VESTUARIO	SIGNIFICADO	DIÁLOGOS
GIDDENS			
MILES			

OBJETO	SIGNIFICADO	METÁFORA	SIGNIFICADO
CORDERO	Sacrificio		
VENTANA	Aparición Otra dimensión		

### Recursos literarios.

- Contradicción: Contrapone efectos, así un efecto deseado y conseguido por la institutriz se vuelve, para ella misma, negativo (quiere que la señora Grose se vaya para estar a solas con Miles, cuando lo consigue la echa de menos y piensa que todo hubiera ido mejor de no haber conseguido su objetivo).
- Doble significación de las palabras: según quién sea el que interprete las palabras (la institutriz o Miles) así se cargarán de un significado u otro:
  - o “*Los otros*”: el niño se refiere al servicio, la institutriz se refiere a los muertos (Peter Quint y Miss Jessel), pero todo bajo una ambigüedad tal que ninguno hace explícito el sentido exacto de su frase, sino que inciden en el tema de la ambigüedad: “*todo depende*”.
- Estilo indirecto de narración para contar sensaciones y pensamientos que preparan el encuentro final con Miles.

- Estilo directo (diálogo) para referirse a las acciones con mayor objetividad (parece como si recordara las palabras exactas que fueron dichas, de tal manera que creemos que las estamos “leyendo” según se producen y no que han sido transcritas según las recuerda).
- Intercala con los diálogos el estilo indirecto, para explicar la impresión recibida por ella en dicha situación y comentar las palabras dichas por uno y otro.
- Uso de metáforas dentro del mundo diegético. Al modo cinematográfico, utiliza elementos para, integrados dentro de la acción, dotarlos de un poder connotativo y simbólico muy elevado:
  - o Van a comer *“cordero asado troceado por ella con meticulosidad”*:
    - Cordero: animal para sacrificios religiosos, a través de los cuales se purifica.
    - Cordero: sinónimo de creyente.
    - Asado: Fuego purificador aplicado a la carne.
    - Troceado por ella: ella es la encargada de realizar el sacrificio.
    - Con meticulosidad: comparación con la manera de comportarse de Miles que era IRREPROCHABLE y METICULOSO.
- Uso de signos de puntuación:
  - o Interrogaciones:
    - Estilo indirecto: le sirven para cuestionarse a sí misma y para avanzar en su hilo de pensamiento (silogismos), generalmente constituyendo falsos razonamientos: el niño es inteligente, la inteligencia es para salvarse, el niño debe salvar su espíritu usando la inteligencia<sup>138</sup>.
    - Estilo directo: remarca lugares, personas o tiempo. También sirve para crear resonancias sobre otros personajes:

---

<sup>138</sup> JAMES, HENRY(1985:172)

- La frase: “¿Está realmente muy enferma?” adquiere una doble significación, por contexto sabemos que Miles se refiere a Flora, pero es la propia institutriz la que, al estar la pregunta en femenino singular y no hacer alusión directa a la niña, duda de si se refiere a ella misma (por ello contesta con una pregunta que, por ser tan obvia, pone en evidencia sus dudas). De este modo podemos ver el funcionamiento de la mente de la institutriz, pues a un estímulo sencillo de la realidad busca una explicación rebuscada y errónea.
  - Exclamaciones:
    - Estilo indirecto: reafirma sus actos: “¡estaba sublime!”
    - Estilo directo: enfatiza momentos clave: “¡Al fin solos!”
  - Comparaciones: realiza una en presente de subjuntivo (lo cual indica deseo de que se cumpla):
    - “Como si fuéramos una pareja de novios”.
- Paréntesis:
  - Comenta una frase como si hiciera un “aparte”.
- Guión:
  - Utilización similar a los paréntesis.

**Palabras clave en relación con lugar o personaje.**

LUGAR	SUSTANTIVO	ADJETIVO	VERBO	DESCRIPTIVOS (Adverbios de modo, tiempo, expresiones, etc.)
COMEDOR DE MAYORES	Planta baja, Salón, ventana,	Hermética		Grave pompa del salón, Marcos y paneles del gran ventanal, Paneles encantados,

PERSONAJE	SUSTANTIVO	ADJETIVO	VERBO	DESCRIPTIVOS (Adverbios de modo,

				<b>tiempo, expresiones, etc.)</b>
<b>GROSE</b>		inexplicable	Echar de menos (a Grose), Hecho,	
<b>INSTITUTRIZ (MISS GIDDENS)</b>	Debilidad, elementos, nervios, conciencia, fuerzas, horario, clases, fingimiento, dignidad, ideas, equilibrio, "naturaleza", Nada, lo terrible, Lo oscuro, naufragio, timón, Simulacro, Valentía, amiga, agitación, resentimiento, miedo, Revelación Angustia,	Imprudente, abandonada, desfalleciente, Desagradable, Inspirada, animosa, ¡sublime!, sola, asombro, avergonzada,	Luchaba, Estropeaba, comporté, confesar, renunciar, acabar, restringir, Dificultad de aplicar, imagino, Palidecer, sentarse, Suspiraba, confesarlo, Decir, Crear desazón, Viviríamos, obligaba,	Cara a cara, muy severa, muy solemne, Especialmente animosa, Ataque de furia, clara conciencia de cambio de funciones, absurda ficción, Triunfo de su rígida voluntad, extraño alivio, dificultad de aplicar ideas, Cerrar los ojos con todas mis fuerzas a la verdad, repulsivamente antinatural, Dirección desacostumbrada, <b>"solo exigía otra vuelta de tuerca de la virtud humana normal"</b> , comida breve, Labores de punto, viaje de bodas, brote de esperanza, suavidad grotesca, perverso horror, acto de violencia
<b>EFFECTO DEL PIANO EN GIDDENS</b>			Retiene, seduce y entontece	
<b>MILES</b>	Piano,	Preocupado,	Proteger,	Hermosa figura,

	capacidad, libertad, Todo, Querida, expulsión colegio, Inteligencia, reacciones, talento, cabecera, noche de tormenta, rendición, sombrero, obscenidad, culpabilidad	irreprochable, meticuloso, inquieto, dubitativo, meditabundo, Vedado, encerrado, nervioso, libre, solo, exquisito,	Come, salvarse, Fracasar, controlaba, Salir, contaré (4 veces)	cerdo asado troceado por ella con meticulosidad, manos en los bolsillos, comentario sarcástico, encantadoras “maneras de mesa”, apacible silencio, niño tan bien dotado, gran inteligencia, absurdos arbustos, melancolía de noviembre, encogida espalda, delicadeza de modales, inicio de rendición, mentira zafia, mentiras horribles (del colegio)
<b>FLORA</b>	Encierro, Partida, Londres	Enferma, vedado	Escapar, recuperarse, Viajar,	
<b>QUINT</b>			excluido	
<b>LOS OTROS</b>	Criados, sirvientes	Desconcertados,		Despertado la curiosidad

Hay una frase que llama poderosamente la atención:

- *“Solo exigía otra vuelta de tuerca de la virtud humana normal.”*

Hace referencia a la actitud con la que afronta la última reunión con Miles, indica su voluntad de ir más allá de los puntos morales (virtud humana) establecidos (normal). Este comentario enlaza con el que encontramos en el bloque 2 y vemos la transformación que ha sufrido el concepto:

Bloque 1: un narrador homodiegético se refiere a una historia externa de niños que ven fantasmas:

“Si un niño da la sensación de otra vuelta de tuerca, ¿qué pensarían de dos niños?

- ¡Que son dos vueltas, por supuesto!”

Bloque 43: un narrador autodiegético se refiere a su modo de actuar con un niño.

Así se sugiere que la vuelta de tuerca, para un lector externo, puede referirse a que una persona se comporte con un niño tan horrorosamente como pudiera hacerlo un supuesto fantasma.

De este modo vemos a la institutriz actuar como si fuera ella la que diera una “vuelta de tuerca” tras otra y “apretar” al niño hasta culminar sus maniobras, en el siguiente bloque, con la muerte de Miles.

#### 6.1.8.4.2. *The Turn of the Screw: Bloque 44.*

BLOQUE	TEMA	ESPACIO	INT./EXT	DIA/NOCHE	PÁG. BLOQUE	PAG. RELACIONADAS
44	APARECE QUINT Y GIDDENS INTENTA QUE MILES NO LO VEA. MILES MUERE.	COMEDOR DE MAYORES	INTERIOR	DIA		

**Pto. de vista:** NARRACIÓN AUTODIEGÉTICA (1ª PERSONA SINGULAR)

**Acción:** Cuando el interrogatorio a Miles se hace más intenso, aparece Quint y Giddens agarra a Miles e intenta que el niño no lo vea. Miles dice que sí robó la carta, está sudando y pálido, Giddens le acosa cada vez más con el robo, el motivo del mismo, el porqué abrió la carta, etc. El niño dice que luego la quemó, Giddens dice que si eso fue lo que hizo en el colegio, robar. Miles niega haber robado y dice que sólo dijo “cosas” (al igual que Flora cuando pierde los nervios) a algunos, a los que le gustaban (confusión homosexual posiblemente provocada por la relación con Quint). Giddens teme que el niño pueda ser inocente (ya que entonces ¿qué es ella?). Continúa con el acoso al niño, lo estruja contra ella. Miles le pregunta si está la señorita Jessel. Giddens dice que no es ella, que es él. El niño le busca, dice el nombre acusando a Giddens (“a Peter Quint, malvada”) y pregunta “¿dónde?”. Ella dice que no importa, pero le indica que “¡allí, allí!”, pero el niño no ve nada. Congestionado

da un grito y cae, Giddens lo coge con pasión, al cabo de un minuto se da cuenta de que está muerto. *“El corazón, desposeído, había dejado de latir”.*

PERSONAJES	VESTUARIO	SIGNIFICADO	DIÁLOGOS
GIDDENS			
MILES			
PETER QUINT			

OBJETO	SIGNIFICADO	METÁFORA	SIGNIFICADO
CORAZÓN	vida		

### RECURSOS LITERARIOS.

Inicia el capítulo con estilo indirecto en el que se narra la aparición de Peter Quint describiendo con toda suerte de detalle las sensaciones que producía en la institutriz, lo que veía en él y en el niño.

Utiliza una frase en estilo directo para remarcar un momento clave: la confesión del niño:

- *“Si, yo la cogí.”*

Un nuevo párrafo en estilo indirecto muestra la reacción ante un momento tan esperado y vuelve al estilo directo para remarcar lo anterior, pero esta vez es la institutriz la que habla: utiliza el signo de interrogación para afirmar y ahondar en la idea anterior.

- *“¿Por qué la cogiste?”.*

Otro párrafo en estilo indirecto sirve de transición a adoptar el estilo directo de modo mayoritario, dando mayor dinamismo a la acción.

Uso del signo de admiración en combinación con la redundancia. Utiliza este recurso para puntuar y acentuar notablemente las palabras clave de esta zona final de la narración:

- *“¡Y no encontraste nada! – exclamé jubilosa.*

*Miles sacudió tristemente la cabeza.*

- *Nada.*

- *¡Nada de nada! – casi grité de alegría.*

- *Nada de nada – repitió él entristecido.*”

El niño no encuentra nada y está entristecido, sin embargo ella, en pleno júbilo, lo sabe todo:

“*Lo se todo* (dice la institutriz)

*Me echó una larga y extraña mirada.*

-¿*Todo?*

- *Todo.*”

Se refiere a que sabe que ha robado, pero él dice que no ha robado, y ella le cree (nuevo cambio en sus convicciones, que son arrastradas según le parezcan las cosas).

Uso de la cursiva:

La utiliza con toda la intención para significar aquello que la institutriz parece percibir y que la tortura.

Así pone en cursiva:

- Los pronombres personales: si **ÉL** era inocente, ¿Qué era **YO** entonces?
- Los adverbios de lugar: ¿está ella **AQUÍ?**, ese desalmado está **AHÍ** por última vez. ¡allí, **ALLÍ!**
- Los adverbios de tiempo: ¿**DONDE?** ¿Qué va a importar **NUNCA?**

Se establece una progresión que pasa de enfocar a Miles (**él**) a tener a la institutriz como foco (**yo**), del ¿**Dónde?** que pregunta Miles al **nunca** de la institutriz y del **aquí** (ahora) que propone Miles al **allí** que dice ella.

### Palabras clave en relación con lugar o personaje.

PERSONAJE	SUSTANTIVO	ADJETIVO	VERBO	DESCRIPTIVOS
<b>INSTITUTRIZ (MISS GIDDENS)</b>	Valor, llama, fuerzas, ternura, sentimiento, Dureza, mareo, victoria, batalla, furia, traición, secuela,	Sobrecogida, envalentonada, Victorioso, paralizada, estupefacta,	Veía, encaraba, Luchar, abracé, acerqué, surgir, Desafiarlo, Triunfo, creía,	Capacidad de respuesta, gemido de placer, acerqué contra mí, apretaba contra mi pecho, sentir enrojecer, algo más oscuro que la oscuridad, espantoso temor, ¿qué era yo?, me

	Sorpresa, ausencia  Malvada, Manotazo Pasión,		cegaba, Flotando, grité, dedicación, Recuperé, Atraparlo, Cogí, sujeté, percatarme	volví de hielo para desafiarlo, para coronar mi obra, empecé a percatarme de lo que realmente tenía entre mis brazos,
<b>MILES</b>	Alma humana, cristal, inquietud, profundidad, Tormento, Un expulsado, Personilla, Inocente, derrota, liberación, "ella", señorita Jessel, furia, Peter Quint, Dia apacible Caída, Corazón desposeído,	Adorable, blanco, nervioso, enfurecido, Congestionado,	No darse cuenta (ella no quiere que se de cuenta), quemado, Robado, caído, condenado, recordar, perdía, había olvidado, confesión, respuesta, Adivinar, sospechaba, Rendición, Dejado de latir,	Frente infantil, tremendo pulso de su corazón, fiebre de su cuerpecito, desaparición de mueca burlona, Sentidos sellados, No he robado, larga y extraña mirada, los que me gustaban, con amargura, Levantó los ojos hacia el día gris, Hermosa carita enfebrecida, lívido rostro de la condenación, derrota como prueba de su liberación, perro rastreando una pista, frenético aspaviento en busca de aire y de luz, lívido de rabia, mirada perdida y en blanco, ella le dice "mi amor", Perdido para siempre, miraba fijamente, grito de criatura arrojada al abismo,
<b>PETER QUINT</b>	Aparición, horror, demonio,	blanco	Moverse, miraba, vigilara,	Centinela en la puerta de una prisión, rostro de condenado, variar de

	cristal, sonido, Lo (artículo neutro), canalla, visitante, desalmado, aroma veneno, Bestia,		esperase,	postura, acecho de una fiera, rostro vidrioso, al desvanecerse de la ventana queda el aire limpio de nuevo, ese desalmado que está ahí por última vez, enorme presencia sobrecogedora,
--	--	--	-----------	--

En la institutriz podemos apreciar una evolución a través de las palabras con las que se va relacionando. Así VALOR, FUERZA, VICTORIA, DUREZA, BATALLA Y FURIA nos hablan de un estado de ánimo para llevar a cabo una “misión” para la que hace falta valor (ENVALENTONADA), que se relaciona con los verbos ENCARABA, LUCAR, ABRACÉ, ACERQUÉ, DESAFIARLO, TRIUNFO, que son activos.

De este modo vemos que la Institutriz está dispuesta a llevar a cabo sus intenciones por encima de todo. También se aprecia que hay disfrute casi sexual en el proceso (GEMIDO DE PLACER, APRETABA CONTRA MI PECHO), una determinación “heroica” (ME VOLVÍ DE HIELO PARA DESAFIARLO), satisfacción (PARA CORONAR MI OBRA) y finalmente reconocimiento (EMPECÉ A PERCATARME DE LO QUE REALMENTE TENÍA ENTRE MIS BRAZOS) como si el proceso anterior hubiera estado conducido por un estado de exaltación semiinconsciente, en medio del cual surgió una duda (SI ÉL ERA INOCENTE, ¿QUÉ ERA YO?).

Miles evoluciona respecto a los adjetivos desde una óptica positiva ADORABLE, a otra negativa CONGESTIONADO, ENFURECIDO, pasando por NERVIOSO. Sus verbos indican aspectos negativos activos tales como ROBAR, QUEMAR, CONDENAR y se van transformando en otros menos agresivos, que indican una pérdida de posición dominante de un modo progresivo PERDER, OLVIDAR, CONFESAR, ADIVINAR, RENDIRSE hasta llegar a la no acción: SU CORAZÓN DESPOSEÍDO HABÍA DEJADO DE LATIR. A través de estos ejemplos y de las frases compuestas que he denominado “descriptivos” podemos apreciar la lucha interna a la que es

sometido el niño que culmina con un GRITO DE CRIATURA ARROJADA AL ABISMO.

La “aparición” Peter Quint, es descrito con multitud de sustantivos que van en la misma dirección, no hay evolución ya que empieza con HORROR, DEMONIO y termina con VENENO, CANALLA. Sin embargo sus verbos si indican un cambio referente a las expectativas que genera, en un principio tenemos MOVERSE, MIRAR, VIGILAR que indican una actitud inquietante y peligrosa, pues puede actuar en cualquier momento y acaba con ESPERAR, que subraya la inmovilidad y actitud pasiva. Del mismo modo tenemos que se le identifica con ventana ROSTRO VIDRIOSO, la cual es la puerta a otra dimensión, la frontera o umbral que tanto miedo da a la institutriz, que representa lo desconocido (muerte, sexo).

Y establece una comparación especial entre el niño y el jardinero:

“EL ROSTRO DEL NIÑO TAN BLANCO COMO EL ROSTRO PEGADO AL CRISTAL”.

Hay un paralelismo entre los rostros de ambos (Miles y Peter Quint) y el color blanco, que remite a muerte, pero también a pureza e inocencia. La referencia al cristal abunda en la idea de ventana transparente como portal a otra dimensión.

### 6.1.8.5. Bloques finales: *The Innocents*.

#### 6.1.8.5.1. *The Innocents: Bloque 47.*

BLOQUE	TEMA	ESPACIO	INT./EXT	DIA/NOCHE	DURACIÓN
47	GIDDENS PRESIONA A MILES.	SALÓN DE TÉ	INTERIOR	DIA/ ATARDECER	2 min. 30 seg.

#### Pto. de vista:

Ocularización	Auricularización	focalización
Cero	cero	interna

**Acción:** Van a tomar el te, el niño dice sentirse el señor de la casa y pregunta por los sirvientes, por los motivos que la han impulsado a hacer que se marchen. El niño está muy seguro de sí mismo y parece dominar la situación, le dice que parece que ella tiene miedo, ella le pregunta de qué y él responde que no puede leer la mente pero que siente cosas. Que no se preocupe que hay un hombre en la casa, Giddens le mira inquieta, pues piensa en Quint. Miles dice que él es el hombre de la casa, que él la protegerá... le tiende la mano. Giddens cae de nuevo en la trampa y, confiada va a cogérsela. El niño no se la da sino que la esquivo y toca un flan de gelatina, dejándola nuevamente frustrada. El niño sigue jugando y Giddens sigue torturada con su fascinación. Giddens dice que no están solos, que todavía están "los otros"... Miles habla de la pobre Flora, de si está enferma. Miss Giddens dice que Bly ya no sienta bien a la niña, que ella vio como sucedía. Miles se pregunta como él no lo sabe, ya que siente lo que le pasa a la niña antes de que ella misma lo sienta, que Flora ama la casa de Bly, que es tan feliz como él mismo. Ahora Giddens le pregunta si realmente es feliz, el niño duda, se levanta pidiendo excusas y se va corriendo.

PERSONAJES	VESTUARIO	SIGNIFICADO	DIÁLOGOS
GIDDENS	Vest. negro	Destino trágico ligado al de la anterior	Sí

		institutriz.	
MILES	Traje negro	Destino trágico.	Sí

OBJETO	SIGNIFICADO	METÁFORA	SIGNIFICADO	LENGUAJE ESCRITO
FLAN DE GELATINA	Un cuerpo extraño que se interpone entre ambos. Mientras Giddens se lo toma en serio, Miles lo utiliza como un juego.			
PIANO NEGRO DE COLA	Recuerdo de música tocada por los niños.			
CANDELABRO	Recuerdo de las penumbras que necesitan ser iluminadas.			

**Recursos expresivos:**

**Imagen**

MONTAJE	TRANSICIONES	ILUMINACIÓN	COLOR	PROC. ÓPTICOS
PAUSADO	CORTE	Claro oscuro Luz dura a derecha y suave a izquierda. En la derecha fondo oscuro, en la izquierda fondo claro.	BN	

<b>PUESTA EN ESCENA</b>	Se inicia con Giddens entrando en la sala a través de una puerta, en PP. Su movimiento hacia la izquierda transforma el plano en un PG con ella a la izquierda, dando la espalda a Miles, que entra desde el exterior por una puerta situada en el centro derecha del cuadro. Un travelling retro del mismo plano en combinación con el movimiento de los actores hacia cámara resitúa el plano a un PM de ambos sentados en la mesa para tomar el té.
<b>CUADRO</b>	En un plano largo con movimientos varios (pan. y travelling) pasamos de un PP de Miss Giddens a un PG de Giddens y Miles para llegar a un PM de ambos situados a la misma altura. Planos individuales de Giddens a

	izquierda de cuadro con un ligero contrapicado y Miles a derecha con un ligero picado en la sucesión de planos correspondientes (plano/contraplano).
<b>MOVIMIENTO CÁMARA</b>	Panorámica a izquierda. Trávellling retro y a la izquierda.
<b>ACTORES</b>	Giddens: contenida en un principio, se rinde a la seducción de Miles hasta que se da cuenta de que juega con ella (el niño toca el flan en lugar de cogerle la mano) y empieza a acosarle. Miles: entra en la habitación como si entrara en la boca del lobo. Cree que puede dominar la situación, pero ante el acoso de Giddens que le inquieta a recordar el pasado, él, antes de perder el control, prefiere dejar la habitación y empezar la “huida”.
<b>ESPACIO OFF</b>	Cobra especial importancia al levantarse Miles y huir hacia la derecha de cuadro. Perdemos la imagen del niño y vemos a Giddens reaccionar a su marcha y el cierre de la puerta (del cual sabemos por el sonido).

## Sonido

<b>DIÁLOGO</b>	Sí	
<b>VOZ EN OFF</b>		
<b>SONIDO SIGNIFICANTE</b>	Graznido de pájaro Cierre de puerta	Advertencia inquietante Huída de Miles
<b>MÚSICA</b>	Extradiegética dramática	Crea sensación inquietante.

La puesta en escena, a través de un simple movimiento en panorámica, consigue valorar los personajes con una intensidad dramática ajustada a la acción gracias al movimiento y colocación de éstos, tal y como se ha explicado anteriormente.

Los elementos de decorado inmóviles (candelabro, piano, cortinajes, ventanales) llevan implícitos la carga contextual de lo visto hasta ese momento, haciendo presente los temores de la institutriz con su mera presencia.

Se utiliza un sonido aparentemente diegético, el graznido del pájaro, para valorar psicológicamente el momento advirtiendo del estado de inquietud y dudas de Miss Giddens. Del mismo modo, el portazo de Miles, fuera de campo, aumenta la tensión y violencia del final de la escena.

La iluminación y el decorado se combinan para crear un cuadro inicial en PG lleno de sombras y claros y un cuadro final, con Giddens y Miles en PM en

el que la mitad izquierda, que ocupa Giddens, es clara, mientras que la mitad derecha, que ocupa Miles, es oscura. Esto nos conforma el espacio a medida de la subjetividad de Miss Giddens, pues ella cree estar “iluminada” y que el niño está bajo el influjo de las “tinieblas”.

#### 6.1.8.5.2. *The Innocents: Bloque 48.*

BLOQUE	TEMA	ESPACIO	INT./EXT	DIA/NOCHE	DURACIÓN
48	GIDDENS ACOSA A MILES	INVERNADERO	INTERIOR	NOCHE	3 min. 45 seg.

#### Pto. de vista:

Ocularización	Auricularización	focalización
Cero	Cero	interna

**Acción:** Miles coge la tortuga de Flora que está en el invernadero, piensa en la tristeza de Flora al dejársela olvidada. Giddens le sigue y le acosa a preguntas. Le pregunta por la noche en que estaba en el jardín, él dice que ya lo dijo, ella no lo cree. Dice que está mintiendo, el niño le dice que no se enfade tanto, que se pone fea y parece cruel. La institutriz se pone de rodillas ante Miles diciendo que no es cruel (es su temor, estar totalmente equivocada), que *su “padre le enseñó a amar a la gente y ayudarla, aunque no quieran su ayuda, aunque a veces se les haga daño”*. Dice que está aquí para ayudarlo, que confiese lo que ha hecho. El niño dice que no ha hecho nada. La institutriz prosigue con el interrogatorio: *“Entonces, ¿por qué te echaron del colegio?”*.

Giddens continúa acosándole a preguntas, que cada vez afectan más a Miles. Ahora le inquiera por la carta que robó, el niño responde que fue para ver qué decía de ellos, bueno, de él (ese *ellos* provoca que Giddens mire

alrededor buscando una presencia). Le pregunta si robaba en la escuela, él dice que no es un ladrón. El niño confiesa que, en el colegio, dijo cosas, que rompía cosas y que por la noche, cuando estaba todo oscuro... gritaban. Los maestros se enteraron... Giddens le pregunta que cuándo fue la primera vez que dijo esas cosas, que quién se las enseñó, finalmente dice que ella sabe quien fue...

PERSONAJES	VESTUARIO	SIGNIFICADO	DIÁLOGOS
GIDDENS	Vestido negro	Amenaza, destino trágico	Sí
MILES	Traje negro	Destino trágico	Sí

OBJETO	SIGNIFICADO	METÁFORA	SIGNIFICADO	LENGUAJE ESCRITO
TORTUGA	Recuerdo de Flora.			
PLANTAS	Naturaleza exuberante pero encerrada			
VENTANA	Conexion con otra dimension			

### Recursos expresivos:

#### Imagen

MONTAJE	TRANSICIONES	ILUMINACIÓN	COLOR	PROC. ÓPTICOS
Mucho movimiento interno en el cuadro.	CORTE	Difusa en la penumbra. Se vuelve dura con el interrogatorio.	BN	Aparición Quint

<b>PUESTA EN ESCENA</b>	Vemos en primer término a Miles (PM) en penumbra mirando hacia abajo a izquierda del cuadro, entra Giddens (PG) por la puerta situada a derecha del cuadro y se acerca al niño. Éste anda hacia la derecha y es seguido por Giddens, invirtiendo sus posiciones relativas al cuadro (ahora: Miles a la
-------------------------	--

	derecha y Giddens a la izquierda), ella se pone en actitud implorante (pues él la llama “cruel”) y se arrodilla ante él. El niño vuelve a una actitud más relajada y reflexiva y anda hacia la izquierda (las posiciones relativas al cuadro vuelven a intercambiarse: el niño a la izquierda y ella a la derecha). Giddens va hacia él y él se mueve hacia la derecha (es seguido por Giddens) lo que provoca un nuevo cambio (el niño a la derecha y ella a la izquierda). Tienen una conversación que provoca que el niño ande hacia la derecha “huyendo”, la institutriz le sigue y le corta el paso (se pone en la derecha dejando al niño a la izquierda del cuadro), tras detenerse, el niño vuelva a andar, esta vez hacia la izquierda y ella le sigue, intercambiándose nuevamente las posiciones (Giddens a izquierda de cuadro y Miles a derecha) y tiene lugar la conversación más tensa que dará pie a que Miles pierda el control de la situación definitivamente.
<b>CUADRO</b>	En esta secuencia vemos una combinación de planos largos con movimiento y planos correspondientes cuando los actores fijan su posición. Se utilizan los picados y contrapicados con sentido narrativo.
<b>MOVIMIENTO CÁMARA</b>	Panorámicas y travellings de seguimiento de Miles y Miss Giddens en su conversación.
<b>ACTORES</b>	Giddens: apreciamos una pérdida del sentido de la realidad progresiva, su convicción de la posesión de Miles sólo se ve alterada cuando Miles la llama “cruel”, momento en que se justifica basándose en la formación recibida y se pone suplicante ante Miles. Luego crece su convicción constantemente en la lucha contra el “mal”. Miles: el niño pasa alternativamente de momentos de reflexión interna a momentos de “ataque” a Giddens para defenderse de sus acusaciones. Huye para evitar el acoso, pero poco a poco va perdiendo el control (aparece el sudor) hasta que estalla.
<b>ESPACIO OFF</b>	Potenciado por los sonidos no síncronos (agua, ruido en el follaje).

## Sonido

<b>DIALOGO</b>	Informativo y expresivo	
<b>VOZ EN OFF</b>		
<b>SONIDO SIGNIFICANTE</b>	Agua Ruido entre follaje	Recuerdo del lago Premonición aparición Quint
<b>MÚSICA</b>	Extradiegética dramática	Apoya los momentos más intensos

Esta secuencia resulta especialmente ilustrativa respecto al uso de diferentes recursos expresivo en el medio cinematográfico. En primer lugar es

llamativa la puesta en escena en la que, a través del intercambio de las posiciones de los personajes y la utilización de los picados y contrapicados crea una perfecta expresión de la situación mental por la que atraviesan los personajes, especialmente la protagonista.

Debido al orden de lectura natural de izquierda a derecha (que es el general en Occidente), está establecido que se produce una sensación de alivio o liberación cuando el movimiento es hacia la derecha, pero que es oprimida por cualquier objeto que se encuentre a la izquierda, bloqueándole el paso. Por ello, cuando enfrentamos a dos personajes, aquel que ocupa el lugar más amenazador será situado a la derecha del cuadro mirando a la izquierda para bloquear el camino del sujeto activo que busca un objetivo, que será situado a la izquierda del cuadro, mirando hacia la derecha. Por ello los movimientos hacia la derecha iniciados por Miles e interrumpidos por Giddens son una traslación perfecta del acoso al que la institutriz somete al niño. Las posiciones alternantes de ambos respecto al cuadro son un indicativo de cuando un personaje es el que se encuentra en una posición más amenazadora (hay que señalar que estamos viendo el mundo bajo el prisma de Miss Giddens, con lo que tiene sentido que el niño, como representación del mal que le posee según ella, tenga en ocasiones el lugar a la derecha del cuadro. En el mismo sentido está empleado el juego de planos correspondientes (plano/contraplano) en picado/contrapicado; asignando al personaje que vemos en contrapicado la situación de dominio y amenaza y al que está en picado la situación de sometimiento, súplica. El que haya tanto cambio de posición nos indica lo poco segura que está Miss Giddens de sus planteamientos, lo errático de su conducta y la ambigüedad de las respuestas que halla.

Del mismo modo encontramos que la utilización de la banda sonora potencia el espacio fuera de campo. Al principio de la secuencia oímos el rumor de agua que corre, lo que nos lleva a un lugar húmedo que nos recuerda al lago en donde tienen lugar las apariciones de Miss Jessel (la iluminación que muestra en la cara de ambos reflejos acuosos camina en el mismo sentido).

Luego hay un sonido puntual de movimiento entre las hojas que provoca un gesto de Miss Giddens, ambos llevan la atención al fuera de campo (en cualquiera de los seis segmentos indicados por Burch) y nos sirven de premonición para la aparición de Peter Quint. El tono que va adquiriendo el diálogo y la música extradiegética potencia el dramatismo de la secuencia y el significado connotativo de la misma.

### 6.1.8.5.3. *The Innocents: Bloque 49.*

BLOQUE	TEMA	ESPACIO	INT./EXT	DIA/NOCHE	DURACIÓN
49	APARICIÓN DE QUINT.	INVERNADERO	INTERIOR	NOCHE	47 seg.

#### **Pto. de vista:**

Ocularización	Auricularización	focalización
Cero/interna secundaria	Cero/interna primaria	interna

**Acción:** Giddens sigue presionando al niño hasta que le hace perder los nervios y le contesta que es ella la que tiene miedo de estar loca, sin embargo ella ve, tras la ventana que hay detrás de Miles, cómo aparece Quint y, mientras, el niño se anima en sus acusaciones contra la institutriz, llamándola condenada, descarada y bruja, que el tío no la creerá y que el no es un bebé al que pueda asustar como asustó a Flora. El niño pierde los estribos y ríe, ella ve como Quint ríe también. El niño tira la tortuga de Flora contra una ventana y rompe el cristal, entonces sale corriendo a la oscuridad del jardín. Miss Giddens lo sigue.

PERSONAJES	VESTUARIO	SIGNIFICADO	DIÁLOGOS
GIDDENS	Vestido negro	Amenaza, destino trágico	SÍ
MILES	Traje negro	Destino trágico	SÍ
PETER QUINT			NO

OBJETO	SIGNIFICADO	METÁFORA	SIGNIFICADO	LENGUAJE ESCRITO
TORTUGA				
VENTANA	Connexion con otra dimensión	Tortuga rompe el cristal de la ventana	Desaparece el cristal que separa ambas dimensiones. Todo se une.	

### Recursos expresivos:

#### Imagen

MONTAJE	TRANSICIONES	ILUMINACIÓN	COLOR	PROC. ÓPTICOS
DINÁMICO	CORTE	DURA Expresionista Claro oscuro.	BN	

<b>PUESTA EN ESCENA</b>	Viene marcada por el montaje y la iluminación. Alcanzada las posiciones de Giddens arrodillada a la izquierda y Miles a la derecha en pie, se produce un mecanismo de montaje cada vez más dinámico en el que vemos la progresiva sustitución de Miles por la ventana y por Quint, que “aparece” en ella gracias a una utilización no realista de la iluminación. Planos progresivamente más cortos de duración y con mayor aproximación al objeto (hasta llegar a un PPP de la boca de Miles y un PD de la tortuga en la mano del niño) para alcanzar el clímax de la secuencia con el lanzamiento de la tortuga y la rotura de la ventana. La secuencia se resuelve con una nueva huída hacia la derecha de Miles, y Miss Giddens que se levanta y le persigue al exterior.
<b>CUADRO</b>	Sucesión de picados de Giddens y contrapicados de Miles y de Quint, que demuestran el reparto emocional de las fuerzas de la secuencia. En el plano final cabe resaltar cómo, tras realizar la panorámica de seguimiento hacia la derecha, Miles sale del invernadero en PG e inmediatamente el vestido negro de Giddens tapa todo el cuadro por un instante, hasta que vemos alejarse de espaldas a la mujer en busca del niño.
<b>MOVIMIENTO CÁMARA</b>	En este bloque solo encontramos dos movimientos. Una panorámica rápida y corta hacia la izquierda para seguir la mano de

	Miles cuando lanza la tortuga. Una panorámica rápida hacia la derecha de seguimiento de Miles en su huida al exterior.
<b>ACTORES</b>	Giddens: muy expresiva en actitud casi suplicante, parece no creer lo que ve, que es la materialización de sus temores. Miles: fuera de sí totalmente, por primera vez en la película. Actitud agresiva y amenazadora. Termina rompiendo el cristal por el que se producen las apariciones y huyendo para escapar del acoso. Peter Quint: parece apoyar al niño en las acusaciones a Giddens, representa una amenaza por su actitud, no por su acción (sólo se hace visible, mira y ríe).
<b>ESPACIO OFF</b>	Cobra importancia al escuchar perder los nervios al niño y no verle, sino ver la aparición de Quint en la ventana. Priorizando el mundo imaginario frente al real.

## Sonido

<b>DIÁLOGO</b>	Expresivo.	
<b>VOZ EN OFF</b>		
<b>SONIDO SIGNIFICANTE</b>	Risa deformada de Quint y Miles. Rotura de cristal.	Confirma los temores de la institutriz y nos hace dudar de su estabilidad mental.
<b>MÚSICA</b>	Extradiegética dramática	Resaltar momentos dramáticos

En este bloque resulta interesante cómo la focalización interna que abarca toda la película es apoyada por la ocularización y la auricularización. De modo que se cambia la ocularización cero por la ocularización interna secundaria (cuando Giddens ve a Quint) durante el transcurso de la acción y se introducen momentos de auricularización interna primaria (risas deformadas) dentro del contenedor habitual de auricularización cero. Estas incursiones en la percepción subjetiva del personaje nos indican los momentos en los que la percepción de Miss Giddens se encuentra más condicionada por el mundo imaginario de su mente que por su interpretación del mundo en que vive.

La utilización del montaje apoya el clímax dotándolo de una rapidez y un tipo de planos que contrasta con el empleado en el resto de la película. Del

mismo modo la iluminación se va tornando cada vez más expresiva y se utiliza una fuente de luz no justificada (se enciende un foco en plena acción) para provocar la aparición del “fantasma” desde la otra dimensión.

#### **6.1.8.5.4. The Innocents: Bloque 50.**

BLOQUE	TEMA	ESPACIO	INT./EXT	DIA/NOCHE	DURACIÓN
50	MILES HUYE AL EXTERIOR Y MUERE	JARDÍN	EXTERIOR	NOCHE	3 min. 5 seg.

#### **Pto. de vista:**

Ocularización	Auricularización	focalización
Cero/interna primaria	Cero/interna primaria	interna

**Acción:** Corre perseguido por Miss Giddens y cae al suelo, ella le alcanza y le acaricia. El niño la pide perdón y ella le abraza, consolándole... la mujer le dice que no era él el que decía esas palabras, que no eran sus palabras. Ahora le dice que lo diga, que confiese ahora mientras le abraza, que diga su nombre y todo habrá terminado. El niño no sabe a quién quiere que mencione. Ella dice que debe decir el nombre del *“hombre que te enseñó, con el que te ves, con el que nunca te has dejado de ver”*. Miles se separa violentamente de ella y le dice que se equivoca, que está loca. Giddens, casi en éxtasis, insiste en que diga su nombre. Le coge violentamente y zarandea al niño insistiendo en que diga su nombre, el niño dice que está muerto. Ella mira a las estatuas del jardín y le dice que mire, ella le ve en lo alto, ocupando el lugar de una estatua...le dice que está aquí y que debe decir su nombre, le gira hacia donde ella ve a Quint, el niño dice el nombre de Peter Quint y pregunta por dónde está, se separa de ella y le busca... pero no lo ve. Desde un punto de vista elevado vemos a Giddens cómo mira a Quint y al niño cómo se gira buscándole sin verle y preguntando que dónde demonios está. Queda paralizado por el shock y cae al suelo, desde el encuadre anterior vemos que la posición de Quint es ocupada por una escultura y que Giddens se inclina al suelo para recoger a

Miles. Le levanta, ella está tranquila pues cree que ha vencido, que ha liberado a Miles, que le ha salvado. Le consuela y le acaricia, le dice que está libre, que ella le tiene y que él (Peter Quint) le ha perdido para siempre. Le mira a la cara y reconoce, con horror, que está muerto, grita su nombre “¡Miles!”.

De un modo espeluznante y sabiéndole muerto, le llora y le da un beso en la boca, mientras suenan los pájaros en la noche y ambos desaparecen del encuadre, que queda absolutamente negro.

PERSONAJES	VESTUARIO	SIGNIFICADO	DIÁLOGOS
GIDDENS	Vestido negro	Destino trágico	SI
MILES	Traje negro	Destino trágico	SI
PETER QUINT			NO

OBJETO	SIGNIFICADO	METÁFORA	SIGNIFICADO	LENGUAJE ESCRITO
ESCULTURA		SUSTITUCIÓN De estatua por Quint y viceversa.	Cambio del mundo real por el imaginario/ fin de la amenaza.	
		CAÍDA		

### Recursos expresivos:

#### Imagen

MONTAJE	TRANSICIONES	ILUMINACIÓN	COLOR	PROC. ÓPTICOS
DINÁMICO/PAUSADO	CORTE	Dura y expresiva No justificada dirigiendo luz específica no natural a los ojos de Giddens	BN	

<b>PUESTA EN ESCENA</b>	Se inicia el bloque con la salida al exterior de Miles y el cambio de sentido de éste en su huída, lo que no varía el sentido de su carrera ya que se elige
-------------------------	---

	<p>un nuevo eje, aprovechando el paso de la puerta del invernadero al pasar del interior al exterior. De este modo Miles, pese a cambiar su sentido de carrera, continúa corriendo hacia la derecha, Giddens le sigue y se detiene. Nuevamente el montaje juega un lugar primordial en esta puesta en escena, pues se contrastan planos de Giddens más o menos estáticos con la huida de Miles en un travelling de seguimiento hacia la derecha. Hasta que los vemos a ambos en un plano en el que Miles se acerca a primer término y cae, Giddens le alcanza y le coge. Se produce un salto de eje, utilizando el movimiento vertical para disimularlo, de modo que Giddens queda a la derecha y Miles a la izquierda del cuadro, mientras la institutriz le consuela e intenta que diga el nombre del jardinero (le consuela pero aprovecha su debilidad para presionarle definitivamente). Al producirse la aparición de Quint, Miles y Giddens quedan situados a la izquierda y Peter Quint se encuentra a lo alto (contrapicado) y a la derecha.</p> <p>Estamos en el clímax de la escena y la película, resulta fundamental para la comprensión interna el ver los movimientos y las miradas de los personajes. Mientras Giddens mira fija hacia las estatuas y ve a Peter Quint, vemos, en el plano picado con referencia de Quint cómo Giddens dirige la mirada hacia donde está la aparición y cómo Miles busca, dirigiendo la mirada a varios sitios, pero nunca a donde supuestamente se encuentra, con lo que podemos deducir que no lo ve.</p> <p>El beso final y la desaparición del cuadro de las figuras (primero Miles sale hacia abajo, luego Giddens sale de cuadro hacia arriba) para dejar en negro la imagen culminando brillantemente la puesta en escena.</p>
<b>CUADRO</b>	<p>Planos generales al principio del bloque que van cerrándose a PP de Giddens y Miles en picado (Miles) y contrapicado (Giddens).</p> <p>Contrapicado extremo en la panorámica circular de las estatuas.</p> <p>Picado extremo en PG del jardín con las estatuas (un plano tiene referencia de Peter Quint y en el plano más avanzado ésta ha sido sustituida por la referencia de una estatua)</p>
<b>MOVIMIENTO CÁMARA</b>	<p>Travelling de seguimiento de Miles.</p> <p>Panorámica circular de las estatuas en contrapicado.</p>
<b>ACTORES</b>	<p>Giddens: se encuentra “iluminada”, cree triunfar sobre el mal y se desespera al ver al niño muerto. El beso final es intranquilizador y manifiesta su desequilibrio mental.</p> <p>Miles: al borde del colapso se relaja y confía en la institutriz, al ver revivir la pesadilla de su acoso no puede oponer más resistencia e intenta ver lo que le dice Giddens, pero sin éxito.</p>
<b>ESPACIO OFF</b>	

**Sonido**

<b>DIÁLOGO</b>	Expresivos e informativos.	
<b>VOZ EN OFF</b>		
<b>SONIDO SIGNIFICANTE</b>	Zumbido resaltando el movimiento brazo de Peter Quint. Pájaros cantando.	Enlazan con el principio, parece que la pesadilla ha terminado.
<b>MÚSICA</b>	Extradiegética dramática	Resalta la acción.

En este bloque alcanza una especial importancia la combinación de los recursos cinematográficos para lograr la expresividad plena. De este modo tenemos que la huída de Miles, junto con su caída y su búsqueda infructuosa de Peter Quint nos habla de cómo ha sido derrotado en la defensa de sus posiciones, cómo ha caído bajo el influjo de Miss Giddens y ha intentado dar credibilidad a sus imaginaciones (buscando a Quint). Sin embargo, la presión sufrida en combinación con el “fantasma” (pero no el que ve Giddens, sino el de sus recuerdos, que el querría haber borrado) le provocan el shock que acaba con su muerte.

La luz expresiva y antinatural situada sobre los ojos de Giddens que los destacan de la penumbra del resto del ambiente, pone el acento en el carácter mental de la situación (los ojos desorbitados como reflejo de su mente, espejo del alma).

La música extradiegética refuerza el dramatismo de la secuencia. El “sonido” de auricularización interna primaria resaltando el gesto de levantar el brazo de Peter Quint junto con la ocularización interna primaria (en los picados y los contrapicados extremos) ponen de relieve el carácter eminentemente subjetivo del clímax final.

El silencio que se produce antes de la muerte resalta el golpe de su caída a la tierra. El canto de los pájaros parecen indicar que la pesadilla ha terminado, que Miss Giddens ha conseguido su objetivo de “salvar” a los niños.

Pero el grito deformado de Giddens al darse cuenta que Miles ha muerto indica que una nueva pesadilla ha comenzado: el remordimiento. El grado de desequilibrio mental de la institutriz y de su fondo sexual queda reflejado en el beso que da al niño muerto, más cercano del que se daría a un amante. La desaparición progresiva del cuadro, saliendo el niño muerto por la parte inferior del cuadro y la institutriz por la parte superior para dejar el cuadro en negro es una alusión al estado en que quedan las cosas: el niño muerto en la tierra, la institutriz refugiándose en el rezo, el mundo resultante en penumbra.

El contraste del canto de los pájaros con las duras imágenes que vemos llaman a la reflexión sobre lo visto.

#### **6.1.8.5.5. The Innocents: Bloque 51.**

<b>BLOQUE</b>	<b>TEMA</b>	<b>ESPACIO</b>	<b>INT./EXT</b>	<b>DIA/NOCHE</b>	<b>DURACIÓN</b>
51	TÍTULOS. GIDDENS REZA	INDETERMINADO	EXTERIOR	NOCHE	

#### **Pto. de vista:**

<b>Ocularización</b>	<b>Auricularización</b>	<b>focalización</b>
Cero	Interna primaria	interna

**Acción:** Sobre los títulos de crédito vemos las manos torturadas de la institutriz que se juntan para rezar, como al principio... volvemos al momento inicial de la película, todo ha sido un flashback.

<b>PERSONAJES</b>	<b>VESTUARIO</b>	<b>SIGNIFICADO</b>	<b>DIÁLOGOS</b>
GIDDENS	Vestido negro	Destino trágico	

<b>OBJETO</b>	<b>SIGNIFICADO</b>	<b>METÁFORA</b>	<b>SIGNIFICADO</b>	<b>LENGUAJE ESCRITO</b>
MANOS	Arrepentimiento			

REZANDO	Remordimiento			

**Recursos expresivos:****Imagen**

MONTAJE	TRANSICIONES	ILUMINACIÓN	COLOR	PROC. ÓPTICOS
lento		Dura penumbra	BN	

<b>PUESTA EN ESCENA</b>	Sobre la imagen en negro vemos ascender unas manos tenuemente iluminadas, unidas en actitud de rezo.
<b>CUADRO</b>	Las manos quedan situadas a la izquierda del cuadro y mucho aire a la derecha, en negro. En la derecha del cuadro aparecen los títulos de salida de la película.
<b>MOVIMIENTO CÁMARA</b>	
<b>ACTORES</b>	
<b>ESPACIO OFF</b>	Al ver únicamente las manos se lleva la atención al espacio que ocuparía el resto del cuerpo de la institutriz.

**Sonidos**

<b>DIÁLOGO</b>		
<b>VOZ EN OFF</b>		
<b>SONIDO SIGNIFICANTE</b>	Canto de pájaros	Nos lleva al momento inicial de la película y su contraste con el negro que domina la imagen llama a la reflexión.
<b>MÚSICA</b>		

Un cambio en la intensidad del negro es la única referencia que tenemos de haber cambiado de tiempo y espacio respecto a la escena anterior. La aparición de las manos por la parte inferior de la pantalla nos recuerda el segmento por el que vimos desaparecer a Miles, con lo que llama la atención sobre la muerte del niño. La vuelta a la situación con la que iniciábamos la película nos recuerda el carácter de flash back que toda ella tiene y que, debido a la magnitud del mismo (ocupa casi todo el metraje) hemos podido

olvidar. Este conocimiento es fundamental para caer en que el recuerdo de la historia ha sido motivado por el sufrimiento y remordimiento que ha provocado la misma.

Esta recolocación del punto de atención desde la historia aparente externa hasta el motivo interno que produce ese resultado hace que surja la siguiente pregunta: Si la institutriz ha triunfado en su “misión” de “salvar” el alma de los niños al suprimir la posesión de la que eran objeto, ¿por qué sufre y tiene remordimientos?

Lo cual conduce a una nueva: ¿en la historia vista los fantasmas eran reales? O mejor, ¿la historia vista trata sobre fantasmas o sobre una locura, una obsesión?

#### **6.1.8.6. Comparación detallada del final de la historia central.**

Siendo el mensaje general y la conclusión absolutamente similares, llama la atención la incorporación de elementos nuevos y la supresión de otros en la versión cinematográfica.

Así se suprime toda intervención del servicio de la mansión en esta escena, puesto que la institutriz ha decidido hacer que todos se vayan, lo que no ocurre en la novela, en donde sólo la señora Grose y Flora son los que abandonan el lugar. Esto obedecería a la necesidad de síntesis del cine y enlazaría con el momento en la novela en el que Miles le dice a la institutriz:

*“¡Al fin solos!”*

También encontramos que la comida que tiene lugar en el relato ha sido sustituida por el tomar el té. Y la sustitución del CORDERO TROCEADO por la GELATINA (ya explicado).

El paso de la hora de la comida de la novela a la hora del té, posibilita la reubicación temporal de la historia, pasando del día de la historia original al atardecer que desemboca en la noche final de la película.

Resulta evidente que el cambio está hecho a conciencia y posee contenido en sí mismo. El apacible día gris que en la novela es testigo de la muerte de Miles indica que, fuera de la mente de Miss Giddens, todo es normal y rutinario, contrastando fuertemente con el ambiente turbulento en que nos hemos visto transportados por su narración. El carácter icónico del cine haría imposible el recordar en el momento justo que el día es apacible sin que ello quedara como artificioso, Jack Clayton ha preferido utilizar el carácter simbólico de la noche (que abunda en lo tormentoso y oscuro de la historia) para finalizar la tragedia que nos cuenta. Y establece un símil entre la noche física de la penúltima escena y la noche mental de Miss Giddens que encuadra toda la historia.

El carácter sexual de la historia se muestra progresivamente en este fragmento de la novela con frases como:

- *“Como si fuéramos una pareja de novios”.*
- *“gemido de placer.”*
- *“acerqué contra mí.”*
- *“apretaba contra mi pecho”.*

En la película esta orientación sexual de la historia queda eclipsada por la acción que envuelve a la aparición de Peter Quint hasta el momento final, en donde, cuando Miss Giddens cree haber triunfado suelta un desgarrador grito de desesperación llamando a Miles y acerca al niño muerto y le da un apasionado beso en la boca, que recuerda más al que se daría a un amante perdido que el que correspondería a un niño querido.

Como ya se ha indicado en otros apartados, una nueva diferencia aparece en lo relativo al espacio en el que transcurre la acción, mientras que en la novela sucede toda la acción final en el interior de la casa en el COMEDOR DE MAYORES, en la película se produce una transición desde el interior de la casa hasta el exterior pasando por el espacio intermedio (cuyas paredes son de cristal) del invernadero. El “espacio del discurso” es una de las características primordiales del lenguaje cinematográfico y es utilizado para concretar y dotar de significación el espacio en el que se desenvuelve la

diégesis. El interior de la mansión representaría la mente, llena de recovecos y lugares oscuros, de la institutriz. El invernadero sería un lugar de transición, lleno de naturaleza encerrada, en el que las paredes son más frágiles y están hechas del material (cristal) que da acceso a la temida y desconocida dimensión en la que se encuentra Peter Quint (como representación de lo demoníaco, lo sexual, lo prohibido y amoral). El jardín exterior de noche representaría la unión física de Miss Giddens con sus temores, ella va hacia su encuentro en un acto de “valentía” para “salvar” a Miles pero su actuación provoca la muerte del niño, tornando su “victoria” en derrota.

## **6.2. OTRA VUELTA DE TUERCA**

**DE  
ELOY DE LA IGLESIA**

**ANÁLISIS DE SU ADAPTACIÓN.**



### **6.2.1. Patrones estructurales.**

#### **EL TÍTULO DE LA OBRA**

La película respeta el nombre original de la novela pero traducido al castellano, con lo que queda clara su voluntad de servidumbre temática respecto a la misma y la intención de trasladar la historia a un nuevo espacio y, por lo tanto, a una nueva cultura. El eje central temático trata sobre el giro de los acontecimientos y las nuevas dimensiones que se abren con su análisis.

#### **HISTORIA Y ARGUMENTO**

Como podremos observar en el análisis de las acciones, la historia respeta los núcleos temáticos y las acciones cardinales básicas de la novela introduciendo la variación de la localización, ahora transcurre en España, concretamente en el país vasco, y del personaje principal, pues en lugar de ser una institutriz ahora es un maestro.

Estos cambios permiten que Eloy de la Iglesia elabore una “vuelta de tuerca” particular en la que aparece el tema de la homosexualidad y su represión por la moral cristiana.

#### **ESTRUCTURA GENERAL**

La película mantiene una estructura lineal siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos con alguna incursión en los recuerdos del maestro. Estas presentaciones de los recuerdos se realizan por medio de flashbacks que sirven de recordatorio de alguna de las acciones que ya hemos visto. Por lo tanto no descubren nuevas claves ni ahondan en el pasado del personaje sino que redundan en la información ya ofrecida por la película con imágenes ya vistas y sonidos ya escuchados, presentados en un nuevo montaje visual o con un tratamiento sonoro a base de revers y ecos que pretende representar la sensación y la secuencia de pensamiento que tiene el maestro.

## **6.2.2. Análisis de las acciones.**

### **6.2.2.1. Análisis de las acciones: Función temática.**

<b>THE TURN OF THE SCREW</b>	<b>OTRA VUELTA DE TUERCA<sup>139</sup></b>
1. DAR VEROSIMILITUD, PONER EN ANTECEDENTES Y ENFOCAR LA HISTORIA BAJO EL PUNTO DE VISTA DE LA INSTITUTRIZ.	<b>PONER EN ANTECEDENTES Y CENTRAR EL PROTAGONISTA</b>
2. PRESENTAR EL ENTORNO Y LOS PERSONAJES.	<b>PRESENTAR EL ENTORNO Y LOS PERSONAJES.</b>
3. ELEMENTOS SOMBRÍOS DEL PASADO.	<b>ELEMENTOS SOMBRÍOS DEL PASADO</b>
4. LA INSTITUTRIZ DECIDE ACTUAR.	ATRACCIÓN SEXUAL
5. EL PASADO SE APODERA DEL PRESENTE. APARICIONES.	<b>SE PRODUCEN APARICIONES</b>
6. CLARIVIDENCIA VERSUS REALIDAD: LA MISIÓN.	<b>ELEMENTOS SOMBRÍOS DEL PASADO</b>
7. NIÑOS CON MÁS SOMBRAS QUE LUCES.	<b>NIÑOS CON MÁS SOMBRAS QUE LUCES.</b>
8. SE ENCARNA EL TEMOR: APARICIONES DE PETER QUINT Y JESSEL.	<b>SE ENCARNA EL TEMOR: APARICIONES DE PETER QUINT Y JESSEL.</b>
9. HABILIDADES DE LOS NIÑOS	JUSTIFICANDO LA MUERTE FINAL DE MILES
10. ASOMA LA ADOLESCENCIA DE MILES.	<b>HABILIDADES DE LOS NIÑOS</b>
11. CONFUSIÓN SEXUAL DE LA INSTITUTRIZ.	PERVERSIÓN DE MIKEL Y <b>CONFUSIÓN SEXUAL DEL MAESTRO</b>
12. CONFUSIÓN REALIDAD/IMAGINACIONES.	LAS APARICIONES SE HACEN TANGIBLES

<sup>139</sup> Aparece resaltado en negrita aquellas funciones temáticas que coinciden con la obra literaria.

13. ENFRENTAMIENTO INSTITUTRIZ CON MILES.	<b>ENFRENTAMIENTO CON MILES</b>
14. COLAPSO FINAL.	<b>COLAPSO FINAL</b>

La estructura conformada es similar a la de la novela, solo encontramos un pequeño cambio de enfoque en el tratamiento y justificación de la narración, así como la aparición de temas que cambian el orden en el que aparecen y por ello el significado que transmiten. Al igual que en la novela, las secuencias iniciales se utilizan para centrar la figura del protagonista, pero no se plantea de modo en que el punto de vista sea determinante para validar las acciones que van a suceder, es decir, el grado de subjetividad de la narración es muy poco acentuado.

Se plantean los conflictos de modo aislado, así las apariciones de los “fantasmas” no inciden mucho en las obsesiones del maestro. Parece que su confusión sexual por las sugerencias de Mikel va por un lado y su preocupación por las apariciones por otro. Tan es así que necesita recurrir a las figuras del párroco para explicar la condena del alma de Mikel y la del médico para justificar su futura muerte por enfermedad cardíaca.

#### **6.2.2.2. Análisis de las acciones: Función cardinal.**

<b>THE TURN OF THE SCREW</b>	<b>OTRA VUELTA DE TUERCA<sup>140</sup></b>
1. ANTECEDENTES.	1. ANTECEDENTES
2. INSTITUTRIZ LLEGA A LA MANSIÓN.	2. MAESTRO ROBERTO LLEGA A LA MANSIÓN.
3. CARTA TÍO Y EXPULSIÓN DE MILES.	3. CARTA TÍO Y EXPULSIÓN DE MIKEL
4. SOMBRA DEL PASADO: INSTITUTRIZ JESSEL Y PETER QUINT.	4. LLEGA MIKEL
5. LLEGA MILES.	5. SOMBRA DEL PASADO.: CRISTINA

<sup>140</sup> Aparece resaltado en negrita aquellas funciones temáticas que coinciden con la obra literaria.

