



Pontificia Universidad Católica

“*Santa María de los Buenos Aires*”

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Letras

Tesis de Licenciatura

La transposición fílmica de un clásico inglés: *Great Expectations* (1998) bajo el lente de Alfonso Cuarón

Autor: Tomás Gorla

Directora de tesis: Dra. María Lucía Puppo

Fecha de entrega: octubre de 2022

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
La vigencia de un autor clásico: Charles Dickens a lo largo del tiempo	4
Alfonso Cuarón y su filmografía	6
Debates en torno a los cruces entre la literatura y el cine	14
CAPÍTULO I: Los códigos cinematográficos en <i>Great Expectations</i> (1998): análisis de la banda visual y sonora	19
Sinopsis de <i>Great Expectations</i> (1998) de Alfonso Cuarón	19
Recepción del film	21
Códigos cinematográficos	23
a. Códigos gráficos	25
b. La banda visual	28
1. El encuadre: los modos de filmación	28
2. Tratamiento lumínico y cromático	38
c. La banda sonora	48
CAPÍTULO II: <i>Great Expectations</i> (1998) como mosaico transtextual	58
Dos hipotextos claves: <i>Great Expectations</i> (1860-1861) de Charles Dickens y <i>Great Expectations</i> (1946) de David Lean	58
a. <i>Great Expectations</i> (1860-1861) de Charles Dickens	59
b. <i>Great Expectations</i> (1946) de David Lean	63
Otras intertextualidades presentes en el film	70

CAPÍTULO III: La sociedad de consumo y la sociedad del espectáculo en el film...	85
Consumo y fetichismo de los objetos	89
Cuerpo erotizado y mercantilizado	96
<i>Star System</i>	98
Erotismo, estrellato y apariencia en <i>Great Expectations</i> (1998)	103
La sociedad posmoderna: el simulacro y el espectáculo	110
CAPÍTULO IV: Metadiscursividad en <i>Great Expectations</i> (1998)	118
El carácter explícito del arte	118
El carácter auténtico del arte	122
Corrientes estéticas presentes en el film: impresionismo, expresionismo y surrealismo.....	126
Los bocetos de Franceso Clemente	132
Las pantallas y la vida cotidiana.....	140
CONCLUSIONES	143
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
Film analizado en la Tesis	149
Corpus fílmico de Alfonso Cuarón	149
Otros corpus fílmicos	149
Bibliografía teórica y crítica	150

INTRODUCCIÓN

La vigencia de un autor clásico: Charles Dickens a lo largo del tiempo

Charles Dickens es indiscutiblemente uno de los más grandes escritores ingleses de todos los tiempos. Sus obras son pinturas de la realidad victoriana que les han permitido reflexionar y han modificado y moldeado los corazones de millones de lectores. La producción dickensiana es muy extensa, pues comprende las novelas *The Pickwick Papers* (1836-1837), *Oliver Twist* (1837-1839), *A Christmas Carol* (1848), *The Cricket on the Hearth* (1845), *David Copperfield* (1849-1850), *Bleak House* (1852-1853), *Hard Times* (1854), *Little Dorrit* (1855-1857), *A Tale of Two Cities* (1859), *Great Expectations* (1860-1861), *Our Mutual Friend* (1864-1865), entre otras. Tal es la magnitud de Dickens que su impacto no se circunscribe al ámbito de lo literario o incluso al de sus múltiples adaptaciones teatrales (Glavin, 2004), sino que sus personajes, sus ambientes, sus temáticas y su ironía son recuperados y reutilizados hasta el día de hoy (Bell, 2020; Mukherjee, 2005) en diversos formatos y entornos: sitios de *Internet*, frases empleadas en titulares de diarios y revistas, venta y consumo de *merchandising*, negocios que llevan en sus nombres alguna referencia a sus libros, comics, novelas gráficas, obras de teatro, musicales, etc.

Hay dos aspectos que merecen ser resaltados. El primero de ellos es la Navidad, ya que, según Jay Clayton “*his greatest coup was his invention of a new genre, the Christmas tale.*”¹ (2003, p.152). En su época, los relatos navideños que escribió tuvieron mucho éxito y hoy en día continúan vigentes; incluso, algunos críticos como Ackroyd (1990) indican que posiblemente Dickens sea el creador de la idea moderna de la Navidad. El otro elemento a destacar es la inmensa cantidad de producciones fílmicas generadas a partir de sus obras². Esto se debe a que, como indica Eisenstein en su ensayo *Dickens*,

¹ “su mayor logro fue la invención de un nuevo género, el cuento de Navidad.” (2003, p. 152). [La traducción es nuestra].

² Jerod Ra’Del Hollyfield señala que Charles Dickens fue uno de los primeros autores adaptados al cine con la producción de 1897 de *The Death of Nancy Sykes* que recrea una escena climática de *Oliver Twist*.

Griffith and the Film Today (1994), Dickens es un autor visual en cuya obra los detalles cobran un poder muy importante (Giddings, 1991).

Dickens ha influido a lo largo del tiempo a cientos de artistas ya que, como indica Saverio Tomaiuolo, “*writers and scholars (...) seem to show ‘the shadow of no parting’ from him*”³ (2006, p. 242). Un caso interesante que resalta Joss Marsh es el de Alfred Hitchcock, quien, si bien nunca hizo una película basada en una novela de Dickens como sí lo hicieron Lean, Chaplin o Cuarón, se inspiró en el autor inglés al desarrollar ciertas cuestiones, temáticas y estilemas en sus películas: “*his macabre vision of the modern city, his interest in doubles or mirrors, his insistent sense of narrative style, his personal intrusion into his texts, and his cynical distrust of public institutions owe much to his boyhood soaking in Dickens (...)*”⁴ (Marsh, 2001, p. 221).

Tal es la influencia de Dickens en el cine que, según Jay Clayton, durante el siglo XX se hicieron más de setenta películas sobre sus obras. Sólo si se toma en cuenta el décimo tercer libro del autor, *Great Expectations* (1860-1861), se pueden encontrar las siguientes: *Great Expectations* (1917), película silente de Jack Pickford; en 1922 también hubo otro film que no contaba con voces hecho en Dinamarca; *Great Expectations* (1934) de Stuart Walker; *Great Expectations* (1946) de David Lean; en 1954, el episodio televisivo del show *Robert Montgomery Presents*; en 1959, la serie de televisión presentada por la cadena *BBC*; *Great Expectations* (1974) de Joseph Hardy; *Great Expectations* (1981) de Julian Amyes; en 1983, una serie animada; *Great Expectations* (1998) de Alfonso Cuarón; en 1999, otra serie animada; en el año 2000, el episodio “Pip” en la serie animada *South Park*; en 2011, una serie de la cadena *BBC* dividida en tres partes; *Great Expectations* (2012) de Mike Newell; *Magwitch* (2012) de Samuel Supple; y *Fitoor* (2016) de Abishek Kapoor.

³ “escritores y eruditos que parecen mostrar ‘la sombra de no separarse’ de él.” (2006, p. 242). [La traducción es nuestra].

⁴ “su macabra visión de la ciudad moderna, su interés por los dobles o los espejos, su insistente sentido del estilo narrativo, su personal intrusión en sus textos, y su cínica desconfianza hacia las instituciones públicas le deben mucho a su infancia empapada en Dickens.” (Marsh, 2001, p. 221).

La tesis se centrará en analizar *Great Expectations* (1998) de Alfonso Cuarón, por lo que, antes de adentrarse en ello, es menester dar cuenta de ciertas cuestiones temáticas y estilísticas del cineasta, así como repasar su principal filmografía.

Alfonso Cuarón y su filmografía

Alfonso Cuarón, de origen mexicano, pero luego nacionalizado como ciudadano estadounidense, es un aclamado director, guionista, productor y editor de cine, como así también fotógrafo. Fue galardonado múltiples veces: entre otras distinciones, obtuvo en 2013 y en 2018 el premio *Oscar* al mejor director por *Gravity* (2013) y *Roma* (2018), respectivamente. Fue nominado a los *Oscars* en seis categorías diferentes, un reconocimiento que comparte con George Clooney y Walt Disney.

Cuarón nació en México y es hijo de padres cuya inclinación no es artística, sino que propia de las “ciencias duras”: su padre es especialista en medicina nuclear y su madre es bioquímica. Cuarón no quiso continuar la profesión de sus progenitores, sino que desde pequeño tuvo una fascinación por el cine y sus misterios. Quiso estudiar a tiempo completo dirección cinematográfica en su juventud, pero sus padres no comulgaban con esa elección, por lo que tuvo que combinar su pasión con una carrera considerada por su núcleo familiar como más “tradicional”. De este modo, estudió filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y, por las tardes, cinematografía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Allí conoció a dos personas que lo marcaron profundamente. Uno de ellos fue el argentino Carlos Morcovich (residente mexicano desde 1976), reconocido mundialmente por la dirección de *¿Quién diablos es Juliette?* (1997), considerado el documental mexicano más visto en el mundo. La otra persona a la que conoció Cuarón en el CUEC fue a su futuro coequiper Emmanuel Lubezki, quien se destaca por ser director, fotógrafo y productor de cine, así como por haber trabajado con reconocidos directores de *Hollywood* tales como Francis Ford Coppola, Tim Burton, Michael Mann y Alejandro González Iñárritu, entre otros, y, a su vez, por haber sido multipremiado: recibió el *Oscar* por su trabajo como director de fotografía en *Gravity* (2013), *Birdman (Or the Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014)

y en *The Revenant* (2015); también, fue galardonado con el *Ariel* por su trabajo en la película *Como agua para chocolate* (1992).

A diferencia de otros cineastas, Cuarón no se centra en un único estilo, sino que explora diversos géneros (drama familiar, *road trip*, *fantasy*, ciencia ficción) para dar, a través de su lente, vida a una gran variedad de temáticas que, de haber optado por explotar y (re)visitar una única forma, no hubiese podido desarrollar y potenciar del mejor modo. Para poder comprender este abanico de géneros y temáticas que Alfonso Cuarón ofrece es menester recorrer su filmografía.

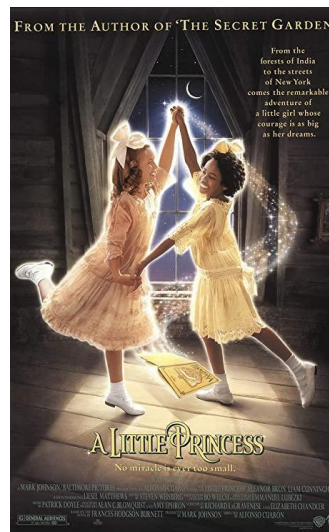
Luego de algunos intentos fallidos en la televisión mexicana como guionista, Cuarón escribe su primer largometraje *Sólo con tu pareja* (1991), comedia negra que se convertiría en su ópera prima y su puerta de entrada a Hollywood. Esta se centra en un empresario mujeriego que seduce a una enfermera, quien le hace creer que tiene SIDA, por lo que él decide suicidarse de un modo poco convencional. Sin embargo, luego conoce a una bella azafata que comparte el objetivo de quitarse la vida por haber sido traicionada por su amante. Tras esta película, el cineasta mexicano dirige un episodio de la serie *Fallen Angels*.



Sólo con tu pareja (1991)

Ya incorporado al mundo norteamericano, dirige dos transposiciones fílmicas: *A Little Princess* (1995), basada en la novela de 1905 de Frances Hodgson Burnett, y *Great*

Expectations (1998), inspirada en la novela homónima de Charles Dickens y tema central de la presente tesis. *A Little Princess* (1995) se centra en la pequeña Sara Crewe, quien, tras ser dejada en un internado debido a que su padre debía marchar a la Primera Guerra Mundial, se enfrenta a las estrictas normas de la directora, Miss Minchin, quien quiere limitar, e incluso anular, la creatividad de la niña. Si bien las temáticas que revisten ambas obras (*A Little Princess* y *Great Expectations*) son diferentes, estas pueden ser clasificadas dentro de lo que se conoce como el “período verde” de Cuarón, ya que “presenta una saturación de ese color en la paleta cromática” (del Río Fuentes, 2019, p.86). También es importante destacar en este período la presencia de la magia y la exaltación de la imaginación, elementos que van a verse explotados luego en *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004). *A Little Princess* (1995) fue aclamada por la crítica y recibió dos nominaciones a los *Oscars* por el trabajo en la dirección artística y cinematográfica.



A Little Princess (1995)

En el 2001 Cuarón dirigió *Y tu mamá también*, con la que regresó a sus orígenes mexicanos y desarrolló una historia en donde se evidencian problemas sociales, así como se tematizan la sexualidad y el erotismo en la juventud: “*thematically this is a movie about seeking one’s identity and it’s journey.*”⁵ (Basoli & Cuarón, 2002, p. 26). El film contó

⁵ “temáticamente esta película trata sobre la búsqueda de la propia identidad y del propio camino.” (Basoli & Cuarón, 2002, p. 26). [La traducción es nuestra].

con reconocidos actores mexicanos y españoles como Gael García Bernal, Diego Luna y Maribel Verdú. Recibió una nominación al *Oscar* al mejor guión original y es considerada un ícono del Nuevo Cine Mexicano.



Y tu mamá también (2001)

El siguiente film que dirigió Cuarón fue uno que explota el género *fantasy* y, por ende, la imaginación: *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004). La película recibió críticas muy diversas, ya que algunos la elogiaron y otros no la valoraron debido a las libertades creativas tomadas por el mexicano. Sin embargo, el film contó con la aprobación y agrado de la creadora de la saga, J. K. Rowling.



Harry Potter and the Prisoner of Azkaban (2004)

Su próxima dirección fue la de la película *Children of Men* (2006), donde se adentró en el terreno de la ciencia ficción, concretamente en un mundo futurístico distópico centrado en la infertilidad humana, que a su vez ofrece una mirada sobre la cuestión inmigratoria ilegal. Del mismo modo que en su “período verde”, *Children of Men* (2006) es una transposición fílmica basada en la novela homónima de P.D. James de 1992. Las ganancias de la película fueron reducidas, pero la crítica la elogió. Fue nominada a tres *Oscars* y fue ganadora a la mejor fotografía y al mejor diseño de producción en los premios *BAFTA*.

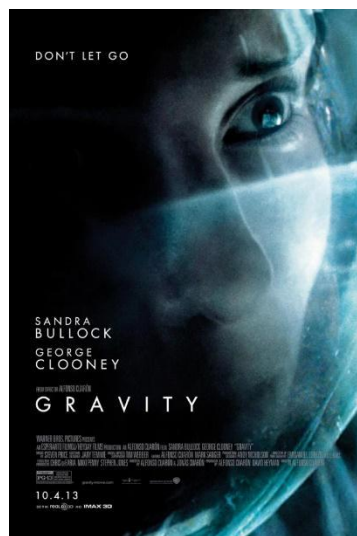


Children of Men (2006)

Las últimas dos películas dirigidas por Alfonso Cuarón, correspondientes al período de mayor fama y renombre mundial del cineasta, son completamente diferentes en cuanto a la temática que tratan, aunque revisten similitudes en las técnicas cinematográficas empleadas, como por ejemplo el uso del *long-take*⁶ (Udden, 2009). La primera de ellas es *Gravity* (2013), donde la ciencia ficción continúa siendo el eje central del film, centrándose, en esta ocasión, en el espacio. El film fue elogiado por la crítica,

⁶ James Udden en “Child of the Long Take: Alfonso Cuarón’s Film Aesthetics in the Shadow of Globalization” destaca, recuperando ciertas definiciones dadas por Bazin, lo que se entiende por *long-take*: es la conexión directa entre la producción cinematográfica y la realidad exterior, ya que presenta al mundo antes de que las ideas del propio cineasta se impongan. En palabras de Udden, “*the long take allows the world to be seen as it is (...) without the imposition of the filmmaker’s world view, which occurs when one edits thus manipulates cinematic time and space.*” (Udden, 2009, p. 34).

sobre todo en materia de fotografía y planos, así como en lo que respecta a la actuación de Sandra Bullock y George Clooney, lo que le valió siete nominaciones al *Oscar*. Dos cuestiones en torno a *Gravity* (2013) resultan importantes de destacar: la primera es que el guión fue escrito por Alfonso Cuarón junto con su hijo mayor, Jonás Cuarón; la segunda es que el film abrió la 70ª edición del Festival de Cine de Venecia el 28 de agosto de 2013.

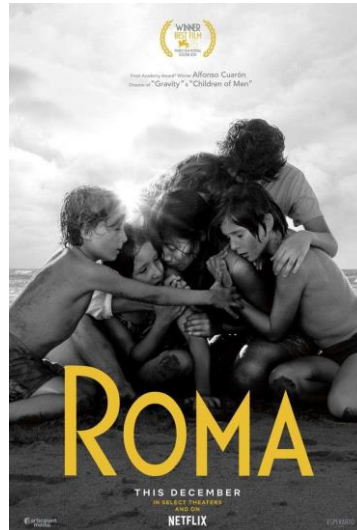


Gravity (2013)

En 2013 Alfonso Cuarón desarrolló una serie en *NBC* llamada *Believe*, donde exploró los géneros de ciencia ficción, *fantasy* y aventura. Antes de la gestación de su cinta más famosa, la revista *Times* lo colocó en 2014 en la lista de “*100 Most Influential People in the World*”.

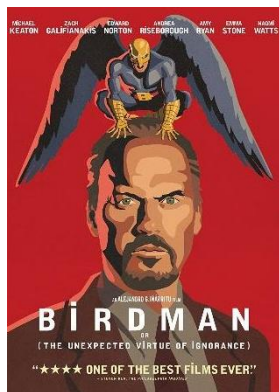
La otra película correspondiente al período de mayor fama y renombre es *Roma* (2018), cinta multipremiada internacionalmente, donde Cuarón vuelve a su origen, a su tierra, México, y explora la intimidad de una familia de clase media y su empleada doméstica, interpretada por Yalitza Aparicio. Este film, a diferencia de los anteriores, tiene una conexión directa con el director no sólo por situarse y desarrollar temáticas propias de su nación, sino también por basarse en los recuerdos de su propia infancia. *Roma* (2018) obtuvo el *León de Oro* en el Festival Internacional de Cine de Venecia, así como fue nominada a los premios *Oscar* en diez categorías. Es la segunda película extranjera de habla no inglesa en tener tantas nominaciones a los premios de la Academia,

después del film chino *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000). A su vez, es la primera cinta en español y mexicana en haber sido nominada al *Oscar* como mejor película.



Roma (2018)

La fama obtenida por Alfonso Cuarón a lo largo de su carrera hollywoodense se relaciona en gran medida con dos multipremiados directores: Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu. “*The Three Amigos*”, como los denomina la crítica norteamericana, o la trinidad mexicana del cine, son tres de los más notables, influyentes y prestigiosos directores de la actualidad. Durante varios años, prácticamente, se fueron entregando en mano la estatuilla al mejor director de los premios *Oscar*, ya que en 2013 lo obtuvo Cuarón por *Gravity* (2013), en 2014 y 2015 Iñárritu por *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014) y por *The Revenant* (2015), en 2017 del Toro por *The Shape of Water* (2017) y, nuevamente, en 2018 Cuarón por *Roma* (2018). Son tres directores unidos por su país natal, su idioma, su cultura, sus ideas innovadoras, su talento, sus premios y, sobre todo, su amor al cine.



Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance) (2014); *The Revenant* (2015); *The Shape of Water* (2017)

Todas las películas dirigidas por Alfonso Cuarón son autónomas, ya que no tienen, a pesar de algunos casos, un vínculo fuerte entre ellas y exploran diversos géneros y temáticas. Sin embargo, sí hay ejes comunes y estilemas propios: la sexualidad y la imaginación en el plano de lo temático y la utilización del *long-take*, los movimientos de cámaras, los planos, el simbolismo de los colores y el predominio de lo visual por sobre lo narrativo. Esto último reviste una importancia considerable ya que el virtuosismo fotográfico no se debe exclusivamente a Cuarón, sino también a su coequiper Emmanuel Lubezki, director de fotografía de la gran mayoría de las cintas del mexicano.

Alfonso Cuarón se posiciona en el mundo cinematográfico como uno de los maestros del plano secuencia, siguiendo el linaje de directores como Orson Wells o Andréi Tarkovski. Es importante remarcar que en su filmografía

se incrementa también la utilidad dramática, y simbólica, del plano secuencia en tanto código visual que acentúa la tensión de un conjunto de acciones, y coloca al espectador al centro de la historia, mientras encapsula, alusivamente, el sentido del film y de los personajes. (del Río Fuentes, 2019, p. 86).

Joel del Río Fuentes recupera lo destacado por el teórico David Borwell, quien indica que el cine del Cuarón se podría definir por un estilo visual denominado “*intensified continuity*”, “en tanto se propone el uso combinado de movimientos de cámara y primeros planos para engrandecer ciertos elementos dramáticos y estéticos, hasta el punto de que lo visual domina por completo la narración” (del Río Fuente, 2019,

p. 86). En varias de sus obras opta, junto con Lubezki, por la espontaneidad de la cámara en la mano, lo que remeda a la estética documental, como se puede evidenciar en *Children of Men* (2006).

Debates en torno a los cruces entre la literatura y el cine

Antes de abocarnos al análisis de *Great Expectations* (1998) de Alfonso Cuarón es preciso proveer un mínimo marco teórico-crítico sobre las relaciones entre la literatura y el cine.

Tanto el cine como la literatura presentan sus propios lenguajes y sus propias formas de comunicarle al espectador su mensaje, es decir que es preciso tener en cuenta, a la hora de analizar los cruces entre literatura y cine, que el escritor configura un relato con componentes del orden de lo lingüístico, mientras que el cineasta construye su obra utilizando elementos icónicos y sonoros que, al conjugarse, logran lo que Chion (1993) define como una síncretis audiovisual.

Durante muchos años, la crítica no sólo distinguía a la literatura del cine, sino que establecía la clara superioridad de la primera por sobre la segunda. En su libro *Literature and Film. Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (2005), Robert Stam y Alessandra Raengo establecen varios motivos por los cuales la crítica consideraba como una forma artística más elevada a la literatura. Lo primero que señalan es que, en el caso de las adaptaciones fílmicas, el hipotexto literario es siempre anterior y, por lo tanto, se tendía a considerarlo “mejor” por ser el modelo. El segundo elemento en el que reparan es que una de las hostilidades hacia la adaptación provenía del pensamiento dicotómico que indicaba que literatura y cine son opuestos/enemigos y que entre ellos es imposible generar un diálogo genuino. Stam y Raengo indican que una tercera causa de rechazo por parte de varios críticos de las adaptaciones se debió a una cuestión de iconofobia, pues la imagen estaba vista, siguiendo ciertos planteos posmodernos, como pornográfica. La cuarta razón, que según los autores mencionados aún está muy presente, es que los críticos suelen presentar una logofilia, es decir, un amor y estimación por lo verbal. El quinto motivo de hostilidad por parte de la crítica a las adaptaciones fílmicas se debe a su “*anti-*

corporeality, a distaste for the unseemly 'embodiensness' of the filmic text"⁷. (Stam & Raengo, 2005, p.6). La sexta razón que señalan es el "mito de la facilidad", que supone que las películas son más fáciles de realizar y satisfacen más al verlas. La séptima razón que Stam y Raengo presentan en torno a la hostilidad de los críticos frente a las adaptaciones fílmicas es que estas son un modo indirecto de prejuicio de clase⁸. Por último, la octava razón que señalan es que las adaptaciones serían parasitarias de la literatura, ya que toman ciertos elementos del texto y los roban.

Así como Stam y Raengo señalan cuáles son las principales causas de hostilidad de los críticos hacia las adaptaciones fílmicas, Brian McFarlane indica, en *Reading Film and Literature* (2007) y en *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996), que existen ciertos conceptos erróneos utilizados por la crítica o por los espectadores a la hora de querer señalar la superioridad de la literatura. Uno de ellos es la idea generalizada de que las películas demandan menos imaginación que los libros, ya que el espectador sólo debe observar. Sin embargo, esta visión es equívoca puesto que un espectador atento presta atención a las intrincadas interrelaciones de la *mise-en-scène*, de la edición, del sonido, de los planos, entre otras cuestiones.

Si bien, últimamente, hay una tendencia mayor a explorar los cruces entre la literatura y el cine, aún hoy los críticos, en varias ocasiones, no arriban a conclusiones compartidas. Sin embargo, es importante destacar que, a pesar de las divergencias existentes entre los teóricos, ha habido enormes avances desde 1957, con la publicación de *Novel into Film* de George Bluestone, hasta la actualidad.

Es importante rastrear una causa central de debate y conflicto como indica Dudley Andrew en *From Concepts in Film Theory*: "Unquestionably the most frequent and most

⁷ "anticoporalidad, distanciamiento de la indecorosa 'personificación' del texto fílmico (...)" (Stam & Raengo, 2005, p.6). [La traducción es nuestra].

⁸ Stam y Raengo señalan que el cine y sus producciones son consideradas, por muchos, como un tipo de entretenimiento destinado a una audiencia que carece de capital cultural: "an audience which prefers the cotton candy of entertainment to the gourmet delights of literature" (Stam & Raengo, 2005, p.7). El origen de este público masivo se remontaría para los críticos de las adaptaciones fílmicas a los espectáculos "vulgares" que disfrutaba la clase baja, como los *sideshow*s y los carnavales.

tiresome discussion of adaptation (...) concerns fidelity and transformation.”⁹ (1984, p. 423). James Naremore (1999) señala que, en gran cantidad de oportunidades, los espectadores enuncian al terminar un film “Personalmente, el libro me gustó más.”. Sin embargo, esta postura de querer juzgar la calidad de una película inspirada en un libro según su grado de fidelidad, es decir, querer evaluarla en términos de cercanía o lejanía temática con respecto a su hipotexto es “*a wholly inappropriate and unhelpful criterion for either understanding or judgment.*”¹⁰(McFarlane, 2007, p. 15). De este modo y, como bien señala Brian McFarlane en *It Wasn't Like That in the Book...*, “*Fidelity is obviously very desirable in marriage; but with film adaptations I suspect playing around is more effective.*”¹¹ (2007, p. 6). Las personas que le dan entidad a la cuestión de la fidelidad de la película al libro, estarían, en última instancia, otorgándole al texto escrito una suerte de esencia que se encuentra inmersa dentro del estilo propio del autor, según Stam y Raegno (2005).

A lo largo de los años, los críticos fueron entendiendo de un modo distinto las relaciones entre la literatura y el cine y, de este modo, llegaron a la conclusión de que es mejor ver al film como una producción artística original, que presenta el sello propio del cineasta (Cid, 2011) y que entiende a la película “*not a fiction's copy but another, an by no means a parallel, universe.*”¹² (Glavin, 2003, p. 4). A su vez, las adaptaciones libres son más atractivas e interesantes (cfr. David Kranz y Nancy Mellerski, 2008) a la hora de observarlas y analizarlas.

Si se considera el concepto de adaptación fílmica, siguiendo a críticos como Hutcheon (2006), el hipertexto debe ser entendido como una obra artística atravesada por una gran cantidad de operaciones tales como selección, actualización (Cartmell &

⁹ “Sin dudas, la discusión más frecuente y fatigosa sobre la adaptación (...) se refiere a la fidelidad y a la transformación.” (1984, p. 423). [La traducción es nuestra].

¹⁰ “un criterio totalmente inadecuado e inútil para la comprensión o el juicio.” (2007, p. 15). [La traducción es nuestra].

¹¹ “la fidelidad es obviamente deseada en el matrimonio; pero, con las adaptaciones fílmicas sospecho que es más efectivo jugar.” (2007, p. 6). [La traducción es nuestra].

¹² “no una copia de ficción sino otro, y por ningún criterio paralelo, universo.” (Glavin, 2003, p. 5). [La traducción es nuestra].

Whelehan, 2014)¹³, concretización, amplificación, con respecto al hipotexto al que se refiere (Stam y Raengo, 2005). A su vez, Kamilla Elliott sugiere -en *Rethinking the Novel/Film Debate*- “a reciprocally transformative model of adaptation, in which the film (...) metamorphoses the novel and is, in turn, metamorphosed by it.”¹⁴ (2003, p. 5). Por su parte, José Luis Sánchez Noriega entiende la adaptación fílmica como

el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (superposiciones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (2000, p. 47).

Si bien varios académicos utilizan el concepto de adaptación fílmica para dar cuenta de los cruces entre la literatura y el cine, esto supone cierto reduccionismo, ya que daría cuenta de una especie de lazo o atadura que uniría al film directamente con el texto fuente; por este motivo, es preferible hablar de transposición. Esta debe ser comprendida como “resultante de un complejo proceso creador, de transformación transmedial, que no se limita a meras operaciones mecánicas de trasvase, sino que lleva impreso el sello inconfundible de su autor” (Cid, 2011, p. 28).

Como se indicó anteriormente, la película que analizaremos en esta Tesis será *Great Expectations* del director Alfonso Cuarón, estrenada el 30 de enero de 1998 y producida por *Art Linson Productions* y distribuida por *20th Century Fox*. Es importante destacar que, si bien la obra de Dickens funciona como el hipotexto central del film de Cuarón, hay otras referencias importantes. Clémence Folléa (2014) señala que se incluyen citas a otras películas, como es el caso de *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder. Y la transtextualidad más evidente en la película de Cuarón, aparte del texto dickensiano, es la versión de *Great Expectations* (1946) de David Lean.

¹³ Los autores señalan la importancia de considerar no sólo el texto en las adaptaciones cinematográficas o los sucesos históricos, sino observar atentamente la relación con la cultural de su tiempo.

¹⁴ “un modelo de adaptación recíproco de transformación en donde el film (...) metamorfosea a la novela y, en consecuencia, es metamorfoseado por ella.” (2003, p. 5). [La traducción es nuestra].

Si bien a grandes rasgos, en el film de Cuarón la trama se mantiene igual, hay un conjunto de elementos importantes que se modifican como el espacio (de Inglaterra a Estados Unidos) y la época (de la era victoriana a la posmodernidad de los años noventa). La hipótesis de esta Tesis de Licenciatura es que la versión de Alfonso Cuarón de *Great Expectations* (1998) constituye un film rico en intertextualidades literarias y cinematográficas que propone una crítica a la sociedad de consumo y del espectáculo, al tiempo que desarrolla una reflexión sobre el rol de la imaginación y el arte en el fin del siglo XX.

CAPÍTULO I

Los códigos cinematográficos en *Great Expectations* (1998): análisis de la banda visual y sonora

Great Expectations (1998) está protagonizada por un elenco de actores renombrados y aclamados por la crítica: Ethan Hawke, Gwyneth Paltrow, Hank Azaria, Robert De Niro, Anne Bancroft y Chris Cooper, entre otros. Es importante remarcar que la cinematografía estuvo a cargo del amigo de Cuarón, Emmanuel Lubezki, ya que varias de las cuestiones formales del film tendrán su sello inconfundible.

Si bien remite en gran medida a la novela *Great Expectations* (1860-1861) de Charles Dickens, la película no es una copia transmedial, sino que presenta una gran cantidad de cambios que serán analizados a lo largo de la tesis. En este capítulo, la atención se dirigirá a realizar una sinopsis argumental del film, a revisar las críticas que suscitó y, principalmente, a analizar la banda visual (los movimientos de la cámara, la elección de los planos, la iluminación, los colores y su simbolismo) y sonora.