	<b>LUQUÍN Y PEDRO BRAÑA..</b>
6. PESDILLAS DE LA INSTITUTRIZ.	<b>6. APARICIÓN EN UNA TORRE</b>
7. APARICIÓN EN UNA TORRE.	<b>7. APARICIÓN DE PEDRO TRAS EL CRISTAL</b>
8. APARICIÓN TRAS EL CRISTAL.	<b>8. ASUNCIÓN DE QUE EL APARECIDO ES QUINT.</b>
9. ASUNCIÓN DE QUE EL APARECIDO ES QUINT.	<b>9. APARICIÓN DE INSTITUTRIZ.. EN EL MAR.</b>
10. APARICIÓN DE MS JESSEL EN EL LAGO.	<b>10. CONVERSACIÓN CON EL AMA</b>
11. CONVERSACIÓN CON GROSE.	<b>11. RELACIÓN CON LOS NIÑOS: MIKEL RECITA</b>
12. RELACIÓN CON LOS NIÑOS: MILES TOCA EL PIANO, JUEGOS CONTRA ELLA.	<b>12. FLORA MIRA Y VE ALGO EN EL JARDÍN. ESE ALGO ES MILES, NO UNA APARICIÓN.</b>
13. FLORA MIRA Y VE ALGO EN EL JARDÍN. ESE ALGO ES MILES, NO UNA APARICIÓN.	<b>13. CONVERSACIÓN ÍNTIMA CON MIKEL</b>
14. CONVERSACIÓN ÍNTIMA CON MILES.	<b>14. CARTA AL TÍO.</b>
15. CONVERSACIÓN CON GROSE.	<b>15. FLORA EN LA PLAYA. APARICIÓN DE INSTITUTRIZ..</b>
16. VISITA A MILES DE NOCHE.	<b>16. COLAPSO /ENFERMEDAD DE FLORA</b>
17. FLORA ESCAPA AL LAGO.	<b>17. MAESTRO Y MIKEL A SOLAS</b>
18. LA INSTITUTRIZ ENCUENTRA A FLORA Y SE PRODUCE LA APARICIÓN DE JESSEL.	<b>18. APARICIÓN DE PEDRO</b>
19. COLAPSO/ENFERMEDAD DE FLORA	<b>19. COLAPSO Y MUERTE DE MIKEL</b>
20. INSTITUTRIZ Y MILES A SOLAS.	20.
21. APARICIÓN DE QUINT.	21.
22. COLAPSO Y MUERTE DE MILES.	22.
	23.

La mayoría de las funciones cardinales se cumplen en la adaptación *Otra vuelta de tuerca* respecto a *The Turn of the Screw*. Sólo observamos la ausencia de las características pesadillas que tiene el personaje protagonista de la historia. Las pesadillas se configuran como un elemento muy visual que

Jack Clayton potenció en *The Innocents* para dotar de mayor profundidad psicológica a su personaje protagonista. En esta versión Eloy de la Iglesia decide eliminarlas y sustituirlas por recuerdos enlazados de las situaciones vividas por el maestro en la mansión, de modo que estos flashbacks sirvan como reflexión, convirtiendo el tema central del discurso en un asunto más moral y religioso que psicológico o paranormal. La historia permanece reconocible pese a esta ausencia y a los cambios de localización donde se localiza el entramado de las acciones.

### 6.2.2.3. Análisis de las acciones: Acciones narrativas.

<b>THE TURN OF THE SCREW</b>	<b>OTRA VUELTA DE TUERCA<sup>141</sup></b>
CUENTAN HISTORIAS.	TÍTULOS DE CRÉDITO.
ENTREVISTA Y ANTECEDENTES PROTAGONISTA.	MAESTRO TORTURADO.
INSTITUTRIZ LLEGA A LA MANSIÓN Y CONOCE A FLORA Y GROSE EN LA CASA.	MAESTRO ENCUENTRA TRABAJO.
INSTITUTRIZ SE SITÚA EN LA CASA.	<b>ENTREVISTA TÍO NIÑOS.</b>
PRESENTIMIENTO DE BARCO A LA DERIVA.	<b>LLEGADA AL CASERÓN.</b>
INSTITUTRIZ RECIBE LA CARTA DEL TÍO Y DEL COLEGIO.	<b>ENTRADA A LA CASA.</b>
COMENTA LA EXPULSIÓN DEL NIÑO CON GROSE.	CONOCE A FLORA EN LA PLAYA.
GROSE HABLA DE LA ANTERIOR INSTITUTRIZ Y DA A ENTENDER LA PRESENCIA DE QUINT.	MAESTRO DESHACE EL EQUIPAJE.
MILES LLEGA.	BAÑO DEL MAESTRO.
LA INSTITUTRIZ DECIDE TOMAR LAS RIENDAS.	MAESTRO OBSERVA A LA NIÑA REZAR.
LA INSTITUTRIZ SE IDENTIFICA CON SU FUNCIÓN.	<b>FLORA ACOMPAÑA AL MAESTRO POR LA CASA.</b>
PRIMERA APARICIÓN EN UNA TORRE.	FLORA JUEGA EN EL EXTERIOR DE LA CASA.
COMIENZA EL MIEDO.	<b>LLEGA LA CARTA DEL TÍO QUE LLEVA LA CARTA DEL COLEGIO.</b>
LA TAREA DE LA ENSEÑANZA. LA SOMBRA SOBRE EL PASADO DE MILES AFLORA. AISLAMIENTO EXTERIOR.	<b>MAESTRO COMPARTIÓ LA CARTA CON EL AMA DE LLAVES.</b>
SEGUNDA APARICIÓN DE QUINT A TRAVÉS DEL CRISTAL MIRANDO HACIA EL INTERIOR.	<b>LLEGA MIKEL..</b>
CONVERSACIÓN TRAS LA APARICIÓN.	MIKEL EN SU HABITACIÓN.
CLARIVIDENCIA VERSUS REALIDAD.	MAESTRO PASA A LA HABITACIÓN CERRADA.

<sup>141</sup> Aparece resaltado en negrita aquellas funciones temáticas que coinciden con la obra literaria.

LA INSTITUTRIZ SE TOMA EL ASUNTO COMO UNA MISIÓN DIVINA.	<b>PRIMERA APARICIÓN DE PEDRO.</b>
LA INSTITUTRIZ DESCRIBE SU RELACIÓN CON LOS NIÑOS.	<b>MAESTRO SUBE A LA TERRAZA Y DESCUBRE A MIKEL.</b>
PRIMERA APARICIÓN DE MS. JESSEL EN EL LAGO.	<b>SEGUNDA APARICIÓN DE PEDRO.</b>
LA INSTITUTRIZ CUENTA A GROSE LA APARICIÓN. CREE QUE LOS NIÑOS LO SABEN TODO.	ENCUENTRO DEL MAESTRO CON EL PÁRROCO DEL PUEBLO.
LA INSTITUTRIZ DUDA DE LO VISTO Y HABLA DE NUEVO CON GROSE.	ROBERTO ECHA EN CARA A ANTONIA QUE NO LE INFORMARA.
RELACIÓN CON LOS NIÑOS.	<b>HABLAN DE PEDRO..</b>
LA SOMBRA DEL COLEGIO Y DE LAS RELACIONES DEL PASADO CON QUINT.	<b>HABLAN DE MILES EN EL INTERIOR DE LA CASA.</b>
HABILIDADES DE LOS NIÑOS. CANTO, PIANO, LECTURA.	LOS NIÑOS JUEGAN CON UNA PALOMA.
SUFRIMIENTO DE LA INSTITUTRIZ. NUEVA APARICIÓN DE QUINT.	EN LA CASA OSCURA LOS NIÑOS JUEGAN Y SE BAÑAN.
FLORA NO DUERME, MIRA TRAS LA VENTANA.	<b>COMENTAN EL MAESTRO Y EL AMA LOS JUEGOS DE LOS NIÑOS Y LA INFLUENCIA DEL HOMBRE QUE MURIÓ SOBRE ELLOS.</b>
LA INSTITUTRIZ PASA MALAS NOCHES. SEGUNDA APARICIÓN DE JESSEL.	<b>MAESTRO BAJA LAS ESCALERAS.</b>
NUEVA DESAPARICIÓN DE FLORA. MILES PASEA POR EL JARDÍN DE NOCHE.	NIÑOS JUEGAN EN LA PLAYA Y MAESTRO QUEDA A SOLAS CON FLORA.
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. CUENTA CÓMO ACABA LA AVENTURA DE MILES EN EL JARDÍN.	<b>MAESTRO COMENTA CON AMA LA APARICIÓN DE LA INSTITUTRIZ.</b>
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. DICE QUE LOS NIÑOS ESTÁN INMERSOS EN LA VISIÓN DE LOS MUERTOS QUE REGRESAN.	ACTUACIÓN DE LOS NIÑOS.
UN MES DE RELACIONES CON LOS NIÑOS DONDE CRECE LO INNOMBRABLE ENTRE ELLOS.	<b>EL MAESTRO BUSCA A LOS NIÑOS.</b>
LA INSTITUTRIZ REFLEXIONA SOBRE LOS NIÑOS.	APARICIÓN DE PEDRO EN LA PLAYA Y SALVA A MIKEL.
COMENTAN EL DESEO DE QUE VENGA EL TÍO.	
LA INSTITUTRIZ HABLA CON MILES CAMINO DE LA IGLESIA.	
LA INSTITUTRIZ REFLEXIONA EN LAS TUMBAS.	UN MÉDICO AUSCULTA A MIKEL Y ADVIERTE AL PROFESOR DE SU FRÁGIL SALUD.
VE A JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIO.	<b>EL MAESTRO DECIDE IR A VER AL CONDE.</b>
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. DECIDE ESCRIBIR AL TÍO.	MIKEL SE CONFIESA EN LA IGLESIA.
LA INSTITUTRIZ VISITA A MILES POR LA NOCHE A SU DORMITORIO.	<b>EN LA TUMBA DE LA INSTITUTRIZ.</b>
EMBELESADA POR MILES TOCANDO EL PIANO.	4ª APARICIÓN PEDRO
FLORA DESAPARECE Y LA BUSCAN.	EL MÉDICO DICE QUE ESTÁ BIEN PERO QUE TIENE UNA DEFICIENCIA EN LE CORAZÓN.
BUSCAN EN EL LAGO A FLORA. APARICIÓN DE JESSEL Y COLAPSO DE FLORA.	<b>TODOS VAN A LA IGLESIA.</b>
FLORA DUERME CON GROSE.	MIKEL SE CONFIESA.
MILES APARECE CUANDO LA INSTITUTRIZ ACABA DE	<b>FLORA PONE FLORES A LA TUMBA DE LA</b>

TORMARSE EL TE.	<b>INSTITUTRIZ.</b>
FLORA SE PONE ENFERMA Y TEME A LA INSTITUTRIZ.	MAESTRO HABLA CON MIKEL.
LA INSTITUTRIZ A SOLAS CON MILES. INTERROGATORIO ACOSO.	FLORA TIENE LA MUÑECA.
APARECE QUINT EN SALA. COLAPSO Y MUERTE DE MILES.	<b>2ª APARICIÓN DE LA INSTITUTRIZ EN EL MAR</b>
	MAESTRO TORTURADO.
	3ª APARICIÓN DE LA INSTITUTRIZ.
	ROBERTO SUSPENDE EL VIAJE.
	PASEO EN LA OSCURIDAD Y APARICIÓN DE PEDRO.
	<b>MIKEL PASEA POR LA NOCHE EN EL JARDÍN.</b>
	<b>MAESTRO VA A LA HABITACIÓN DE MIKEL POR LA NOCHE.</b>
	MAESTRO ESCRIBE AL TÍO.
	ENCUENTRA A FLORA EN LA PLAYA Y APARICIÓN DE LA INSTITUTRIZ.
	<b>LOS LLANTOS DE FLORA SON OMNIPRESENTES EN LA NOCHE.</b>
	FLORA SE VA CON LA NIÑA EN COCHE DE CABALLOS.
	<b>A SOLAS CON MIKEL EN EL SALÓN, DE NOCHE.</b>
	EN EL INVERNADERO MAESTRO PRESIONA Y MIKEL ACUSA
	<b>COLAPSO Y MUERTE DE MIKEL.</b>

En *Otra vuelta de tuerca* se introduce el tema de la mortificación del cuerpo como alivio del alma. En los antecedentes de la historia situamos al protagonista, un joven seminarista, en su celda tras haberse autoflajelado con un pequeño látigo. De este modo se presenta la conciencia torturada del maestro como anterior a la historia central y no provocada por ella, como en *The Innocents*. Hay otras acciones que parecen más el reflejo de la película de Jack Clayton que la transformación de la novela de Henry James:

- Flora reza sola delante de la cama para tranquilidad espiritual del maestro, que la felicita por ello, mientras que en *The Innocents* es Miss Giddens la que hace que la niña rece su oración, pero es más un juego que otra cosa.
- Flora se va en coche de caballos.

- La secuencia final de la huída y colapso del niño: parece una copia tanto en la estructura SALÓN-INVERNADERO-JARDÍN como en la temporalidad, pues sucede por la noche. Incluso las actitudes concretas que adquiere Mikel en el invernadero recuerdan grotescamente a las que Miles adoptaba. Lo mismo se puede decir de la huída, caída y muerte de Mikel al salir, en plena noche, al jardín donde se aparece Pedro Braña por última vez.

Dos acciones nuevas cobran importancia en el sentido de explicar y hacer evidente aquello que no aparece en el subtexto:

- El médico examina a Mikel y pone en antecedentes de sus problemas cardíacos, lo cual sirve para justificar de un modo físico la muerte final como un simple infarto y no como un colapso ante la presión.
- El párroco le confiesa y es él el que dictamina que sólo Dios puede salvarle. Por boca del propio Mikel nos enteramos que, si ha pecado, no tiene ningún propósito de enmienda. Lo volvería a hacer (¿el qué?) y se sugiere que se lo pone fácil al maestro para que él también caiga.
- La inspección de la habitación del conde posibilita el ver la imagen de Pedro Braña e imaginarse el tipo de relación existente

Luego hay una acción que, existiendo en el contexto de la novela, nunca se explicitaba ( y tampoco se hace en *The Innocents*):

- Vemos cómo el maestro escribe la carta al tío.

### **6.2.2.3.1. Las apariciones.**

#### **Secuencia de las apariciones:**

##### ***THE TURN OF THE SCREW* (NOVELA)**

QUINT EN LA TORRE - QUINT EN EL VENTANAL – MISS JESSEL EN EL LAGO – QUINT EN UN VENTANAL EN LA ESCALERA – MISS JESSEL EN LA ESCALERA – MISS JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIO – MISS JESSEL EN EL LAGO – QUINT ATRAVÉS DE LA VENTANA DEL COMEDOR.

##### ***OTRA VUELTA DE TUERCA* (PELÍCULA)**

VOZ FEMENINA/ PEDRO EN TERRAZA/ PEDRO EN VENTANAL / CRISTINA EN PLAYA/ PEDRO EN PLAYA/CRISTINA ENTRA EN HABITACIÓN / CRISTINA SENTADA EN HABITACIÓN DE MAESTRO/ PEDRO EN VENTANAL/ CRISTINA EN PLAYA/ PEDRO EN ESCENA FINAL.

#### **6.2.2.3.1.1. Pedro Braña.**

**TERRAZA:** Después de haber visto su imagen en una fotografía que hay colgada en la pared del estudio del tío de los niños, Roberto está dando un paseo por los jardines sumido en la lectura de un libro, cuando percibe una sonoridad extraña en el lugar que le lleva a mirar hacia la terraza en la que está Pedro Braña junto a una paloma que sale volando a su lado. Es una aparición fugaz pero que permite ver la cara de Pedro. Cuando el maestro va a su encuentro, en la terraza está Mikel sentado en el suelo con los pantalones desabrochados. El muchacho se levanta y se abrocha el pantalón. Varias palomas se encuentran a su alrededor.

**VENTANAL:** Inmediatamente después de observar nuevamente la foto de Pedro en el despacho del tío, Roberto sale y ve su imagen reflejada en una ventana con el cristal roto, acto seguido su reflejo se transforma en la imagen de Pedro Braña que se acerca, le observa y vuelve a desaparecer en las sombras. El

maestro quiere seguirle pero se encuentra con la mano del ama que le detiene y le descubre que Pedro está muerto.

**PLAYA:** El maestro conversa con Flora en la playa mientras Mikel se mete en el embravecido mar. Los gritos del muchacho pidiendo ayuda previenen a su hermana y a Roberto. El maestro no le puede ayudar pues no sabe nadar, sin embargo es la figura de Pedro Braña la que emerge desnudo y salva al chico. Una vez fuera de peligro Mikel llega a la orilla y dice haber sufrido un simple calambre.

**VENTANAL:** El maestro da una vuelta nocturna con un candelabro por la mansión. Va entrando en habitaciones vacías y pasando por oscuros pasillos hasta que llega al mismo ventanal donde viera a Pedro. Nuevamente el cristal le devuelve su imagen iluminada por las velas hasta que ésta se transforma en la imagen de Pedro que le mira. Extrañamente Roberto le mira con una sonrisa en la boca que indica una cierta complacencia y ningún temor hacia Pedro. Parece como si quisiera seducirle y participar de su macabro juego.

**INVERNADERO:** Tras la huida desde el comedor, Roberto y el muchacho se enfrentan en una conversación que culmina con Mikel recriminando al maestro su provincianismo y con Pedro que, al otro lado de una ventana, parece apoyar las palabras del chaval hasta que la tensión le provoca un fuerte dolor en el pecho.

**JARDÍN:** Luna llena en el cielo, Mikel sale al jardín e inmediatamente cae al suelo, siendo alcanzado por el maestro el cual parece más preocupado por la aparición de Pedro Braña que por el delicado momento de salud del muchacho, que termina muriendo. En principio Roberto parece contento pues el fantasma ha desaparecido, cree que ha triunfado al haberle liberado. Hasta que se da cuenta de la muerte de Mikel, que le hace llorar y abrazarle, desconcertado.

---

La primera aparición en la terraza apenas parece como un suceso extrasensorial, incluso podemos aventurarnos a decir que lo más inquietante de la misma es el cuadro que se encuentra el maestro al ver a Mikel sentado en el suelo de la terraza con el pantalón desabrochado, lo cual le debe sugerir

cuál es la relación que hay establecida entre el muchacho y el ser que estaba en la terraza.

En general la figura de Pedro Braña muestra una actitud pasiva y en absoluto atemorizante, salvo el mero hecho de aparecerse de modo sobrenatural. Es más, este personaje está planteado como un reflejo de la personalidad oculta de Roberto, pues antes de que se le aparezca en el ventanal vemos que el cristal del mismo actúa como un espejo que devuelve la imagen del confuso maestro.

Representa el reprimido deseo por explorar el mundo prohibido, para un seminarista, del sexo.

En la segunda aparición en el ventanal sorprende el hecho de que la reacción de Roberto pase a ser de complacencia ante la presencia del fantasma, parece como si el maestro quisiera seducirle e invitarle a experimentar con él lo que posiblemente ha realizado con Mikel.

El único momento en el que vemos al sirviente muerto tomar una iniciativa culminada en acción es para salvar a Mikel en la playa.



Es una acción original que no tiene correspondencia alguna con la novela, pues en ella el aparecido no toma jamás una iniciativa de este tipo en sus apariciones. Aquí la figura de Pedro Braña emerge mágica y desnuda, salvando al muchacho del peligro que le supone el embravecido mar, Mikel se ha metido en el agua creyendo que él sólo podría manejar su fuerza, sin embargo su inexperiencia le ha hecho subestimar la fuerza de la naturaleza y necesita ayuda para salir. La impotencia del maestro, castrado en su educación

por el retraimiento religioso en el que el mundo físico es algo que hay que contener más que cultivar, le impiden ayudar a Mikel, pues Roberto no sabe nadar y tiene que ser el fantasma el que salve al muchacho. Es todo una metáfora en la que la fuerza del espumoso mar evoca la de la eclosión sexual en la pubertad y la necesidad de ayuda experimentada para salir adelante.

En la secuencia final lo único que hace el fantasma es ponerse del lado de Mikel que le echa en cara al maestro su estrecha concepción de las cosas y apoyarle, con su actitud, en sus críticas de provincianismo (llama a Roberto beato aldeano). Pedro Braña es una figura que, amplificando las reacciones del muchacho, amenaza el equilibrio del maestro antes que suponer ningún peligro para Mikel. Incluso en la muerte del chico parece asistir como un triste espectador y cuando se consuma ésta el fantasma desaparece y el maestro se queda solo con su confusión. Este final parece una versión de cómo se resolvió el mismo en *The Innocents*, pues sigue el esquema planteado en dicha película, de modo que la acción, que en el original sucede en el interior del comedor de mayores y durante el día, se ha fraccionado en tres espacios COMEDOR/ INVERNADERO / JARDÍN y se ha desplazado la temporalidad a la noche. Hay que señalar que Eloy de la Iglesia recupera en esta secuencia la imagen de la luna, que sí aparece en *The Turn of the Screw* y que Jack Clayton había evitado poner.

#### **6.2.2.3.1.2. Cristina Luquín.**

**VOZ EN LA PLAYA:** Al igual que sucede en *The Innocents* hay una voz femenina que llama a Flora en su primer encuentro con el maestro, en esta ocasión el encuentro se producen en la playa y la niña también niega escucharlo.

**PLAYA:** Los niños, vestidos de calle, se encuentran con el maestro, que lee un libro. Mikel se va a dar de comer a las palomas y Flora queda a solas con el maestro. La niña acaricia su muñeca sin ojo para inquietud de Roberto. Una

música extradiegética precede la llamada que cree escuchar el maestro de una lejana voz femenina que llama a la niña. Mira y ve, al borde de donde rompen las olas, a una figura femenina vestida con un largo traje negro. Le pregunta a Flora por ella, pero ésta dice no ver nada.

**PASILLO:** El maestro habla con Flora que está meciendo a su muñeca de porcelana, le llaman la atención unas flores amarillas, como las que viera poner en la tumba de la difunta institutriz, y le pregunta a la niña por ellas. Flora responde que las cogió en el jardín. Roberto sale de la habitación y entra en una zona oscura desde la que mira y ve a una mujer de pelo largo y lacio cruzar el pasillo y meterse en una habitación.

**HABITACIÓN MAESTRO:** Roberto piensa ir a visitar al conde y recoge su habitación. Coge la camisa ensangrentada con la que se supone hace sus prácticas nocturnas en las que se flajela y la arroja a la chimenea encendida. Es entonces cuando unos lamentos de mujer le hacen levantar la mirada y ve, sentada en su cama, a Cristina Luquín llorar. Cuando se acerca la mujer ya no está y sólo queda una flor amarilla con varios pétalos desprendidos, que toca con su mano. Esta visión es lo que le hace suspender la visita y tener la determinación de solventar él sólo los asuntos que suceden en la mansión.

**PLAYA:** Tras escribir la carta al tío, en presencia de Mikel, Roberto echa de menos a Flora y va a buscarla. La niña está en la playa mirando hacia el mar. Roberto habla regañando a la niña y le repudia el que no diga las cosas, el que calle. Le quita y tira la muñeca, y le dice que se la regaló ella, la señorita Cristina Luquín y que va a la playa a encontrarse con la fallecida institutriz. Coge a Flora y la fuerza a mirar hacia el mar, él dice que está y la niña lo niega. Vemos a la mujer muerta como una silueta negra, erguida en donde rompen las olas de la playa. La niña dice tener miedo de él y le dice que le odia, que es cruel y despiadado, que él es el que debería estar muerto. La niña grita y pega al maestro en un ataque de histeria.

---

En la novela no existe esta referencia a una voz sobrenatural que anticipe las apariciones de la institutriz muerta, por lo tanto es evidente que

este esquema premonitorio está tomado del precedente hipertexto cinematográfico de 1961.

Las apariciones que suceden en la playa cumplen la misma función narrativa que las de la novela en el lago. También aquí la figura de la mujer muerta se muestra pasiva e hierática, inquietando más por su presencia que por sus acciones. No se desprende ninguna cualidad en la mujer más allá de la inquietud que provoca su estática figura negra.

La aparición en el pasillo podemos equipararla a la que se produce en la escalera en la novela, aunque es más parecida a la que sucede en un pasillo en *The Innocents*, pues cruza el espacio oscuro sin ninguna otra acción reseñable.

Es necesario observar que la escena de la aparición en la sala de estudios de la novela ha sido sustituida por la aparición en la habitación del maestro. Este cambio de espacio y que el lugar concreto sea la cama del maestro en lugar de su escritorio es significativo. Ello nos sugiere un enfoque que desplaza el centro del ámbito del estudio, el escritorio, a un lugar más íntimo y privado, el dormitorio y la cama. Las acciones que suceden en uno y otro espacio son de naturaleza radicalmente diferente, pues en el primero se cuida lo racional y la formación del intelecto, mientras que el dormitorio es un lugar que sugiere la pérdida de la consciencia al dormir, los sueños y las pesadillas o la práctica del sexo. El alo de profunda tristeza que emana Cristina Luquín es similar al de Miss Jessel. También es reseñable que, como una variación del contacto de la lágrima de Miss Jessel con la mano de Miss Giddens en *The Innocents*, la aparición de la flor amarilla y el contacto de la mano del maestro con uno de sus pétalos caídos se configura como una prueba de la existencia de los fantasmas.

### **6.2.3. Los personajes.**

**ROBERTO:** Joven e inexperto, afronta su primer trabajo tras pasar varios años en un seminario de jesuitas. Hace que los niños le llamen maestro. Viste con traje negro y camisa blanca.



**PADRE DEL MAESTRO:** Personaje episódico y testimonial. Vehicula el tránsito del maestro al trabajo. Es un sacristán, con pinta de campesino, arraigado en el país vasco y que habla con su hijo en euskera. Sirve para acentuar la importancia de la tradiciones en la sociedad vasca, primero la Iglesia, después la familia.

**TÍO DE LOS NIÑOS:** Conde adinerado, con clase y entrado en años. Quiere desentenderse de los niños pero quedándose con la conciencia tranquila.



**SEÑORA ANTONIA:** Criada de la casa analfabeta, que se ocupa de los asuntos domésticos.



**CRISTINA LUQUÍN.** Es la antigua institutriz de los niños y amante de Pedro Braña. Se encuentra enterrada en una tumba fuera del camposanto, ya que se suicidó por la desesperación que le produjo la muerte del empleado del conde.



**MIKEL :** (Miles) Niño de trece años, a las puertas de la pubertad.



**FLORA:** Niña de ocho años, pelo rubio largo con tirabuzones. Viste trajes largos, con varias capas. Generalmente de azul claro.



**PEDRO BRAÑA.** Estuvo desde niño sirviendo al conde hasta que pasó a hacerse cargo del funcionamiento de la mansión. Murió en extrañas circunstancias, se sugiere que fue su amante, Cristina Luquín, quien le mató.



**PÁRROCO DEL PUEBLO.** Hombre recto, estricto y duro. Personaje que se yergue como el bastión moral que se opone a las pulsiones de los sentidos.



### **6.2.3.1. Comparativa de los personajes.**

Los personajes principales de la novela también vehiculan la narración en esta adaptación aunque, debido al cambio de localización de la historia, varían en la mayoría de los casos el nombre para adaptarlos a la realidad de la zona en que discurre la diégesis.

El padre del maestro es un personaje absolutamente episódico que es utilizado únicamente para anclar la espacialidad de la historia en el país vasco y poner de relieve el profundo respeto de esta sociedad por la Iglesia y la familia. En este sentido aparece la figura del párroco, que actúa de consejero del maestro y de confesor del niño.

El tío de los niños mantiene su condición de adinerado y tutor de los niños, pero su edad más avanzada y su actitud anodina le restan interés como referente de la historia. Desaparece totalmente el atractivo y el poder seductor que posee el personaje en *The Turn of the Screw*, el tío se nos muestra en la versión de Eloy de la Iglesia como un mero pretexto para posibilitar la trama, perdiendo prácticamente toda influencia en la historia central.

El cambio más significativo lo encontramos no en el nombre o en la función de los personajes, sino en el cambio de género sexual que se da en el protagonista. De este modo la institutriz se convierte en el maestro Roberto, lo

que posibilita que Eloy de la Iglesia pueda orientar el tema de su película claramente a la pulsión homosexual. En la novela Henry James ya apuntaba esta tendencia en Miles, cuando se hablaba de lo que sucedió en el colegio y motivó la expulsión del niño. Aquí es el protagonista el que, al ser masculino, puede orientar su confusión sexual a la atracción sufrida hacia el niño. Al igual que en la novela, es una persona inexperta, recién salida del seminario y, por lo tanto, con una fuerte educación religiosa. Fruto de esta educación vemos las marcas en su cuerpo por la utilización de elementos punitivos (un pequeño látigo y un cilíceo probablemente) para mortificar y dominar el cuerpo y, con ello, mantener a raya las pulsiones sexuales.

Mikel adquiere su nombre por ser éste el más similar en euskera al nombre del protagonista de *The Turn of the Screw*, Miles. El niño de la historia es aquí un muchacho de unos trece años que está más al inicio de la adolescencia que al final de la niñez. Con su actitud reta constantemente al maestro y se le ofrece sutilmente causando la atracción y confusión sexual en Roberto. En la relación entre el maestro y Mikel podemos observar una evolución que queda manifiesta en el vestuario, tanto en el color predominante como en el modo de llevarlo. En la escena siguiente a su llegada, Mikel se despoja de su camisa, quedando con el torso desnudo y vistiendo únicamente un pantalón oscuro. Es entonces cuando llega el maestro y tiene lugar una conversación. En ella Roberto, con un austero traje negro, con corbata negra y camisa blanca, de la que apenas vemos el cuello, se mantiene de pie frente al chico, más alto que él. Luego se acerca una silla y se sienta en ella, quedando la cintura de Mikel a la altura de la cabeza del maestro, con las connotaciones sexuales que ello conlleva. Finalmente el muchacho se sienta y tumba en la cama, hasta que una lágrima resbala por su mejilla. Roberto le mira primero confuso y luego con ternura.

En otra secuencia vemos a Roberto entrar en el despacho del tío y cómo se encuentra a Mikel echado en el sofá, con la camisa azul desabrochada y la mano en la cintura próxima a sus partes viriles. El chico le explica porqué el cura se negó a darle la absolución, pues no puede arrepentirse de algo que está dispuesto a seguir haciendo, se supone está hablando de la masturbación

y el sexo. Dice que el cura no puede comprender ciertas cosas, mientras que en el colegio se confesaba con un párroco jesuita, gran teólogo, que sí le comprendía. Este parlamento nos plantea el porqué fue expulsado como una posible relación de abuso de menores por parte de dicho párroco. Ante la imagen de Mikel, ofreciéndose tumbado en el sofá con la camisa azul abierta y las manos cercanas al cierre del pantalón negro (la zona oscura), el maestro se retira de la habitación, parece haber triunfado en su resistencia y dado la espalda a la tentación.

En la escena posterior a la excursión nocturna de Mikel por el jardín, los dos varones van a la habitación del muchacho. Ambos están descamisados, dejando ver su torso desnudo a través de las camisas claras desabrochadas, blanca la del maestro, azul celeste la de Mikel. Los dos llevan pantalones oscuros, negro el maestro, azul Mikel. Ambos hablan y se sientan en la cama, hasta que Roberto le agarra con delicadeza por los hombros y le toca la carne por el interior de la camisa. El muchacho le coge entonces la mano y la lleva a su corazón, posteriormente se tumba en la cama y vemos al maestro luchar para no sucumbir ante el sutil ofrecimiento. Tras un momento de incertidumbre Roberto se levanta y abandona precipitadamente la habitación dejando a Mikel tendido en la cama, inmóvil. A partir de este momento el vestuario de los dos llevará el proceso inverso, de modo que cada vez que aparecen sus ropas estarán más cerradas y tendrán más elementos oscuros, hasta concluir la evolución en la secuencia final en donde maestro y alumno llevan un traje negro similar, con la única diferencia que el mismo está coronado con una pajarita negra en el caso del muchacho y por una corbata negra en el de Roberto.

Flora se muestra como una niña bastante cursi (pelo rubio con tirabuzones y vestidos de falda larga y varias capas) que, salvo por sus jugueteos con la muñeca de porcelana a la que le falta un ojo, es muy normal y anodina. La relación con Mikel apenas está presentada y la distancia de edad entre ambos se antoja demasiado grande para poder establecer las complicidades que se dan en el escrito de Henry James. La niña parece

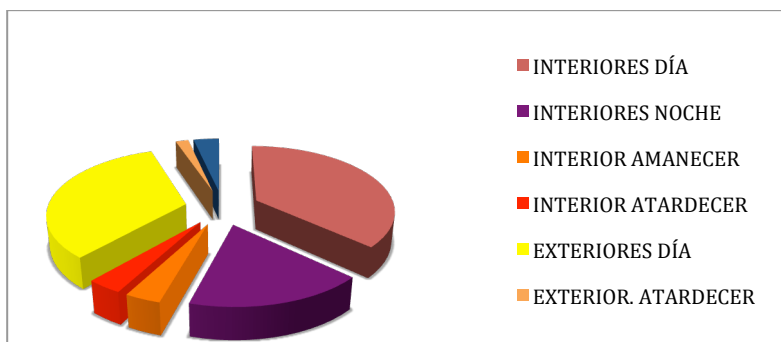
mentalmente muy distante de la trama que se desarrolla en la película y se convierte en un personaje meramente instrumental de la misma.

El ama de llaves de la casa, la señora Antonia, debido a estar demasiado presente su falta de cultura y analfabetismo, recibe un papel testimonial de apoyo a las opiniones de sus superiores, especialmente del maestro, al que no cuestiona en ningún momento pese a su evidente inexperiencia. Por lo tanto queda bastante menoscabada su función como contrapunto en la historia respecto a la visión de los fantasmas que muestra el instructor.

Pedro Braña y Cristina Luquín muestran funciones similares a las realizadas por Peter Quint y Miss Jessel, con las matizaciones explicadas en el apartado de las apariciones.

#### **6.2.4. Los espacios.**

##### *Otra vuelta de tuerca*



#### **DISTRIBUCIÓN DE LOS ESPACIOS INTERIORES / EXTERIORES:**

- INTERIORES: 62%
  - a) INTERIOR DÍA: 36%
  - b) INTERIOR ATARDECER: 4%
  - c) INTERIOR NOCHE: 18%
  - d) INTERIOR AMANECER: 4%

- EXTERIORES: 38%
  - a) EXTERIOR DÍA: 32%
  - b) EXTERIOR NOCHE: 4%
  - c) EXTERIOR ATARDECER: 2%

#### **DÍA / NOCHE:**

- DÍA / AMANECER: 72%
- NOCHE/ATARDECER: 28 %

**CELDA DE SEMINARISTA JESUÍTA.** Espacio austero cuyos únicos elementos son una cama y una mesa, sobre la que hay una calavera, un pequeño látigo, un libro de pastas negras y una vela encendida.



**MANSIÓN URBANA:** La mansión del tío de los niños. Al igual que en la versiones anteriores es un espacio amplio que denota de su dueño un fuerte poder adquisitivo.



**VILLA DE LOS LEONES:** Casa señorial en la costa del país vasco. El exterior se encuentra rodeado de caminos, jardines y esculturas.



**RECIBIDOR:** Interior oscuro y amplio.



**HABITACIÓN MAESTRO:** Oscura y amplia.



**BAÑO.**



**HABITACIÓN DE FLORA.**



**SALA DE JUEGOS.** Espacio amplio con grandes ventanales y una mesa de billar. Colores ocres y y generalmente en penumbra.



**SALA DE ESCULTURAS Y MUEBLES TAPADOS POR VELOS BLANCOS.**



**SALA OSCURA CON PUERTA CERRADA AL DESPACHO DEL TÍO.**

**DESPACHO TÍO EN LA MANSIÓN.** La entrada al despacho está cerrada con llave o en un lugar oscuro. Es un espacio que aparece en penumbra con sofás y libros.



**INVERNADERO.**



## HABITACIÓN MIKEL



## JARDÍN EXTERIOR MANSIÓN.



## INTERIOR IGLESIA



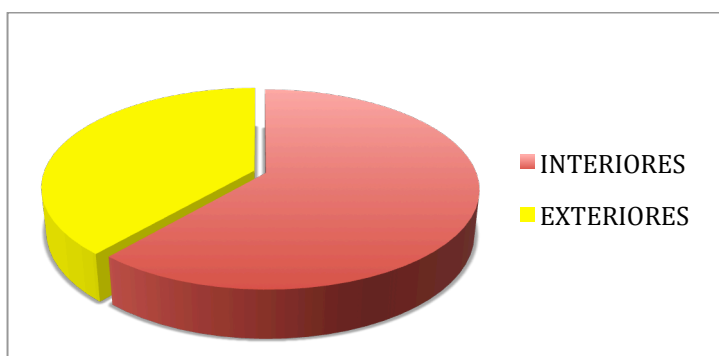
**TUMBA DE CRISTINA LUQUÍN:** Fuera del camposanto del cementerio de la iglesia, en pleno campo, está la tumba de la institutriz. Quien se suicida queda excomulgado y no puede ser enterrado en tierra santa.



### **6.2.4.1. Comparativa de los espacios.**

Pese a que sigue predominando el interior sobre el exterior, la diferencia porcentual entre las escenas de uno y otro ámbito es mucho menor que en *The Turn of the Screw* y *The Innocents*.

#### *Otra vuelta de tuerca*



Interiores: 61%

Exteriores: 39%

La celda del seminarista sirve para situarnos en el espacio vital del maestro en los años precedentes a su trabajo como instructor de los niños. Contrasta su ascetismo y austeridad con los nuevos ricos espacios en los que se desenvuelve. Nos indica la disciplina religiosa mantenida por Roberto y el concepto que tienen los jesuitas sobre el cuerpo y cómo dominarlo a través de la mortificación del mismo. Realiza pues una función similar a la pequeña y humilde casa rural en que vivía la institutriz de la novela donde su padre, un clérigo provinciano, era el que le confería la educación religiosa.

La mansión "Villa de los leones" mantiene las funciones principales desplegadas en la novela por la mansión de Bly, de modo que los grandes espacios poco iluminados, los ventanales, las numerosas habitaciones, las y las zonas oscuras acompañan la narración. Podemos destacar el espacio del baño, que en la novela no aparece. Es aquí donde tiene lugar un doble eco de las actividades raras de los niños, adquiridas durante el periodo en que la anterior institutriz y Pedro Braña eran los que les educaban. El primero lo

encontramos cuando la niña permanece en él esperando que el maestro se desnude y se introduzca en la bañera con el agua caliente que le ha preparado. Roberto se lo toma como un pequeño desliz y la conmina a salir. El segundo eco incide en las prácticas reales que teme el maestro al ver a Mikel y Flora desnudos tomando un baño. Roberto considera que son demasiado mayores (sobre todo el muchacho) para ello y, alarmado, irrumpe en el baño y termina con la interacción aparentemente inocente de los hermanos.

El invernadero cumple exactamente las mismas funciones que en el hipertexto cinematográfico *The Innocents*.

La tumba de Cristina Luquín en medio del monte, explica la muerte de la institutriz como un suicidio, a diferencia de la novela en la que no se dan detalles al respecto. Pero vemos a Flora depositando flores en ella, lo mismo que en *The Turn of the Screw*, donde sin embargo la tumba se encuentra en el interior del cementerio junto a la iglesia.

El interior de la Iglesia es un espacio nuevo en la narración y que nos muestra una acción que no ocurre en la novela, aquí el maestro entra y reza. Mikel se confiesa Mikel y el cura le expulsa.

Uno de los cambios más significativos supone la transformación del espacio Lago en el espacio Playa. Es aquí donde tienen lugar las apariciones de la institutriz muerta y donde, tal y como ya se ha explicado, también se aparece Pedro Braña, salvando a Mikel. Esta transformación de unas aguas tranquilas y cristalinas, que reflejan invirtiendo y deformando la realidad, en un mar profundo y embravecido en el que las olas están siempre presentes, acentúa el contenido de las obsesiones sexuales como parte temática fundamental. La espuma blanca interminable de las olas se convierte en un símbolo de la virilidad masculina, en una metáfora eyaculatoria. Mikel se zambulle en él sin miedo, Roberto, por el contrario, no se atreve siquiera a mojarse.

### **6.2.5. Claves visuales.**

#### **CALAVERA Y LÁTIGO NEGRO.**



#### **SÍMBOLOS RELIGIOSOS: CRUCIFIJOS Y CRISTO EN LA CRUZ.**



#### **VELAS**



**CHIMENEAS CON EL FUEGO ENCENDIDO.** Todas las estancias, incluido el baño, están presididas por el fuego de las chimeneas.

#### **FUEGO**



**PALOMAS BLANCAS.**



**FLORES AMARILLAS.**



**PLAYA.**



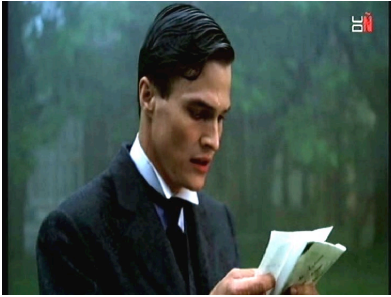
**MAR EMBRAVECIDO.**



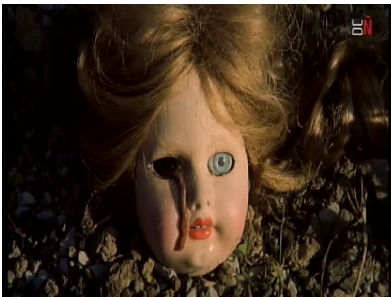
**ACANTILADO.**



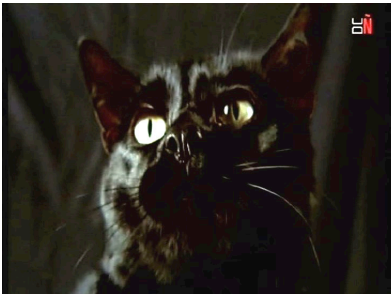
**TORMENTA.**



**MUÑECA DE PORCELANA A LA QUE LE FALTA UN OJO.**



**GATO NEGRO.**

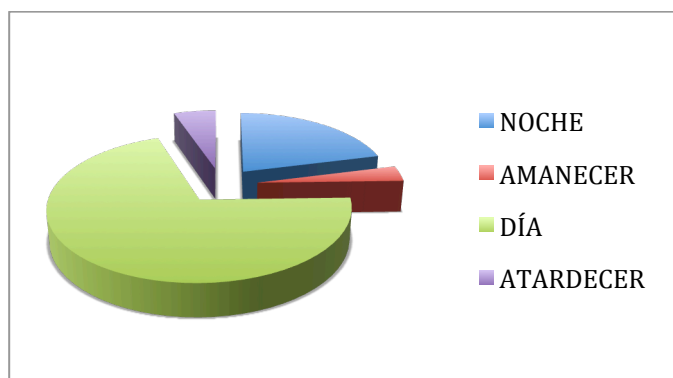


**LUNA LLENA.**



La utilización simbólica de la noche, un 21%, tiene un peso bastante menor que en las obras analizadas hasta ahora. Tal vez le podemos añadir el 5% de las escenas que suceden en el atardecer y aún así parece un porcentaje bastante exiguo dado lo oscuro del tema que trata la narración, la explicación la encontramos en que lo que le interesa a Eloy de la Iglesia es más la obsesión sexual y la atracción emergente entre seres del mismo sexo, que el de la vida después de la muerte, aunque sea en el recuerdo de los que viven. Un 70% de las secuencias se producen de día lo que, el hecho de que las acciones ocurran mayoritariamente en interiores, hace que predomine un ambiente bastante oscuro a pesar de que el sol se deja notar a través de las ventanas.

#### *Otra vuelta de tuerca*



Son las sombras las que se imponen en las habitaciones y los rincones de la casa. Los exteriores que podemos ver durante el día aparecen como lugares con gran claridad producto del potente sol, salvo en las escenas de la playa, donde las nubes cubren el cielo apoyando lo tenebroso de los hechos que ahí suceden cuando aparece en la orilla la institutriz muerta vestida de negro. No obstante, conviene resaltar que, en la salvación de Mikel por parte de Pedro Braña, el sol brilla potente y el contraluz resalta la figura negra del muchacho en contraste con la espuma blanca del mar, dotando a la secuencia de un extraño aire de victoria de las fuerzas de la naturaleza sobre las concepciones preconcebidas del maestro, el cual queda desconcertado.

La calavera blanca en la mesa, junto a un libro, nos evoca la tradición cristiana en la que es símbolo de la superación de la esclavitud al cuerpo a

través de la sublimación del espíritu. El látigo negro que está junto a ella nos confirma el modo que los jesuitas adoptan para dominar el cuerpo mortificándolo. Otros elementos de marcado signo religioso, como el cristo en la cruz al que Roberto ora después de haberse flagelado en su habitación, se utilizan para explicar el bastión sobre el que el maestro intenta superar la tentación.

El empleo metafórico de las palomas parece sacado directamente de la estilización de los significados llevada a cabo por Truman Capote en *The Innocents*. Su uso se mantiene en los mismos lugares y sólo parece ir un poco más allá cuando nos enseña a la paloma blanca ensangrentada y con el corazón arrancado, en una práctica macabra que bien pudiera pertenecer a algún ritual de origen satánico.

Algo similar se puede decir de la muñeca de porcelana con la que juega Flora y de la que, al pie de la tumba de la excomulgada Cristina Luquín, sale un repelente gusano de la cuenca vacía de uno de sus ojos, en recuerdo a la imagen de la cucaracha saliendo de la boca de la estatua de niño en *The Innocents*. Esta nueva imagen aparece tras las flores amarillas que acaba de depositar Flora en la tumba y puede ser una alegoría de los mundos oscuros y terribles que pueden ocultarse tras una aparente belleza.

Las flores se asocian con Flora y con la anterior institutriz, Cristina Luquín.



Unas reconocibles margaritas amarillas sirven para sugerir la conexión existente en ambas féminas. La sustitución de la lágrima en la pizarra que veíamos en *The Innocents* por el pétalo caído que toca Roberto en su habitación pretende mostrar un paralelismo con esta secuencia (ya comentada) y con las acciones en las que Miss Giddens hacía caer los pétalos de las rosas blancas al tocarlas.

En este caso no es la acción del maestro la que los hace caer, pues los pétalos ya están desprendidos, sino que el único delito en que parece incurrir Roberto es el acercarse al mal y pretender tocarlo.

Gran cantidad de claves simbólicas repiten las de la novela, como el fuego, el agua, la lluvia o el aire. La tormenta exterior que representa la interior, se presenta mucho antes en *Otra vuelta de tuerca* que en las narraciones explicadas anteriormente. Roberto recibe de manos del ama de llaves una carta del tío que contiene otra del colegio, el sol brilla en la escena, sin embargo, al leer la carta del colegio en la que notifican que Mikel ha sido expulsado, se desencadena repentinamente una lluvia torrencial que moja y cala hasta los huesos al maestro. Por lo tanto se asocia la llegada del muchacho a la tormenta interior que se desencadena en Roberto, no como en la novela o *The Innocents*, al abismo que sus propias acciones le llevan, como sucedía con la institutriz en la segunda aparición de Miss Jessel en el lago.

El empleo puntual del gato negro y la luna llena hay que enmarcarlos dentro de una simbología de un terror clásico y bastante manido.

Más original parece la sustitución de las claves asociadas al lago por las nuevas que dejan traslucir el entorno de la playa, sus acantilados y el mar, tal y como ya se ha explicado.

### **6.2.6. Colores de la narración.**

**BLANCO:** La inocencia, la pureza. Resulta uno de los atributos de Flora, representando el estado natural del que parte la vida, que en un principio es inocente y pura. También representa la claridad, la luz, en oposición a las tinieblas. En el interior de la mansión destacan unas esculturas blancas que están cubiertas por velos, indicando que hay que quitar capas para que lo blanco pueda brillar. Que la razón domine con claridad es un proceso que requiere esfuerzo. Por otro lado resulta interesante la metáfora establecida entre la espuma blanca de las olas y la culminación masculina del acto sexual. Se enfoca este último como un hecho lleno de fuerza y natural, sobre el que caen las sombras de las ideas preestablecidas por una educación provinciana. También podemos apreciar que en el fondo, tanto Roberto como Mikel, son buenos e inocentes y es precisamente la educación religiosa la que castra, demoniza y castiga sus naturales inclinaciones (en la escena final ambos llevan un traje negro que apenas deja ver su camisa blanca).

**NEGRO:** El mundo temido, las fuerzas del mal. Lo que no se ve inspira temor. Es la ausencia de luz, el lugar del que salen y se alimentan nuestros fantasmas. Por lo tanto los interiores en que predominan los rincones oscuros o la noche cerrada en las apariciones de Pedro Braña en la casa son representaciones de estos temores. Del mismo modo actúa la siniestra figura de Cristina Luquín, respetando el vestuario indicado en la novela. La cruz del cementerio que aparece junto a Roberto se alza negra tras él al contrastar con un cielo casi blanco. El azul oscuro casi negro del pantalón de Mikel actúa como indicativo de la zona temida y magnética para el protagonista.

**ROJO:** Las pasiones. Las chimeneas encendidas muestran, en sus brasas, el simbolismo de la pasión que anida en el interior de las casas, en el interior de las personas. El traje de baño de Mikel, cuando es salvado por Pedro Braña, es rojo. También lo son los ladrillos de la mansión, la madera cerezo de alguna estancia principal, el cálido color de la carne que deja ver Mikel cuando está

con el torso desnudo o el omnipresente reflejo de la luz del fuego y de las velas.

**AZUL:** Lo estable y fuerte. La camisa que lleva Mikel es de un azul fuerte pero claro, mostrando la fuerza y estabilidad con la que la pulsión sexual ha crecido en el muchacho.

**AMARILLO:** Lo enfermizo pero muy fuerte, como el sol que quema. Es el color de las flores que representan la conexión entre Flora y el mundo intangible, a través de la institutriz muerta.

**VERDE:** La esperanza, lo natural. La naturaleza alrededor de la mansión es verde, los árboles, el mar.

#### **6.2.7. Evolución cromática.**

En la secuencia diacrónica de imágenes seleccionadas podemos observar cómo la historia del personaje central aparece ya en un tono oscuro, elementos blancos sirven para dar luminosidad y matizar la trayectoria del personaje que, tras pasar por diversos estados en los que la pasión parece imponerse, vuelve finalmente al lugar de penumbra del que partió, pero más acentuado si cabe. En definitiva podemos observar como la evolución cromática sirve para acompañar sensorialmente mostrándonos los estados psicológicos del protagonista en su viaje al mundo de la pasión interior, con sus momentos cálidos, de esperanza y cierta luminosidad, pero predominando lo oscuro y el rojo intenso, que nos muestra lo ambiguo y peligroso para su salud mental del mundo en que se sumerge.

Eloy de la Iglesia ha elegido iniciar la historia partiendo de un entorno oscuro. El maestro ya trae consigo la negritud y el oscurantismo desde su primera aparición en la celda de seminarista. En la mansión urbana del tío aparece lo blanco y la luz del día ilumina la secuencia, parece que las sombras se alejan. Incluso vemos que la llegada a la mansión aclara las perspectivas y

les da otra dimensión, pues los tonos se tornan más cálidos (los ladrillos rojizos, las chimeneas encendidas) y el entorno aparece esperanzador (el cielo azul, el mar y la naturaleza verdes). La primera aparición de Pedro Braña y el encuentro del maestro con Mikel que se está abrochando los pantalones provoca que vuelvan con toda su fuerza las tinieblas, representadas en la noche (en donde se aparece el sirviente a través de la ventana), el hábito del cura o en la gran cruz que parece amenazar a Roberto.

La pasión vuelve a adueñarse de las escenas y se refleja en el color que domina, el rojo. Primero este rojo aparece en el interior de la casa, rodeando al maestro (los muebles, el reflejo del fuego de las chimeneas) y va creciendo hasta representarse en el bañador rojo intenso de Mikel cuando es salvado por Pedro y está rodeado por la espuma blanca de las olas. Este momento inicia un viaje hacia lo oscuro, por la iluminación de los interiores y el vestuario del propio Roberto, que culmina con la imagen del crepitar de las brasas en el interior de una chimenea. Durante unos instantes el rojo parece un amigo natural que refleja una pulsión natural, en absoluto peligrosa. Tras las brasas, es el reflejo de la luz de la vela sobre el rostro del maestro en la noche lo que aparece como algo cálido y amable, incluso el encuentro con Pedro Braña se ve con una rara benevolencia por parte de Roberto. De ahí pasamos a la secuencia del encuentro cumbre entre Mikel y el maestro, un encuentro marcado por la sinceridad y la limpieza de sentimientos, como queda reflejado en las camisas claras de ambos. Sin embargo el momento en que el muchacho se tumba en la cama ofreciéndose crea la duda del maestro ante la tentación y finalmente las sombras del sentimiento de culpa se imponen y Roberto sale abruptamente de la habitación.

Desde entonces lo negro crece hasta el final, los colores cálidos que acompañan al muchacho cada vez son más tenues hasta que desaparecen completamente. Se impone la moral cristiana sobre la pasión, Mikel muere de un ataque al corazón y el maestro queda sumido en la oscuridad y desazón más absoluta, pero sin remordimiento alguno.





### **6.2.8. Modo enunciativo.**

Respecto al punto de vista *Otra vuelta de tuerca* de Eloy de la Iglesia mantiene el esquema adoptado en *The Innocents* donde a través de una ocularización y auricularización cero se incorpora una focalización interna que nos muestra el sentir del protagonista. Sin embargo tenemos que constatar que dicha focalización la apreciamos casi únicamente en el hecho de que el protagonista está presente en todas las escenas que se nos muestran y, por ello, es la referencia principal de las mismas. El tratamiento visual llevado a cabo por la película no potencia la pretendida focalización interna de la misma, ya que nos muestra el grueso de la película, con ocularización y auricularización cero, de un modo que no se corresponde con la evolución psicológica del personaje. Muy diferente de los momentos en los que la focalización se torna evidentemente interna y se aplican ocularizaciones y auricularizaciones internas primarias y secundarias.

Especialmente llamativo resulta el tratamiento sonoro que parece encaminado a potenciar, en todo momento, el grado de implicación en el punto de vista del protagonista como narrador. En este sentido podemos apreciar la utilización de la voz en off del maestro, como narrador autodiegético, que prologa o puntúa varias de las escenas, los numerosos momentos de auricularización interna, el uso de modo expresivo del sonido diegético y el de la música extradiegética.

Narrador autodiegético:

- Llegada a Mansión con la del maestro, se plantean las dudas del maestro.
- Explica lo que vemos y expone el punto de vista de lo que está viviendo.
- Redunda en el significado de las imágenes que vemos, aportando poca información nueva, más allá de saber que es un comentario

realizado por el maestro con el que se pretende justificar y explicar sus acciones.

Creemos que cae en varios de los peligros que tiene la narración en off dentro del lenguaje cinematográfico:

- Redundancia de la información respecto a las acciones.
- Intentar explicar por medio del lenguaje lo que debieran hacer las imágenes.
- Exponer de modo evidente el tema que quiere ser trasladado, desconfiando que el espectador pueda averiguarlo por si mismo.

Auricularización interna:

- Voz femenina en la playa que llama a Flora.
- Presentimiento de la aparición en la torre, el sonido se deforma a través de ecos que incluyen sonidos de la realidad, como el revolotear de las palomas, y otros de carácter extrasensorial.
- En el baño, al cerrar la puerta después de que Flora se marche, escuchamos unas voces femeninas reírse mientras vemos a Roberto.
- Al bajar las escaleras con un candil se escuchan voces que remiten a los recuerdos de Roberto de sucesos que hemos visto en las escenas pasadas. Se oye nuevamente la voz del párroco explicando cómo se suicidó Cristina Luquín.
- Al ver los recuerdos recientes de Roberto cuando los revive el sonido se distorsiona con ecos y repeticiones.
- Va por los pasillos en la noche con un candelabro y suenan las voces y los suspiros de los difuntos sirvientes comentando que los niños les están viendo.

En este punto creemos que la utilización excesiva de estos recursos debilita la efectividad de los mismos. Sobre todo el uso de los recuerdos redundante de

modo innecesario en la información que ya tiene el espectador, convirtiendo en evidente algo que debiera ser sutil.