Sinopsis de *Great Expectations* (1998) de Alfonso Cuarón

La película comienza con una escena que muestra al pequeño Finn (Jeremy James Kissner) en los pantanos de Florida, dibujando en su cuaderno de bocetos. De pronto, un hombre emerge del agua y lo asusta. El niño descubre que este es un presidiario, Arthur Lustig (Robert De Niro), quien lo amenaza y le pide que le busque comida y lo ayude a escapar a México. Finn hace lo que se le solicita y, tras no entregarlo a la policía, permite que el preso huya.

A continuación, se observa a Finn con el marido de su hermana, Joe (Chris Cooper), un pescador, quien lleva al niño a *Paradiso Perduto*, una mansión decrepita donde habita la millonaria Ms. Nora Dinsmoor (Anne Bancroft). Antes de encontrarse con la anciana, Finn deambula solo por los jardines que rodean la residencia y halla a una

niña, Estella (Raquel Beaudene), quien, luego de unos segundos, desaparece. A continuación, se produce el encuentro entre el niño y Ms. Dinsmoor: ella le propone a Finn que juegue con su sobrina (resulta ser la misma niña que había visto en el jardín) y que la retrate. Cuando el pequeño pintor decide marcharse, Estella lo detiene junto a una fuente y lo besa, despertando en Finn un gran amor. A partir de entonces, el niño frecuenta asiduamente *Paradiso Perduto* y entabla una relación con las dos mujeres. El amor de Finn se mantiene intacto a lo largo del tiempo e incluso casi llega a concretarse sexualmente durante la adolescencia; sin embargo, Estella decide irse a Europa, sin darle ninguna explicación al joven. Tras su partida, Finn (Ethan Hawke), ya siendo un joven adulto, abandona sus sueños y metas y decide abocarse a una vida más realista para su condición social. Así es que, al igual que Joe, trabaja como pescador.

Luego de siete años, un abogado de Manhattan llamado Jerry Ragno (Josh Mostel) llega a Florida y le comunica a Finn que su sueño se puede convertir en realidad, ya que un donador generoso apostó por él y quiere que sus cuadros sean expuestos en una galería de arte de Nueva York. Tras este anuncio, el pescador decide aceptar, sospechando que el misterioso benefactor sea Ms. Dinsmoor, cuyo objetivo es unirlo con Estella.

En Nueva York, Finn se encuentra después de varios años con la bella Estella (Gwyneth Paltrow), quien lo invita a un bar, el *Borough Club*, donde el joven artista conoce a la alta sociedad de la ciudad y al prometido de ella, un empresario millonario llamado Walter Plane (Hank Azaria). El amor de Finn por Estella vuelve a despertar con más intensidad. Al día siguiente, la retrata desnuda, pero ella, igual que en la adolescencia, se retira sin decir nada; en esta ocasión el artista la persigue y se queja de su frialdad. Estella se justifica diciendo que es así por culpa de la educación que le dio Ms. Dinsmoor.

La carrera artística de Finn prospera; logra gran publicidad y reportajes, donde miente acerca de su vida y de las personas que lo rodearon en su infancia. A pesar de su éxito laboral, la felicidad no le llega al joven artista, ya que Estella le comunica que se casará con Walter. Finn intenta impedirlo y logra, por una noche, hacer el amor con su musa.

Al día siguiente, Finn presenta sus cuadros en una galería de arte. Estella no concurre al evento, pero sí Joe, quien lo avergüenza por poner en evidencia su origen humilde. Destrozado por su fracaso sentimental, Finn corre bajo la lluvia a la casa de su amada para declararle su amor; sin embargo, ella ya no se encuentra en Nueva York, sino en un avión con su marido, Walter. El artista se encuentra en cambio con Ms. Dinsmoor, quien reconoce que su objetivo era ver sufrir a Finn como modo de venganza, ya que ella misma había sufrido a causa de un hombre que la había abandonado. Cuando descubre la tristeza que generó en el artista, se arrepiente.

A continuación, Finn regresa a su estudio y allí se encuentra con un hombre que necesita un teléfono. Este lo felicita por su éxito y, al irse, le menciona el nombre de Ragnó. En ese mismo instante se produce la anagnórisis del joven artista, ya que comprende que este misterioso señor es no sólo el reo a quien él había ayudado en los pantanos de Florida, sino también su benefactor. Finn lo acompaña al subterráneo, debido a que Lusting está huyendo de la mafia. Allí este es apuñalado por un hombre y muere en manos del artista.

Luego, el espectador se entera de que Finn pasa una temporada en París, hasta que regresa a Florida y visita a Joe. La última escena del film se centra en su vuelta a *Paradiso Perduto* y su sorpresivo encuentro con Estella y su pequeña hija. Ella se arrepiente por lo realizado en su juventud y Finn la perdona. Esto se expresa en el gesto de tomar su mano.

Recepción del film

El film recibió reseñas tanto positivas como negativas. Las primeras se centraban mayoritariamente en el desempeño de los actores y en el *soundtrack*, así como en la maestría de la fotografía y de los planos y encuadres: “*Cuarón and Emmanuel Lubezki, the director of photography, maintain a high sense of style and atmosphere.*”¹⁵ (Johnson, 1998). Algunos, como Chris Dickinson (2016), sostienen que los cambios más profundos con respecto a la novela de Dickens se generan en los personajes, mientras que el resto

¹⁵ “Cuarón y Emmanuel Lubezki, el director de fotografía, mantienen un alto sentido del estilo y la atmósfera.” (Johnson, 1998). [La traducción es nuestra].

de las modificaciones serían “cosméticas”. Por otra parte, Janet Maslin expone y argumenta en un artículo del *New York Times* que “*the film makes up in visual exoticism some of what it loses in character and context.*”¹⁶ (1998). Otra de las cuestiones que sostiene Maslin es la preponderancia de lo visual sobre lo verbal. Este argumento es defendido en gran medida por Danielle Huether y Jessie Cogan, ya que “*by making the film more visual, it lends itself to be interpreted by the viewer rather than telling the viewer what to think. Dickens in a sense wanted the reader to interpret the meaning of his novel in this same way.*”¹⁷

En un artículo titulado “Un Dickens Vacío y sin Realismo”, Oswaldo Osorio sostiene que el film de Cuarón descarta el dramatismo propio de la obra del escritor inglés y cuestiona la falta de fidelidad con el hipotexto: “se pierde la verdadera esencia del texto original, pues recordemos que Dickens ante todo era un retratista del ambiente de miseria y los bajos fondos de la sociedad victoriana” (Osorio). Si bien rescata el tratamiento de las imágenes, sobre todo aquellas en las que se centra en el personaje interpretado por Anne Bancroft, concluye su reseña con una frase contundente: “*Grandes Esperanzas* no tiene salvación.” (Osorio).

La gran mayoría de las críticas negativas del film se refieren también a la falta de fidelidad con la obra de Dickens. Como ya se explicitó en la introducción, creemos que este modo de abordar una película es limitado y, además, resulta erróneo particularmente en este caso, puesto que *Great Expectations* (1860-1861) de Charles Dickens no es el único hipotexto del film: “*the precursor literary work is only an aspect of the film’s intertextuality*”¹⁸ (McFarlane, 2007, p. 9).

Steve Vineberg sostiene que el trabajo que realizó Cuarón en *Great Expectations* (1998), en comparación con el de *A Little Princess* (1995), su film anterior, es “*even*

¹⁶ “la película compensa con exotismo visual algo de lo que pierde en carácter y contexto.” (1998). [La traducción es nuestra].

¹⁷ “al hacer que la película sea más visual, se presta a ser interpretada por el espectador en lugar de decirle lo que debe pensar. Dickens, en cierto sentido, quería que el lector interpretara el significado de su novela de la misma manera.” [La traducción es nuestra]. La referencia bibliográfica figura señalada en la bibliografía, pero la publicación no presenta fecha.

¹⁸ “la obra literaria precursora es sólo un aspecto de la intertextualidad del film (...)” (McFarlane, 2007, p. 9).

better” (Vineberg, 2012). Elogia los planos, las imágenes, los “*marvelous moments*” (Vineberg, 2012) y el carácter imaginativo que reviste la película.

El actor principal del film, Ethan Hawke, señaló en una entrevista cuál creía que era el motivo por el cual la película no había tenido tanto éxito en su estreno:

*People like that movie now, and they liked it when it came out, but it came out a couple of weeks after Titanic and so nobody gave a shit about anything but Titanic for about nine months after Titanic came out. Particularly, another romance that didn't involve a giant ship sinking*¹⁹ (GQ, 2018).

A pesar de las diversas reseñas y juicios que suscitó *Great Expectations* (1998), nadie niega su maestría en los planos, en el sonido, en los colores, en los encuadres y en la iluminación; por este motivo, el siguiente apartado profundizará en estas cuestiones.

Códigos cinematográficos

El estudioso Ramón Carmona señala en *Cómo se comenta un texto fílmico* (2006) que el cine está compuesto de diversos códigos que, aunque no presenten la misma firmeza que otros de otra naturaleza como el Morse o el de la lengua natural, sí existen y son efectivos. Estos se dividen en cuatro grupos: tecnológicos, visuales, sonoros y sintácticos o de montaje.

Los códigos tecnológicos se refieren “al film en tanto objeto tecnológico” (Carmona, 2006, p. 85), es decir, suponen el soporte físico, los medios de reproducción y el sitio concreto en donde la película se materializará/proyectará. Esto tiene un efecto importante en la recepción del film, ya que no es lo mismo para un espectador disfrutar de una cinta en una sala de cine que en el *living* de su casa. Del mismo modo, como

¹⁹ A la gente le gusta esa película ahora, y les gustó cuando salió, pero salió un par de semanas después de *Titanic*, por lo que a nadie le importó nada más que *Titanic* durante unos nueve meses después de que saliera. En particular, otro romance que no involucró el hundimiento de un barco gigante (...) (GQ, 2018). [La traducción es nuestra].

sostiene Carmona, ciertos efectos buscados sólo son posibles de efectuar con determinados formatos.

El segundo código que Ramón Carmona establece es el visual y este, a su vez, se encuentra dividido en cuatro subcategorías: la iconicidad, el carácter fotográfico, la movilidad y los elementos gráficos. Por su parte, la fotografía incluye, según el crítico, cuatro aspectos:

- la perspectiva: como indica Carmona, esta no se limita exclusivamente a “la construcción ideológica tendente a reforzar el efecto de realidad” (2006, p. 93), sino que también busca incorporar la propia subjetividad del observador, es decir, el punto de vista que contribuye a la ilusión de la realidad;
- la planificación: se centra en comprender cómo están delimitados los bordes. A su vez, apunta a los tipos de planos, la inclinación de la cámara y la angulación; es decir, ya no sólo se refiere a cómo el espacio se encuentra establecido, sino “al modo de mirarlo” (2006, p. 96);
- la iluminación: si bien este no es un código específico del cine, en el ámbito del séptimo arte apunta a la identificación de los diversos usos de la luz en la composición de un encuadre;
- el color: básicamente, Carmona distingue aquellas cintas que se encuentran en blanco y negro de las que presentan color y se centra en comprender cuál es el uso que a este le otorgan.

El tercer código que destaca Ramón Carmona es el gráfico, que se relaciona con las diversas escrituras que aparecen a lo largo del film: los títulos; los subtítulos (en caso de presentarlos); escritos varios que forman parte de algún elemento o decorado fotográfico, ya sean diegéticos o no diegéticos. La gran mayoría de estas escrituras son añadidas en el período de postproducción.

El cuarto código que presenta el crítico es el sonoro, que comprende la voz, el ruido y la música. Por último, el quinto código es el sintáctico o también conocido como

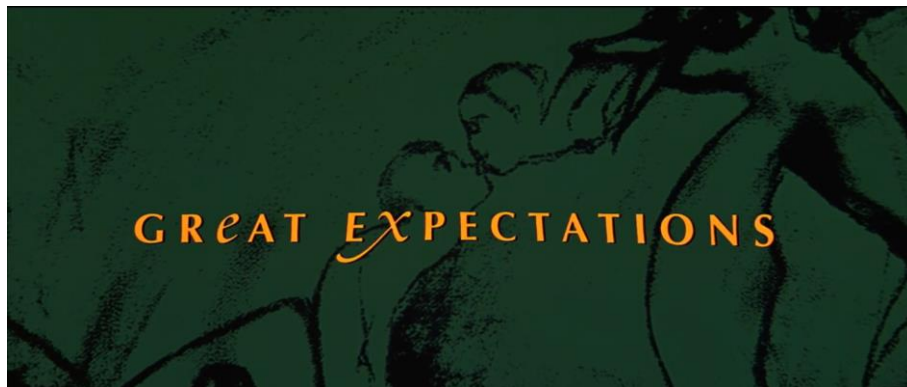
montaje: este “articula el proceso de composición y reunión de todos los elementos para construir el film.” (Carmona, 2006, p. 109).

A continuación, examinaremos estas cuestiones en *Great Expectations* (1998).

a. Códigos gráficos

Como se ha indicado al inicio del capítulo, uno de los códigos propios del cine es el gráfico, que comprende los títulos, los subtítulos, los didascálicos y los textos que, en palabras de Casseti y di Chio (1991), pertenecen a la realidad. Estos últimos pueden ser diegéticos (pertenecientes al plano de la historia) o no diegéticos, resultando externos al mundo presentado.

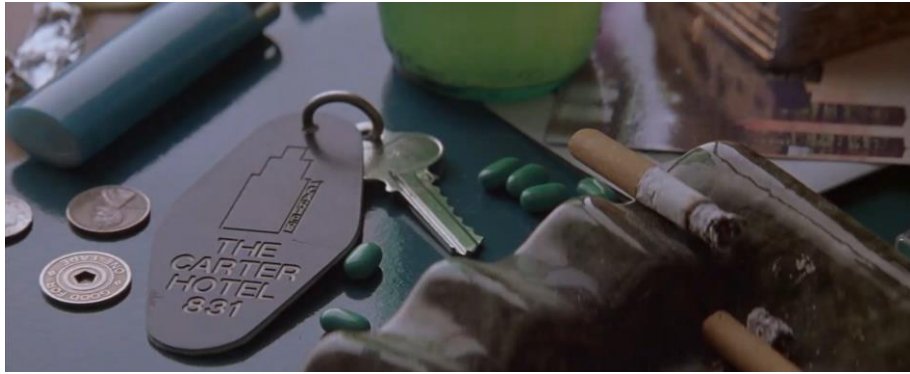
Los títulos y los créditos iniciales y finales son colocados en el film en el momento de la postproducción. Al comienzo de *Great Expectations* (1998) estos aparecen en letras grandes amarillas con bordes negros sobre un fondo verde y, luego, sobre la primera escena, es decir, el momento en el que el pequeño Finn se encuentra en el bote dibujando en los pantanos de Florida.

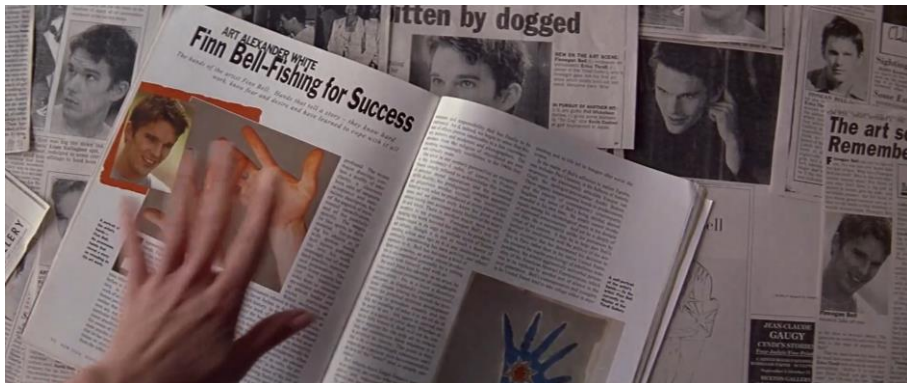




Durante el resto del film, los gráficos que se observan son exclusivamente del orden de lo diegético. Todos ellos sirven para contextualizar la trama en Estados Unidos: aparecen en inglés; remiten a marcas de bebidas, de ropa y de cigarrillos norteamericanas; permiten identificar al cuerpo de policía, el subte de Manhattan y los titulares de revistas. También se pueden observar los nombres de la residencia de Ms. Dinsmoor, el de la humilde casa-taller de Joe y el del hotel neoyorquino donde Finn se aloja al comienzo.







b. La banda visual

1. El encuadre: los modos de filmación

Como Francesco Casetti y Federico di Chio señalan en *Cómo analizar un film*, “filmar un objeto significa (...) decidir desde qué punto mirarlo y hacerlo mirar (...) y estas elecciones no están exentas de consecuencias, pues subrayan o añaden significados propios del objeto encuadrado.” (1991, p. 87). Esto es de gran importancia, ya que las decisiones tomadas por el director respecto de los planos pueden revelar indicios,

focalizar la atención del espectador en ciertos rasgos faciales, o bien deleitarlo con un imponente paisaje. A lo largo de *Great Expectations* (1998) de Alfonso Cuarón se pueden observar una gran cantidad de planos: generales, americanos, medios, primeros planos, primerísimos primeros planos, entre otros.

El plano general es definido por Ramón Carmona como “el que incluye una figura humana en su totalidad dentro del encuadre.” (2006, p. 96). Por su parte, Francesco Casseti y Federico di Chio lo denominan “figura entera”. Este tipo de plano se puede observar en la primera parte del film cuando Finn, luego de su inesperado y terrorífico encuentro con Lustig, regresa al puerto y entabla una breve conversación con Joe. Durante este diálogo el espectador puede comprender el carácter abusivo de la hermana del protagonista y la relación que la pareja de ella y el pequeño comparten. Cuando Finn se retira, el plano muestra unos segundos a Joe, dejando en el fuera campo al niño, quien constituye la perspectiva desde la que se observa.



Del mismo modo, se puede observar el llamado “plano conjunto”, en donde la figura humana se observa en su totalidad, pero, en vez de ser sólo una, se hallan dos o más cuerpos en escena. Esto sucede en diversos momentos del film: por ejemplo, en los bailes que entablan Finn y Estella en la casa de Ms. Dinsmoor, junto a la anciana; también en el encuentro final de Lustig con el exitoso artista en su ático de Nueva York, donde se lleva a cabo un diálogo que funciona como la anagnórisis de Finn, debido a que descubre quién es su misterioso benefactor.



Otro de los planos destacados, tanto por Ramón Carmona como por Francesco Cassetti y Federico di Chio y Giannetti (2014) es el americano. En él, la figura humana ocupa el encuadre, pero no su cuerpo entero, sino desde sus rodillas para arriba, tal y como puede evidenciarse en el diálogo que se establece entre Ragno, el abogado, la directora de la galería de arte de Nueva York y Finn. El encuadre se centra en los primeros dos, dejando al artista plástico en el fuera campo.



El plano de figura media es muy similar al anterior con la diferencia de que el encuadre es desde la cintura para arriba. En *Great Expectations* (1998) aparece en varias

oportunidades, como se puede evidenciar en el siguiente fotograma que presenta a Lustig en el ático neoyorquino de Finn. En esta oportunidad, la focalización del artista se centra directamente en el anciano.



El primer plano “incluye una vista cercana de un personaje, centrándose en una parte de su cuerpo, principalmente su rostro, pero también un brazo o una mano.” (Carmona, 2006, p. 96). El objetivo principal de este tipo de plano es centrar la atención en el rostro, ya que, como indica Jacques Aumont (2008), muchas veces este permite al público comprender lo que sucede en el interior de los personajes sin necesidad de que haya un diálogo que explicita su sentimiento. Por ejemplo, esto se demuestra en el acercamiento erótico de Estella a Finn durante la adolescencia. No se comunica verbalmente lo que sienten, pero se evidencia en el rostro de placer de ella.



Del mismo modo, Cuarón centra la atención en el rostro de Finn en varias ocasiones, como en la oportunidad en que este ve a Estella en una fiesta durante su adolescencia. Asimismo, el director emplea el primer plano en Ms. Nora Dinsmoor para que el espectador no sólo sea capaz de evidenciar el paso del tiempo en su rostro, sino

para que también pueda dar cuenta de sus estados anímicos, como el dolor, la soledad y el abandono que siente en una de sus últimas escenas. Nuevamente se observa aquí la rostificación expresiva.



Sin embargo, el primer plano, como señala Cardona en su definición, no se centra exclusivamente en el rostro de los personajes, sino que el elemento a destacar puede ser un brazo o una mano. En las primeras escenas esto se observa con claridad en la mano de Lustig que tapa fuertemente la boca de Finn para que este no pueda gritar. El empleo del primer plano evidencia la desesperación del reo y, dado el gran tamaño de la mano, se enfatiza su superioridad frente a la indefensión de Finn.



Otro de los planos que pueden encontrarse en el cine es el denominado “primerísimo primer plano”, que habitualmente se centra en los ojos o en la boca de los personajes. El empleo de este plano aparece a lo largo del todo el film centrado en Estella, resaltando, de este modo, su belleza física. Según Pamela Katz, estos *close-ups* producen un “*surreal touch*” que hace que parezca más un “*figment of Finn’s imagination than a solid human figure*”²⁰ (2003, p. 102). Los fotogramas seleccionados, por caso, se centran en los hermosos rasgos de Estella niña.



²⁰ “producto de la imaginación de Finn que una sólida figura humana.” (2003, p. 102). [La traducción es nuestra].



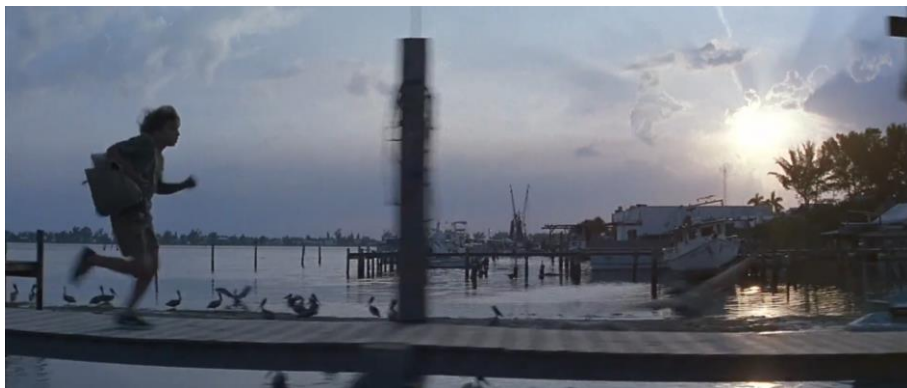
El plano detalle es similar al primerísimo primer plano, pero, a diferencia de este, no se centra en el cuerpo humano, sino que focaliza su atención en un objeto. Su empleo se observa en varias oportunidades en el film: en la primera escena, la cámara muestra en detalle la caja de lápices con los que Finn dibuja sus bocetos; en una de las escenas finales, la atención se direcciona a dos elementos puntuales: el arma homicida (navaja) y el cuaderno de dibujos ensangrentado en manos de Lustig.



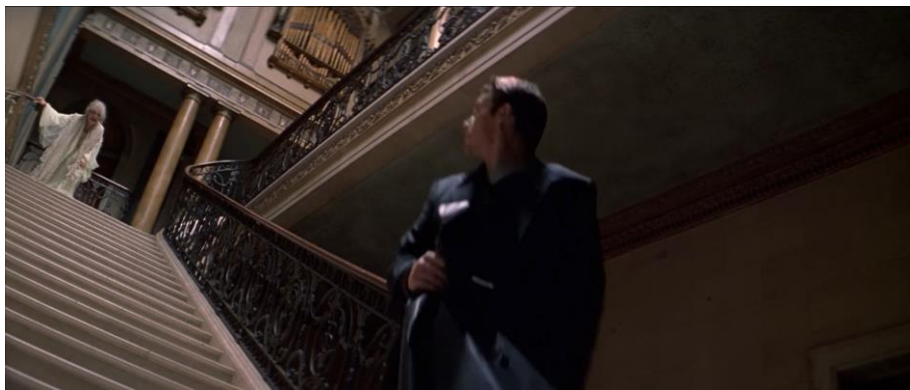


Antes de adentrarse en la banda visual, es importante remarcar tres nociones que son expuestas por Francesco Casetti y Federico di Chio en *Cómo analizar un film* (1991). Estas son: a) el campo largo (C.L.), en donde la cámara presenta una figura humana dentro de un paisaje o entorno, pero, si bien esta es claramente reconocible, no se busca que la persona sea lo que sobresale; b) el campo larguísimo (C.L.L.), que presenta “una visión que abarca un ambiente entero, de modo bastante más amplio de cuanto los personajes y la acción que residen allí pueden exigir (tanto es así que estos últimos, en cierto modo, se pierden)” (1991, p. 87); c) el campo medio (C.M.), que se caracteriza por mostrar tanto a la figura humana como a su entorno; el acento, a diferencia de los anteriores, está puesto en ambos. Estos planos dan cuenta en el film de la maestría de Emmanuel Lubezki. A continuación, se pueden observar tres fotogramas que ilustran estos tres campos: el primero de ellos corresponde al campo largo, el segundo al larguísimo y el tercero al medio.





Con respecto a la angulación de la cámara (Petrie & Boggs, 2018), Ramón Carmona establece tres grandes modos en los cuales se puede mostrar la imagen al espectador: normal, picado y contrapicado. El primero de ellos se basa en la ubicación de la cámara a la altura de los ojos del receptor; el segundo se posiciona desde arriba; el tercero, desde abajo. En el caso del contrapicado, este suele utilizarse para desestabilizar al personaje y al espectador. En algunas circunstancias, el director opta por colocar la cámara de manera perpendicular al suelo (plano cenital), lo que genera un efecto estético en donde pareciera que el público se halla en una posición de dominio de toda la escena. A continuación, se presentan cinco fotogramas que dan cuenta de estas angulaciones: el primero hace referencia al plano normal, el segundo al picado, el tercero y cuarto al contrapicado (concretamente en el tercero se puede evidenciar la superioridad de clase social y poder a la que alude la figura del abogado Ragno en comparación a Finn – pescador en ese entonces-) y el quinto al plano cenital.





El último tipo de plano del que se hará mención es el indirecto, en donde se emplea el reflejo a través de un objeto, como, por ejemplo, el agua o un espejo. En *Great Expectations* (1998) esto puede observarse en la escena en la que Finn va a ver a Ms. Dinsmoor, luego de enterarse de que tiene un benefactor que le pagará los gastos para que presente sus cuadros en una galería en Nueva York. Ella se encuentra sentada frente a un tocador. Mientras Finn le habla, la cámara enfoca un espejo en donde se refleja el rostro de la anciana aumentado.



2. Tratamiento lumínico y cromático

Ramón Carmona (2006) señala que la iluminación puede o bien visibilizar claramente elementos presentados en el encuadre o, por el contrario, generar un efecto difuminador con el objeto de desrealizar. En esta segunda forma, la luz adquiriría una dimensión más cercana al orden de lo simbólico. En el caso del film de Cuarón, como se ha indicado antes, lo visual posee una clara preponderancia sobre lo verbal. Esto se debe

en gran parte a la maestría de las tomas, pero sobre todo al carácter onírico, mágico y de ensueño presentes a lo largo de la película.

Si se tiene en consideración toda la filmografía de Alfonso Cuarón, un espectador atento sería capaz de identificar en varias de sus cintas una de las principales características estéticas del cineasta: la magia. Así como en *Y tu mamá también* (2001) o en *Roma* (2018) lo preponderante es una visión más de índole realista, en la que se busca describir y señalar situaciones de su tierra, México, en las demás películas suele subrayarse el ensueño. Los pensamientos futurísticos distópicos de *Children of Men* (2006) o el viaje al espacio, como se observa en *Gravity* (2013), revisten en sí mismos una dimensión desconocida, cercana a un sueño. Del mismo modo, el carácter onírico y mágico se desarrolla claramente en *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004), así como en *A Little Princess* (1995) y en *Great Expectations* (1998). En los dos últimos filmes, el color verde, como se verá más adelante, genera una atmósfera mágica.

Antes de adentrarse en el terreno del color, es necesario regresar a la iluminación para indicar cómo esta genera un “*aura of magic mystery*”²¹ (Pichler, 2009, p. 53) y una “*dreamlike atmosphere*”²² (2009, p. 53). Esta concepción mágica u onírica del espacio generada a partir de la luminosidad se produce en las escenas en las que la cámara se centra en Estella, ya sea cuando ella aparece de modo inesperado, así como cuando el espectador sabe de su presencia. La luz, en estos momentos, como señala Pichler (2009), suele encontrarse detrás de su figura, resaltando su silueta. De este modo, la iluminación empleada por Cuarón en estas escenas es blanda con el fin de destacar su belleza, como se puede observar en el siguiente fotograma en donde la luz proviene únicamente de la ventana:

²¹ “aura de misterio mágico (...)” (2006, p. 53). [La traducción es nuestra].

²² “atmósfera parecida a un sueño (...)” (2006, p. 53). [La traducción es nuestra].



Al no presentar una luz que ilumine perfectamente sus facciones y al dejar en una cierta oscuridad su rostro, no sólo se potencia el carácter misterioso de Estella, sino que además se alimenta la irrealidad y la percepción distorsionada de Finn cfr. (Pichler, 2009). Sobre este punto volveremos en capítulos posteriores.

La suavidad de la iluminación se puede observar con gran claridad en las escenas en las que se encuentra Estella como objeto de contemplación. Pero, además, este tipo de luz se hace presente en el exotismo que rodea a *Paradiso Perduto*, la mansión de Ms. Nora Dinsmoor. Si bien esta residencia se caracteriza por ser un lugar oscuro con muy pocas luces, la mayor fuente de iluminación proviene del exterior, del brillo y el resplandor del sol de Florida. Los rayos penetran los grandes cristales tornasolados, generando una atmósfera misteriosa y onírica: parece que Finn entrara a otro mundo al cruzar los umbrales de la residencia de la anciana. Como se observa en el fotograma, el efecto de la contraluz resalta el abandono del lugar, así como su misterio.



Ahora es preciso considerar el tratamiento cromático. El color, como señalan Cassetti, di Chio y Carmona, está contemplado como la norma hoy en día. Sin embargo,

la neutralidad que presenta el color en el cine actual es, en varias ocasiones, aparente, debido a que

a menudo (...) hay (...) casos en que los colores son funcionales con respecto al relato, ofreciendo códigos suplementarios (...) [en donde] cada color se asocia entonces con un personaje o con un estado emotivo, proponiéndose como signo de reconocimiento de los distintos elementos de la historia (...). (Cassetti y di Chio, 1991, p. 91).

Siguiendo lo propuesto por Cassetti y di Chio, el empleo del color en el film de Cuarón debe entenderse no desde una perspectiva de neutralidad, sino simbólicamente. Teniendo en cuenta esto, lo primero que debe destacarse es que *Great Expectations* (1998) forma parte del “período verde” del director. Esto no es algo exclusivo de este film, sino que también se halla en *Sólo con tu pareja* (1991), en *A Little Princess* (1995), así como en ciertas escenas de *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004).

En el film que nos ocupa, el verde aparece ya en los créditos iniciales y continúa a lo largo del todo el film en la ropa de los personajes, los decorados, los dibujos de Finn, la naturaleza.