Utilización del sonido diegético como contrapunto expresivo:

- Los perros:
  - Aúllan mientras el maestro y Flora hablan.
  - Ladran cuando Roberto va a entrar en el cuarto de Mikel.
- El columpio:
  - Chirría desagradablemente al moverse.
- La naturaleza:
  - Los pájaros graznan.
  - El viento silba.
  - Los truenos están muy presentes en las tormentas.
  - El ruido de las olas se vuelve ensordecedor cuando Pedro salva a Mikel o en la última aparición de Cristina en la playa.
- El silencio:
  - Un potente silencio que es puntuado por el sonido de unas respiraciones en la aparición de Pedro Braña en la ventana.
  - Silencio al retirar las flores amarillas y descubrir a la muñeca y al gusano.
  - Silencio en la escena cumbre con Mikel hasta que éste se tumba en la cama y el maestro se levanta y se va, momento remarcado por una música extradiegética de órgano.
  - Silencio ambiental, salvo los diálogos, en la última escena, que no está puntuada por música hasta que Mikel muere, entonces vuelve la lírica música leitmotiv de la película.
- Los niños:
  - Hablan fuera de campo cuando el maestro va por el pasillo, llevándonos a un paralelismo con los ecos de sus

imaginaciones. En este caso el sonido es real pues vemos que pertenece a los niños que están en el baño.

- Se utiliza en varias ocasiones el encabalgado de audios para relacionar conceptos:
  - Vemos al maestro y escuchamos el sonido de la siguiente escena en la que aparecen los niños.
- Palmas del maestro que toca tras recitar Mikel un poema, se tornan extrañas casi obsesivas, debido a un eco que va creciendo y a su forzada cadencia. Se complementan con el ladrido de un perro que se añade como sonido diegético.
- Música diegética: el maestro toca el piano y canta en euskera el mismo tema que escuchamos en varias ocasiones de modo extradiegético.

Creemos que este empleo del sonido diegético es una de las aportaciones más creativas e interesantes de la película.

Música extradiegética:

- Potenciando el carácter religioso del personaje
- Resaltando los momentos líricos o más sentimentales.
- Remarcando las apariciones de Cristina Luquín en la playa.
- Remarcando de modo lírico la aparición de Pedro en la que Roberto parece querer seducirle.

La música extradiegética resulta escasamente dramática y apoya de modo débil y poco significativo el desarrollo de las escenas.



### **6.3. THE TURN OF THE SCREW**

**DE  
RUSTY LEMORANDE.**

**ANÁLISIS DE SU ADAPTACIÓN.**



### **6.3.1. Patrones estructurales.**

#### **EL TÍTULO**

La película respeta el nombre original de la novela, con lo que, al igual que en la película de Eloy de la Iglesia, queda clara su voluntad de servidumbre temática respecto a la obra de Henry James.

#### **HISTORIA Y ARGUMENTO**

Rusty Lemorande, autor del guión y director de la película, ha decidido mantener la localización principal del caserón en Bly, pero cambiar la época en la que transcurre la historia, llevandola al SXX, a mediados de los años sesenta, en plena revolución hippy. Por ello compone al tutor y tío de los niños como un hippy rico y sumido en el mundo de las drogas, muy liberado sexualmente. La institutriz, al igual que en la novela, mantiene una educación restrictiva y religiosa como base, lo que permite mostrarla como inexperta y fácilmente impresionable por las circunstancias exteriores, principalmente las que provienen del sexo masculino.

La vuelta de tuerca particular que nos muestra Rusty Lemorande está en que la narradora de la historia es la niña Flora de la historia, y que cuenta la misma dentro de una terapia de grupo para curar enfermedades mentales o problemas psicológicos. En este caso la terapia parece funcionar y, aunque no queda totalmente clara la existencia o no de los fantasmas Peter Quint y Miss Jessel, Flora parece extirpar los suyos gracias al mero hecho de contar la historia, lo que la libera de los traumas que ese periodo de su vida le había provocado.

#### **ESTRUCTURA GENERAL**

Al inicio la película muestra una estructura similar a la de la novela, de modo que nos encontramos en una reunión en el interior de una gran mansión en la que las personas cuentan historias y una de ellas va a ser la que cuente la historia que va a vehicular la narración que se presenta por medio de un

gran flashback. En este caso la reunión resulta ser una terapia de grupo en la que cada persona cuenta sus vivencias personales como medio curativo para quitar el trauma que éstas han provocado. Este primer apartado sirve para dotar de verosimilitud a los hechos que se cuentan, de modo que se presentan como algo no inventado sino que han ocurrido realmente y, al igual que en la novela, están escritos en el diario de la protagonista de los mismos y, por lo tanto, la versión a la que tenemos acceso es según el punto de vista de la institutriz. Sin embargo se diferencia en el hecho de que la narración no es leída sino contada por la narradora y que ésta comenta las acciones a lo largo de la película por medio de voz en off o, incluso, volviendo al espacio y tiempo en el que transcurre la reunión. La película culmina con el comentario de la narradora, volviendo al presente y cerrando la narración en flashback. Es en esta secuencia final donde descubrimos que el espacio en el que se cuenta la historia es el mismo donde ocurrió y que la narradora es Flora, la niña presente en los hechos pero que tenía una edad tan temprana que le impide tener recuerdos claros de los mismos ahora que se ha hecho mayor. En el escrito de Henry James una vez se ha iniciado la lectura del diario, que se convierte en el único texto del relato, nunca más se vuelve a la reunión en donde se lee el mismo.

### 6.3.2. Análisis de las acciones.

#### 6.3.2.1. Análisis de las acciones: Función temática.

<p style="text-align: center;"><b>NOVELA</b></p> <p style="text-align: center;"><b>THE TURN OF THE SCREW</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>PELÍCULA<sup>142</sup></b></p> <p style="text-align: center;"><b>THE TURN OF THE SCREW</b></p>
1. DAR VEROSIMILITUD, PONER EN ANTECEDENTES Y ENFOCAR LA HISTORIA BAJO EL PUNTO DE VISTA DE LA INSTITUTRIZ.	1. <b>DAR VEROSIMILITUD, PONER EN ANTECEDENTES Y ENFOCAR LA HISTORIA BAJO EL PUNTO DE VISTA DE FLORA DE MAYOR.</b>
2. PRESENTAR EL ENTORNO Y LOS PERSONAJES.	2. <b>PRESENTAR EL ENTORNO Y LOS PERSONAJES</b>
3. ELEMENTOS SOMBRÍOS DEL PASADO.	3. <b>ELEMENTOS SOMBRÍOS DEL PASADO.</b>
4. LA INSTITUTRIZ DECIDE ACTUAR.	4. <b>EL PASADO SE APODERA DEL PRESENTE. APARICIONES.</b>
5. EL PASADO SE APODERA DEL PRESENTE. APARICIONES.	5. <b>NIÑOS CON MUCHO TALENTO.</b>
6. CLARIVIDENCIA VERSUS REALIDAD: LA MISIÓN.	6. <b>APARICIONES MUY REALES</b>
7. NIÑOS CON MÁS SOMBRAS QUE LUCES.	7. <b>NIÑOS CONECTADOS SOBRENATURALMENTE CON LOS ANTERIORES SIRVIENTES.</b>
8. SE ENCARNA EL TEMOR: APARICIONES DE PETER QUINT Y JESSEL.	8. <b>OBSESIÓN SEXUAL DE LA INSTITUTRIZ</b>
9. ASOMA LA ADOLESCENCIA DE MILES.	9. <b>LA MISIÓN: SALVAR A LOS NIÑOS.</b>
10. CONFUSIÓN SEXUAL DE LA INSTITUTRIZ.	10. <b>ENFRENTAMIENTO INSTITUTRIZ CON LOS NIÑOS.</b>
11. CONFUSIÓN REALIDAD/IMAGINACIONES.	11. <b>COLAPSO FINAL.</b>
12. ENFRENTAMIENTO INSTITUTRIZ CON LOS NIÑOS.	
13. COLAPSO FINAL.	

<sup>142</sup> Aparecen resaltadas en negrita aquellas funciones temáticas que en el hipertexto cinematográfico coinciden con las del hipotexto literario.

Aunque en el esquema parece que ambas narraciones transcurren por los mismos senderos, hay que destacar que en la película de Rusty Lemorande se produce una simplificación temática pues la confusión sexual de la inexperta institutriz aquí se presenta únicamente con los hombres adultos, nunca con los niños. Sus sueños y deseos se dirigen hacia el tío de los niños y Peter Quint, no involucran nunca a Miles y no parece que esté excesivamente frustrada sexualmente, a pesar de unas vagas referencias que se dan al principio con unos cortos flashbacks en los que vemos a la institutriz de niña y se sugiere algún problema de abuso de menores por parte de un joven clérigo. La atracción sexual que sufre la institutriz respecto a los varones adultos de la diégesis parece que se produce debido al sex appeal que para ella presentan, debido a su bisoñez e inexperiencia, más que a traumas sexuales no resueltos. El guión, en su trama argumental, y el director, en su puesta en escena, parecen decantarse por la existencia real de los fantasmas, con lo que los actos de la institutriz se encuentran bastante justificados.

### **6.3.2.2. Análisis de las acciones: Función cardinal.**

<b>NOVELA</b> <b><i>THE TURN OF THE SCREW</i></b>	<b>PELÍCULA</b> <b><i>THE TURN OF THE SCREW</i><sup>143</sup></b>
1. ANTECEDENTES.	1. ANTECEDENTES
2. INSTITUTRIZ LLEGA A LA MANSIÓN.	2. INSTITUTRIZ LEGA A MANSIÓN
3. CARTA TÍO Y EXPULSIÓN DE MILES.	3. CARTA CON LA EXPULSIÓN DE MILES
4. SOMBRA DEL PASADO: INSTITUTRIZ JESSEL Y PETER QUINT.	4. LLEGA MILES
5. LLEGA MILES.	5. SOMBRA DEL PASADO: MISS JESSEL Y QUINT

<sup>143</sup> Aparecen resaltadas en negrita aquellas funciones cardinales que en el hipertexto cinematográfico coinciden con las del hipotexto literario.

6. PENDING DE LA INSTITUTRIZ.	<b>6. PESADILLA INSTITUTRIZ</b>
7. APARICIÓN EN UNA TORRE.	<b>7. APARICIÓN EN UNA TORRE</b>
8. APARICIÓN TRAS EL CRISTAL.	<b>8. APARICIÓN TRAS EL CRISTAL</b>
9. ASUNCIÓN DE QUE EL APARECIDO ES QUINT.	<b>9. ASUNCIÓN DE QUE EL APARECIDO ES QUINT.</b>
10. APARICIÓN DE MS JESSEL EN EL LAGO.	<b>10. RELACIÓN DE INSTITUTRIZ CON LOS NIÑOS: JUEGAN CON FUEGO, HACEN TRUCOS DE MÁGIA.</b>
11. CONVERSACIÓN CON GROSE.	<b>11. 1ª APARICIÓN DE JESSEL EN EL ESTANQUE</b>
12. RELACIÓN CON LOS NIÑOS: MILES TOCA EL PIANO, JUEGOS CONTRA ELLA.	<b>12. INSTITUTRIZ HABLA CON M. GROSE.</b>
FLORA MIRA Y VE ALGO EN EL JARDÍN. ESE ALGO ES MILES, NO UNA APARICIÓN.	<b>13. APARICIÓN DE MISS JESSEL JUNTO A QUINT EN EL INTERIOR DE LA CASA.</b>
13. CONVERSACIÓN ÍNTIMA CON MILES. 14.	<b>14. PASEO DE MILES EN EL JARDÍN POR LA NOCHE.</b>
15. APARICIÓN MISS JESSEL EN SALA DE ESTUDIOS	<b>15. CONVERSACIÓN CON GROSE.</b>
16. CONVERSACIÓN CON GROSE.	<b>16. CONVERSACIÓN ÍNTIMA CON MILES CAMINO A LA IGLESIA.</b>
17. VISITA A MILES DE NOCHE.	<b>17. APARICIÓN MISS JESSEL EN SALA DE ESTUDIOS</b>
18. FLORA ESCAPA AL LAGO.	<b>18. CONVERSACIÓN CON M. GROSE.</b>
19. LA INSTITUTRIZ ENCUENTRA A FLORA Y SE PRODUCE LA APARICIÓN DE JESSEL.	<b>19. FLORA ESCAPA AL LAGO.</b>
20. COLAPSO/ENFERMEDAD DE FLORA	<b>20. LA INSTITUTRIZ ENCUENTRA A FLORA Y SE PRODUCE LA APARICIÓN DE JESSEL.</b>
21. INSTITUTRIZ Y MILES A SOLAS.	<b>21. COLAPSO/ENFERMEDAD DE FLORA</b>
22. APARICIÓN DE QUINT.	<b>23. INSTITUTRIZ Y MILES A SOLAS.</b>
COLAPSO Y MUERTE DE MILES.	<b>24. APARICIÓN DE QUINT.</b>
	<b>25. COLAPSO Y MUERTE DE MILES.</b>

Viendo el esquema de las acciones que cumplen funciones cardinales en ambas narraciones llama la atención que la película añade la aparición en la

que están Peter Quint y Miss Jessel juntos en el interior de la casa y sin embargo suprime la visita que realiza la institutriz a la habitación de Miles por la noche. En el resto la paridad es total.

### 6.3.2.3. Análisis de las acciones: Acciones narrativas.

<p style="text-align: center;"><b>NOVELA</b> <b>THE TURN OF THE SCREW</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>PELÍCULA<sup>144</sup></b> <b>THE TURN OF THE SCREW</b></p>
CUENTAN HISTORIAS.	TÍTULOS DE CRÉDITO:
ENTREVISTA Y ANTECEDENTES PROTAGONISTA.	<b>UNA REUNIÓN EN LA QUE CUENTAN HISTORIAS. ENTREVISTA DE TRABAJO.</b>
INSTITUTRIZ LLEGA A LA MANSIÓN Y CONOCE A FLORA Y GROSE EN LA CASA.	<b>LA INSTITUTRIZ VA A LA MANSIÓN DE BLY. LA INSTITUTRIZ ESCRIBE EN SU DIARIO.</b>
INSTITUTRIZ SE SITÚA EN LA CASA.	LA INSTITUTRIZ EXPLORA LA CASA.
PRESENTIMIENTO DE BARCO A LA DERIVA.	FLORA PARECE HABLAR SOLA EN SU HABITACIÓN.
INSTITUTRIZ RECIBE LA CARTA DEL TÍO Y DEL COLEGIO.	<b>CENAN EL COMEDOR.</b>
COMENTA LA EXPULSIÓN DEL NIÑO CON GROSE.	<b>LEEN LA CARTA DE EXPULSIÓN DE MILES.</b>
GROSE HABLA DE LA ANTERIOR INSTITUTRIZ Y DA A ENTENDER LA PRESENCIA DE QUINT.	<b>LLEGA MILES.</b>
MILES LLEGA.	EN TIEMPO ACTUAL LA NARRADORA COMENTA CON LOS QUE ESCUCHAN LA HISTORIA.
LA INSTITUTRIZ DECIDE TOMAR LAS RIENDAS.	<b>M. GROSE Y LA INSTITUTRIZ HABLAN DE LA ANTERIOR INSTITUTRIZ.</b>
LA INSTITUTRIZ SE IDENTIFICA CON SU FUNCIÓN.	<b>LOS NIÑOS ESTUDIAN CON LA INSTITUTRIZ.</b>
PRIMERA APARICIÓN EN UNA TORRE.	LA INSTITUTRIZ ACUESTA A LOS NIÑOS.
COMIENZA EL MIEDO.	JENNY DESCUBRE UNA CAJA OCULTA EN EL SUELO DE SU HABITACIÓN.
LA TAREA DE LA ENSEÑANZA. LA SOMBRA SOBRE EL PASADO DE MILES AFLORA. AISLAMIENTO EXTERIOR.	<b>1ª PESADILLA DE JENNY. AVISO DE LA 1ª Y 2ª APARICIÓN.</b>
SEGUNDA APARICIÓN DE QUINT A TRAVÉS DEL CRISTAL MIRANDO HACIA EL INTERIOR.	<b>1ª APARICIÓN DE QUINT.</b>
CONVERSACIÓN TRAS LA APARICIÓN.	<b>2ª APARICIÓN DE QUINT.</b>
CLARIVIDENCIA VERSUS REALIDAD.	<b>JENNY CUENTA A M. GROSE CÓMO ERA EL HOMBRE DE LA APARICIÓN.</b>
LA INSTITUTRIZ SE TOMA EL ASUNTO COMO UNA MISIÓN DIVINA.	3ª APARICIÓN DE QUINT.

<sup>144</sup> Resaltadas en negrita aparecen las acciones narrativas que coinciden con las del hipotexto.

LA INSTITUTRIZ DESCRIBE SU RELACIÓN CON LOS NIÑOS.	LA INSTITUTRIZ JUEGA CON LOS NIÑOS.
PRIMERA APARICIÓN DE MS. JESSEL EN EL LAGO.	JENNY Y LOS NIÑOS EN LA SALA DE MÚSICA.
LA INSTITUTRIZ CUENTA A GROSE LA APARICIÓN. CREE QUE LOS NIÑOS LO SABEN TODO.	LOS NIÑOS HACEN TRUCOS DE MAGIA.
LA INSTITUTRIZ DUDA DE LO VISTO Y HABLA DE NUEVO CON GROSE.	JENNY VA A BUSCAR A FLORA EN LA HABITACIÓN DE MILES.
RELACIÓN CON LOS NIÑOS.	<b>JENNY ENCUENTRA A FLORA JUNTO AL ESTANQUE.</b>
LA SOMBRA DEL COLEGIO Y DE LAS RELACIONES DEL PASADO CON QUINT.	<b>1ª APARICIÓN DE MISS JESSEL JUNTO AL ESTANQUE.</b>
HABILIDADES DE LOS NIÑOS. CANTO, PIANO, LECTURA.	<b>JENNY COMENTA CON M. GROSE LA APARICIÓN.</b>
SUFRIMIENTO DE LA INSTITUTRIZ. NUEVA APARICIÓN DE QUINT.	2ª APARICIÓN DE MISS JESSEL QUE SE ENCUENTRA CON QUINT.
FLORA NO DUERME, MIRA TRAS LA VENTANA.	FLORA MIRA CÓMO MILES PASEA POR EL JARDÍN. INT. DÍA.
LA INSTITUTRIZ PASA MALAS NOCHES. SEGUNDA APARICIÓN DE JESSEL.	MILES PASEA POR EL JARDÍN.
NUEVA DESAPARICIÓN DE FLORA. MILES PASEA POR EL JARDÍN DE NOCHE.	<b>JENNY COMENTA CON M. GROSE SU IMPRESIÓN DE QUE LOS NIÑOS Y LOS MUERTOS SE REUNEN.</b>
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. CUENTA CÓMO ACABA LA AVENTURA DE MILES EN EL JARDÍN.	<b>JENNY Y M. GROSE DISCREPAN DE LOS HECHOS.</b>
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. DICE QUE LOS NIÑOS ESTÁN INMERSOS EN LA VISIÓN DE LOS MUERTOS QUE REGRESAN.	JENNY TIENE PESADILLAS.
UN MES DE RELACIONES CON LOS NIÑOS DONDE CRECE LO INNOMBRABLE ENTRE ELLOS.	<b>LOS NIÑOS, MISS JENNY Y M. GROSE VAN A LA IGLESIA. APARICIÓN DE MISS JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIOS.</b>
LA INSTITUTRIZ REFLEXIONA SOBRE LOS NIÑOS.	TODOS LLEGAN A LA CASA. JENNY LES ESPERA SENTADA Y LLORA.
COMENTAN EL DESEO DE QUE VENGA EL TÍO.	LA INSTITUTRIZ QUIERE LLAMAR AL TÍO Y SE LO DICE A M. GROSE.
LA INSTITUTRIZ HABLA CON MILES CAMINO DE LA IGLESIA.	VUELTA A TIEMPO ACTUAL. NARRADORA.
LA INSTITUTRIZ REFLEXIONA EN LAS TUMBAS.	JENNY ENSEÑA LA CARTA A M. GROSE.
VE A JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIO.	<b>LOS NIÑOS TOCAN EL PIANO.</b>
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. DECIDE ESCRIBIR AL TÍO.	<b>APARICIÓN DE MISS JESSEL JUNTO AL ESTANQUE.</b>
LA INSTITUTRIZ VISITA A MILES POR LA NOCHE A SU DORMITORIO.	<b>GRITOS DE FLORA EN LA MANSIÓN.</b>
EMBELESADA POR MILES TOCANDO EL PIANO.	LA INSTITUTRIZ SE DESPIDE DE MADAME GROSE.
FLORA DESAPARECE Y LA BUSCAN.	M. GROSE Y FLORA SE VAN DE LA MANSIÓN.
BUSCAN EN EL LAGO A FLORA. APARICIÓN DE JESSEL Y COLAPSO DE FLORA.	LA INSTITUTRIZ SE PREPARA PARA LA BATALLA.
FLORA DUERME CON GROSE.	UNA PRESENCIA MALIGNA SE ACERCA A LA MANSIÓN.
MILES APARECE CUANDO LA INSTITUTRIZ ACABA DE	LA INSTITUTRIZ SE DUERME Y TIENE PESADILLAS.

TORMARSE EL TE.	
FLORA SE PONE ENFERMA Y TEME A LA INSTITUTRIZ.	LLEGA MILES Y DESPIERTA A LA INSTITUTRIZ.
LA INSTITUTRIZ A SOLAS CON MILES. INTERROGATORIO ACOSO.	<b>COLAPSO Y MUERTE DE MILES.</b>
APARECE QUINT EN SALA. COLAPSO Y MUERTE DE MILES.	LA NARRADORA ES FLORA DE MAYOR

El trasladar la historia de finales del SXIX a mediados del SXX conlleva una gran cantidad de cambios en la mecánica de las acciones, por ejemplo el proceso de selección de la institutriz para los niños recuerda más a un casting para una película que a una entrevista de trabajo, o el medio de transporte hacia Bly que deja de ser un carruaje llevado por caballos, con las implicaciones significantes que aportaba, para ser un coche o un autobús.

Podemos observar cómo, a pesar que se cumplen la mayoría de las funciones cardinales, las acciones se diferencian claramente de las que ocurren en la obra de Henry James.

La carta del colegio donde se notifica la expulsión de Miles llega directamente a la mansión y no en el interior de otra remitida por el tío, lo que nos indica que la desconexión del tutor con los niños es total.

La relación de la institutriz con los niños queda reflejada en las jornadas de estudio y en los juegos que realizan conjuntamente, por ejemplo cuando, en el exterior de la mansión, queman un monigote de trapo en una gran hoguera.

Las habilidades artísticas de los niños quedan como algo más subjetivo que real, es decir, que es más la impresión que transmite Miss Jenny de las maravillas que pueden hacer los niños que lo que vemos en la película, pues ni su destreza en el piano ni su calidad artística como actores parecen en absoluto sobresalientes.

La única destreza de Miles que crea una conexión con los mundos ocultos es su habilidad para la magia. El modo de presentarla deja abierta a la interpretación del espectador el que Miles haga trucos normales o que tenga

algún extraño poder sobrenatural. En cualquier caso, este tipo de acciones no forma parte del engranaje argumental de la historia, de modo que parece más un pretexto para enlazar las acciones que un nudo argumental sobre el que se construyan los significados de las mismas.

Capítulo aparte merecen las pesadillas que tiene la institutriz. Éstas se muestran como un mundo complejo y excesivamente cargado de simbología en donde se utilizan claves nuevas que confunden más que aportan, de modo que no se puede extraer una visión unitaria de su significado, más allá de la evidente obsesión sexual que tiene Jenny por la relaciones que tuvieron los anteriores sirvientes de la mansión.

#### **6.3.2.3.1. Las apariciones.**

En este apartado cabría señalar los recursos dramáticos y expresivos que, a modo de advertencia de una presencia sobrenatural, aparecen en diversas partes del film:

- Se muestra un cuervo negro que, desde el exterior de la mansión, se acerca amenazador por la noche a la habitación de la institutriz y choca contra su ventana, rompiéndola.
- En varias ocasiones (por ejemplo en la secuencia previa a la primera aparición de Peter Quint en la torre) se utiliza un punto de vista subjetivo de una fuerza sobrenatural que deambula y se acerca amenazador hacia donde se encuentra Jenny. No se ve quien o qué es el que se acerca, pero la realización indica, con un movimiento rápido e irreal de la cámara, la presencia de algo externo a la institutriz, dando fuerza a la versión de la existencia real de los fantasmas antes que a una formación subjetiva en la mente de Jenny.

La secuencia de apariciones cambia respecto a las obras previamente analizadas y, por supuesto, respecto a *The Turn of the Screw* de Henry James.

## **Secuencia de las apariciones.**

### ***THE TURN OF THE SCREW* (NOVELA)**

QUINT EN LA TORRE - QUINT EN EL VENTANAL – MISS JESSEL EN EL LAGO – QUINT EN UN VENTANAL EN LA ESCALERA – MISS JESSEL EN LA ESCALERA – MISS JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIO – MISS JESSEL EN EL LAGO – QUINT ATRAVÉS DE LA VENTANA DEL COMEDOR.

### ***THE TURN OF THE SCREW* (PELÍCULA)**

QUINT EN LA TORRE- QUINT TRAS LA VENTANA- QUINT EN LA HABITACIÓN DE LA INSTITUTRIZ- MISS JESSEL EN EL ESTANQUE- MISS JESSEL EN UNA ESCALERA DE LA CASA Y SE ENCUENTRA CON QUINT- MISS JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIOS- MISS JESSEL EN EL ESTANQUE- QUINT EN LA SALA.

#### **6.3.2.3.1.1. *Peter Quint.***

**EN LA TORRE.** Jenny pasea por el exterior de la mansión. Una presencia misteriosa parece acercársele. La narradora previene de una trampa, que ella misma se estaba tendiendo. Jenny se agacha para coger una flor amarilla, la corta, los pájaros vuelan irreales, se le cae las tijeras y las flores al suelo. Se fija en una torre y cree ver una figura recortada a lo alto, lleva camisa blanca y es el hombre que ya había visto en una foto en la habitación de Miles. La institutriz corre hacia la torre, sube las escaleras que lleva a lo alto, el hombre sigue apareciéndosele. Unas palomas muertas y disecadas colgadas boca abajo están en el interior de la torre. Sube por la escalera de caracol y en lo alto no hay nadie. Cuando mira al paisaje la mano de la madame Grose la asusta. Le dice que ha visto a alguien pero M. Grose no le hace caso pues evidentemente no hay nadie.

**TRAS LA VENTANA:** Es de noche. Jenny cierra las puertas y las ventanas, está junto a los niños en una sala, meriendan. El niño parece ver algo tras el cristal de la ventana, la institutriz mira y ve al hombre del torreón, que le aguanta la mirada, se enfrenta a él y va a buscarle afuera. Cuando llega no hay nadie y los de dentro, los niños y M. Grose, sólo la ven a ella, como si ella fuera la aparición a través del cristal.

**EN LA HABITACIÓN DE JENNY:** M. Grose le lleva un té a la habitación de Jenny y le dice que ella se ocupará de los niños esa noche. Cuando se ha ido Quint se aparece a Jenny, metido en su cama, desnudo y con cara insinuante. La situación es tensa y la institutriz llama a la señora Grose que llega inmediatamente, pero Quint ya no está; la cama está intacta. Jenny busca alguna trampilla secreta en la antigua habitación por la que hubiera podido escabullirse, pero no encuentra nada.

**QUINT Y JESSEL SE ENCUENTRAN:** Quint parece esperar a Miss Jessel al fondo del pasillo. Ella, que acaba de bajar las escaleras, va a su encuentro, se besan y desaparecen ante la atónita mirada de Jenny (esta aparición se explica en mayor detalle en el apartado de las apariciones de Miss Jessel).

**EN LA SALA DE MÚSICA:** Jenny se queda dormida por la tarde en la sala de música y tiene una pesadilla con Miles, Flora, Quint y Jessel. Hay mucha sangre, una mano que se corta con una cuchilla, sangre que salpica la cara de Flora. Llega Miles y despierta a Jenny, tiene sangre en la mano pero no se deja curar por la institutriz. Hablan de que están solos, la institutriz dice que siempre están “los otros”, pero Miles dice que ellos no cuentan. Hablan de lo que le gusta la casa, que a ella debía gustarle también. La institutriz cierra la puerta de la sala de música y le dice que le tiene que contar lo que ella quiere saber. Presiona entonces al niño con el motivo de la expulsión del colegio y le hace confesar que fue él quien le sustrajo sus cartas, Miles dice que las quemó. El niño se asusta, quiere salir, pero tropieza. Entonces aparece la figura de Quint que pretende romper el cristal, pero no puede. La institutriz presiona al chico hasta que Miles la golpea con un objeto oscuro y contundente. Le hace sangre en la cabeza a Jenny. El niño

dice su nombre, “Peter Quint, es el diablo” , pregunta dónde está y se desploma. La aparición de Quint desaparece aparentemente desesperada tras la ventana, con gran dolor, pues no ha logrado poseer al niño. La institutriz le dice a Miles que es libre y le besa en la boca.

-----

Las apariciones de Peter Quint se muestran con un ritmo muy elevado de planos de montaje en donde podemos verle en bastante detalle, su cara con barba recortada, su pecho al descubierto, su insinuante expresión que contrasta con la actitud desesperada de la institutriz para ir a su encuentro y nunca encontrarle.

La realización de la primera de las apariciones, en el torreón, nos remite a influencias expresivas cogidas de *The Innocents*. La copa de los árboles y los pájaros y sus graznidos distorsionados amenazan a la institutriz al variar su calidad de imagen, que parece empeorar, y su tiempo, se muestran en cámara lenta, al igual que lo hacían en la secuencia de la película de Jack Clayton en la que Miles montaba a caballo. Después la institutriz deja caer las tijeras con las que estaba cortando flores y es entonces cuando ve a Quint. Sin embargo, al contrario que en *The Innocents*, el sonido diegético no desaparece sino que se potencia el graznido de los pájaros y cobra especial relevancia la música extradiegética que acompaña la secuencia, potenciando las sensaciones de la misma.

En la aparición de Quint en el ventanal están presentes los niños, pero no parece afectarles lo más mínimo ni la aparición en sí, que parecen ver, ni las reacciones de la institutriz. Quint parece más bien un hombre objeto que se ofrece sarcástico que un fantasma. Al igual que en la novela, Jenny sale al exterior al encuentro de la aparición y no ve nada. Madame Grose la ve desde el interior en el lugar que antes ocupara el fantasma.

La escena en la que Jenny ve a Peter Quint, semidesnudo, metido en su cama no tiene su correspondencia en la novela. Es una acción nueva para la película e incide en el tratamiento sexual que se hace del ex sirviente, de modo que no amenaza sino que propone. Me parece un poco ridículo el momento en

que la institutriz se pone a buscar alguna trampilla o palanca que accione algún mecanismo secreto por el que pudiera escabullirse una persona o lo rápido que deja de tener miedo una vez Madame Grose llega y la conmina a marcharse sin más pues, según palabras de Jenny, “no volverá a ocurrir”.

Del mismo modo podemos catalogar la aparición en la que los dos fantasmas coexisten y se funden en un abrazo para desaparecer ante la mirada de la institutriz. Si ya poca conexión nos ofrecen las apariciones de los fantasmas con el mundo de los niños, ésta deja en entredicho la necesidad de volver a encarnarse de los fantasmas en los niños para poder mantener sus relaciones amorosas, pues se ven y relacionan en la casa sin intervención de los pequeños con lo que ¿para qué molestarles si no son necesarios?

En el desenlace de la historia la aparición de Quint vuelve a ser un tanto incomprensible ya que manifiesta una relación con el niño que no hemos apreciado en toda la película y ahora parece cierto, al menos para el fantasma, que si el niño dice su nombre él va a desaparecer. igualmente incoherente parece su incapacidad para atravesar el frágil cristal que lo separa de Miles y la institutriz pese a los golpes que le da. Interesante resulta la aparición en esta escena del hombre que ella recuerda como acosador en su niñez, de modo que se juntan el fantasma de la niñez de los niños, Peter Quint, con los de la suya propia, el joven clérigo. Ambos se muestran impotentes de parar la actuación de Jenny que culmina con la muerte de Miles. El niño ha sido liberado de sus fantasmas a cambio de su vida, ¿O ha sido la institutriz la liberada?

### **6.3.2.3.1.2. Miss Jessel.**

**JUNTO AL ESTANQUE:** Jenny da clase a Flora junto al estanque cuando la niña mira y parece ver algo, la institutriz mira y ve la figura de Miss Jessel, que vestida de negro al otro lado del estanque parece reírse de ella. Le pregunta a la niña si ella la ve, pero Flora no contesta.

**EN LA ESCALERA SE ENCUENTRA CON QUINT:** En su habitación Jenny lee un libro. Un cuervo negro parece atacarla desde el exterior, queriendo romper los cristales de la ventana. Jenny se levanta de la cama y tropieza con el animal muerto y ensangrentado. Sale de su habitación y al bajar la escalera ve, vestida de negro y con el moreno pelo suelto, a la anterior institutriz, que la mira con una sonrisa y parece invitarla a seguirla. Allí ve como se junta con Quint, se abrazan y desaparecen misteriosamente.

**EN LA SALA DE ESTUDIOS:** Tras haber dejado en la iglesia a los niños y a M. Grose, Jenny llega corriendo a la casa, entra en la sala de estudios y allí se le aparece Miss Jessel, primero parece como si fuera un pájaro junto al ventanal, luego está en la mesa de estudio, llorando. La aparición escribe sobre una pizarra de mano, escribe en ella a tiza y deja una lágrima en la mesa. Jenny se acerca y al tocar la lágrima esta parece volver a aparecer, la sala se llena de un escrito a tiza en que pone que salve a los niños, que la salve a ella.

**JUNTO AL ESTANQUE:** Jenny y M. Grose buscan a Flora y la encuentran junto al estanque. En medio de una tormenta con aparato eléctrico y lluvia a raudales, Jenny ve a Miss Jessel al otro lado del estanque. Nadie más parece verla, Madame Grose protege a la niña y ésta, ante la insistencia de la institutriz de que le diga que ve a Miss Jessel, acaba gritando e insultándola. Jenny se queda sola con la aparición que parece desafiarla y la muñeca vieja de porcelana de Flora. Jenny llora de desesperación sola, en medio de la tormenta.

Al igual que sucede con Peter Quint, las apariciones de Miss Jessel nos permiten saber cómo es físicamente en bastante detalle. La profusión de planos de todo tipo, en los que los medios y los primeros planos no están excluidos, nos presenta a la fantasma como una mujer de carácter, morena y guapa, siempre vestida de negro, pero de un modo sugerente en el que las transparencias de la tela al ser mojada por la lluvia de la tormenta permite ver su esbelta figura. Las sucesivas apariciones nos desconciertan en cuanto a saber por y para qué se aparece, cuáles son sus intenciones respecto a Jenny y los niños.

En la primera aparición en el lago la vemos como un ente pasivo e hierático, una leve sonrisa en su boca parece querer desafiar a la nueva institutriz en la influencia respecto a Flora.

En la segunda, sin embargo, parece invitar a Jenny a un mundo oscuro de relaciones sexuales con Peter Quint.

En la tercera intervención, en la sala de estudios, se presenta espectacularmente, como si fuera un pájaro negro que bailara una danza de iniciación y luego se transforma en una plañidera que deja una lágrima y una súplica escrita en la pizarra del escritorio, dejando ver la influencia en Rusty Lemorande de la visualización de este fragmento de la historia que hizo Jack Clayton en *The Innocents* y que tan poco agradó a Truman Capote. La lágrima no se seca nunca y la súplica se reproduce terroríficamente por toda la sala.

En la cuarta y última aparición, en el lago, Miss Jessel se muestra como si fuera una bruja moderna, lanzando maldiciones y moviéndose al son de las mismas en el interior de una tormenta con abundante aparato eléctrico que parece haber sido creado por la pobre mujer fantasma. Pero ello sin efecto alguno ya que, salvo Jenny, nadie la hace el menor caso.

### **6.3.3. Los personajes.**

**NARRADORA:** Es Flora de mayor que cuenta la historia gracias a un diario que encontró de la institutriz. Mujer rubia moderna de mediana edad. Viste pantalones oscuros, una rebeca larga y también oscura y una camisa clara. Este atuendo nos indica que posee un interior bueno pero que lleva una carga oscura importante.



**JENNY: LA INSTITUTRIZ:** (Miss Jennifer Gooding: sabemos el nombre porque viene escrito en su diario y Flora la llama por su nombre en varias ocasiones) Chica joven de veintipocos años. Rubia, con el pelo recogido. Ha estudiado para enseñar a niños y este es su primer trabajo. Lleva sombrero o el pelo largo recogido. Durante toda la película viste un traje chaqueta gris encima de una blusa negra con cuello blanco. Sólo la vemos con otro atuendo cuando va con camión blanco. En sus últimas secuencias, se corta el pelo, se quita la chaqueta, y queda con un chaleco negro cerrado encima de la camisa blanca. Sus colores son el gris, el negro y el blanco.



**JACK COOPER, TÍO DE LOS NIÑOS:** Hombre de unos treinta y pocos años, excéntrico y adinerado. Fuma lo que parece ser algún tipo de droga. Parece inseguro y de carácter débil. Viste una camisa blanca con chorreras, chaleco y pantalones marrón claro.



**MADAME GROSE:** Ama de llaves de la casa. Mujer afable, con gafas, pelirroja con melena corta muy cuidada y vestida normalmente con colores claros tirando a pastel (verde, azul, amarillo o crema) . Mujer afable, muy normal, de clase media y con cultura media o alta.



**FLORA:** niña de unos seis años, rubia de pelo largo. Suele llevar el pelo suelto con algún lazo de adorno. Le falta una paleta delantera, lo que indica que todavía le están saliendo los dientes definitivos. Viste en tonos claros, con camisa o blusa blanca, cubierta por alguna chaqueta o rebeca en tonos pasteles claros.



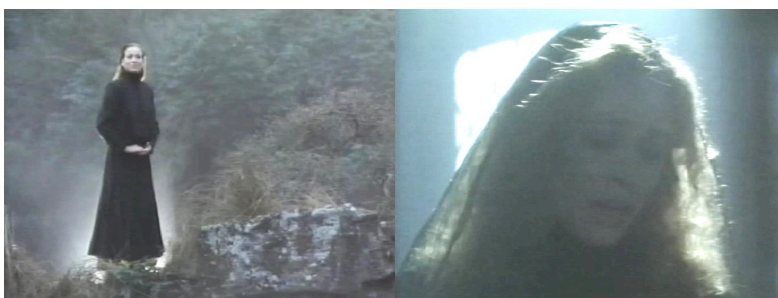
**MILES:** Niño de ocho años. Pelo corto oscuro y ojos marrones. Viste de modo muy formal, con pantalón oscuro, camisa clara, jersey o chaleco oscuro y corbata. Utiliza un pijama largo blanco con el que sale al jardín (es tapado por una rebeca negra que le trae la institutriz).



**PETER QUINT:** El criado del señor, chofer, guarda, jardinero, etc. Joven con el pelo rubio y barba de tres días. Suele llevar una camisa blanca desabrochada que potencia su atractivo sexual.



**MISS JESSEL:** Anterior institutriz. Guapa, vestida de negro y con el pelo largo y rizado. Su actitud varía, en un principio parece desafiante y satisfecha consigo misma, luego parece pedir ayuda a la institutriz, luego se muestra sugerente y complacida al ir al encuentro de Quint, más adelante parece implorar ser salvada y querer que salven a los niños.



### **6.3.3.1. Comparativa de los personajes.**

La elección del personaje de Flora de mayor como narradora de la historia es una aportación de Rusty Lemorande que pretende dar su particular vuelta de tuerca a la historia, siguiendo a uno de sus personajes protagonistas en una posible evolución como persona, tras el trauma ocasionado por las acciones de la institutriz. El hecho de haber sido partícipe directa en los hechos facilita que incorpore a la narración un tinte subjetivo personal, pues no lee el diario sino que cuenta lo que en él hay escrito. Parece, en varios momentos de la narración, que su identificación con el personaje de la institutriz es bastante elevada y parece conocerla más que a sí misma de pequeña. Como ya se ha apuntado anteriormente, el contexto de la terapia de grupo en la que cuenta la historia es beneficioso para ella pues, de algún modo, el mero hecho de contarla parece curarla y descargarla de la pesada carga de la muerte de su hermano. No se despejan las dudas de la existencia o no de los fantasmas, pero sí que se libera del trauma que ello le ha causado.

La institutriz es un personaje bastante más débil y falto de carácter que en la novela. Se deja llevar por las circunstancias y no hace notar en ningún momento su autoridad como institutriz responsable en Bly, ni ante los niños ni ante Madame Grose. Sólo es al final de la película, tras la enfermedad de Flora, cuando Jenny parece tener las cosas claras, se produce una transmutación de su personaje y adquiere por fin un propósito claro para salvar a los niños, se corta el pelo y, cual moderna Juana de Arco, se dispone a la lucha en solitario contra las fuerzas del mal. La misma Madame Grose no puede evitar mirarla como a un nuevo ser y debe darle la razón en que algo muy raro está pasando, con lo que se va y la deja actuar.

La edad de los niños, ocho años Miles y seis Flora, no facilita que Jenny mantenga con ellos una relación más allá de la de un adulto con un niño, son demasiado pequeños e infantiles y la institutriz está demasiado preocupada con las apariciones. No hay pues ningún atisbo de atracción de Jenny a Miles

ni viceversa, pues Miles es un niño muy niño y no muestra signo alguno de sombra en su comportamiento, tampoco resultan creíbles sus aisladas preocupaciones por ser un niño que debe tener una educación diferenciada de una niña ni sus acciones supuestamente adultas, como el beso que le da a Jenny en la boca. La elección de los niños parece un error de casting que desprovee a la película de gran parte del poder turbador de la historia original. Si no hay sombras en los niños y su inocencia se mantiene sin mancha, ¿cuál fue entonces la influencia tan nefasta de los anteriores sirvientes?

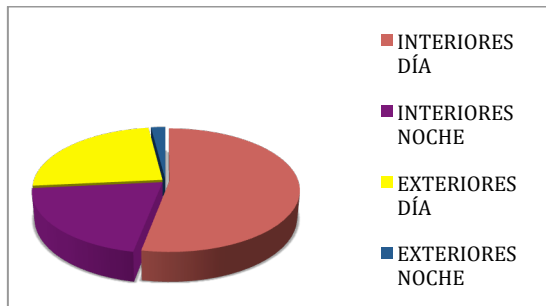
Madame Grose parece una persona afable, sensata y con una formación media, con lo que no termina de ser verosímil su permisividad respecto a las actuaciones de Peter Quint y Miss Jessel con los niños; el guión afronta ese problema y pretende salvarlo con una simple frase de Grose en la que se autoinculpa por no haber dicho nunca nada al tío pese a haberlo visto y sabido todo, por temor a ser despedida. Sin embargo Grose domina la mansión mucho más que la institutriz y es ella la que, cuando enferma Flora, avisa al tío ante la ineficacia e inacción de Jenny.

El tío es un personaje que varía en gran medida los preceptos por los que se mueve la historia original, ya que no es un dandy inglés de alto poder económico y doble moral, sino un hippie con gran sensibilidad artística que está sumido en las drogas y, pese a su elevado poder adquisitivo, tiene un carácter débil y no puede ayudar a sus sobrinos ya que es él mismo quien necesita ayuda.

Peter Quint y Miss Jessel tienen una presencia muy pronunciada en las acciones de la película pues, además de sus apariciones en el mundo real, se le presentan a Jenny en sus sueños y pesadillas. Como ya se ha apuntado con anterioridad son personajes que no aparecen bien definidos ni en sus acciones previas cuando estaban vivos ni en sus objetivos como fantasmas. Sus intervenciones parecen más efectistas que efectivas para la trama que se desarrolla y parecen estar más centrados en sí mismos y sus mundos sensuales que en los niños o, incluso, en la joven institutriz.

### **6.3.4. Los espacios.**

#### *The Turn of the Screw* (película)



#### **INTERIORES / EXTERIORES:**

- INTERIORES: 62%
  - a) INTERIOR DÍA: 53%
  - b) INTERIOR NOCHE: 20%
- EXTERIORES: 38%
  - a) EXTERIOR DÍA: 25%
  - b) EXTERIOR NOCHE: 2%

#### **DÍA / NOCHE:**

- DÍA: 78%
- NOCHE: 22 %

**HOSPITAL DE SANTA MARGARITA:** De este edificio sólo vemos el interior de una gran sala, donde tiene lugar la reunión en la que sucede la sesión de terapia en que cuentan la historia de los niños y la institutriz. Al final se descubre que el hospital de Santa Margarita es la mansión en donde ocurrió la historia principal.



**CASA URBANA DEL TÍO:** Una mansión de alguien muy adinerado y excéntrico. Las paredes son muy luminosas, blancas o crema y están adornadas por cuadros modernos no figurativos y muy coloridos. La cama en la que está tumbado el tío y la silla en la que se sienta la institutriz son rojas. Parece la mansión de un artista hippie y rico.



**MANSIÓN DE BLY:** Enorme casa en medio de una campiña inglesa, parece un palacio solitario de ladrillos rojizos, lleno de torres y con gárgolas inquietantes. El interior está compuesto por numerosas habitaciones de techos elevados que suelen estar en penumbra a pesar de sus grandes ventanales. La cocina es el único lugar luminoso en el interior de la mansión.



**HABITACIÓN DE LA INSTITUTRIZ:** habitación grande pero muy oscura, predominan los colores negro de las columnas de la cama o de los muebles de caoba y el rojo de la propia colcha de la cama.



**HABITACIÓN DE MILES:** Una gran habitación muy recargada en la que predominan los tonos rojizos, llena de juguetes antiguos, casas de muñecas, juguetes chinos, una figura femenina alada de porcelana con los pechos al descubierto, destaca una pared llena de fotografías en blanco y negro

colocadas de modo un tanto caótico. En ellas podemos ver fotos recientes de Flora y Miles jugando felices con Peter Quint y Miss Jessel.



**HABITACIÓN DE FLORA:** Tiene ventanas más pequeñas que en el resto de la casa, siendo éstas redondeadas. Las paredes son azul muy claro, combinando con un crema claro que enmarca a las ventanas redondas. En la cama hay visillos blancos.



**COMEDOR:** gran sala con grandes ventanales y una gran mesa en la que se celebran las comidas en la mansión.



**COCINA:** Una cocina muy amplia y luminosa, con grandes ventanales blancos por los que penetra mucha luz, con las paredes color crema y un par de columnas de hierro pintadas de blanco.



**SALA DE ESTUDIOS:** Lugar amplio y austero, con ventanales y una mesa para la institutriz y dos pupitres para los niños. Tiene un ventanal que parece extraído de una iglesia gótica. Techo muy elevado que deja ver la estructura de la cubierta a dos aguas y una gran librería llena de libros antiguos que pareciera que no se han utilizado hace mucho tiempo.



**JARDINES MANSIÓN DE BLY.**



**TORRE ALTÍSIMA CON ESCALERA DE CARACOL.**



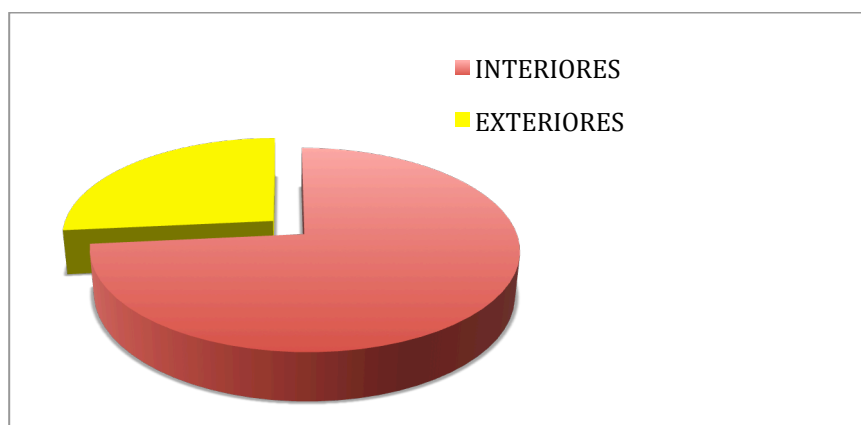
**LAGO**



### **6.3.4.1. Comparativa de los espacios.**

Como puede apreciarse en el gráfico el número de secuencias que transcurre en interiores, un 73%, es significativamente más elevado que el de las secuencias en exteriores, un 27%, siguiendo la misma pauta que en la novela y en las adaptaciones cinematográficas anteriores.

*The Turn of the Screw* (película)



Los espacios que se ofrecen presentan en general las mismas funciones que en la novela de modo que encontramos una mansión urbana de alguien de alto poder adquisitivo que apabulla a la joven e inexperta institutriz, luego está la mansión de Bly, igualmente enorme y llena de grandes habitaciones y espacios misteriosos situada en un entorno aislado en la campiña inglesa y rodeada de frondosos jardines, con un estanque en sus inmediaciones en donde se aparece Miss Jessel.

Tal vez es reseñable lo recargado que se encuentran los espacios, llenos de objetos, juguetes antiguos, animales disecados, etc. Sobre todo la habitación de Miles concentra gran parte de la información que va a ser utilizada en el mundo onírico de la institutriz, desde las fotos de los niños relacionándose con Quint y Jessel hasta la cantidad de juguetes de las procedencias más dispares que parecen tener significados inquietantes.

Es el espacio que se genera en la cocina una de las variantes más originales de esta adaptación pues se muestra como un lugar claro, amplio y donde la luz del sol penetra fácilmente a través de los cristales. Representa el dominio natural de Madame Grose, el lugar en donde se impone la claridad y la sensatez, el lugar en donde la sombra no aparece y donde se puede reflexionar sobre los acontecimientos sucedidos en el resto de la mansión.

### **6.3.5. Claves visuales.**

#### **GÁRGOLAS Y ESCULTURAS DE PIEDRA.**



#### **ESCALERAS**



#### **LECHUZA BLANCA.**



**COCHE BLANCO Y NEGRO.**



**PIANO**



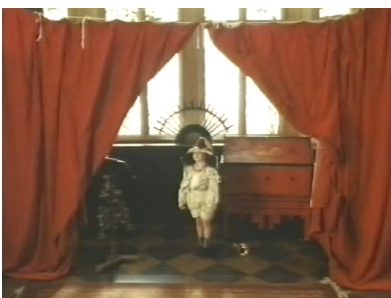
**MUÑECA DE PORCELANA DE UNA VIEJA.**



**JUGUETES ANTIGUOS**



**TELÓN ROJO**



**CAPA NEGRA DE MAGIA.**



**FRASCO DE PERFUME DERRAMADO.**



**CORPIÑO NEGRO.**



**PALOMAS MUERTAS Y DISECADAS EN LA TORRE.**



**FUEGO**



## VELAS



## CHIMENEAS.



## TORMENTA



## CUERVO NEGRO.



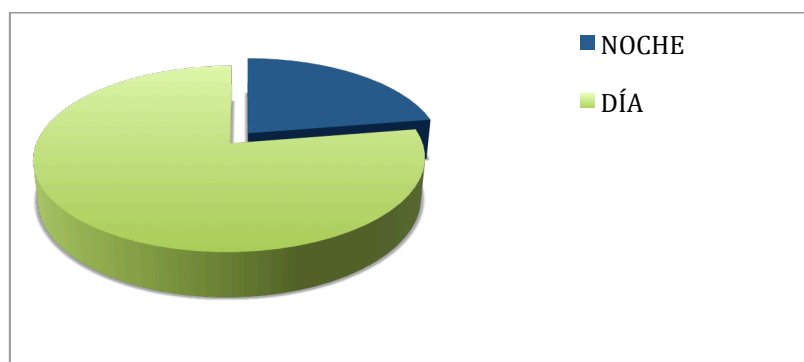
**PESADILLAS:** Leche, sangre, manos que surgen, una cuchilla que corta una mano, sangre que salpica la cara blanca de Flora, figuras pintadas de negro, Miles disfrazado de demonio, muñeco mecánico de niño que gatea, Peter Quint y Miss Jessel haciendo el amor, etc.



### **6.3.5.1. Comparativa de las claves visuales.**

Resulta un poco chocante que, pese a tratarse de una historia tan oscura, la mayoría de las escenas transcurren durante el día, concretamente un 78% y solamente un 22% lo hagan durante la noche. Hemos de recordar que en la novela el porcentaje estaba mucho más equilibrado.

*The Turn of the Screw* (película)



En la adaptación de Rusty Lemorande encontramos gran cantidad de claves visuales que pretenden crear un ambiente raro, incierto y desasosegante. Sin embargo no muestran una intencionalidad clara ni veo que tengan un significado que vaya mucho más allá del efecto antes mencionado.

En una parte tenemos las claves ya estudiadas que aporta la raíz propia de la historia de Henry James y que funcionan aportando valores que hacen reconocible la historia como puedan ser la mansión aislada, las innumerables y oscuras habitaciones, las escaleras, el piano, el fuego o los ventanales.

En la otra parte están las nuevas claves como la lechuza blanca, las gárgolas y esculturas de piedra, los juguetes antiguos, el perfume derramado, los animales disecados y el corpiño negro de la anterior institutriz.

Dentro de estas nuevas claves se puede apreciar como la paloma blanca de *The Innocents* ha sido sustituida por la lechuza blanca, con una

simbología no muy definida que puede querer explorar la idea de las pulsiones naturales que crecen en la noche, como un ave rapaz nocturna.

Este ave es complementada por otra, el cuervo negro, que se presenta especialmente amenazador ya que, proveniente de lo oscuro en la noche, ataca la seguridad interior en la que estaba acomodada la institutriz. Es una presencia activa y maligna, que muere al traspasar el umbral de la casa, pero que sigue atacando después de muerto (un cuervo disecado también parece querer atacar a Jenny).

El transporte en caballo hacia Bly que veíamos en *The Innocents*, tanto de Miss Jenny como de Miles, ha sido sustituido por un coche blanco y negro, mostrando con este contraste de colores la dualidad de contrarios, lo bueno y lo malo, presente en el viaje, pero pierde la fuerza animal y sexual que representan los caballos en sí, blancos o negros.

La extraña muñeca de porcelana que acompaña a Flora representa un alter ego del alma emponzoñada de Miss Jessel.

Los juguetes y muñecos antiguos que abarrotan la habitación de Miles nos sugieren los peligrosos y extraños juegos que deben estar acostumbrados a realizar los niños.

El hecho que Miles realice trucos de magia y que para ello utilice una capa negra enlaza argumentalmente con su conexión con los mundos ocultos y oscuros. Resulta curioso observar que el primer truco de magia que realiza Miles ante la institutriz es un guiño al efecto que se producía con Miss Giddens en *The Innocents*, en donde las rosas blancas que decoraban Bly dejaban caer sus pétalos cuando ella las tocaba. Al llegar en el autobús y ver por primera vez a Jenny, el niño hace aparecer “mágicamente” un ramo de flores y se lo regala, cuando la institutriz lo toca las flores caen misteriosamente al suelo.

El corpiño negro que descubre Jenny en una caja bajo una baldosa pretende mostrar más explícitamente el tipo de juegos sexuales entre ella y

Peter Quint y cómo los niños participaban de algún modo en estos, aunque fuera mirando. El color del mismo denota su afinidad con elementos peligrosos como la oscuridad, la noche o el mismo cuervo.

En las pesadillas de la institutriz encontramos con una sobreexposición de claves visuales que producen un efecto un tanto confuso y están presentadas de un modo efectista que, en mi opinión, les resta potencia. Las pesadillas no parecen bucear en los temores respecto a los hechos sucedidos en el pasado, bien con los niños, bien con ella misma, sino que parecen más una actualización de sus temores actuales, en los que los elementos del presente parecen afectarla y hacerla temer y desear, al mismo tiempo, la exploración de los terrenos oscuros que plantean.

#### **6.3.6. Colores de la narración.**

**BLANCO:** Es el color del cuello de la camisa de Jenny, siempre presente, lo que nos indica que su interior no cambia y permanece puro, a pesar de las sombras que la invaden. También es el color que predomina en la sala de espera para la entrevista con el tío y del fondo que permanece tras ella cuando ve al tutor de los niños, lo que habla de la nobleza de las intenciones del tío y de Jenny en ese momento. La camisa de Peter Quint es blanca, lo cual hace que no aparezca como un ser totalmente maligno, sino que el atractivo sexual que posee se muestra como algo natural. En esa misma dirección podemos apreciar la lechuza blanca.

**NEGRO:** La habitación de la institutriz es fundamentalmente negra, el cuervo, la noche, el corpiño y, por supuesto, la indumentaria de Miss Jessel. Representa lo oscuro y lo desconocido; las fuerzas del mal, insondables y peligrosas. En la secuencia de la muerte de Miles Peter Quint aparece a veces con su camisa blanca, a veces pintado de negro, como mostrando su verdadera esencia maligna.

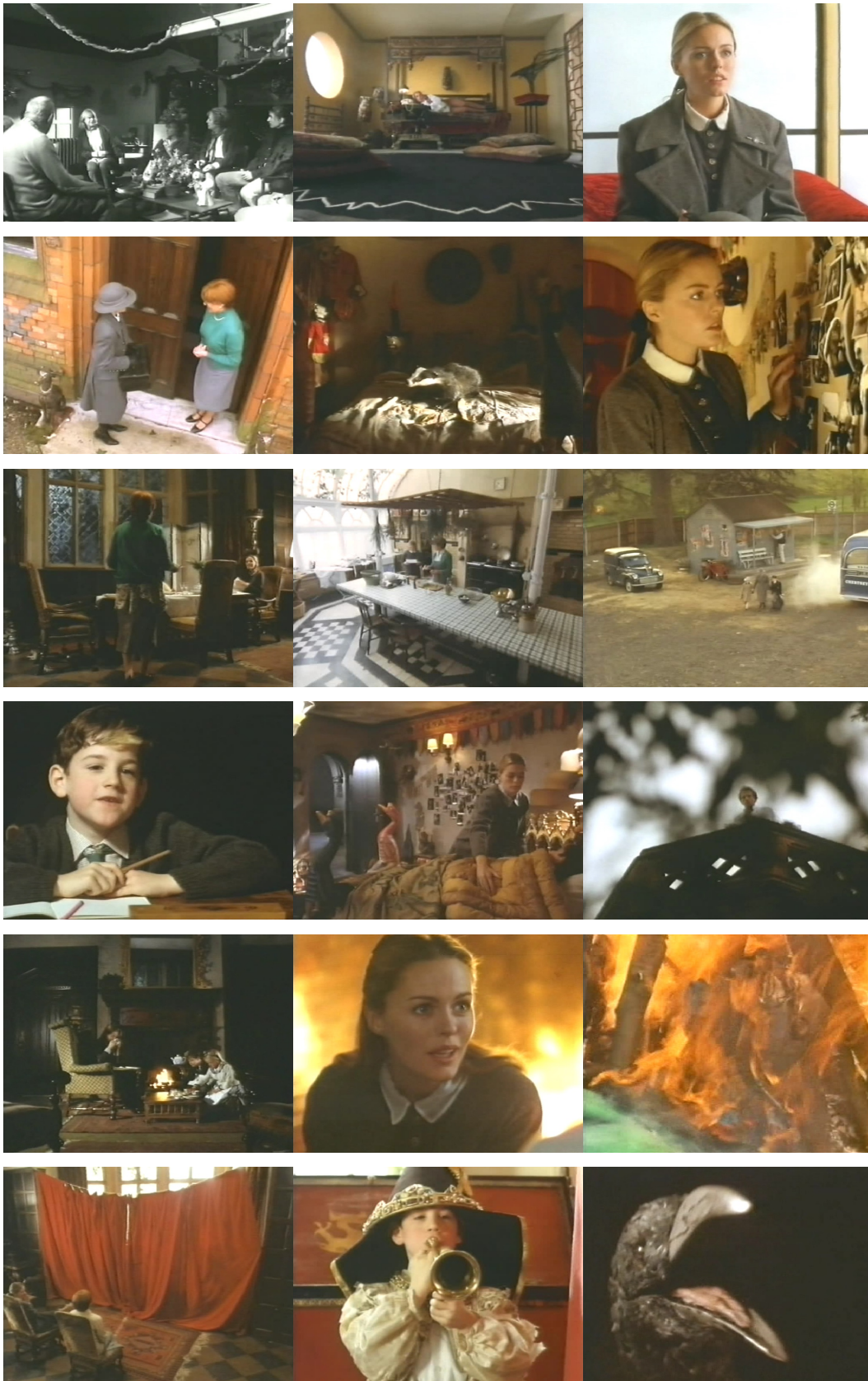
**ROJO:** El fuego, el gran telón del teatro que hacen los niños, la colcha de la cama de Jenny, la sangre, el disfraz de clown de Miles. Estos elementos enlazados por el color rojo nos muestran la tensión que generan esos juegos peligrosos en los que están involucrados los niños, a través de los fantasmas, y a los que se está viendo sometida la joven Jenny.

### **6.3.7. Evolución cromática.**

En primer lugar hay que destacar que la historia central está enmarcada por la intrahistoria de la narradora, que es Flora de mayor, y su trauma personal. Como ya se ha indicado, el mero hecho de contar la historia parece servir como terapia para curarla. Ello lo vemos gráficamente pues al principio y durante la mayor parte de las intervenciones en las que volvemos a ver a Flora madura, la imagen aparece en blanco y negro, indicándonos la existencia de las sombras del pasado que la atormentan. En las intervenciones finales, sin embargo, aparece la imagen en color, como muestra de la disolución del dolor y la asimilación de la historia, lo que nos indica un futuro para Flora mucho más vivo y luminoso.

La historia cromática presenta, en principio, una dominante cálida, con naranjas suaves y colores crema. La llegada a la mansión de Bly de Miles y, sobre todo, la primera aparición de Peter Quint, provoca que el tono se oscurezca y se caliente, con un naranja intenso (fuego de la chimenea y la hoguera) que se transforma en un rojo sangre (telón de la obra de teatro de los niños) hasta llegar al negro casi absoluto (el cuervo). El tono se mantiene cálido pero oscuro en el interior de la mansión (juguetes y habitación de Miles). En el exterior vemos el contraste entre el cielo casi blanco con la capa negra que cubre a Flora y llegamos a la negritud durante el día, en la aparición de Miss Jessel. La secuencia en la que Miles sale por la noche, en donde el negro y la oscuridad predominan y la única nota de esperanza es el pijama

blanco del niño y la luz que desprende la casa cuando Jenny abre la puerta al ir a por él, preludia la llegada de las sombras en toda su intensidad. La secuencia de la cocina, luminosa y con el blanco dominando el espacio, es como un oasis en el desierto, ya que inmediatamente llegamos a la zona más oscura de la película, con las nuevas apariciones de Miss Jessel y de Peter Quint, en donde la dominante cálida es sustituida por colores fríos, y los tonos azules se imponen incluso en el rostro de la nueva Jenny, que aparece con el pelo corto y las ideas, por una vez, claras. La secuencia con Miles culmina con la sangre de su propia cabeza al ser agredida por el niño, con este rojo intenso se vuelve a la dominante cálida y, paulatinamente, el espacio alrededor de la institutriz se torna más claro apoyando la idea de una actuación liberadora por parte de Jenny. El final de la película nos devuelve al presente de la narración pero la imagen que nos traslada es a color, a diferencia del inicio en donde ese espacio era visto en blanco y negro, lo cual representa que la protagonista ha logrado, contando la historia, liberarse del peso del pasado. El primer plano final de Flora madura, a color, iluminada por una luz blanca y un fondo negro a sus espaldas, indica visualmente la superación del trauma que tan escabrosa historia le ha producido.





### **6.3.8. Modo enunciativo.**

En el hipertexto cinematográfico de Rusty Lemorande podemos diferenciar tres temporalidades:

1. El tiempo en que se narra la historia en la terapia de grupo, por medio de Flora madura.
2. El momento de la escritura del propio diario, que aparece de un modo explícito, al escuchar en ocasiones la narración a través de la voz en off de Jenny.
3. El propio momento en que se desarrolla la historia.

El punto de vista presenta cambios significativos:

- Narrador homodiegético: mientras vemos a Flora madura en la sala del hospital en el que realiza la terapia de grupo donde cuenta la historia, nos encontramos siempre con una ocularización y auricularización cero incorporando una focalización interna respecto a ella. Vemos que hay un grupo de personas e incluso el ambiente navideño en el que se desenvuelve la acción, pero no llegamos a conocer a ningún otro personaje y los planos medios y primeros planos de Flora con los que se resuelven la mayoría de estas escenas potencian esta focalización.
- El punto de vista general que adopta la narración es el de una ocularización y auricularización cero con una fuerte focalización interna en el personaje de la institutriz Jenny. Hay momentos en los que la voz de Flora como narradora homodiegética aporta una mayor distancia respecto a esa focalización, pero se vuelve inmediatamente a la situación anterior o incluso se potencia el punto de vista interno con la voz de la propia institutriz, como narradora autodiegética, que explica alguno de los pasajes, como si leyera su diario o comentara su propia vida.
- Ocularización interna primaria, cuando se producen las advertencias visuales de terrores insondables que amenazan a la institutriz, la cámara

adopta este punto de vista por medio de un movimiento irreal como si nos metiéramos en la “bestia” sobrenatural y miráramos a través de sus ojos (en el jardín, cuando el cuervo ataca la ventana desde el exterior de la casa, etc.). Este efecto suele venir apoyado por una efectista música extradiegética. También son habituales los planos subjetivos centrados en la figura de la institutriz, en este caso el movimiento de cámara adopta la cadencia del movimiento físico que realiza Jenny, como cuando entra en la habitación de Flora y la ve hablando con su extraña muñeca de porcelana.

- Ocularización y auricularización interna secundaria, en todas las pesadillas de Jenny, con los sonidos distorsionados, el montaje de las imágenes extraño y la omnipresente música diegética apoyando la subjetividad del instante. También en las apariciones el sonido se vuelve subjetivo, en auricularización interna primaria, y escuchamos el mundo diegético distorsionado con diversos efectos para ver el momento de percepción extrasensorial por el que está pasando la protagonista, las imágenes sufren un tratamiento similar con múltiples efectos de acercamientos y alejamientos ópticos (zoom), aumento del ritmo de planos y profusión de planos subjetivos, tanto de ocularización interna primaria como de ocularización interna secundaria. Y por supuesto la música extradiegética apoyándolo todo.

Respecto al sonido, resulta evidente que destaca sobremanera la presencia de la música extradiegética para subrayar la mayoría de los momentos de la película, tanto los íntimos como los tensos, tanto lo real como lo sobrenatural.

Hay que señalar la presencia de “sustos” para crear sorpresa y temor en el espectador, suelen tener un esquema en el que se pasa de un plano abierto en el que vemos a la institutriz a otros subjetivos (con ocularización interna secundaria) y de estos pasamos a un plano detalle, apoyado por una música estridente, que es el que tiene la función de provocar el susto, tanto en Jenny como en el espectador. El plano posterior al plano detalle descubre la inocuidad de la situación.

*The Turn of the Screw* de Rusty Lemorande transforma el terror psicológico presente en la novela de Henry James y la película de Jack Clayton en un terror efectista en el que los “sustos”, las pesadillas de la institutriz y las apariciones de los fantasmas son su principal bastión.

## **6.4. EL CELO**

**DE  
ANTONI ALOY**

**ANÁLISIS DE SU ADAPTACIÓN.**



### **6.4.1. Patrones estructurales.**

#### **EL TÍTULO DE LA OBRA**

El director de la película, Antoni Aloy, ha considerado importante explicar cual es el motivo que le ha llevado a poner el nombre de “*El Celo*” a su obra basada en la de Henry James, de este modo aparece en los títulos de crédito una explicación sobre la significación de dicha palabra:

*CELO:*

*Cuidado, diligencia, esmero en el cumplimiento del deber.*

*Fervor. Envidia, recelo. Apetito sexual de los animales.*

*Sospecha, inquietud que la persona amada ponga su cariño en otra.*

Es notorio que todos los elementos de la definición de la palabra se encuentran reflejados en los acontecimientos y en la temática de la película. De este modo la institutriz ha de ser un ejemplo en el cuidado y educación de los niños, la religión lleva asociada el fervor, la envidia y el recelo que siente el Ama Remei al no ser la que ostente la autoridad en la mansión, el apetito sexual animal que mostraban los anteriores sirvientes y que son fuente de las sombras que inundan Raixa y, finalmente, la inquietud celosa que crece en la institutriz ante las relaciones personales respecto al tío, Flora y, por supuesto, Miles.

#### **HISTORIA Y ARGUMENTO**

La historia se sitúa a finales del SXIX y traslada su parte central a la isla de Mallorca, a la mansión de Raixa. Los niños mantienen su origen anglosajón y por ello no varían su nombre, al igual que la anterior institutriz. sin embargo el ama de llaves de la casa se convierte en Ama Remei y el principal fantasma pasa de ser Peter Quint a Fosc, que significa oscuro, con el significado que ello aporta.

## **ESTRUCTURA GENERAL**

La narración mantiene una estructura lineal en donde los únicos saltos temporales se producen a través del sonido, representando algunos recuerdos que obsesionan a la institutriz mientras la vemos en el momento que está recordando, sin llegar a ver el momento recordado.

### **6.4.2. Análisis de las acciones.**

#### **6.4.2.1. Análisis de las acciones: Función temática.**

<b>NOVELA THE TURN OF THE SCREW</b>	<b>EL CELO<sup>145</sup></b>
1. DAR VEROSIMILITUD, PONER EN ANTECEDENTES Y ENFOCAR LA HISTORIA BAJO EL PUNTO DE VISTA DE LA INSTITUTRIZ.	<b>PONER EN ANTECEDENTES Y ENFOCAR LA HISTORIA BAJO EL PUNTO DE VISTA DE LA INSTITUTRIZ.</b>
2. PRESENTAR EL ENTORNO Y LOS PERSONAJES.	<b>PRESENTAR EL ENTORNO Y LOS PERSONAJES</b>
3. ELEMENTOS SOMBRÍOS DEL PASADO.	INSTITUTRIZ INTIMA CON FLORA
4. LA INSTITUTRIZ DECIDE ACTUAR.	INSTITUTRIZ PRENDADA DE MILES
5. EL PASADO SE APODERA DEL PRESENTE. APARICIONES.	<b>APARICIONES DE FOSC</b>
6. CLARIVIDENCIA VERSUS REALIDAD: LA MISIÓN.	INSTITUTRIZ ATORMENTADA POR SU PASADO
7. NIÑOS CON MÁS SOMBRAS QUE LUCES.	<b>NIÑOS CON MÁS SOMBRAS QUE LUCES.</b>
8. SE ENCARNA EL TEMOR: APARICIONES DE PETER QUINT Y JESSEL.	<b>APARICIONES DE JESSEL</b>
9. ASOMA LA ADOLESCENCIA DE MILES.	PÉRDIDA DE CONFIANZA Y RUPTURA CON FLORA Y MILES

<sup>145</sup> Resaltadas en negrita aparecen las funciones temáticas que coinciden con las del hipotexto.

10. CONFUSIÓN SEXUAL DE LA INSTITUTRIZ.	<b>LA INSTITUTRIZ SE ACOJE A LA MISIÓN DE SALVAR A LOS NIÑOS</b>
11. CONFUSIÓN REALIDAD/IMAGINACIONES.	<i>ENFRENTAMIENTO CON MADA REMEI</i>
12. ENFRENTAMIENTO FINAL INSTITUTRIZ CON MILES.	<b>ENFRENTAMIENTO FINAL INSTITUTRIZ CON MILES</b>
13. COLAPSO FINAL.	<b>COLAPSO FINAL.</b>

Aunque los principales núcleos temáticos se repiten, encontramos que Antoni Aloy da gran importancia a la matización de las relaciones personales, así se les otorga gran importancia temática.

De este modo se construye de modo verosímil y detallado:

- Cómo la institutriz es seducida y convencida por el tío de los niños.
- La empatía que crece entre la institutriz y Flora.
- La relación íntima que la institutriz adquiere con Miles hasta conformar casi una pareja.
- Las relaciones peligrosamente íntimas entre Flora y Miles.
- La ruptura de las relaciones de confianza entre la institutriz y los hermanos.
- El casi constante enfrentamiento y desafío entre la institutriz y Mada Remei.

**6.4.2.2. Análisis de las acciones: Función cardinal.**

<p style="text-align: center;"><b>NOVELA</b> <b>THE TURN OF THE SCREW</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>EL CELO<sup>146</sup></b></p>
<p style="text-align: center;">ANTECEDENTES.</p>	<p style="text-align: center;">ANTECEDENTES</p>
<p>1. INSTITUTRIZ LLEGA A LA MANSIÓN.</p>	<p style="text-align: center;"><b>INSTITUTRIZ LLEGA A LA MANSIÓN.</b></p>
<p>2. CARTA TÍO Y EXPULSIÓN DE MILES.</p>	<p style="text-align: center;"><b>CARTA CON LA EXPULSIÓN DE MILES</b></p>
<p>3. SOMBRA DEL PASADO: INSTITUTRIZ JESSEL Y PETER QUINT.</p>	<p style="text-align: center;"><i>RELACIÓN CON FLORA</i></p>
<p>4. LLEGA MILES.</p>	<p style="text-align: center;"><b>LLEGA MILES</b></p>
<p>5. PESDILLAS DE LA INSTITUTRIZ.</p>	<p style="text-align: center;"><i>INSTITUTRIZ PRENDADA DE MILES</i></p>
<p>6. APARICIÓN EN UNA TORRE.</p>	<p style="text-align: center;"><b>APARICIÓN EN UNA TORRE</b></p>
<p>7. APARICIÓN TRAS EL CRISTAL.</p>	<p style="text-align: center;"><b>PESADILLAS DE LA INSTITUTRIZ</b></p>
<p>8. ASUNCIÓN DE QUE EL APARECIDO ES QUINT.</p>	<p style="text-align: center;"><i>DECEPCIÓN CON EL TÍO</i></p>
<p>9. APARICIÓN DE MS JESSEL EN EL LAGO.</p>	<p style="text-align: center;"><b>APARICIÓN TRAS EL CRISTAL</b></p>
<p>10. CONVERSACIÓN CON GROSE.</p>	<p style="text-align: center;"><b>SOMBRA DEL PASADO: INSTITUTRIZ JESSEL Y PETER QUINT.</b></p>
<p>11. RELACIÓN CON LOS NIÑOS: MILES TOCA EL PIANO, JUEGOS CONTRA ELLA.</p>	<p style="text-align: center;"><b>APARICIÓN DE MS JESSEL EN EL LAGO.</b></p>
<p>12. BROMA NIÑOS. FLORA MIRA Y VE ALGO EN EL JARDÍN. ESE ALGO ES MILES, NO UNA APARICIÓN.</p>	<p style="text-align: center;"><b>CONVERSACIÓN CON AMA REMEI.</b></p>
<p>13. CONVERSACIÓN ÍNTIMA CON MILES.</p>	<p style="text-align: center;"><b>BROMA NIÑOS. MILES SE HACE EL MUERTO EN EL LAGO.</b></p>
<p>14. CONVERSACIÓN CON GROSE.</p>	<p style="text-align: center;"><b>CONVERSACIÓN ÍNTIMA CON MILES.</b></p>
<p>15. APARICIÓN JESSEL EN SALA DE ESTUDIOS</p>	<p style="text-align: center;"><b>CONVERSACIÓN CON AMA REMEI.</b></p>
<p>16. VISITA A MILES DE NOCHE.</p>	<p style="text-align: center;"><i>INSTITUTRIZ DESCUBRE A LOS</i></p>

<sup>146</sup> Resaltadas en negrita aparecen las acciones que cumplen la función cardinal y que coinciden con las del hipotexto.

	<i>NIÑOS CON JUEGOS RAROS</i>
17. FLORA ESCAPA AL LAGO.	<i>ENFRENTAMIENTO CON MILES</i>
18. LA INSTITUTRIZ ENCUENTRA A FLORA Y SE PRODUCE LA APARICIÓN DE JESSEL.	<b>APARICIÓN JESSEL EN LA CASA</b>
19. COLAPSO/ENFERMEDAD DE FLORA	<b>APARICIÓN JESSEL EN EL LAGO</b>
20. INSTITUTRIZ Y MILES A SOLAS.	<b>COLAPSO ENFERMEDAD DE FLORA</b>
21. APARICIÓN DE QUINT.	<b>INSTITUTRIZ Y MILES A SOLAS</b>
23. COLAPSO Y MUERTE DE MILES.	<b>COLAPSO Y MUERTE DE MILES</b>

Las acciones que representan las funciones cardinales son prácticamente iguales, si exceptuamos aquellas que aparecen en este hipertexto cinematográfico que buscan mostrar en mayor detalle la evolución de las relaciones entre los personajes de la historia.

#### **6.4.2.3. Análisis de las acciones: Acciones narrativas.**

<b>NOVELA THE TURN OF THE SCREW</b>	<b>EL CELO<sup>147</sup></b>
CUENTAN HISTORIAS.	TÍTULOS DE CRÉDITO. GRAFISMO.
ENTREVISTA Y ANTECEDENTES PROTAGONISTA.	INSTITUTRIZ TORTURADA EN SU CASA. MUERTE DE SU PADRE.
INSTITUTRIZ LLEGA A LA MANSIÓN Y CONOCE A FLORA Y GROSE EN LA CASA.	RECIBE UNA CARTA Y SE COMPRA UN VESTIDO PARA ACUDIR A LA ENTREVISTA DE TRABAJO.
INSTITUTRIZ SE SITÚA EN LA CASA.	<b>ENTREVISTA DE TRABAJO.</b>
PRESENTIMIENTO DE BARCO A LA DERIVA.	TÍTULOS DE CRÉDITO.
INSTITUTRIZ RECIBE LA CARTA DEL TÍO Y DEL COLEGIO.	<b>LLEGA A LA MANSIÓN.</b>
COMENTA LA EXPULSIÓN DEL NIÑO CON GROSE.	LE PRESENTAN A FLORA.
GROSE HABLA DE LA ANTERIOR INSTITUTRIZ Y DA A ENTENDER LA PRESENCIA DE QUINT.	<b>CENAN JUNTOS Y EL AMA LE ENTREGA UNA CARTA DEL COLEGIO CON LA EXPULSIÓN DE MILES.</b>

<sup>147</sup> Resaltadas en negrita aparecen las acciones narrativas que coinciden con las del hipotexto.

MILES LLEGA.	LA INSTITUTRIZ VA A LA HABITACIÓN DE FLORA.
LA INSTITUTRIZ DECIDE TOMAR LAS RIENDAS.	<b>LA INSTITUTRIZ TIENE PESADILLAS.</b>
LA INSTITUTRIZ SE IDENTIFICA CON SU FUNCIÓN.	FLORA HABLA CON LA MUÑECA Y APARECE LA INSTITUTRIZ.
PRIMERA APARICIÓN EN UNA TORRE.	FLORA LE ENSEÑA LA CASA.
COMIENZA EL MIEDO.	FLORA LA LLEVA POR LOS JARDINES DEL EXTERIOR DE LA MANSIÓN HASTA LLEGAR A UN ESTANQUE.
LA TAREA DE LA ENSEÑANZA. LA SOMBRA SOBRE EL PASADO DE MILES AFLORA. AISLAMIENTO EXTERIOR.	LA INSTITUTRIZ Y FLORA JUEGAN.
SEGUNDA APARICIÓN DE QUINT A TRAVÉS DEL CRISTAL MIRANDO HACIA EL INTERIOR.	<b>MILES LLEGA A LA CASA.</b>
CONVERSACIÓN TRAS LA APARICIÓN.	LA INSTITUTRIZ MIRA UNOS PAPELES Y LLEGA MILES.
CLARIVIDENCIA VERSUS REALIDAD.	EL AMA Y LA INSTITUTRIZ HABLAN DE MILES Y ÉSTA ROMPE LA CARTA.
LA INSTITUTRIZ SE TOMA EL ASUNTO COMO UNA MISIÓN DIVINA.	LOS NIÑOS Y LA INSTITUTRIZ JUEGAN EN EL CAMPO.
LA INSTITUTRIZ DESCRIBE SU RELACIÓN CON LOS NIÑOS.	LA INSTITUTRIZ ESTÁ PRENDADA DE MILES.
PRIMERA APARICIÓN DE MS. JESSEL EN EL LAGO.	EL AMA LE HACE LLEGAR UNA CARTA DEL TÍO.
LA INSTITUTRIZ CUENTA A GROSE LA APARICIÓN. CREE QUE LOS NIÑOS LO SABEN TODO.	LA INSTITUTRIZ ENTRA EN LA HABITACIÓN DEL TÍO.
LA INSTITUTRIZ DUDA DE LO VISTO Y HABLA DE NUEVO CON GROSE.	<b>PASEO POR LOS JARDINES Y 1ª APARICIÓN DE FOSC.</b>
RELACIÓN CON LOS NIÑOS.	2ª PESADILLA DE LA INSTITUTRIZ.
LA SOMBRA DEL COLEGIO Y DE LAS RELACIONES DEL PASADO CON QUINT.	PARECE QUE VIENE EL TÍO, PERO EN SU LUGAR MANDA UNA CARTA.
HABILIDADES DE LOS NIÑOS. CANTO, PIANO, LECTURA.	<b>CONVERSACIÓN CON MILES.</b>
SUFRIMIENTO DE LA INSTITUTRIZ. NUEVA APARICIÓN DE QUINT.	<b>2ª APARICIÓN DE FOSC.</b>
FLORA NO DUERME, MIRA TRAS LA VENTANA.	LA INSTITUTRIZ MIRA CON FLORA SU DIARIO.
LA INSTITUTRIZ PASA MALAS NOCHES. SEGUNDA APARICIÓN DE JESSEL.	LA INSTITUTRIZ SE MORTIFICA.
NUEVA DESAPARICIÓN DE FLORA. MILES PASEA POR EL JARDÍN DE NOCHE.	<b>INSTITUTRIZ Y LOS NIÑOS ESTUDIAN EN LA SALA DE ESTUDIOS.</b>
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. CUENTA CÓMO ACABA LA AVENTURA DE MILES EN EL JARDÍN.	<b>EL AMA CUENTA A LA INSTITUTRIZ CÓMO ENCONTRARON MUERTO A FOSC.</b>
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. DICE QUE LOS NIÑOS ESTÁN INMERSOS EN LA VISIÓN DE LOS MUERTOS QUE REGRESAN.	FLORA GRITA Y PARECE QUE MILES LA HA PEGADO.
UN MES DE RELACIONES CON LOS NIÑOS DONDE CRECE LO INNOMBRABLE ENTRE ELLOS.	<b>3ª APARICIÓN DE MISS JESSEL.</b>
LA INSTITUTRIZ REFLEXIONA SOBRE LOS NIÑOS.	<b>LA INSTITUTRIZ COMENTA CON EL AMA LA APARICIÓN.</b>

COMENTAN EL DESEO DE QUE VENGA EL TÍO.	INTERROGATORIO DE LA INSTITUTRIZ A FLORA.
LA INSTITUTRIZ HABLA CON MILES CAMINO DE LA IGLESIA.	SONIDOS EN LA CASA. INT. NOCHE.
LA INSTITUTRIZ REFLEXIONA EN LAS TUMBAS.	<b>LA INSTITUTRIZ VA A BUSCAR A MILES AL JARDÍN POR LA NOCHE.</b> BROMA PESADA DE MILES.
VE A JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIO.	LA INSTITUTRIZ Y MILES TRAS LA BROMA EN LA HABITACIÓN DEL NIÑO.
LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. DECIDE ESCRIBIR AL TÍO.	LA INSTITUTRIZ HABLA SOBRE LOS NIÑOS CON EL AMA MIENTRAS ESTOS REMAN EN EL LAGO.
LA INSTITUTRIZ VISITA A MILES POR LA NOCHE A SU DORMITORIO.	LA INSTITUTRIZ VIGILA A LOS NIÑOS MIENTRAS ESTOS JUEGAN.
EMBELESADA POR MILES TOCANDO EL PIANO.	LA INSTITUTRIZ HABLA SOLA.
FLORA DESAPARECE Y LA BUSCAN.	LOS NIÑOS SE TOCAN.
BUSCAN EN EL LAGO A FLORA. APARICIÓN DE JESSEL Y COLAPSO DE FLORA.	LOS NIÑOS Y EL AMA VAN A LA IGLESIA DEJANDO A LA INSTITUTRIZ SOLA.
FLORA DUERME CON GROSE.	<b>A INSTITUTRIZ RECOGE SUS COSAS DISPUESTA A IRSE.</b>
MILES APARECE CUANDO LA INSTITUTRIZ ACABA DE TORMARSE EL TE.	<b>4ª APARICIÓN DE JESSEL.</b>
FLORA SE PONE ENFERMA Y TEME A LA INSTITUTRIZ.	LA INSTITUTRIZ ACUSA AL AMA POR MENTIRLA.
LA INSTITUTRIZ A SOLAS CON MILES. INTERROGATORIO ACOSO.	MILES TOCA AL PIANO LA CANCIÓN DE FLORA.
APARECE QUINT EN SALA. COLAPSO Y MUERTE DE MILES.	<b>APARICIÓN DE LA SEÑORITA JESSEL EN EL LAGO.</b>
	DESINTEGRACIÓN PERSONAL DE LA INSTITUTRIZ.
	<b>LA INSTITUTRIZ COGE EL MANDO.</b>
	<b>LA INSTITUTRIZ MANDA A FLORA AL MÉDICO.</b>
	<b>FLORA SE VA DE LA MANSIÓN.</b>
	LA INSTITUTRIZ QUEMA LA FOTO DE SU PADRE Y ELLA.
	<b>LA INSTITUTRIZ Y MILES EN EL COMEDOR.</b>
	<b>COLAPSO Y MUERTE DE MILES.</b>

Destaca la inicial aparición de un moribundo padre, que en su lecho de muerte aún tiene fuerzas para agarrar a su hija de un modo que hace sospechar una relación un tanto turbia. Vemos que, una vez muerto, se hace una foto ritual, un tanto macabra, en la que vemos al muerto sentado y su hija en pie a su lado. Esta acción nos enmarca el trauma que arrastra la institutriz, pero, al contrario de la novela en la que la educación religiosa era clave, en esta película no se aborda el tipo de educación recibida. Comparte con la novela el situar el pasado de la protagonista en un entorno pobre y rural.

Los antecedentes de la historia están separados de ella, a modo de prólogo, por medio de los títulos de crédito, en los que vemos el viaje transoceánico efectuado por la protagonista.

Es de reseñar todas las acciones que se producen para demostrar cómo la institutriz se gana la confianza de Flora antes de que llegue Miles y, una vez ha llegado el niño, cómo se produce la fascinación hacia él.

La carta con la expulsión de Miles llega directamente a Raixa, sin que sea el tío el que la remita y es la institutriz, después de ser obnubilada por el niño, la que rompe la carta y consigue, por una vez, la complicidad de Mada Remei para resolver el tema entre las dos.

#### Acciones nuevas:

- Los niños van en barca como una pareja y hacen juegos raros en la habitación “prohibida” del tío (Miles se pinta los labios con carmín y Flora se viste como una mujer adulta). La institutriz da una bofetada a Miles.
- Amago de visita del tío, la ilusión de todos se transforma en decepción cuando la visita no se produce y supone que abandonen su referencia y se centren en las relaciones entre los que realmente conviven.
- La broma que gastan los niños a la institutriz para que Miles intente “demostrar” que puede ser malo, tiene bastante más malicia que la del hipotexto de referencia. En este caso no es un niño paseando descalzo de noche en el jardín, sino que nos encontramos a Miles que simula haber perecido ahogado en el estanque y, cuando la institutriz lo alcanza, le da un terrible susto y ambos niños se ríen de ella. Supone el comienzo del enrarecimiento sus relaciones.
- Miles, enfadado con la institutriz, la reprende duramente e impide que ella les acompañe a la iglesia.

- La institutriz habla sola en la sala de estudios simulando una conversación con los niños en las que les pregunta cosas que no se atreve a preguntarles personalmente.
- Las pesadillas que tiene la institutriz se incorporan como momentos explícitos en los que mostrar:
  - sus traumas: En la primera pesadilla, mientras escucha el sonido de un látigo parece agarrarse a la cama, en referencia clara a los abusos recibidos por parte de su padre.
  - Sus deseos: Se besa apasionadamente con el tío.
  - Sus temores: Los cuadros de la habitación del tío parecen cobrar vida.

#### **6.4.2.3.1. Las apariciones.**

##### **Secuencia de las apariciones.**

##### ***THE TURN OF THE SCREW* (NOVELA)**

QUINT EN LA TORRE - QUINT EN EL VENTANAL – MISS JESSEL EN EL LAGO – QUINT EN UN VENTANAL EN LA ESCALERA – MISS JESSEL EN LA ESCALERA – MISS JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIO – MISS JESSEL EN EL LAGO – QUINT ATRAVÉS DE LA VENTANA DEL COMEDOR.

##### ***EL CELO***

FOSC EN LA TORRE- FOSC EN EL VENTANAL- MISS JESSEL EN EL ESTANQUE – MISS JESSEL AHORCADA EN UNA LÁMPARA- MISS JESSEL EN EL ESTANQUE- FOSC EN EL JARDÍN DE NOCHE.

#### **6.4.2.3.1.1. Fosc.**

**EN LA TORRE:** En la alberca hay una cabeza de estatua sumergida en el agua que por un momento parece convertirse en la imagen del tío. Vuelan una palomas y parece ver la figura del hombre inquietante que viera en la fotografía de la habitación del tío. Le sigue hasta un torreón, pero allí no está.

**EN EL VENTANAL:** En el oscuro salón la institutriz mira la carta, sentada junto al fuego de la chimenea, llega Miles. Hablan de lo poco que a su tío le importan los niños, Miles dice que es duro que la gente no tenga tiempo para uno. Miles se siente como el señor de la casa. Se va y la puerta se cierra. Ahora es de noche. La institutriz queda sola en la estancia, escucha algo y ve como, a través del cristal de una ventana, aparece la cara mortecina de Fosc, rara e insinuante, pero inmóvil. La institutriz sale a su encuentro, pero ya no hay nadie. Viene Mada Remei y le cuenta que ha visto al hombre de la fotografía, el ama le dice a la institutriz que no puede ser, pues Fosc está muerto.

**EN EL JARDÍN DE NOCHE:** La institutriz espera sentada en una gran mesa del comedor preparada para la cena. Llega Miles y se sienta, ella se levanta y se va acercando, le habla suave, parece que le quiere seducir mientras le dice que confíe en ella y que le cuente de “los otros”, el niño reacciona violentamente y la insulta, increpa y finalmente pega dejándola tirada en el suelo. Miles huye de la habitación. Miles grita mientras huye por los jardines, la institutriz le llama a voces y le persigue. Llegan a la escalinata junto a la alberca, el niño cae rendido y le suplica que no le haga daño. Ell le dice que es lo que más quiere en este mundo, le llama cariño y le dice que él no tiene la culpa. Se oye una voz de ultratumba que llama a Miles, ella le dice que diga su nombre y se irá para siempre, el niño y la institutriz ven al fantasma de Fosc y el niño dice que está muerto, parece ser poseído por el fantasma y entra en unas terribles convulsiones, finalmente queda quieto, dice el nombre de Fosc, el diablo, y cae desplomado al suelo. La institutriz cree que ha triunfado pues al decir el muchacho el nombre de Fosc, éste se ha ido para siempre. Pero se da cuenta que el niño ha muerto y le llora

amargamente como si hubiera sido su amante, le dice que no le deje, que estarán juntos siempre y le da un tímido beso en la boca para terminar abrazándole mientras llora.

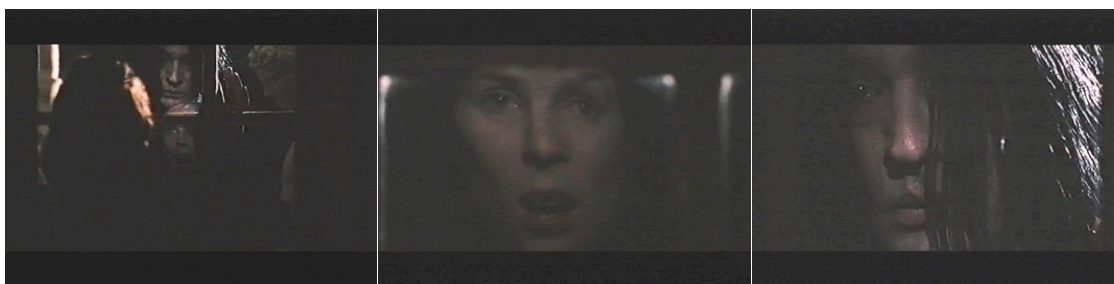
---

La primera aparición de Fosc viene precedida por una imaginación de la institutriz en la que vemos claramente que sigue pensando en el tío (la escultura sumergida en el estanque transforma su cara por la del tío), sin embargo, la figura que se le aparece no es la suya sino alguien que no identifica en una primera instancia pese a que ya le había visto en una foto. Es una aparición breve, Fosc camina cerca y luego abre una ventana de la torre.

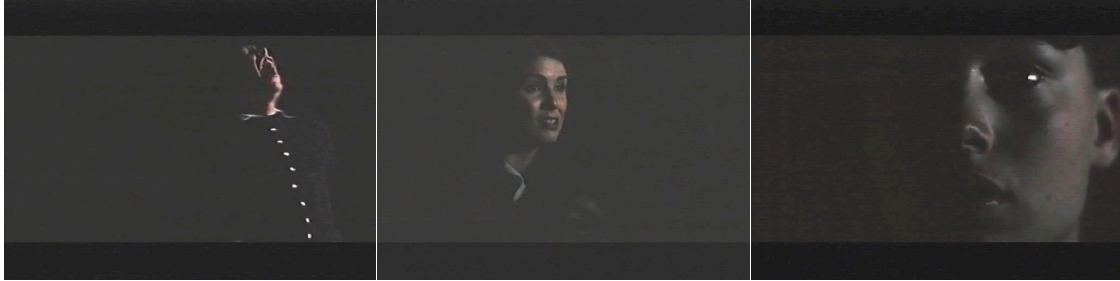
El director utiliza dos planos generales amplios que apenas permiten intuir quien es el aparecido.



En la segunda, en el ventanal, si podemos observar en planos cercanos a Fosc, con su pelo oscuro largo y su inquietante rostro. De nuevo es una breve presencia en donde se incide más en el rostro de la institutriz que en el del fantasma.



La última en la última escena, Fosc parece no asistir a la cita hasta que, en medio de la persecución de la institutriz a Miles en el jardín, llama al niño con una voz de ultratumba. Tanto Miles como ella reaccionan y parecen oírle, Fosc va a por el joven y las convulsiones de éste indican la lucha que sostiene al ser poseído. Dice el nombre: “Fosc, el diablo”, las convulsiones paran y el niño muere.



Son apariciones poco efectistas en las que no se quiere abusar de la visión de lo sobrenatural sino que se elige una dosis pequeña pero sugerente en donde la imaginación del espectador juegue un papel importante.

Este final alimenta la tesis de la existencia tangible y real de los fantasmas fuera de la mente de la institutriz y también parece apoyar la idea que defiende de que si los niños se enfrentan y nombran a los fantasmas quedarán liberados.

El hacer evidente lo que hasta ese momento había permanecido ambiguo es uno de los puntos más cuestionables de esta adaptación.

#### **6.4.2.3.1.2. Miss Jessel.**

**EN EL ESTANQUE:** Tras poner su caja mágica con la paloma muerta para que flote en la alberca, Flora canta junto al agua bajo la mirada de la institutriz. La caja se sumerge, una voz femenina parece llamar a

Flora, ésta deja de cantar y aparece Miss Jessel, flotando mágicamente en el agua. Flora parece verla, pero lo niega cuando la institutriz se lo pregunta.

**EN LA SALA DE MÚSICA:** La institutriz está sola en la casa al no permitirle acompañar a los niños y a Ama Remey a la iglesia. Escuchando las risas burlonas de los niños que resuenan grotescamente en su cabeza, la institutriz hace el equipaje. Ha decidido abandonar la casa. Tras hacer su maleta, la institutriz va por la solitaria casa hasta encontrar a la difunta señorita Jessel ahorcada irrealmente de una lámpara de una estancia amplia y sombría, la sala de música. La institutriz se enfrenta al fantasma gritándole que los niños son suyos.

**EN EL ESTANQUE:** La institutriz y Miles hacen las paces. Ella va a tocarle, pero se contiene. La institutriz mira por la ventana y ve a Flora correr. La institutriz y el ama buscan muy alarmadas a Flora. La niña corre y llega junto al lago. La institutriz llega junto a la niña y le pregunta a Flora por la señorita Jessel, ella no contesta, la institutriz dice ver al fantasma al ama Remey, esta dice que no hay nadie. La niña insulta a la institutriz y se va acompañada por el ama. La institutriz ve a la señorita Jessel vestida de negro, flotando de pie en el lago.

---

De nuevo nos encontramos que el director efectúa con las apariciones de Miss Jessel un tratamiento visual bastante minimalista, donde se prefiere dar valor a la rigidez mortal y el concepto mágico y terrible de la vida después de la muerte que al efectismo visual.

Así nos encontramos a la pobre mujer flotando irrealmente en el estanque o colgada en la lámpara de la sala de estudios indicando cómo se suicidó. La escena de Miss Jessel ahorcada sustituye a la aparición en la sala de estudios que se da en la novela. Para la visualización de Miss Jessel se utilizan muy pocos planos y siempre bastante amplios, de modo que apenas podemos distinguirle la cara.



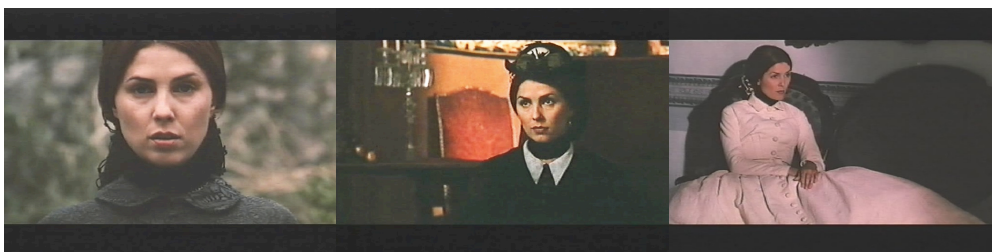
En la primera aparición en el lago la niña parece reponder a los estímulos visuales y sonoros que le manda Miss Jessel, pero en la última es sólo la institutriz quien acusa la presencia de la fantasma, ni Flora ni Mada Remei la ven.



De hecho el director no muestra la imagen de la figura flotando en el estanque mientras la institutriz increpa a sus compañeras para que admitan que la ven, y no la vemos flotar en el estanque hasta que la protagonista ha quedado sola. Las dos figuras negras, como en un espejo, se miran desafiantes.

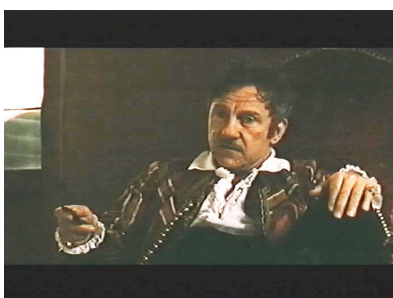
### **6.4.3. Los personajes.**

**LA INSTITUTRIZ:** Mujer joven y guapa de unos veinticinco años, pelo oscuro, que lleva recogido o tapado con un sombrero, un gorro o la capucha de una capa, siempre negros. Viste de negro con una capa con capucha negra o una falda con vuelo larga hasta los pies y también negra.



Únicamente lleva un vestido blanco en dos secuencias, una en la que juega y disfruta con los niños (al principio de la secuencia lleva también venda negra con una corona de flores) y otra en la que tiene lugar la primera aparición de Miss Jessel en el lago (la cual va totalmente de negro) este vestido es exactamente igual que el suyo negro habitual, pero totalmente blanco. Tiene marcas en la muñeca y en otras zonas del cuerpo, como si hubiera sido atada a una cama para ser torturada.

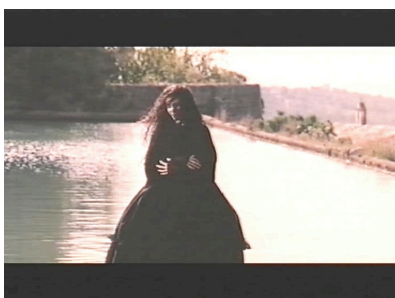
**EL TÍO:** Soltero de unos cuarenta y pico años, pelo moreno no muy corto y bigote. Es adinerado y parece un tanto libertino. Viste con una camisa blanca con chorreras sobre la que lleva una chaqueta rojiza. Tiene un fondo bueno, por ello quiere que cuiden a sus sobrinos, pero está arrasado por las pasiones, por ello paga a alguien para que se ocupe de ellos y no le molesten. Tiene don de gentes y utiliza sus evidentes dotes de seducción para conseguir sus propósitos sin escrúpulo alguno. Representante genuino de la doble moral.



**MADA REMEI:** Es el ama de llaves de la mansión de Raixa. Mujer severa y delgada de unos sesenta años y pelo cano largo y recogido en una larga trenza. Suele vestir de negro con camisa blanca en el interior. Posee una gran categoría y educación elevada, con lo que es una figura que impone naturalmente respeto y poder. Sin embargo asume sus funciones y respeta el escalafón asignado, no sin poder evitar la crítica interior a los actos con los que no está de acuerdo y mantiene algún enfrentamiento con la institutriz.



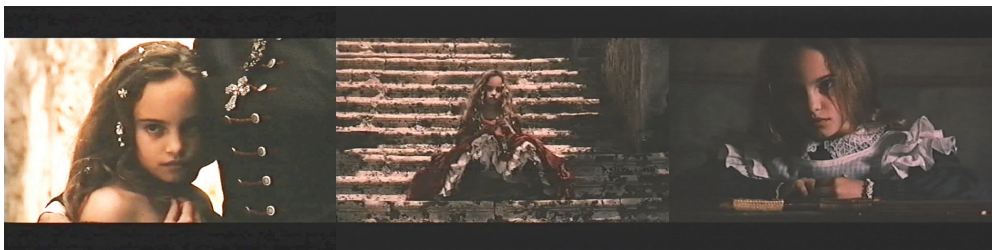
**SEÑORITA JESSEL:** Es la anterior institutriz, ahora muerta. Siempre vestida de negro y muy pálida, como corresponde a alguien muerto. Sus apariciones son irreales pues parece flotar de pie sobre el agua o estar colgada, ahorcada, de una lámpara, emana tristeza y es un personaje que aparece pero no actúa.



**FLORA:** Niña de unos siete años, castaña con el pelo rizado largo. Parece muy espabilada para su edad y cambia mucho de vestuario, el cual evoluciona significativamente:

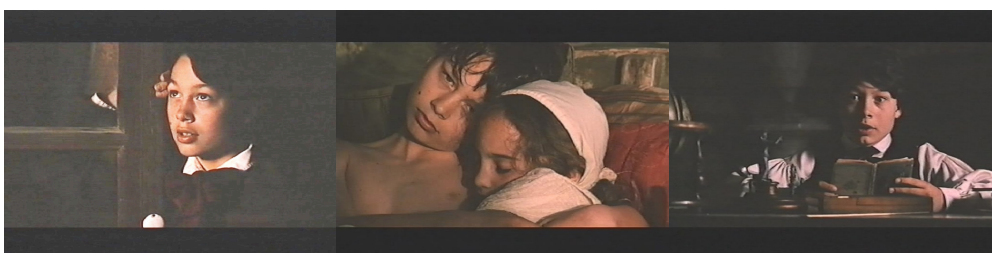
1. Vestido largo y rojo, con enaguas blancas.
2. Vestido totalmente negro.
3. Vestido azul oscuro con una blusa interior blanca.
4. Vestido blanco con algún toque negro.
5. Camisón totalmente blanco.

6. Vestido negro con un sobre vestido blanco.
7. Vestido totalmente blanco.
8. Vestido totalmente negro.



Esto nos indica que Flora está en cambio, que pese a su edad le atraen las cosas de los mayores y que tan pronto aflora la niña como se asoma algo oculto que no quiere desvelar. Es cariñosa, alegre y vital, suele ir corriendo a los sitios y tener la sonrisa en la boca. Toca al piano una melodía misteriosa que es uno de los leitmotivos de la banda sonora.

**MILES:** Niño de pelo moreno de unos once o doce años. Es un niño a las puertas de la pubertad y se puede apreciar por su actitud cómo la sexualidad está creciendo en él. Le gusta jugar a ser mayor, a hacerse el hombre. Le encanta llevar las riendas de las situaciones y juega con la institutriz poniéndole una venda en los ojos, bien negra cuando está también con Flora, bien roja, cuando se encuentra a solas con la institutriz. Viste siempre de negro con una camisa blanca. Duerme con un pijama largo blanco, que indica que, a pesar de todo lo que quiere aparentar, en el fondo es simplemente un niño que está creciendo. Tiene mucho carácter y eso le hace enfrentarse varias veces a la institutriz llegando a pegarla antes de huir de ella y venirse abajo en la última secuencia.



**FOSC:** Hombre de unos treinta y pico años, alto, de pelo largo y oscuro, ojos negros y depravados. El mayordomo del tío. Un personaje con una fuerte

sexualidad latente. Sus apariciones son inquietantes, pero solo aparece, tampoco actúa salvo al final que parece intentar poseer al niño, antes de que éste muera. Su nombre significa “oscuro” en catalán.



**PADRE:** Padre de la institutriz. Personaje moribundo, mayor, pero que infringe miedo. A lo largo de la película se dan suficientes indicios para sospechar que tenía con su hija relaciones incestuosas y un poco sádicas.



#### **6.4.3.1. Comparativa de los personajes.**

Resaltamos el esfuerzo que se realiza en el guión para evitar dar nombre a la institutriz. En ningún momento sabemos cómo se llama y los niños se dirigen a ella normalmente como “señorita”. Si bien el paralelismo con el hipotexto es evidente, el resultado es radicalmente diferente. En el escrito de Henry James el evitar nombrar a la institutriz junto a la escritura en primera persona potenciaba la identificación con el lector. En un texto cinematográfico es obligado mostrar al personaje protagonista (salvo en experimentos de dudoso resultado como *“La dama del lago”*, realizada en plano subjetivo) y la identificación con el mismo se logra a través de mecanismos psicológicos como pueda ser la empatía que genere el personaje o los procesos de *identificación*

y *proyección*.<sup>148</sup> La mera presencia física del protagonista se erige como una barrera diferenciadora entre personaje y espectador, el hecho que el personaje no tenga nombre no logra en ningún caso evitarla sino que, incluso, puede crear una pregunta innecesaria que provoque un efecto contraproducente en este proceso en busca de la identificación.

La institutriz se presenta a la historia central con un bagaje traumático importante, basado en los abusos recibidos por parte de su padre y que vemos gráficamente en las marcas que mantiene en su cuerpo. Queda la duda de si ella sigue con prácticas sadomasoquistas después de la muerte de su padre, aunque parece claro que quiere romper definitivamente con todo ello cuando quema la foto en la que aparece junto a su padre muerto. Su formación religiosa no está especificada, pero si la vemos en acción con los símbolos o los rezos que ella realiza.

El personaje del tío respeta las pautas incorporadas en *The Turn of the Screw*, así nos encontramos que es un hombre de mundo, soltero y con un fuerte poder de seducción. Incorpora un parlamento sobre San Cristóbal y regala a la institutriz una medalla con dicho santo, en un momento de gran proximidad sentimental y que es clave para convencerla de un modo creíble.

El casting realizado para la elección de los niños resulta un acierto ya que dota a sus personajes de una profundidad y un encanto que soporta el complejo entramado de acciones que nos presenta la historia central.

Flora se muestra como una niña con personalidad, a la que hay que ganarse y que se puede perder, como de hecho sucede. Miles es un niño a las puertas de la adolescencia y que tiene una sensualidad especial que hace comprensible que la institutriz se sienta atraída por él y le deje que la maneje.

Las relaciones entre los niños se muestran más explícitamente que en otras versiones y que, por supuesto, en la novela. Se entiende la especial conexión entre ambos y la posible puesta en práctica de juegos sexuales.

---

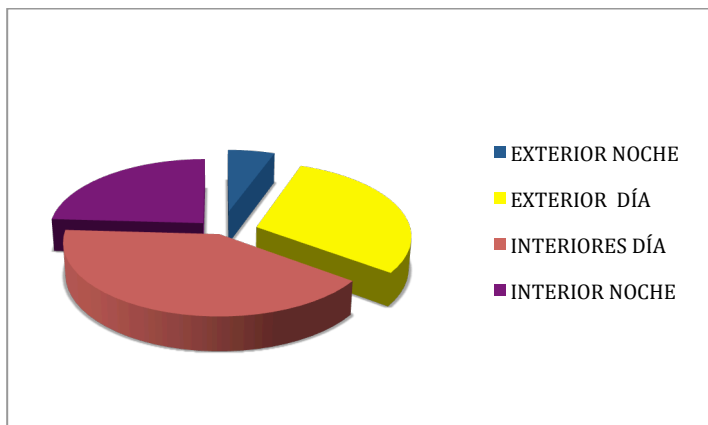
<sup>148</sup> SCHMIDT NOGUERA, MARGARITA (1997:)

Mada Remei es el personaje que introduce un cambio notable respecto a la obra de referencia. El ama de llaves, en la versión de Antoni Aloy, no es analfabeta ni sumisa ni simple ni bien intencionada sino que nos encontramos con un personaje altivo y de gran categoría personal, que lleva un rencor interior y que se enfrenta a la institutriz en numerosas ocasiones, claudicando ante ella únicamente por la posición que ocupa como responsable de los niños.

Los fantasmas, Fosc y Miss Jessel, realizan una función similar a los de la novela. Únicamente la intervención de Fosc en la escena final cambia la ambigüedad en la que se mueve la historia y sitúa como tesis defendida por este hipertexto cinematográfico la existencia en el mundo real de los fantasmas. Por ello la evolución psicológica de la institutriz es menos acusada que en *The Innocents*.

#### **6.4.4. Los espacios.**

##### *El Cielo*



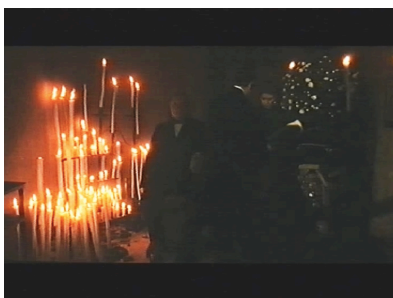
##### **INTERIORES / EXTERIORES:**

- INTERIORES: 64%
  - a) INTERIOR DÍA: 40%
  - b) INTERIOR NOCHE: 24%
- EXTERIORES: 36%
  - a) EXTERIOR DÍA: 30%
  - b) EXTERIOR NOCHE: 6%

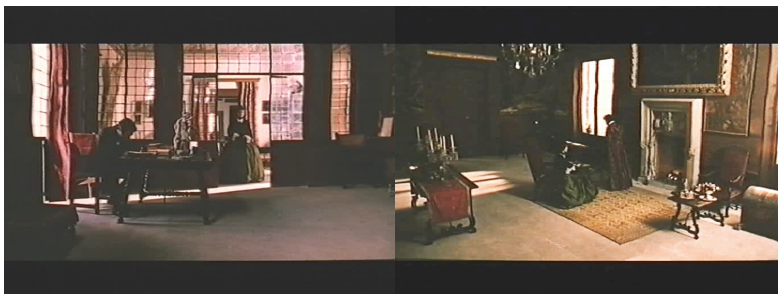
##### **DÍA / NOCHE:**

- DÍA: 70%
- NOCHE: 30 %

**CASA INSTITUTRIZ:** Una casa humilde de la que solo vemos alguna habitación de su interior. Tiene las ventanas pequeñas y la oscuridad es su dominante. Destacan la cantidad de velas encendidas en su interior para apaciguar el olor del padre muerto.



**MANSIÓN URBANA DEL TÍO:** El interior está dominado por grandes ventanales y una biblioteca que indica el nivel social y cultural de su dueño. Los ventanales crean un fuerte contraste entre las luces y las sombras. En el interior priman los colores rojizos de las cortinas y mobiliario y ocres de las paredes y estanterías.



**MANSIÓN RAIXA:** Hacienda familiar en una isla de las baleares. Tiene unos ricos jardines y un gran estanque circundando la construcción principal. El interior se caracteriza por las amplias salas y habitaciones, los techo elevados y los grandes ventanales, pese a los cuales las estancias suelen estar en penumbra o, cuando entra la luz del sol, ésta se recorta con las sombras, creando una dualidad muy pronunciada entre las zonas iluminadas y las que permanecen en penumbra.



La decoración es bastante austera y poco definida, haciendo que se confundan la mayoría de las estancias por su similitud. Existe una dominante de colores rojizos, debido a las cortinas, el mobiliario o las velas encendidas, y los negros creados fundamentalmente por la falta de iluminación o los muebles de madera oscura.

**PATIO DE ENTRADA:** Un patio cuadrado enmarcado por la propia casa.



**TORRE:** Construcción elevada octogonal, con puertas y ventanas en arco de herradura con vidrieras multicolores y fachada rojiza, independiente de la mansión principal.



**EXTERIOR AJARDINADO:** Jardines frondosos y grandes árboles milenarios rodean la casa.

**ESTANQUE:** Un gran estanque cuadrado que llega al pie de unas escalinatas del jardín exterior.



## **JARDINES CON ESCALINATAS DE RAIXA.**



**COMEDOR:** Sala grande con los techos muy elevados, presidido por una gran mesa con mantel blanco.



**HABITACIÓN DE LA INSTITUTRIZ:** Una habitación muy oscura y austera.



**HABITACIÓN DE FLORA:** Lugar grande de paredes claras y puertas oscuras, con un enorme espejo en la pared.



**HABITACIÓN DE MILES:** Una habitación muy grande, con mesa de estudio, espejo, una chimenea y una gran cama con dosel oscuro.



**HABITACIÓN DEL TÍO:** Una habitación misteriosa que permanece normalmente cerrada con llave que guarda celosamente Mada Remei. Es una habitación con paredes pintadas de rojo y muebles y oscuros. Tiene en sus paredes la fotografía del tío junto a Fosc. En una sala adjunta, a la que se accede traspasando una cortina negra, hay numerosos cuadros rojizos de temática sexual.



**SALA DE MÚSICA:** Sitio oscuro con grandes ventanales, en un principio los muebles están cubiertos por sábanas blancas, pero Flora los destapa y deja ver los oscuros muebles: el escritorio rojizo se innumerables cajones, la pizarra, el piano. Las puertas negras de madera tienen cuarterones de cristal y visillos blancos. El suelo es claro pero con dominante rojiza . Esta sala también sirve como lugar de estudio.