El color verde, según Michel Pastoureau y Dominique Simonnet (2006), posee propiedades relajantes, calmantes, pero, al mismo tiempo, también representa “lo que se mueve, cambia, varía (...). Es el color del azar, del juego, del destino, de la suerte, de la fortuna” (2006, p. 70). No es sólo el color de la esperanza, sino el de la suerte también. Todas estas cuestiones se ven presentes en *Great Expectations* (1998)

Las tomas del *locus amoenus* de los jardines de *Paradiso Perduto* abundan en tonalidades de verdes que permiten a Finn adentrarse en un mundo signado por la imaginación, el ensueño y el exotismo representado por la naturaleza: los árboles, las plantas, las fuentes, la laguna, los animales. La vegetación relaja al protagonista y le permite aislarse y, en consecuencia, explorar su interioridad. Es importante destacar que esto no lo produce exclusivamente el verde natural de la residencia de Ms. Dinsmoor, sino que también el pantano de Florida y el *Central Park* en Nueva York. Este último funciona como un oasis creativo en medio de la alienante urbe.



Es importante destacar dos aspectos. El primero de ellos radica en la tonalidad verdosa de la ropa de Ms. Dinsmoor y de Estella cuando el niño las conoce. Pastoureau y Simonnet (2006) sostienen que, con los años, el verde ha adquirido dimensiones negativas y amenazantes. Esto se conjuga perfecto con la reflexión de Raffaella Antinucci:

The dangerousness and deceit of the "ever-green" outfits of Miss Dinsmoor and Estella. The gaudy colours of the female dresses assimilate them to beasts of prey - almost mantis-like -, ready to trap the male after having excited his courtship. Such a

*zoomorphic metaphor is further supported by the greenness of the beautiful parrot standing out in the hall of Miss Dinsmoor's manor house.*²³ (2006, p. 298).



²³ La peligrosidad y el engaño de los atuendos ‘siempre verdes’ de Miss Dinsmoor y Estella. Los llamativos colores de los vestidos femeninos los asimilan a bestias de presa (casi como mantis), listas para atrapar al macho tras haber excitado su cortejo. Esta metáfora zoomorfa se ve reforzada por el verdor del hermoso loro que se destaca en el vestíbulo de la mansión de Miss Dinsmoor. (2006, p. 298). [La traducción es nuestra].



En segundo lugar, el color verde también se asocia a la fortuna, entendiendo esta palabra en tres de las acepciones que propone la Real Academia Española: suerte favorable, éxito y capital. El reconocimiento artístico de Finn se produce gracias a un benefactor desconocido, quien, a través de generosas contribuciones de dinero, permite que el joven logre triunfar en una de las cunas del arte: Nueva York. Esta ventura, simbolizada en el verde de los mil dólares que el abogado Ragno le entrega a Finn, funciona como la llave a la meca de las galerías artísticas. Ese sobre con dinero representa el inicio de su esperanza y de sus expectativas. Como señalan Ana Moya y Gemma López:

*Green has been reinterpreted by late twentieth century American culture to signify a state of heightened sexuality in specific situations, and is a colour often associated with expectations/hope in Western cultures. Green is also the colour of money in the U.S.; the word **green** being even used in slang to replace **dollar**. Finn's expectations being pictured in green (...)²⁴ (2008, p. 179).*

²⁴ El verde ha sido reinterpretado por la cultura estadounidense de finales del siglo XX para significar un estado de sexualidad elevada en situaciones específicas, y es un color que a menudo se asocia con expectativas / esperanza en las culturas occidentales. El verde también es el color del dinero en Estados Unidos; la palabra *verde* incluso se utiliza en la jerga para reemplazar al *dólar*. Las expectativas de Finn se muestran en verde (...) (2008, p. 179). [La traducción es nuestra].



A pesar de que todo el film está atravesado por una saturación verde en la paleta cromática, otros colores también son significativos: el azul y el blanco.

El azul es un color extremadamente polisémico, ya que puede hacer referencia al frío, a la tristeza y a la soledad o, en cambio, puede dar cuenta de lo inmaterial, del espacio de lo onírico y de la reflexión (Pastoureau & Simonnet, 2006). En la primera escena, el agua y el cielo azulados dan lugar a una atmósfera de introspección, de ensueño, con la que Finn es capaz de conectarse para poder realizar sus bocetos.



En Nueva York, en cambio, las tonalidades del azul subrayan la frialdad, el aislamiento, la alienación de los personajes: no hay un espacio que permita la conexión con la propia interioridad. A pesar de ello, en el momento en el que el artista y Estella se unen carnalmente, la habitación se ilumina de un color anaranjado que emana de los cuerpos de los protagonistas, mientras la ciudad se encuentra dominada por la noche, el frío y la lluvia. Cuando este encuentro pasional culmina, la musa de Finn se dirige a la ventana, inmersa en sus propios pensamientos, reflexionando. Como indica la Dra. Adriana Cid recuperando lo propuesto por Jordí Balló, “la ventana está íntimamente relacionada con la introspección, de tal manera que el personaje que se recorta contra ella

dirige su mirada menos hacia afuera que hacia la propia interioridad (...) Se trata entonces de un motivo fuertemente intimista.” (2018, p. 9). Justamente, el sobreencuadre de Estella da cuenta de esto y el color que aparece para sostener y subrayar el carácter reflexivo es el azul.



El color blanco también tiene un rol importante en el film debido a que aparece como el tinte del vestido de Estella la primera vez que la ve Finn, así como en la última escena en donde los protagonistas se perdonan, dejan atrás el pasado y se toman la mano. De acuerdo con lo señalado por Pastoureau y Simonnet en *Breve historia de los colores* (2006), “en casi cualquier punto del planeta, el blanco remite a lo puro, a lo virgen, a lo limpio, a lo inocente” (2006, p. 53). En la Estella niña, todos estos atributos aplican a la perfección: indican su estado virginal de pureza. Surge como un ser sin mácula que subyuga a Finn. Por otra parte, el blanco aparece cuando los personajes “*are finally coming clean with each other.*” (Pichler, 2009, p. 54): en la escena final entre Estella y el artista y cuando Ms. Dinsmoor le confiesa la verdad sobre sus planes. El blanco señala la

caída de la máscara, del engaño, de la simulación. Esta hipótesis se desarrollará en capítulos posteriores.



El color no sólo se encuentra en la naturaleza o en la vestimenta de los personajes, sino que también está presente en el diseño de los espacios. Florida rebosa en brillo, luz natural y colorido, mientras que *Paradiso Perduto* y Nueva York se caracterizan por la oscuridad y la frialdad. Manhattan, como señala Pichler (2009), se muestra generalmente de noche o con lluvia y resalta exclusivamente la luminosidad de sus carteles, junto con los tubos de luces de neón en el subte.





Por otra parte, el color, como señala Pichler (2009), también se emplea como modo de expresar el estado psicológico de los personajes, principalmente de Ms. Dinsmoor. A lo largo del film, la anciana cambia la tonalidad de su cabello en tres oportunidades: de rubia pasa a pelirroja, luego a un pelo gris sin tintura. Lo mismo aplica a su maquillaje, que se direcciona del exceso a la carencia absoluta cfr. (Pichler, 2009). En el caso de la vestimenta, la opulencia y la parafernalia del comienzo decaen con el correr del film. Las máscaras desaparecen, dejando en evidencia la realidad desprovista de artificio. También sobre este punto retornaremos en el tercer capítulo de la tesis.



c. La banda sonora

El cine se desarrolló como un espectáculo audiovisual, por lo que el sonido es una parte esencial de su composición. Como señala Carmona, el séptimo arte nunca tuvo un período “mudo”, sino que, en sus inicios, solía estar acompañado de música en vivo y

también “de los ‘explicas’, que contaban de viva voz el desarrollo de la historia al filo de la proyección.” (2006, p. 106). Por este motivo es que uno puede argumentar la importancia de la sonoridad en el cine desde su génesis. Como se había sintetizado antes, la banda sonora de un film está compuesta de tres elementos centrales: las voces, el ruido y los sonidos musicales.

La voz, primero de los elementos que constituyen la banda sonora, se divide, según la clasificación establecida por Ramón Carmona en *Cómo se comenta un texto filmico* (2006), en “*in*”, “*out*”, “*off*”, “*through*” y “*over*”. La primera es la que proviene de la boca de los personajes que se encuentran presentes en el encuadre; por “*out*” se entiende a aquella que irrumpe en la imagen; la voz “*off*” se caracteriza por representar el monólogo interior o los momentos en los que se recurre al *flashback*; la “*through*” es “la emitida por alguien presente en la imagen, pero al margen del espectáculo de la boca” (2006, p. 108); y, por último, la “*over*” se utiliza para aquella voz que “se instala en paralelo a las imágenes, sin relación con ellas emergiendo de una fuente exterior a los elementos que intervienen diegéticamente en el film.” (2006, p. 108). En el film de Cuarón hay dos tipos de voces que predominan y que son las que se desarrollarán a continuación: la “*in*” y la “*over*”.

La voz “*in*” aparece en todos los diálogos de la película. Como ya fue dicho en contadas oportunidades por la crítica y también en esta tesis, *Great Expectations* (1998) se caracteriza por una preponderancia en las imágenes visuales en detrimento de lo verbal. Sin embargo, los diálogos presentes no sólo permiten comprender mejor la diégesis de la historia, sino que son sumamente útiles para identificar las clases sociales de los personajes, ya que el director coloca en boca de ellos expresiones, modos o, incluso, impropiedades que delatan la posición que ellos ocupan en la sociedad: “*heteroglossia (...) is used as a vehicle for the confrontation among world-views and ideologies.*”²⁵ (Antinucci, 2006, p. 297). En una sociedad marcada por el *status* y la clase, el lenguaje es un aspecto que debe cuidarse y que, a su vez, explicita el lugar en el que uno está

²⁵ “la heteroglosia (...) está utilizada como un vehículo de confrontación entre visiones de mundo e ideologías.” (Antinucci, 2006, p. 297). [La traducción es nuestra].

situado. Por este motivo, Ms. Dinsmoor se burla del acento de Finn y de sus expresiones como “*I ca’an’t, sorry ma’am*”, frases que su hermana le había dicho que emplee.

Las clases sociales se delimitan también en los idiomas que dominan los personajes. Estella, criada como miembro de la *high class* estadounidense, estudia en internados en Suiza y Francia, y entabla relaciones amistosas y laborales con personas pertenecientes a la *upper class* neoyorquina; además, domina el idioma francés y lo utiliza en ocasiones para hablarle a Finn, sabiendo que este no lo comprende. A pesar de esto, ella continúa usándolo para reafirmar la diferencia social entre ambos.

El dialecto de la clase social baja no sólo se impone en el habla de Finn, su hermana y Joe; también aparece en los improperios de ciertos personajes. Por ejemplo, en Lustig, cuando el presidiario atemoriza a Finn con términos denigratorios:

*“Lustig - I’ll pull out your fucking insides and make you eat them. I’ll make you fucking eat them!”*²⁶ (Cuarón, 1998).

*“Lustig - People say the eyes are the windows to the soul. Bullshit!”*²⁷ (Cuarón, 1998).

Cuando Finn arriba por primera vez a Nueva York y camina por sus calles, un hombre que se encuentra en un teléfono público lo insulta y le grita sin ningún motivo, dado que el artista no había hecho nada para molestarlo. Esto no sólo da cuenta de la baja condición social, sino de la alienación que la gran ciudad produce en sus habitantes. Esto mismo se ve en el taxista que insulta a otro conductor por una mala maniobra en el tránsito.

“Homeless - Hey, have you got change for a dollar?”

Finn - What?

²⁶ “Lustig – Te sacaré las putas entrañas y te las haré comer. Haré que te las comas.” (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

²⁷ “Lustig – La gente dice que los ojos son las ventanas del alma. Mentira.” (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

*Homeless- Fuck you! Fuck you! Wait...Fuck you, man! Fuck you!*²⁸ (Cuarón, 1998)

*“Taxi Driver- Get the fuck out of here!”*²⁹ (Cuarón, 1998)

La voz “*over*”, según apuntan Casseti y di Chio (1991), puede servir para introducir la voz del propio director, o puede emplearse como si se tratase de una voz anónima o referencial, así como de la del propio protagonista. En el caso del film de Cuarón, esta función aparece en varias ocasiones y siempre representa la voz de Finn adulto que narra lo sucedido, sobre todo aquellos elementos que no pueden ser observados por el espectador, como, por ejemplo, como señala Pichler (2009), el olor a orina de gato y a flores muertas de la residencia de Ms. Dinsmoor: “*Her room smelled of dead flowers and cat piss*”³⁰ (Cuarón, 1998).

La voz “*over*”, durante el transcurrir del film, expresa los sentimientos y sensaciones del Finn adulto que recuerda lo que le sucedió en su vida. Esto, como destaca Pichler (2009), demuestra la subjetividad a la que el espectador está expuesto, debido a que uno sólo conoce los hechos a través de una primera persona. Sumado a esto, en el *incipit* de *Great Expectations* (1998), la voz “*over*” de Finn dice: “*The color in memory depends on the day. I won’t tell the story the way it happened. I’ll tell it the way I remember it.*”³¹ (Cuarón, 1998). [El resaltado es nuestro].

La subjetividad del Finn adulto engloba todo el film y el espectador simplemente puede ser observador de una versión de una historia, de un punto de vista; conoce los hechos y las circunstancias a partir de la mirada, de la focalización de un personaje; no es capaz de conocer toda la verdad, sino “una” verdad y de optar por creer o no en ella. El público ingresa en la mente, en los pensamientos y en los sentimientos de Finn. La cámara

²⁸ “Pordiosero – Oye, ¿tienes cambio de un dólar? / Finn - ¿Qué? / Pordiosero- ¡Vete a la mierda! ¡Vete a la mierda! Espera... ¡vete a la mierda, hombre! ¡Vete a la mierda! (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

²⁹ “Taxista - ¡Vete a la mierda! (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

³⁰ “Su habitación olía a flores marchitas/muertas y a pis de gato”. (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

³¹ “El color en la memoria depende del día. No contaré la historia tal y como ocurrió. La contaré como la **recuerdo.**” (Cuarón, 1998). [El resaltado y la traducción es nuestra].

cinematográfica son sus ojos, su modo de ver el mundo: “*the camera even seems (...) to embody him [Finn] completely.*”³² (Pichler, 2009, p. 44).

El segundo elemento que compone la banda visual es el ruido, es decir, aquello que no es ni voz ni música. Los ruidos del film que analizamos se dividen en dos grupos bien diferenciados: los de Florida y los de Nueva York. En el caso de los primeros, tienden a ser sonidos provenientes de la naturaleza. En la primera escena de la película, el espectador es capaz de observar varias imágenes antes de que aparezca la voz “*over*” de Finn adulto; entonces se oyen gaviotas gorjeando, el sonido de los lápices moviéndose dentro de la caja donde el niño los guarda, sus pasos en el bote, el sonido del agua con sus pequeñas olas y, por último, el lápiz escribiendo sobre la hoja. En Florida, concretamente en el gran jardín de *Paradiso Perduto*, se perciben otros ruidos naturales como los que provienen de los grillos, los pájaros, el croar de sapos y el sonido del viento a través de las ramas y de las hojas. Estos factores crean una especie de *locus amoenus* que prepara la primera aparición de Estella.

En cambio, los sonidos de Nueva York distan de los de Florida y no se caracterizan por crear situaciones idílicas y de ensueño. En la gran ciudad el ruido es ensordecedor: el subte, las bocinas de los autos, los arreglos en las calles y veredas. Las conversaciones se superponen y alienan; por ejemplo, en su propia muestra de arte, Finn se siente apabullado por las personas que hablan con un murmullo constante.

Hay dos sonidos más que merecen ser mencionados. El primero de ellos es el de las gaviotas que, como se indicó anteriormente, gorjean en las primeras escenas mientras Finn se encuentra en los pantanos de Florida dibujando. El ambiente es armonioso hasta que irrumpe por debajo del agua Lustig. Este momento es crucial y deja una suerte de huella en la mente del pequeño Finn que, años más tarde, cuando se reencuentra con el anciano en su altillo de Nueva York, vuelve a sentir ese sonido en su mente: cuando el reo le pregunta si recuerda quién es, lo sacude y le grita las mismas palabras que había dicho en el pantano de Florida; el recuerdo brota en la mente de Finn y el espectador es

³² “la cámara incluso parece que lo encarna [a Finn] completamente.” (Pichler, 2009, p. 44). [La traducción es nuestra].

capaz de comprender el trauma a partir del ruido de las gaviotas: “*Cuarón creates a sense of pastness in this scene by reiterating prominent visual and aural actualities of the earlier encounter, and, in this way, is able to imitate the complicated mental process of remembering.*”³³ (Pichler, 2009, p. 53).

El otro sonido que es menester mencionar es el del agua. Como ya se señaló, aparece en la primera escena, generando una atmósfera tranquila; por otra parte, el agua aparece en tres ocasiones puntuales que denotan un gran erotismo. La primera vez el líquido emana de una fuente y allí se produce el primer beso de la pareja en la infancia; luego, en un bebedero, ya en su juventud, se concreta el segundo beso. Como señala Martínez-Alcañiz, la pureza que reviste tradicionalmente al agua se compenetra con la tensión sexual de los protagonistas: “*the liquid blending into their lips suggests the fluidity and humidity of the kiss.*”³⁴ (2018, p. 273). La tercera ocasión donde el agua es un factor crucial es en el encuentro amoroso que entablan Finn y Estella, donde aparece en formato de lluvia. Según el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, la lluvia se relaciona en primer término con la fertilización, pero, al mismo tiempo, al provenir del cielo, muchas tradiciones la han emparentado con la luz. La escena de la consumación sexual transcurre en una noche lluviosa, pero, a pesar de ello, la habitación se ilumina por la propia luminosidad que se desprende de los cuerpos. Podría interpretarse, entonces, que el agua aquí funciona no sólo como símbolo del erotismo, sino también como “símbolo de las ‘influencias espirituales’ sobre la tierra.” (Cirlot, 1997, p.288): la comunión de los cuerpos en el encuentro íntimo.

A continuación, se revisará el tercer componente de la banda sonora, la música. Pocas veces, según Carmona, la fuente de esta aparece dentro del campo. Puede ser redundante, si “subraya (...) el carácter convencional de las imágenes” (Carmona, 2006, p. 109) o, por el contrario, generar un contrapunto con lo que se observa. En el caso del film de Cuarón, todos los sonidos musicales presentes son redundantes, con la excepción

³³ “Cuarón crea una sensación de pasado en esta escena al reiterar destacadas realidades visuales y auditivas del encuentro anterior y, de esta manera, es capaz de imitar el complicado proceso mental de recordar.” (Pichler, 2009, p. 53). [La traducción es nuestra].

³⁴ “el líquido que se mezcla en sus labios sugiere la fluidez y la humedad del beso.” (2018, p. 273). [La traducción es nuestra].

de uno solo, ya que acompañan y no se contraponen a lo que se presenta visualmente. El sonido musical que se opone a los demás es el que se oye cuando Finn asiste a un evento que le sugirió la directora de la galería de arte. Allí, el protagonista está desorientado y su único objetivo es hablar con Estella, con quien tuvo una última conversación inquietante. Las personas presentes lo saludan y felicitan, pero él está sólo enfocado en verla a ella para conversar. Su cuerpo está en aquel sitio, pero no su mente. En esa situación de aturdimiento, la música diegética que se oye proviene de una mujer que canta una delicada y sutil pieza lírica que, claramente, desentona y se contrapone al sentir de Finn. Esta es la única escena del film en donde se puede observar una discordancia entre el sonido y lo que sucede en el plano diegético.

El estilo de música que aparece coincide con la época que se quiere representar, es decir, la sociedad estadounidense de los años setenta, ochenta y noventa del siglo veinte. Entre otras canciones se incluyen “*Sunshower*” de Chris Cornell, “*Siren*” de Toni Amos, “*Like a Friend*” de Pulp, “*Success*” de Iggy Pop y “*Kissing in the Rain*” de Patrick Doyle. Además, a lo largo de la película suena “*Bésame mucho*” en distintas versiones y con diversos intérpretes. Veamos en qué contextos de la película se insertan estas canciones.

Al comienzo del film, cuando Finn está en el pantano de Florida dibujando, se escucha una música dulce de instrumentos de cuerda y flautas que acompaña el ambiente armónico que se muestra; sin embargo, esta cambia drásticamente cuando Lustig, el reo, surge del agua. En este momento, comienza a sonar una música de trompetas que metafóricamente “*represents the threat and the obscure character portrayed by the convict.*”³⁵ (Martínez-Alcañiz, 2018, p. 271). Esta melodía vuelve a aparecer en el momento de la anagnórisis de Finn en su ático neoyorquino.

“*Sunshower*”, del cantante y guitarrista de *hard rock* Chris Cornell, suena en la escena de tensión erótica entre Finn y Estella en la adolescencia. El tema musical acompaña el momento en que el muchacho acaricia la pierna de Estella bajo su vestido.

³⁵ “representa la amenaza y el carácter oscuro retratado por el convicto.” (Martínez-Alcañiz, 2018, p. 271). [La traducción es nuestra].

Luego, cuando ella se marcha de Estados Unidos para ir a un internado en Suiza y posteriormente a Francia, Finn decide abandonar su arte y dedicarse a una vida “más simple” siendo pescador. En ese entonces se escucha “*Siren*” de Tori Amos. Los primeros tres versos de la canción son redundantes con lo que sucede, ya que el protagonista niega su propio talento, se miente a sí mismo y decide abandonar su arte. Esto se replica en la letra, que dice: “*And you know you’re/gonna lie to you/in your own way*”³⁶ (Amos, 1998).

El tema “*Like a Friend*” de Pulp es el que suena de modo extradiegético mientras Finn realiza el retrato desnudo de Estella en su pequeño departamento de Nueva York. Ella se presenta sin anunciarle y, del mismo modo, decide marcharse sin darle una explicación. A pesar del comportamiento de ella y de su falta de afecto, Finn quiere conquistarla. Esto se subraya mediante la letra de la canción: “*I’ve done this before/and will do it again/c’mon and kill me baby/whilst you smile like a friend/and I’ll come running/just to do it again.*”³⁷ (Pulp, 1998).

El tema de Iggy Pop que aparece es “*Success*”. La letra, especialmente en las frases “*here comes success/over my hill/here comes success*” (1977), da cuenta perfectamente de lo que sucede en el film. Finn está en el estrellato, en el momento más glorioso de su carrera y siente que la ciudad de Nueva York es toda para él. Un misterioso benefactor le permitió llegar hasta allí y él se entrega a disfrutar de su suerte.

“*Kissing in the Rain*”, del compositor escocés Patrick Doyle³⁸, se escucha cuando Finn, desesperado, va en busca de Estella para manifestarle su amor. Cuando la encuentra, bailan y se besan debajo de la lluvia: nuevamente aquí se establece una redundancia entre la diégesis y la letra de la canción.

³⁶ “Y vos sabés que vas a mentirte a tu manera” (Amos, 1998). [La traducción es nuestra].

³⁷ “He hecho esto antes/y lo haré de nuevo/vamos y mátame bebé/mientras sonrías como un amigo/y vendré corriendo/sólo para hacerlo de nuevo.” (Pulp, 1998). [La traducción es nuestra].

³⁸ Patrick Doyle es un gran compositor fílmico reconocido por su labor en películas como *Henry V* (1989) y *Hamlet* (1996) de Kenneth Branagh, *Sense and Sensibility* (1995) de Ang Lee, *Harry Potter and the Goblet of Fire* (2005) de Mike Newell, *Brave* (2012) de Mark Andrews y Brenda Chapman, así como dos de Alfonso Cuarón, *A Little Princess* (1995) y *Great Expectations* (1998).

Como se puede observar, todas las canciones mencionadas son propias de la cultura del *pop* o del *rock* inglés y norteamericano que “*servono letteralmente a commentare l’azione.*”³⁹ (Simeone, 2012, p. 7). La única canción que se escapa del universo anglosajón es “*Bésame mucho*”, compuesta originalmente por la mexicana Consuelito Velázquez en 1932 y estrenada en 1940. Se trata de un ícono latinoamericano y es considerada una de las canciones más populares del siglo veinte. Así como los demás sonidos musicales destacan por su liviandad y su carácter comercial, el bolero exacerba la dimensión dramática del film. La inclusión de esta canción podría leerse como una forma que tiene Alfonso Cuarón de conectarse con sus raíces y su tierra y afirmar su posición de cineasta latinoamericano en el seno del frenético Hollywood. Se escucha por primera vez en *Paradiso Perduto* cuando Finn conoce a Ms. Dinsmoor. La particularidad de esta escena es que la música, que proviene de un tocadiscos rodeado de discos con múltiples versiones de la misma canción, forma parte de la diégesis. La anciana canta y baila con exagerados movimientos, junto al niño, al son de “*Bésame mucho*”.



En este capítulo hemos ofrecido una síntesis argumental del film, un sucinto recorrido por su recepción, y un análisis formal de los elementos que componen su banda visual y sonora. Primero, exploramos los tipos de planos utilizados y las angulaciones de la cámara empleadas, así como el carácter lumínico y el tratamiento cromático. El

³⁹ “literalmente sirve para comentar la acción.” (Simeone, 2012, p. 7). [La traducción es nuestra].

predominio de lo visual por sobre lo verbal en las películas de Alfonso Cuarón nos habla de un simbolismo que deberemos profundizar en los próximos capítulos. En cuanto a la dimensión sonora de *Great Expectations* (1998), hemos reparado en los usos de las dos voces centrales (“*in*” y “*over*”), el ruido (natural de Florida en comparación al artificial neoyorquino) y la música, que encuentra en “*Bésame mucho*” un elemento clave que opera en el plano diegético y que, desde luego, cumple una función metadiegética en la medida en que todo el film puede ser comprendido como una atormentada historia de amor.

CAPÍTULO II

***Great Expectations* (1998) como mosaico transtextual**

En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), Gerard Genette define la transtextualidad como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.” (1989, p. 9-10). Distingue cinco categorías centrales en las relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. Esta última es la relación que une un texto B, llamado hipertexto, con un texto A anterior, llamado hipotexto. Es importante comprender el vínculo entre ambos, ya que, de no existir A, no podría existir B.

Dentro de las relaciones hipertextuales, Genette distingue dos grandes tipos: la transformación y la imitación. A su vez, el crítico francés describe tres regímenes (lúdico, satírico y serio) que entablan relaciones con las categorías de transformación e imitación, generando, de este modo, seis tipos de textos: a) las transformaciones lúdicas producen la parodia; a.2) las satíricas, el travestimiento; a.3) las serias, la transposición; b.1) las imitaciones lúdicas generan el pastiche; b.2) las satíricas, la imitación satírica; b.3) las serias, la imitación seria, que puede coincidir con el plagio o la falsificación.

En el presente capítulo abordaremos la relación de *Great Expectations* (1998) de Alfonso Cuarón con sus dos hipotextos centrales, así como señalaremos y explicaremos, como indica Clémence Folléa (2014), el gran abanico de intertextualidades literarias y fílmicas que presenta.

Dos hipotextos claves: *Great Expectations* (1860-1861) de Charles Dickens y *Great Expectations* (1946) de David Lean

Great Expectations (1998) presenta, en términos de Gerard Genette, una relación hipertextual con dos obras: una de ellas del ámbito literario, *Great Expectations* (1860-1861) de Charles Dickens, y otra del audiovisual, *Great Expectations* (1946) de David

Lean. Las dos producciones previas aportan elementos nodales y cruciales a la obra del cineasta mexicano.

a. *Great Expectations* (1860-1861) de Charles Dickens

El film de Cuarón constituye una transposición libre, es decir, que, teniendo en cuenta lo planteado por Genette, realiza una transformación seria de la obra de Dickens. Si bien, como indicamos en la introducción de la presente tesis, el hipertexto no debe ser medido en términos comparativos de superioridad o de inferioridad con respecto a su hipotexto, ni tampoco solo en su relación de fidelidad o infidelidad hacia aquél (Cid, 2011), sí es relevante centrarse en aquellos elementos que Alfonso Cuarón privilegió y los que, por otro lado, decidió modificar, eliminar o incorporar, debido a que dan cuenta de las intenciones, las pautas y los caminos de interpretación que tomó.

En el artículo de Pamela Katz titulado “*Directing Dickens: Alfonso Cuarón’s 1998 Great Expectations*”, se señala que “*adapting a literary classic to the screen is a no-win game. Intellectuals hate you.*”⁴⁰ (2003, p. 95). La lectura que se hace aquí es la que compara el hipertexto con su hipotexto en términos de “fidelidad”. El propio Cuarón, en una entrevista, señaló que su objetivo fue construir una ambientación y, al mismo tiempo, tratar temáticas con las que el espectador pudiera identificarse.

*I had none of the incredible solemnity about the great Dickens. I just liked him! But suddenly, I found myself working on a project that everyone had an opinion about. Was it “good” to adapt Dickens or “bad”? Did one have to be faithful, or was that the entirely wrong approach? I didn’t obsess about being faithful. It was more important for me to find a way to use film images to portray the themes and atmospheres of the book.*⁴¹ (Katz, 2003, p. 95-96).

⁴⁰ “adaptar un clásico literario a la pantalla no es un juego ganador. Los intelectuales te odian.” (2006, p. 95). [La traducción es nuestra].

⁴¹ No tenía una increíble solemnidad por el gran Dickens. ¡Simplemente me gustaba! Pero, de pronto, me encontré en un proyecto en el que todo el mundo tenía una opinión al respecto. ¿Era “bueno” o “malo” adaptar a Dickens? ¿Acaso uno tenía que tener fidelidad o todo el acercamiento estaba equivocado? No me obsesioné con ser fiel. Era más importante para mí utilizar imágenes que pudieran representar las temáticas y las atmósferas del libro. (Katz, 2003, p. 95-96). [La traducción es nuestra].

Como el propio cineasta expresó, la fidelidad no es la cuestión central a la hora de analizar su film, sino que el análisis debe centrarse en otros aspectos. El cine, por ser una poética de la brevedad, debe condensar la información y transmitirla en una duración limitada aproximadamente, de 90 a 180 minutos (la duración del film de Cuarón es de 111 minutos). En ese tiempo acotado, el director debe poder expresar la intencionalidad con la que pensó el film de un modo comprensible para el espectador. Por este motivo, indefectiblemente deben producirse elipsis de ciertas partes de la trama, así como la eliminación de escenas o personajes que en el texto original de Dickens se hallaban presentes. El film debe seleccionar qué quiere transmitir y en qué se quiere centrar.

En términos narratológicos, los núcleos secuencias presentes en el film de Cuarón son relativamente similares a los del texto dickensiano. Sin embargo, es preciso destacar que la película de 1998 se centra en Finn y su fortuna, así como en la relación amorosa con Estella, mientras que en el hipotexto literario se desarrollan y profundizan otros aspectos de la personalidad del protagonista, así como se exploran los de otros personajes.