**SALA DE ESTAR:** gran sala, con un amplio ventanal que es una puerta acristalada que da a un balcón exterior que tiene una escultura clásica, una chimenea y muebles de madera negra.



**CAPILLA:** A pesar de aparecer en penumbra es uno de los interiores más luminosos, las paredes blancas contrastan con las figuras negras de las mujeres.



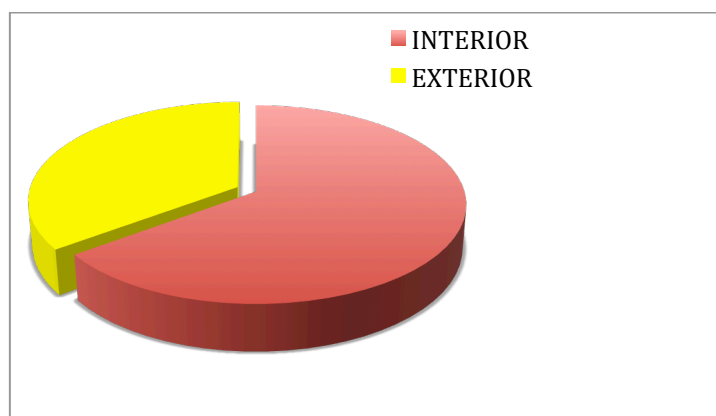
**SALA DE ESTUDIO:** Lugar amplio, presidido por el escritorio rojo de la institutriz y una gran alfombra negra y blanca. Los niños tienen sus mesas de estudio



#### 6.4.4.1. **Comparativa de los espacios.**

La distribución de las secuencias que ocurren en interiores o en exteriores es similar tanto al hipotexto como a los hipertextos precedentes ya que se potencia el espacio interior, un 65%, frente al exterior, un 35%.

##### *El celo*



La casa de la institutriz se corresponde con la referencia dada en la novela de lugar muy reducido y rural. Lo oscuro de sus estancias y las luces de las velas apoya la representación del pasado traumático que soporta la institutriz.

El resto de espacios cumplen funciones muy similares a las de *The Turn of the Screw*, sobresaliendo los exteriores ajardinados de la mansión Raixa, con su frondosa vegetación y las espectaculares escalinatas. La habitación del tío, en un rincón oscuro y cerrada siempre con llave, es el corazón de la historia pasional, de un pasado escabroso que involucra tanto al tío como a Fosc y a Miss Jessel. Con sus paredes rojas, muebles oscuros y cuadros con temática sexual representa el escenario en donde ocurrieron la mayoría de los actos innombrables de los sirvientes con los niños y es donde la institutriz les encuentra en los prolegómenos de un juego con connotaciones sexuales fuera de su rango de edad.

La capilla parece estar dentro de la mansión, pero no queda claro. Muchos de los espacios del interior de Raixa se confunden debido a lo austero de la decoración y la poca iluminación ambiental.

#### 6.4.5. *Claves visuales.*

#### FOTO DEL PADRE MUERTO SENTADO JUNTO A LA INSTITUTRIZ.



#### VELAS ENCENDIDAS



#### TRAJES NEGROS.



## **VENDAS QUE TAPAN LOS OJOS**



**CAJA MÁGICA DE FLORA.** Caja de madera, decorada con estrellas de mar. En su interior tiene a la paloma herida. Cuando matan a la paloma la tapa cuidadosamente y la sumerge en el lago.

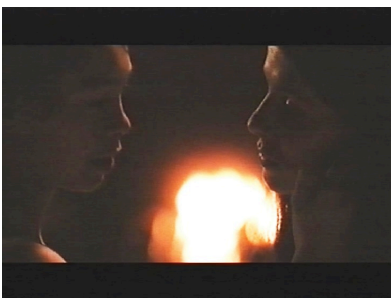


**CASA MUY GRANDE, INABARCABLE.**

**ESCALERAS.**



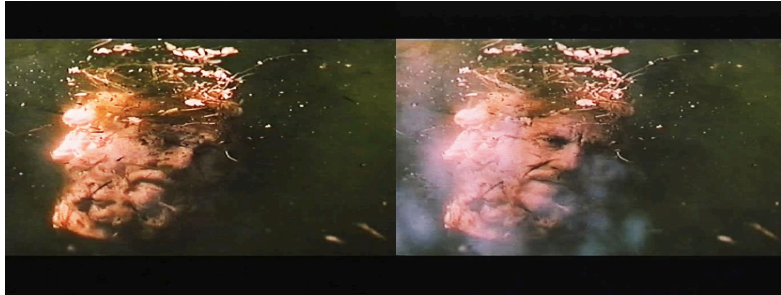
**FUEGO ENCENDIDO EN LA CHIMENEA.**



## **CUADROS ROJIZOS**



## **CABEZA DE ESCULTURA SUMERGIDA EN EL AGUA.**



## **PALOMA BLANCA ENSANGRENTADA, CON EL CORAZÓN SACADO.**



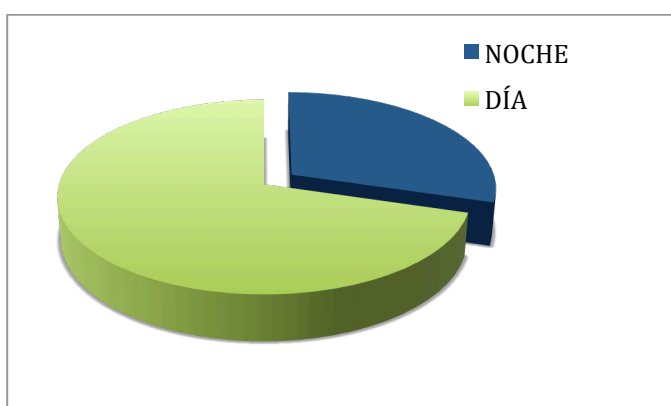
## **UNA ARAÑA TREPA POR LAS PIERNAS DE UN CRISTO Y SE METE EN SU INTERIOR.**



#### **6.4.5.1. Comparativa de las claves visuales.**

Un 30% de las escenas ocurren durante la noche, frente al 70% que lo hacen durante el día. Pero como la mayoría de las escenas ocurren en interiores muy poco iluminados se nos está remitiendo a la noche que ocurre durante el día, la mente en tinieblas que permite que crezcan los fantasmas y alimenta las zonas oscuras.

*El celo*



Al igual que en las otras películas analizadas se mantienen varias claves visuales extraídas directamente de las claves simbólicas del hipotexto literario.

Claves comunes:

- Fuego.
- Velas encendidas.
- Chimeneas.
- Mansión muy grande.
- Escaleras.
- Agua.
- Piano.

También encontramos otras tomadas de los grandes aciertos de *The Innocents*:

- Paloma blanca.

- Insecto que entra o sale de una figura (araña que se mete en la herida de un Cristo).

Y, por fin, encontramos varias originales y muy interesantes:

- La escabrosa fotografía del padre muerto junto a su hija dándole la mano simboliza el peso del pasado que extiende sus garras más allá de la muerte. La educación dada y los traumas causados no se resuelven al morir quien los infringió, solamente afrontando y quemando su recuerdo pueden superarse.
- Los trajes negros. Salvo Flora todos los personajes de la película visten habitualmente ropa negra. Ello nos acerca a la idea de una sociedad traumática y oscura, por encima de las problemáticas individuales. La institutriz tiene mucho en común con Miss Jessel y con Mada Remei, pudiendo ser incluso la representación de evoluciones o momentos diferentes de personajes similares.
- Vendas que tapan los ojos. En todos los casos es Miles el artífice de la “ceguera” artificial. Cuando la institutriz, vestida de negro, está en el interior de Raixa junto a Miles, el niño le tapa los ojos con una venda roja, en su propuesta de explorar mundos cálidos y sensuales. Estando en el exterior, en los jardines de la mansión, la institutriz disfruta con Miles y Flora, vestida de blanco mientras que la venda que le tapa los ojos es negra, indicando la inocencia con la que se adentra en los juegos oscuros, guiada por los niños.
- Caja mágica de Flora. Contiene los secretos y tesoros de la niña. La estrella de mar que la decora une conceptualmente el cielo y el mar. Representa la fascinación por lo inalcanzable, lo oculto.
- Cabeza de escultura sumergida. La cabeza se transforma brevemente en la imagen del tío, indicándonos de modo explícito la fuerte impresión

alcanzada por la institutriz al verle lo que le provoca tener imaginaciones y pensamientos respecto al libertino personaje.

### **Colores de la narración.**

**NEGRO:** El ambiente poco iluminado de los interiores llena los espacios de sombras en las que contrastan el blanco de la luz dura entrando por las ventanas o de otros elementos simbólicos blancos. Los trajes negros de la institutriz, Miss Jessel, Mada Remei y del mismo Miles, indican la oscuridad que les cubre. La venda negra tapando los ojos de la institutriz, el mobiliario negro, el pelo largo y lacio de Fosc.

**ROJO:** Una chaqueta roja encima de una camisa blanca, nos muestran al tío, en la entrevista con la institutriz, como un ser bien intencionado con una fuerte sensualidad. El fuego y las velas imprimen un tono rojizo a los interiores. La venda roja que pone Miles en los ojos de la institutriz. Las paredes de la habitación del tío en la mansión de Raixa o los cuadros rojizos con temas y escenas claramente sexuales. El escritorio rojizo de la sala de estudios, el tono que adquiere la cara de la escultura sumergida al transformarse, producto de la imaginación de la institutriz, en la faz del tío.

**BLANCO:** Es el polo opuesto al negro y por ello lo complementa en un mundo de luces y sombras. Representa la ilusión ingenua de los inicios, con la carta y las velas del barco que inician el viaje. También la inocencia y sencillez, así Flora viste en varias ocasiones de blanco, al igual que la misma institutriz, en los momentos que logra olvidar las sombras y se entrega al juego ciego guiada por los niños.

#### **6.4.6. Evolución cromática.**

La película presenta un tono oscuro en su conjunto con una dominante rojiza que impregna todos los espacios, tanto interiores como exteriores.

La secuencia diacrónica de los acontecimientos sitúa la primera escena en la casa de la futura institutriz, en la que nos encontramos con un entorno sombrío donde la poca iluminación existente proviene de luces de velas o candiles, provocando la coexistencia de lo rojo de estas luces con lo negro de las sombras. Ello nos habla del pasado traumático de la protagonista, sometida probablemente a turbios abusos sexuales por parte de su padre.

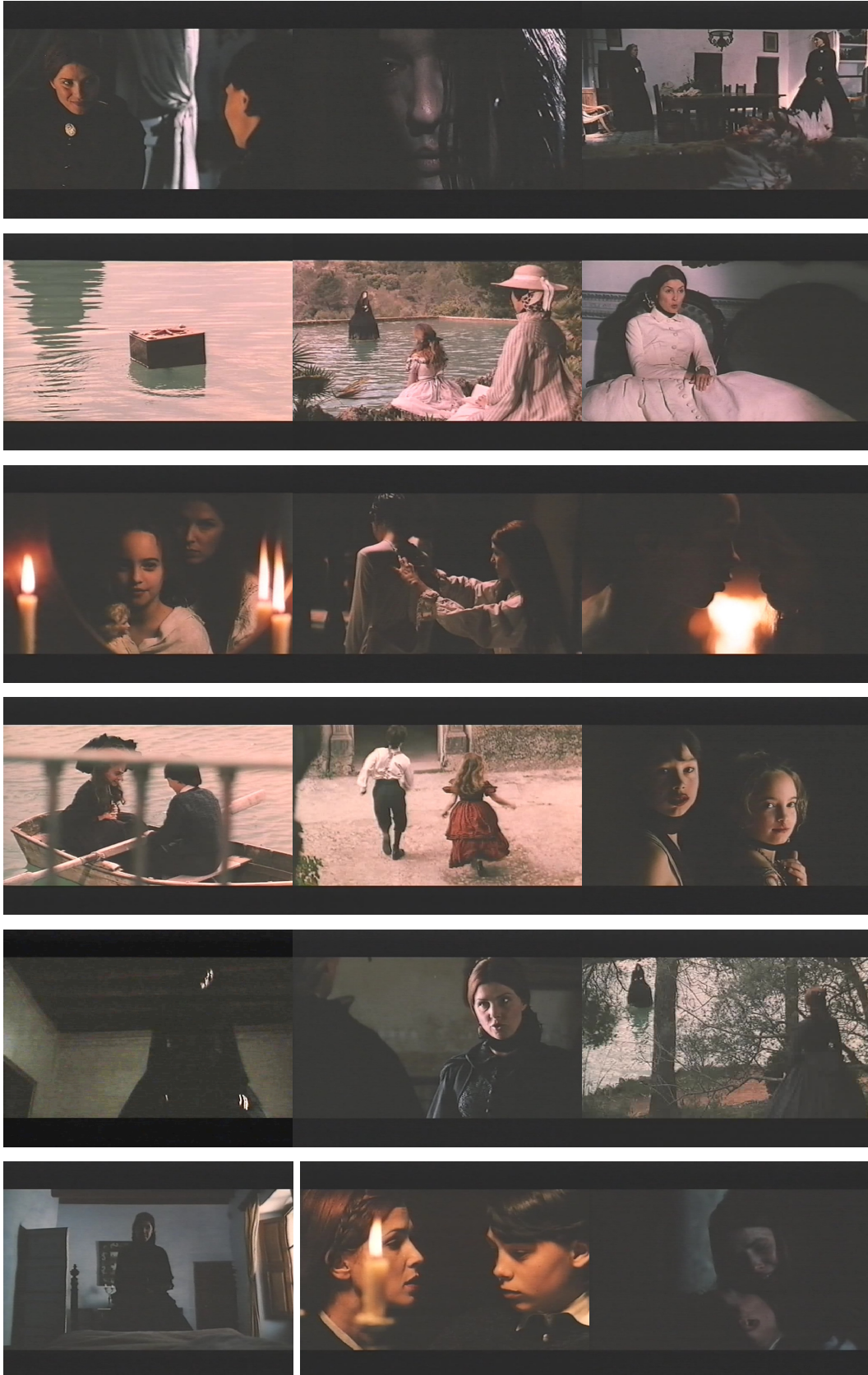
La carta blanca, el estudio del tío de los niños y el velero introducen la luz clara del día y, con ella, la esperanza en el futuro.

Sin embargo, al llegar a la mansión de Raixa esa claridad desaparece, con los interiores oscuros o la ropa negra de las mujeres, o contrasta con las sombras a través de la luz dura del sol, que crea en el mismo espacio zonas totalmente iluminadas coexistiendo con otras absolutamente oscuras. La llegada de Miles y su propuesta de explorar mundos sensuales ocultos (venta roja en los ojos) inicia un nuevo viaje de la institutriz hacia el lado ingenuo del amor, representado por el amor fraternal entre los niños o los pensamientos fantasiosos sobre el tío. Ello queda reflejado visualmente en la claridad de los exteriores y en la ropa blanca que, por primera vez, viste la protagonista.

La decepción sufrida por todos por la nueva desatención del tío al incumplir su promesa de visitarles sume el mundo de Raixa en las sombras. En la conversación entre Miles y la institutriz ambos visten de negro y sus caras resaltan rojizas por la luz de los candiles que les iluminan. En un mundo oscuro están dispuestos a explorar caminos peligrosos. La aparición de Fosc y el episodio del enfado entre Flora y Miles, aparentemente por haber matado y sacado el corazón a Ofelia, la paloma blanca de la niña, provocan la decisión

de la institutriz de iniciar una “misión” para salvar a los niños. Este objetivo da una nueva luz a su vida, de nuevo los exteriores se vuelven luminosos y la institutriz viste de blanco. En las escenas con Flora en el lago y su habitación, con Mada Remei o con Miles, resalta el vestuario blanco de la institutriz. Sin embargo la luz va desapareciendo progresivamente del ambiente y el mundo oscuro y peligroso (beso en la boca de Miles a la institutriz con el fuego de la chimenea de fondo) se termina por imponer. La broma de los niños en la que Miles simula estar ahogado en el estanque rompe definitivamente la confianza de la institutriz en ellos y los empieza a ver como seres negativos y oscuros. Los niños visten de negro cuando cuchichean montando en barca o utilizan los tres colores principales de la historia cuando juegan en los jardines de Raixa: Miles lleva pantalón negro y camisa blanca y Flora un vestido rojo con una cinta negra. En el interior de la mansión la situación se torna más oscura si cabe con los juegos de los niños en la habitación del tío y la aparición de Miss Jessel ahorcada en la lámpara de la sala de música. La institutriz pega a Miles, con lo que se rompe definitivamente la complicidad con los niños. La simbiosis entre las dos institutrices, la muerta y la viva, se hace a cada momento más evidente, por vestuario y manifestaciones físicas adoptadas, de modo que la institutriz se transforma en el elemento más sombrío de la mansión y su entorno. Ella es la que provoca que la luz de la pasión del niño se apague y suma definitivamente en las sombras a la mansión y a todos sus miembros. Fosc aparece e intenta poseer al niño, Miles muere y la institutriz, en la oscuridad más absoluta, le llora y le da un beso en la boca.





#### **6.4.7. Modo enunciativo.**

El punto de vista que adopta la narración en prácticamente la totalidad del metraje de la película es de una ocularización y auricularización cero con una focalización interna en la figura de la institutriz. Es una focalización no muy evidente y que adquiere un tono subjetivo más marcado hacia el final.

No obstante el punto de vista no permanece siempre igual y fluctúa salpicando la narración de momentos especiales en los que cambian las coordenadas:

- La institutriz pasa a la habitación del tío: la ocularización y auricularización se tornan primarias pues vemos el punto de vista de la institutriz mientras camina mirando los cuadros (plano medio en travelling de los cuadros con un primer término del candil que la ilumina) y escuchamos lo que imagina la institutriz que ocurrió en dicho lugar (escuchamos jadeos, risas, golpes, palabras de contenido sexual).
- Narración autodiegética: la institutriz, en algunos pasajes, se erige como narradora de su propia historia, pero no cuenta ningún hecho sino sus sensaciones en el momento en el que la vemos: en un momento de esperanza en el amor, escuchamos la voz en off de la institutriz explicando sus anhelos respecto al tío.
- Aparición de Fosc: previamente una cabeza de una escultura sumergida en el agua se transforma en la cara del tío, con lo que pasamos de una ocularización secundaria a otra primaria, claramente subjetiva. El sonido diegético aparece distorsionado, en auricularización primaria, los graznidos y aleteos de los pájaros como advertencia de la presencia maligna de Fosc.
- Visita frustrada del tío: La focalización deja de ser interna y se transforma en externa, de modo que la situación incorpora a los sentimientos de todos los que esperan la llegada del tío (los sirvientes, los niños, Mada Remei y la institutriz). la ocularización cero se transforma en primaria con un plano subjetivo desde el interior del simón que supuestamente

trae al tío, llevado por un caballo. Por lo tanto es un plano que adopta supuestamente el punto de vista del tío, pero cuando Miles se acerca y abre la puerta, un nuevo plano, con ocularización primaria desde el niño, muestra que en el interior del carruaje no hay nadie.

- Pesadillas:
  - Primera: se mantiene la ocularización cero y vemos a la institutriz dormir intranquila en la cama. Sin embargo se ofrece una auricularización primaria en la que escuchamos lo que ella en la pesadilla: sus propios gemidos de dolor y un sonido de un látigo que la despierta, sobresaltada.
  - Segunda: Ocularización y auricularización primaria, vemos y escuchamos lo que ella ve y escucha.
- Desnudo de la institutriz: Flora ha encontrado la foto con el padre y, suponiendo que le generará buenos recuerdos a la institutriz, la pone sobre una cómoda para que pueda verla. Al dormirse la niña, los recuerdos afloran en la atormentada mujer y, mientras se desnuda y se mira en el espejo, con una ocularización cero y una focalización primaria muy evidente, escuchamos al padre reír y decir frases insinuantes (*“ven con tu papi, zorra, vamos, ven con tu papi”*) como un recuerdo de la mente de la institutriz, en auricularización primaria. Hasta que decide ocultar nuevamente ese pasado y guarda la foto en el interior de un cajón oscuro.

El trabajo de Antoni Aloy se caracteriza por una narración lineal en la que no hay saltos temporales (flashbacks o flash forwards) y conforma un estilo visual con una patente austeridad de efectos expresivos, de modo que cuando se introducen efectos éstos resultan más impactantes y la sensación de realismo es mayor.

Las escenas que concentran más efectos sonoros o visuales son aquellas en las que la ocularización se torna primaria y estos efectos contribuyen a crear el ambiente de sensación subjetiva necesaria para comprender los sentimientos de la institutriz: pesadillas, recuerdos atormentados, visiones, etc.

La transición entre algunas escenas está señalada por los fundidos a negro, que dotan a la misma de una significación acorde con el momento y la negritud en la que va profundizando la historia.

Durante la segunda aparición de Jessel en el lago el director cambia el estilo de realización, de modo que desde una ocularización cero, en la secuencia de planos en la que vemos a Flora, la institutriz y a Mada Remei, emplea la cámara a mano mostrando la subjetividad del momento desde la sensación de la institutriz en una focalización interna. La calma regresa cuando Mada Remei y la niña la dejan sola lo que se visualiza anclando el punto de vista al abandonar la cámara a mano. Pero un primer plano de la cara de la institutriz al mirar al fantasma, un desenfoque sobre la imagen de Jessel cuando ya todo se ha calmado y el fundido a negro final sugieren la pérdida de consciencia de la protagonista. A continuación la imagen abre mientras escuchamos los gritos distorsionados de Flora y la imagen de la institutriz andando por un pasillo de la mansión de Raixa parece una reencarnación de Miss Jessel, más terrorífica si cabe

La banda sonora se utiliza de un modo clásico, de manera que la música diegética que escuchamos, la canción de Flora (que canta y toca al piano), se convierte en uno de los motivos principales de la música extradiegética, la cual suele apoyar los momentos emocionales de la institutriz: dulces o trágicos. Por ejemplo, durante la broma de Miles, mientras la protagonista busca al niño y le encuentra sumergido en el agua, la música es de tensión y tragedia, a pesar de que la cara de la niña desmiente que pase nada, cuando se descubre el engaño la música cesa.

Por último me gustaría señalar la aparición de diálogos reconocibles extraídos de los pocos diálogos en estilo directo que encontramos en la novela y que es uno de los puntos que mantiene en común con las otras adaptaciones de la obra de Henry James.

## **7. CONCLUSIONES**



Pese a compartir como meta fundamental la narración de historias, la novela y el cine de ficción pertenecen a medios expresivos totalmente diferenciados resultando imposible que dos obras, una escrita y otra filmada, no sean diferentes e independientes. Así una traducción, donde se produce un cambio de idioma pero no de tipo de lenguaje (el escrito), va a ser considerada mejor cuanto más vinculada se encuentre al original que traduce. Mejor será cuanto más se acierte con la interpretación del contenido interno de la obra, de modo que se pueda cambiar la traducción literal por otra donde las palabras expresen, en el nuevo idioma, la resonancia sutil que llevaban implícita en el original. Esta necesidad de interpretación de los contenidos para poder adecuar los significantes nos habla de la existencia de lecturas a distintos niveles de cognición y es lo que impide que una máquina pueda traducir satisfactoriamente una obra literaria.

En la adaptación de una novela al cine el panorama varía de manera radical. El simple cambio de medio implica que otra instancia autoral tome las riendas y sea capaz de elaborar un discurso audiovisual inteligible. No importa si la voluntad de fidelidad al original sea extrema o no para que la película resultante se muestre como un producto absolutamente diferenciado e independiente, que va a mostrar su entidad en base a los argumentos de su propio lenguaje antes que respecto al hipotexto que le sirve como pre-texto narrativo.

Por mucho que, por ejemplo, una descripción de un personaje en la novela tenga su correspondencia exacta en la película, la sensación producida en la lectura no será equiparable a ver la imagen concreta del actor que encarna al personaje descrito en la novela. Cada receptor de la obra literaria debe forzosamente, en el proceso de lectura, crear su propia visualización de los personajes y las acciones. Sin embargo, en el proceso de visualización de la obra cinematográfica, se ofrece una concreción determinada que será común para todos los espectadores de la película. Dentro del estudio realizado para la presente investigación y gracias a la voluntad de estrecha fidelidad

mantenida por Jack Clayton en *The Innocents*, hemos podido comprobar con claridad el efecto antes explicado. Por ejemplo, en la detallada descripción que realiza Henry James del personaje Peter Quint encontramos su correspondiente visualización en la película, donde el actor Peter Wyngarde parece la fotografía exacta de dicha descripción. No obstante resulta fácilmente imaginable que otro actor ocupara el lugar de Wyngarde y la fidelidad a la descripción de la novela siguiera siendo extrema. La experiencia de visualización de un personaje a través de la lectura se demuestra como un acto único e individual del lector, sin embargo, la experiencia de la visualización de un personaje en una película es un acto que combina lo individual con lo colectivo. De igual manera, el uso de la música, el movimiento o el color, diferencian claramente el medio cinematográfico creando un impacto sensorial que no tiene correspondencia en el medio literario. Que uno de los medios para transmitir la narrativa de la historia sea a través de la evolución cromática de las secuencias, tal y como se ha demostrado en la presente investigación, es un ejemplo más que, junto a lo anteriormente citado, demuestra la hipótesis planteada respecto a la singularidad y diferencia de las sensaciones experimentadas en la lectura y el visionado de una película, con absoluta independencia de si los elementos transferibles de la narración permanecen iguales o no en ambos medios. Por tanto concluimos que no es el mensaje interno ni la trama argumental trasladada, sino que es el medio en sí el que condiciona el tipo y la cualidad de la experiencia sensorial recibida.

De hecho, lo irregular de las versiones estudiadas demuestra que la bondad del producto cinematográfico resultante es independiente de la calidad de la novela en la que se basa. En el texto de Henry James nos encontramos con una brillante y turbadora narración de una historia compleja e interesante, por ello las películas que hemos estudiado que adaptan *The Turn of the Screw* mantienen un nivel de interés por lo general muy por encima de sus logros artísticos como películas, con la sobresaliente excepción de *The Innocents*. Damos por comprobado que la existencia de una buena historia no es condición suficiente para obtener el resultado de una buena obra cinematográfica. Son tantos los factores que inciden en la producción de una película, desde las presiones sociales y económicas de elementos ajenos al

engranaje creativo, hasta la coordinación de todos los medios artísticos puestos en juego, que resulta un pequeño milagro el que una obra cinematográfica termine siendo, al menos, como su autor pretendía.

Pese a la disparidad de los resultados, se observa que todas las películas analizadas mantienen una columna vertebral similar, unas acciones que cumplen lo que hemos denominado la *función cardinal*, según la clasificación de Brian McFarlane. Pequeñas variaciones en el uso o aparición de estas acciones no impide que la obra presente unas características que la lleven a ser reconocible como representación adaptada de la obra literaria. Lo dicho sobre la función cardinal lo hacemos extensible a los personajes, los espacios y las principales claves simbólicas de la novela. En el análisis realizado hemos comprobado que todos estos elementos presentan un paralelismo evidente entre el hipotexto y los hipertextos, sumando en la dirección de hacer reconocible la historia, pese a poder ofrecer cambios sustanciales en cuanto al tiempo, lugar en donde transcurre o, incluso, género del protagonista (véase *Otra vuelta de tuerca* de Eloy de la Iglesia).

He de admitir, para mi sorpresa, que la fidelidad al contenido interno del hipotexto no aparece como un elemento clave para identificar una película como una adaptación correcta, parece más que es el engranaje de los factores externos indicados (función cardinal, relación entre los personajes, función de los espacios) lo que posibilita dicho reconocimiento. De modo que una película puede subvertir en última instancia la intención final del autor literario (bien por voluntad propia del autor cinematográfico, bien por un análisis erróneo del guionista o el director) y permanecer como una adaptación que mantiene los elementos que la hacen reconocer en sí la obra literaria que le da origen.

Así vemos que es perfectamente admisible y los espectadores de la película no van a sentirse defraudados si en una adaptación se respetan estas relaciones y elementos de la trama, que es la carretera por la que transita la historia, y se cambia el contenido o significación interna de acuerdo a la intención del autor cinematográfico, continuando con el símil, el coche seguirá

siendo el mismo (el personaje) pero cambiaríamos al conductor (representando la intención que guía) y con él el significado del viaje.

Por tanto, una fidelidad suficiente a los elementos externos permite que la adaptación sea reconocida como tal pese a que el significado interno propuesto por el autor cinematográfico no pretenda la fidelidad al contenido interno de la novela.

Podemos determinar que con tramas argumentales similares, que cumplen con la función cardinal, se pueden obtener significados narrativos dispares y por lo tanto es el autor el que está en disposición de dotar de significado a su narración a través de los medios expresivos y dialécticos a su alcance. Es más importante para la obtención de la propuesta significativa de la obra cinematográfica la intencionalidad con que despliegue el autor los medios expresivos que la trama argumental que sirve de soporte a la historia. Por tanto, no son los hechos los que determinan la significación, sino que la intencionalidad con la que son tratados es lo que conforma, en última instancia, el contenido significativo interno de la obra.

Considero que no se valida la hipótesis presentada respecto a la traición de las expectativas del espectador que hubiera leído la obra literaria cuando el hipertexto no comparte su espíritu ya que parece suficiente no traicionarlo notoriamente pues, tal y como ya se ha explicado, las expectativas del espectador se ajustan más a la parte externa mientras que el significado interno del hipotexto puede, incluso, no llegar a ser percibido por un lector tal y como lo pretende el autor, de modo que menos va a estar en disposición de reconocer su rastro en la película resultante. Queda demostrada pues la teoría de Tomashevsky y su "motif", donde dice que es suficiente respetar los "bound motifs" para que una adaptación sea vista como tal, pudiéndose omitir los "free motifs" (aquellos particulares que cada artista incluye en su obra para darle el significado profundo) del original.

Por otro lado resulta evidente que el lector/espectador que sepa aprehender los contenidos no superficiales de las narraciones preferirá una

adaptación en la que se respete el sentido de la obra original a otra que no lo haga. En este punto y volviendo a la independencia de ambas obras, hay que estudiar cuáles son las verdaderas expectativas del espectador al ir a ver una determinada adaptación cinematográfica, de modo que tan posible es que el espectador vaya al cine con intención de ver la puesta en imágenes de la novela que leyó o de la que tanto escuchó hablar, lo que cumpliría con la primera misión de una adaptación, como que vaya a ver la reinterpretación de la misma por un autor que imprima un sello especial a todas sus películas, en cuyo caso no importa tanto la fidelidad a la obra como la reinterpretación ajustada a su propio estilo que haga el autor cinematográfico (pongamos el ejemplo de *Alicia en el país de las maravillas* de Tim Burton).

La adaptación fiel de una obra importante en la historia de la literatura, como es el caso de *The Turn of the Screw*, crea un reto difícil de superar. La expectativa sobre el resultado va a ser forzosamente muy elevada; el conocimiento por parte del espectador y la notoriedad de la fuente que origina la película provoca que el receptor busque en el visionado de la película reproducir una sensación similar a la experimentada en su lectura. Para lograrlo hay que contar con numerosos y complejos aspectos que deben darse y solventarse satisfactoriamente como son:

- La afinidad con la historia del director y del guionista.
- La voluntad de fidelidad. Si la película se presenta como la visualización de la obra literaria, la fidelidad ha de empezar por incluir los aspectos formales más evidentes, como son la época y los nombres de los personajes, hasta llegar al sentido interno y temático que le quiso dar el autor al escribir.
- El análisis correcto de la obra a adaptar, con la identificación de las funciones que desarrollan los personajes, los espacios y las claves simbólicas del hipotexto.
- La selección de los puntos fuertes y la síntesis de la historia para incorporar las acciones que conforman la columna vertebral, la función cardinal, que hacen reconocible la historia.

- La transformación de la estructura literaria en otra visual, lo que conlleva la invención de nuevas acciones que representen, por medio de la acción y no por el discurso, los temas propuestos por la novela, ya que en el lenguaje cinematográfico conseguir que el espectador descubra las ideas latentes en dichas acciones suele ser mejor que expresar las ideas por medio del lenguaje hablado o escrito.
- La creación de claves visuales que aporten significados no explícitos y creen una atmósfera que funcione en sintonía con el contenido interno del referente literario.
- Que la censura, sea del tipo que sea, y el presupuesto económico no se erijan como factores que mermen determinadamente la producción de la película.
- Que el equipo técnico haga un buen trabajo.
- Que el equipo artístico esté a la altura de la exigencia, de modo que el guionista, el director, el director de fotografía, el músico y el director de arte, por mencionar los más importantes, aporten soluciones creativas en sintonía con las necesidades de la historia.
- Que los actores, además de estar bien elegidos en el casting, sepan transmitir de forma veraz la esencia de sus personajes.

Cuando una adaptación incorpora elementos contextuales que la diferencian claramente del hipotexto, como pueden ser los cambios de ámbito de actuación (se trasladan los espacios del entorno original a otro, generalmente el espacio en el que se realiza la producción), los cambios de época (se trasladan los acontecimientos a otra época, normalmente más cercana a la fecha de producción) o ambos, aumenta considerablemente la libertad que siente el autor cinematográfico para explorar aspectos de la época en que vive e incorporarlos a la narración como una evolución en la lectura del sentido interno de la misma, de modo que, sin traicionar el alma del hipotexto, el nuevo hipertexto se convierte en testigo de la problemática de su propia época. Como ejemplo de ello puede valer las inmersiones en la temática

homosexual y su problema de visibilidad que plantea Eloy de la Iglesia en la España de 1985 a través de su *Otra vuelta de tuerca*.

De las películas estudiadas sólo *The Innocents* logra mantenerse a la altura del hipotexto. El resto de las adaptaciones analizadas defraudan como adaptación ya que no logran la intensidad emocional y la profundidad de la propuesta del original de Henry James. Las expectativas que el lector de la novela tiene, al ser ésta tan notoria, son muy elevadas y estar a su altura resulta poco menos que imposible. Incluso *El Cielo* tiene que soportar la lacra de una referencia tan brillante y aunque resulta una película aceptable e interesante, toda su aportación palidece al confrontarla con la obra de James. Por lo que concluimos, tal y como se planteaba en las hipótesis, que la elección de una obra notoria en la historia de la literatura mundial aumenta las posibilidades de fracaso como obra independiente. Sólo un pequeño milagro puede provocar que esto no suceda, en cuyo caso tendremos que celebrar una obra maestra, como en el caso de *The Innocents*. La obra de Jack Clayton es además la única que pretende una fidelidad para que su visionado parezca la representación en imágenes de *The Turn of the Screw*. Tanto nivel artístico y repercusión mundial ha alcanzado que se constituye en un nuevo referente para cualquier adaptación cinematográfica de la obra de Henry James, de modo que es difícil no ver rasgos intertextuales de su presencia en las obras posteriores que la han afrontado.

Por lo tanto hay que concluir que cuando se consigue una adaptación de referencia ésta se transforma en un hipertexto que guía y condiciona las posteriores adaptaciones que se realicen del hipotexto, de modo que nos encontramos que no solamente se adapta la obra literaria, sino que también y en cierto modo, se adapta la obra cinematográfica establecida como hipertexto de referencia. Así como hemos encontrado esta influencia de *The Innocents* (1961) fundamentalmente en *Otra vuelta de tuerca* (1985) y *El Cielo* (2000), no parece existir ninguna huella de *Otra vuelta de tuerca* (1985) en *The Turn of the Screw* (1992), ni por supuesto, de estas dos películas en *El Cielo* (2000). Esto refrenda la obviedad de que los hipertextos cinematográficos precedentes de una adaptación prácticamente sólo serán tenidos en cuenta por los

hipertextos posteriores en el caso de alcanzar un nivel que los convierta en una nueva referencia de la historia que nos traslada el hipotexto.

La búsqueda de la fidelidad con el referente literario lleva necesariamente al análisis del mismo y a, una vez descubiertas sus claves, elaborar una nueva estructura que, pareciendo en esencia igual, rompa con lo literario y cree una nueva dimensión kinética. La fidelidad más ajustada al original no se logra a través de la copia imposible de estructuras que pertenecen a otro lenguaje, sino a través de la comprensión de los elementos internos del hipotexto y la creación de nuevos modos de expresión en un lenguaje audiovisual, que sean coincidentes en el sentido interno que emanan con los del texto literario adaptado.

Todas las obras analizadas mantienen, como ya se ha indicado, un grado notable de fidelidad en el apartado externo de la historia, lo que las hace reconocibles como adaptaciones de un mismo texto literario. Sin embargo todas estas películas incorporan acciones que no aparecen en la novela y que pretenden demostrar relaciones que en ella se explican. Por ejemplo, para explicar el alto nivel intelectual de Miles, en la novela de Henry James se hace alusión a su profundo conocimiento musical y a sus dotes para la memorización e interpretación de obras de Shakespeare, entre otros. En *The Innocents* le vemos recitar un poema misterioso y tocar el piano, en *Otra vuelta de tuerca*, Mikel también recita, en *The Turn of the Screw* Miles realiza juegos de magia y toca el piano, en *El Cielo* es el alto nivel de las conversaciones que mantiene con la institutriz lo que nos demuestra su fortaleza intelectual. Respecto a la íntima conexión que mantienen los niños, en *The Innocents* los vemos jugar con la institutriz y sus miradas transmiten esa relación, en *Otra vuelta de tuerca* los vemos columpiarse y bañarse juntos, en *The Turn of the Screw* apenas les vemos juntos (salvo la secuencia de la magia y una en la que juegan al aire libre y Miles lleva puesta una cabeza de toro) y, finalmente, en *El Cielo* los niños tienen una relación que recuerda en muchos momentos a una pareja de amantes (están abrazados en el interior de la barca, los juegos en la habitación del tío en la que Flora viste de mujer madura y Miles tiene pintados los labios, etc.). Por lo tanto podemos concluir que en una adaptación

cinematográfica el propio lenguaje audiovisual provoca la búsqueda de acciones que representen de modo visual las ideas planteadas en el texto literario y que estas pueden coincidir o no con las acciones existentes en el texto adaptado. Sólo las acciones que se consideren realizan funciones cardinales están llamadas a ser respetadas casi obligatoriamente para permitir la vinculación como adaptación de la película al hipotexto.

Creo demostrada la primera hipótesis de trabajo en la que se vincula la correlación de los significados internos entre la obra literaria y la película para obtener el máximo grado de satisfacción que pueda esperar el espectador de una adaptación cinematográfica. La existencia de *The Innocents* de Jack Clayton supone, para mí, el paradigma e ideal de toda adaptación.

Una película absolutamente fiel al original literario pero que establece nuevas claves y dimensiones, utilizando magistralmente el lenguaje que le es propio, a través de la imagen y el sonido. Una obra audiovisual que ha ganado su lugar en la historia de modo independiente, aunque estrechamente ligado, a *The Turn of the Screw* de Henry James. Una película en la que su director, tal vez guiado por una extraña intuición, incorporó un elemento que no estaba en el guión y que Truman Capote consideraba rompía la elocuencia elaborada por la trama argumental. La lágrima sobre la pizarra en la aparición de Miss Jessel en la sala de estudio aviva el debate sobre la existencia, real o no, de los fantasmas en la diégesis de la película y por ello se acerca más a la ambigüedad propiciada por el texto de Henry James que la versión ideada por Capote, más racional y creíble.

Hay que recordar el carácter popular de la novela gótica y cómo Henry James, escudándose en un aparente escapismo a través de las figuras de los fantasmas, afrontó una profunda crítica de la sociedad anglicana que le tocó vivir. Qued demostrada la profunda sintonía de ambas obras, tanto en construir una superficie diegética que permita la existencia de los fantasmas como en afrontar la progresiva descomposición psicológica que una restrictiva educación religiosa hace sufrir a la institutriz, llena de misterios y de ignorancia.

El estudio efectuado nos permite concluir que es posible establecer un sistema por medio del cual se averigüe el grado de fidelidad al original literario de una adaptación cinematográfica. Tal y como hemos visto, existen numerosos factores, internos y externos, que podrían ayudarnos a establecer el grado de fidelidad, de modo que cuanto más se aproximen los del hipertexto cinematográfico a los del hipotexto literario, mayor será la fidelidad buscada.

Los principales factores serían:

- Factores externos:
  - Título de la obra.
  - Nombre y función de los personajes.
  - Época y país en los que transcurre la diégesis.
  - Espacios representados.
  - Estructura argumental.
  - Orden de las acciones que cumplen la función cardinal.
- Factores internos:
  - Punto de vista. Focalización.
  - Claves simbólicas.
  - Contenido interno de las acciones.
  - Mensaje temático que traslada la obra.

Respecto a los factores internos conviene resaltar que implican la voluntad de análisis profundo de, tanto el texto original como del autor y de la época en que se escribió la novela. De modo que se busque profundizar en los sentidos internos y, a partir de ese conocimiento, construir una nueva formulación narrativa, de acuerdo a la época del autor cinematográfico y al lenguaje audiovisual que se constituye como su medio expresivo para afrontar la traslación del contenido interno de la obra original de un modo adecuado y en sintonía con la época del hipertexto cinematográfico.

*The Innocents* de Jack Clayton, Truman Capote y William Archibald logra brillantemente triunfar en este difícil proceso que constituye la adaptación fiel de un clásico literario como es *The Turn of the Screw* de Henry James.

## **8. RESUMEN**



## **8.1. Resumen en castellano.**

*The turn of the screw*: Análisis de su adaptación cinematográfica.

Introducción:

El relato literario de Henry James *The Turn of the Screw* está considerado una obra maestra en la literatura de terror gótico y es un clásico literario. Es lógico que una obra de tal notoriedad de lugar a distintas adaptaciones cinematográficas, lo que no resulta tan normal es que su primera adaptación cinematográfica se convierta en un nuevo clásico, esta vez del cine. Eso es precisamente lo que ocurrió en 1961 con *The Innocents* de Jack Clayton.

La fascinación por estas dos obras y su relación de fidelidad e independencia es lo que ha motivado principalmente la realización de este estudio sobre las adaptaciones de la obra de Henry James.

Esta relación entre ambos universos creativos me ha resultado siempre muy atractiva, tanto como espectador/lector como en el campo de la creación audiovisual y literaria. Los problemas que existen en el proceso de adaptación/transposición del género literario al cinematográfico abocan a gran parte de las adaptaciones cinematográficas de un clásico literario al fracaso, si no comercial, si en cuanto al nivel artístico alcanzado.

El hecho de que *The Innocents* se haya constituido en un nuevo referente no ha impedido que se sigan haciendo adaptaciones de *The Turn of the Screw*, tal es el magnetismo alcanzado por la obra de Henry James, sin embargo los resultados de las mismas no han podido emular a ninguna de las obras citadas anteriormente.

Este marco abre un mundo interesante en cuanto a la indagación de las relaciones entre el cine y la literatura, la necesidad de fidelidad de la película al original literario, la independencia de la adaptación como obra o los distintos lenguajes expresivos de cada medio.

Objetivo de la investigación:

1. Estudiar la adaptación o transposición de contenidos de la literatura al cine.
2. Analizar los recursos expresivos y enunciativos de ambos medios.
3. Comprobar que una misma historia, al ser presentada en dos medios expresivos diferentes, el literario y el cinematográfico, da lugar a dos obras diferentes e independientes
4. Analizar cómo las sucesivas obras cinematográficas utilizan de modo distinto los recursos expresivos al afrontar la adaptación de una misma obra literaria.
5. Determinar la importancia de la trama argumental en la construcción del significado de la narración.
6. Corroborar que la existencia de una buena historia de base no es garantía para la creación de una buena película.
7. Estudiar si es posible plantear un método objetivo para averiguar el grado de fidelidad de una obra cinematográfica a su correspondiente literaria.

En la investigación se considera como guía metodológica la propuesta de análisis comparativo cine/literatura original de Brian McFarlane. Para dicho autor cabe distinguir entre los aspectos narrativos, que admiten la transferencia de un medio al otro, y los aspectos enunciativos, que requieren una adaptación propiamente dicha (“adaptation proper”) al involucrar dos sistemas de significación completamente diferentes.

Dentro de los aspectos transferibles tendríamos los siguientes elementos de la narración:

- Historia.
- Argumento.
- Funciones cardinales: entendiendo como tales aquellas acciones clave de la trama que permiten identificar la narración de una historia concreta.
- Funciones de los personajes y los campos de acción.

Dentro de los aspectos que necesitan adaptación tendríamos los pertenecientes a la enunciación de cada obra, de modo que nos encontramos:

- Dos sistemas significantes:
  - Lenguaje lineal escrito: baja iconicidad y alta función simbólica.
  - Lenguaje espacial, visual y sonoro: alta iconicidad e incierta función simbólica.
- Diferenciación de códigos:
  - Códigos del lenguaje escrito: Establecidos de modo claro y bastante limitado.
  - Códigos del lenguaje audiovisual: Sin vocabulario establecido ni una estructura sintáctica definida.

Establecida la base metodológica, abordamos un apartado compuesto por las reflexiones teóricas sobre cine y literatura difundidas por los principales autores en la materia.

En ellas destaca la unanimidad existente para equiparar la capacidad narrativa de ambos medios, así como para ver la total diferencia de los recursos expresivos utilizados. La historia que se cuenta puede ser la misma pero las estrategias narrativas que exige cada medio condicionan a los correspondientes autores a organizar y seleccionar de diferente modo aquello que va a aparecer en los argumentos de las obras, novela o película.

Pero las diferencias no estriban únicamente en los recursos expresivos, sino también en el modo de percepción de las obras. La literatura es un medio en el que se establece una comunicación mente a mente, esta transferencia directa del pensamiento del escritor al lector es un proceso muy potente que produce un acto de simbiosis muy enriquecedor. El cine, por su parte, es el arte de la vivencia, en donde, debido a su capacidad para potenciar la identificación con los personajes, el espectador puede tomar las acciones vistas como si fueran experiencias verdaderas y, hasta cierto punto, propias.

Otro de los puntos importantes que diferencian ambos medios es el proceso creativo y el modo de consumo, individual en el caso de la literatura y colectivo y sujeto a múltiples factores ajenos a la obra en sí en el caso de una película.

Con todo, en el proceso de una adaptación cinematográfica resulta clave la voluntad de fidelidad al original literario que haya tenido en mente el autor cinematográfico al abordar el proceso.

En el análisis comparativo de las obras *The Turn of the Screw* (Henry James, 1898) y *The Innocents* (Jack Clayton, 1961), así como el de las adaptaciones *Otra vuelta de tuerca* (Eloy de la Iglesia, 1985), *The Turn of the Screw* (Rusty Lemorande, 1992) y *El Celso* (Antoni Aloy, 2000), se aborda una nueva metodología práctica que, basada en la de McFarlane y de un modo sencillo, permite establecer las principales diferencias narrativas y enunciativas entre el hipotexto literario y los diferentes hipertextos cinematográficos.

El presente estudio nos ha arrojado las siguientes conclusiones:

1. Dos obras, una perteneciente al medio literario y otra al cinematográfico, serán siempre diferentes e independientes por mucho que una de ellas exista como resultado de la traslación narrativa de la historia de la otra. Por tanto, en el caso más común de la adaptación al cine de una obra perteneciente a la literatura, el resultado no puede ser sino otra obra totalmente

diferente e independiente de la primera, incluso en el caso de que exista una clara voluntad de fidelidad al original.

2. Es el medio en si el que condiciona el tipo y la cualidad de la experiencia sensorial recibida y no el mensaje interno ni la trama argumental trasladada.
3. La existencia de una buena historia, aunque provenga de una novela, no es condición suficiente para obtener el resultado de una buena obra cinematográfica.
4. Una fidelidad suficiente a los elementos externos (bound motifs) permite que la adaptación sea reconocida como tal pese a que el significado interno propuesto por el autor cinematográfico no pretenda la fidelidad al contenido interno de la novela (free motifs).
5. La adaptación de un clásico de la literatura aumenta las posibilidades de fracaso de la película resultante ya que el espectador buscará en el visionado reproducir una sensación similar a la experimentada en la lectura.
6. La fidelidad más ajustada al original literario no se logra a través de la copia imposible de estructuras que pertenecen a otro lenguaje, sino a través de la comprensión de los elementos internos del hipotexto y la creación de nuevos modos de expresión en un lenguaje audiovisual, que sean coincidentes en el sentido interno que emanan con los del texto adaptado.
7. Una misma trama argumental, incluso dentro de un mismo medio expresivo, no tiene por qué trasladar el mismo contenido interno o temático.
8. Es posible establecer un sistema claro y sencillo por medio del cual se averigüe el grado de fidelidad al original literario de una adaptación cinematográfica.

## **8.2. Resumen en inglés.**

*The Turn of the Screw*: Analysis of its cinematographic adaptation.

Introduction:

The literary story by Henry James *The turn of the screw* is considered to be a masterpiece in the literature of gothic horror and it's a literary classic. It's logical that a work of such fame allows for so many cinematographic adaptations. What is not so normal is that it's first cinematographic adaptation has become in its own way a new classic, this time in cinema. This is exactly what happened in 1961 with *The Innocents* by Jack Clayton.

The fascination for these two works and their relation of fidelity and independence is what has principally motivated the production of this study on the adaptations of the work of Henry James.

This relation between both creative universes has always seemed very attractive to me as a spectator/reader in the field of audiovisual and literary creation. The problems which exist in the process of adaptation/transfer of the literary genre to the cinematographic almost always lead to failure of cinematographic adaptations of a literary classic, if not in a commercial sense then in terms of the artistic level achieved.

The fact that *The Innocents* has become a new reference has not stood in the way of new adaptations of *The turn of the screw* being made as a result of the enormous magnetism obtained by the work of Henry James. However the results of the same have never been able to emulate any of the works cited before.

This framework opens an interesting world in terms of the inquiry into the relationship between cinema and literature; the need for the film to be true to the original piece of writing and the independence of adaptation as a work or the different expressive languages of each vehicle.

Objective of the research:

1. Study the adaptation or transference of contents of literature to cinema.
2. Analyse the expressive and enunciative resources of both means.
3. Show that the same story presented in two different expressive vehicles – literary and cinematographic – gives place to different and independent works.
4. Analyse how the successive cinematographic works use different resources of expression inherent in its particular form to deal with the same literary work.
5. Determine the importance of a plot in the construction of the narrative.
6. Corroborate the existence of a good story as a base is not a guarantee for the making of a good film.
7. Study whether it is possible to propound an objective method to ascertain the level of fidelity of the cinematographic work compared to its literary correspondent.

In this research, the proposal of comparative analysis of cinema/literature by Brian McGFairlane is the one which has been considered as the methodological guide. For this author it is important to distinguish between the narrative aspects, which allow the transfer from one means to the other and the enunciative aspects which require a proper adaptation as they involve two completely different systems of meaning.

Within the transferable aspects we would have the following narrative elements:

- \* History
- \* Plot
- \* Cardinal functions: being those key actions to the plot which allow one to identify the narration as a certain story.
- \* Functions of the characters and the field of action.

Within the aspects which need to be adapted we would have the following which belong to the enunciation of each work:

- Two significant systems:
  - Written lineal language: low iconicity and high symbolic function.
  - Spatial, visual and acoustic language: high iconicity and an uncertain symbolic function.
- \* Differentiation of codes:
  - Written language codes: established in a clear way and rather limited.
  - Audiovisual language codes: without an established vocabulary nor a definite syntactic structure.

Having established the methodological base, we approach a section composed of theoretical reflections about cinema and literature publicized by the main authors in these matters.

In them it is worthy to note the existing unanimity to equate the narrative capacity of both means as well as the total difference of the expressive resources used. The story that is told may be the same, but the narrative strategies which each means requires, condition the corresponding authors to organize and select in a different way what is going to appear in the plots of the works, novel or film.

But the differences do not lie only with expressive resources, but also in the way the Works are perceived. Literature is a vehicle in which communication is established mind to mind; that transfer directly from the writer to the reader is a very strong process which produces a very enriching symbiosis. Cinema, on one hand, is the art of experience where, because of its ability to strengthen the identification with the characters, the spectators can take the visual actions as if they were true and to a certain extent, their own.

Another point which differentiates the two means is the creative process and the way in which they are consumed. In the case of literature it is individual and in the case of a film, collective, but subject to multiple factors that have little to do with the work.

In the comparative analysis of the Works *The Turn of the Screw* (Henry James, 1898) and *The Innocents* (Jack Clayton, 1961) as well as *Otra vuelta de tuerca* (Eloy de la Iglesia, 1985), *The Turn of the Screw* (Rusty Lemorande, 1992) and *El Cielo* (Antoni Aloy, 2000), a new practical methodology is addressed which, base on Farlane's and in a simple way, allows the principal narrative and enunciative differences to be established between literary hypertext and the different cinematographic hypertexts.

This present study has produced the following conclusions:

- 1 Two works, one belonging to a literary means and another to a cinematographic means are always different and independent no matter how one of them exists as a result of the narrative transfer of the story to the other. Therefore, in the more common case of the adaptation of a literary work to the cinema, the result can be none other than a clearly different and independent work with a clear will to be true to the original.
2. It is the means in itself which conditions the the type and quality of the sensorial experience received and not the internal message nor the transferred plot.

- 3 The existence of a good story, even if it comes from a novel is not a sufficient condition to obtain a good cinematographic result.
4. A sufficient fidelity in the external elements ( bound motifs) allow for the adaptation to be recognized as such in spite of whether the internal proposal by the cinematographic autor does not intend to be true to the internal contents of the novel (free motifs).
5. The adaptation of a literary classic enlarges the possibilities of the failure of the resulting film as the spectator on viewing the film will look for a similar feeling to that of reading the book.
6. The closest fidelity to the literary original is not obtained through a copy of impossible structures which belong to another language, but rather by understanding the underlying elements of hypertext and the creation of new ways of expression in an audiovisual language which should coincide with and internal sense which emanates from the adapted text.
- 7 The same plot, even within the same expressive means is not bound to transfer the same internal or thematic contents.
- 8 It is possible to establish a definitive and simple system through which one can find out the grade of fidelity to the literary original of a cinematographic adaptation.

## **9. BIBLIOGRAFÍA CITADA**



ALTUNAGA, ELISEO, (Cuba, 1941). Guionista y profesor Jefe de la Cátedra de guion de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Cita extraída de una master class para abcguionistas, septiembre de 2005.

ARCHIBALD, William (1950) *The Innocents*, edit. Coward-McCann, Inc.

AUSTEN, Jane, *Northanger Abbey* (1983) (1818) ed. London: Macmillan Education. 1ª Ed. 1818.

BEJA, MORRIS (1976). *Film and Literature*, New York,: Longman.

BLUESTONE, GEORGE. (1973). *Novels into Film*. Baltimore (California) The Johns Hopkins Press. 1957 . (Berkeley y Los Ángeles. University of California Press. 6ª edición 1973).

BORDWELL, DAVID (1996) *La narración en el cine de ficción*. Edit. Paidós.

BURCH, NÖEL (1983) *Praxis del cine*. Edit. Fundamentos.

BURCH, NÖEL (1991) *El tragaluz infinito*. Ed. Cátedra.

CARBAJO, FRANCISCO G. (1993) *Literatura y Cine*. UNED.

CHATMAN, SEYMOUR (1980) *Story and Discourse*. Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press.

CHATMAN, SEYMOUR (1990) *Coming to Terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. New York. Cornell University Press.

CONRAD, JOSEPH (1897) Prefacio a *The Nigger of the Narcisus*. London: Dent.

COSTANZO, LINDA (2006) *Literature into Film*. McFarland&Company, Inc. Jefferson North Carolina.

ECO, UMBERTO (2008): *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Lumen.

EISENSTEIN, SERGUEI (1958) *Teoría y técnica cinematográficas*. Ediciones Rialp.

FERNANDEZ TUBAU, VALENTÍN (2012) *Diálogos en el guión*. Capítulo de *El guión para series de televisión*. Coordinado por RIOS SAN MARTÍN, Manuel. IRTVE. Madrid.

G. BEIDER, PETER (2004): *The Turn of the Screw: A Case Study in Contemporary Criticism. A Critical History of The Turn of the Screw*. Series editor: Ross C Murfin, Edited by Peter G. Beider, Lehigh University.

GENETTE, GERAD (1989): *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus.

GIDDINGS, ROBERT; SELBY, KEITH Y WENSLEY, CHRIS (1990) *Screening the Novel: the theory and practice of literary*. Hong Kong. The Editorial board, Lumiere (Co-operative) Press Ltd.

GIMFERRER, PERE(1999) *Cine y Literatura*. Editorial Seix Barral. Barcelona.

GUTIERREZ CARBAJO, FRANCISCO (1993) "Literatura y Cine", edit. UNED.

HEILAND, DONNA (2004): *Gothic and Gender. An introduction*. Blackwell publishing.

HELMAN, A. y W.M. OSADNIK.(1996) *Film and Literature: Historical Models of Film Adaptation and a Proposal for a (Poly) System Approach.*, Canadian Review of Comparative Literature.

J. DUDLEY, Andrew, *Concepts in Film Theory*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1984.

JACOBS, LEWIS (1939) *The rise of the American Film*. New York: Harcourt, Brace&Co.

JAMES, HENRY (1985) *Otra vuelta de tuerca*. Edit. Bruguera.

JAMES, M. R. (1992). *Collected Ghost Stories*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.

JOST, FRANÇOIS (2002) *El ojo-cámara*. edit. Catálogos S.R.L.

KUBRIK, STANLEY(1976) dentro de Morris Beja, *Film and Literature*. New York, Longman.

LATORRE, JOSÉ MARÍA, "Los sueños de las palabras". Edit. Alertes, 1992,

LEE WOLFF, ROBERT (1966): *The Turn of the Screw. An authoritative text backgrounds and sources essays in criticism. The Genesis of The Turn of the Screw*. Edited by Robert Kimbrough, University of Wisconsin. New York.

LINDEN, GEORGE (1971) *The Storied World*, en Fred H. Marcus (ed), *Film and Literature: Contrasts in Media*. New York: Chandler.

LLOYD-SMITH, ALAN (2004) *American Gothic Fiction. An introduction*.The Continuum International Publishing Group Inc. Londres.

LUHR, WILLIAM Y LEHMAN, PETER (1977) *Authorship and Narrative in the Cinema*. New York Putman.

MANZANO ESPINOSA, CRISTINA (2008) *La adaptación como metamorfosis*. Editorial Fragua. Madrid.

MCFARLANE, BRIAN (1996) *Novel to Film. An introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press.

MENDOZA , ANTONIO y CERRILLO (2003) *Los intertextos: del discurso a la recepción*. En *Intertextos: Aspectos sobre la recepción del discurso artístico*. MENDOZA, ANTONIO Y CERRILLO, PEDRO (coord.). Cuenca: ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

MINGUEZ, NORBERTO (1996) *La Novela y el Cine. Análisis comparado de dos discursos narrativo*. Ediciones de La Mirada 1998.

MONEGAL, ANTONIO (1993) *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Edit. Antrophos.

MOYA, VIRGILIO (2004) *La selva de la traducción*. Cátedra: Madrid.

PARDO GARCÍA, PEDRO JAVIER (2010): *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación. teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de The Turn of the Screw)*. Acta salmanticensia. Ediciones Universidad de Salamanca y los autores.

PEÑA-ARDID, CARMEN (1992) "Literatura y Cine", Edit. Cátedra, 1992.

PÉREZ BOWIE, JOSE ANTONIO (2003) *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y Práctica*. Salamanca: Plaza Univesitaria.

PÉREZ BOWIE, JOSE ANTONIO (2004): *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: librería Cervantes.

PÉREZ BOWIE, JOSE ANTONIO (2008): *Leer el cine*. Ediciones Universidad de Salamanca.

PÉREZ BOWIE, JOSE ANTONIO (2010): *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación. Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión*. Acta salmanticensia. Ediciones Universidad de Salamanca y los autores.

PÉREZ BOWIE, JOSE ANTONIO (2013): *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo*. Edición Los libros de la catarata. Madrid.

PEREZ RIU, CARMEN (2000) *La mujer victoriana en novelas inglesas contemporáneas y sus adaptaciones cinematográficas*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2000.

REISZ, KAREL (1960) *Técnica del montaje*. Taurus ediciones.

RIFKIN, B.(1994) *Semiotics of Narration in Film and Prose Fiction*. Ed. Peter Lang, 1994.

ROHMER, ERIC (1999) Revista Fotogramas nº 1866.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, ANTONIO (2001) *Estrategias de guión cinematográfico*. Ed. Ariel, Barcelona.

SANCHIS SINESTERRA, JOSÉ (2003) *Dramaturgia de los textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque.

SCHMIDT NOGUERA, MARGARITA (1997): *Análisis de la realización cinematográfica*. Madrid: Síntesis

SIMSOLO, NOEL (2007) *El cine negro*. Alianza Editorial, S.A.

STAM, ROBERT (2005) Introduction: *The Theory and Practice of Adaptation*. art. perteneciente al libro *Literature and Film*, Blackwell Publishing Ltd., 2005.

STAM, ROBERT(2005) *Literature Through Film*. Blackwell Publishing Ltd.

TARKOVSKI, A. (2005) *Esculpir en el tiempo*. Ed. Rialp, Madrid.

TIBBETTS, JOHN C. (2002) *The old dark house: The architecture of ambiguity in The Turn of the Screw and The Innocents*, edit, Routledge, 2002.

TRUEBA, DAVID (2003) Folleto informativo de los cines Verdi sobre la película *Soldados de Salamina*.

WOLF, SERGIO (2001) *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Editorial Paidós SAIF. Buenos Aires.

## **RECURSOS DE INTERNET**

ESTÉVEZ SAÁ, MARGARITA. *La literatura gótica en lengua inglesa: avatares de un género popular*. Universidad de Santiago de Compostela. <http://webs.ono.com/garoz/G3-Estevezsaa.pdf> (web visitada el 11/08/2015)

PEACOCK, Thomas Love (1837). *Nightmare Abbey*, 1-71.

<http://www.thomaslovepeacock.net/N.Abbey.html>.

<http://es.wikipedia.org>

<http://www.mcu.es>

## **10. ANEXOS**



## **10.1. BLOQUES DE CONTENIDO NARRATIVO**



**10.1.1.      *Novela:***

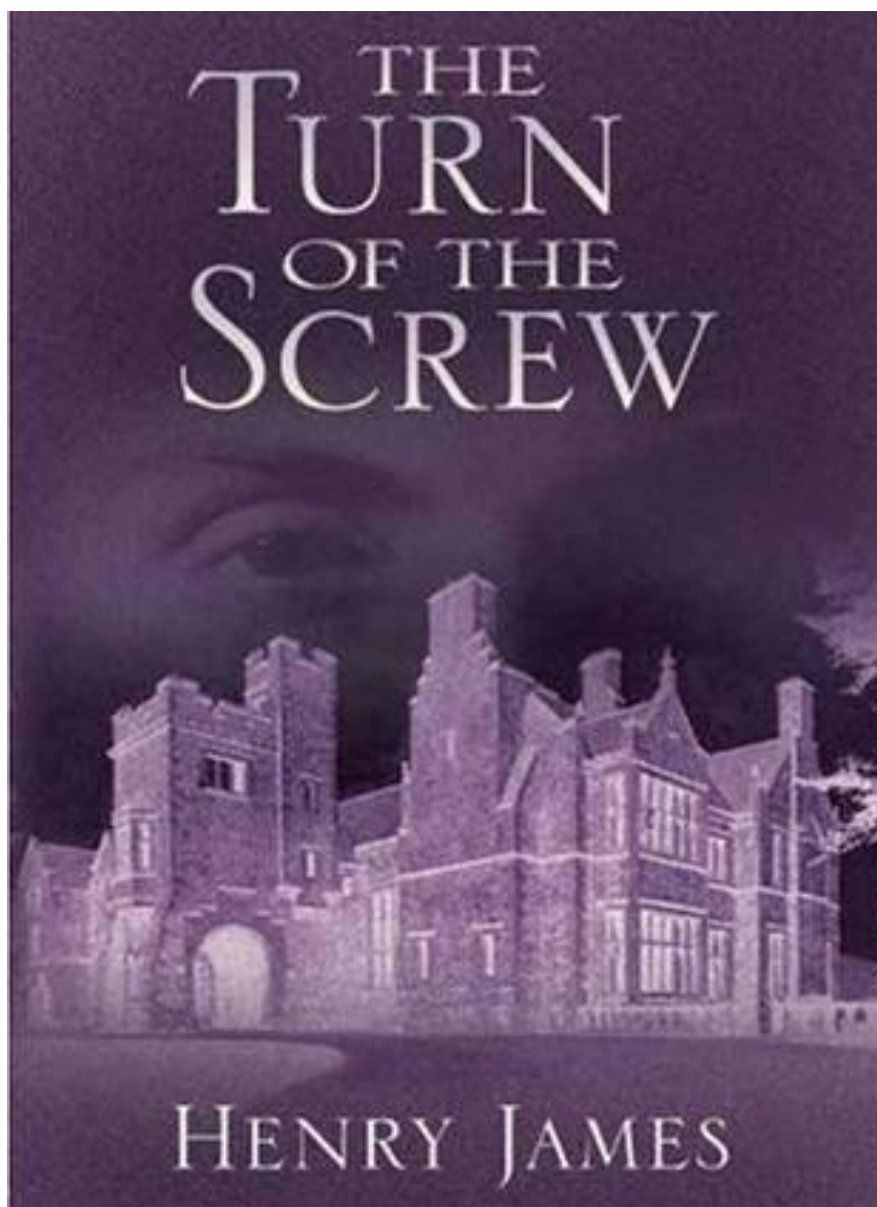
***THE TURN OF THE SCREW***

*de*

*Henry James*

***BLOQUES DE CONTENIDO NARRATIVO***





### **1. CUENTAN HISTORIAS. INT. NOCHE.**

Un grupo de personas, entre las que se encuentra el narrador, participan de una reunión en la que se cuentan diversas historias de miedo, como una en la que niños habían tenido visiones. Douglas parece tener una historia apasionante, que genera el interés de la reunión pues involucra a dos niños a los que se les aparecen fantasmas. Describe a la protagonista de la historia y dice que estaba enamorada. Hablan de la historia que se contará, que no es explícita. La historia se hace esperar y queda un reducido y selecto grupo. Se trata de un manuscrito de una institutriz, sobre la que se nos pone en antecedentes.

### **2. ENTREVISTA Y ANTECEDENTES PROTAGONISTA. SE ESTABLECEN LAS CONDICIONES. INT. ¿DÍA?**

Douglas prepara la lectura del manuscrito explicando el contexto de la institutriz que la escribió. Hija de clérigo de provincias, sensible y con una educación muy local y reducida, queda impresionada ante la opulencia y tamaño del lugar en el que tiene lugar la entrevista. Ella es joven e inexperta. El patrón se transforma a sus ojos en un caballero de ensueño (guapo, rico, etc.) que presenta su oferta de trabajo como si le pidiera un favor personal, más que ofrecerle un trabajo. Nos cuenta la historia de los sobrinos, de las condiciones en que viven en Bly, de Grose, el ama de llaves. La institutriz tendría la máxima autoridad en la casa. Todo el personal es muy respetable, se insiste tanto en la palabra “respetable” que resulta una respetabilidad bajo sospecha.

Seducor encantador, pero persona de “dudosa” moralidad, que la convence, enamora y al que no vuelve a ver.

### **3. LA INSTITUTRIZ LLEGA A BLY. EXT. DÍA.**

Comienza la lectura del relato, que se trata de un diario escrito por la protagonista, la institutriz, escrito en primera persona.

La institutriz va en simón a la Casa de Bly. Ella duda de todo, de haber hecho bien en aceptar el trabajo y de su propia capacidad para llevarlo a cabo. Se teme algo melancólico y triste. Se encuentra con un grandioso

escenario que contrasta claramente con su modesto hogar y ello la impresiona. La señora Grose, el ama de llaves, aparece en la puerta con Flora, la niña, para recibirla. La institutriz imagina expectativas futuras con el tío.

#### **4. LA INSTITUTRIZ SE SITÚA EN LA CASA. FLORA LE ENSEÑA LA MANSIÓN. INT. DÍA. AMA. NOCHE.**

La institutriz dice que no volverá a deprimirse hasta el siguiente día. Está encantada con Flora, sorprendida con la impresionante habitación, enormes espejos, etc. La institutriz continuamente repiensa todo, es retorcida y habla de suspicacia, falta de dificultades, desasosiego en contraste con beatífica y angelical niña. Describe ruidos poco naturales que le llaman la atención, pues provienen “no del exterior, sino del interior, que me había imaginado”. Ella llama fantasías y ya habla de las tinieblas de los posteriores acontecimientos.

Cena con Grose y con Flora. La señora Grose describe a Miles, el niño, como fascinante. La institutriz dice que ha venido a ser fascinada, pero que ello le da miedo. La señora Grose comunica que Miles llegará el viernes siguiente.

#### **5. PRESENTIMIENTO DE BARCO A LA DERIVA. EXT. INT. DÍA.**

La institutriz intima con Flora y ésta le enseña el lugar, las habitaciones, los secretos. La institutriz empieza retrasando sus clases, lo que da idea de su inexperiencia en labores docentes y su falta de responsabilidad, pues se inventa obligaciones al son de su imaginación. La institutriz pasa miedo con la visita que hace guiada por Flora, pues es fácilmente impresionable y todo le parece tortuoso, tenebroso, quejumbroso, con salas vacías. Un lugar con todos los matices de los libros fantásticos (y cuentos de hadas).

Tiene la sensación de que la existencia de ella está perdida, que es como un gran buque a la deriva en el que, curiosamente, ella lleva el timón.

## **6. LA INSTITUTRIZ RECIBE LA CARTA DEL TÍO Y DEL COLEGIO. INT. ATA. NOCHE.**

Se lleva la carta del tío en la que incluye otra del director del colegio de Miles sin abrir. El tío indica en la carta que resuelva ella el problema y que no le diga nada, que él no tiene nada que ver. Ella se lleva la carta del colegio a la cama y al leerla le produce una segunda noche de insomnio.

## **7. COMENTA LA EXPULSIÓN DEL NIÑO CON GROSE. INT. DÍA**

La señora Grose casi llora al saber que no quieren tener al niño en el colegio, que le han expulsado. La institutriz descubre que su “consejera” no sabe leer.

Por la carta, que no conocemos pues sólo tenemos referencias indirectas y no se nos lee, la institutriz saca la sospecha de que Miles es malo, cuando en ella sólo se detalla que “les es imposible mantenerlo en el colegio” y añade una frase, producto de su imaginación “dicen que es un peligro para los otros chicos”.

La señora Grose no da crédito ni veracidad a las acusaciones del colegio: “sólo tiene diez años, véalo y después créalo”.

Ello da a la institutriz un nuevo interés para conocer a Miles e imaginarlo mientras llega el momento.

La institutriz adopta un tono redentor en sus palabras, todo está en el mundo sensorial de la emoción producto de la imaginación, donde todo es como ella se imagina y no como objetivamente debe ser.

Diálogo idéntico a la película, con los mismos equívocos y la palabra contaminar y corromper, acabando con la irónica frase de la señora Grose en la que le dice si tiene miedo de que la corrompa a ella.

## **8. GROSE HABLA DE LA ANTERIOR INSTITUTRIZ Y DA A ENTENDER LA PRESENCIA DE QUINT. INT. NOCHE.**

Situación y palabras casi idénticas en el libro que en la película. En el libro se describe con palabras, mientras que en la película se ve y se apoya en la música, de modo que nos queda la sensación, pero no la certeza de lo que hemos creído entender. La señora Grose, al hablar,

desliza sin querer una posible presencia de otro ser. La institutriz lo imagina amenazante y misterioso. El ama de llaves niega su existencia, quiere ocultarla, pero se le escapa (al igual que en la película) una expresión que hace sospechar a la institutriz de que no dice la verdad algo. En este diálogo Grose le dice que murió la anterior institutriz, que no sabe de qué, que lo supo por el amo. El tema incomoda al ama de llaves. Tanto insiste La institutriz, que Grose la deja plantada y se va a hacer sus labores.

#### **9. MILES LLEGA. EXT. ¿DÍA?**

Miles llega en una diligencia. La institutriz explica en su relato en primera persona la sensación causada por el niño. Se puede apreciar el arrebatado sentido (*“era increíblemente guapo, lo barría todo con su presencia, resplandeciente frescura, sensible fragancia de pureza,”* etc.) y la indignación porque el niño fue expulsado según la terrible acusación que consta en la carta que el colegio le envió.

#### **10. LA INSTITUTRIZ DECIDE TOMAR LAS RIENDAS. ¿INT. DÍA?**

La institutriz habla con la señora Grose, decide no decir nada a nadie, seguir ocultando las cosas y resolverlas ella con el apoyo incondicional de la voluntariosa pero ignorante ama de llaves. La visión empieza a tornarse deformada, pues el entusiasmo mostrado es contrario a la lógica empleada, a más entusiasmo en sus decisiones, más ilógicas e irreflexivas se tornan. Empiezan a ser decisiones de una “iluminada”, que se cree en posesión de la verdad, más que de una mente que razona.

#### **11. LA INSTITUTRIZ SE IDENTIFICA CON SU “FUNCIÓN”. EXT. DÍA. ATA.**

Explica cómo intenta arreglar las cosas en un estado en el que es llevada por una gran ola de amor y piedad. Reconoce su ignorancia, confusión y fantasía. Dice que más que dar clases a Miles, aprende de él, que era la primera vez que conocía el espacio, el aire y la libertad (muestra el tipo de formación estrecha y limitada recibida, en contraste

con el mundo abierto que le proporciona la labor encomendada por el mentor de los niños). Reconoce que fue una trampa en la que cayó su imaginación, su delicadeza y su vanidad. Que había bajado la guardia. Que el cuidarles sin más preocupación que ocultarles todo para protegerles de todo dentro de la romántica extensión del jardín y del parque, se transformó bruscamente, como el salto de un animal salvaje.

## **12. PRIMERA APARICIÓN. EXT. ATARDECER.**

Ella fabula encontrarse con alguien, quiere ver al tutor de los niños para que la reconozca su mérito. Tiene entonces la sensación de que sus imaginaciones se habían hecho realidad. Hay una aparición en la torre que le enseñó Flora el primer día. Describe la aparición como una figura recortada contra la claridad del atardecer. Y menciona sus emociones: el hombre que veía no era el que esperaba ver, la persona que había supuesto. Y que un desconocido en un lugar solitario es peligroso para una chica bien educada. Además, el lugar se había vuelto un desierto, sólo por su presencia. Describe ahora “las cornejas dejaron de graznar, el cielo dorado y la amable hora habían perdido todas sus voces en un minuto”. Decide que la aparición es de una persona desconocida que estaba en la casa, que la miraba desde la almena (lo veía acariciar con la mano los sucesivos dientes de la almena) y que desapareció.

## **13. COMIENZA EL MIEDO. EXT. INT. NOCHE.**

La duda sobre lo que ha visto y la influencia de la literatura romántica (se hace referencia a *The mysteries of Udolphe* y a *Jane Eyre*) hacen permanecer a la institutriz en un estado confuso, entre la curiosidad y el terror. En la casa la oscuridad era casi total. Liga el comienzo de sus miedos con la decisión de no contar la historia de la aparición a la señora Grose. Se encierra más en ella y en sus cortas luces, dando por evidencias aquello que sólo es imaginación.

#### **14. LA TAREA DE LA ENSEÑANZA. LA SOMBRA SOBRE EL PASADO DE MILES AFLORA. AISLAMIENTO DEL EXTERIOR. ¿? ¿?**

Constantes contradicciones entre lo que dice sentir y el subtexto, que va imponiéndose poco a poco. El exceso de énfasis en ciertas afirmaciones permite aplicar la fórmula de que dos negaciones es una afirmación, o que se niega aquello que no se quiere ver, aquello que se teme. Vemos que tras la afirmación de que *“una profunda oscuridad seguía recubriendo la conducta del muchacho”*, se producen otras en sentido inverso tales como *“tenía la sensación de que no tenía pasado”* (el niño), *“jamás había sufrido ni durante un segundo”* (el niño), y lo junta con “el castigo” sufrido en el colegio. La mente de la institutriz sigue un hilo subjetivo que le va llevando cada vez más lejos: Si el niño ha sido castigado es que ha sido perverso y si ha sido perverso habría dejado una huella y ella lo habría descubierto. Como no había descubierto nada, su conclusión es que el niño es un ángel. Es un juego constante de contrarios y de hipótesis sin más base que sus reflexiones irreflexivas.

Ella habla de la enseñanza, pero dice que es absolutamente imposible castigar a los niños, lo que demuestra su incapacidad para tal tarea. Ella juega a ser institutriz, pero se deja deslumbrar y “enseñar” por los niños. Por otro lado se refugia del exterior (le llegan noticias de problemas en su casa) en el disfrute, que no educación, de la compañía de los niños. Vive al día su relación, cuando su tarea como institutriz supone pensar en la formación y futuro de los niños.

#### **15. SEGUNDA APARICIÓN. INT. ATA.**

Al ir a buscar unos guantes que había olvidado, al *“franquear el umbral”* vio desde el interior de la casa, tras el gran ventanal, a la misma persona de la almena, pero con más proximidad, con una cara profunda y dura. Pero esta aparición buscaba más allá, había venido a por otra persona. El deber y el valor la llevan a cruzar el umbral del comedor, el de la casa, atravesar la terraza, doblar la esquina y alcanzar un punto de vista perfecto... en donde vio NADA. El visitante había desaparecido. De nuevo duda del tiempo transcurrido, su noción de los hechos se hace

difusa y hace referencia al vacío. Llega a la conclusión de que si no lo ve no está (es algo como decir que su mente lo fabrica). Luego se sitúa donde él había estado, tras el mismo lado del cristal y *“miré, como él había mirado, hacia el interior”*. En ese momento viene la señora Grose y la ve, reproduciendo la experiencia que La institutriz tuvo con el hombre. Pero a La institutriz le queda la duda de porqué Miss Grose se ha asustado de ella al verla.

## **16. CONVERSACIÓN TRAS LA APARICIÓN. EXT. NOCHE.**

En la conversación la institutriz le cuenta la aparición de *“un hombre fuera de lo normal, mirando adentro”* dice que Grose ha adivinado que es el sujeto al que se refiriera anteriormente, el ama de llaves lo niega. La institutriz dirige la conversación para que las conclusiones vayan creciendo y cayendo al ritmo de su imaginación, apoyada en la credulidad de la señora Grose. Miss La institutriz teme por los niños, porque la aparición pueda querer hacerles daño. La pista definitiva para identificar a la aparición es que la institutriz dice que vestía *“las ropas de otro. Elegantes, pero no suyas”*. Deciden que se trata de Peter Quint, el criado del amo, la conclusión la saca la señora Grose. Que entonces cuenta la historia de que quedó como encargado y de que se fue y murió.

## **17. CLARIVIDENCIA VERSUS REALIDAD. INT. NOCHE**

Ambas mujeres repasan en el cuarto de estudios lo que la institutriz ha visto. Ésta hace prevalecer la idea de que la aparición buscaba a Miles, dice que lo sabe por una prodigiosa clarividencia. El que se aparezca a los niños les parece una idea terrorífica, ella se muestra dispuesta a sacrificarse por ellos, para mantenerlos a salvo. Le extraña que el niño no mencione nunca a Quint, la señora Grose le dice que no lo ponga a prueba. La institutriz pregunta a Grose si Peter Quint era demasiado atrevido con *“mi”* muchacho. Y ahora dice una frase, que pretende colocar la responsabilidad a la señora Grose, pero que es un reflejo de sus propios temores para consigo misma y su misión: *“¿No tenía miedo de los efectos sobre las preciosas vidas de los inocentes*

*que usted tenía a su cargo?”*. Vemos que Grose se siente atormentada por lo que sucedió en el pasado con Quint y Miles. Se cree en parte responsable y piensa que actuó mal. Por ello cede ante las propuestas de la institutriz y la apoya.

#### **18. LA INSTITUTRIZ SE TOMA EL ASUNTO COMO UNA MISIÓN DIVINA. EXT. DÍA.**

La institutriz piensa que la señora Grose no dice toda la verdad, que el miedo le impide contarle algo del pasado que ella debería saber. Narran la muerte de Quint, que resbaló fatalmente tras volver de noche borracho. La institutriz se concienza de su MISIÓN: está para proteger a los niños. Cuanto más vea ella, menos expuestos estarán los niños. Los observa, según ella dice, de un modo algo enfermizo, que de prolongarse podía llevarla a la locura.

#### **19. LA INSTITUTRIZ DESCRIBE SU RELACIÓN CON LOS NIÑOS. EXT. DÍA.**

La institutriz describe cómo deja que los niños jueguen y hagan lo que quieran, dejándola como admiradora activa. Quiere ser un personaje u “objeto” de relieve para sus juegos.

#### **20. PRIMERA APARICIÓN DE LA MUJER EN EL LAGO. EXT. DÍA.**

La institutriz va con Flora al lago, siente una presencia y antes de levantar los ojos para mirar sabe lo que va a ver, no le hace falta mirar para saber exactamente lo que va a ver. Mira a Flora, para ver si ella lo ve (antes de haber mirado), pero no ocurre nada, aparentemente la niña no ve nada, pero la institutriz no lo cree. De nuevo siente que todos los ruidos han cesado y quiere pensar que la niña ha mirado antes de que ella la mirara. La niña juega con un palito plano que ha convertido en un barquito de madera. Entonces la institutriz mira: *“moví de nuevo los ojos: encaré lo que debía encarar”* (en ningún momento dice de modo explícito que mirara y viera a “la aparición” sino que nos enteramos cuando se lo cuenta a M. Grose).

## **21. LA INSTITUTRIZ CUENTA A GROSE LA APARICIÓN. CREE QUE LOS NIÑOS LO SABEN TODO. (p 68) ¿?¿?**

La institutriz cuenta a Grose la “aparición” y concluye, sin prueba alguna más que su firme convicción, que los niños lo saben todo y que no lo dicen. Dice que era su predecesora, la señorita Jessel, que le pregunte a la niña. Pero que la niña mentirá y dirá que no.

La señora Grose estalla indignada ante la indicación de que la niña pueda mentir. La institutriz sigue con su fascinación y dice que no sabe qué es lo que no ve, lo que no teme, que el verdadero problema sería el no volver a ver la aparición. Que la señorita Jessel quiere apoderarse de la niña. Grose entra en el juego y confiesa la relación entre Peter Quint y Miss Jessel, el poder que Quint tenía con todo el mundo. El ama de llaves no quiso saber de qué murió Jessel, pero lo imagina, imagina cosas horribles. Pero no tan horribles como las que dice imaginar la institutriz. La institutriz explota tras sus imaginaciones diciendo: “*no quiero salvarlos ni protegerlos. Es mucho peor de lo que imaginaba... ¡Están perdidos!*”

## **22. LA INSTITUTRIZ DUDA Y HABLA CON GROSE. INT. NOCHE.**

Dudan sobre lo que han visto, piensan que tal vez lo han inventado, pero lo justifican. Siguen llegando a conclusiones cada vez más osadas, guiadas por la “clarividencia” de la institutriz. Grose da más información sobre la oscura relación pasada de Miles, Flora, Quint y Jessel. La institutriz siembra dudas sobre la inocencia de Miles, lo cual moviliza al ama de llaves en defensa del niño, enfrentándose un poco a la institutriz. La información que da Grose a La institutriz acerca de Miles decepciona ligeramente a ésta, pues esperaba algo “más” que las acusaciones de “*haber mentido y ser descarado*”. Como siempre, la realidad queda muy por debajo de las conclusiones a las que llega usando su imaginación.

## **23. RELACIÓN CON LOS NIÑOS.¿?¿?**

Respecto a sus nuevas intuiciones, la institutriz medita sobre si los niños no sospecharán que ella piensa cosas raras de ellos. Luego

describe cómo se relaciona, cómo los niños juegan y realizan ejercicios memorísticos no impuestos, recitando “piezas” asombrosas, que habían aprendido en secreto, vestidos de tigres y romanos o de personajes de Shakespeare. Todo demasiado elevado para que ella se lo hubiera enseñado, cosas que la sorprenden e intrigan, cosas que la superan.

#### **24. LA SOMBRA DEL COLEGIO Y DE LAS RELACIONES DEL PASADO CON PETER QUINT. INT. ¿?**

La institutriz sigue dándole vueltas a por qué echaron del colegio a Miles, y a por qué tiene una cultura tan vasta e interesante, no fuera a tener una influencia externa que supusiera un tremendo estímulo para su vida intelectual. La influencia de Quint.

#### **25. HABILIDADES DE LOS NIÑOS. INT. ¿?**

Los niños tienen un agudo sentido musical, Miles toca el piano. Se compenetran los dos increíblemente bien, con múltiples pequeños sobreentendidos entre ambos de modo que la manejan a su antojo, sin grosería pero con diplomacia (*“mientras uno la distraía, el otro huía”*).

#### **26. SUFRIMIENTO DE LA INSTITUTRIZ. NUEVA APARICIÓN DE QUINT. INT. NOCHE. AMANECER.**

La institutriz lee en la noche, tiene extraña sensación y, con la iluminación de una vela, se dirige a la habitación de Flora. En la mitad de la escalera, cerca de una ventana, se le aparece nuevamente Peter Quint. Ambos quedan inmóviles observándose (para la institutriz fue un encuentro horroroso y repugnante porque era casi humano, estar a solas con un hombre en un lugar oscuro era repugnante para su mentalidad estrecha y conservadora), finalmente Quint se da la vuelta y baja las escaleras, desapareciendo en la oscuridad.

#### **27. FLORA NO DUERME, MIRA TRAS LA VENTANA. INT. AMA.**

Cuando la institutriz entra en la habitación, Flora no está en su cama, las sábanas están revueltas. La niña aparece tras las cortinas, seria. La institutriz se tranquiliza y se sienta en el sillón, Flora se acerca

a la institutriz, justifica que se levantara diciendo que creía que había alguien tras la ventana. La institutriz se alarma y le pregunta si ha visto a alguien, la niña lo niega, pero ella cree que miente, aunque tiene que admitir sus argumentos.

## **28. LA INSTITUTRIZ PASA MALAS NOCHES.**

### **SEGUNDA APARICIÓN DE JESSEL. INT. NOCHE.**

La institutriz busca a Quint, pero no le encuentra, duerme mal por las noches y tiene pesadillas. En lo bajo de unas escaleras ve a una mujer de espaldas, lamentándose con la cabeza en las manos, en actitud pesarosa. No le ve la cara pero se la imagina, aún cuando ésta desaparece.

## **29. NUEVA DESAPARICIÓN DE FLORA. MILES PASEA POR EL JARDÍN DE NOCHE. INT. EXT. NOCHE.**

Tras dormir mal, La institutriz se despierta y ve que la luz de la vela que dejara encendida se ha apagado. Tiene la certidumbre de que ha sido Flora la que lo ha hecho. Flora no está en su cama. Está tras los visillos, escudriñando la noche en la que hay luna llena, absorta. La institutriz cree que la niña está viendo a Miss Jessel. Sale de la habitación, busca otra habitación desde donde ver lo que ve Flora. Ve la “aparición”, se encuentra con que lo que ve Flora no es la señorita Jessel sino a Miles, que mira hacia algo encima de la institutriz.

## **30. LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. CUENTA CÓMO ACABA LA AVENTURA DE MILES EN EL JARDÍN. EXT. DÍA. NOCHE.**

Nos cuenta cual es la actitud de la señora Grose (*“monumento a la falta de imaginación, receptáculo de ignominias, ella me creía”*). Le cuenta a Grose cómo concluyó el episodio de Miles: Va a buscar al niño de diez años, le coge de la mano y lo lleva en silencio por la oscuridad hasta la escalera en la que se le apareció Quint y de allí a su dormitorio. En el trayecto no cruzaron una sola palabra. Una vez están en la habitación, le interroga. El niño le dice que lo hizo para que ella creyera, para variar, que era malo. Lo dice con la alegría propia de un niño que

ha hecho una travesura. Miles le da un beso, ella lo tiene cogido entre sus brazos durante un minuto y hace un terrible esfuerzo para no gritar de las sensaciones que le produce. Luego el niño, tan tranquilo, le termina de contar el compincheo con Flora para llamar su atención, para que al ver a Flora mirar, ella mirara... y miró.

### **31.LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. DICE QUE LOS NIÑOS ESTÁN INMERSOS EN LA VISIÓN DE LOS MUERTOS QUE REGRESAN. ¿? ATA.**

Dice que debería haberse vuelto loca, pero que está más lúcida que nunca. La señora Grose cree que la institutriz desvaría, pero la institutriz sigue con sus argumentos hasta que la convence de que los niños ven a los muertos, que el que los niños no hayan hecho nada malo no significa que han sido buenos, sino que simplemente han estado ausentes ya que no son de ellas, sino de Quint y de Jessel, que quieren dominarlos. Grose pone objeciones y dice que habría que informar al tío. La institutriz dice que si le tiene que decir que la casa está emponzoñada y sus sobrinos locos, Grose le contesta: “¿Lo están?” Y La institutriz se autoinculpa “¿Quiere decir que puedo estarlo yo?”.

### **32.PASA UN MES DE RELACIONES CON LOS NIÑOS EN DONDE CRECE LO INNOMBRABLE ENTRE ELLOS. (13)INT. EXT. ¿?**

La institutriz explica la nueva atmósfera creada en el mes posterior. Crece lo innombrable, lo intocable, con mucha contención. Dice que todos los temas de conversación orillaban el terreno prohibido, los muertos y las pasadas experiencias con Quint y Jessel (“*todos los caminos conducen a Roma*”, según ella misma dice en una expresión popular que llama la atención dentro de este barroquismo y complejidad y que nos indica la clase de formación que tiene la institutriz). Sólo hablaban distendidos cuando lo hacían sobre ella, la institutriz, su vida pasada, sus recuerdos, sus amigos, nunca esos temas se daban con ellos, los niños.

### **33. REFLEXIONA LA INSTITUTRIZ SOBRE LOS NIÑOS. ¿?¿?**

Le importa menos si los niños ven realmente o no las apariciones, que su propia visión. Luego llega a la conclusión de que su vista ha podido quedar sellada, cerrada, a estas visiones, mientras que la de los niños puede estar completamente abierta. Con su percepción disminuida los niños podían recibir visitas terribles que conocían y aceptaban de buena gana, sin que ella se diera cuenta. La institutriz tenía ganas de descubrirlos, pero está *“acobardada por la posibilidad de que el daño de evitarlo fuera mayor que el daño evitado”*.

La institutriz cree que los niños callan y ocultan, que niegan con su actitud sus sospechas, pero que en el fondo mostraban su asquerosa superioridad. Ella tiene que callar, pues no hay evidencias de ningún tipo, y eso la tortura. Recrea los prodigiosos silencios, sus zambullidas en la quietud, en la detención de toda vida. Eran los momentos en los que sabía que *“los otros”*, estaban presentes.

Le tortura la idea de que por mucho que ella haya visto, Flora y Miles ven y han visto más... y lo que es peor, que pueden seguir viendo.

### **34. COMENTAN EL DESEO DE QUE VENGA EL TÍO. LLEGA EL “ALIVIO”. ¿?¿?**

Tanto los niños como ella anhelan que venga el tío. Pero es ella la que lo hace de un modo obsesivo y cree que está cumpliendo con él al producirle bienestar al no llamarle, tal y como él solicitó. Las preguntas de los niños referentes a la vuelta del tío son tomadas por ella como algo hecho con intención de molestarla de modo que dice que *“¡En verdad debían ser adorables, me digo ahora, para no odiarlos en aquellos días!”*. Llega el “alivio”, *“el que procura una bofetada a la histeria. Por lo menos fue un cambio y llegó como una exhalación.”*

### **35. LA INSTITUTRIZ HABLA CON MILES CAMINO DE LA IGLESIA. EXT. DÍA.**

Hablan ellos dos. Miles le habla cortésmente, poniendo el “querida” delante, le dice que no está bien que un chico que está creciendo esté siempre con una mujer, que quiere saber más cosas de

la vida, que cuando volverá por fin al colegio. La institutriz no quiere hablar del tema, que le turba, intenta ir deprisa a la Iglesia para entrar antes de que se vuelva a hablar del tema, pero Miles se para antes de entrar y saca de nuevo el tema. Están solos (Grose y Flora han entrado en la Iglesia) entre las tumbas que hay en el patio de la entrada.

Miles dice que está creciendo... que si su tío no lo sabe, que si no se preocupa, que si no va a venir... que él lo hará venir.

Miles entra en la Iglesia.

En este punto podemos ver lo que realmente le importa a Miles, en contraposición con todas las imaginaciones de la institutriz. Es un punto en el que ambos, en cierto aspecto, se encuentran: el sexo. En Miles, emergente de un modo natural, pero sin que nadie le diga cómo manejarlo. En la institutriz oculto y reprimido, pues su formación lo ha castrado... pero emerge de modo enfermizo, tanto en las imaginaciones de fantasmas como en la relación con Miles.

### **36. LA INSTITUTRIZ REFLEXIONA EN LAS TUMBAS. EXT. DÍA.**

En las tumbas fuera de la Iglesia la institutriz reflexiona sobre la sensatez del niño, que le parece anormal. La conciencia que tiene de que ha sido apartado del colegio de un modo raro, pese a que ella lo ha ocultado, es algo que la supera, ella vive el día a día, pues es incapaz de afrontar la situación razonando, sino que actúa a impulsos de "lucidez" y "certezas". Entra en la Iglesia, piensa en huir y abandonar, luego en demorar la situación y sólo desaparecer dos horas. Pero el responder ante ellos de su ausencia le parece demasiado (*"no podría responder a sus preguntas ni, tal y como las harían, a sus pequeños ojos, falsos y adorables"*, sigue en permanente contradicción). Decide huir.

### **37. HUYE Y VE A LA SEÑORITA JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIO. INT. DÍA.**

Va a la casa, se cae en las escaleras en donde tuvo la visión de Quint. Va a la sala de estudio a recoger unos objetos personales y, al abrir la puerta, ve, sentada en su propia mesa, a una mujer que está

escribiendo con dificultad una carta. Vestida de negro, se levanta y con indiferencia pasa de largo.

La institutriz siente que la intrusa es ella, “*tenía tanto derecho como yo a sentarse en mi mesa como yo a sentarme en la suya*”. La grita “*¡Mujer terrible y miserable!*”, ella la mira, al minuto siguiente no hay nadie más que el sol y la decisión de quedarse en la casa de Bly.

### **38. LA INSTITUTRIZ HABLA CON GROSE. DECIDE ESCRIBIR AL TÍO. INT. ATA.**

La institutriz le dice que “*entre Miles y yo todo ha terminado*”, como si de un romance se tratara, luego le cuenta el encuentro con la señorita Jessel y le dice que le dijo (en contradicción con la versión anterior en donde decía que no abrió la boca) que sufría tormento, el de los condenados y que quiere a Flora. Pero ya no importa pues La institutriz ha tomado la decisión de contárselo al tío. De enseñarle la carta de expulsión del colegio. En realidad no saben el motivo de la expulsión, como dice Grose, pero para la institutriz está clarísimo que es por maldad, ya que no puede ser por modales ni por rendimiento intelectual (“*es exquisito*”). Una vez más nos encontramos ante un falso razonamiento.

La señora Grose se autoinculpa de no haber dicho nada al tío al respecto de Quint, Jessel y los niños cuando ocurrió, pues el tío también le había dicho que no le molestara con los asuntos de Bly. La institutriz le dice al ama de llaves que no debe sufrir, Grose le responde que lo importante es que no sufran los niños. En esta conversación vemos los diferentes intereses que mueven a cada mujer, mientras la institutriz está centrada en sus imaginaciones y elucubraciones mentales, Grose sigue con los pies en la tierra, pese a su ignorancia manifiesta que la hace estar en una situación de permanente inferioridad respecto de la institutriz, a la cual debe creer.

### **39. LA INSTITUTRIZ VISITA A MILES EN SU DORMITORIO POR LA NOCHE. INT. NOCHE.**

Ella se sitúa escuchando fuera del dormitorio de Miles, él la ha escuchado (dice que *“hace ruido, aunque no lo crea, como un escuadrón de caballería”*) y la hace entrar. Le dice que no dormía, que estaba pensando en ella y en ese asunto “raro” que hay entre ambos.

La institutriz saca el tema de la expulsión del colegio, Miles confiesa que no quiere volver a ese colegio. La institutriz le abraza (*“me arrojé sobre él y, en la ternura de mi piedad, lo abracé... mi cara se apretaba contra la suya y me permitió besarlo”*). Tras el beso él le dice que le deje solo, (*“sabe Dios que nunca quise acosarlo”*). Ella comienza un interrogatorio que le hace sentir inseguro (la percepción de la inseguridad del niño *“me hizo caer de rodillas junto a la cama y tratar una vez más de poseerlo”*). Ahora la institutriz habla de ayudarlo, de no causarle dolor, que moriría antes de tocarle un cabello, *“¡solo quiero que me ayudes a salvarte!”*. *“La respuesta a mi súplica fue inmediata, pero llegó en forma de una ráfaga y un escalofrío extraños, una corriente de aire helado y un temblor en la habitación tan fuerte que parecía que aquella corriente de viento hubiera derribado el ventanal.”* El muchacho da un chillido, la institutriz se levanta, las cortinas están echadas, la ventana cerrada y Miles dice: *“¡He sido yo quien la ha apagado, querida!”*.

### **40. LA INSTITUTRIZ EMBELESADA POR MILES QUE TOCA EL PIANO. INT. DÍA.**

La institutriz queda embelesada por Miles, por su amabilidad y su forma de tocar el piano, después de una comida. Se da cuenta de que falta Flora, se había olvidado de ella.

### **41. FLORA DESAPARECE Y LA BUSCAN. INT. DÍA.**

Buscan a Flora y no la encuentran (Grose no sabe dónde está). La institutriz dice que no está en la casa, Grose pregunta si la niña va a salir sin sombrero, la institutriz dice que Miss Jessel no lleva sombrero y afirma que está con ella. Grose pregunta por Miles, la institutriz dice que

está en la sala de estudio con Quint. Que la ha entretenido para que Flora escapara. Llegan a la conclusión de que es por la carta (de cuya existencia nadie sabe nada salvo ellas). La institutriz se la enseña y la deja en la mesa antes de irse a por Flora.

#### **42. VAN AL LAGO A POR FLORA. APARICIÓN DE JESSEL. EXT. DÍA.**

No ven a Flora en primera instancia, La institutriz dice que la niña se ha llevado el bote y que *“no está sola, ni en estos momentos es una niña: es una mujer vieja”*.

Van a buscarla, encuentran el bote, atraviesan la puerta de una valla y la encuentran sentada en la hierba sonriendo. La señora Grose la abraza, la institutriz las mira con envidia. Flora les pregunta por sus sombreros, luego por Miles, cosa que es aprovechada por la institutriz para explotar y preguntar a la niña por la señorita Jessel. La niña mira con extrañeza, la institutriz la coge y afirma ver a Jessel *“¡Está allí!”*, pero ni la niña ni la señora Grose la ven. La institutriz habla con la supuesta aparición y les dice a la niña y el ama que se vayan. La institutriz se queda sola y pierde la conciencia de lo que sucede (cuando recupera la conciencia se encuentra tirada *“boca abajo en el suelo y cedido al espasmo de dolor”*). Regresa a casa.

#### **43. FLORA DUERME CON GROSE. MILES APARECE CUANDO LA INSTITUTRIZ ACABA DE TOMARSE EL TÉ. INT. NOCHE.**

Desaparecen las pertenencias de Flora de la habitación de la institutriz, la cual no ve a la niña, pero cuando acaba de tomar el té aparece Miles y se sienta en el sillón, al otro lado de la chimenea. No hablan, permanecen en silencio.

#### **44. FLORA SE PONE ENFERMA Y TEME A LA INSTITUTRIZ. INT. DÍA.**

Hablan la institutriz y Grose, la niña está enferma, tiene fiebre y teme a la institutriz, no quiere verla y le tiene miedo, dice que no la quiere ver nunca más. La institutriz dice que ella no se irá que deben irse la niña y el ama de llaves lejos de la influencia de Jessel y Quint y así

quedarse ella con Miles, para que acuda pidiendo ayuda y le pueda salvar.

Miles no ha visto a su hermana. Flora dice cosas espantosas que escandalizan a la señora Grose y por ello cree la versión de la institutriz pese a no haber visto a Miss Jessel en el lago. Creen que Miles robó la carta que iba al tío y, dice Grose, que esa fue la falta en el colegio, robar cartas. La institutriz habla de salvar a Miles, cree que si confiesa sus faltas se salvará y si él se salva... Grose completa la idea y dice que entonces se salvará también la institutriz.

#### **45. LA INSTITUTRIZ A SOLAS CON MILES. INT. DÍA (capítulos 22 y 23)**

La institutriz se sabe a solas con Miles y tiene miedo. Miles sale a dar un paseo tras desayunar con Grose y Flora antes de que éstas se fueran. Sirven la comida en la planta baja para ambos. En la comida Miles se interesa por la enfermedad de Flora, extrañado de que produjera de forma tan repentina. Se pone a comer, la comida es breve, la institutriz no come apenas. Retiran el servicio y quedan de nuevo solos. Hablan y hacen referencia a “*los otros*”, pero cada uno se refiere a algo distinto: Miles se refiere al servicio y la institutriz se refiere a los supuestos fantasmas de Quint y Jessel. Miles está nervioso aunque lo disimula y mantiene el tipo, La institutriz ve que el niño tiene miedo y le propone salir a dar un paseo. Miles dice que se lo contará todo, pero no ahora. La institutriz le pregunta si le ha robado la carta dirigida a su tío.

#### **46. APARECE QUINT. COLAPSO Y MUERTE DE MILES. INT. DÍA.**

Cuando el interrogatorio a Miles se hace más intenso, aparece Quint y la institutriz agarra a Miles e intenta que el niño no lo vea. Miles dice que sí robó la carta, está sudando y pálido, la institutriz le acosa cada vez más con el robo, el motivo del mismo, el porqué abrió la carta, etc. El niño dice que luego la quemó, la institutriz dice que si eso fue lo que hizo en el colegio, robar. Miles niega haber robado y dice que sólo dijo “*cosas*” (al igual que Flora cuando pierde los nervios) a algunos, a los que le gustaban (confusión homosexual posiblemente provocada por la relación con Quint). La institutriz teme que el niño pueda ser inocente

(ya que entonces ¿qué es ella?). Continúa con el acoso al niño, lo estruja contra ella. Miles le pregunta si está la señorita Jessel. La institutriz dice que no es ella, que es él. El niño le busca, dice el nombre acusando a La institutriz (“a Peter Quint, malvada”) y pregunta “¿dónde?”. Ella dice que no importa, pero le indica que “¡allí, allí!”, pero el niño no ve nada. Congestionado da un grito y cae, la institutriz lo coge con pasión, al cabo de un minuto se da cuenta de que está muerto. “*El corazón, desposeído, había dejado de latir*”.

**10.1.2. Obra cinematográfica:**

***THE INNOCENTS***

*Director: Jack Clayton*

***BLOQUES DE CONTENIDO NARRATIVO***





## 1. IMAGEN NEGRA ANTES DE LOS TÍTULOS.

Sobre negro se oye una canción, melódica pero algo lúgubre, que canta una niña.

“We lay my love and I, beneath the weeping willow. But now alone I lie and weep beside the tree. Singing "Oh willow waly" by the tree that weeps with me. Singing "Oh willow waly" till my lover return to me. We lay my love and I beneath the weeping willow. A broken heart have I. Oh willow I die, oh willow I die...”<sup>149</sup>

## 2. TÍTULOS DE CRÉDITO. UNA MUJER REZA ATORMENTADA. EXT. NOCHE.

Títulos de crédito viendo a Miss Giddens atormentada, rezando, en un lugar oscuro y por la noche. Dice que *“lo único que quiero es salvar a los niños, no destruirlos”* *“los niños necesitan cariño, afecto, alguien que les pertenezca y a quien ellos pertenezcan”*.

## 3. ENTREVISTA DE MISS GIDDENS CON EL TÍO. INT. DÍA.

La imagen previa encadena, originando un flash back:

Entrevista de Miss Giddens con el tío, en donde, lo primero que le pregunta es acerca de si ella tiene imaginación, luego le dice las condiciones extrañas en las que le ofrece el trabajo y la convence de aceptar la oferta. Ella es apabullada y deslumbrada por el tío y podemos vislumbrar su limitada formación. El tío dice que *“los niños necesitan alguien a quien puedan pertenecer y que les pertenezca”*. Con esta frase vemos la ligazón de todas sus obsesiones con la palabra del tío, pues acabamos de venir de una secuencia en la que ella repetía una frase muy similar. El tío menciona a la anterior institutriz, Miss Jesel y a las extrañas circunstancias de su muerte y la advierte de no tocar ese tema con Flora. Le dice que la *condenada mujer* se murió. Él se refiere a que al morirse la mujer le hizo la faena de tener que volverse a ocupar

---

<sup>149</sup> Letra original de Paul Dehn.

de los niños, aunque fuera para encontrar otra institutriz, pero Miss Giddens fabulará la palabra *condenada* más adelante en el sentido literal y religioso.

#### **4. MISS GIDDENS LLEGA A BLY Y TIENE UNA PRIMERA EXPERIENCIA “EXTRASENSORIAL”. EXT. DÍA.**

Miss Giddens llega a Bly en un coche de caballos. Antes de cruzar la puerta ve el lago y luego hace detenerse al cochero. Ella prefiere ir por sus propios medios, cruzar las puertas por sí misma. Pasa al interior de la finca y llega al lago, va por el bosque, cambia el sentido de la marcha (de ir hacia la dcha pasa a ir a la izda.), una voz lejana, como de mujer o de niño, llama a Flora. La institutriz ve reflejada a Flora en el agua del lago, la niña niega que nadie la estuviera llamando. La niña le enseña una tortuga con la que estaba jugando.

#### **5. MISS GIDDENS CONOCE A LA SEÑORA GROSE. INT. DÍA.**

Llegan a la casa y le presenta a la señora Grose, que dice tanto que se alegra de verla que hace dudar de que sea verdad. Entran en la casa, Miss Giddens queda impresionada con la mansión, se acerca a unas flores blancas y las toca, con su contacto las flores caen muertas (metáfora de la película). Grose le informa de que la mitad de las habitaciones están vacías y cerradas con llave. La institutriz dice que oyó a Grose cómo llamaba a la niña, el ama de llaves dice que no fue ella. La señora Grose dice que dentro de poco estará oscuro y que Anna traerá lámparas.

#### **6. MISS GIDDENS SE PONE AL MANDO Y FLORA HACE LO QUE QUIERE. INT. DÍA.**

Grose se va y aparece Flora con la tortuga, enseguida queda claro que la nueva autoridad es más permisiva que la señora Grose, pues le deja hacer a la niña lo que quiere. Antes estaba prohibido que la tortuga entrara en la casa y ahora le deja que se coma un trozo de pastel de Flora dentro de la casa.

**7. LA NIÑA ANTICIPA LA LLEGADA DE MILES. INT. NOCHE.**

Flora habla de su hermano Miles y del poni que tiene y dice que el niño volverá pronto, la institutriz dice que supone que volverá cuando tenga vacaciones, Flora cambia de tema.

**8. MISS GIDDENS HABLA CON GROSE. EL AMA DE LLAVES ALUDE A UNA PERSONA DE MANERA QUE ALARMA A MISS GIDDENS. INT. DÍA.**

Llega Grose y sale Flora. Miss Giddens confiesa que tenía miedo, que no sabía si aceptar el puesto o no. Pero confiesa que el tío es tan persuasivo que no tenía elección. Grose dice que los niños son como él. Miss Giddens, al verse reflejada en un espejo y tocar y oler unas flores blancas, pregunta por la anterior institutriz. Grose hace una alusión sobre una persona que tenía los ojos del demonio que alerta a Miss Giddens, luego pretende decir que hablaba del señor, del tío de los niños. Dice que no había nadie más, nadie en absoluto.

**9. FLORA SE BAÑA Y DICE QUE MILES ESTÁ VINIENDO. INT. NOCHE.**

Flora se baña, juega dando golpes al agua y riendo. Miss Giddens se interesa por Miles, Grose le dice que es encantador. Flora grita que Miles viene, las dos mujeres ríen pues no tiene sentido lo que dice la niña.

**10. MISS GIDDENS ACUESTA A FLORA EN SU CAMA. INT. NOCHE.**

Flora acompaña a Miss Giddens a su habitación, por la noche con una vela encendida. La niña habla de la oscuridad y de que estaría bien un método de dormir en varias habitaciones a la vez, pues hay muchas habitaciones vacías. Entran en la habitación, la niña se acuesta tras rezar una oración y, ya en la cama, dice que si no pasa que algunas personas que no han sido buenas son dejadas por Dios deambulando por aquí... suena un graznido. Miss Giddens se interesa por el sonido, Flora dice que hay que fingir que no se ha escuchado, como dice la señora Grose, así no se imaginarán cosas. La institutriz dice que a veces uno no puede evitar imaginar cosas.

### **11. FLORA VE A MISS GIDDENS TENER PESADILLAS. INT. NOCHE.**

Por la noche Flora observa a Miss Giddens mientras ella tiene pesadillas, la niña sonríe y luego se asoma a la ventana, ve el jardín de noche y canta su misteriosa canción.

### **12. MISS GIDDENS RECIBE CARTA DEL TÍO. EXT. DÍA.**

Miss Giddens está en el jardín, de día. La niña pregunta a Grose por ella y le da unas cartas que Flora pide ayudar a leer. Una carta es del tío, Flora le dice a su mentora que parece contenta y la institutriz lee la carta que es del colegio (remitida por el tío sin haberla leído) en la que se dice que Miles, tal y como predijo Flora, vendrá al haber sido expulsado del colegio. Cuando Miss Giddens pregunta a la niña por su predicción de que vendría su hermano, ésta parece no escuchar y no contesta.

### **13. MISS GIDDENS HABLA CON GROSE. INT. DÍA.**

Miss Giddens cuenta a la señora Grose la carta recibida, que Miles ha sido expulsado del colegio y se pregunta qué habrá hecho. No entran en detalles, vemos que Grose no sabe leer, y dicen que es un perjuicio para “los otros”. La institutriz llega a la conclusión de que Miles ha podido contaminar y corromper a los demás. Entonces Grose le dice riendo si no tiene miedo de que la corrompa a ella.

### **14. MILES LLEGA EN TREN. EXT. DÍA.**

Miss Giddens y Flora van a esperarle a la estación. Miles le regala unas flores y la deja anonadada por sus modales exquisitos desde un primer momento.

### **15. VAN A LA CASA EN COCHE DE CABALLO. EXT. DÍA.**

El niño dice que está de vacaciones. Miss Giddens le pregunta por su trimestre en el colegio, el niño parece no escuchar y habla con Flora al ver el lago, ante la insistencia de la institutriz sobre el tema del colegio, Miles la adula y ríe con Flora.

#### **16. MILES ENTRA EN LA CASA Y SALUDA A GROSE. INT. DÍA.**

Miles entra en la casa y saluda efusivamente a la señora Grose, luego se va con Flora. La institutriz y Grose comentan de él y de la carta cruel, dicen que tiene que haber sido una equivocación. El ama de llaves está contenta con la actuación de Miss Giddens en el sentido de que no habrá problemas, pues han decidido no comentar la carta con nadie. Miss Giddens está contenta con Grose ya que ve que le apoya en todo lo que hace.

#### **17. MISS GIDDENS VA AL DORMITORIO DE MILES. INT. NOCHE.**

La institutriz va al dormitorio de Miles, por la noche con una vela, se para ante la puerta. Él la escucha y la hace pasar. El niño dice que vio la luz de la vela bajo la puerta y así supo que Miss Giddens estaba tras ella. El niño dice estar excitado y no poder dormir. Ella pretende sacarle información sobre la escuela y le dice que ha debido hacer algo muy grave para ser expulsado. El niño no habla hasta que ella menciona la posible reacción del tío, entonces Miles dice que el tío no se interesa por ellos, a lo cual Miss Giddens no quiere ofrecer credibilidad, pues le desmontaría en parte la visión idealizada que tiene del tío, pese a lo sensato de la opinión del niño. Ella dice tener el tiempo para ellos que no tiene el tío y le dice que si hay algo malo en lo referente a la escuela (el niño aparece con una lágrima en el ojo izquierdo), tiene que confiar en ella. Entonces se produce la ráfaga de aire que cierra la puerta de la ventana y apaga la vela, Miles le dice que no se asuste, que sólo ha sido el viento y emplea la expresión *"my dear"* (querida) en un tono demasiado seguro para un niño de su edad, lo que resulta inquietante.

#### **18. APARICIÓN DE FIGURA MASCULINA EN UNA TORRE. EXT. DÍA.**

La institutriz está cortando flores blancas en el jardín, mientras suena la canción de Flora. Corre unos arbustos y ve a una figura de arcilla de un niño que sostiene dos manos cortadas, de la boca le sale un grillo o una cucaracha. Suelta las flores y todo sonido cesa, Miss Giddens mira sintiendo algo raro, levanta la mirada y ve, a contraluz, una figura en lo alto de una almena, salen tres palomas de la torre. Se le

caen las tijeras al agua y se lleva las manos a la cara, mira de nuevo pero parece ya no ver nada. Va hacia la torre y sube las escaleras, la canción de Flora ha vuelto a sonar. Mira desde más cerca la almena y ya no hay nada más que dos palomas que vuelan en un tiempo irreal (a cámara lenta). Entra en la torre (en donde hay muchas moscas) sube unas escaleras de caracol y encuentra a Miles con muchas palomas, lleva un buen rato pero dice no haber visto al hombre al que hace mención Miss Giddens. Miles le dice que lo habrá imaginado, ella dice que está cansada, que no duerme bien. El niño confiesa saberlo pues Flora se lo cuenta. Aunque no se la puede creer siempre pues inventa cosas, las imagina. La institutriz se da por aludida en lo referente a inventar e imaginar cosas, Miles se ríe.