Lo primero que habría que mencionar es el cambio de nombre y ocupación del protagonista. En la obra de Dickens, Pip es un niño huérfano que vive con su hermana y su cuñado, quien trabaja como un herrero. Con el correr de los años, el pequeño adquirirá la misma profesión, hasta que su suerte cambia debido a que recibe dinero de un benefactor anónimo que decide convertirlo en un caballero. Si bien todo lo que sucede en el hipotexto también se tematiza en la película, ciertos elementos cambian, con excepción de su condición de huérfano. Cabe empezar por el nombre del protagonista, quien pasa a llamarse Finn Bell, apócope de Finnegan Bell: esto, como se desarrollará en el apartado siguiente, denota una clara intertextualidad con *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885/1885) de Mark Twain y *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce. Por otra parte, es llamativo que el protagonista de la obra de Cuarón no se dedica a la herrería como en Dickens, sino que es un pescador. Esta decisión resulta un factor de verosimilitud en el film del mexicano dado que la trama no se desarrolla en Inglaterra, sino en el Sur de Estados Unidos, Florida, y, luego, en Nueva York. En el *Sunshine State*⁴², Finn se

⁴² Apodo con el que se conoce popularmente al estado de la Florida en Estados Unidos.

desenvuelve como pescador, profesión que se adapta mejor al contexto tan alejado de la era victoriana en que vivió Dickens.

Teniendo en cuenta esto último, es evidente que los valores, las ideas y las estéticas no son las mismas en estas dos etapas históricas. En la película de Cuarón se explora todo un universo que, en la obra de Dickens solo se insinúa metafóricamente: el erotismo entre los dos protagonistas. Marialaura Simeone propone que “*il Great Expectations di Cuarón, perfettamente in linea con quella tendenza esplosa, proprio negli anni '90, di attare i classici per un giovane pubblico (...), riambienta e ritemporalizza nell’America del XX secolo, la storia ottocentesca dell’orfano Pip*”⁴³ (2012, p. 2). Esta tendencia de acercar la obra a un público joven se puede observar en films estrenados en la misma época como *Romeo + Juliet* (1996) de Baz Luhrmann, que se centra en una versión moderna en Verona Beach del clásico de William Shakespeare, así como sucede con *Clueless* (1995) de Amy Heckerling, que reversiona *Emma* (1815) de Jane Austen, situándola en Beverly Hills. La década de los 90 en el universo audiovisual dio a la luz una gran cantidad de películas que tienen por objeto producir una (re)lectura de textos canónicos, especialmente victorianos, como sostienen Louttit & Louttit (2018).

Los cambios espaciales y epocales responden a una demanda del público, así como a una necesidad de los propios cineastas de querer mostrar el mundo actual en el que se hallan inmersos para criticarlo y exponerlo o, por el contrario, exaltar ciertas cuestiones. Por este motivo es que otro de los grandes cambios que realiza Cuarón en su cinta es el objeto del ascenso social del protagonista, quien ya no debe convertirse en caballero. Dado que esto sería anacrónico en el siglo veinte, Finn se transforma en un artista renombrado de Nueva York. Esto último no sólo lo moderniza, sino que le aporta un carácter más activo, ya que, a diferencia de Pip, “*he is compelled to ‘deserve’ his fortune through his artistic merits.*”⁴⁴ (Antinucci, 2006, p. 299). Al mismo tiempo, este

⁴³ “*Great Expectations* de Cuarón, perfectamente en consonancia con esa tendencia que estalló, precisamente en los años 90, acerca los clásicos a un público joven (...), reambientaliza y retemporaliza en los Estados Unidos del siglo XX, la historia del siglo XIX del huérfano Pip.” (2012, p. 2). [La traducción es nuestra].

⁴⁴ “se ve obligado a ‘merecer’ su fortuna a través de sus méritos artísticos.” (Antinucci, 2006, p. 299). [La traducción es nuestra].

elemento hace que se incorpore en la producción de Hollywood un elemento novedoso: el carácter metadiscursivo que presenta el film de Cuarón por invitar al espectador a reflexionar sobre el valor y el rol que tienen la imaginación y el arte sujetos a la industria.

En el mundo posmoderno en el que transcurre *Great Expectations* (1998), la ciudad industrializada de Londres le cede su paso a la frenética Nueva York, con el ritmo febril, los ruidos y las luces que la caracterizan. Lo mismo sucede con las modificaciones en la indumentaria de los personajes.

Otros nombres cambian, aparte del del protagonista. El abogado Mr Jagger pasa a denominarse Mr Ragno; Miss Havisham, Miss Nora Dinsmoor; el reo Magwitch, Lustig; *Satis House, Paradiso Perduto*: “*the foreign names (...) suggest both the multicultural nature of twentieth-century United States, and the international or universal nature of the tale.*”⁴⁵ (Wells-Lassagne, 2017, p. 3).

Las elipsis son una parte central de *Great Expectations* (1998). En la obra de Charles Dickens todo lo que conoce el lector, lo sabe a través de lo que el narrador homodiegético, Pip, le cuenta. Del mismo modo, en el film de Cuarón, el espectador sólo conoce a través de la memoria de Finn, ya que la focalización se encuentra en él a lo largo de toda la película: estos recuerdos son presentados a través de imágenes o por medio de la voz “*over*”. Por ejemplo, al final de la película el protagonista relata: “*The years went by. And then one day, I went home.*”⁴⁶ (Cuarón, 1998) Sin embargo, tal como indicamos, el paso del tiempo no sólo es explicado por medio de la voz “*over*”, sino que las imágenes de por sí, en varias ocasiones, dan cuenta de las elipsis. Esto se puede observar en la transición de la niñez a la adolescencia de Finn y Estella en una escena en la que se encuentran bailando junto con Ms. Dinsmoor, quien también envejece: los tres danzan al son de “*Bésame mucho*” y, en uno de los giros, los niños y la anciana crecen.

⁴⁵ “los nombres extranjeros (...) sugieren tanto la naturaleza multicultural de los Estados Unidos del siglo XX como la naturaleza internacional o universal de la historia.” (Wells-Lassagne, 2017, p. 3). [La traducción es nuestra].

⁴⁶ “Los años pasaron. Y un día, volví a casa.” (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].



Se suma a esto que varios personajes de la novela fueron omitidos y no aparecen en la película en absoluto: Mr. Pumblechook, tío de Joe Gargery en el texto dickensiano; la familia Pocket, sobre todo Herbert, amigo y tutor de Pip; Biddy; John Wemmick; Compeyson, enemigo de Magwitch; entre muchos otros. El motivo por el cual estos personajes no son explorados es porque el cineasta quiso centrar toda la atención en la pareja de protagonistas, así como en el ascenso social de Finn mediante su éxito artístico.

Advertimos que Cuarón, del mismo modo que Dickens y así como sucede en la versión de Lean, optó por una historia focalizada en Finn y sus sentimientos. El narrador homodiegético dickensiano y la voz “*over*” del artista dan cuenta de una subjetividad que se ha privilegiado y que, al mismo tiempo, permite darle una fragilidad al relato debido a que todo está puesto en duda: “*There was just my memory of it.*” (Cuarón, 1998).

b. *Great Expectations* (1946) de David Lean

Si bien la mayoría de los artículos señala a la obra de Dickens como el único hipotexto del film de Cuarón, sería más preciso seguir lo propuesto por Michael K.

Johnson en “*Not Telling the Story the Way it Happened: Alfonso Cuarón’s ‘Great Expectations’*”: “we might argue that *Great Expectations* (1998) is related transtextuality to Dickens’s novel and to Lean’s 1946 film, both of which exist as hypotexts that the contemporary movie ‘transforms, modifies, elaborates, or extends’.”⁴⁷ (2005, p. 63). A continuación, examinaremos qué elementos tomó Cuarón de la película de Lean y por qué es factible entender a esta última como uno de los hipotextos de su film.

El reconocido cineasta británico David Lean fue, y al día de hoy continúa siendo, aclamado por la crítica y por los espectadores. Entre sus cintas, se destacan dos transposiciones fílmicas de obras de Dickens: *Great Expectations* (1946) y *Oliver Twist* (1948). Además de haber realizado esas películas, su filmografía es muy amplia, habiendo llevado a la gran pantalla varias obras clásicas, consideradas hoy de culto: *Brief Encounter* (1945), *The Passionate Friends* (1949), *The Sound Barrier* (1952), *Hobson’s Choice* (1954), *Summertime* (1955), *The Bridge on the River Kwai* (1957), *Lawrence of Arabia* (1962), *Doctor Zhivago* (1965), *Ryan’s Daughter* (1970) y *A Passage to India* (1984), entre otras.

El film que compete en vistas de la presente tesis es *Great Expectations* del año 1946, “based on the successful stage version by Alec Guinness, performed at the Rudolpe Steiner Hall, London, in December 1939 (...)”⁴⁸ (Giddings, 1991, p. 311). A diferencia de la cinta de Cuarón, la de Lean no se aleja significativamente de la obra de Dickens, por lo que, para los críticos que emiten juicios en torno a la fidelidad o no de la obra con respecto al hipotexto original, la del británico resulta más ajustada que la del mexicano. Los núcleos secuencias son casi idénticos, el tratamiento de los personajes también, así como la recreación de la época; por otra parte, la temática central del pasaje de herrero a caballero se desarrolla en la película, ya que se trata de respetar la época en la que la narración de Dickens tiene lugar. Además del coherente guión, “*Lean was very much*

⁴⁷ “Podríamos argumentar que *Great Expectations* (1998) está relacionada transtextualmente con la novela de Dickens y con la película de Lean del año 1946, las cuales existen como hipotextos que la película contemporánea ‘transforma, modifica, elabora o extiende.’” (2005, p. 63). [La traducción es nuestra].

⁴⁸ “basada en la exitosa versión escénica de Alec Guinness, representada en el *Rudolph Steiner Hall*, en Londres, en diciembre de 1939 (...)”. (Giddings, 1991, p. 311). [La traducción es nuestra].

interested in recreating the highly visual element present in Dickens.”⁴⁹ (Petković & Vunić, 2015, p. 42). Aquí el público al que se dirige *Great Expectations* (1946) no es uno específicamente juvenil y el contexto epocal no conducía a la reflexión de nuestros días que indica que “*it is imposible to make a contemporary film of a book about young people in love without sex.*”⁵⁰ (Katz, 2003, p. 97). En cambio, el origen y el motivo que revisten a la película de Lean profundizan otros aspectos de la obra original a la luz de su propio contexto sociohistórico:

*The genesis of Lean’s fantasy came just after World War II, when Britain’s hold over its colonial others had been lost. Dickens served the ends of his fantasy, providing a symbol of those qualities in the national character that might still secure the hegemony of British civilization, even if the nation’s place in the new world order was permanently diminished.*⁵¹ (Clayton, 2003, p. 157).

El film de Lean, en blanco y negro, inspiró en gran medida a Cuarón en la maestría de los planos y en las decisiones cinematográficas empleadas. El gran momento en el que el mexicano lo homenajea es en la primera escena, como indica Johnson (2005).

En la primera escena de *Great Expectations* (1946) se puede observar un libro, que hace las veces del libro de Dickens, leído mediante la voz “*over*” de Pip, protagonista del film, como una referencia directa a su hipotexto. La imagen desaparece lentamente dando lugar a unos campos en los que se observa a un niño corriendo por un camino que desemboca en un cementerio. A medida que el libro se difumina, el plano es largo; se ve toda la campiña y, en la lejanía, al pequeño Pip. El ambiente sombrío está rodeado del sonido del viento entre las ramas secas de los árboles. Como señala Johnson recuperando a McFarlane, la primera persona del libro de Dickens aparece en el film de Lean mediante

⁴⁹ “Lean estaba muy interesado en recrear los grandes elementos visuales presentes en Dickens.” (Petković & Vunić, 2015, p. 42). [La traducción es nuestra].

⁵⁰ “es imposible realizar un film contemporáneo acerca de un libro sobre personas jóvenes enamoradas sin sexo. (Katz, 2003, p. 97). [La traducción es nuestra].

⁵¹ “La génesis de la fantasía de Lean se produjo justo después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el control de Gran Bretaña sobre sus colonias se había perdido. Dickens sirvió a los fines de su fantasía, proporcionando un símbolo de estas cualidades en el carácter nacional que aún podrían asegurar la hegemonía de la civilización británica, incluso si el lugar de la nación en el nuevo orden mundial se redujera permanentemente. (Clayton, 2003, p. 157). [La traducción es nuestra].

tres elementos centrales: la voz “over” narradora, la omnipresencia de Pip en todos los planos y el juego subjetivo de la cámara que crea la ilusión de que lo que se observa es sólo la perspectiva del niño. Esta escena inicial aparece en *Great Expectations* (1998), “almost as a pastiche” (Johnson, 2005, p. 66) de la de Lean, ya que se utiliza la voz “over” y se emplea la subjetividad de la cámara. La primera toma es un plano largo del pantano de la Florida y, luego, se centra en Finn en un bote. El ruido de las ramas, como indica Johnson (2005), se equipara por el gorjeo de las gaviotas, el del viento por el de las olas y los “long takes” del campo británico por el pantano de Florida. Estos primeros minutos del film son una especie de homenaje a la maestría de Lean como director y como fuente de inspiración de varios cineastas posteriores entre los que, definitivamente, se encuentra Cuarón. Así como *Great Expectations* (1860-1861) funciona como el hipotexto central en torno a la narrativa de la historia, el film del director de *Doctor Zhivago* (1965) es la base audiovisual que se toma como referencia.



La fuente de inspiración que representa Lean para el cineasta mexicano no se ve exclusivamente en la escena inicial, pues a lo largo de *Great Expectations* (1998) se

pueden observar momentos que remedan la cinta inglesa. Nuestro análisis se centrará en tres escenas puntuales en que Alfonso Cuarón homenajea a David Lean.

La primera de ellas sucede cuando Finn conoce a Ms. Dinsmoor. Ella está sola en una exótica habitación bailando al son de “*Bésame mucho*” y lo invita al niño a sumarse en una escena bastante teatral. Cuando finalizan, la anciana le indica que su corazón está roto y lleva la mano del protagonista a su pecho para señalarle el sitio de su dolor. Esta escena remeda directamente el film de Lean, en donde la anciana Ms. Havisham coloca una mano en su pecho y le pregunta al pequeño Pip “*You know what I touch here?*”, a lo que él contesta “*your heart*”. Alfonso Cuarón podría haber optado por incluir una conversación acerca de los males de amor; en cambio, decidió homenajear a su predecesor repitiendo la escena y agregándole algunos matices. Es importante destacar la aparición de lo sexual y de cierto elemento cómico grotesco en la versión de 1998. Cuando la anciana lleva la mano del niño a su pecho y le pregunta “*what is this?*”, el pequeño Finn contesta “*your... boob*”. En vez de referirse al órgano del amor, el niño responde de forma literal, con lo cual deja ver el mundo menos espiritualizado de su crianza.



Otra de las escenas que funciona como una suerte de homenaje al film de 1946 se presenta cuando Ms. Dinsmoor le pregunta al oído a Finn, mientras retrata a Estella, qué piensa de su modelo:

- Ms. Dinsmoor: *What do you think of her? Come on, whisper in my ear. Come on*

- Finn: ***I think she's a snob.***

- Ms. Dinsmoor: ***Anything else?***

- Finn: ***I think she's real pretty.***

- Ms. Dinsmoor: ***Anything else?***

- Finn: ***I think she doesn't like me.***

- Ms. Dinsmoor: *But you love her. She'll break your heart, it's a fact.*⁵² (Cuarón, 1998). [El resaltado es nuestro].

En el film de 1946, Ms. Havisham también interroga a Pip acerca de Estella mientras los dos niños juegan a las cartas. Se acerca a su oído y le hace las siguientes preguntas:

- Miss Havisham: *What do you think of her?*

- Pip: *I don't like to say.*

- Miss Havisham: *Tell me in my ear.*

- Pip: ***I think she is very proud.***

- Miss Havisham: ***Anything else?***

- Pip: ***I think she is very pretty.***

- Miss Havisham: ***Anything else?***

- Pip: ***I think she is very insulting.***

⁵² Ms. Dinsmoor: ¿Qué piensas de ella? Vamos, susurra en mi oído. Vamos / Finn: **Creo** que es una snob. / Ms. Dinsmoor: **¿Algo más?** / Finn: **Creo** que es muy bonita. / Ms. Dinsmoor: **¿Algo más?** / Finn: **Creo** que no le gusto. / Ms. Dinsmoor: Pero tú la quieres. Te romperá el corazón, es un hecho. (Cuarón, 1998). [El resaltado y la traducción es nuestra].

- Miss Havisham: *Anything else?*

- Pip: *I think I should like to go home now.*⁵³ (Lean, 1946). [El resaltado es nuestro].

En ambas escenas se puede apreciar un patrón similar. Pip jugando con Estella o Finn retratando a Estella y Miss Havisham o Miss Dinsmoor interrogando al niño. Las respuestas del pequeño siempre están encabezadas por “*I think*”, ya que contestar aquellas preguntas lo incomoda y no sabe qué decir con exactitud. La anciana, en ambas oportunidades, le pide más información o más apreciaciones sobre la niña: “*Anything else?*”. En la cinta de Cuarón, en vez de emplear un atributo como “*proud*”, se utiliza uno más *aggiornado* como “*snob*”.

Un tercer episodio que vincula ambas películas se produce en la escena del viaje. En *Great Expectations* de 1946 Pip se traslada en una diligencia a Londres y en la versión de 1998 Finn vuela en avión de Florida a Manhattan. Para dar cuenta del tiempo y el transcurso de la travesía, David Lean superpone imágenes del vehículo y las patas de los caballos galopando con partes de un mapa de Inglaterra, donde pueden ubicarse los lugares que debe atravesar. El viaje de un personaje en el mundo cinematográfico puede mostrarse de diversas maneras: mediante un cambio de planos, por medio de una elipsis, acompañado de un paratexto aclaratorio del sitio en el que se halla, o, en cambio, mostrando concretamente tomas del viaje. Alfonso Cuarón optó por la misma que su predecesor, evidenciando, una vez más, un guiño hacia el británico. El vuelo de Finn a Manhattan aparece representado por un avión de juguete que es movido por una mano a lo largo de un mapa, hasta que el artista aparece ubicado en un vagón del subte de Nueva York.

⁵³ Miss Havisham: ¿Qué piensas de ella? / Pip: No me gusta decirlo. / Ms. Havisham: Dígamelo al oído. / Pip: **Creo** que es muy orgullosa. / Ms. Havisham: ¿**Algo más?** / Pip: **Creo** que es muy bonita. / Ms. Havisham: ¿**Algo más?** / Pip: **Creo** que es muy insultante. / Ms. Havisham: ¿**Algo más?** / Pip: **Creo** que me gustaría ir a casa ahora. (Lean, 1946). [El resaltado y la traducción son nuestras].



A lo largo de este apartado, hemos comprobado que Alfonso Cuarón es deudor tanto de la obra de Dickens como de la de Lean. Sin la existencia de sus hipotextos, *Great Expectations* (1998) no existiría como tal. Con respecto al texto narrativo, este brinda la cuestión argumental, los personajes, las principales temáticas; en cambio, la cinta del británico aporta la maestría audiovisual de la cual el mexicano bebe y se inspira para la confección de su film.

Otras intertextualidades presentes en el film

Great Expectations (1998) presenta dos claros hipotextos, pero, además, se vincula intertextualmente con otras obras literarias y fílmicas.

En la obra del cineasta mexicano se hallan presentes algunas intertextualidades literarias en torno al personaje de Finn y a la residencia de Ms. Dinsmoor, *Paradiso Perduto*.

Pip, de la novela de Charles Dickens, se convierte en Finn, apócope de su verdadero nombre, Finnegan Bell, en la cinta de 1998. Si tomamos en cuenta el contexto en el que se ambienta *Great Expectations* (1998) y el público al que se dirige, advertimos que la adopción del nombre Finn para un espectador estadounidense alude directamente a una obra canónica del país de América del Norte: *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884-1885) de Mark Twain, secuela de *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), del mismo autor.

Mark Twain es considerado uno de los grandes escritores norteamericanos y muchos críticos lo han llamado el Dickens americano, ya que fue “*an avid reader of Dickens, his letters are replete with references to Dickens novels, and his account of hearing Dickens speak reveals both an admiration for the novelist and an appreciation of his style.*”⁵⁴ (Morra, 2015, p. 71). Se han encontrado paralelismos entre algunas obras del escritor norteamericano y del inglés, principalmente entre *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884/1885) y *Great Expectations* (1860-1861):

*Both offer a first-person bildungsroman [sic] about the adventures of a young boy (...) Both construct a tension between the sense of social transgression and moral consciousness of their child protagonist. Where Great Expectations exposes and interrogates the violence and hypocrisy of the law and Newgate, Huckleberry Finn offers a seminal interrogation of slavery and vigilante justice.*⁵⁵ (Morra, 2015, p. 73).

Tener como paradigma el *Bildungsroman* protagonizado por un niño pobre de Estados Unidos genera un vínculo más poderoso y cercano con el público. Así como Huckleberry Finn “*wants to break free of his social situation to find personal liberty*”⁵⁶ (Pichler, 2009, p. 34), Finn quiere ascender de clase social, quiere tener éxito para poder

⁵⁴ “un ávido lector de Dickens, sus cartas están repletas de referencias a las novelas de Dickens y su relato de haber escuchado a Dickens hablar revela tanto una admiración por el novelista como una apreciación de su estilo.” (Morra, 2015, p. 71). [La traducción es nuestra].

⁵⁵ Ambos ofrecen un *bildungsroman* en primera persona sobre las aventuras de un niño (...) Ambos construyen una tensión entre el sentido de transgresión social y la conciencia moral de su protagonista infantil. Donde *Great Expectations* expone e interroga la violencia y la hipocresía de la ley y *Newgate, Huckleberry Finn* ofrece un interrogatorio fundamental sobre la esclavitud y la justicia de los vigilantes. (Morra, 2015, p. 73). [La traducción y el resaltado es nuestro].

⁵⁶ “quiere librarse de su situación social para encontrar la libertad personal.” (Pichler, 2009, p. 34). [La traducción es nuestra].

conquistar a Estella y poder estar a la par de ella. Esto es una época de nuevos ricos y grandes especulaciones financieras, como lo fueron las últimas décadas del siglo XX en las sociedades capitalistas.

Otra relación intertextual literaria que se puede hallar en el nombre del protagonista, Finnegan Bell, es el *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce. Raffaella Antinucci señala que “both ‘wake’ and ‘bell’ share the semantic field of ‘resurgence’”⁵⁷ (2006, p. 317). Muchos críticos consideran la obra del irlandés como una de las más complejas del canon occidental debido a su uso lúdico y vanguardista del lenguaje y el estilo. Antinucci señala que lo que este intertexto además le aporta al film es

*its principle of repetition and stylistic experimentations. If in its attempt to reach the edges of narrative from Joyce’s language (...), seems to turn towards itself, in the post-modernist world of Cuarón’s story the boundaries between artistic codes begin to blur and merge in a porous looking-glass*⁵⁸ (2006, p. 317).

Las experimentaciones lingüísticas que se llevan a cabo en *Finnegans Wake* (1939), el fluir de la conciencia y las asociaciones libres, entre otras, se pueden ver reflejadas en esa atmósfera onírica que Cuarón compone a lo largo de todo el film. Los planos de Estella muchas veces parecen proyecciones de la propia mente de Finn, así como los paisajes generan un ambiente de fantasía y ensueño. Del mismo modo, la fragmentación en el relato, los juegos de cámara y el punto de vista confluyen en un film que está construido sobre múltiples códigos y niveles de sentido.

Cabe mencionar otras dos intertextualidades literarias que convergen en el nombre de la mansión *Paradiso Perduto*. Por un lado, el *Paradise Lost* (1667) de John Milton y, como referencia más general, la *Commedia* (1307-1321) de Dante Alighieri. El jardín que rodea la mansión de Ms. Dinsmoor funciona como un espacio edénico, asociado en principio a la infancia del protagonista, al modo de un exótico *locus amoenus*. Allí

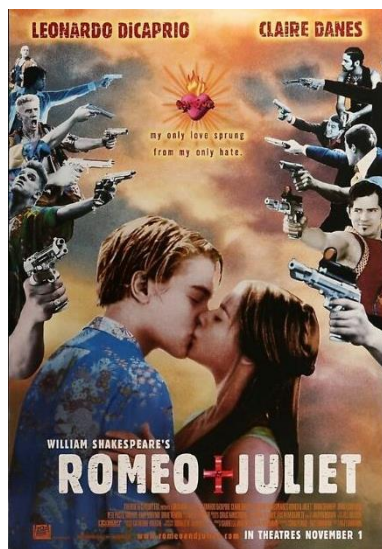
⁵⁷ “tanto ‘despertar’ como ‘campana’ comparten el mismo campo semántico que ‘resurgir’.” (2006, p. 137). [La traducción es nuestra].

⁵⁸ su principio de repetición y experimentaciones estilísticas. Si en su intento por alcanzar los márgenes de la literatura desde el lenguaje de Joyce (...), parece volverse hacia sí mismo, en el mundo posmoderno del relato de Cuarón las fronteras entre los códigos artísticos empiezan a desdibujarse y a fundirse en un espejo poroso (2006, p. 317). [La traducción es nuestra].

convive la naturaleza con lo humano: mesas, vajilla, adornos, fuentes aparecen entre los verdes campos y las flores del jardín. Todo quedó en un estado de abandono cuando la anciana, años atrás, fue dejada por su novio en el altar. Ese Paraíso “*swarming with life*” (Antinucci, 2006, p. 314) de pronto se quebró; perdió su brillo y empezó a cubrirse de telarañas. Las resonancias dantescas se vinculan con el triple eje Infierno-Purgatorio-Paraíso. Como señala Antinucci, la simbología cristiana en torno a la culpa y el pecado alterna con las imágenes y promesas de redención:

*providing the dreamy scenario for Finn’s and Estella’s kisses, the garden fountains of Paradiso Perduto and Central Park stand for the source of their love, thus for ‘fountains of life’; while the corrupting power of New York is humorously intimated in its nickname – a city known all over the world as ‘the big apple’.*⁵⁹ (Antinucci, 2006, p. 315).

Si pasamos a considerar las intertextualidades audiovisuales del film de Cuarón, más allá del influjo decisivo de Lean, podemos pensar su vínculo con las transposiciones de clásicos literarios realizadas en los noventa: *Romeo + Juliet* (1996) de Baz Luhrmann y *Clueless* (1995) de Amy Heckerling.



Romeo + Juliet (1996)



Clueless (1995)

⁵⁹ “proporcionando el escenario de ensueño para los besos de Finn y Estella, las fuentes del jardín de “*Paradiso Perduto*” y del *Central Park* representan la fuente de su amor, por lo tanto, las “fuentes de la vida”; mientras que el poder corrupto de Nueva York se insinúa con humor en su apodo – una ciudad conocida en todo el mundo como “la gran manzana”. (2006, p. 315). [La traducción es nuestra].

Los rasgos posmodernos de estos dos filmes son en buena medida los que analizaremos en la película que nos ocupa, en el próximo capítulo. Cabe agregar también, como lo ha señalado Judith Pichler (2009), una posible intertextualidad con *Titanic* (1997) de James Cameron, en la escena del *striptease* de Estella. Recordemos que también Rose DeWitt Bukater (interpretada por Kate Winslet) es retratada por Jack Dawson (Leonardo DiCaprio). Sin embargo, es conveniente no trazar este paralelo de un modo taxativo, dado que la cinta del hundimiento del famoso barco se estrenó sólo un año antes que *Great Expectations* (1998), por lo que no se puede saber certeramente si Alfonso Cuarón tenía en mente este film a la hora de filmar el suyo.

Así como Alfonso Cuarón traza relaciones intertextuales con otros directores cinematográficos, también genera referencias a su propia obra. En el caso de *Great Expectations* (1998) se presenta una sobreabundancia del color verde. Como ya se ha indicado, la utilización de este color, así como la construcción de entornos idílicos, exóticos y de ensueño, presentan claras relaciones intertextuales con una de sus primeras obras: *A Little Princess* (1995). En ambas cintas tienen relevancia la imaginación, las expectativas y los anhelos de la niñez. En el caso de *Great Expectations* (1998), estos elementos continúan durante la juventud del personaje y se tematizan en la trama de la película y en el simbolismo cromático. El verde ha sido empleado en grandes hitos de la historia del cine como *The Wizard of Oz* (1939) de Victor Fleming, *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock y *The Matrix* (1999) de las hermanas Wachowski.

Tanto en *A Little Princess* (1995) como en *Great Expectations* (1998), Cuarón emplea el color verde para construir atmósferas mágicas que se acercan a una especie de romanticismo exótico-pictórico. El *locus amoenus* de *Paradiso Perduto* con su vegetación recuerda las escenas iniciales de *A Little Princess*, que recrean un pasaje de uno de los libros épicos de la India, el *Ramayana*. Además, en los primeros minutos se dice que la India es el único lugar en la tierra que aviva la imaginación. La construcción exótica de la narración abunda en colores cálidos, predominando el verde y sus derivados; presenta vestuarios, joyas, texturas y un paisaje idílico “oriental”. Este clima permite de a poco ingresar en una atmósfera de magia, en donde la imaginación cumple un rol

central, contradiciendo lo que le dice Ms. Minchin a la pequeña Sara: “*not to indulge in ridiculous dreams, but to be productive and useful*”⁶⁰ (Cuarón, 1995).



El verde de *A Little Princess* (1995) signa la vestimenta de la niña a lo largo de todo el film. Del mismo modo, la Estella y el Finn de la infancia en *Great Expectations* (1998) lucen una indumentaria del mismo color. Se podría sugerir que la presencia del verde en las obras de Cuarón no sólo se emplea para la construcción de la magia y el ensueño, sino que también rescatan el mundo de la infancia como sitio propicio para el desarrollo y cultivo de la imaginación.



⁶⁰ “no caer en sueños ridículos, sino ser productivo y útil.” (Cuarón, 1995). [La traducción es nuestra].



Así como Cuarón se revisita a la hora de crear artísticamente sus films, también observa y entabla relaciones con otras poéticas cinematográficas. Cuando Finn regresa a su departamento en Manhattan, luego de enterarse de que ha perdido a Estella, se encuentra con el reo al que había ayudado a escapar de pequeño. Lustig le indica, luego de la anagnórisis, que está huyendo de la mafia. El artista lo ayuda y lo acompaña por las estaciones de subte de Nueva York, mientras una banda de criminales lo persiguen, hasta que lo apuñalan con una navaja en uno de los vagones. Esta escena de persecución entre mafias remeda varios momentos de *GoodFellas* (1990) de Martin Scorsese, protagonizada por renombrados y aclamados actores como Robert De Niro, Tay Liotta, Joe Pesci, Lorraine Bracco y Paul Sorvino. El film se centra en las peripecias que atraviesa Henry Hill para formar parte de la banda, hasta su caída y la de todos los miembros del grupo. La violencia física y los asesinatos perpetrados por las mafias, aparecen evocados en la escena del subte neoyorquino en *Great Expectations* (1998).

Quizás una de las mayores intertextualidades fílmicas que presenta *Great Expectations* (1998) gira en torno al personaje de Ms. Dinsmoor, quien posee múltiples referencias a cintas previas, es decir, se configura como una suerte de palimpsesto visual.

Antes de adentrarnos en dicho análisis, es importante destacar cómo el propio Charles Dickens describió a su anciana, hipotexto de todas las transposiciones existentes.