#### **19. MISS GIDDENS ARREGLA LAS ROSAS BLANCAS QUE CORTÓ. INT. DÍA.**

Llega la señora Grose y le da las tijeras que perdió. La institutriz dice estar muy confusa y le pregunta si vive alguien en la casa sin que ella lo sepa. El ama de llaves dice que ojalá.

#### **20. MILES MONTA EN PONI. EXT. DÍA.**

Flora llega a la sala en la que se encuentran la señora Grose y Miss Giddens y les dice que vayan a ver a Miles. Miss Giddens y la niña corren cogidas de la mano a ver cómo cabalga Miles en un caballo blanco. Miss Giddens parece asustarse, cree que Miles está en peligro y la naturaleza parece amenazante y salvaje, el sonido se distorsiona, los pájaros se escuchan como amenazas... llega Miles, feliz, montando al paso su hermoso caballo blanco. La institutriz disimula sus temores como puede y felicita al niño.

#### **21. MISS GIDDENS Y LOS NIÑOS EN LA SALA DE ESTUDIO. INT. DÍA.**

Miles pinta un caballo oscuro. Flora dibuja algo que Miss Giddens no descifra bien. Hacen mención a lo grande que es la casa y lo pequeña que era la de Miss Giddens, tal vez demasiado pequeña para tener secretos. Los niños se miran y vemos su compenetración misteriosa. La

convencen para jugar. La señora Grose llega y llama la atención de Miss Giddens, pues es hora de irse a acostar, Miss Giddens justifica el juego con los niños, mientras éstos ya están escondiéndose a toda prisa por la casa.

## **22. MISS GIDDENS BUSCA A LOS NIÑOS. APARICIÓN MISTERIOSA DE MISS JESSEL. INT. ATA.**

Mientras Miss Giddens busca a los niños en el juego, en un pasillo oscuro ve a una mujer vestida de negro que pasa silenciosa. Los niños llaman a la institutriz y ella acude, dejando a un lado la misteriosa aparición.

## **23. MISS GIDDENS ENCUENTRA LA FOTO DE QUINT EN DESVÁN. INT. ATA.**

Sube por la escalera y llega a un desván oscuro, entra en él y descubre una cajita de música que suena con la canción que canta siempre Flora y que contiene la foto de Quint en un marco con el cristal roto. Mientras mira la foto el niño se abalanza sobre Miss Giddens, dándole un buen susto. El niño la coge por el cuello y le hace daño, parece disfrutar con la turbación de la institutriz, que no se defiende. Entra Flora y el niño cesa de hacer fuerza. La niña recupera su cajita e instan a Miss Giddens a seguir jugando, ahora tiene que esconderse ella. Acepta el nuevo juego y se va. Los niños inician la cuenta atrás moviendo un caballito balancín de madera...

## **24. MISS GIDDENS SE OCULTA JUGANDO. SEGUNDA APARICIÓN DE QUINT. INT. NOCHE.**

La institutriz corre por los pasillos oscuros en un juego inquietante. Pasa de la sensación de juego a tener una percepción de peligro, pasa por unas rosas blancas y provoca que sus pétalos caigan. Se oculta tras unas cortinas, cercana a una ventana... por la que aparece Quint, mientras, los niños la llaman continuando el juego. Miss Giddens se asusta y la sombra de Quint cubre su cara, quitando toda luz. La aparición vuelve a desaparecer, Miss Giddens sale a ver si hay alguien.

## **25. MISS GIDDENS EXPLICA LA APARICIÓN A GROSE. INT. NOCHE.**

No descubre a nadie fuera de la casa, desde el interior es llamada por la señora Grose, Miss Giddens se vuelve y se aparece al ama de llaves en el sitio en que Peter Quint se le apareció a ella. Le explica la aparición, le describe, dice que le vio en la foto con el cristal roto. Grose dice que no es posible, pues es de Quint y él está muerto. Aparecen los niños en un piso superior y se ríen de ella de un modo estridente y molesto, mientras suena la música de la cajita de Flora.

## **26. MISS GIDDENS MIRA LA FOTO Y TIENE PESADILLAS. INT. NOCHE.**

La institutriz contempla la foto de Peter Quint. Por la noche tiene pesadillas. Despierta en medio de una tormenta y se tapa los oídos, *atormentada*.

## **27. MISS GIDDENS Y LOS NIÑOS EN LA SALA DE ESTUDIOS. INT. DÍA.**

Llueve en el exterior, Miss Giddens está intranquila, Flora hace un ruido agudo y molesto con el lápiz, mientras parece disfrutar de lo desagradable que es. Miles se mete con Flora, por reclamar atención y protección, se pelean. La institutriz defiende a Flora. La consuela y dice que ambos son buenos, plantea un nuevo juego, para salir de la situación. Simular que es el cumpleaños de Flora, y le pregunta qué quiere hacer en su cumpleaños, ellos dicen que una fiesta sorpresa de disfraces y se van corriendo a disfrazarse. La institutriz quiere ir, pero le niegan el permiso, sino no sería una fiesta sorpresa. Los niños corren hacia arriba, Miss Giddens queda abajo, sola.

## **28. MISS GIDDENS HABLA CON GROSE. INT. DÍA.**

Está preocupada porque ha dejado ir a los niños solos a la planta de arriba. La señora Grose la tranquiliza y le dice que olvide lo de la otra noche, que tal vez fue sólo un sueño. La institutriz está convencida de lo que vio y pregunta cómo sino hubiera hecho la descripción de Peter Quint, el ama de llaves le recuerda que había visto su foto. La institutriz hace preguntas sobre el pasado de Quint: cómo murió. El ama de llaves

lo explica en detalle, resbaló en los peldaños del jardín de la casa cuando estaba borracho, como si hubiera caído en la oscuridad... Miss Giddens pregunta si los niños no hablan de él, Grose le dice que no y que ella no debe mencionárselo a ellos tampoco. Miles fue quien le encontró muerto y cómo gritaba implorando que hablara. El niño adoraba a Quint, siempre iban juntos. Quint tenía mucho poder sobre la gente.

## **29. REPRESENTACIÓN TEATRAL DE LOS NIÑOS DISFRAZADOS. INT. ATA.**

Los niños bajan las escaleras vestidos de época, como si fueran reyes, con coronas y Miles lleva una vela encendida. Flora hace sentarse a las dos mujeres y Miles comienza a recitar un oscuro e intranquilizador poema, que evoca la presencia de fuerzas demoníacas, de tumbas, prisiones, etc.

*“What shall I sing to my lord from my window? What shall I sing for my lord will not stay? What shall I sing for my lord will not listen? Where shall I go when my lord is away? Whom shall I love when the moon is arisen? Gone is my lord and the grave is his prison. What shall I say when my lord comes a calling? What shall I say when he knocks on my door? What shall I say when his feet enter softly? Leaving the marks of his grave on my floor. Enter my lord. Come from your prison. Come from your grave, for the moon is a risen. Enter, my lord.”*

Termina el poema con la luz junto a su cara y mirando por la ventana, hacia la oscuridad. Miss Giddens trasmite su sospecha a la señora Grose: ¿Y si Miles sabe de la presencia de Quint? Flora interviene inquietantemente de modo que parece sumarse al conocimiento de Miles.

### **30. MISS GIDDENS HABLA CON GROSE LA CUAL FACILITA INFORMACIÓN SOBRE EL PASADO DE QUINT Y JESSEL. INT. ATA.**

Miss Giddens intenta convencer al ama de llaves de que los niños están en contacto con los muertos. La señora Grose dice que era solo un juego, que no era nada perverso. Hablan y la conversación vuelve a conducir a saber más cosas sobre Quint y Jessel. La anterior institutriz era en un principio una persona normal... hasta que cayó en las redes de Quint. Nadie podía ir en contra de él. Miss Jessel y Flora solían bailar juntas, durante horas... pero cambió. Los niños gritan fuera, Grose va a atenderlos, Miss Giddens prefiere quedarse, dándoles la espalda, pensando en Quint y Jessel. Grose le dice que están muertos y que no merece la pena hablar de lo que ha acabado. La institutriz queda sola, toma el sentido contrario de Grose y cuestiona que se haya acabado la historia de Jessel y Quint. Se gira hacia la ventana y mira la plazoleta del jardín en la oscuridad de la noche.

### **31. APARICIÓN DE JESSEL EN EL LAGO. EXT. DÍA.**

La institutriz ve como los niños juegan en el quiosco del lago. Miles se va en un bote, Flora queda jugando con su tortuga y mirando al lago. Le cuenta a su mentora que Miles le dijo que una vez en el lago vio una mano que le saludaba. Flora sigue jugando con su tortuga, Miss Giddens ve a Miss Jessel y cree que Flora también la ve. La niña, aunque no habla, parece desmentirlo con su actitud.

### **32. MISS GIDDENS Y GROSE HABLAN. LOS NIÑOS ESTÁN SIENDO UTILIZADOS POR LOS AMANTES MUERTOS. INT. NOCHE.**

La institutriz piensa en la habitación a oscuras, la señora Grose entra con una luz. Miss Giddens le cuenta la aparición del lago, una mujer vestida de negro, Miss Jessel. Grose objeta que ésta había muerto hace un año y pregunta si Flora la vio. Miss Giddens dice que sí la vio, aunque ella no lo dijera, que la mintió con el gesto, que era como una mentira. Grose dice que los niños no mienten. La institutriz incrementa su argumentación sin más base que su imaginación y dice que Jessel y

Quint están obligando a los niños a jugar un juego monstruoso e indecente. Cree que Miles y Flora están en peligro. Pide el apoyo del ama de llaves y cuando ésta le dice que la cree, ella respira aliviada. Manifiesta su temor de que creyera que lo estaba imaginando. Juntas están dispuestas a salvar a los niños, Miss Giddens cree que la respuesta debe estar en el pasado, por ello le pregunta acerca de la relación entre Jessel y Quint. Grose le cuenta cosas con referencias de la dominación sexual total de Quint sobre Jessel, dice que le hace daño recordar. Los niños pudieron ver esas cosas...Miss Giddens dice que puede imaginar lo que susurraban los niños, el tipo de cosas. Grose dice que no había nada de malo en la relación entre Quint y Miles, sin embargo la institutriz cree el jardinero corrompió al niño. Grose dice que el niño es bueno, Miss Giddens lo admite... salvo que las estén engañando... *los inocentes* (dicho en sentido inverso). Llega a la conclusión que Quint y Jessel utilizaban a los niños y que lo siguen haciendo. Ahora se pregunta por Jessel, al morir Quint se puso de luto y apareció la locura en sus ojos, iba por la casa deambulando, sollozando, hasta que murió. Miss Giddens piensa en hablar con un reverendo y Grose la intenta convencer de que es mejor no hacerlo, que podía generar un escándalo. La institutriz dice que es tal vez el único que puede ayudarlas.

### **33. PESADILLA DE MISS GIDDENS. INT. NOCHE.**

Oye la voz de Quint, a los niños susurrando sobre un secreto, los ojos de los niños la vigilan, sus bocas hablan en primer plano. La institutriz se lleva las manos a la cabeza, superada por los acontecimientos. Ve a Quint en la almena, una mano de hombre que coge una de niño, las palomas blancas que vuelan, Miles y Flora que hablan de un secreto, la caja de música que gira y suena, Flora que baila con Jessel, Miles que se aleja hacia una habitación conducido delicadamente por Quint, una vela sobre la que reza la institutriz, pero la vela se apaga y Miss Giddens queda sólo.

#### **34. MISS GIDDENS HABLA CON GROSE. EXT. DÍA.**

Camino de la iglesia la institutriz le dice a la señora Grose que va a ir a ver al tío, que necesitan ayuda. El ama de llaves dice que los niños se han portado bien, Miss Giddens dice que no se han portado bien ya que en realidad ellas no forman parte de su vida real, que están con los “horrores”, hablando de ellos. Los “horrores” han permanecido alejados hasta ahora (lugares altos, ventanas, torres, al otro lado del lago) pero que se van a acercar. Que necesita saber toda la verdad... y pregunta por la muerte de Jessel, Grose intenta no contestar pero al final le dice que se suicidó y que la encontraron ahogada en el lago. La señora Grose entra en la Iglesia y Miss Giddens se queda fuera, junto al cementerio de la Iglesia, se agacha en la tumba de Jessel y descubre que Flora ha dejado unas flores blancas en ella.

#### **35. MISS GIDDENS QUIERE IR A VER AL TÍO. INT. DÍA.**

Miss Giddens le cuenta a Grose que quiere ir a ver al tío para que las ayude, el ama de llaves la intenta convencer de que no vaya, pero Miss Giddens está decidida para contárselo todo y obligarle a comprender. Grose va a preparar el coche de caballos para Miss Giddens, la institutriz va a la sala de estudio.

#### **36. MISS GIDDENS VE A JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIOS. INT. DÍA.**

Entra en la sala, coge un libro, se le cae y mientras lo recoge escucha unos sollozos. Al volverse ve a Miss Jessel sentada en su mesa (tal y como hemos visto a la institutriz cuando estaba con los niños en la misma sala) que llora, vestida de negro. La institutriz, también vestida de negro, se acerca, pero cuando llega a la mesa la aparición ya no está, sólo queda el rastro de una lágrima, que ella recoge con su mano y la mira (hay casi un contacto físico entre ambas institutrices a través de la lágrima).

### **37. MISS GIDDENS CAMBIA DE OPINIÓN Y NO SE VA. INT. DÍA.**

La señora Grose entra en la sala en busca de Miss Giddens y la encuentra sentada en la mesa, tal y como Miss Giddens encontró a Jessel. Desde la penumbra dice que todo ha cambiado y que no se va, tiene cara de iluminada o posesa. Le dice a Grose que ha visto a Jessel y que le habló, luego rectifica y dice que fue como si hablara. Y va creando el argumento de que los dos fantasmas sólo pueden volver a relacionarse entre ellos entrando en las almas de los niños y poseyéndolos. Luego concluye que los niños están poseídos. Ahora Grose es la que quiere que se lo diga al tío, ahora es Miss Giddens quien se niega a irse, y piensa en escribir al tío para que venga. Dice que ahora sabe cómo salvar a los niños. Miles y Flora tienen que admitir que saben lo que está pasando, que una palabra admitiéndolo es suficiente para expulsar a los fantasmas del alma de los niños (en realidad busca una palabra que la justifique, que demuestre que no está loca, quiere su salvación, no la de los niños). Grose pide a Dios que Miss Giddens esté en lo cierto, pues no lo ve muy claro.

### **38. MISS GIDDENS LEE POR LA NOCHE Y PASEA POR LOS PASILLOS EN LA OSCURIDAD. INT. NOCHE.**

Miss Giddens lee la biblia, la cierra, cae un pétalo blanco sobre el libro. La institutriz azuza el fuego de la chimenea con una pala de hierro, cree oír cómo suena el piano, pero nadie lo toca. Oye voces que le dicen que los niños escuchan, oye risas (metáfora: las flores blancas en la mesa, junto al fuego de la vela – representan la inocencia y la pasión sexual juntas -). Coge el candelabro y se dirige hacia la oscuridad. Atraviesa una puerta, oye un ruido, escucha la voz de Grose hablando de Quint, la voz de Miles recitando el poema, el viento, una puerta que suena desde arriba, voces que piden besos, risas deformadas, se habla de una puerta que está cerrada, risas y una voz de mujer diciendo que la hace daño, Miss Giddens abre una puerta de una habitación y resulta estar vacía, la vuelve a cerrar, las voces de Quint y Jessel haciendo el amor y diciendo que los niños están mirando.

**39. MISS GIDDENS ENTRA EN LA HABITACION DE FLORA. LA NIÑA NO ESTÁ EN LA CAMA. INT. NOCHE.**

La institutriz entra en la habitación de Flora y se percata de que su cama está vacía. Descubre a Flora mirando al jardín por la ventana y dice que alguien pasea por el jardín. Miss Giddens se asoma y ve a Miles, que mira más arriba de ella. Miss Giddens mira pero no alcanza a ver a nadie. La institutriz sale de la habitación en busca de Miles. Flora sonrío, ya metida en la cama.

**40. MISS GIDDENS VA A POR MILES Y LO LLEVA A SU HABITACIÓN. EXT. NOCHE.**

Miss Giddens sale la jardín para coger a Miles, le mete en la casa y le pregunta que qué hacía. El niño le dice que la estaba esperando, que sabía que ella miraría y le dice que le contará el verdadero motivo de lo que ha hecho cuando esté en la cama. Suben las escaleras mientras terminan esta conversación.

**41. MILES HABLA CON MISS GIDDENS EN SU CAMA. INT. NOCHE.**

Miles quería que le considerara malo, para variar, para no convertirse en aburrido. Miss Giddens no se acaba de creer sus argumentos, pero el niño sigue con su razonamiento de niño, de modo que Miss Giddens tiene que sonreír, aliviada en cierto modo. Miles había quedado con Flora en que ella mirara a la ventana, de modo que la institutriz se acercaría y le miraría. Miss Giddens encuentra una paloma blanca bajo la almohada de Miles, con el cuello roto. Vemos la imagen de la mano del niño que acaricia la paloma que ahora sostiene Miss Giddens, junto a la llama encendida del candelabro. Comentan que es como si alguien le hubiese roto el cuello. Miles se incorpora en la cama, coge a Miss Giddens y le dice que le de un beso de buenas noches. Se dan un beso, que resulta ser inquietantemente apasionado y en la boca, al separarse vemos los labios entreabiertos de La institutriz que sufre, abrasada por la pasión y el desconcierto. El niño parece sonreír, entre inocente y malicioso, o tal vez travieso.

**42. MILES TOCA EL PIANO EN LA SALA DE ESTUDIO. FLORA LEE. MISS GIDDENS LES CUIDA. LA NIÑA SE VA. INT. DÍA.**

Miles comenta a Miss Giddens si está cerrando la carta para su tío, con cierto cinismo dice que le envía su amor. Flora se va de la sala sin ser vista mientras Miles toca su canción. Al poco Miss Giddens se percata de que la niña se ha ido.

**43. MISS GIDDENS BUSCA A FLORA. INT. DÍA.**

Recorre los pasillos de la casa llamando a la niña, hasta que entra en una habitación en la que descansa Grose con un gato. La institutriz le dice al ama de llaves que Flora ha desaparecido, que Miles la despistó para que Flora pudiera escapar. Tienen que encontrarla pues está en peligro. La institutriz dice que estará en el lago, en donde se le apareció Jessel.

**44. MISS GIDDENS ENCUENTRA A FLORA EN EL LAGO. APARICIÓN DE JESSEL Y COLAPSO DE FLORA. EXT. DÍA.**

En el embarcadero no está el bote, vemos su hueco y el reflejo de Miss Giddens en él. La señora Grose pregunta si la niña sola puede con el bote, Miss Giddens dice que no está sola y que en este momento no es una niña, sino una mujer muy vieja. Amenaza tormenta.

Junto al bote, en el quiosco del lago, Flora baila sola (recordamos la pesadilla de Miss Giddens, donde bailaba con Jessel). Tras la niña, como una aparición entre las hojas del sauce llorón, viene vestida de negro Miss Giddens. Flora sigue bailando al son de su cajita de música, sin percibir la presencia de Miss Giddens, ella mira hacia el lago y ve la figura de Miss Jessel. La niña termina el baile haciendo lo que parece un saludo reverencial a Miss Jessel. Lluve a raudales, la niña dice que sentía que alguien la observaba y le llama la atención que Miss Giddens no lleve sombrero. La institutriz empieza a interrogar a la niña de un modo cada vez más intenso. Cuando le pregunta sobre quien le regaló la caja de música, Flora dice que cree que no recuerda y luego miente al decir que fue la señora Grose. Ahora Miss Giddens pregunta

directamente por Miss Jessel, por dónde está. La niña la mira asustada, Miss Giddens la coge y la vuelve hacia el lago y dice que está allí, que sabe que puede verla. La niña lo niega, dice que no puede. Llega la señora Grose y le dice a Miss Giddens que pare, la niña se protege en el ama de llaves y grita histérica. Grose le dice a Miss Giddens que no hay nadie, que Jessel está muerta y enterrada. La niña pierde los nervios y dice que ella no vio nada, que nunca vio nada (tanta negación se convierte en una afirmación, un intento desesperado de ocultar lo que traumatiza tanto a los niños). Flora dice que odia a Miss Giddens, que es malvada y cruel, le pide a Grose que la aleje de ella, que le da miedo. Grose se la lleva, mirando asustada a Miss Giddens. Ésta queda sola en el quiosco del lago, mirando a la aparición de Miss Jessel y bajando la mirada hacia su interior.

#### **45. MILES SE SIENTA JUNTO A MISS GIDDENS ENFRETE DE LA CHIMENEA. INT. NOCHE.**

Miles comenta que le gusta que el fuego carraspee, al fondo se oyen los gritos de Flora, el niño parece sonreír y mira inquietante a Miss Giddens.

#### **46. GIDDENS HABLA CON GROSE. FLORA GRITA. INT. NOCHE.**

Los gritos de Flora torturan a Miss Giddens, sale Grose de cuidar a la niña y dice que la niña dice palabras indecentes, que ahora que la ha escuchado cree en lo que dice Miss Giddens, ella se siente reconfortada pues es una prueba de sus tesis. Dice saber dónde aprendió dichas palabras y que Grose vio a quien se las enseñó. Grose dice que ella sabe lo que vio, que Jessel no estaba. La institutriz le dice que cuando ella llegó el ama de llaves estaba asustada porque sabía que Quint y Jessel no estaban realmente muertos. Luego continúa diciendo que ella sólo quiere *“salvar a los niños, no destruirlos”*. Grose dice que lo único que ella sabe es que Flora era una niña dulce e inocente hasta que la hizo encararse con: *“esa mujer”* (según Miss Giddens) o *“ese mal recuerdo”* (según Grose). La niña grita en su habitación. Miss Giddens entonces le dice que tiene que llevarse a la niña junto al tío, que todos

deben marcharse... todos menos Miles y ella. Dice que han estado juntos en la chimenea y que Miles era como un péndulo oscilando hacia ella (en referencia del péndulo que vimos en la “pesadilla” que tuvo mientras oía voces que la torturaban, con claras referencias sexuales). La institutriz habla cada vez más como una iluminada que lo comprende todo, cuya mente es clarividente, e intenta que la señora Grose comprenda lo mismo. Grose dice que después de hoy no cree que la comprenda a ella nunca más, que fue cruel y que no planee otra crueldad con Miles. “¿Es un crimen despertar a una niña de un mal sueño?” dice Miss Giddens. Grose, echando mano de su experiencia cuidando niños, le responde que en ocasiones “es peor despertar al niño que dejarle en su mal sueño, que le puede producir un shock”.

La institutriz niega la realidad y se aferra a sus ideas, a sus imaginaciones, como durante toda la película. Ahora toma el mando y dice que Flora y Grose se marcharán mañana y que ella se quedará sola con Miles. Grose le pregunta que qué debe decirle al tío. La institutriz le dice, con gran convicción, que la verdad. Grose no ve tan claro cual es la verdad, Miss Giddens parece dudar algo al ver la duda de Grose.

#### **47. FLORA Y GROSE SE VAN EN COCHE DE CABALLOS. INT. DÍA.**

Estando dispuesta a irse la señora Grose se encuentra con Miss Giddens quien le pregunta por la carta que escribiera al tío, como ella no sabe nada, caen en la idea de que ha sido Miles el que la ha cogido, que la ha robado. No le dan mayor importancia. Antes de que se vayan, Miss Giddens le pide a Grose que espere a juzgarla hasta que vea a Miles de nuevo. Grose dice que no puede juzgarla que una persona sólo puede juzgarse a sí misma. La institutriz queda sola y ve como se marchan, Flora ni la mira, sentada en el interior del coche de caballos.

#### **48. MISS GIDDENS ESPERA SOLA A MILES. INT. DÍA.**

Con el sonido de un reloj de pared, Miss Giddens mira a través de la ventana y coge una muñeca con un vestido blanco, con tristeza. Va por el exterior del jardín, rodeada de estatuas, pasea por el lago, vuelve al

interior, que está oscuro. Recorre la sala de té cuando suena el graznido de un pájaro, entonces entra Miles en la estancia.

#### **49. MISS GIDDENS PRESIONA A MILES. INT. ATA.**

Van a tomar el te, el niño dice sentirse el señor de la casa y pregunta por los sirvientes, por los motivos que la han impulsado a hacer que se marchen. El niño está muy seguro de sí mismo y parece dominar la situación, le dice que parece que ella tiene miedo, ella le pregunta de qué y él responde que no puede leer la mente pero que siente cosas. Que no se preocupe que hay un hombre en la casa, Miss Giddens le mira inquieta, pues piensa en Quint. Miles dice que él es el hombre de la casa, que él la protegerá... le tiende la mano. La institutriz cae de nuevo en la trampa y, confiada va a cogérsela. El niño no se la da sino que la esquivo y toca un flan de gelatina, dejándola nuevamente frustrada. El niño sigue jugando y Miss Giddens sigue torturada con su fascinación. La institutriz dice que no están solos, que todavía están *“los otros”*... Miles habla de la pobre Flora, de si está enferma. Miss Giddens dice que Bly ya no sienta bien a la niña, que ella vio como sucedía. Miles se pregunta como él no lo sabe, ya que siente lo que le pasa a la niña antes de que ella misma lo sienta, que Flora ama la casa de Bly, que es tan feliz como él mismo. Ahora Miss Giddens le pregunta si realmente es feliz, el niño duda, se levanta pidiendo excusas y se va corriendo.

#### **50. MISS GIDDENS ACOSA A MILES. INT. ATA.**

Miles coge la tortuga de Flora que está en el invernadero, piensa en la tristeza de Flora al dejársela olvidada. Miss Giddens le sigue y le acosa a preguntas. Le pregunta por la noche en que estaba en el jardín, él dice que ya lo dijo, ella no lo cree. Dice que está mintiendo, el niño le dice que no se enfade tanto, que se pone fea y parece cruel. Miss Giddens se pone de rodillas ante Miles diciendo que no es cruel (es su temor, estar totalmente equivocada), que *su “padre le enseñó a amar a la gente y ayudarla, aunque no quieran su ayuda, aunque a veces se les haga daño”*. Dice que está aquí para ayudarle, que confiese lo que ha

hecho. El niño dice que no ha hecho nada. Miss Giddens prosigue con el interrogatorio: *“Entonces, ¿por qué te echaron del colegio?”*.

Miss Giddens continúa acosándole a preguntas, que cada vez afectan más a Miles. Ahora le inquiera por la carta que robó, el niño responde que fue para ver qué decía de ellos, bueno, de él (ese *ellos* provoca que Miss Giddens mire alrededor buscando una presencia). Le pregunta si robaba en la escuela, él dice que no es un ladrón. El niño confiesa que, en el colegio, dijo cosas, que rompía cosas y que por la noche, cuando estaba todo oscuro... gritaban. Los maestros se enteraron... Miss Giddens le pregunta que cuándo fue la primera vez que dijo esas cosas, que quién se las enseñó, finalmente dice que ella sabe quien fue...

#### **51. APARICIÓN DE QUINT EN EL INVERNADERO. INT. ATA.**

Miss Giddens sigue presionando al niño hasta que le hace perder los nervios y le contesta que es ella la que tiene miedo de estar loca, sin embargo ella ve, tras la ventana que hay detrás de Miles, cómo aparece Quint y mientras el niño se anima en sus acusaciones contra Miss Giddens, llamándola condenada, descarada y bruja, que el tío no la creerá y que el no es un bebé al que pueda asustar como asustó a Flora. El niño pierde los estribos y ríe, ella ve como Quint ríe también. El niño tira la tortuga de Flora contra una ventana y rompe el cristal, entonces sale corriendo a la oscuridad del jardín.

#### **52. MILES HUYE AL JARDÍN. MISS GIDDENS LE SIGUE, LE PRESIONA Y PROVOCA SU COLAPSO Y MUERTE. EXT. NOCHE.**

Corre perseguido por Miss Giddens y cae al suelo, ella le alcanza y le acaricia. El niño la pide perdón y ella le abraza, consolándole... la mujer le dice que no era él el que decía esas palabras, que no eran sus palabras. Ahora le dice que lo diga, que confiese ahora mientras le abraza, que diga su nombre y todo habrá terminado. El niño no sabe a quién quiere que mencione. Ella dice que debe decir el nombre del *“hombre que te enseñó, con el que te ves, con el que nunca te has dejado de ver”*.

Miles se separa violentamente de ella y le dice que se equivoca, que está loca. Miss Giddens, casi en éxtasis, insiste en que diga su nombre. Le coge violentamente y zarandea al niño insistiendo en que diga su nombre, el niño dice que está muerto. Ella mira a las estatuas del jardín y le dice que mire, ella le ve en lo alto, ocupando el lugar de una estatua...le dice que está aquí y que debe decir su nombre, le gira hacia donde ella ve a Quint, el niño dice el nombre de Peter Quint y pregunta por dónde está, se separa de ella y le busca... pero no lo ve. Desde un punto de vista elevado vemos a Miss Giddens cómo mira a Quint y al niño cómo se gira buscándole sin verle y preguntando que dónde demonios está. Queda paralizado por el shock y cae al suelo, desde el encuadre anterior vemos que la posición de Quint es ocupada por una escultura y que Miss Giddens se inclina al suelo para recoger a Miles. Le levanta, ella está tranquila pues cree que ha vencido, que ha liberado a Miles, que le ha salvado. Le consuela y le acaricia, le dice que está libre, que ella le tiene y que él (Peter Quint) le ha perdido para siempre. Le mira a la cara y reconoce, con horror, que está muerto, grita su nombre "*¡Miles!*".

De un modo espeluznante y sabiéndole muerto, le llora y le da un beso en la boca, mientras suenan los pájaros en la noche y ambos desaparecen del encuadre, que queda absolutamente negro.

### **53. TÍTULOS DE CRÉDITO. MISS GIDDENS REZA ATORMENTADA. EXT. NOCHE.**

Sobre los títulos de crédito vemos las manos torturadas de Miss Giddens que se juntan para rezar, como al principio... volvemos al momento inicial de la película, todo ha sido un flash back.



**10.1.3. Obra cinematográfica:**

***OTRA VUELTA DE TUERCA***

*Director: Eloy de la Iglesia*

***BLOQUES DE CONTENIDO NARRATIVO***





## **OTRA VUELTA DE TUERCA**

### **BLOQUES DE CONTENIDO NARRATIVO**

#### **1. TÍTULOS DE CRÉDITO: INT. NOCHE.**

Una foto de una calavera y una vela encendida. Dibujos del protagonista como seminarista. Fondo negro con títulos de crédito blancos que aparecen en roll ascendente.

#### **2. MAESTRO TORTURADO: INT. AMA.**

El Maestro aparece sentado en una cama, desnudo y con signos de haberse flagelado. Una lágrima cae de su mejilla.

#### **3. MAESTRO ENCUENTRA TRABAJO. EXT. DÍA.**

Su padre le lleva en carro mientras le dice que el párroco le ha encontrado trabajo.

#### **4. ENTREVISTA TÍO NIÑOS: INT. DÍA.**

Le expone las condiciones particulares del trabajo y le dice que la anterior institutriz murió hace un año y que no hay que molestarle nunca con lo que le da toda la autoridad en la casa.

#### **5. LLEGADA AL CASERÓN. EXT. DÍA.**

Se explicitan las dudas del Maestro en que los niños le respeten y le quieran. Le recibe Doña Antonia. Vestida de negro con cofia blanca.

#### **6. ENTRADA A LA CASA: INT. DÍA.**

El maestro queda sorprendido por lo grande que es la casa. No hay más servicio que dos mujeres que no duermen en la casa y Patxi, que se ocupa del coche de caballos.

**7. CONOCE A FLORA EN LA PLAYA: EXT. DÍA.**

En una encrespada cala del Cantábrico el maestro sale a buscar y conoce a Flora. Ella le besa la mano y eso le consterna un poco. El maestro oye una voz que llama a Flora, pero ella no lo escucha.

**8. MAESTRO DESHACE EL EQUIPAJE: INT. DÍA.**

Antonia le ayuda, Flora le propone bañarse y le ofrece sales de baño. El maestro acepta agradecido lo que diga la niña. El Maestro pregunta por la institutriz anterior.

**9. BAÑO DEL MAESTRO:INT. NOCHE.**

Flora le ha preparado el baño y se sienta junto a él para observarle cómo se baña. El maestro la hace salir diciéndole que eso no está bien. Al cerrar la puerta del baño un poco enfadado, cree escuchar risas.

**10. MAESTRO OBSERVA A LA NIÑA REZAR: INT. NOCHE.**

Habla con ella, ella hace alusión a los muertos y a que su hermano volverá muy pronto. Suenan aullidos de fondo. Cuando el maestro se retira Flora destapa y acaricia a su muñeca, que es de porcelana, con los labios rojos, cabello largo y le falta uno de sus grandes ojos.

**11. FLORA ACOMPAÑA AL MAESTRO POR LA CASA. INT. DÍA.**

Pasando por una gran sala con chimenea y un largo pasillo en penumbra, llegan a la sala de juegos, donde hay un billar junto a otra chimenea. Pasan a otra sala con una escultura tapada por un velo blanco, junto a otra chimenea encendida. Llegan a otra gran sala, también con chimenea encendida y pasan a otra sala oscura con una puerta cerrada con llave.

**12. FLORA JUEGA EN EL EXTERIOR DE LA CASA. EXT. DÍA.**

El Maestro la observa. Ella echa a volar una paloma blanca. Él se ve como fuera de la realidad.

**13. LLEGA LA CARTA DEL TÍO QUE LLEVA LA CARTA DEL COLEGIO. EXT. DÍA.**

Mientras Flora juega en un columpio, Antonia le entrega la carta del tío. Roberto la lee y se entera de la expulsión de Mikel y que va a volver antes de lo previsto, como predijo Flora. Cuando lo lee, se pone a diluviar en una tormenta con truenos.

**14. MAESTRO COMPARTE LA CARTA CON EL AMA DE LLAVES. INT. DÍA.**

Roberto descubre que ella es analfabeta. Mikel vuelve por que es un peligro para los otros niños. El ama no se cree que el niño pueda ser malo, pues es el niño más encantador del mundo.

**15. LLEGA MIKEL. EXT. DÍA.**

El niño llega a la casa en el coche de caballos y se abraza fuertemente a Flora, hasta que le da un dulce beso en la boca, más propio de un amante que de un hermano, que deja muy preocupado a Roberto. Gran alegría de Antonia al verle, con el correspondiente abrazo. El niño, mandando, se presenta con Roberto y se estrechan largamente la mano.

**16. MIKEL EN SU HABITACIÓN. INT. DÍA.**

El maestro pasa a la habitación de Mikel cuando éste está con el torso desnudo. Roberto se siente y hace que el niño se siente, en la cama. Le dice que le han expulsado del colegio y le pide explicaciones. El niño se tumba en la cama, y explicita que ellos son una carga para el tío. Se hace mención a la verdad y a la soledad. Él, Roberto se ofrece a ayudarles, el niño llora, Roberto le consuela y le dice que los hombres no deben llorar.

**17. MAESTRO PASA A LA HABITACIÓN CERRADA. INT. DÍA.**

Llevando un candil, Roberto pasa al despacho del tío y, en penumbra, ve una vela apagada pero de la que la cera cae derretida,

como si la acabaran de apagar. Un sofá rojo con almohadones, una foto del tío con un perro y un sujeto joven a su lado.

**18. PRIMERA APARICIÓN DE PEDRO. EXT. DÍA.**

Roberto pasea por los jardines leyendo hasta que oye sonidos extraños y ve al sujeto de la foto en lo alto de una terraza, junto a unas palomas que vuelan, su profusión parece indicar la presencia de un palomar.

**19. MAESTRO SUBE A LA TERRAZA Y DESCUBRE A MIKEL. EXT. DÍA.**

Mikel rodeado de palomas se abrocha apresuradamente el pantalón, diciendo que le está estrecho. Roberto le dice que tiene que haber visto al hombre, pero Mikel lo niega y dice que era él. El maestro no se lo cree y dice que va a averiguarlo todo.

**20. SEGUNDA APARICIÓN DE PEDRO. INT. NOCHE.**

Roberto en el despacho del tío descubre que el hombre que vio es el mismo que el de la foto. A través del cristal roto de una ventana Roberto ve la aparición que se acerca y luego se aleja, desvaneciéndose. Al ir a su encuentro lo que haya es al ama de llaves, que le da un susto, le dice que ha visto al hombre de la foto y Antonia le dice que murió hace un año.

**21. ENCUENTRO DEL MAESTRO CON EL PÁRROCO DEL PUEBLO. EXT. DÍA.**

Nos pone en antecedentes de Roberto y crea dudas sobre la anterior institutriz que está enterrada fuera del cementerio, pues murió en pecado al suicidarse. Al pie de su tumba hay unas flores amarillas recién puestas.

**22. ROBERTO ECHA EN CARA A ANTONIA QUE NO LE INFORMARA. INT. DÍA.**

El maestro hace alusión explícita a estar rodeado de secretos. Antonia le dice que su imaginación es la que le ha hecho ver cosas, que

lo ha descrito porque antes vio la foto (en la novela no ve la foto, pero si en *The Innocents*).

**23. HABLAN DE PEDRO. EXT. DÍA.**

Pasean por los jardines alrededor de la casa poniéndonos en antecedentes del antiguo sirviente del duque. Si se iba de juerga con el conde, cuando éste se marchó Pedro quedó al frente de todo. Cuenta que murió tras una noche de borrachera en la que no volvió. Apareció con la frente hundida, quizás resbaló con el hielo y quedó inconsciente hasta desangrarse. Era un hombre muy violento.

**24. HABLAN DE MILES EN EL INTERIOR DE LA CASA. INT. DÍA.**

Antonia dice que Mikel adoraba a Pedro y le pide al maestro que no le hable al niño de él. Jugaban juntos y se tomaba demasiadas libertades con el niño, con todos.

**25. LOS NIÑOS JUEGAN CON UNA PALOMA. EXT. DÍA.**

El maestro observa cómo los niños juegan con una paloma en el exterior de la casa. Cuando éstos se van, el maestro descubre una paloma blanca ensangrentada pues le han sustraído el corazón.

**26. EN LA CASA OSCURA LOS NIÑOS JUEGAN Y SE BAÑAN. INT. DÍA.**

El maestro entra en la casa y escucha a los niños bañarse y reírse inquietantemente. Al entrar en el baño Roberto queda escandalizado por los juegos de los niños, pues ya no son tan pequeños como para bañarse juntos desnudos. Les hace que salgan y terminen de jugar.

**27. COMENTAN EL MAESTRO Y EL AMA LOS JUEGOS DE LOS NIÑOS Y LA INFLUENCIA DEL HOMBRE QUE MURIÓ SOBRE ELLOS. INT. DÍA.**

El ama aviva el fuego de la chimenea. Roberto empieza a dudar de la inocencia del niño. El ama deja entrever la relación obscena entre Cristina, la institutriz, y Pedro.

**28. MAESTRO BAJA LAS ESCALERAS. INT. ATA.**

Roberto baja las escaleras de la casa, por la noche y con un candil, mientras recuerda (voz en off) lo que le dijo el cura acerca de la muerte de la institutriz, suicidada lanzándose desde el acantilado hasta la playa.

**29. NIÑOS JUEGAN EN LA PLAYA Y MAESTRO QUEDA A SOLAS CON FLORA. EXT. DÍA.**

Mikel se va a dar de comer a las palomas y Flora queda a solas con el maestro en la playa. Flora acaricia su muñeca sin ojo para inquietud de Roberto que cree escuchar una lejana voz femenina que la llama, mira y ve, al borde de donde rompen las olas, a una figura femenina. Le pregunta a Flora por ella, pero Flora dice no ver nada.

**30. MAESTRO COMENTA CON AMA LA APARICIÓN DE LA INSTITUTRIZ. INT. NOCHE.**

Mientras toman el te, por la noche, Roberto le dice lo que ha visto y que, aunque lo niega, Flora también lo vio, pero miente. Para él los niños saben que los monstruos acechan la casa y su alma está en peligro. El ama Antonia cuenta más de la relación sexual, dolorosa de ambos. Los niños lo veían todo, cuando se encerraban con la pareja lasciva en alguna habitación en la que se supone hacían actos reprobables.

**31. ACTUACIÓN DE LOS NIÑOS. INT. ATA.**

Roberto canta en vasco tocando el piano mientras los niños le escuchan sentados, en la sala de estudios. Le aplauden. Mikel recita un verso y Flora le acompaña al piano. “A dónde te escondiste, amado. Y me dejaste con gemido, como el ciervo huiste habiéndose herido salí tras ti clamando y ya eras ido. Pastores los que fuerdes allá por las majadas al otero, si por ventura vierdes a aquel que yo más quiero, decidle, que adolezco, peno y muero.” El maestro se queda impresionado, el niño emocionado llora, el maestro aplaude (sonido deformante, fundido a negro).

**32. EL MAESTRO BUSCA A LOS NIÑOS. EXT. DÍA.**

Los encuentra en los columpios y Mikel le dice que va a bañarse en la playa, ante la extrañeza del maestro Flora dice que todos lo hacen. Ese todos hace pensar en los muertos. Se deforma inquietantemente el sonido de los columpios ante la percepción de Roberto.

**33. TERCERA APARICIÓN DE PEDRO. EXT. DÍA.**

En la playa Mikel se baña con el mar embravecido y tiene un calambre. El maestro no se atreve a ayudarlo pues no sabe nadar, pero a los ojos de Roberto aparece de la nada Pedro y saca al niño y le deposita en la arena y desaparece nuevamente. Mikel dice que fue un calambre que se le pasó y pudo salir, pero luego se desvanece en la arena.

**34. UN MÉDICO AUSCULTA A MIKEL Y ADVIERTE AL PROFESOR DE SU FRÁGIL SALUD. INT. DÍA.**

Tiene una deficiencia en su corazón, y hay que evitarle los sustos y los sobresaltos.

**35. EL MAESTRO DECIDE IR A VER AL CONDE. EXT. DÍA.**

Se lo comunica al ama Antonia mientras todos se dirigen a la Iglesia y le dice que los niños hablan y se comunican con esos seres horrorosos.

**36. MIKEL SE CONFIESA EN LA IGLESIA. INT. DÍA.**

El párroco parece escandalizado por su confesión y le dice al maestro que rece por él, pues sólo Dios puede ayudarlo.

**37. EN LA TUMBA DE LA INSTITUTRIZ. EXT. DÍA.**

El maestro ve cómo los niños ponen flores y un mechón de cabello en la tumba de la anterior institutriz. Cuando se van los muchachos Roberto coge las flores amarillas y, debajo encuentra la muñeca de Flora, del vacío de su ojo ausente sale largo un gusano.

**38. 4ª APARICIÓN PEDRO. EXT. DÍA.**

Mikel es salvado a los ojos del Maestro por Pedro.

**39. EL MÉDICO DICE QUE ESTÁ BIEN PERO QUE TIENE UNA DEFICIENCIA EN LE CORAZÓN. INT. DÍA.**

Se explicita el peligro que tiene Mikel ante los sustos (se justifica la muerte que sufrirá).

**40. TODOS VAN A LA IGLESIA. EXT. DÍA.**

**41. MIKEL SE CONFIESA. INT. DÍA.**

El párroco queda escandalizado y dice a Roberto que sólo Dios puede salvar al niño.

**42. FLORA PONE FLORES A LA TUMBA DE LA INSTITUTRIZ. EXT. DÍA.**

Roberto espía a los niños a la salida de la Iglesia y ve cómo Flora pone flores en la tumba. Los niños se alejan y el maestro se acerca, coge las flores. Bajo ellas está la muñeca de Flora, del hueco del ojo ausente sale un largo gusano marrón.

**43. MAESTRO HABLA CON MIKEL. INT. DÍA.**

En vez de en su habitación, Mikel está en el despacho del tío, tumbado en el sofá con pantalón negro y la camisa desabrochada. El niño le da explicaciones por lo sucedido en la Iglesia, dice que el párroco no le dio la absolución pues le dijo que no estaba arrepentido pues se trata de algo que está dispuesto a seguir haciendo. Esto desata en Roberto temores y recuerdos distorsionados sobre lo que ha vivido en la mansión hasta ahora. Se puede apreciar que, en su confusión, Mikel tiene las cosas mucho más claras que su maestro, el cual teme el tema y prefiere no volver a hablarlo.

**44. FLORA TIENE LA MUÑECA. INT. DÍA.**

Al dejar a Mikel Roberto a la habitación de Flora y la encuentra con la muñeca que estaba en la tumba y con unas flores amarillas iguales.

**45. 2ª APARICIÓN DE LA INSTITUTRIZ. INT. DÍA.**

Al salir de ver a Flora, Roberto ve como la institutriz muerta entra en una habitación y la cierra.

**46. MAESTRO TORTURADO. INT. AMA.**

En su oscura habitación vemos a Roberto con lágrimas en los ojos y signos evidentes de haberse flagelado, siguiendo la tradición cristiana de mortificar el cuerpo para alejar a los demonios.

**47. 3ª APARICIÓN DE LA INSTITUTRIZ. INT. DÍA.**

Roberto está en su habitación y piensa en ir a ver al tío, hace la maleta y quema, tirándola a la chimenea, la camisa blanca ensangrentada con la que acostumbra a dormir tras flagelarse. Escucha lamentos y ve a la institutriz muerta sollozar sentada en su cama. Él se acerca pero ella ya no está, en su lugar una margarita con dos pétalos sueltos. La toca con la mano y ve que se mueve.

**48. ROBERTO SUSPENDE EL VIAJE. INT. DÍA.**

Habla con el ama Antonio y le dice que la institutriz ha aparecido en su cama, llorando. Le expone su teoría de que ella mató a Pedro pero que sus bajas pasiones pueden más que sus odios, con lo que necesitan poseer a los niños para seguir alimentándolas, por ello se queda, para proteger a los niños.

**49. PASEO EN LA OSCURIDAD Y APARICIÓN DE PEDRO. INT. NOCHE.**

Roberto aparece con un candelabro con velas encendidas en un pasillo oscuro, oye sonidos distorsionados, recorre la casa por la noche, ve a un gato negro, el sonido de un reloj en la escalera, escucha las

voces de los muertos que dicen que los niños les están mirando, la lámpara de araña se mueve sola, como en un poltergeist, el fuego de una chimenea se desmorona, se abre una ventana por el viento, llega a la habitación del tío. En ella se encuentra con Pedro, pero no le da miedo, sonríe misteriosamente ante él.

**50. MIKEL PASEA POR LA NOCHE EN EL JARDÍN. EXT. NOCHE.**

Roberto va a su habitación y la encuentra a Flora en pie mirando por la ventana. Reconoce que la niña está mirando a Mikel y baja apresuradamente a su encuentro. El niño está descalzo, con la camisa desabrochada y mirando la casa, según dice. El niño le invita a su cuarto, para ser sincero.

**51. MAESTRO VA A LA HABITACIÓN DE MIKEL POR LA NOCHE. INT. NOCHE.**

El niño hace entrar a Roberto y se sienta en la cama, que está abierta. El maestro le pregunta porqué ha puesto un retrato de su tío en el que está con Pedro, quitando el crucifijo que había. El niño habla de “todos nosotros” y le dice que les debería querer tal y como son en lugar de temerles. Roberto le coge, le toca la carne desnuda, parece que su mano va a bajar más, pero se detiene, le abraza. El niño le lleva la mano al corazón y se tumba en la cama, Roberto, tras unos momentos de duda y sufrimiento, se levanta y se va de la habitación. El niño permanece sereno.

**52. MAESTRO ESCRIBE AL TÍO. INT. DÍA.**

En la sala de estudios vemos como Flora sale, Roberto escribe una carta al tío delante de Mikel. Se percatan de que no está Flora y van a buscarla.

**53. ENCUENTRA A FLORA EN LA PLAYA Y APARICIÓN DE LA INSTITUTRIZ. EXT. ATARDECER.**

La niña está en la playa mirando hacia el mar. Roberto habla regañando a la niña y le repudia el que no diga las cosas, el que calle. Le quita y tira la muñeca, y le dice que se la regaló ella, la señorita Cristina. La coge y la fuerza a mirar, él dice que está y la niña lo niega. Vemos a la mujer muerta como una silueta negra en donde rompen las olas de la playa. La niña dice tener miedo de él y le dice que le odia, que es cruel y despiadado, que él debería estar muerto. La niña grita y pega al maestro en un ataque de histeria.

**54. LOS LLANTOS DE FLORA SON OMNIPRESENTES EN LA NOCHE. INT. NOCHE.**

Antonia dice que la niña habla en un lenguaje sucio, Roberto defiende su tesis. Antonia dice que solo cree lo que ve, que lo pasado estaba pasado hasta que llegó él. Él le ordena que se vaya con la niña a ver al tío y que él se quedará a solas con Mikel. Antonia le pregunta que qué quiere que le diga al señor, él contesta que la verdad, y ella queda extrañada, pues no sabe cuál es la verdad.

**55. FLORA SE VA CON LA NIÑA EN LE COCHE DE CABALLOS. EXT. DÍA.**

La carta que Roberto escribiera al tío ha desaparecido. Mikel se despide de Flora ante la mirada de Roberto, que prefiere no decir nada a la niña.

**56. A SOLAS CON MIKEL EN EL SALÓN, DE NOCHE. INT. NOCHE.**

Roberto prepara la mesa, mantel blanco y dos candelabros con velas encendidas, en el salón oscuro con la chimenea encendida. Llega Mikel y explicita que están solos en la mansión, le dice al maestro que le nota nervioso y asustado, por estar a solas con él. El niño está muy sereno y echa de menos a Flora hasta que Roberto empieza a presionarle y le pregunta si de verdad es feliz. Mikel se va del comedor y Roberto le sigue.

**57. EN EL INVERNADERO MAESTRO PRESIONA Y MIKEL ACUSA. INT. NOCHE.**

En el invernadero Mikel tiene un pinchazo de dolor en el corazón, Roberto le alcanza y le sigue presionando. Le dice que tienen que enfrentarse con la verdad, el niño no sabe de qué verdad habla y que Flora le dijo lo que le hizo el maestro a ella en la playa. El maestro le dice que él no les quiere hacer daño, que le han educado para amar al prójimo y ayudar a aquellos que incluso rechazan la ayuda, aunque les resulte doloroso. Le recuerda el episodio con el párroco y la expulsión del colegio. El niño dice que debió ser por ser “distinto” y por eso le da miedo a él. El maestro le acusa de haber robado y leído la carta, el niño admite haberla cogido y dice que, antes de leerla, escuchó pasos y la tiró al fuego. El maestro le presiona con los motivos de la expulsión del colegio, con haberse convertido en un peligro para todos. El niño dice que sólo les dijo cosas que no sabían a aquellos que más quería. Cuando menciona a él, a Pedro, el niño sale fuera de sus casillas y le dice que el maestro es el que se ha vuelto loco y que les hace preguntas y más preguntas para que justifiquen lo que él cree ver y no existe. El niño acusa al maestro y se ríe de él. Aparece en la ventana Pedro, riendo como si fuera el alter ego del niño, ante el horror de Roberto. Le da un nuevo pinchazo al niño y se retira al jardín.

**58. COLAPSO Y MUERTE DE MIKEL. EXT. NOCHE.**

Noche de luna llena en la que Mikel sale corriendo al jardín perseguido por Roberto. Le alcanza pues el niño cae al suelo. El maestro le pide que confiese y que se arrepienta, le dice que le mire, que ahí está Pedro, el niño lo niega, dice que no puede estar ahí pues está muerto. Le da un ataque al corazón y muere, el maestro sigue con su obsesión por Pedro y cuando el niño le pide ayuda cree que ha ganado, que está libre de él para siempre pues ya no ve a Pedro. Es entonces cuando se da cuenta de que el niño ha muerto. Le agarra y grita su nombre. La imagen se congela y aparece las letras de FIN.



**10.1.4. Obra cinematográfica:**

***TURN OF THE SCREW***

*Director: Rusty Lemorande*

**BLOQUES DE CONTENIDO NARRATIVO**





**1. TÍTULOS DE CRÉDITO:**

Sobre un teatrillo de cartón van apareciendo los títulos de crédito principales. Un kinescopio muestra, a través del reflejo de sus espejos, la animación del dibujo de un niño que hace pasar por un aro a un perrillo. Al final se especifica que la obra está basada en el relato corto de Henry James.

**2. UNA REUNIÓN EN LA QUE CUENTAN HISTORIAS. INT. DÍA.**

En una casa antigua y grande, ambientada con motivos navideños, seis personas de finales del siglo XX, tienen lo que parece ser una reunión de terapia de grupo en la que una de ellas, delante del médico y de sus compañeros de terapia, quiere relatar una historia de niños en la que se le aparecen fantasmas. Dice que la conoció por un diario de una persona donde quedó escrita, pero ella cuenta la historia, no la lee. Sitúa la historia a mediados de los sesenta. Es la misma casa donde sucedieron los hechos que se narran.

**3. ENTREVISTA DE TRABAJO. INT. DÍA.**

Una mujer muy joven acepta su primer empleo como institutriz de dos niños. El tío y tutor de los niños, recostado en una cama con dosel y fumando algo que parece droga, le pone en antecedentes. La narradora interviene explicando ciertas premoniciones, por medio de la voz en off.

**4. LA INSTITUTRIZ VA A LA MANSIÓN DE BLY. EXT. DÍA.**

La institutriz llega en un coche negro y blanco a la mansión de Bly. Al bajarse nadie la espera y la sobrecogen las gárgolas, lo enorme de la casa, que parece un palacio. Una niña la mira desde el interior. Llega una lechuza blanca. Se abre la puerta y aparece la señora Grose, la saluda afectuosamente. También aparece la niña Flora y le da un tímido y extraño beso (su beso de mariposa).

**5. LA INSTITUTRIZ ESCRIBE EN SU DIARIO. INT. DÍA.**

La institutriz entra en su habitación, oscura grande y llena de elementos de decoración barrocos. La vemos escribir en su diario mientras su voz en off nos informa de lo que escribe. Referencia a un barco a la deriva del que ella lleva el timón.

**6. LA INSTITUTRIZ EXPLORA LA CASA. INT. DÍA.**

Mira la habitación de los niños, llena de fotografías, muñecos antiguos, móviles colgados, casas de muñecas y una cajita de música con un chino que bebe café. Un kinescopio en donde se anima la fotografía en blanco y negro de un hombre joven y seductor. En las fotos se ve a un niño jugando con dicho personaje. Ella ve una foto del tutor y se la guarda en el bolsillo.

**7. FLORA PARECE HABLAR SOLA EN SU HABITACIÓN. INT. DÍA.**

Flora habla sola sentada de espaldas en una mecedora y hace mención a la vuelta de Miles. La llama la institutriz y se aprecia que está con una extraña y desagradable muñeca de porcelana que parece la figura de una vieja.

**8. CENAN EL COMEDOR. INT. NOCHE.**

Flora, Madame Grose y la institutriz cenan. La institutriz le dice a la madame que se sintió impresionada por el tío.

**9. LEEN LA CARTA DE EXPULSIÓN DE MILES. INT. DIA.**

La institutriz lee la carta del colegio donde notifican la expulsión de Miles. M. Grose dice que es un chico excelente y no puede ser un perjuicio para los otros niños, debe tratarse de un mal entendido, Miles es bueno y le dice que solucionarán este asunto entre las dos. La institutriz no quiere llamar al tío y acepta.

**10. LLEGA MILES. EXT. DÍA.**

La institutriz y Flora se van en el coche negro y blanco con chofer a buscar a Miles. El niño llega en un pequeño autobús, también blanco y negro. Miles baja con el uniforme del colegio y Flora se lanza a darle un abrazo. El niño se quita la gorra ante la institutriz y le hace un pequeño juego de magia, que culmina con un ramo de flores que le entrega. En las manos de la institutriz el ramo parece desintegrarse. El niño dice que debía estar mustio.

**11. EN TIEMPO ACTUAL LA NARRADORA COMENTA CON LOS QUE ESCUCHAN LA HISTORIA. INT. DÍA.**

Explica que la institutriz no preguntó nada al niño ni llamó al colegio para saber porqué la habían expulsado.

**12. M. GROSE Y LA INSTITUTRIZ HABLAN DE LA ANTERIOR INSTITUTRIZ. INT. DÍA.**

La madame le comenta que Miss Jessel , que enseñaba a los niños más de la vida que de los libros, se puso enferma y murió, no sabe cómo. No se debe habla de ello a los niños.

**13. LOS NIÑOS ESTUDIAN CON LA INSTITUTRIZ. INT. DÍA.**

Estudian en la sala de estudios y la convencen para escribir una carta al tío. La institutriz recuerda cuando era pequeña, Miles, al verla rara, la pregunta si se encuentra bien. Cuando repasa una de las cartas de la pluma de escribir sale sangre y parece cortarse en la mano. La voz de la narradora indica que le ocurrían cosas que ni ella misma sabía.

**14. LA INSTITUTRIZ ACUESTA A LOS NIÑOS. INT. NOCHE.**

Primero deja a Flora en su cama y luego prepara la cama de Miles. El niño le dice que le desnude, la institutriz le insta a hacerlo solo y a rezar. El niño se acuesta y, antes de que Jenny se vaya le dice si

puede dormir con ella. Ella le pregunta si dormía con Jessel y él dice que algunas veces.