Ms. Havisham es una mujer que, físicamente viviendo en su época, está presa del pasado en el que reside mentalmente, motivo por el cual la gente del pueblo la considera con poco juicio. Su prometido la dejó en el altar y ella nunca pudo superar ese dolor. Se abandonó a sí misma y cristalizó el tiempo: los relojes fijos en la hora en la que fue abandonada y las habitaciones con los preparativos para el casamiento. Puntualmente, en *Great Expectations* (1860-1861) se hace referencia a un comedor decorado con la torta de bodas, ahora cubierto de telarañas. Este abandono de *Satin House* se traduce en la propia vestimenta de la anciana, quien quedó prisionera del pasado y no pudo superar el dolor. Como señalan Amber K. Regis y Deborah Wynne, “*the Havisham costumes do not primarily function as clothing, but work as statements.*”⁶¹ (2012, p. 37). Para comprender mejor a Ms. Havisham, vale la pena remitirse a la descripción dickensiana:

Iba ataviada con muy ricas prendas de satén y de seda con encajes, todo ello blanco, zapatos incluidos. Cubría su cabeza un largo velo, también blanco, y llevaba en el cabello, del mismo color, una diadema de flores. En su cuello y su pecho y sus manos brillaban joyas muy valiosas, otras resplandecían sobre la mesa. Esparcidos por la habitación había varios trajes, menos lujosos que el que llevaba puesto, y unos baúles abiertos. No había terminado de vestirse, porque no tenía puesto más que un zapato –el otro estaba encima de la mesa, al alcance de su mano–, su velo aparecía a medio arreglar, su reloj-pulsera parecía estar aguardando a que se lo pusiese y, amontonados confusamente delante del espejo, había unos guantes, algunas flores y un devocionario. (...) todo aquello, que en otro tiempo debió de ser blanco, se veía amarillento. Observé que la novia que llevaba aquel traje se había marchitado como las flores y su misma ropa, y no le quedaba más brillo que el de sus ojos hundidos. (Dickens, 2016, p. 114-115).

En la transposición fílmica de 1998, Cuarón construye al personaje de Ms. Dinsmoor, interpretado por Anne Bancroft, también como una anciana presa del pasado, fuera de la moda de la década de los 70, 80 o 90. Su modo de vestir funciona como un

⁶¹ “los trajes de Havisham no funcionan principalmente como vestimenta, sino como declaraciones.” (2012, p. 37). [La traducción es nuestra].

“symbol of her resistance to modernity.”⁶² (Regis y Wynne, 2012, p. 43). Como es de esperar en el cineasta mexicano, su construcción no es *ex nihilo*, sino que bebe de las fuentes de la Ms. Havisham de Dickens, de la que toma la construcción del personaje, su historia, su autoencarcelamiento en el pasado, así como de la Norma Desmond que Billy Wilder⁶³ retrató en *Sunset Boulevard* (1950).

Sunset Boulevard (1950) presentaba una crítica feroz al modo en que Hollywood destruyó lo que se había edificado durante los años del cine mudo. Fue nominada a once premios *Oscars* y, en la actualidad, ocupa el duodécimo puesto de las mejores cien películas del cine norteamericano según la lista realizada por el *American Film Institute*.



Sunset Boulevard (1950)

El film se centra en la vida de Norma Desmond (Gloria Swanson), antigua estrella del cine mudo, quien no acepta los cambios que se produjeron en el mundo audiovisual y sigue presa de su gloria pasada, soñando con volver a realizar una cinta. Para cumplir su

⁶² “símbolo de resistencia a la modernidad.” (Regis y Wynne, 2012, p. 43). [La traducción es nuestra].

⁶³ Billy Wilder (1906-2002) fue un reconocido director, guionista y productor cinematográfico de origen austríaco que triunfó en Hollywood. En seis oportunidades obtuvo el mayor galardón del cine, es decir, el premio *Oscar*: mejor película en *The Apartment* (1960), mejor director en *The Apartment* (1960) y *The Lost Week-end* (1945), por la cual también obtuvo el reconocimiento como mejor guión adaptado, y mejor guión original en *Sunset Boulevard* (1950) y *The Apartment* (1960).

objetivo, acepta la ayuda del guionista Joe Gillis (William Holder), quien, llega de un modo inesperado a la residencia de la “*yesterday’s star*” y deviene su amante. A pesar de los intentos, Nora Desmond no logra volver a la pantalla y el film culmina trágicamente: Joe es asesinado y Norma queda sumida en la locura.

El carácter anacrónico que reviste el personaje de Ms. Dinsmoor en *Great Expectations* (1998) toma muchos elementos del pasado del que es presa Norma Desmond en *Sunset Boulevard* (1950). Ambas viven de recuerdos y no aceptan el presente en el que se hallan inmersas, encerradas en sus mansiones. En la película de Wilder hay una referencia explícita a la novela de Dickens, pues cuando el personaje de Joe Gillis descubre la residencia de la ex estrella del cine mudo, la describe, mediante voz “*over*”, de este modo:

*It was a great big white elephant of a place. The kind crazy movie people built in the crazy Twenties. A neglected house gets an unhappy look. This one had it in spades. It was like that old woman in Great Expectations ... that Miss Havisham in her rotting wedding dress and her torn veil, taking it out on the world because she'd been given the go-by.*⁶⁴ (Wilder, 1950).

Otro vínculo entre la película de Cuarón y la de Wilder se establece a través de la vestimenta. Como señalan Regis y Wynne, Ms. Dinsmoor siempre viste ropa de los 60 que resalta su desubicación temporal:

*her outfits, and there are several of them (another deviation from the original source text), include kaftan tops and flared batwing sleeves, capri pants and cocktail dresses, all with intricate detailing on collars and cuffs, all combined with heavy make-up, dramatic wigs (blonde and red) and ubiquitous cigarette.*⁶⁵ (2012, p. 48).

⁶⁴ Era un gran elefante blanco. Del tipo que la gente del cine construyó en los locos años veinte. Una casa descuidada tiene un aspecto infeliz. Esta lo tenía con creces. Era como esa anciana en *Great Expectations* ... esa Ms. Havisham con su vestido de novia podrido y su velo rasgado, desquitándose con el mundo porque le habían dado el visto bueno. (Wilder, 1950). [La traducción es nuestra].

⁶⁵ Sus atuendos, y hay varios de ellos (otra desviación del texto original), incluyen blusas de caftán y mangas de murciélago acampanadas, pantalones capri y vestidos de cóctel, todos con detalles intrincados en cuellos y puños, todo combinado con mucho maquillaje, pelucas dramáticas (rubias y rojas) y un cigarrillo omnipresente. (2012, p. 48). [La traducción es nuestra].

El trabajo que realiza Judianna Makovsky, diseñadora de moda del film del mexicano, se inspira en el de Edith Head para *Sunset Boulevard* (1950). En relación a esto, Regis y Wynne sostienen que “*Dinsmoor and Desmond both appear swathed in long, glamorous headscarves, and Desmond’s cigarettes, ‘clamped in a curious holder’ attached to her index finger (Wilder 1950: 0:19:57), find their counterpart in Dinmoor’s chain-smoking use of long dinner-length holder.*”⁶⁶ (2012, p. 49). El vestuario que presenta Ms. Dinsmoor, completamente distinto al de Ms. Havisham en el texto dickensiano o en la transposición de Lean, se asemeja al de Norma Desmond. Y el paralelo entre ambas protagonistas se extiende más allá de esto. En *Sunset Boulevard* (1950), luego de que Norma Desmond cree que su guión es aceptado para la producción de un film, regresa a su mansión y comienza a emprender una serie de tratamientos estéticos y de belleza para rejuvenecer su piel y estar preparada para la filmación. El proceso al que se somete se acerca más bien a una tortura que emplea extraños mecanismos cfr. (Regis y Wynne, 2012). En una oportunidad, como destacan Regis y Wynne (2012), se ve un primerísimo primer plano de su ojo derecho, que se aumenta a enormes proporciones. Luego, Norma aparece sentada frente a un tocador mirándose al espejo para estirarse la piel, borrando las marcas del paso del tiempo. En *Great Expectations* (1998) hay una escena similar que transcurre luego de que el abogado le entrega a Finn un sobre con mil dólares para que presente sus cuadros en Nueva York. El joven, creyendo que Ms. Dinsmoor es la benefactora, la visita en su casa y la encuentra sentada en un tocador rodeada de espejos, vestida al modo de Norma Desmond, con un cristal que aumenta desmedidamente uno de sus ojos, “*emphasising the grotesque and heavy make-up that masks her face.*”⁶⁷ (Regis y Wynne, 2012, p. 49). Se ve asimismo una fotografía suya que resalta su esplendor y belleza en la juventud.

⁶⁶ “Dinsmoor y Desmond aparecen envueltas en largos y glamorosos pañuelos en la cabeza, y los cigarrillos de Desmond, ‘sujetados en una curiosa boquilla’ pegada a su dedo índice (Wilder 1950: 0:19:57), encuentran su contraparte en el uso de la boquilla larga de Dinsmoor para fumar en cadena.” (2012, p. 49). [La traducción es nuestra].

⁶⁷ “enfatisando su grotesco y pesado maquillaje que cubre su rostro.” (Regis y Wynne, 2012, p. 49). [La traducción es nuestra].



A lo mencionado se suma el hecho de que ambas son solteras -llamadas “Miss”- y se mueven con gran teatralidad. Las dos mujeres se desplazan, bailan, hablan

declamando, como si estuviesen sobre un escenario. Finn baila de niño con la anciana, y Norma Desmond baila con Joe Gillis. En una ocasión, actúa una de sus escenas favoritas con el adecuado vestuario y en otra oportunidad, se disfraza de Charles Chaplin e imita movimientos de este haciendo una gran cantidad de gestos faciales. Por último, la teatralidad se observa claramente en el *excipit* del film, donde Norma Desmond, presa de la locura y la irracionalidad, desciende las escaleras frente a policías, investigadores, periodistas y las cámaras, creyendo que se trata de la producción de una película; está convencida de que debe interpretar a una princesa que vive en un castillo: “*You will pardon me, gentlemen. I have to get ready for my scene.*”⁶⁸ (Wilder, 1950).

El personaje de Ms. Dinsmoor en su carácter de palimpsesto también entabla relaciones con otras películas previas como *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962) de Robert Aldrich o *The Graduate* (1967) de Mike Nichols.

El exceso de maquillaje en el rostro de la dueña de *Paradiso Perduto* recuerda al que utilizó Betta Davis en *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962). La peca negra que se puede observar en su mejilla es la misma que Ms. Dinsmoor se pinta artificialmente. La sobreabundancia de afeites le aporta una teatralidad extra al personaje, así como la aleja de la realidad en la que se halla: hay una *masquerade* que quiere mostrar jovialidad, pero que, en verdad, recubre los rasgos de la vejez.



⁶⁸ “Deben disculparme señores. Debo prepararme para mi escena.” (Wilder, 1950). [La traducción es nuestra].



La decisión de elegir a Anne Bancroft para el papel de Ms. Dinsmoor remite, como señalan Regis y Wynne, directa e intertextualmente a su rol en *The Graduate* (1967). Allí, la actriz interpreta a Mrs. Robinson, una mujer adulta que, infeliz en su matrimonio, seduce a un joven de veintidós años, llamado Benjamin Braddock. No querer aceptar el paso del tiempo y recurrir a gente de menor edad para sentirse joven es la actitud de Norma Desmond y de Ms. Dinsmoor. Así como se puede señalar esa relación, es importante destacar que el film de Nichols presenta en varias escenas un claro “*male gaze*” al mostrar el cuerpo femenino; este también será recurrente en *Great Expectations* (1998) a la hora de mostrar el cuerpo de Estella como objeto erótico. Concretamente en *The Graduate* (1967) se observa brevemente al comienzo del film partes del torso, de la espalda y de las piernas de Mrs. Robinson, así como, hacia mitad de la cinta, en un *strip-club*, se hace hincapié durante unos minutos en los senos de una bailarina. Claramente la focalización que se emplea es la masculina heterosexual y tiene por objeto la cosificación de la mujer que aparece como objeto de deseo.

En síntesis, debemos coincidir con Regis y Wynne en que

*Cuarón's Havisham figure combines an array of tropes and images belonging to predatory, superfluous female sexuality from different cultural moments. Stereotypes and clichés are brought together on screen, placed in dialogue, and thus reveal the resonance of the past in the present. Dinsmoor, as multi-text, crystallises the haunting power of women who refuse to age gracefully by society's standards.*⁶⁹ (2012, p. 51).

⁶⁹ La figura de Havisham de Cuarón combina un conjunto de tropos e imágenes pertenecientes a la sexualidad femenina depredadora y superflua de diferentes momentos culturales. Estereotipos y clichés se reúnen en la pantalla, se ponen en diálogo y revelan así la resonancia del pasado en el presente. Dinsmoor, como multitexto, cristaliza el inquietante poder de las mujeres que se niegan a envejecer con gracia según los estándares de la sociedad. (2012, p. 51).

En este capítulo exploramos el carácter transtextual de *Great Expectations* (1998). Primero, sus dos claros hipotextos, la novela de Dickens y el film de Lean, que proveen elementos claves de la diégesis y de la maestría del universo audiovisual. Por otro lado, señalamos otras intertextualidades literarias y fílmicas que profundizan el carácter de palimpsesto del film de Cuarón. Esas diversas referencias establecen una galaxia de sentidos en torno a los personajes y los espacios que contribuyen notablemente para lograr su profundidad y complejidad semiótica.

CAPÍTULO III

La sociedad de consumo y la sociedad del espectáculo en el film

Hacia fines del siglo XVIII se produjo en Inglaterra una revolución económica y social que llevó el nombre de Revolución Industrial. Esta fue causada, principalmente, por la incorporación de nuevas tecnologías (como el uso generalizado de máquinas) y nuevos métodos de organización del trabajo. A estas cuestiones es necesario sumarle el desarrollo de las explotaciones coloniales, especialmente de la producción algodonera y azucarera estadounidense y del Caribe, que permitieron desarrollar innovaciones industriales en el ámbito de los textiles, a partir de la introducción de las máquinas hiladoras.

Las modificaciones generadas por la Revolución Industrial impactaron directamente en la distribución y en la forma de vida de la sociedad. Por un lado, debido a los avances tecnológicos, los campesinos se vieron expulsados de sus tareas y, en consecuencia, se desplazaron a las ciudades en donde encontraban ofertas laborales. De este modo, las urbes aumentaron drásticamente sus poblaciones y cambiaron sus fachadas, ya que incorporaron nuevos espacios como las fábricas, es decir, sitios destinados a la producción. Asimismo, la Revolución Industrial impactó en el tejido social con el surgimiento de nuevos grupos como la burguesía industrial y el proletariado fabril. Pero a pesar del éxito económico de Gran Bretaña, los avances modernos llevaron a una explotación de las clases trabajadoras e incluso de los niños, como se expone y desarrolla en *Oliver Twist* (1837) de Charles Dickens.

A modo de síntesis de lo expuesto, podemos recurrir a las palabras de Eric Hobsbawm en su obra *Industria e Imperio. Una historia económica de Gran Bretaña desde 1750* (1998), quien señala los tres principales aspectos del nuevo sistema generado a partir de la Revolución Industrial:

El primero era la división de la población industrial entre empresario capitalistas y obreros que no tenían más que su fuerza de trabajo, que vendían a cambio de un salario.

El segundo era la producción [en la que se generaba] (...) una combinación de máquinas especializadas con trabajo humano (...) El tercero era la sujeción de toda la economía – en realidad de toda la vida- a los fines de los capitalistas y la acumulación de beneficios. (Hobsbawm, 1998, p.64).

En *Great Expectations* (1860-1861) de Dickens se describe la sociedad victoriana, se muestra su apogeo industrial y su modelo económico centrado en la producción y en la consecuente búsqueda de ganancia y aumento de capital. Sin embargo, este paradigma no es el que se busca representar en el film de Cuarón, sino que, en *Great Expectations* (1998) se explora el capitalismo tardío o avanzado, propio de fines del siglo veinte.

En *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), Fredric Jameson considera que hay tres etapas o instancias del capitalismo: la primera es la del mercado, la segunda, la del monopolio o imperialista y la tercera es la del capitalismo actual, los *media* y la industria publicitaria. En esta tercera etapa la tecnología ocupa un rol central, pero, a diferencia de los avances técnicos en fábricas y en maquinarias durante el período de la Revolución Industrial, aquí se basa en los medios que producen imágenes y simulacros, como, por ejemplo, el televisor. Según lo señalado por Sánchez Noriega (1997), se genera un énfasis ya no en la producción, sino en la reproducción y el consumo, como se observa en el mundo posmoderno del film de Cuarón.

Para examinar algunas notas del Posmodernismo que están presentes en el film de Cuarón, recurriremos a los aportes teóricos de Frederic Jameson, Christopher Butler, Jean Baudrillard y Gilles Lipovetsky, entre otros.

En *La condición posmoderna* (1987), Jean-Francois Lyotard plantea que, desde la Segunda Guerra Mundial, las grandes narrativas como el cristianismo o el marxismo entraron en crisis y perdieron credibilidad. La ruptura con estos relatos resultó en un “*scepticism about the claims of any kind of overall, totalizing explanation*”⁷⁰ (Butler, 2002, p. 15) y un ataque y descreimiento total de la ciencia y sus postulados. En consecuencia, muchos posmodernos se volcaron a proponer nuevas visiones sobre ciertas

⁷⁰ “escepticismo acerca de las pretensiones de cualquier tipo de explicación general y totalizadora.” (Butler, 2002, p. 15). [La traducción es nuestra].

temáticas, quebrantando el dominio de las “*master narratives*”, como, por ejemplo, el caso del trabajo realizado por Edward Said en *Orientalism* (1978) que intentó repensar a las sociedades orientales por fuera del discurso imperialista. Del mismo modo, Michel Foucault, en obras como *Historia de la locura en la época clásica* (1964), recupera a “los otros” (mujeres, homosexuales, criminales, prisioneros, enfermos mentales, personas de color, etc.) y cuestiona a las instituciones y discursos que a lo largo del tiempo han signado, definido y descrito a los grupos sociales al mismo tiempo que expresaban la autoridad política de quien los promulgaba.

La ruptura con las grandes narrativas llevó a la exaltación de las pequeñas, a la fragmentación, a la imagen caleidoscópica, es decir, a las historias de cada uno, a la forma que cada individuo tiene de comprender la realidad: “*we live, not inside reality, but inside our representation of it.*”⁷¹ (Butler, 2002, p. 21). En esta misma línea, Umberto Eco retoma lo expuesto por Zygmunt Bauman e indica que en la sociedad posmoderna

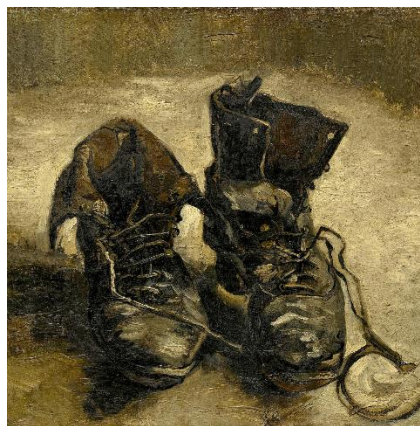
Desaparece una entidad que garantizaba a los individuos la posibilidad de resolver de una forma homogénea los distintos problemas de nuestro tiempo, y con su crisis se ha perfilado la crisis de las ideologías, y por tanto de los partidos, y en general de toda apelación a una comunidad de valores que permitía al individuo sentirse parte de algo que interpretaba sus necesidades. (2019, p. 7).

Al quebrantarse la noción de “comunidad”, sostiene Eco junto a Hobsbawm (1998) y Lipovetsky (2006), nace un “individualismo desenfrenado” (2019, p. 7). Así, ya no se puede garantizar una estructura sólida y estable, por lo que “la ‘fluidez’ o la ‘liquidez’ son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual (...) de la historia.” (Bauman, 2002, p. 8). A pesar de las carencias que pueda haber, no es correcto, según Lipovetsky (1986), pensar en que la realidad está completamente deslegitimada, pero lo cierto es que en el posmodernismo el individuo se erige como el valor cardinal. Teniendo en cuenta lo planteado por el crítico francés, la sociedad posmoderna se caracteriza por ser “descentrada y heteróclita, materialista y *psi*, porno y discreta, renovada y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y

⁷¹ “vivimos, no dentro de la realidad, pero dentro de nuestra representación de ella.” (Butler, 2002, p. 21). [La traducción es nuestra].

creativa.” (1986, p. 11), del mismo modo que pulida, pulcra y lisa en términos de Byung-Chul Han (2015).

Jameson (1991) repara en que la posmodernidad, a diferencia de la modernidad, presenta una falta de profundidad y, para respaldar su propuesta, recurre a un ejemplo comparativo entre dos obras pictóricas: *Un par de zapatos* (1886) de Vincent Van Gogh y *Zapatos de polvo de diamante* (1980) de Andy Warhol. Continuando con lo propuesto por Heidegger en *El origen de la obra de arte* (1935-1936), rescata las lecturas hermenéuticas que puede tener la primera obra, ya que funciona como una clave o síntoma de una realidad mayor. En cambio, *Zapatos de polvo de diamante* (1980) pone de manifiesto una falta de profundidad y, al mismo tiempo, no expresa un contenido claro. El cuadro del americano gira en torno a la mercantilización del capitalismo tardío y al fetichismo, en donde se borra la antigua frontera entre la alta cultura y la de masas o comercial. La sociedad “está signada por las abusivas relaciones mercantiles” (Vásquez Rocca, 2007, p. 83) en el marco de un consumismo desenfrenado y totalizante: “el ‘consumo’ abarca toda la vida.” (Baudrillard, 2009, p. 8).



Un par de zapatos (1886) de Vincent Van Gogh y *Zapatos de polvo de diamante* (1980) de Andy Warhol

El énfasis en la superficialidad y la falta de contenido de la obra de Warhol da cuenta de otra característica de la posmodernidad según los planteos de Jameson: el ocaso de los afectos, “*all feeling or emotion, all subjectivity (...)*”⁷² (1991, p.10). Esto se puede

⁷²“de todo sentimiento o emoción y de toda subjetividad (...).” (1991, p.10).

ver en el *star system*, donde la persona humana pierde sus cualidades propias y se convierte en pura imagen, simulacro y mercantilización. La angustia y la alienación, típicas en obras pictóricas como *El grito* (1893) de Edward Munch, pierden su fuerte expresividad en la posmodernidad. Esto último se conecta con una de las ideas del pensador norteamericano: “*the end of the distinctive individual brush stroke*”⁷³ (1991, p. 14), es decir, la muerte del sujeto.

El sujeto posmoderno es fragmentado y esquizofrénico, según Jameson. No es capaz de cartografiar su lugar en el tiempo y en el espacio⁷⁴ del mundo en el que se halla. La desaparición del sujeto y, por ende, la disipación de su estilo personal lleva a la producción de fragmentos heterogéneos, aleatorios, de pastiches (imitación de estilos muertos) y, a su vez, a la pérdida de la historicidad, ya que se despoja de su contenido y deja, en su lugar, una simple fachada, un espectáculo.

En el film de Cuarón, la posmodernidad domina la escena. En los siguientes apartados exploraremos aspectos que nutren esta premisa.

Consumo y fetichismo de los objetos

La sociedad posmoderna está regida por el consumo en el marco del capitalismo y ya no en primer término por la producción. Los objetos que se adquieren están caracterizados por su obsolescencia, ya que el objetivo que se busca es “convencer al consumidor que necesita un producto nuevo antes que el que ya tiene agote su vida útil y funcionalidades” (Vásquez Rocca, 2007, p. 84). El ser humano que adquiere productos no lo hace por una necesidad concreta o vital, sino que compra para suplir una necesidad no real. En palabras de Luis Enrique Alonso:

⁷³ “el fin de la pincelada individual y distintiva” (1991, p.14).

⁷⁴ Para ejemplificar esta cuestión, Jameson presenta en su obra el hotel *Westin Bonaventure* en Los Angeles, que a su juicio da cuenta del hiperespacio posmoderno. Este edificio funciona como un sitio completo, total, que requiere de una forma novedosa para desplazarse por él, ya que, por ejemplo, carece de un único ingreso central, abunda en ascensores y escaleras, así como las columnas simétricas de su interior no le permiten al sujeto orientarse ni guiarse. Este tipo de arquitectura “*stands as something like an imperative to grow new organs, to expand our sensorium and our body to some new, yet unimaginable, perhaps ultimately impossible, dimensions.*” (p.39).

el consumo es, pues, el que no se para en la satisfacción de sus necesidades reales, sino que aspira, por la mediación del signo, a satisfacer sin parar necesidades imaginarias, necesidades estimuladas por la publicidad e incitadas por el sistema de retribuciones simbólicas. (Alonso, 2009, p. XLVI).

El consumo se traduce en productos y objetos que son susceptibles de ser vendidos y, por ende, adquiridos. Para poder llevar a cabo esto, las empresas necesitan un medio por el cual puedan promocionarlas y despertar el “deseo” de posesión del objeto y, justamente, esto se traduce en el poder de la publicidad. En *Great Expectations* (1998) hay un gran conjunto de marcas de diversos productos que aparecen señaladas de un modo directo o indirecto; funcionan como una especie de omnipresencia a lo largo del film con el objeto de estimular al espectador e incitarlo, en términos de Baudrillard, a una necesidad no real. En su tesis de maestría titulada “*In Memoriam Charles Dickens*” (*post-*) *modernised film adaptations of Great Expectations and A Christmas Carol*, Pichler señala que en la cinta de Cuarón hay una publicidad y referencia directa a la marca de cigarrillos *KOOL*: “*this instance constitutes a typical case of ‘product placement’, a frequent advertising strategy and phenomenon of commodity culture that is in common use since the 1980s.*”⁷⁵ (2009, p. 58).

A pesar de la notoria utilización de los cigarrillos *KOOL* en el film, otras marcas también aparecen de un modo más disimulado, ya sea porque se encuentran en la parte posterior del plano o porque se colocan frente a los ojos del espectador durante pocos segundos. Esta forma publicitaria indirecta se observa en el cartel *DKNY* del subte neoyorquino, así como en marcas de productos alimenticios como *Tuscan* o *Kellogg’s*.

Es importante destacar que el medio publicitario en el mundo capitalista además de revestir una función persuasiva, como señala McLuhan y Fiore (1967), también adquiere un carácter aparenial: “un medio que no remite a objetos reales, a un mundo real, a un referente, sino que remite de un *signo al otro*, de un *objeto al otro*, de un *consumidor al otro*.” (Baudrillard, 2009, p.149). La publicidad se desliga de la veracidad

⁷⁵ “esta instancia constituye un caso típico de ‘colocación de productos’, una estrategia publicitaria frecuente y un fenómeno de la ‘*commodity culture*’ que es de uso común desde la década de 1980.” (2009, p. 58). [La traducción es nuestra].

y, en cambio, según Baudrillard, funciona como una “palabra poética” que se sustenta en la espera:

lo que dice [la publicidad] no supone la verdad anterior (la del valor de uso del objeto), supone una confirmación ulterior mediante la realidad del signo profético que emite. (...) Hace del objeto un pseudoacontecimiento que llegará a ser el acontecimiento real de la vida cotidiana gracias a la adhesión del consumidor a su discurso. (2009, p.153).

Por otro lado, este mundo consumista posmoderno se traduce en la moda. La indumentaria determina la clase social y el *status* de la persona. Esto se evidencia a lo largo de todo el film de Cuarón. Lo primero que debe señalarse es la clara diferencia en el modo de vestir de Finn y su familia con respecto a Estella y Ms. Dinsmoor. En una escena de la adolescencia, el personaje interpretado por Gwyneth Paltrow le comunica a la anciana que irá a un *cocktail* y esta se niega a que vaya sola, por lo que el futuro artista se ofrece a acompañarla. A pesar de no estar del todo conforme, Estella acepta, pero le dice “*Fine, but you meet me there. North Ocean. Wear your dinner jacket.*”⁷⁶ (Cuarón, 1998). En la escena siguiente se ve a Finn vistiéndose apresuradamente porque llega tarde a la fiesta. Luego se prueba frente al espejo un esmoquin que le queda chico. Joe le señala que “*That’ll pass as a dinner jacket*”⁷⁷ (Cuarón, 1998) y el adolescente contesta “*This is a girl’s*”⁷⁸ (Cuarón, 1998).

Cuando Finn adquiere fama y renombre en Nueva York empieza a poseer más dinero y conocer a un nuevo tipo de gente, por lo cual cambia su condición social. Este cambio de *status* se traduce directamente en la vestimenta que utiliza y le garantiza la posibilidad de entablar una relación con Estella. Como destaca Pichler (2009), hay una escena concreta del film en donde se pone en evidencia la importancia que se le otorga a la indumentaria y cómo esta se caracteriza por ser un signo de prestigio. Finn se acerca a su amada en un puente y, a modo de broma, le dice “*Don’t jump*” (Cuarón, 1998). Ella se ríe preguntándole “*would you save me?*” (Cuarón, 1998) y el artista, superficialmente,

⁷⁶ “De acuerdo, pero nos reunimos allí. *North Ocean*. Vestí un esmoquin.” (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

⁷⁷ “Esto pasará como un esmoquin.” (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

⁷⁸ “Esto es de una chica.” (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

responde “*not in this suit.*” (Cuarón, 1998). De este modo, como indica Pichler (2009), la vestimenta funciona como un símbolo exterior para visibilizar la riqueza que una persona posee (su “valor”) y, por ende, su clase social. Por otra parte, dentro de este mundo capitalista-consumista norteamericano, las vidrieras de las grandes marcas de ropa se erigen como un espacio de intercambio de valores. Como indica Jean Baudrillard:

Ese don simbólico que simulan los objetos puestos en escena, ese intercambio simbólico, silencioso, entre el objeto ofrecido y la mirada, invita evidentemente, al intercambio real, económico, en el interior de la tienda. Pero no necesariamente la comunicación que se establece en el nivel del escaparate es principalmente la de los individuos con los objetos. Se trata, antes bien, de una comunicación generalizada de todos los individuos entre sí, a través, no de la contemplación de los mismos objetos, sino a través de la lectura y el reconocimiento, en los mismos objetos, del mismo sistema de signos y del mismo código jerárquico de valores. (2009, p. 209).

En el momento en el que Finn se escapa de su presentación de arte y corre desesperadamente en busca de Estella, atraviesa una gran cantidad de vidrieras, mayoritariamente de indumentaria. Allí se exponen esos “valores” susceptibles de ser adquiridos y que, en consecuencia, indican el lugar social que el ser humano ocupa en la sociedad. En esa escena se produce un contraste evidente: frente a los exclusivos productos que se presentan a los que sólo pueden acceder un grupo reducido de personas, camina un *homeless*. La frontera entre las diversas clases se pone de manifiesto de un modo enfático y resalta una de las aristas negativas del capitalismo.

Antes de adentrarnos en el modo en el que la ciudad de Nueva York se presenta en el film de Cuarón, es necesario realizar una breve mención de cómo Dickens describe a Londres en comparación con la campiña de la que provenía Pip. La gran urbe es vista como un centro industrializado producto de la Revolución llevada a cabo en Inglaterra. Es el lugar en el que el protagonista va a tratar de ganar sus “esperanzas”, “expectativas” o ilusiones: convertirse en un *gentleman* y dejar de ser un simple herrero:

Seguí su consejo, pero aquel era un lugar indecoroso, lleno de inmundicia, pedruscos, sangre y espumarajos, cuyos efluvios parecían pegárseme al cuerpo. Huí de Smithfield inmediatamente, doblando en una calle desde la cual vi la gran cúpula negra de la

catedral de San Pablo, que sobresalía por encima de un siniestro edificio de piedra que alguien dijo que era la cárcel de Newgate. Siguiendo un muro de la prisión, encontré la calzada cubierta de paja para atenuar el ruido de los vehículos, y por esto y por el número de personas que transitaban por allí que apestaban a ron y cerveza, comprendí que debía de estar cerca de los juzgados. (...) me dio una idea desfavorable de Londres. La gran metrópoli me pareció repulsiva (...). (Dickens, 2016 p. 252-253).

En el párrafo citado se puede evidenciar la mirada negativa que le despierta la ciudad a Pip. Si bien, a diferencia del lugar del que es oriundo, en la capital de Inglaterra se pueden colmar sus expectativas, Londres no dejar de aparecer como un espacio “desfavorable” y “repulsivo”. Se la presenta como un lugar oscuro, alienante y hostil: una verdadera decepción. La ciudad, lejos de funcionar como una compañera de viaje, aparece, más bien, como un obstáculo o una dificultad que debe sortear Pip en pos del cumplimiento de sus objetivos y proyectos. Dickens recrea en las páginas de sus obras la realidad de la época victoriana, en la que Londres se instala como centro neurálgico de las novedades, innovaciones industriales y avances tecnológicos, pero, al mismo tiempo, en su reverso, se ponen de manifiesto las difíciles condiciones de vida de las clases trabajadoras y los marginales.

En *Great Expectations* (1998), Nueva York aparece representada con un predominio de colores oscuros, como el negro o el azul marino, así como con una escasa luz, a diferencia del modo en el que se muestra Florida: “*nature represents spirituality, while the city and the man-made structures represents materialism.*”⁷⁹ (Beneke, 2008, p. 190). La iluminación sólo aparece en ciertas escenas en las que está presente Estella porque funciona como una forma de irradiar la mente de Finn y, en cierto modo, de detener el tiempo. La Gran Manzana es el epicentro del consumismo, del capitalismo en su máxima expresión, de la ilusión, la apariencia y el espectáculo. Del mismo modo, la soledad y el aislamiento resaltan como características propias de los sujetos ciudadanos.

La ciudad aparece representada como un espacio fragmentado. En las primeras escenas en Nueva York, los planos se centran en Finn en el subte donde, a pesar de haber

⁷⁹ “la naturaleza representa la espiritualidad, mientras que la ciudad y las estructuras producidas por el hombre el materialismo.” (Beneke, 2008, p. 190). [La traducción es nuestra].

varias personas, cada una está aislada. Del mismo modo, en la calle se escucha a un hombre alterado insultando por teléfono. En aquellas escenas en las que el joven artista se halla en el Central Park, reencontrándose con su capacidad creadora, se lo puede observar dibujando bocetos de lo que lo rodea: grupos separados y diversos de personas, sin una conexión concreta; ve a unas monjas caminando y, en otro sitio del parque, sentados y bebiendo, a tres hombres de una clase social baja. Las religiosas desentonan con los hombres de la *working class*, pero, al mismo tiempo, la síntesis de ellos permite comprender el mundo posmoderno en su diversidad de opciones, que conviven todas en un mismo sitio. La urbe, como señala David Harvey (1998), presenta cualidades laberínticas en donde, en última instancia, se mezcla lo interno de los personajes con lo externo del espacio.

Así como en la escena en la que Finn busca a Estella se puede observar al *homeless* que funciona como un claro contrapunto económico y de *status* con respecto a la zona del *Upper East Side* de Manhattan, el grupo de hombres de la *working class* bebiendo en el Central Park también colabora en el planteo de la desigualdad social que genera el consumismo capitalista. La ciudad aísla a las personas, las aliena, las abandona y las desplaza del centro, marginándolas. La denuncia que se hace de modo implícito sobre esta temática tiene puntos de contacto con lo tratado por Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York* (1936), quien descubrió en Manhattan la deshumanización, la despersonalización, la gran desigualdad social y racial, así como su mecanización y frialdad, aspectos que también presenta la ciudad de Nueva York de Cuarón.

Como se indicó en capítulos anteriores, la música presente en el film condice con la época. La superficialidad que instaura el consumismo, junto con su carácter aparental, no escapa al rubro musical. Señala Baudrillard:

Mientras que, antes del *pop*, todo arte se fundaba en una visión “en profundidad” del mundo, el *pop*, en cambio, pretende pertenecer al mismo género de ese *orden inmanente de signos*: ser homogéneo de su producción industrial y serial y, por lo tanto, del carácter artificial, fabricado, de todo el ambiente que lo rodea, homogéneo de la saturación en extensión al mismo tiempo que de la abstracción culturalizada de ese nuevo orden de cosas. (2009, p. 135).

Otro elemento presente en el film de Cuarón es la televisión. Este artefacto, que se fue perfeccionando a lo largo del tiempo, tuvo un desarrollo exponencial durante fines del siglo XIX y el siglo XX y moldeó la cotidianeidad de las familias. Tomando por caso Estados Unidos, antes de la década de los cincuenta había algunos miles de televisores en las residencias, mientras que para 1990, época en que se desarrolla la cinta del mexicano, prácticamente todos los hogares contaban con uno.

Como señala Mitchell Stephens (1999), el poder de la televisión creció de forma exponencial con el telediario *The Huntley-Brinkley Report* de la cadena *NBC* en 1956, así como con la intervención y participación activa de la política en este medio. En 1964 apareció por primera vez el color; durante 1960 y 1970 fue el auge de tres cadenas estadounidenses, *CBS*, *NBC* y *ABC*. Allí se presentaban comedias, dramas, programas de preguntas y respuestas y *talk shows*. Con el correr de los años y el advenimiento del cable, las cadenas televisivas, así como las ofertas, aumentaron considerablemente: “el espectáculo se cotidianiza y se ofrece cercano, gratuito y disponible a cualquier hora del día o de la noche.” (Sánchez Noriega, 1997, p.332).

Concretamente en *Great Expectations* (1998) podemos observar en dos oportunidades la presencia de los televisores en la casa donde habita Finn en Florida. En el primer caso, que dura unos pocos segundos, se ve un programa de entretenimientos (preguntas y respuestas) y, en el segundo, de mayor relevancia en la trama y con una mayor extensión temporal, se muestra un noticiero por el cual el niño se entera de que el reo al que había ayudado a escapar fue apresado y condenado a pena de muerte.

El éxito personal, en el marco capitalista-consumista, se construye a partir del dinero. Gracias a los ingresos que recibe por la venta de sus cuadros, Finn accede a modificar su modo de vestir, sus gustos y sus hábitos. Su ascenso económico le permite también intentar una relación con Estella, a quien antes veía como un ser inalcanzable. La venta de las pinturas del artista funciona como el clímax de su éxito profesional. En esta sociedad, el “*wild success*” (Cuarón, 1998) de una persona se mide en términos cuantitativos, es decir, en la cantidad de dinero que genera. En vez de la diferencia de clases que se puede observar en *Great Expectations* (1860-1861) de Charles Dickens, la que se presenta en el film no alude a los modos y formas de ser de un *gentleman*, sino que

lo que verdaderamente cuenta en Estados Unidos es la fama y el poder económico. Como ya indicamos en el primer capítulo, una de las funciones del color verde a lo largo del film repercute en este aspecto.

A fin de continuar explorando la sociedad capitalista-consumista del Estados Unidos de los años ochenta y noventa, es menester centrarnos en otro aspecto: el uso del cuerpo y, concretamente, del cuerpo femenino. Lejos de ser pensado como un receptáculo del alma, este adquiere, como todos los productos, un “valor” en el mercado y presenta ciertas características que lo definen. A continuación, indagaremos cómo aparece representado en el mundo posmoderno de la *Great Expectations* (1998) de Alfonso Cuarón.

Cuerpo erotizado y mercantilizado

En su obra *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (2009), Jean Baudrillard destaca que entre todos los elementos que se hallan dentro de la “panoplia del consumo”, el más radiante de todos y, por ende, el más valioso, es el cuerpo cfr. (p. 155). Este es omnipresente en todas las aristas del mundo capitalista, en la moda y en la publicidad: “el sujeto, deliberadamente, lo inviste psicológicamente e invierte económicamente en él.” (2009, p. 156). Como indicamos anteriormente, el cuerpo no está visto en la sociedad posmoderna como un templo del espíritu, sino que “la piel [aparece] como vestimenta de prestigio y residencia secundaria, como signo y como referencia de moda (...)” (2009, p. 156). Funciona como un elemento más del *status* social de una persona, por lo que es cuidado al mismo tiempo que se busca “invertirlo narcisistamente ‘desde el interior’, pero de ningún modo para conocerlo en profundidad, sino, por el contrario, para constituirlo hacia el exterior, en virtud de una lógica completamente fetichista y espectacular, como objeto más terso, más perfecto, más funcional.” (Baudrillard, 2009, p. 157).

En el mundo femenino, el cuerpo se transforma en un fetichismo, en un objeto con “valor” intercambiable que, además, tiene el imperativo, es decir, la cualidad necesaria, de ser bello. Esta belleza “implica lo *erótico* entendido como la manera de *resaltar el*

valor sexual.” (Baudrillard, 2009, p. 161). Este cuerpo que brinda placer debe revestir dos cualidades centrales: la delgadez y la esbeltez.

En su artículo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), Laura Mulvey plantea un interrogante que va a tratar de dilucidar empleando una lectura psicoanalítica: “*to discover where and how the fascination of film is reinforced by pre-existing patterns of fascination already at work within the individual subject and the social formations that have moulded him.*”⁸⁰ (1975, p. 803). Sostiene que la magia que representa el cine de Hollywood se centra principalmente en su “*skilled and satisfying manipulation of visual pleasure.*”⁸¹ (1975, p. 805). Dentro de este ámbito de placer que se genera, destaca lo que ella denomina “*scopophilia*”, es decir, el goce que genera el mirar y, al mismo tiempo, el ser mirado. Sin embargo, señala que puede tornarse en “*voyeurism*” “*whose only sexual satisfaction can come from watching, in an active controlling sense, an objectified other.*”⁸² (1975, p. 806). Así como el cine genera este placer en el carácter visual, también presenta un aspecto de corte narcisista, ya que

*the image recognised is conceived as the reflected body of the self, but its misrecognition as superior projects this body outside itself as an ideal ego, the alienated subject, which, re-introjected as an ego ideal, gives rise to the future generation of identification with others.*⁸³ (1975, p. 807).

Mulvey señala que la diferencia entre los sexos establecida en un mundo signado por el patriarcado divide a los seres humanos en activos (hombres) y pasivos (mujeres). En esta cuestión radica el poder de la mirada que queda reservada exclusivamente al ámbito de lo masculino (“*male gaze*”), que proyecta sus fantasías en la figura femenina. De este modo, las mujeres “*are simultaneously looked at and displayed, with their*

⁸⁰ “descubrir dónde y cómo la fascinación del cine se ve reforzada por patrones preexistentes de fascinación que ya funcionan dentro del sujeto individual y las formaciones sociales que lo han moldeado.” (1975, p. 803). [La traducción es nuestra].

⁸¹ “hábil y satisfactoria manipulación del placer visual.” (1975, p. 805). [La traducción es nuestra].

⁸² “cuya única satisfacción sexual puede provenir de observar, en un sentido de control activo, a otro objetivado.” (1975, p. 806). [La traducción es nuestra].

⁸³ la imagen reconocida es concebida como el cuerpo reflejado del yo, pero su desconocimiento como superior proyecta este cuerpo fuera de sí mismo como un yo ideal, el sujeto enajenado, que, reintroyectado como un yo ideal, da lugar a la futura generación de identificación con otros. (1975, p. 807). [La traducción es nuestra].

*appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.*⁸⁴ (1975, p. 809). El sexo femenino presenta una doble construcción como objeto erótico, ya que es el foco de atención de la mirada masculina del personaje del film, así como también del espectador que se encuentra en la sala de cine, quien se identifica con el protagonista. En palabras de Laura Mulvey,

*as the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look on to that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence.*⁸⁵ (1975, p. 810).

La mujer se erige en la pantalla como un objeto de contemplación erótica al mismo tiempo que “la cámara [la] fetichiza (...) lo cual se encuentra en la base del ‘*star system*’ y su glorificación de la mascarada, de la mujer como impostación.” (Punte, 2011, p. 5).

El *Star System*

Las estrellas del cine revisten características que las convierten en seres únicos dado que son simultáneamente humanas y divinas, mitos y mercancías. Constituyen un fenómeno estético mágico-religioso, pero sin ser nunca ni lo uno o lo otro completamente. Este carácter que adquieren se moviliza en un ámbito propio de la diversión, al mismo tiempo que de la creencia. Como plantea Edgar Morin en *The Stars. An account of The Star-System in Motion Pictures* (1961), este fenómeno sólo puede ser comprendido de un modo multidimensional debido a:

- 1) los caracteres fílmicos de la presencia humana en la escena y al problema del actor;
- 2) (...) la relación espectador-espectáculo, es decir, a los procesos psico-afectivos de proyección-identificación particularmente vivos en las salas oscuras; 3) (...) la

⁸⁴ “son simultáneamente miradas y exhibidas, con su apariencia codificada para un fuerte impacto visual y erótico, de modo que se puede decir que connotan ser miradas.” (1975, p. 809). [La traducción es nuestra].

⁸⁵ a medida que el espectador se identifica con el principal protagonista masculino, proyecta su mirada sobre la de su semejante, su sustituto de la pantalla, de modo que el poder del protagonista masculino en el control de los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, dando ambos un sentido satisfactorio de omnipotencia. (1975, p. 810). [La traducción es nuestra].

economía capitalista y al sistema de producción cinematográfica, y 4) (...) la evolución socio-histórica de la civilización burguesa. (1972, p. 3).

Las estrellas del cine, suerte de figuras solares alrededor de las cuales gravitan las películas, son el centro de la atención de los productores, los espectadores, las campañas publicitarias y los medios de noticias. Como indica Morin, “su vida privada es pública, su vida pública es publicitaria, su vida de la pantalla es sobrenatural, y su vida real es mítica.” (1972, p. 5).

Si bien el *star system* comienza según Edgar Morin en 1919, su era gloriosa ocupa el período entre 1920 a 1931, donde los arquetipos dominaron las pantallas (femeninos como la *innocent virgin*, la *femme fatale* o la *divine*; masculinos como *the comic hero/hero of adventure* o *the hero of love*). La grandiosidad que presentan en el mundo audiovisual comienza a trasladarse al real, convirtiendo a los actores y actrices, de a poco, en seres míticos. Residen en grandes casas que parecen palacios con fuentes, piscinas, zoológicos, tal como se puede observar en la mansión de Norma Desmond en *Sunset Boulevard* (1950).



Douglas Fairbanks



Greta Garbo

A partir de 1930, el público crece, las temáticas de las películas comienzan a variar y el vínculo que une al espectador y a las estrellas se personaliza, produciendo que el primero tema la muerte del segundo en el film, por lo que los *happy endings* se imponen. El acercamiento a la realidad hace que los antiguos arquetipos den lugar a otros nuevos y más variados; sin embargo, hay dos que resaltan y que funcionan como una especie de

síntesis de estereotipos previos: *the good-bad girl* en la que se conjugan *the vamp*, *the sweetheart* y *the virgin*, y *the good-bad boy* en el que confluyen *the brutal beast* y *the arbiter of justice*. En esta combinación del *good* y el *bad* se lleva a cabo toda una liberación de contenido erótico en la pantalla que se potencia aún más luego del advenimiento de la televisión. Frente a este invento, el cine tuvo que implementar nuevas estrategias para seguir manteniéndose vivo. Se intensificó el color y se impulsó el erotismo, centrado en la figura del busto femenino.

*'Lollabrigidism' lowers décolletés further than ever, revealing the stereoscopic charms of Gina, Sophia, and Martine. The movies multiply scenes of the stars strip-teasing, swimming, undressing, dressing again, etc. A tidal wave of perverse innocence bears erotic gamines like Audrey Hepburn, Leslie Caron, Françoise Arnoul, Marina Vlady, Brigitte Bardot towards fame.*⁸⁶ (Morin, 1961, p. 29).



Humphrey Bogart



Audrey Hepburn

Incluso se recurre al vampirismo, produciendo uno de los máximos íconos del *star system* norteamericano: Marilyn Monroe. Durante el período que va de 1930 a 1960, las estrellas dejan de habitar en mansiones completamente alejadas de la realidad mundana y, en cambio, empiezan a llevar una vida que las acerca más a la realidad de su público,

⁸⁶ El “bardottismo” agranda los escotes y descubre los encantos estereoscópicos de Gina, Sophia y Martine. Los films multiplican las escenas de *strip-tease* de estrellas, de baños, de desnudarse y vestirse, etc. Una ola perversa lleva al primer plano a las muchachitas eróticas: Audrey Hepburn, Leslie Carón, Françoise Arnoul, Marina Vlady, Brigitte Bardot. (1961, p. 29). [La traducción es de la edición española de 1972, p. 10).

lo que favorece un aparente acercamiento a sus seguidores. Esto genera una proliferación de fotos, revistas, clubes y cartas. Si bien las estrellas se mundanizan, no pierden su estelaridad. Edgar Morin señala que

*they [the stars] are no longer inaccessible; they are mediators between the screen-heaven and earth. Formidable girls, thunderous women, they have established a cult in which admiration supplants veneration. They are less unapproachable, but more moving. Less sublime, but all the more lovable.*⁸⁷ (1961, p. 32).



Marilyn Monroe

El actor y el personaje al que interpreta no están separados, no son dos entidades aisladas, sino que se relacionan directamente, se contaminan recíprocamente: “*The star determines the many characters of his films; he incarnates himself in them, and transcends them. But they transcend him in their turn; their exceptional qualities are reflected back on and illuminate the star.*”⁸⁸ (Morin, 1961, p. 37-38). Las estrellas, quienes atraviesan un proceso de divinización heroico, se caracterizan por su belleza: “*beauty is frequently not a secondary but an essential characteristic of the star. (...) The*

⁸⁷ Ya no son estrellas inaccesibles, sino mediadoras entre el paraíso de la pantalla y la tierra. Muchachas formidables, mujeres sensacionales, atraen un culto en el que la admiración ocupa el lugar de la veneración. Son menos marmóreas, y más conmovedoras, menos sublimes y, por tanto, más queridas. (1961, p. 32). [La traducción es de la edición española de 1972, p. 11].

⁸⁸ “Las estrellas determina los múltiples personajes de los filmes: se encarna en ellos y los supera. Pero éstos, a su vez, también la superan a ella: sus cualidades excepcionales resaltan sobre la estrella. (Morin, 1961, p. 37-38). [La traducción es de la edición española de 1972, p. 13].

star system wants beauties.”⁸⁹ (Morin, 1961, p. 41). La belleza implica maquillaje, vestimenta adecuada, operaciones estéticas si se las requiere, juventud. La estrella además de poseer esas cualidades debe ser pura, inclinarse a la protección de ancianos y niños, ser bondadosa. En este sentido, la *star* hollywoodense presenta una conjunción de *beauty* y *spirituality* para generar la “*mythic essence of her personalities, or rather of her super-personalities. This super-personality must unceasingly prove itself by appearances: elegance, clothes, possessions, pets, travels, caprices, sublime loves, luxury, wealth, grandeur, refinement – and seasoned to taste with exquisite simplicity and extravagance.*”⁹⁰ (Morin, 1961, p. 48).

Sintetizando lo dicho, la belleza, la espiritualidad y la superpersonalidad son los tres pilares en los que se sustenta una *star* femenina. Si sus características físicas no son las más aptas estéticamente, pueden mejorarse mediante el maquillaje y las cirujías, mientras que la espiritualidad y el carácter pueden ser fabricados artificialmente. De este modo, “*to be a star is precisely the impossible made possible, the possible made impossible. The most talented actress can never be assured of becoming a star, but an unknown pretty face may be given a leading role from one day to the next.*”⁹¹ (Morin, 1961, p. 51). Cualquier persona con una cierta belleza y juventud podría convertirse en estrella, pero, paradójicamente, el *star system* es sumamente cerrado y prácticamente inaccesible, ya que en última instancia requiere del azar: “*luck is a break, and a break is grace.*”⁹² (Morin, 1961 p. 51).

⁸⁹ “la belleza es con mucha frecuencia un carácter, no secundario, sino esencial de la estrella. (...) El *star system* quiere bellezas.” (Morin, 1961, p. 41). [La traducción es de la edición española de 1972, p. 14].

⁹⁰ “escencia mítica de su personalidad, o más bien de su superpersonalidad. Esta superpersonalidad debe verificarse sin cesar en y por las apariencias: elegancia, trajes, propiedades, animales, viajes, caprichos, amores sublimes, lujo, riqueza, despilfarro, grandeza, refinamiento, y todo ellos adobado, según una dosis variable, de exquisita sencillez y extravagancia.” (Morin, 1961, p. 48). [La traducción es de la edición española de 1972, p. 16].

⁹¹ “ser estrella es precisamente lo imposible posible, lo posible imposible. Ni siquiera la más talentosa de las actrices tiene asegurado que se convertirá en estrella, pero un rostro bonito desconocido puede ser llevado de la noche a la mañana a ser figura.” (Morin, 1961, p. 51). [La traducción es nuestra].

⁹² “el azar es una suerte, esta suerte es una gracia.” (Morin, 1961, p. 51). [La traducción es de la edición española de 1972, p. 17].

La vida privada de una actriz que alcanza el estrellato en Hollywood pasa a ser inmediatamente del orden público. Esto permite el cultivo del lector-*voyeur* que persigue a su ídola y lee todo lo referente a ella. Edgar Morin lo sintetiza con una frase: “*she is captive of her fame.*”⁹³ (1961, p. 58). Las estrellas viven una vida de apariencia, lúdica, de pose. Sólo pueden enamorarse y amar a otra estrella y sus fanáticos respetan a la pareja a menos que la aleje de la gran pantalla. Incluso, puede cambiar sus relaciones, pero jamás puede abandonar a su gran amor: el cine.

Erotismo, estrellato y apariencia en *Great Expectations* (1998)

En el film de Alfonso Cuarón el cuerpo femenino, representado en la figura de Estella, ocupa un rol central. El cineasta mexicano sabía que una historia sin romance no iba a funcionar económicamente en Hollywood, ya que, según él, no se puede realizar una película contemporánea de amor sin sexo. El éxito de Gwyneth Paltrow en la década de los noventa la situaba dentro del *star system* norteamericano: actriz joven, hermosa, delgada y que, además, contaba, según palabras de sus compañeros de producción del film, con una personalidad benévola: Cuarón dijo sobre ella que era “*a brilliant actress, and a delight to work with (...)*”⁹⁴ (Katz, 2003, p. 99).

Gwyneth Paltrow es hija de Bruce Paltrow, director y productor de cine, y de la actriz Blythe Danner. Tanto su hermano como algunas de sus primas pertenecen al mundo cinematográfico, de modo que el séptimo arte es una parte constitutiva de su vida y de sus relaciones. Este ambiente familiar la ayudó a conseguir trabajo como actriz. Su primer rol importante fue en *Hook* (1991) bajo la protección y padrinazgo de Steven Spielberg. Sin embargo, su fama internacional vino de la mano de otras dos cintas: *Seven* (1995) de David Fincher (principalmente por su amorío con Brad Pitt) y *Shakespeare in Love* (1998) de John Madden. Esta última le valió el *Oscar* y un *Globo de Oro*. Es importante remarcar que antes de su rol como Estella en *Great Expectations* (1998), obtuvo un gran éxito en

⁹³ “ella es captiva de su fama.” (1961, p. 58). [La traducción es nuestra].

⁹⁴ “una actriz brillante y un encanto con el que trabajar.” (Katz, 2003, p. 99). [La traducción es nuestra].

la cinta *Emma* (1996) de Douglas McGrath y por campañas publicitarias de *Calvin Klein*, en donde se mostraba su atractiva figura.

Paltrow representaba el centro neurálgico del film en términos de mercancía del cuerpo. Su presencia garantizaba la venta de entradas al cine, dado que *Great Expectations* (1998) supo capitalizar su fama y estrellato⁹⁵. El público, obsesionado con ella, pedía “*More Gwyneth*” (Katz, 2003, p. 99). No sólo se valió de su poder como celebridad y el rol central que ocupaba en el *star system* del momento, sino que también la producción del film empleó

*her naked body in film posters and teasing clips from nude and sex scenes in the theatrical trailer. The increased visibility of the film’s young female lead was accompanied by a significant absence of costuming – Paltrow and her body were laid bare as they became the film’s stock in trade.*⁹⁶ (Regis y Wynne, 2012, p. 50).

En *Sunset Boulevard* (1950) se tematiza el paso del tiempo como algo dañino que afecta a las estrellas, ya que las actrices son consideradas en términos de mercado: una *commodity*. Norma Desmond termina siendo una víctima de esta situación, dado que “*as an ageing woman whose body can no longer be used to sell movies, she is suddenly surplus to requirements.*”⁹⁷ (Regis y Wynne, 2012, p. 50). Esto mismo se puede observar en el personaje de Ms. Nora Dinsmoor, quien, a través de todos los afeites que presenta no quiere aceptar el paso del tiempo y se aferra al pasado.

En el marco del mundo capitalista-consumista que se presenta en el film, la corporeidad aparece como una mercancía y como un objeto con “valor”, siguiendo lo

⁹⁵ Es importante aclarar que el sistema de estrellato del período del cine clásico de Hollywood no subsiste del mismo modo durante fines del siglo XX y en el XXI, aunque varios de sus elementos constitutivos, como el tratamiento corporal erotizado y la juventud y belleza que deben caracterizar a las actrices, continuaron. Si bien el *star system* no se mantuvo inalterado a lo largo del tiempo, sí tuvo y tiene vigencia debido al alto impacto cultural que generó.

⁹⁶ su cuerpo desnudo en carteles de películas y clips de escenas de desnudos y sexo en el tráiler teatral. La mayor visibilidad de la joven protagonista femenina de la película estuvo acompañada de una ausencia significativa de vestuario: Paltrow y su cuerpo quedaron al descubierto cuando se convirtieron en el *stock* comercial de la película. (Regis y Wynne, 2012, p. 50). [La traducción es nuestra].

⁹⁷ “como una mujer que envejece cuyo cuerpo ya no puede ser utilizado para vender películas, de pronto está por encima de los requisitos.” (regis y Wynne, 2012, p. 50). [la traducción es nuestra].

planteado por Jean Baudrillard (2009). A lo largo de la cinta de Cuarón, la corporeidad de Estella aparece casi de un modo omnipresente. Los planos se centran en su silueta y en partes concretas desde sus primeras apariciones, que remiten a la infancia, la adolescencia y la juventud. Su construcción se ve atravesada por el erotismo y la sensualidad.

Durante la infancia, concretamente cuando Finn, por pedido de Ms. Dinsmoor, la retrata por primera vez, Cuarón emplea una serie de primerísimos primeros planos (*close-ups*) en los ojos y los labios de Estella. Durante esta escena, la mirada se posiciona desde la focalización del niño, es decir, se presenta un claro “*male gaze*” en términos de Laura Mulvey. Esto se va a potenciar aún más en dos escenas posteriores del film que serán analizadas en breve. Pero, antes de adentrarnos en dicha cuestión, es importante remarcar que, luego del retrato de la protagonista, Finn y Estella se acercan a una fuente y, nuevamente, los planos se centran en las facciones de la niña, así como en su boca, ya que la expresión facial es uno de los signos centrales de las *performances* de las *stars*, según señala Dyer (1992).





Luego, el primerísimo primer plano se concentra en los labios de ambos mientras se besan a través del chorro de agua de la fuente. Esta escena, como indica Martínez-Alañiz (2018), se nutre de erotismo apelando al agua como símbolo de fluidez y humedad. Esta misma situación se repite cuando Finn llega a Manhattan y encuentra sus labios con los de Estella en un bebedero del Central Park.



A pesar de la carga erótica que revisten al momento del retrato y del beso en la fuente de estilo granadino del patio de Ms. Dinsmoor, hay dos escenas que representan de un mejor modo esta temática: la tensión sexual que se vive en un encuentro entre los protagonistas en la adolescencia y, la segunda, en el retrato que Finn hace de Estella en la juventud mientras ella posa completamente desnuda. Si bien, hacia el último tercio del film, luego de la creciente tensión, se lleva a cabo la consumación sexual de la pareja,

esta es breve y no posee la misma intensidad y carga erótica que las dos escenas previas a las que se hace referencia.

En la escena de la adolescencia, la carga erótica se vive como una tensión. Estella seduce a Finn y permite que este coloque su mano por debajo de la falda entre sus piernas. El director opta por colocar planos que pasan del futuro artista a primeros planos de la cara de ella, quien demuestra estar gozando (esto se evidencia en que se muerde los labios). Cuando la cámara apunta a la joven, la focalización que se adopta es la de Finn, es decir, nuevamente Cuarón emplea el “*male gaze*”. Como indica Marialaura Simeone, “*l’amore romantico diventa ‘erotic obsession’*”⁹⁸ (2012, p. 3). El espectador funciona como un *voyeur* de la escena: “*the several explicit sex scenes implicate the viewer in the film’s pervasive tone of voyeurism.*”⁹⁹ (Clayton, 2003, p. 158).



Luego, la tensión sexual incrementa aún más con un beso, pero en ese momento, Estella decide retirarse y decirle a Finn que irá a estudiar a un internado de Suiza.

⁹⁸ “el amor romántico se convierte en ‘obsesión erótica’” (2012, p. 3). [La traducción es nuestra].

⁹⁹ “la cantidad de escenas sexuales explícitas implican al espectador en el tono perverso de *voyeurismo* del film.” (Clayton, 2003, p. 158). [La traducción es nuestra].

El mayor contenido erótico se puede observar en la escena en que Finn retrata a Estella en Manhattan. El artista se encuentra solo en su departamento durmiendo y aparece su musa y se desnuda para ser pintada. De este modo, se produce un lento *striptease* en donde la joven excita paulatinamente al muchacho y luego posa durante un tiempo. Los juegos de luces y sombras cumplen un rol crucial durante esta escena en la elección de lo que se muestra. En este momento, como señala Pichler (2009), la *scopophilia* a la que hace mención Laura Mulvey juega un papel central, ya que Finn goza de mirar el cuerpo desnudo de su musa, mientras que ella goza de ser mirada. Del mismo modo, el espectador, principalmente el masculino, disfruta de la contemplación dado que los planos detalles son direccionados de acuerdo al “*male gaze*”, es decir, lo que el personaje masculino mira y en aquellos sitios en los que se detiene. En esta circunstancia la protagonista se posiciona como objeto a ser contemplado por su belleza. El hombre domina la visión y, por ende, la narrativa, construyendo una especie de posesión del sexo femenino a través del poder de la mirada. Esta escena, como señala Pamela Katz, “*is far more sensual than the film’s actual (and obligatory) sex scene.*”¹⁰⁰ (2003, p. 99). Raffaella Antinucci señala que

*For Finn drawing Estella means to possess her body and soul, to shape her image, to fetishize her figure in order to take control over her puzzling personality: by exaggerating and fragmenting parts of her body on canvas and on screen, the female is made less threatening.*¹⁰¹ (2006, p. 301).