**15. JENNY DESCUBRE UNA CAJA OCULTA EN EL SUELO DE SU HABITACIÓN. INT. NOCHE.**

A Jenny se le cae el frasco de su perfume y ello le hace descubrir que levantando el suelo hay un hueco en el que se oculta una caja con llave. Al abrirla ve un corpiño negro, aparece Miles disfrazado de payaso y le dice que era de la señorita Jessel.

**16. 1ª PESADILLA DE JENNY. INT. NOCHE.**

La voz narradora introduce la escena, vemos a Jenny soñar con el tío, los niños, el hombre de la foto, la caída de su frasco de perfume. La voz narradora dice que fue el primero de muchos, que la mansión empezaba a influirla.

**17. AVISO DE LA 1ª Y 2ª APARICIÓN. INT. DÍA.**

La página de su diario nos indica que vamos a ver la primera y segunda aparición. La madame limpia la casa mientras la institutriz quiere ver la mansión a la luz del día. Jenny ve una mancha que parece de sangre en el suelo y la madame le dice que es de un animal muerto que nunca pudo quitar.

**18. 1ª APARICIÓN DE QUINT. EXT. DÍA.**

Jenny pasea por el exterior de la mansión. Una presencia misteriosa parece acercársele. La narradora previene de una trampa, que ella misma se estaba tendiendo. Jenny se agacha para coger una flor amarilla, la corta, los pájaros vuelan irreales, se le cae las tijeras y las flores al suelo. Se fija en una torre y cree ver una figura recortada a lo alto, lleva camisa blanca y es el hombre de la foto. La institutriz corre hacia la torre, sube las escaleras que lleva a lo alto, el hombre sigue apareciéndosele. Unas palomas muertas y disecadas colgadas boca abajo están en el interior de la torre. Sube por la escalera de caracol y en lo alto no hay nadie. Cuando mira al paisaje la mano de la madame

Grose la asusta. Le dice que ha visto a alguien pero M. Grose no le hace caso.

#### **19. 2ª APARICIÓN DE QUINT. INT. NOCHE.**

Jenny cierra las puertas y las ventanas, está junto a los niños en una sala, meriendan. El niño parece ver algo tras el cristal de la ventana, la institutriz mira y ve al hombre del torreón, que le aguanta la mirada, se enfrenta a él y va a buscarle afuera. Cuando llega no hay nadie y los de dentro, los niños y M. Grose, sólo la ven a ella, como si ella fuera la aparición a través del cristal.

#### **20. JENNY CUENTA A M. GROSE CÓMO ERA EL HOMBRE DE LA APARICIÓN. INT. NOCHE.**

La descripción que le hace Jenny a M. Grose le hace reconocer como Quint, y le dice que ya está muerto. Murió con el cráneo hundido, dicen que resbaló a la salida de la taberna. Nadie le quería salvo el señor y Miles.

#### **21. 3ª APARICIÓN DE QUINT. INT. NOCHE.**

M. Grose le lleva un té a la habitación de Jenny y le dice que ella se ocupará de los niños esa noche. Cuando se ha ido Quint se aparece a Jenny, metido en su cama y con cara insinuante. La institutriz llama a la señora Grose que llega inmediatamente, pero Quint ya no está y la cama está intacta.

#### **22. LA INSTITUTRIZ JUEGA CON LOS NIÑOS. EXT. DÍA.**

Jenny echa un muñeco de trapo a una hoguera, los niños corren y ella los persigue. La narradora nos cuenta las impresiones de la institutriz.

#### **23. JENNY Y LOS NIÑOS EN LA SALA DE MÚSICA. INT. DÍA.**

Miles toca el piano y la narradora cuenta que era un prodigio.

**24. LOS NIÑOS HACEN TRUCOS DE MAGIA. INT. DÍA.**

Con M. Grose y Jenny como espectadores, Miles hace desaparecer a Flora para intranquilidad de la institutriz.

**25. JENNY VA A BUSCAR A FLORA EN LA HABITACIÓN DE MILES. INT. DÍA.**

Tras mirar la habitación en la que solo hay los muñecos de Miles, la institutriz escucha un ruido y al abrir un armario se le abalanza un cuervo disecado. Por la ventana ve correr a Flora en el exterior.

**26. JENNY ENCUENTRA A FLORA JUNTO AL ESTANQUE. EXT. DÍA.**

La niña está mirando una espina de pez cuando llega la institutriz. La lechuza blanca se posa en un lugar cercano a ellas. Antes de irse con Flora, la institutriz arroja la espina al agua. Una sombra parece pasar junto a la misma mientras se hunde.

**27. 1ª APARICIÓN DE MISS JESSEL JUNTO AL ESTANQUE. EXT. DÍA.**

Jenny da clase a Flora junto al estanque cuando la niña mira y parece ver algo, la institutriz mira y ve la figura morena de Miss Jessel, que vestida de negro al otro lado del estanque parece reírse de ella. Le pregunta a la niña si la ve, pero ésta no contesta.

**28. JENNY COMENTA CON M. GROSE LA APARICIÓN. EXT. DÍA.**

Llueve con intensidad mientras Jenny le señala a M. Grose el lugar de la aparición. Van hacia la casa y le dice tener miedo de que los niños lo sepan. Le pide a el ama que le cuente qué hacían con los niños. Mñ Grose dice que no era su asunto.

**29. 2ª APARICIÓN DE MISS JESSEL QUE SE ENCUENTRA CON QUINT. INT. NOCHE.**

En su habitación Jenny mira un libro. Un cuervo negro parece atacarla, queriendo romper los cristales de la ventana. Jenny se levanta de la cama y tropieza con el animal muerto y ensangrentado. Sale de su habitación y al bajar la escalera ve, vestida de negro y con el pelo

suelto, a la anterior institutriz, que la mira con una sonrisa y parece invitarla a seguirla. Allí ve como se junta con Quint, se abrazan y desaparecen misteriosamente.

**30. FLORA MIRA CÓMO MILES PASEA POR EL JARDÍN. INT. DÍA.**

Flora mira por la ventana, llega la institutriz y le dice que alguien pasea por el jardín. Jenny ve que es Miles y sale en su busca.

**31. MILES PASEA POR EL JARDÍN. EXT. NOCHE.**

Miles, con una extraña máscara en la cara, pasea por el jardín, la institutriz sale de la casa y le acoge. La lechuza blanca les observa. Miles le dice que quería que ella pensara que era un chico malo, Jenny le da dos azotes en el culo, mientras le reprende su acto. El niño le dice que lo ha planeado con Flora y le da un largo beso en la boca, que deja consternada a la institutriz.

**32. JENNY COMENTA CON M. GROSE SU IMPRESIÓN DE QUE LOS NIÑOS Y LOS MUERTOS SE REUNEN. INT. DÍA.**

En la luminosa cocina, mientras preparan una comida, Jenny cuenta a M. Grose su impresión de que los niños y los muertos siguen reuniéndose. Dice que Miles y Flora no son buenos, que son de Quint y de Jessel que han regresado para seguir haciendo el mal.

**33. JENNY Y M. GROSE DISCREPAN DE LOS HECHOS. EXT. DÍA.**

M. Grose quiere cuidar el exterior de la casa, los jardines, mientras que Jenny quiere evitar que los niños enloquezcan. Dice que llamará al tío. Ambas observan a los niños cómo juegan con una capa roja y una cabeza de toro negro a los toros. Comentan que Quint tenía el mando y hubiera despedido a M. Grose de haber interferido con los niños.

**34. JENNY TIENE PESADILLAS. INT. NOCHE.**

La institutriz se acuesta en su cama tras haber rezado y tiene pesadillas con Flora, vestida de payaso amarillo, unas manos que surgen de una cama que en lugar de colchón tiene leche, unos pechos de mujer desnudos que sangran por el pezón, un hombre pintado de negro que la arrastra al interior de la leche de la que sale sangre, vemos al mismo hombre pero vestido de cura y sabemos que es Quint. Miss Jessel la mira desde el lago, Miles vestido de diablo baila. En una cama extraña Quint y Miss Jessel hacen el amor salvajemente.

**35. LOS NIÑOS, MISS JENNY Y M. GROSE VAN A LA IGLESIA. EXT. DÍA.**

Todos van por el campo hacia la iglesia. Miles se queja de que la institutriz no le enseña, dice que quiere a un profesor de verdad, ella le pega y luego echa a correr de vuelta a la casa.

**36. APARICIÓN DE MISS JESSEL EN LA SALA DE ESTUDIOS. INT. DÍA.**

Jenny llega corriendo a la casa, entra en la sala de estudios y allí se le aparece Miss Jessel, primero parece como si fuera un pájaro junto al ventanal, luego está en la mesa de estudio, llorando. La aparición escribe sobre una pizarra de mano, escribe en ella a tiza y deja una lágrima en la mesa. Jenny se acerca y al tocar la lágrima esta parece volver a aparecer, la sala se llena de un escrito a tiza en que pone que salve a los niños, que la salve a ella.

**37. TODOS LLEGAN A LA CASA. JENNY LES ESPERA SENTADA Y LLORA. INT. DÍA.**

Los niños y M. Grose llegan a la casa. Jenny corre a sentarse para esperar su llegada, y se le saltan las lágrimas de los ojos.

**38. LA INSTITUTRIZ QUIERE LLAMAR AL TÍO Y SE LO DICE A M. GROSE. INT. DÍA.**

Jenny le dice a M. Grose que ha visto a una amiga, Miss Jessel y que va a llamar al tío para que intervenga, el ama dice que ella es la

culpable pues nunca le dijo nada al tío (para no perder su trabajo) y sabía lo que pasaba.

**39. VUELTA A TIEMPO ACTUAL. NARRADORA. INT. DÍA.**

La narradora comenta que el tío no podía ayudar, pues era él el que necesitaba ayuda. Y que Jenny escribió una carta para cubrirse las espaldas en el futuro.

**40. JENNY ENSEÑA LA CARTA A M. GROSE. INT. DÍA.**

Quitando las flores amarillas de un recipiente oscuro con agua, Jenny le muestra la carta que ha escrito para enviarla al tío.

**41. LOS NIÑOS TOCAN EL PIANO. INT. DÍA.**

Jenny escucha a los niños cómo tocan el piano a cuatro manos y se queda dormida. Miles viste de negro y Flora de blanco con un pañuelo en la cabeza. La niña ve que la institutriz se ha quedado dormida y se va de la habitación. Miles aporrea el piano y esto despierta a Jenny, que pregunta por Flora y va corriendo a buscarla.

**42. APARICIÓN DE MISS JESSEL JUNTO AL ESTANQUE. EXT. DÍA.**

Jenny y M. Grose buscan a Flora y la encuentran junto al estanque. En medio de una tormenta con aparato eléctrico y lluvia a raudales, Jenny ve a Miss Jessel al otro lado del estanque. Nadie más parece verla, Madame Grose protege a la niña y ésta, ante la insistencia de la institutriz de que le diga que ve a Miss Jessel, acaba gritando e insultándola. Jenny se queda sola con la aparición y la muñeca vieja de porcelana de Flora, en medio de la tormenta.

**43. GRITOS DE FLORA EN LA MANSIÓN. INT. NOCHE.**

Gritos de Flora insultando y pidiendo que se muera la institutriz. Jenny los escucha mortificada en su oscura habitación sentada junto al fuego de una chimenea, viste una bata blanca con una capa con capucha negra por encima. Entra Madame Grose, vestida de blanco, y le dice que Flora está enferma. Dice que ha llamado al tío y que éste le

ha dicho que se lleve a Flora la médico, que él vendrá a ver lo que ha pasado. Jenny le dice que ha hablado con Miles, pero que no le ha dicho nada, pero que se lo dirá. M. Grose le dice que procure no pase nada y se va y Jenny queda llorando. La narradora dice que no pudo dormir en toda la noche y que se la pasó rezando mientras escuchaba los gritos de Flora.

**44. LA INSTITUTRIZ SE DESPIDE DE MADAME GROSE. INT. DÍA.**

Jenny, con el pelo cortado, acude a despedir a M. Grose que se va a ir con Flora al médico de la ciudad. Hablando sabemos que Miles ha sustraído la carta que la institutriz escribió. El ama reconoce que algo raro ha sucedido, Jenny le dice que el niño se salvará cuando confiese.

**45. M. GROSE Y FLORA SE VAN DE LA MANSIÓN. EXT. DÍA.**

El coche negro y blanco se va llevándose a M. Grose y a Flora.

**46. LA INSTITUTRIZ SE PREPARA PARA LA BATALLA. INT. DÍA.**

Mientras vemos a Jenny y las distintas estancias de la casa, la narradora nos cuenta que la institutriz estuvo preparándose para su encuentro con Miles y con el fantasma de Quint.

**47. UNA PRESENCIA MALIGNA SE ACERCA A LA MANSIÓN. EXT. DÍA.**

En los jardines de la mansión parece vivir una presencia maligna que se acerca a toda velocidad mientras la institutriz duerme.

**48. LA INSTITUTRIZ DUERME Y TIENE PESADILLAS. INT. DÍA.**

Jenny se queda dormida en la sala de música y tiene una pesadilla con Miles, Flora, Quint y Jessel. Hay mucha sangre, una mano que se corta con una cuchilla, sangre que salpica la cara de Flora.

**49. LLEGA MILES Y DESPIERTA A LA INSTITUTRIZ. INT. DÍA.**

Llega Miles y despierta a Jenny, tiene sangre en la mano pero no se deja curar por la institutriz. Hablan de que están solos, la institutriz dice que siempre están "los otros", pero Miles dice que ellos no cuentan.

Hablan de lo que le gusta la casa, que a ella debía gustarle también. La institutriz cierra la puerta de la sala de música y le dice que le tiene que contar lo que ella quiere saber. Presiona entonces al niño con el motivo de la expulsión del colegio y le hace confesar que fue él quien le sustrajo sus cartas, Miles dice que las quemó. El niño se asusta, quiere salir, pero tropieza. Entonces aparece la figura de Quint que pretende romper el cristal, pero no puede. La institutriz presiona al chico hasta que Miles la golpea con un objeto oscuro y contundente. Le hace sangre en la cabeza a Jenny. El niño dice su nombre, "Peter Quint, es el diablo" , pregunta dónde está y se desploma. La aparición de Quint desaparece tras la ventana, con gran dolor, pues no ha logrado poseer al niño. La institutriz le dice a Miles que es libre y le besa en la boca.

#### **50. LA NARRADORA ES FLORA DE MAYOR. INT. DÍA.**

Dice que la institutriz mató a su hermano, pero que no se acuerda de nada y no sabe si había seres malignos o no. Cierra el diario y parece que las dudas le impiden juzgar lo que vivió. Sin embargo un breve recuerdo parece confirmar que sí existieron. La mansión de Bly en el tiempo de la narradora se ha convertido en el Hospital de Santa Margarita.

**10.1.5. Obra cinematográfica:**

***EL CELO***

*Director: Antony Aloy*

***BLOQUES DE CONTENIDO NARRATIVO***





**1. GRAFISMO.**

Un cartel con letras en blanco sobre fondo negro, indicando las acepciones de la palabra *CELO*.

**2. INSTITUTRIZ TORTURADA EN SU CASA. INT. DÍA.**

Llueve. La institutriz, mujer joven vestida de negro, va a besar a su moribundo padre cuando éste la agarra fuertemente por la muñeca. El padre parece morir y la hija consigue soltarse con gran esfuerzo. Hacen una foto a la institutriz con su padre muerto, al que han sentado en una silla para que en la foto parezca todavía vivo.

**3. RECIBE UNA CARTA Y SE COMPRA UN VESTIDO PARA ACUDIR A LA ENTREVISTA DE TRABAJO. INT./EXT. DÍA.**

**4. ENTREVISTA DE TRABAJO. INT. DÍA.**

Es recibida por un empleado el cual la lleva ante el señor. El tío la pone en antecedentes. La muerte de la anterior institutriz y el trabajo que debe hacer.: asumir toda la responsabilidad y no molestarle. Es su primer trabajo. Comentario acerca de la moral religiosa sobre la redención a través del sufrimiento, le regala un San Cristóbal y dice su lema: salvarse a sí mismo salvando la inocencia.

**5. TÍTULOS DE CRÉDITO. EXT. DÍA.**

Con la institutriz a bordo un barco llega a una isla. Un coche de caballos negros recorre la isla llevándola, cuando ve la mansión detiene el coche de caballos y le indica al cochero que seguirá a pie (como en *The Innocents*). Llega a la mansión a través de sus jardines. Al término de los títulos aparece la mención a que la película está basada en "Otra vuelta de tuerca" de Henry James.

**6. LLEGA A LA MANSIÓN. EXT. DÍA.**

Sus maletas están en el patio de entrada, no hay nadie, llega una mujer, también vestida de negro, que no parece saber hablar y coge sus

maletas. El ama de llaves de la casa aparece, también de negro, y secamente le dice que la esperaban hace unos días.

#### **7. LE PRESENTAN A FLORA. EXT. DÍA.**

Tras entrar un momento en la casa salen a un patio en el que está Flora sentada en una gran escalinata. La niña parece desconfiar de la nueva institutriz y se agarra al ama.

#### **8. CENAN JUNTOS Y EL AMA LE ENTREGA UNA CARTA DEL COLEGIO CON LA EXPULSIÓN DE MILES. INT. NOCHE.**

Utilizan un diálogo similar al texto, (contaminar, corromper al resto) pero lo indica la nueva institutriz. Existe tensión entre ambas mujeres, a diferencia de otras versiones en donde hay sumisión del ama respecto al nuevo encargado o encargada.

#### **9. LA INSTITUTRIZ VA A LA HABITACIÓN DE FLORA. INT. NOCHE.**

Encuentra a la niña, que se hace la dormida, la tapa con la sábana y le cierra una cajita de música que estaba sonando.

#### **10. LA INSTITUTRIZ TIENE PESADILLAS. INT. NOCHE.**

Con el sonido distorsionado la institutriz da vueltas en la cama, parece que recuerda cuando la pegaban, tal vez su padre, hasta que se despierta.

#### **11. FLORA HABLA CON LA MUÑECA Y APARECE LA INSTITUTRIZ. INT. DÍA.**

La institutriz pretende ganarse a Flora con un juego de muñecas.

#### **12. FLORA LE ENSEÑA LA CASA. INT. DÍA**

La niña le enseña la casa y va abriendo las ventanas y quitando las telas de los muebles. En la sala de música la niña toca el piano y recuerda a alguien. Le hace una señal a la institutriz para que la siga.

Llegan a la habitación del tío, siempre cerrada. Pero Flora sabe dónde guarda la llave el ama.

**13. FLORA LA LLEVA POR LOS JARDINES DEL EXTERIOR DE LA MANSIÓN HASTA LLEGAR A UN ESTANQUE. EXT. DÍA.**

En el estanque Flora le indica que es allí donde viene a enterrar sus secretos. La niña le dice de poner su cama en la habitación de la institutriz y a ella le parece bien.

**14. LA INSTITUTRIZ Y FLORA JUEGAN. INT. NOCHE.**

Juegan a pegarse con las almohadas, en la habitación de la institutriz. Flora le enseña su caja mágica, en ella guarda una paloma blanca que tiene las alas rotas por Miles para que no pueda volar.

**15. MILES LLEGA A LA CASA. EXT. DÍA.**

En un coche de caballos negros Miles llega al patio de la casa y es recibido por Flora con un gran abrazo y una caricia un tanto especial. La institutriz sale y el niño le da un beso en la mano. El ama le recibe con otro afectuoso abrazo.

**16. LA INSTITUTRIZ MIRA UNOS PAPELES Y LLEGA MILES. INT. DÍA.**

Se oye a los niños jugar mientras la institutriz mira unos papeles en una estancia un tanto oscura. Llega Miles y ella le pregunta por el colegio. Él dice estar más a gusto en Raixa y cuando ve que ella tiene miedo a la casa, le tapa los ojos con su corbata roja de modo inquietante. Existe lo mismo de día que de noche, cuando le quita la venda, enciende una vela y le dice que los miedos están en lo que creemos que puede pasar, pero que casi nunca pasa nada. Ella parece encantada con el niño, este le llama “querida”, pero nada raro parece en ello.

**17. EL AMA Y LA INSTITUTRIZ HABLAN DE MILES Y ÉSTA ROMPE LA CARTA. INT. NOCHE.**

La institutriz, fascinada por el niño, rompe la carta del colegio en la que hablan de la expulsión y dice que no le indicará nada al tío al respecto. Que entre las dos se ocuparán de todo.

**18. LOS NIÑOS Y LA INSTITUTRIZ JUEGAN EN EL CAMPO. EXT. DÍA.**

Todos visten ahora de blanco, juegan y ríen, son felices. Ella luce una venda negra en los ojos mientras juegan.

**19. LA INSTITUTRIZ ESTÁ PRENDADA DE MILES. EXT. DÍA.**

Viste nuevamente de negro, pero se encuentra con Miles que le enseña una paloma blanca y la libera, haciéndola volar.

**20. EL AMA LE HACE LLEGAR UNA CARTA DEL TÍO. INT. DÍA.**

La carta del tío dice que viene en dos días. La institutriz parece estar muy feliz.

**21. LA INSTITUTRIZ ENTRA EN LA HABITACIÓN DEL TÍO. INT. DÍA.**

En ella hay un sofá, calaveras, y una foto con un sujeto muy inquietante. En una estancia interior hay una serie de cuadros con motivos eróticos y de peleas, mientras los ve parece como si emitieran sonidos.

**22. PASEO POR LOS JARDINES Y 1ª APARICIÓN DE FOSC. EXT. DÍA.**

En la alberca hay una cabeza de estatua sumergida en el agua que por un momento parece convertirse en la imagen del tío. Vuelan una palomas y parece ver la figura del hombre inquietante que viera en la fotografía de la habitación del tío. Le sigue hasta un torreón, pero allí no está.

**23. 2ª PESADILLA DE LA INSTITUTRIZ. INT. NOCHE.**

Tiene una pesadilla con los cuadros, la foto, el torreón y, finalmente, con el tío que parece besarla agresivamente. Despierta por la mañana y nada ha ocurrido.

**24. PARECE QUE VIENE EL TÍO, PERO EN SU LUGAR MANDA UNA CARTA. EXT. DÍA.**

El servicio y los niños esperan entusiasmados la llegada del tío, la decepción es mayúscula cuando en el coche de caballos en lugar del tío el cochero entrega una carta a la institutriz.

**25. CONVERSACIÓN CON MILES. INT. DÍA.**

En el oscuro salón la institutriz mira la carta, sentada junto al fuego de la chimenea, llega Miles. Hablan de lo poco que a su tío le importan los niños, Miles dice que es duro que la gente no tenga tiempo para uno. Miles se siente como el señor de la casa. Se va y la puerta se cierra. Ahora es de noche.

**26. 2ª APARICIÓN DE FOSC. INT/EXT. NOCHE.**

A través del cristal de una ventana aparece la cara mortecina de Fosc. La institutriz sale a su encuentro, pero ya no hay nadie. Viene el ama Remei y le cuenta que ha visto al hombre de la fotografía, el ama le dice a la institutriz que no puede ser, pues está muerto. (como en *The Innocents*).

**27. LA INSTITUTRIZ MIRA CON FLORA SU DIARIO. INT. NOCHE.**

Flora parece dormir, la institutriz se pone a ver su diario y la niña se acerca y le pregunta por la foto en la que sale ella con su padre muerto. La niña se duerme.

**28. LA INSTITUTRIZ SE MORTIFICA INT. NOCHE.**

La foto le trae recuerdos de cuando su padre la maltrataba y abusaba de ella. Se desviste y se ve que tiene cicatrices recientes de

hacerse algo raro. Resiste sin torturarse y guarda la foto en un cajón que cierra.

### **29. INSTITUTRIZ Y LOS NIÑOS ESTUDIAN EN LA SALA DE ESTUDIOS. INT. DÍA.**

Miles le pregunta si cuando se muere no se pueden generar fantasmas, la institutriz dice que no existen pero Flora dice que los ha visto. Los niños parecen ganar con su tesis de la existencia de los fantasmas.

### **30. EL AMA CUENTA A LA INSTITUTRIZ CÓMO ENCONTRARON MUERTO A FOSC. INT. DÍA.**

En la capilla de la casa La institutriz ve cómo un insecto grande, tipo ciempiés, trepa por las piernas de un cristo y se mete en su interior. Luego conversa con el ama, la cual le cuenta que fue Miles quien encontró a Fosc muerto con el cuello roto y que es mejor que no les mencione su nombre a los niños. Todos odiaban a Fosc, pero Miles le adoraba. Y la señorita Jessel era tan mala como él, se veían por la noche y él la maltrataba, el ama la tuvo que atender de las heridas que le hacía.

### **31. FLORA GRITA Y PARECE QUE MILES LA HA PEGADO. INT. DÍA.**

Ante los gritos de Flora intervienen el ama y la institutriz, la niña grita que odia a Miles y parece que este la ha pegado. Con gran horror la institutriz descubre en la alfombra la paloma blanca de Flora muerta y ensangrentada, parece que le han extraído el corazón.

### **32. 3ª APARICIÓN DE MISS JESSEL. EXT. DÍA.**

Tras poner su caja mágica con la paloma muerta para que flote en la alberca, Flora canta junto al agua bajo la mirada de la institutriz. La caja se sumerge, una voz parece llamar a Flora, ésta deja de cantar y aparece Miss Jessel, flotando mágicamente en el agua. Flora parece verla, pero lo niega cuando la institutriz se lo pregunta.

### **LA INSTITUTRIZ COMENTA CON EL AMA LA APARICIÓN. INT. DÍA.**

La institutriz, vestida de blanco habla con el ama de la aparición. Hablan de la relación insana de los niños con los sirvientes ahora muertos. Al morir Fosc la señorita Jessel se marchitó y enfermó hasta morir. La institutriz dice que ambos siguen en la casa, el ama no la sigue el juego pues para ella los muertos están muertos y no pueden hacer daño a los vivos.

### **33. INTERROGATORIO DE LA INSTITUTRIZ A FLORA. INT. NOCHE.**

Mientras la peina, la institutriz pregunta a Flora por la señorita Jessel. Miles juega tumbado en la cama con un pájaro disecado (probablemente una lechuza).

### **34. SONIDOS EN LA CASA. INT. NOCHE.**

La institutriz y Flora duermen en la misma cama. La institutriz se levanta y va por los pasillos oscuros y escaleras angostas, hacia el lugar del que parecen salir unos llantos misteriosos. La niña la alcanza, sin que hayan visto nada, y le dice que Miles está afuera.

### **35. LA INSTITUTRIZ VA A BUSCAR A MILES AL JARDÍN. EXT. NOCHE.**

La institutriz sale de la mansión y corre por los jardines hasta llegar al lago buscando a Miles, Flora los sigue. La institutriz lo ve en el lago y lo saca del agua, pero es una broma de la que se ríen ambos niños.

### **36. LA INSTITUTRIZ Y MILES TRAS LA BROMA EN LA HABITACIÓN DEL NIÑO. INT. NOCHE.**

El niño le dice que quería demostrarla que podía ser malo, ella le seca las ropas mojadas y él queda medio desnudo, sentado en la cama. El niño le toca el pelo y la cara, le dice que es muy guapa y le da un beso en la boca. Ella tarda en reaccionar, se levanta y se va de la habitación.

**37. LA INSTITUTRIZ HABLA SOBRE LOS NIÑOS CON EL AMA MIENTRAS ESTOS REMAN EN EL LAGO. EXT. DÍA.**

La institutriz dice que los niños, mientras reman en el lago, parecen inocentes, pero que sus cuchicheos les delatan, que quieren engañarles sobre Fosc, la señorita Jessel y sus espíritus. El ama dice que son cosas de niños.

**38. LA INSTITUTRIZ VIGILA A LOS NIÑOS MIENTRAS ESTOS JUEGAN. EXT. DÍA.**

Los niños juegan a las canicas y la institutriz los observa como si hicieran algo terrible. Los niños se van respondiendo a la llamada del ama para la comida y la institutriz recoge las canicas, pensativa.

**39. LA INSTITUTRIZ HABLA SOLA. INT. DÍA.**

La institutriz habla sola como si hablara con los niños, pidiendo que le expliquen qué hacen con los espíritus, pues ella sabe que les ven.

**40. LOS NIÑOS SE TOCAN. INT. DÍA.**

La institutriz descubre a los niños tocándose de modo lascivo, como si fueran amantes adultos. Flora lleva puesto un vestido de mujer y Miles se ha pintado los labios de rojo. Interviene la institutriz, regañándoles escandalizada, los niños ríen. Ante las contestaciones de Miles ella le pega una torta en la cara.

**41. LOS NIÑOS Y EL AMA VAN A LA IGLESIA DEJANDO A LA INSTITUTRIZ SOLA. EXT. DÍA.**

Miles reprende a la institutriz y le dice que es un fracaso y que se lo dirá al tío. Se monta en el coche de caballos para ir a la Iglesia, y dice con gran satisfacción, a Flora y al ama Remei, que la institutriz no viene. Todos parecen muy complacidos por dicho hecho.

#### **42. LA INSTITUTRIZ RECOGE SUS COSAS DISPUESTA A IRSE. INT. DÍA.**

Escuchando las risas burlonas de los niños que resuenan en su cabeza, la institutriz hace su equipaje.

#### **43. 4ª APARICIÓN DE JESSEL. INT. DÍA.**

Tras hacer su maleta, la institutriz va por la solitaria casa hasta encontrar a la difunta señorita Jessel ahorcada irrealmente de una lámpara de una estancia amplia y sombría, la sala de música. La institutriz se enfrenta al fantasma gritándole que los niños son suyos.

#### **44. LA INSTITUTRIZ ACUSA AL AMA POR MENTIRLA. INT. DÍA.**

Al llegar todos de la Iglesia, la institutriz está tocando al piano la canción preferida de Flora, el ama llega y la institutriz le reprende por haberla mentido y por haber permitido que pasen cosas terribles en la casa. Dice que es su deber proteger a los niños de las cosas terribles que están pasando y que hará lo que ella le diga.

#### **45. MILES TOCA AL PIANO LA CANCIÓN DE FLORA. INT. DÍA.**

La institutriz y Miles hacen las paces. Ella va a tocarle, pero se contiene. La institutriz mira por la ventana y ve a Flora correr.

#### **46. APARICIÓN DE LA SEÑORITA JESSEL EN EL LAGO. EXT. DÍA.**

La institutriz y el ama buscan muy alarmadas a Flora. La niña corre y llega junto al lago. La institutriz llega junto a la niña y le pregunta a Flora por la señorita Jessel, ella no contesta, la institutriz dice ver al fantasma al ama, esta dice que no hay nadie. La niña insulta a la institutriz y se va acompañada por el ama. La institutriz ve a la señorita Jessel vestida de negro, flotando de pie en el lago.

#### **47. DESINTEGRACIÓN PERSONAL DE LA INSTITUTRIZ. INT. DÍA.**

Como un alma en pena, la institutriz anda por los pasillos de la casa mientras escucha los alaridos de rabia que profiere la niña. Ve

tirada y destrozada en el suelo la muñeca que le regalara a Flora. Miles se ofrece para ayudarla.

#### **48. LA INSTITUTRIZ COGE EL MANDO. INT. DÍA.**

La institutriz discute con el ama y le exige ver a la niña, pese a la oposición de la anciana señora, dice que tiene que reconocer que ve a esas cosas. Coge las llaves y va a la habitación de Flora, la niña grita tanto al verla que ella retrocede y sale de la habitación.

#### **49. LA INSTITUTRIZ MANDA A FLORA AL MÉDICO. INT. DÍA.**

La institutriz se enfrenta con el ama Remei y le dice que lleve a Flora al médico, el ama no la quiere dejar sola con Miles, pero la institutriz la amenaza con despedirla.

#### **50. FLORA SE VA DE LA MANSIÓN. EXT. DÍA.**

Acompañada del ama Remei, Flora se va de la mansión en el coche de caballo.

#### **51. LA INSTITUTRIZ QUEMA LA FOTO DE SU PADRE Y ELLA. INT. DÍA.**

Mientras reza en la sala de estudios, la institutriz quema la foto en la que aparece su padre sentado ya muerto y ella a su lado. Luego deja una nota pidiendo a Miles que se reúna con ella en el comedor a las ocho de la noche.

#### **52. LA INSTITUTRIZ Y MILES EN EL COMEDOR. INT. NOCHE.**

La institutriz espera sentada en una gran mesa preparada para la cena. Llega Miles y se sienta, ella se levanta y se va acercando, le habla suave, parece que le quiere seducir mientras le dice que confíe en ella y que le cuente de "los otros", el niño reacciona violentamente y la insulta, increpa y finalmente pega dejándola tirada en el suelo. Miles huye de la habitación.

### **53. COLAPSO Y MUERTE DE MILES. EXT. NOCHE.**

Miles grita mientras huye por los jardines, la institutriz le llama a voces y le persigue. Llegan a la escalinata junto a la alberca, el niño cae rendido y le suplica que no le haga daño. Ell le dice que es lo que más quiere en este mundo, le llama cariño y le dice que no tiene la culpa. Se oye una voz de ultratumba que llama a Miles, ella le dice que diga su nombre y se irá para siempre, el niño y la institutriz ven al fantasma de Fosc y el niño dice que está muerto, parece ser poseído por el fantasma y entra en unas terribles convulsiones, finalmente queda quieto, dice el nombre de Fosc, el diablo, y cae desplomado al suelo. La institutriz cree que ha triunfado pues al decir el muchacho el nombre de Fosc, éste se ha ido para siempre. Pero se da cuenta que el niño ha muerto y le llora amargamente como si hubiera sido su amante, le dice que no le deje, que estarán juntos siempre y le da un tímido beso en la boca para terminar abrazándole mientras llora.

## **10.2. BIOGRAFÍAS.**



### **10.2.1. Henry James.**

#### **BIOGRAFÍA:**



(EEUU, 1843-1916)

Escritor estadounidense expatriado, cuya narrativa magistral aúna la inocencia americana y la experiencia europea en una obra intensa y psicológicamente compleja. Henry, hermano menor del distinguido filósofo William James, nació el 15 de abril de 1843 en Nueva York. Estudió en Nueva York, Londres, París y Ginebra. En 1875, se estableció en Inglaterra y en 1915 obtuvo la nacionalidad inglesa. Recién cumplidos los veinte años comenzó a publicar cuentos y artículos en revistas de Estados Unidos. La obra de James se caracteriza por su ritmo lento y la descripción sutil de los personajes, más que por los incidentes dramáticos o los argumentos complicados. Sus libros principales, modelos de la novela objetiva psicológica, tratan del mundo ocioso y afectado que conoció de cerca mientras vivió en Europa. En sus primeros relatos y novelas, James manifiesta el impacto que la vieja cultura europea causó en los americanos que viajaban o vivían en el viejo continente. Ejemplos de esta fase, escritos entre 1875 y 1881, son *Roderick Hudson* (1876), *El americano* (1877), *Daisy Miller* (1879) y *Retrato de una dama* (1881). Después exploró los tipos y costumbres del carácter inglés, como en *La musa trágica* (1890), *Los despojos de Poynton* (1897)

y *La edad ingrata* (1899). En sus últimas tres grandes novelas, *Las alas de la paloma* (1902), *Los embajadores* (1903) y *La copa dorada* (1904), vuelve al esquema del contraste entre las sociedades europea y americana. En general, el estilo de sus últimas obras es complejo, revelando oblicuamente los motivos y conducta de sus personajes por medio de sus conversaciones y a través de las observaciones minuciosas que se hacen entre sí. A pesar de que el diálogo significativo es característico de su estilo literario, sus obras de teatro fracasaron, aunque varias de ellas fueron dramatizadas o llevadas al cine con éxito, incluyendo dos de sus muchos relatos, *Los papeles de Aspern* (1888) y *Otra vuelta de tuerca* (1898), además de *Washington Square* (1881), una de sus novelas más famosas. James murió el 28 de febrero de 1916, en su casa de campo de Rye, Sussex. Fue un autor prolífico y a lo largo de los 51 años de su carrera escribió 20 novelas, 112 relatos y 12 obras de teatro, lo que significa que publicó uno o más libros al año hasta el final de su vida. Su obra incluye, además de la ficción, un gran volumen de crítica literaria en el que pone de manifiesto su admiración por los novelistas George Eliot y Honoré de Balzac. La reputación de James como figura clave en las literaturas inglesa y estadounidense no llegó a consolidarse hasta la década de 1940. La detallada descripción de la vida interior de sus personajes le convierten en uno de los precursores del monólogo interior.

#### **OBRAS DE HENRY JAMES:**

- Roderick Hudson (1875)
- El americano (*The American*) (1877)
- Daisy Miller (1878)
- Los europeos (*The Europeans*) (1878)
- Retrato de una dama (*The Portrait of a Lady*) (1881)
- Washington Square (1881)
- A little tour in France (1884)

- Las bostonianas (*The Bostonians*) (1886)
- La princesa Casamassima (*The Princess Casamassima*) (1886)
- Los papeles de Aspern (*The Aspern Papers*) (1888)
- La musa trágica (*The Tragic Muse*) (1890)
- Guy Domville (1895)
- Los tesoros de Poynton (*The Spoils of Poynton*) (1897)
- Lo que Maisie sabía (*What Maisie Knew*) (1897)
- Otra vuelta de tuerca (*The Turn of the Screw*) (1898)
- En la jaula (*In the Cage*) (1898)
- La edad ingrata (*The Awkward Age*) (1899)
- Las alas de la paloma (*The wings of the Dove*) (1902)
- Los embajadores (*The Ambassadors*) (1903)
- La bestia en la jungla (*The Beast in the Jungle*) (1903)
- La copa dorada (*The Golden Bowl*) (1904)
- English Hours (1905)
- The American Scene (1907)
- Italian Hours (1909)

## **10.2.2. Jack Clayton.**

### **BIOGRAFÍA:**



(Gran Bretaña, 1921-1995)

Nacido el 1 de marzo de 1921 en Brighton, East Sussex (Gran Bretaña) y muere el día 28 de febrero de 1995 en Slough, Berkshire (Gran Bretaña).

Empezó su carrera como actor infantil en 1929, con el filme *Dark Red Roses*. Más tarde trabajó para los estudios de Alexander Korda en diversos puestos, llegando a ser adjunto del director.

Cuando estaba sirviendo en la Royal Air Force en la Segunda Guerra Mundial, Clayton rodó su primer filme; era un documental sobre la reconstrucción de Nápoles, tras haber sido ésta duramente liberada: *Naples is a Battlefield* (1944). Tras la guerra, Clayton fue productor asociado de varias películas de Alexander Korda.

Dirigió *The Bespoke Overcoat* (1956) basada en la versión teatral de Wolf Mankowitz (1953) de la famosa pieza *El abrigo* de Nikolai Gogol, escrita en 1842; pero se situaba en el East End del Londres de entonces, y el protagonista fantasmal era un pobre judío.

La primera película que tuvo eco internacional fue *Room at the Top* (*Un lugar en la cumbre*, 1959), que criticaba duramente el clasismo británico a través de un joven trepador y cínico, que utilizaba sus encantos personales para medrar. Fue muy premiada. Su obra inauguró una cadena de filmes muy realistas en el mundo británico (herencia por otro lado del realismo de otros países), dando pie a la nueva era de directores airados.

Clayton continuó sus rodajes con el relato fantasmal *The Innocents* (*Los inocentes*, 1961), que era una adaptación de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James. El guion era de William Archibald y Truman Capote; y destacó como actriz Deborah Kerr. Es una película reeditada en DVD y con éxito del presente. Dirigió además *The Pumpkin Eater* (1964), y enseguida *Our Mother's House* (1967). Más tarde, hizo una producción americana ambiciosa, al llevar al cine la famosa novela de Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (*El gran Gatsby*, 1974). La crítica no estuvo de su parte en este caso.

Tras una etapa silenciosa de nueve años, al fin rodó una obra de Ray Bradbury, *Something Wicked This Way Comes* (1983), pero tuvo problemas con la productora, los estudios Disney, que quisieron ablandar el relato. No quedó satisfecho, aunque la crítica lo apoyó esta vez.

Fue miembro del jurado del Festival Internacional de Cine de Venecia en 1983. Hizo un último filme en su país: *The Lonely Passion of Judith Hearne* (1987), con Maggie Smith; rodó con ella luego, en 1992, un filme para televisión *Memento Mori*, basado en la novela de Muriel Spark, novelista con la cual escribió el guion.

Tras separarse de joven de la actriz británica Christine Norden, estuvo casado con la actriz israelí Haya Harareet, hasta su muerte en 1995.

Empleado en London Films en su adolescencia, Clayton se convirtió en montador poco antes de la Segunda Guerra Mundial. Después de prestar servicio en la RAF, comenzó a trabajar como productor para Alexander Korda. Su primera película como director (la cual también produjo), fue THE

BESPOKE OVERCOAT (1955), un corto inspirado en *El Capote* de Nicolai Mogol. Debutó en el campo del largometraje con ROOM AT THE TOP (1958), una de las más importantes películas de la historia del cine inglés, y que lo puso a la cabeza de los llamados “Angry Young Man”. Más adelante hizo la película de terror psicológico THE INNOCENTS (1961), luego pasó al melodrama marital con THE PUMPKIN EATER (1964), después al thriller OUR MOTHER’S HOUSE (1967).

Clayton se tomó un largo descanso en el cine, regresando con una superproducción: THE GREAT GATSBY (1974), que no cumplió las expectativas; tal vez por este motivo, permaneció alejado del cine por otro largo periodo de tiempo, hasta SOMETHING WICKED THIS WAY COMES (1983), una fantasía que resultó tal vez demasiado oscura para la empresa de Walt Disney que la produjo.

#### **FILMOGRAFÍA COMO DIRECTOR:**

- 1944 : *Naples Is a Battlefield* (corto)
- 1956 : *The Bespoke Overcoat* (corto)
- 1959 : *Room at the Top*
- 1961 : *The Innocents*
- 1964 : *The Pumpkin Eater*
- 1967 : *Our Mother's House*
- 1974 : *The Great Gatsby*
- 1983 : *Something Wicked This Way Comes*
- 1987 : *The Lonely Passion of Judith Hearne*
- 1992 : *Memento Mori* (telefilme)

### **10.2.3. Eloy de la Iglesia.**

#### **BIOGRAFÍA:**



**Eloy Germán de la Iglesia Diéguez** (Zarauz, Guipúzcoa, 1 de enero de 1944 - Madrid, 23 de marzo de 2006).

Aunque nacido en Zarauz, se crio en Madrid, donde estudió Filosofía y Letras hasta el tercer curso; momento en el que decidió dedicarse al cine, teatro y televisión. A los 20 años de edad ya había escrito, dirigido o producido casi cincuenta títulos para el medio televisivo, como *La doncella del mar*, *Los tres pelos del diablo* y *El mago de Oz*, textos que formaron su primer largometraje *Fantasía... 3* (1966). Intentó ingresar en la Escuela Oficial de Cinematografía, pero no lo aceptaron por no contar con la edad mínima requerida. Estudió cine en París en el IDHEC. Trabajó como guionista de televisión y, tras algunos trabajos en 8 mm, debutó en el citado *Fantasía... 3*

(1966). Después rodó *Algo amargo en la boca* (1969), que tropezó con la censura franquista dada su militancia en el Partido Comunista de España, problemas que le acompañaron además por el carácter profundamente provocador y revulsivo de su cine, de sesgo existencial y pleno de denuncia social y política.

Alcanzó el éxito comercial con la película *Techo de cristal* (1971); hizo después *Cuadrilátero* (1970). Se acercó después al cine de terror, despreciando los amaneramientos y academicismos estilísticos y estructurales: *La semana del asesino* (1972), *Nadie oyó gritar* (1973), *Una gota de sangre para morir amando* (1973), ficción científica deudora de *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick, y *Juegos de amor prohibido* (1975), donde narra cómo un profesor humilla a una pareja de alumnos. Posteriormente aborda la problemática sexual y homosexual en filmes como *La otra alcoba* (1976) y *La criatura* (1977), cuyo asunto es una mujer con relaciones zoofílicas, denunciando la frustración sexual y el fracaso del matrimonio y la familia tradicional. Siguió con esta temática en *Los placeres ocultos* (1977), historia de un homosexual enamorado de un muchacho. Siguió con su temática habitual en *El sacerdote* (1978), *El diputado* (1978) -sobre un político homosexual y que tuvo un gran éxito en Estados Unidos- y *Miedo a salir de noche* (1979). Esta última cinta, en una época marcada por la inseguridad ciudadana, difundió lo que acabó convirtiéndose en una leyenda urbana sobre una violenta banda de violadores.

En los años ochenta extiende estos temas al mundo de la marginación, la delincuencia juvenil y las drogas. A esta época pertenecen *Navajeros* (1980), *Colegas*, (1982), tal vez su mejor película, *El pico* una de las películas más taquilleras de los 80 (1983) y *El pico 2* (1984), que se convirtieron en auténticos éxitos de taquilla y despertaron el malhumor e incompreensión de los críticos.

En 1985 se apartó de esta temática para dirigir *Otra vuelta de tuerca*, adaptación de la novela de fantasmas de Henry James, y volvió al tema de la delincuencia callejera en *La estanquera de Vallecas*, sobre la obra teatral homónima de José Luis Alonso de Santos (1987), que también fue un éxito. Sin

embargo Eloy de la Iglesia cayó en una sequía creativa en los años siguientes a causa de su adicción a las drogas (empezó a consumir heroína en 1983); tras desintoxicarse, recibió un homenaje del Festival de Donostia en 1996, que reavivó su deseo de volver a dirigir, tras 16 años en dique seco, y estrenó un nuevo filme, *Los novios búlgaros* (2003), una historia de amor homosexual cuya carga social tiene en este caso por ambiente el mundo de la emigración y se inspira en la novela homónima de Eduardo Mendicutti. Dirigió, asimismo, el *Calígula* de Albert Camus para televisión.

Amante del discurso directo y de estética naturalista, hizo protagonistas de sus trabajos a chicos de la calle reclutados en *castings* nada académicos en las afueras y en la frontera misma de la delincuencia: José Luis Fernández Eguía "El Pirri", José Luis Manzano, y una excepción, Antonio Flores, la mayoría fallecidos por sobredosis al cabo de cierto tiempo.

La obra de **Eloy de la Iglesia** es muy personal, disidente, transgresora y provocadora; inspira en parte la de Pedro Almodóvar, cuyo mundo se mueve en órbita próxima a la suya. Su cine posee puntos de contacto con el de Pier Paolo Pasolini (inspecciona el mundo del subproletariado y del *lumpen* como el director italiano) y Rainer Werner Fassbinder, al que aporta un elemento castizo y una violencia esencial en contenido y forma. Conmocionó la época de la Transición española con sus taquilleras historias de estilo tremendista que destemplaron a críticos (alguno de los cuales calificó sus películas de *groserías filmicas*) y biempensantes.

De la Iglesia es célebre por haber retratado la marginalidad y el mundo de las drogas que se vivía en muchas ciudades españolas en los años 80 y que él mismo experimentó en carne propia. Parte de su obra está muy relacionada con el fenómeno conocido popularmente en España como *cine quinquí*, dada su aportación a este género cinematográfico con varias películas. En sus películas hay un ejemplo de compromiso con la realidad inmediata, gran honestidad y riesgo, frente al conformista panorama de la mayoría del cine de su tiempo. Fuera de sus discutibles méritos estéticos, su cine conserva un gran valor documental como fiel reflejo del tiempo que él vivió,

especialmente de la marginalidad española de finales de los años setenta y principios de los ochenta.

Después de recuperarse de sus graves problemas con las drogas, murió el 23 de marzo de 2006, a los 62 años de edad, tras una operación para la resección de un tumor maligno.<sup>150</sup>

## **FILMOGRAFÍA COMO DIRECTOR**

- 2003 : *Los novios búlgaros*
- 2001 : *Calígula*
- 1987 : *La estanquera de Vallecas*
- 1985 : *Otra vuelta de tuerca*
- 1984 : *El pico 2*
- 1983 : *El pico*
- 1982 : *Colegas*
- 1980 : *Navajeros*
- 1981 : *La mujer del ministro*
- 1980 : *Miedo a salir de noche*
- 1979 : *El sacerdote*
- 1978 : *El diputado*
- 1977 : *La criatura*
- 1977 : *Los placeres ocultos*
- 1976 : *La otra alcoba*
- 1975 : *Juego de amor prohibido*
- 1973 : *Una gota de sangre para morir amando*
- 1973 : *Nadie oyó gritar*
- 1972 : *La semana del asesino*
- 1971 : *El techo de cristal*
- 1970 : *Cuadrilátero*
- 1969 : *Algo amargo en la boca*
- 1966 : *Fantasía... 3*

---

<sup>150</sup> Es.wikipedia.org.

#### **10.2.4. Rusty Lemorande.**

##### **BIOGRAFÍA:**



**Rusty Lemorande** es un guionista, director, actor y productor de cine estadounidense, que creó la versión 1989 de *Viaje al Centro de la Tierra* . Uno de los primeros grandes trabajos de Lemorande era ejecutivo de producción de la comedia *club de los chalados* . Lemorande propuso la puesta en marcha una marioneta gopher para añadir, a través de tiro adicional, un arco de la historia continua para el Gopher y el personaje de Bill Murray. Fue capturado en la batalla entre el guionista Doug Kenney y productor ejecutivo Jon Peters por la insistencia de Peters en un papel prominente en la película terminada para el infame ardilla de títeres, que no era parte del guin original. Lemorande pronto se unió a Barbra Streisand para producir *Yentl* , para los que compartieron un Globo de Oro premio a la Mejor Película, Musical o Comedia. Lemorande escribió la película *Electric Dreams* , a continuación, seguido por co-escribir y producir con Francis Ford Coppola y George Lucas la película

parque temático de Disney en 3D *Captain EO* , protagonizada por Michael Jackson . Fue Lemorande quien propuso la adición de efectos físicos (tales como humo, luces estroboscópicas y estrellas de fibra óptica) a la película. Por esta razón, Lemorande se conoce como el Padre de 4D a menudo.

Lemorande tenía una pequeña parte de habla en la película *Yentl*, y recientemente interpretó el papel de "Padre Lázaro" en el Roland Joffe película, *Encontrarás dragones* basa en la vida de Josemaría Escrivá (fundador del Opus Dei) que fue rodada en gran parte en la Argentina.

Créditos de la escritura de Lemorande incluyen un guión original, titulado *Quijote*, que se ocupa de Miguel de Cervantes cinco años como un esclavo y prisionero en Argelia antes de escribir *el Quijote*. Ben Kingsley tiene la intención de protagonizar la película a ser producido por su compañía de cine, SBK Producciones .

#### **FILMOGRAFÍA COMO DIRECTOR**

- Sueños eléctricos (1984)
- Captain EO (1986)
- Viaje al Centro de la Tierra (1988) – co dirigida con Albert Pyun.
- The Turn of the Screw. (1992)

### **10.2.5. Antoni Aloy.**

#### **BIOGRAFÍA:**



(Santa Margalida, 1969)

Antoni Aloy quería ser director de cine desde los cinco años, "porque detrás de la cámara soy un pez en el agua". Tras formarse en Estados Unidos, en 1999 dirigió 'El cielo', rodada en Raixa con la participación de Lauren Bacall y Harvey Keitel. Una grave enfermedad lo retiró temporalmente.

#### **FILMOGRAFÍA COMO DIRECTOR**

- Señores de Gardenia (cortometraje, 1998)
- El cielo (Presence of Mind) (1999)
- Truismes (cortometraje, 2011)



### **10.3. FICHAS TÉCNICAS DE LAS PELÍCULAS.<sup>151</sup>**

---

<sup>151</sup> Fuente: Ministerio de Cultura: ICAA. ( mecd.gob.es ).



**10.3.1. THE INNOCENTS.**



**Título castellano:** SUSPENSE

**Título original:** THE INNOCENTS

**Dirigida por:** Jack Clayton , 1961

**Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS

**Nacionalidad:** EXTRANJERA

**Países participantes:** REINO UNIDO ESTADOS UNIDOS

**Género :** Terror

**Fecha de estreno :** 1 de mayo de 1989

**Productoras:** ACHILLES FILM PRODUCTIONS (Reino Unido)

20TH CENTURY FOX (Estados Unidos)

**Intérpretes:** Deborah Kerr , Martin Stephens , Pamela Franklin ,

Michael Redgrave , Megs Jenkins , Peter Wyngarde , Clytie Jessop ,

Isla Cameron , Eric Woodburn

**Totales Espectadores:** 3.738

**Recaudación:** 6.679,71

**Por distribuidora Empresas distribuidoras:** CHAMARTIN PRODUCCIONES Y DISTRIBUCIONES

**Empresas distribuidoras:** CLASSIC FILMS DISTRIBUCION, S.L.

**Fecha de autorización:** 30 de abril de 2012

**Espectadores:** 68 **Recaudación:** 396,00 €

**Empresas distribuidoras:** ARTURO GONZALEZ RODRIGUEZ

**Empresas distribuidoras:** ORIGEN PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS S.A

**Fecha de autorización:** 28 de enero de 1988

**Espectadores:** 3.670

**Recaudación:** 6.283,71 €

**Por distribuidora Distribuidora:** SOCIEDAD GENERAL DE DERECHOS AUDIOVISUALES S.A.

**Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS

**Distribuidora:** CINEMA INTERNATIONAL MEDIA, S.L.

**Distribuidora:** BLUE MOON PRODUCCIONES DISCOGRAFICAS S.L.

**Productor:** Jack Clayton

**Argumento :** Basado en la novela corta The Turn of the Screw de Henry James y

en la obra teatral "The Innocents" de William Archibald

**Guión :** Truman Capote , William Archibald , John Mortimer

**Director de Fotografía :** Freddie Francis

**Música :** Georges Auric

**Montaje :** James Clark

**Dirección artística :** Wilfred Shingleton

**Decorados :** Peter James

**Vestuario :** Sophie Devine

**Maquillaje :** Harold Fletcher

**Formato:** 35 mm. Blanco y negro. Cinemascope.

**Duración original :** 97 minutos

© Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



### **10.3.3. THE TURN OF THE SCREW**



---

## **UNA VUELTA DE TUERCA**

**Título original:** *TURN OF THE SCREW* , 1992

**Dirigida por:** RUSTY LEMORANDE

**Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS

**Nacionalidad:** EXTRANJERA

**Países participantes:** REINO UNIDO

**Género :** Terror

**Intérpretes:** PATSY KENSIT , STEPHANE AUDRAN , JULIAN SANDS

**Por distribuidora Empresa distribuidora:** CINE COMPANY S.A

**Fecha de autorización:** 24 de mayo de 1994

**Espectadores:**

**Formato:**

35 mm. Color.

**Duración original:** 92 minutos.

---

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■  
© Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

### **10.3.4. EL CELO**



---

#### EL CELO

**Dirigida por:** Antonio Aloy , 2000

**Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS

**Nacionalidad:** ESPAÑOLA

**Países participantes:** ESPAÑA (45.00 %) ESTADOS UNIDOS (55.00 %)

**Género :** Drama

**Fecha de estreno :** 23 de noviembre de 2000

**Productoras:**

ENRIQUE CEREZO P. C. S.A.

PRESENCE OF MIND L.L.C. (ESTADOS UNIDOS)

**Con la participación de:** CANAL PLUS

**Intérpretes:** Sadie Frost (Institutriz.) , Lauren Bacall (Mado Remei.) , Ella Jones (Flora.) ,

Nilo Mur (Miles.) , Agustí Villaronga (Fosc.) , Dayna Danika (Miss Jessel.) ,

Jack Taylor (Padre.) , Harvey Keitel (El Señor.) , Tom Keller (Fotógrafo.) ,

María Dulce Roselló (Plañidera 1.) , Lydia Zimmermann (Plañidera 2.) ,

Luz Fortuny (Plañidera 3.) , Jude Law (Secretario.) , Daniel Isidro (Cochero.) ,

Juana Guinzo (Bel.) , Carmen Pons (Aina.)

Datos de Distribución

**Totales Espectadores:** 52.911 **Recaudación:** 194.827,56

**Empresas distribuidoras:** ENRIQUE CEREZO P. C. S.A.

**Espectadores:** 50.946 **Recaudación:** 186.578,06 €

**Empresas distribuidoras:** SONY PICTURES RELEASING DE ESPAÑA S.A.

**Espectadores:** 1.965 **Recaudación:** 8.249,50 €

**Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS

Ficha técnica

**Productor:** Enrique Cerezo

**Productores ejecutivos:** Gregory Cascante , Jordan Leibert

**Productor asociado :** Barbara Gogny

**Director de producción :** Rosa Romero

**Guión :** Antoni Aloy , Barbara Gogny , Mitch Brian

**Director de Fotografía :** Antoni Aloy

**Cámaras :** Joan Benet , Anthony Mazzola

**Música :** Angel Illarramendi

**Montaje :** Richard Halsey , Bela María da Costa

**Ayudante de dirección :** Eugene Mazzola

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

**Formato:**

35 mm. Color. Panorámico.

**Duración original :** 94 minutos

**Metraje :** 2560 metros

**Laboratorios :** FOTOFILM MADRID

**Fechas de rodaje :** De 29 de marzo de 1999 a 15 de mayo de 1999

**Otros títulos :** Presence of mind

---

© Ministerio de Educación, Cultura y Deporte