¹⁰⁰ “es mucho más sensual que la verdadera (y obligatoria) escena se sexo.” (2003, p. 99). [La traducción es nuestra].

¹⁰¹ “Para Finn, dibujar a Estella significa poseer su cuerpo y su alma, moldear su imagen, fetichizar su figura para controlar su desconcertante personalidad: al exagerar y fragmentar partes de su cuerpo en el lienzo y en la pantalla, la mujer se vuelve menos amenazante.” (2006, p. 301). [La traducción es nuestra].

El espectador en estas escenas funciona como un co-creador de la narrativa, dado que comparte el “*male gaze*” de Finn. Michael K. Johnson sostiene que “*we do not so much look at him as we look with him.*”¹⁰² (2005, p. 64). La cámara busca realzar los aspectos que culturalmente se asocian al erotismo en la mujer (labios, senos, caderas, lengua, pelo, etc.); se utiliza el primerísimo primer plano para destacar sus atributos y permitirle al espectador centrarse en ellos; se intensifican estas cualidades a través del uso del color, de la iluminación y de los movimientos de cámara.

Así como la carga erótica se centra en la mirada de Finn y en el cuerpo de Estella a lo largo del film, hay dos elementos que adquieren un simbolismo sexual. El primero de ellos, como ya indicamos, es el agua. En un primer plano de análisis, es el nexo entre los labios de Finn y los de la joven en la fuente del patio de Ms. Dinsmoor, escena que, según Martínez-Alcañiz (2018), funciona como una suerte de *coitus interruptus*. A su vez, el agua tiene una gran presencia en el momento de la consumación del amor en forma de lluvia. Judith Pichler (2009) señala que otro elemento que posee un simbolismo de fuerte contenido sexual es el cigarrillo. La primera vez que Finn conoce a la pareja y futuro marido de Estella es en un exclusivo *bar-club*. Allí, ella presenta al joven artista como su primer amor (*first love*) y él le ofrece un cigarrillo. Su musa lo toma, fuma y se lo devuelve a Finn. Judith Pichler señala al respecto que

*the cigarette is cleverly used as a linking device, both metaphorical and visually, since offering a cigarette is a stereotyped way to approach women in Western society and the outstretched arms passing on the cigarette visibly create a further connection between Finn and Estella.*¹⁰³ (2009, p. 65).

¹⁰² “no lo miramos tanto como sí miramos con él.” (2005, p. 64). [La traducción es nuestra].

¹⁰³ el cigarrillo se utiliza inteligentemente como un dispositivo de enlace, tanto metafórico como visual, ya que ofrecer un cigarrillo es una forma estereotipada de acercarse a las mujeres en la sociedad occidental y los brazos extendidos que pasan sobre el cigarrillo crean visiblemente una conexión adicional entre Finn y Estella. (2009, p. 65). [La traducción es nuestra].

La sociedad posmoderna: el simulacro y el espectáculo

En *Postmodernism. A Very Short Introduction*, Christopher Butler plantea que en estos tiempos los seres humanos “*live in a society of image, primarily concerned with the production and consumption of mere ‘simulacra’.*”¹⁰⁴ (2002, p. 112). Este concepto empleado por el crítico literario inglés proviene de los postulados y las hipótesis de Jean Baudrillard, quien indica que “simular es fingir tener lo que no se tiene.” (1978, p. 8). El simulacro y la apariencia juegan un rol central en la sociedad posmoderna de consumo, ya que, como señala Vásquez Rocca, “todo se transforma en artificio e ilusión al servicio del imaginario capitalista y de los intereses de las clases dominantes. El imperio de la seducción y de la obsolescencia; el sistema fetichista de la apariencia y alienación generalizada.” (2007, p. 78). Los simulacros de la realidad reemplazan a las cosas reales y sus verdaderas relaciones configurando, de este modo, un proceso que Baudrillard denomina “hiperrealidad”. Así, “en todas partes, se opera la *sustitución* y el lugar de lo real aparece ocupado por lo ‘neo-real’, completamente producido partiendo de la combinación de elementos del código.” (Baudrillard, 2009, p. 151). Se genera una suplantación de aquellos elementos reales por signos de lo real. cfr. (Baudrillard, 1978, p. 7).

El crítico y teórico francés ejemplifica su hipótesis con *Disneyland* en California. El parque de atracciones presenta un conjunto de diferentes “países” (*Fantasyland, Tomorrowland, Adventureland, Critter Country, Frontierland, Mickey’s Toontown*, etc.) conviviendo en un mismo sitio y, de este modo, aparece creado como un espacio imaginario que tiene por objeto convencer a las personas de que el resto, lo exterior a aquel mundo fantástico, es real; sin embargo, todo lo que lo rodea,

Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (...), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad. (1978, p. 26).

¹⁰⁴ “viven en una sociedad de la imagen, preocupada principalmente por la producción y el consumo de meros ‘simulacros’.” (2002, p. 112). [La traducción es nuestra].

De este modo, las personas no se enfrentan a la realidad concretamente, sino que, generalmente, los periodistas y los publicitarios como ‘operadores míticos’ “ponen en escena, inventan el objeto o el acontecimiento. Lo ‘entregan reinterpretado’ y, en ocasiones, lo construyen deliberadamente.” (Baudrillard, 2009, p. 152).

Retomando lo señalado por Vásquez Rocca (2007) en torno a la ilusión y apariencia que caracteriza al mundo consumista, es necesario ampliar esta cuestión con los postulados presentados por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1995). El teórico francés afirma categóricamente que el espectáculo “es el corazón del irrealismo de la sociedad real.” (1995, p. 9). Presenta un rol omnipresente en la sociedad capitalista tanto en el medio publicitario, como en las propagandas o incluso en la información y en el consumo. Funciona como una especie de “relación social entre personas mediatizada por imágenes.” (1995, p. 9). El espectáculo se caracteriza por su condición aparential y, por ende, si la sociedad debe ser entendida como un espectáculo en sí misma, esta reviste por definición un carácter aparential, en donde, en definitiva, no se expresa la verdad sino el engaño.

En *Great Expectations* (1998) el simulacro y la apariencia, propios de una sociedad del espectáculo en términos de Guy Debord, están presentes y se tematizan en la diégesis y en la narración. Como hemos indicado en capítulos previos, al comienzo del film el espectador se entera a través de la voz “over” del protagonista que este va a contar su historia del modo en que la recuerda:

*There either is or is not a way things are. The color of the day. How it felt to be a child. The feeling of saltwater on your sunburned legs. Sometimes the water is yellow. Sometimes is red. The color in memory depends on the day. I won't tell the story the way it happened. I'll tell it the way I remember it.*¹⁰⁵ (Cuarón, 1998).

Y como si se tratase de una estructura circular, la última frase de la película vuelve a mencionar al recuerdo/memoria como la única fuente de información de los hechos:

¹⁰⁵ Hay o no hay una manera en la que las cosas son. El color del día. Cómo se sentía ser un niño. La sensación del agua salada en tus piernas quemadas por el sol. A veces el agua es amarilla. A veces es roja. El color de la memoria depende del día. No voy a contar la historia como sucedió. La contaré como la recuerdo. (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

“*There was just my memory of it.*”¹⁰⁶ (Cuarón, 1998). Teniendo en cuenta estas citas, se advierte que todo lo que el espectador observa se encuentra atravesado por la subjetividad de Finn, y por ende, no se puede saber si se está ante la verdad de los hechos. De este modo, como señala Wells-Lassagne (2017), la modalidad narrativa que se emplea obliga al espectador a preguntarse acerca de lo que está frente a sus ojos. Esto se relaciona con el hecho de que, en la sociedad posmoderna, toda “verdad” es considerada una ficción, según lo que indica Lauro Zavala Alvarado (2010). Lo real adquiere la forma de la apariencia, de la simulación, ya que los hechos aparentan ser lo que efectivamente sucedió cuando, al fin y al cabo, el espectador no puede saberlo con certeza. Cuarón rompe con las grandes narrativas y, en clave posmoderna, opta por privilegiar la mirada caleidoscópica, individual y fragmentaria. El relato funciona como una suerte de recolección y reagrupación de recuerdos que se unen y tejen una malla que es frágil para el espectador, dado que los hechos no pueden ser verificados, pero poderosa y única para Finn, ya que es él mismo quien arma y se adueña de la narrativa. Así como en el interior de la diégesis se lleva a cabo un simulacro, en el exterior, es decir, en el propio artefacto fílmico también. La lente de la cámara muestra al espectador un simulacro aparente de la realidad con el objeto de que este tome conciencia del mundo capitalista-consumista-posmoderno en el que se halla. A partir de la tematización de la simulación se busca despertar una profunda reflexión.

La apariencia actúa como una máscara que oculta la verdadera personalidad o modo de ser. La superficialidad de la época consumista devela un carácter aparental porque las personas, en vez de centrarse en la riqueza espiritual y personal de cada ser, se concentran en aquello que es visible o que se desea proyectar al exterior. En una sociedad en donde lo que importa es lo que se puede consumir, Finn se construye como una *celebrity*, ya que crea una imagen y una *background story* de su vida. Como señala Pichler (2009), es tal la *masquerade* que decide, en su ficticia narración, matar a Joe, la persona que más lo quiere en todo el film:

¹⁰⁶ “Sólo estaba mi recuerdo sobre eso.” (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

*Joe was a big drug smuggler. Spent the most of the 70's in the Raiford Penitentiary. I came home one day, I found him dead on the couch. He had OD. They took the apartment away, so I spent the next years in a car.*¹⁰⁷ (Cuarón, 1998).

Una de las primeras imágenes que el espectador recibe de Nueva York es una galería de arte. Allí, Finn entabla una conversación con una crítica. Hay una *performance* bastante exótica, conformada por un grupo de mujeres que colocan sus panzas embarazadas formando círculos. Se ha señalado al respecto:

*the pregnant bellies, fragmentary simulations of life, suggest the fate of the subject in a postmodern culture in which identity is fragmented, commodified, and consumed in media images. The exhibit thus parodies Finn's own birth as a simulated subject in the hippereal Manhattan art scene, foreshadowing how his very life, transmuted into the art by which he has constructed his identity, will be denigrated into a commodity.*¹⁰⁸ (Hodges Holt, 2007, p. 82).

Finn es un personaje atravesado en varios aspectos por el simulacro, y Estella también. El vínculo que une a Estella con Finn es, principalmente, el de la seducción. Jean Baudrillard entiende que la seducción es el artificio del mundo capitalista: “la estrategia de la seducción es la de la ilusión. Acecha a todo lo que tiende a confundirse con su propia realidad.” (1981, p. 69). La mujer juega en la seducción debido a que “deja creer al otro que es y sigue siendo el sujeto del deseo, sin caer ella misma en la trampa.” (1981, p. 84).

Si, en términos de Guy Debord, la esencia de la sociedad posmoderna es el espectáculo, entonces es factible decir que esta presenta un alto grado de teatralidad,

¹⁰⁷ Joe era un traficante de drogas. Pasó la mayor parte de los años 70 en la penitenciaría de Raiford. Llegué a casa un día, lo encontré muerto en el sofá. Tenía sobredosis. Me quitaron el departamento, así que pasé los siguientes años en un auto. (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

¹⁰⁸ las panzas embarazadas, simulaciones fragmentarias de la vida, sugieren el destino del sujeto en una cultura posmoderna en la que la identidad se fragmenta, se mercantiliza y se consume en imágenes mediáticas. La exposición parodia así el propio nacimiento de Finn como sujeto simulado en la escena artística hiperreal de Manhattan, presagiando cómo su propia vida, transmutada en el arte con el que ha construido su identidad, será denigrada hasta convertirse en una mercancía. (Hodges Holt, 2007, p. 82). [La traducción es nuestra].

actuación o *performance*. Así resulta en la escena del *striptease* de Stella, que pierde rasgos de una intimidad cotidiana:

El strip-tease se funda sobre la polarización y la excitación del deseo de los espectadores, ya que cada uno posee virtualmente la mujer que finge ofrecerse (...). El actor que triunfa sobre la mujer me satisface por procuración. Su seducción, su belleza, su audacia no entran en competencia con mis deseos, sino que los realizan.” (Bazin, 1990, p. 280-281).

Así como se demostró el carácter aparenicial de Finn y de Estella, Ms. Dinsmoor encarna la máxima expresividad de la teatralidad y la simulación en el film. Para analizar mejor este personaje es necesario recurrir al ensayo *Notas sobre lo camp* (1964) de Susan Sontag. Ya en los primeros párrafos la norteamericana sostiene que “la esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y a la exageración.” (1964, p. 455). Es un modo de percibir, una manera de esteticismo y de mirar al mundo. El estilo *camp* se caracteriza por una preferencia por lo visual y lo decorativo que “subraya la textura, la superficie sensual y el estilo, a expensas del contenido.” (1964, p. 358). Nada que se defina como natural puede ser considerado *camp*, sino que lo que lo caracteriza es el artificio y sobre todo lo exagerado. Sontag expresa claramente este valor al decir que “[lo *camp*] es la más alta expresión, en la sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro.” (1964, p. 360). Lo *camp* es definido, entre otras cuestiones, por su extravagancia, así como por su “teatralidad de la experiencia” y su carácter lúdico. Para finalizar, es importante remarcar que lo *camp* “encarna la victoria del ‘estilo’ sobre el ‘contenido’, de la ‘estética’ sobre la ‘moralidad’, de la ironía sobre la tragedia.” (1964, p. 370-371).

El personaje que mejor reviste el carácter de lo *camp* a lo largo del film es, por supuesto, Ms. Dinsmoor. La mansión donde reside, *Paradiso Perduto*, funciona como una especie de teatro en donde sus continuas *performances* se llevan a cabo. La anciana no presenta nada natural, sino que, por el contrario, la artificialidad es su esencia: las vestimentas que utiliza, el excéntrico y excesivo maquillaje que emplea en ojos, mejillas y labios (incluyendo falsos lunares), el cambio de color en su pelo (rubio a colorado), su modo por demás expresivo y exagerado al hablar y al enunciar frases y juicios. Como señalan Regis y Wynne (2012), su forma de estar en el mundo es un modo de resistencia

al paso del tiempo. Como la Norma Desmond de *Sunset Boulevard* (1950), todo su ser puede ser considerado como una figura de simulación. Resulta paradigmática, en este sentido, la escena en la que la dama se encuentra rodeada de espejos. Allí estos últimos componen una “*potent image of postmodern simulation and fragmentation.*”¹⁰⁹ (Hodges Holt, 2007, p. 78).

La primera vez que aparece Ms. Dinsmoor en escena lo hace en una gran sala de su casa cantando y bailando “*Bésame mucho*”. Lo primero que hay que destacar es el carácter teatral y sumamente *camp* que caracteriza este momento. La anciana se mueve por toda la sala con el niño en brazos al son de la música y la interpreta con una ridícula y exagerada gesticulación. Su vestimenta y maquillaje acompañan toda esta parafernalia. Se produce un juego de roles, propio de la estética descrita por Sontag, donde Ms. Dinsmoor toma el papel de la “amada” y Finn del “amado” en el universo del bolero. Este género musical, como señala Serna (2004), se centra en temáticas recurrentes como “el reproche, la amenaza, el resentimiento, (...) la nostalgia” (Serna, 2004, p.49), así como un amor dual, es decir, tanto de placer como de dolor. La anciana recuerda, mediante el baile, al hombre con el que se iba a casar y eso le genera justamente esa dualidad: por un lado, un amor, pero, por otro, el dolor al haber sido abandonada en el altar.

El bolero no sólo cumple la función de una puesta en escena teatral en el film, sino que también da cuenta del consumismo posmoderno. Este estilo musical podría inscribirse dentro de lo que se comprende por *kitsch*, estilo propio de la cultura de masas según lo que plantea Umberto Eco en *Historia de la fealdad* (2007) y, antes, en *Apocalípticos e integrados* (1984):

Kitsch como un típico logro de origen pequeño burgués, medio de fácil reafirmación cultural para un público que cree gozar de una representación original del mundo, cuando en realidad goza sólo de una imitación secundaria de la fuerza primaria de las imágenes. (1984, p. 84).

¹⁰⁹ “una potente imagen de simulación y fragmentarismo posmoderno.” (Hodges Holt, 2007, p. 78). [La traducción es nuestra].

Si a lo largo del film prima la liviandad y el carácter mercantil de la música *pop* o del *rock*, en las primeras escenas de *Great Expectations* (1998) el personaje de Ms. Dinsmoor aparece con el *leitmotiv* de “*Bésame mucho*” como exacerbación de la dimensión dramática y expresión de lo *kitsch*.

Nos hemos referido sobradamente a las características que comparten Ms. Dinsmoor y Norma Desmond de *Sunset Boulevard* (1950), pero ahora debemos llamar la atención sobre los finales de ambas películas. Recordemos que Norma Desmond, en la última escena, “*loses her hold on reality and falls completely into the illusory world of her misremembered fame.*”¹¹⁰ (Regis y Wynne, 2012, p. 53). En cambio, el final de Ms. Dinsmoor funciona como un modo de poner en evidencia, una vez más y de otro modo, las complicaciones que el mundo de las apariencias trae aparejado. En su última escena, la anciana aparece sin una parafernalia que la rodee, se muestra con el cabello gris y sin maquillaje, poniendo en evidencia la caída de su *masquerade* cfr. (Regis y Wynne, 2012). El carácter artificial, de simulacro y claramente espectacular en términos de Debord, desaparecen en el final de la película de Cuarón. Es posible advertir aquí un llamado al espectador, una invitación a considerar que todo ese mundo de las apariencias para simbolizar relaciones sociales no es más que “vanidad de vanidades”.

A lo largo de este capítulo exploramos las notas posmodernas que reviste al film de Alfonso Cuarón. A diferencia del mundo descrito por Dickens en su novela homónima, en la cinta del mexicano el consumismo y el fetichismo de los objetos aparecen como elementos centrales. En su nuevo giro histórico, el capitalismo separa, asila y fragmenta más que nunca a las personas. En este clima de época el cuerpo femenino adquiere un rol central, ya que deja de ser visto como un contenedor del espíritu humano y pasa a ser parte del mercado con un “valor” principal: el erotismo que desprende. Esto se halla presente también en el mundo cinematográfico, acentuado por la tradición del *star system*

¹¹⁰ “pierde su contacto con la realidad y se entrega completamente al mundo ilusorio de su fama mal recordada.” (Regis y Wynne, 2012, p. 53). [La traducción es nuestra].

hollywoodense y la lógica estructurada en torno de la mirada masculina. Por último, hicimos hincapié en la dimensión de simulacro y espectáculo que caracteriza las sociedades de la posmodernidad.

CAPÍTULO IV

Metadiscursividad en *Great Expectations* (1998)

Este capítulo se centrará en explorar otra de las facetas que presenta la película de 1998: su carácter metadiscursivo, ya que invita al espectador a reflexionar sobre el cine, así como sobre el rol de la imaginación y el arte.

Alfonso Cuarón ofrece una visión “romantizada” de Finn, quien ve la realidad a partir de sus dibujos y bocetos. Si bien la simulación y el aparentar ser lo que en verdad no se es está presente a lo largo de todo el film, la faceta artística del protagonista está ligada a un aspecto más auténtico que resiste, de algún modo, los avatares del avasallante mundo posmoderno. El mundo artístico se desarrolla de un modo explícito en y a través del film. A continuación, indagaremos en estas cuestiones y pondremos en evidencia cómo el cineasta mexicano utiliza su lente para hablar del cine.

El carácter explícito del arte

Lo primero que hay que destacar es que hay dos cambios concretos que se producen en la película de 1998 que no derivan de la novela dickensiana. Lo primero es que Finn, a diferencia de Pip, desarrolla, durante su infancia, un gusto por la pintura y por el dibujo; en segundo lugar, el ascenso social, lejos de medirse en términos de adquisición de modos y maneras protocolares de ser que convierten a uno en un *gentleman*, se caracteriza por la fama y el éxito y estos, en el film de Cuarón, se consiguen a través de la venta de los cuadros. De este modo, el mundo artístico toma un rol central en la cinta del mexicano, aspecto ausente en la obra de Dickens y en películas previas como la de David Lean de 1946.

Como señala Jay Clayton, podemos decir que, así como Finn busca una posesión de la mujer, también su “*scopic desire*” se orienta hacia una penetración del mundo artístico de Nueva York cfr. (2003, p. 158). Una vez que llega a Manhattan y se instala

en su pequeño departamento, Finn conoce a una mujer especialista en arte, quien le indica que vio un gran potencial en él y en sus cuadros. La primera imagen de ella la muestra preguntando por teléfono, en alemán y en inglés, acerca de una obra de Picasso: “*Liebchen, guten Morgen. Are you still holding the red and green Picasso?*”¹¹¹ (Cuarón, 1998). Así, una de las primeras escenas de Nueva York introduce el tema del arte haciendo referencia a uno de los pintores más reconocidos y aclamados de la era contemporánea. El ambiente en el que se encuentran los personajes es una galería, donde se exhibe la muestra de los vientres de embarazadas. Podría tratarse de una parodia de una obra contemporánea, o bien de una alusión a las esculturas de Henry Moore.



En esta escena el espectador puede comprender que el arte adquiere una nueva presencia. Durante el primer tercio del film este se ceñía exclusivamente a las pinturas realizadas por Finn; sin embargo, a partir de su llegada a Manhattan, el mundo artístico se redimensiona, ya que aparecen otros actores propios de este ámbito tales como los críticos, los *marchands* y los coleccionistas.

El arte no estuvo siempre concebido de la misma forma. Durante muchos siglos estaba supeditado a las temáticas éticas y estéticas estipuladas por un mecenas o por la Iglesia. En el siglo XV en Florencia se inicia el proceso de autonomización del campo artístico; sin embargo, este nuevamente pierde su libertad al verse afectado por las monarquías absolutistas y la contrarreforma. Gracias a la Revolución Industrial y a la reacción romántica, el arte comienza a autonomizarse y, al mismo tiempo, a ampliarse gracias a la generalización de la enseñanza que permitió expandir el público. A partir de

¹¹¹ “Querido, buenos días. ¿Sigues teniendo el Picasso rojo y verde?” (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

este momento se produce una división entre el arte destinado a una finalidad simbólica y el arte como mercancía.

En su libro *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (2010), Pierre Bourdieu distingue entre el campo de producción restringido y el campo de la gran producción. El primero se dedica a la producción de bienes simbólicos para un público reducido que, a su vez, funciona como su *alter ego*, ya que también produce estos bienes. En consecuencia, las obras de arte que genera son consideradas, según el crítico francés, “puras” (presentan disposiciones estéticas), “abstractas” (piden aproximaciones específicas) y “esotéricas” (exigen un conocimiento puntual para poder descifrarlas). Pero dentro del campo cultural, las obras no se imponen por sí mismas, sino que requieren de instancias de conservación y consagración: “establecer lo que tiene y lo que no tiene de valor sagrado (...)” (Bourdieu, 2010, p.104). Estas instancias son conformadas por los críticos, los museos, las galerías de arte, los investigadores, las revistas, las exposiciones y por un sistema de enseñanza educativa.

Bourdieu distingue, por otro lado, el campo de la gran producción que, a diferencia del anteriormente expuesto, está subordinado a las exigencias del mercado, obedeciendo los imperativos de la competencia en el seno del capitalismo. El público al que se dirige ya no es uno intelectual, sino heterogéneo y amplio, que busca adquirir y poseer el cuadro en tanto mercancía, apropiándose de él materialmente: “una especie de mimetismo técnico entre la obra/mercancía y el artista/consumidor, una especie de artificio de seducción para la cosificación del arte y su propio campo, una reducción inefable donde todo posee un precio por sobre el valor.” (Ferrada, 2016, p.170).

En el campo de la gran producción es un requisito central la promoción incesante (periodistas, críticos, publicidades, redes sociales, etc.) para poder asegurar ingresos rápidos y beneficios económicos que permitan recuperar el capital invertido, tal como se puede observar en el film de Alfonso Cuarón.

Teniendo en cuenta lo expuesto, se puede ver cómo el arte nunca se encuentra desligado de su coyuntura, sino que el campo cultural como tal requiere para su

legitimación a la obra, a los productores, a las instancias de divulgación y de consagración, así como a la educación, la política y el mercado.

Durante el siglo XX el arte, según lo planteado por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989), pierde el aura, es decir, el halo de distancia que lo rodeaba. Esto aparece representado en el film de Cuarón cuando se muestran revistas que contienen fotografías de los cuadros de Finn, o bien cuando los espectadores podemos reconocer un cartel que reproduce una de sus obras, en la puerta de ingreso a la galería.



El mundo artístico está presente de un modo explícito en el film a través de las conversaciones, las imágenes, la diégesis y los personajes que remiten al campo cultural. Es significativa la escena en que Finn conoce a Walter, la pareja de Estella, en el bar-club de Manhattan. Este le pregunta al joven artista cuál es el precio de un retrato y cómo se calcula su valor:

Walter: - *Do you charge by the inch or by the hour?*

Finn: - *What?*

Walter: - *How do you price your art? By its size, square footage, or the time it takes to make...the art?*

Finn: - *I've actually never sold a painting.*¹¹² (Cuarón, 1998).

Para Walter, a diferencia de Finn, el arte es un producto más en el mercado que tiene un valor comercial, independientemente tal vez de su calidad estética. El joven artista no sabe calcular el precio porque hasta ese entonces jamás había pensado verdaderamente en su pasión de la infancia en términos económicos, sino como una expresión de su interioridad. Aquí se presenta una clara contraposición entre el Finn recién llegado a la inmensa urbe y el prometido de Estella. Ambos hablan de arte e intercambian sus opiniones, pero lo juzgan desde distintas ópticas. El joven artista lo experimenta del modo decimonónico romántico, previo a la profesionalización del artista, como expresión de su talento e individualidad. Finn, al llegar a Manhattan, todavía guarda una relación inocente, ingenua y puramente estética con el arte.

El carácter auténtico del arte

En el llamado “período verde” de Alfonso Cuarón hay una isotopía recurrente: la imaginación. En *A Little Princess* (1995) esta ocupa un rol central en la configuración de Sara, la protagonista, y en el impacto que sus palabras tienen en las demás niñas de la institución, sobre todo en Becky. Tanto en ese film como en *Great Expectations* (1998) el poder de la fantasía, los sueños, el ámbito de lo onírico y la rememoración constituyen la temática axial. Ambas películas son transposiciones fílmicas que tienen como hipotexto central una obra literaria narrativa; sin embargo, se puede percibir cómo la imaginación, aunque no se desarrolle en la novela o tenga una explotación indirecta o pequeña, en el cineasta mexicano se vuelve, en cierto modo, el eje estructurante de la cinta. Esto se evidencia en *Great Expectations* (1998), en donde “*Cuarón intenda riscrivere la realtà e quindi il romanzo di Dickens attraverso l'immagine e l'immaginazione.*”¹¹³ (Simeone, 2012, p. 7). Como hemos analizado en el primer capítulo, la disposición de la cámara, así

¹¹² Walter: - ¿Cobras por pulgada o por hora? / Finn: - ¿Qué? / Walter: - ¿Cómo le calculas el precio a tu arte? ¿Por su tamaño, metros cuadrados, o el tiempo que lleva hacer... el arte? / Finn: - De hecho, nunca he vendido un cuadro. (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

¹¹³ “Cuarón pretende reescribir la realidad y, por tanto, la novela de Dickens a través de la imagen y de la imaginación.” (Simeone, 2012, p. 7). [La traducción es nuestra].

como los planos que se realizan y los colores que se emplean, colaboran en la construcción de un ambiente propicio para el desarrollo de la fantasía y el ensueño. Las imágenes que son capturadas por Emmanuel Lubezki a lo largo de la cinta son de una maestría y belleza estéticas que alimentan y nutren el arte del film.

La imaginación no sólo se potencia a partir de los planos, la iluminación y los colores, sino también a partir de la focalización que se emplea en el film. Todo lo que el espectador conoce lo ve desde la perspectiva de Finn, del mismo modo que en la novela de Dickens el lector descubre lo que sucede a partir de lo narrado por Pip. El auténtico arte dentro de la diégesis del film se plasma a través de un mecanismo: la exploración de la imaginación por sobre la razón y cómo esta aparece como bálsamo frente al mundo capitalista norteamericano.

Al comienzo de la película, Finn se encuentra inmerso en su propio mundo interior, dibujando y realizando bocetos de la naturaleza y de elementos que provienen de su inconsciente. Durante su infancia y adolescencia continúa haciendo esto, ya sea retratando a Estella por encargo de Ms. Dinsmoor o en la soledad de su habitación, decorando sus paredes. Sin embargo, todo cambia cuando su musa inspiradora, luego de seducirlo, decide irse a Europa. Tras la marcha de Estella, desaparecen los sueños y fantasías de Finn. El abandono de la joven implica el abandono de su arte y la negación de su talento. La mujer que lo inspiraba desaparece y, con ella, su imaginación. La voz “over” del protagonista explica esto, mientras se escucha de modo extradiegético “Siren” de Tori Amos:

*Seven years passed. I stopped going to Paradiso Perduto. I stopped painting. I put aside fantasy and the wealthy...and the heavenly girl who did not want me. None of it would happen to me again. I'd see through it. I elected to grow up.*¹¹⁴ (Cuarón, 1998).

Tras la pérdida de su musa, Finn decide “madurar” (*grow up*), es decir, abandonar sus sueños, sus anhelos de pintor. Pero, unos años después, recibe mil dólares que provienen de un misterioso benefactor para que exponga sus antiguas pinturas en Nueva

¹¹⁴ Pasaron siete años. Dejé de ir a “Paradiso Perduto”. Dejé de pintar. Dejé de lado la fantasía y los ricos...y la chica celestial que no me quería. Nada de eso me volvería a suceder. Vería a través de eso. Elegí crecer. (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

York. Finn, creyendo que su mecenas era Ms. Dinsmoor y pensando que ella realizaba todo esto para hacerlo reencontrar con Estella, decide ir. Pensaba que se reencontraría con su musa, quien le devolvería la inspiración que necesitaba. Antes de ir a su encuentro, se sienta en un banco del Central Park y observa la naturaleza y los distintos grupos de personas que se hallan allí. Como artista romántico, contempla el ambiente natural y ahí ve reflejada su interioridad cfr. (Trujillo del Real, 2005). Esta proyección lo invita a dibujar casi de un modo involuntario. La pulsión del arte lo lleva a tomar el lápiz y a plasmar sobre una hoja su talento.

*And I could still draw. Nothing had lessened it as much as I had abused it, abandoned it. It was a gift, and it was still mine. And everything else was less real. What can it mean? That picture of the world. But when it's true, we recognize it in ourselves, in others. We recognized it, like love, completely undeserved.*¹¹⁵ (Cuarón, 1998).

La lógica del trabajo sencillo, el mundo del Finn pescador, del “hombre simple y común”, desapareció en los primeros momentos en Nueva York. La esperanza de ver a Estella de nuevo o, aunque sea, de saber que ella estaba allí, según lo que le había dicho Ms. Dinsmoor, le devolvió al artista la inspiración que necesitaba. La musa regresó a su mente y, por ende, volvió su conexión profunda con el arte.

Lo mismo sucede cuando Finn retrata a Estella en su dormitorio. La imaginación, la inspiración y el talento se amalgaman y generan una producción de muchos cuadros y pinturas. En la dialéctica razón-fantasía, la segunda gana la apuesta. El arte vuelve a formar parte del ser de Finn y la imaginación reaparece como el medio a partir del cual se puede gestar una transformación sanadora en su ser. A través del arte, de la fantasía y de la capacidad de imaginar, el joven artista puede entrar en su interior y reencontrarse con su yo más profundo cfr. (Trujillo del Real, 2005).

La lente de Cuarón permite capturar imponentes pinceladas de los paisajes de Florida y de Manhattan, y, al mismo tiempo, hace las veces de ojos con lo que el

¹¹⁵ Todavía podía dibujar. Nada lo había disminuido tanto como lo había abusado, abandonado. Fue un regalo y todavía era mío. Y todo lo demás era menos real. ¿Qué puede significar? Esa imagen del mundo. Pero cuando es verdad, lo reconocemos en nosotros mismos, en los demás. Lo reconocemos, como el amor, completamente inmerecido. (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

espectador vivencia los hechos desde la focalización de Finn. En cierto sentido el film se constituye como un canto al arte, a lo auténtico, a lo duradero y estable representado en esas escenas fragmentarias en donde la creación y la imaginación se instalan como una forma de resistencia en el mundo posmoderno; aunque, al mismo tiempo, es obvio que Cuarón, en última instancia, tiene que enfrentarse, servir y complacer al “público de consumidores que forman el mercado” (Benjamin, 1989, p.39).

Cuarón presenta en el film una clara yuxtaposición ente dos concepciones artísticas que se mezclan y confunden a Finn. Por un lado, sus cuadros son reflejo de su interioridad, de su sentir y se vinculan claramente con su infancia –ámbito de libertad desligado de normas- y, por el otro lado, sus producciones deben tener una utilidad, deben adquirir un nuevo fin: exhibirse para, en última instancia, venderse y obtener una ganancia. La ciudad y sus mercancías, así como el dinero y la fama lo cegaron.

En Nueva York, la gran metrópoli, Finn dejó de conectarse con el arte desde sus emociones y, en cambio, comenzó a preocuparse por su valor en el mercado. Se olvidó de su familia, de sus relaciones, de su propia esencia. Las ansias de alcanzar un *status* se impusieron sobre su persona, haciendo que incluso mintiera en una entrevista sobre su pasado. Perdió su eje y su razón de ser.

En la escena en la que Finn está en su propia exposición de arte, aparece Joe, quien desentona con el resto de los invitados, tanto por su imagen como por sus modos y formas. En una oportunidad, Joe golpea de modo accidental una bandeja, lo que produce la caída y rotura de varias copas. Finn reacciona de mala manera y, en consecuencia, la figura más cercana que había tenido a un padre se va del sitio. Tras el incidente, el joven, que reflexiona caminando por las calles neoyorquinas y bebiendo alcohol, se dirige a la puerta del departamento de Estella. Su musa no se encuentra allí, pero Finn no lo sabe. Durante estas escenas, el espectador conoce sus pensamientos a través de una voz “*over*”:

The night all my dreams came true. Like all happy endings it was a tragedy, of my own device. For I'd succeeded. I'd cut myself loose...from Joe, from the past, from the gulf, from poverty. I had invented myself. I had done it cruelly, but I had done it. I was free.

*I did it! I did it! I am a wild success! I show them all! All my paintings. You don't have to be embarrassed by me anymore. I'm rich! (...).*¹¹⁶ (Cuarón 1998).



La fama, el dinero y la ciudad espectacular desconectaron a Finn de su pasado y le hicieron olvidar lo que el arte significaba para él. Sin embargo, a partir del encuentro con Ms. Dinsmoor y, luego, en su regreso a Florida y, concretamente, a *Paradiso Perduto*, deja de lado la superficialidad en la que se hallaba inmerso. Esta caída de la *masquerade* se simboliza en el color blanco que predomina en la vestimenta de los personajes. En consecuencia, logra reconectarse con su interioridad y, por ende, consigo mismo. De este modo, resurge la versión “romantizada” y genuina de Finn-artista, quien abandona Manhattan para retornar al sitio en donde inicialmente se había originado su arte: Florida funciona como el lugar que lo hospeda anímicamente y lo revincula con su esencia más profunda.

Corrientes estéticas presentes en el film: impresionismo, expresionismo y surrealismo

A lo largo de *Great Expectations* (1998) se entremezclan tres corrientes estéticas: el impresionismo, el surrealismo y el expresionismo. Varias de las características propias de estas manifestaciones artísticas aparecen representadas en el film.

¹¹⁶ La noche en que todos mis sueños se hicieron realidad. Como todos los finales felices, fue una tragedia, por mi propia cuenta. Porque lo había logrado. Me había soltado...de Joe, del pasado, del golfo, de la pobreza. Lo había hecho con crueldad, pero lo había hecho. Yo era libre. ¡Lo hice! ¡Lo hice! ¡Soy un éxito salvaje! ¡Les mostré todo! Todos mis cuadros. Ya no tienes que avergonzarte de mí. ¡Soy rico! (...). (Cuarón, 1998).

Durante la segunda mitad del XIX se expusieron en París una serie de obras que parecían tener por finalidad captar momentos fugaces, alejándose de las academias oficiales del momento. Este nuevo movimiento llamado impresionismo estaba integrado por artistas que pintaban paisajes y escenas cotidianas, centrándose en los efectos lumínicos y en el color. Ellos realizaban sus obras al aire libre,

mediante el empleo de técnicas pictóricas y escultóricas imprecisas y el aprovechamiento de las tecnologías modernas, entre ellas, la fotografía, las pinturas portátiles y los nuevos colores sintéticos, produjeron lo que parecían imágenes espontáneas con brillantes colores o, en el caso de la escultura, momentos dinámicos. (Hodge, 2012, p. 28).

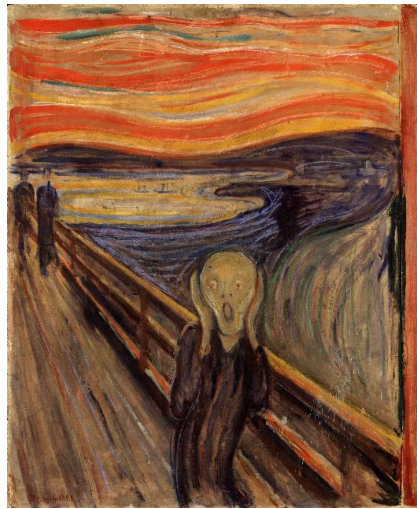
Claude Monet fue uno de los mayores exponentes de este movimiento y se especializó en capturar momentos precisos y breves. Concretamente en *Impresión, sol naciente*, “emplea pinceladas breves y colores brillantes [que buscan] representar los efectos lumínicos durante momentos transitorios.” (Hodge, 2012, p. 110).



Impresión, sol naciente de Claude Monet

Por otra parte, los pintores expresionistas se centraron en “distorsionar las formas” y para ello emplearon “colores intensos para transmitir su malestar ante la forma que estaba adoptando la sociedad moderna” (Hodge, 2012, p. 32). Si bien su extensión temporal fue breve (de 1905 a 1930 aproximadamente), formaron parte de una de las primeras corrientes que buscó expresar la interioridad de las personas. Debido al contexto

en que vivían, los sentimientos que plasmaban los expresionistas eran de violencia, ira, frustración contra la sociedad y los daños causados por el capitalismo. Entre sus principales exponentes destacan Edvard Munch, Paul Klee (en una de sus etapas) y Georges Rouault.



El grito de Edvard Munch

El otro movimiento que se relaciona en gran medida con la manifestación de la interioridad es el surrealismo, nacido en Francia a comienzos de 1920 y oficializado en 1924 con la publicación del *Manifiesto del surrealismo* de André Breton. Esta corriente se inspiró en “el dadaísmo, las teorías y los estudios de los sueños de (...) Sigmund Freud y las ideas políticas de Karl Marx.” (Hodge, 2012, p.41). Se caracterizó por buscar expresar los sentimientos y pensamientos mediante la indagación en los sueños, así como en la libre asociación, lo que llevaba, muchas veces, al automatismo psíquico: “esto dio lugar al dibujo y la escritura automáticos, en los que el consciente deja de operar y surge el flujo de imágenes y palabras directamente del inconsciente.” (Hodge, 2012, p. 41). Entre los exponentes de este movimiento se encuentran René Magritte, Salvador Dalí y Joan Miró.



La persistencia de la memoria de Salvador Dalí

Teniendo en cuenta lo expuesto, indicaremos a continuación cómo estas corrientes pictóricas convergen en el personaje de Finn y configuran sus ideas respecto del arte auténtico.

En la escena inicial de *Great Expectations* (1998) se tematiza el impresionismo. Finn se encuentra en completa soledad en los pantanos de Florida. Se aleja de la ciudad y se entrega a la naturaleza, buscando, como señala Carlos Trujillo del Real, la armonía con el entorno cfr. (2005, p.70). El artista realiza dibujos y bocetos. Finn utiliza todas sus capacidades para capturar esos momentos únicos que cambian a medida que los efectos lumínicos tocan las superficies: “*transform the beauty of his surroundings into art.*”¹¹⁷ (Pirecki, 2010, p. 47). Él es consciente de esto, ya que una de las primeras frases que se escuchan en el film a través de la voz “over” es “*sometimes the water is yellow. Sometimes it’s red.*”¹¹⁸ (Cuarón, 1998). De este modo, se puede observar cómo el niño-artista comprende y encarna los postulados del impresionismo.

En ese involucramiento total el lápiz funciona como “una prolongación de un miembro de su anatomía, de su mano, la herramienta con la que Finn se expresa.” (Trujillo del Real, 2005, p. 72). El protagonista conecta con su interioridad y esto no sólo se observa en el estado de ensoñación en el que se encuentra, que va a ser interrumpido abruptamente por la aparición del reo y el cambio de música, sino a través de un elemento

¹¹⁷ “transformar la belleza de sus alrededores en arte.” (Pirecki, 2010, p. 47). [La traducción es nuestra].

¹¹⁸ “A veces el agua es amarilla. A veces es roja.” (Cuarón, 1998). [La traducción es nuestra].

simbólico que está omnipresente durante toda esta escena: el pez. Este animal “en términos generales (...) es un ser psíquico, un ‘movimiento penetrante’ dotado de poder ascensional en lo inferior, es decir, lo inconsciente” (Cirlot, 1997, p. 360). Este contacto con lo interior y subjetivo lo conecta directamente con el surrealismo, “un arte que está más allá de la realidad, que se apropia de las ideas provenientes de los sueños donde el inconsciente o el subconsciente aparecen como reveladoras de una nueva naturaleza del arte humano.” (Trujillo del Real, 2005, p. 71).

El surrealismo se puede observar en dos escenas concretas: la primera de ellas consiste en el momento en el que Finn retrata a Estella desnuda y, la segunda, como indica Pichler (2009), en un movimiento de cámara que se produce cuando el artista descubre que su musa se va a Francia con Walter, su reciente esposo.

La escena en la que Finn retrata a Estella desnuda es extraña. Lo primero que debe mencionarse es que la joven entra al departamento, mientras él duerme, sin que nadie le abra la puerta. Luego, lo despierta y él, atónito y confundido, no comprende cómo ella ingresó. Estella le responde que el motivo por el cual se halla allí es para que Finn la retrate. Acto seguido, comienza su *stripstease* en silencio y el artista realiza una gran cantidad de pinturas. El inexplicable acceso de ella al departamento, así como la situación en términos generales y la focalización subjetiva de Finn hacen pensar que, en vez de ser un hecho real, todo se trata de una ensoñación. El protagonista en su cama, en un estado de somnolencia y “*dream-like*”, imagina a una Estella idealizada e, inmerso en esa situación, la pinta en varios cuadros: “*Finn’s drawings and paintings perfectly convey his personal and often idealised conceptions of the world and the people surrounding him in contrast to the way they actually are.*”¹¹⁹ (Pichler, 2009, p. 50). Sin embargo, en un momento determinado el trance artístico desaparece y eso se traduce en términos audiovisuales en la salida de la mujer, quien en verdad nunca estuvo allí. Cuarón logra que el espectador se sumerja en la fantasía de Finn y bucee en ella. La aparente realidad –puesto que toda la narración está mediada por los recuerdos y la memoria– se mezcla

¹¹⁹ “Los dibujos y pinturas de Finn transmiten perfectamente sus concepciones personales y a menudo idealizadas del mundo y de las personas que lo rodean en contraste con la forma en que realmente son.” (Pichler, 2009, p. 50). [La traducción es nuestra].

con el plano subjetivo de la interioridad y genera una serie de cuadros y retratos fragmentarios. Desde la primera hasta la última vez que Finn pinta a Estella, jamás hace un retrato fidedigno de ella, sino que hay solo una “reconstrucción de Estella para adaptarla a su fantasía y así parecer fragmentar la realidad.” (Trujillo del Real, 2005, p. 80).

El surrealismo también se halla presente cuando Finn se entera de que Estella se fue con Walter, su esposo, a Francia. El plano, como indica Pichler (2009), se centra en el rostro del protagonista para, lentamente, ir ascendiendo, atravesar las nubes y mostrarla a ella a través de la ventanilla sentada en el avión. En esta situación, el espectador queda sorprendido porque no puede comprender si la focalización efectivamente cambió y la narración homodiegética le cedió paso a la heterodiegética por unos instantes, o si lo que en verdad se está mostrando es la visión y proyección interna de Finn, fragmentando una vez más la mostración, en términos de Gaudreault (1995), que tiene por finalidad “*to portray the visualization of desire.*”¹²⁰ (Katz, 2003, p. 102).

El expresionismo se puede encontrar en la deformación y el grotesco. En *Great Expectations* (1998) hay una escena que ya fue citada en esta tesis con anterioridad, donde Ms. Dinsmoor está frente a un espejo que la distorsiona: le aumenta el ojo a niveles desmedidos y, sumado a eso, su rostro lleva un maquillaje exagerado y artificial. El empleo de *close-ups* para distorsionar su rostro es una técnica expresionista que, incluso, podría considerarse una intertextualidad con una escena de *Brazil* (1985) de Terry Gilliam.



¹²⁰ “retratar la visualización del deseo.” (Katz, 2003, p. 102). [La traducción es nuestra].

Por otra parte, los dibujos y bocetos empleados en el film están realizados, en su mayoría, por el artista italiano Francesco Clemente. Sus obras se centran en el cuerpo humano, especialmente el femenino, así como en la mitología, la espiritualidad, los símbolos de la cultura oriental, a la que era muy afecto, y las visiones de ensueño. Muchos críticos lo han considerado un miembro de la transvanguardia en Italia y otros, del neo-expresionismo norteamericano (como puede observarse en su cuadro *Scissors and Butterflies* que se encuentra en el museo *Guggenheim* de Nueva York), aunque él no se considera partícipe de ningún movimiento en particular.



Francesco Clemente, *Scissors and Butterflies* (1999)

Una gran cantidad de cuadros de Clemente se muestran a lo largo de todo el film: desde el *incipit* hasta el *excipit*. A continuación, haremos un recorrido por las escenas en los que aparecen.

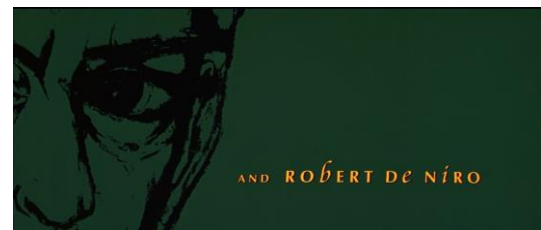
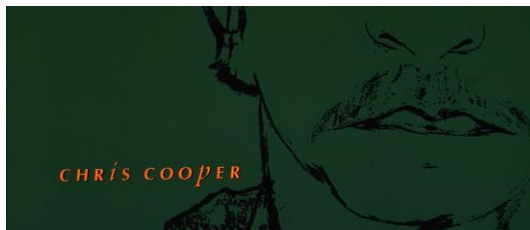
Los bocetos de Francesco Clemente

En los primeros minutos de la película se intercala un conjunto de dibujos entre los créditos iniciales. Estos funcionan como una suerte de prolepsis, ya que anticipan hechos que van a mostrarse en el film. Estos bocetos son realizados por Finn durante su niñez, adolescencia e incluso en los primeros días en Nueva York. A continuación, seleccionaremos algunas de estas imágenes para analizar en detalle.

En los créditos iniciales, uno de los primeros dibujos que aparece es el de un cuerpo humano con las piernas en el agua. Esto podría remitir tanto a Finn en el pantano de Florida, abstraído de la ciudad y completamente entregado a la naturaleza para pintarla, o, por el contrario, podría hacer referencia al reo Lustig. No se puede saber con exactitud porque no hay ningún elemento que dé una precisión exacta. A continuación, se muestra la imagen de una cabeza humana con estrellas dibujadas en su interior y, al lado, un código gráfico con el nombre de “Ethan Hawk”, quien interpreta a Finn, por lo que el dibujo haría una referencia directa al artista que triunfa en Nueva York. Es obvio que la imagen de la estrella/*star* remite directamente al nombre “Estella” y que también funciona, como indica Hynes (1963), como símbolo de la ilusión.



La presentación del personaje de Estella en los dibujos de los créditos iniciales se centra en su espalda descubierta y en sus grandes labios, símbolos de su erotismo y de su consideración como objeto de deseo para Finn. Por otra parte, en los respectivos dibujos de Joe, Lustig y Ms. Dinsmoor se hace *zoom* en partes de sus rostros. Con respecto al reo también hay otro dibujo que anticipa una de las cuestiones claves de este personaje que va a signar su relación y el futuro del artista: las cadenas.



La última imagen a la que es importante hacer referencia es la de unos niños que salen de la boca de un pez y de un ave y se besan. Lo primero que viene a la mente del espectador atento o de aquel que vuelve a visitar el film es que estos infantes hacen referencia a las dos escenas en que Finn y Estella se besan. Más allá de funcionar como una anticipación de lo que va a suceder en la cinta, este dibujo hace recordar vagamente a la obra *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar* de Salvador Dalí, ya que los personajes salen de la boca de unos animales del mismo modo que en el cuadro del pintor, un tigre sale de una granada, otro tigre de este y, finalmente, una escopeta. Así como el español crea, a través de su pintura, el mundo del sueño y de lo onírico, los dibujos que se presentan en los créditos iniciales y, concretamente el del beso, apuntan, ya desde el comienzo, a la creación de un mundo signado por la imaginación, por el lirismo, por una atmósfera mágica. En palabras de

Pichler: “Clemente’s pieces of art [are] utilised as a means of expressing Finn’s feelings, dreams and visions (...)”¹²¹ (2009, p.49).

Los dibujos iniciales remiten a la parcialidad de la memoria y la vaguedad de la ensoñación, constituyéndose como una *mise en abyme* de todo lo que se tratará en la cinta.

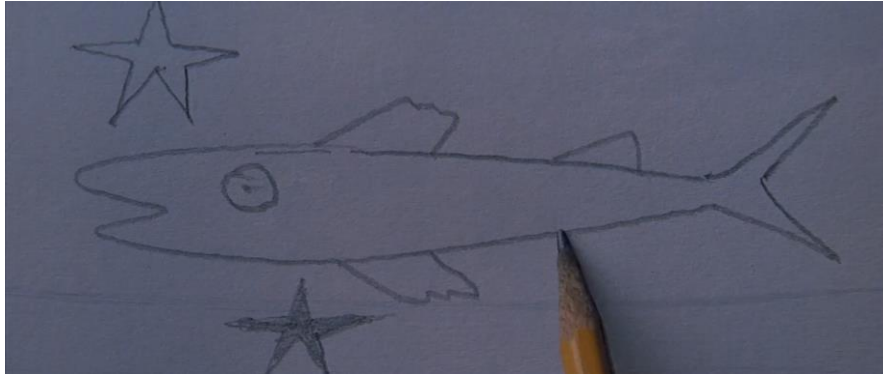


Créditos de *Great Expectations* (1998); boceto de Francesco Clemente; *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar* de Salvador Dalí

En las primeras escenas del film la cámara se detiene en Finn niño, quien está dibujando un pez. Este animal, que aparece también en los créditos iniciales, es recurrente a lo largo de la cinta del mexicano. Evidentemente, tiene una connotación simbólica que podemos atribuir al inconsciente, como mencionamos y explicamos anteriormente a partir

¹²¹ “Las piezas de arte de Clemente son utilizadas como un medio de expresar los sentimientos, los sueños y las visiones de Finn (...)” (2009, p.49). [La traducción es nuestra].

de la definición dada por Cirlot (1997). Esto se ve reforzado por la presencia de dos estrellas en el dibujo.



El siguiente boceto de Clemente que aparece en el film es el rostro de una mujer que se caracteriza por sus labios carnosos y sus grandes ojos. El dibujo es un retrato de Estella en su niñez hecho por Finn. Consideramos que puede haber dos lecturas del dibujo: a) una material, en donde los labios y los ojos funcionan como sinécdoque del cuerpo femenino y, por ende, de su erotismo y b) una inmaterial, en donde el *punctum* de la imagen, en términos de Roland Barthes (2019), no busca focalizarse en el rostro en términos corpóreos, sino en el gesto (inmaterial e inasible) centrado en el mirar de la joven. De este modo, Cuarón apela por un lado a la *femme fatale*, cuyo cuerpo erotiza, y, por el otro, a su misterioso rol como amor imposible y musa inspiradora de Finn.



La habitación de Florida del Finn adolescente aparece recubierta de una gran cantidad de dibujos de Clemente. La mayoría de ellos presentan ojos, peces y figuras femeninas. Esta escena está revestida de un profundo erotismo, dado que la joven seduce al pintor, haciendo que este coloque su mano por debajo de su falda. Sin embargo, en esta

situación, así como en tantas otras de *Great Expectations* (1998), el espectador no sabe si lo que sucede es efectivamente real o si se trata de proyecciones de la mente de Finn. Los dibujos están expuestos en las paredes de su habitación que, según Cirlot, es “símbolo de la individualidad, del pensamiento personal.” (1999, p. 233). De este modo, la gran cantidad de cuadros dan cuenta de su mundo interno y le permiten al espectador atisbar de forma fragmentaria pequeños retazos de su imaginación.

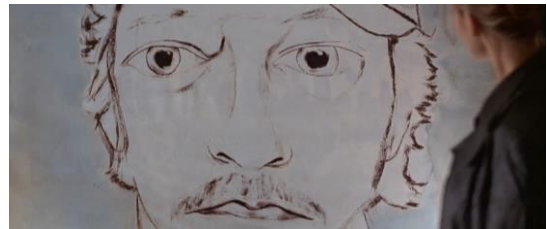
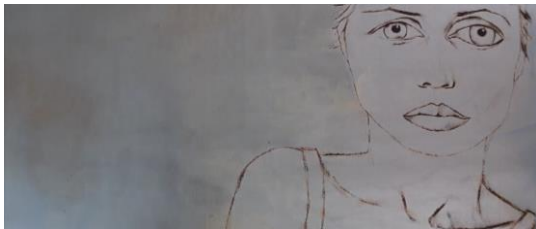


En el departamento neoyorquino de Finn, los cuadros de Clemente se centran en Estella y en su exultante cuerpo, del que se destacan los senos y la silueta. El énfasis está colocado en el erotismo que la joven despierta en Finn. Desde una primera lectura, los bocetos acompañan, refuerzan y reproducen miméticamente las poses de Estella durante su *striptease*; en cambio, si se considera que la escena es una ensoñación del joven pintor, los dibujos son creaciones imaginarias, fragmentarias e idealizadas de su musa. En definitiva, independientemente de la óptica que se elija, las obras pictóricas de esta escena centran la atención del espectador en la corporalidad y en la seducción de Estella, alimentando el *male gaze* y la contemplación de la mujer como objeto erótico.





A lo largo de *Great Expectations* (1998) los dibujos de Clemente son una constante, especialmente aquellos que presentan los rostros de Estella, Joe, Lustig. En ellos tres destacan sus ojos, pero no de un modo semejante. Los ojos de Joe y los de Lustig plantean dos polos opuestos: en los del primero rebosa la bondad y el sentimiento del paternalismo, mientras que en los del reo se proyectan los miedos de Finn, así como una cierta aura siniestra.



En los créditos finales aparecen una gran cantidad de dibujos de Clemente. La gran mayoría de ellos también figuran en el film propiamente dicho. Puntualmente, funcionan como fragmentos aislados de diversos aspectos de la trama que un espectador atento puede hilvanar.

ARTWORK BY FRANCESCO CLEMENTE



MS. DINSMOOR ANNE BANCROFT
PRISONER/LUSTIG ROBERT DE NIRO



JERRY RAGNO JOSH MOSTEL
MAGGIE KIM DICKENS
ERICA THRALL NELL CAMPBELL
OWEN GABRIEL MICK
FINNEGAN AT AGE 10 JEREMY JAMES KISSNER
ESTELLA AT AGE 10 RAQUEL BEAUDENE
CARTER MACLEISH STEPHEN SPINELLA
RUTH SHEPARD MARLA SUCHARETZA
LOIS POPE ISABELLE ANDERSON
MAN ON PHONE PETER JACOBSON
MARCY DRENA DE NIRO
ANTON LE FARGE LANCE REDDICK
MR. BARROW CRAIG BRAUN
MRS. BARROW KIM SNYDER
SECURITY GUARD NICHOLAS WOLFERT
TED RABINOWITZ GERRY BAMMAN
SENATOR ELWOOD DORIN SEYMOUR
HITMAN #1 CLEM CASERTA



SOUND MIXER TOM NELSON, C.A.S.
SOUND BOOM DANIEL ROSENBLUM
SOUND RECORDIST DOUG MARTINES
PROPERTY MASTER THOMAS SACCIO
ASSISTANT PROPERTY MASTERS JIM ARCHER
KEN WEINBERG
SCRIPT SUPERVISOR LISA KATCHER
GAFFER RUSSELL W. ENGELS
BEST BOY ELECTRIC DOUG DALISERA
GENNY OPERATORS JOHN BEGLEY
WALTER FRICKE, JR.
ELECTRICIANS RON PAUL
JAMES MAH
TIM MCAULIFFE
NOAH PRINCE
SHOP HOUSE ELECTRICIAN RICHARD A. MONTGOMERY
RIGGING GAFFER KEN CONNERS
BEST BOY RIGGING GAFFER BILL MCGAVIN
RIGGING ELECTRICIANS JAMES WALSH
CHARLIE MEERES, JR.
HAROLD MCCLEAN



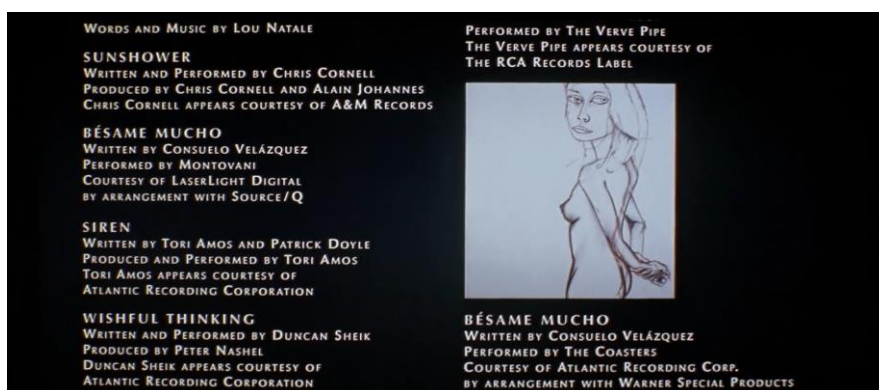
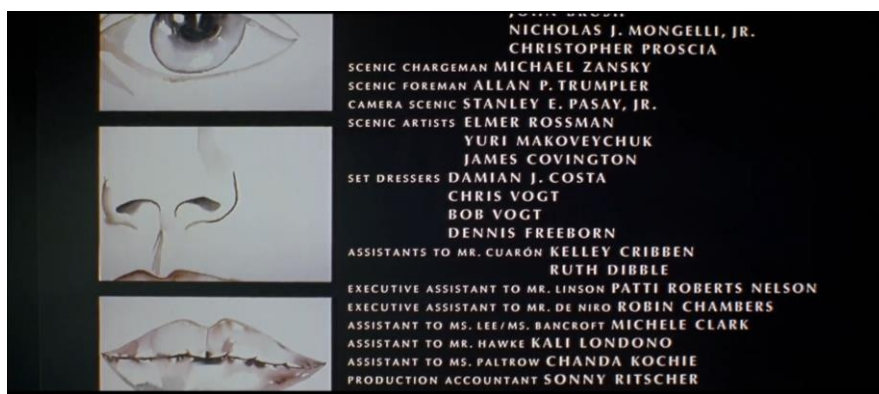
SHOP HOUSE ELECTRICIAN RICHARD A. MONTGOMERY
RIGGING GAFFER KEN CONNERS
BEST BOY RIGGING GAFFER BILL MCGAVIN
RIGGING ELECTRICIANS JAMES WALSH
CHARLIE MEERES, JR.
HAROLD MCCLEAN
AIR CONDITIONING TECHNICIAN DAVID HOLT
KEY GRIP RICHARD GUINNESS, JR.
BEST BOY GRIP GLEN ENGELS
DOLLY GRIP KENNETH J. FUNDUS



COMPANY GRIPS SEAN MALONE
JOHN BOLZ
HOWARD DAVIDSON
PAT MCGRATH
KEY RIGGING GRIP WILLIAM KERWICK
BEST BOY RIGGING GRIP JOSEPH A. VIANO

RIGGING GRIPS JOE CARROLL
KEVIN WILLIAMS
JOE VALLE
RORY WALSH





Las pantallas y la vida cotidiana

El cineasta mexicano explora el séptimo arte desde su historia, sus técnicas y sus elementos constitutivos. Ya hemos hecho referencia a las intertextualidades fílmicas que presenta *Great Expectations* (1998). A través de su película, Cuarón entabla explícitamente una relación con el cine que lo precede. Recurre a un gran director como Lean para establecer un vínculo directo con su hipertexto de la novela de Dickens, pero también rinde homenaje al cine de *gangsters* de Scorsese y el *noir* de Wilder, como ya lo hemos comprobado. Un espectador atento y cinéfilo descubre estas pistas.

La influencia que ejerce la cultura visual sobre los habitantes del fin del siglo veinte se pone de relieve mediante la filmación de la pantalla (televisiva) que es percibida dentro de la pantalla (cinematográfica). Ya nos hemos referido a las escenas que muestran respectivamente un programa de entretenimientos y un noticiero: paradójicamente, los mensajes transmitidos por el medio de comunicación masivo subrayan la soledad y el aislamiento de los personajes.



Podríamos inferir que, mientras que Cuarón asocia el discurso cinematográfico con las artes visuales –a través de las alusiones al impresionismo, el expresionismo y el surrealismo–, presenta los géneros televisivos como formatos estereotipados, aptos para el consumo y sin poder crítico.

A lo largo de este capítulo hemos analizado el carácter metadiscursivo del film de Cuarón. El mundo artístico que se presenta invita a reflexionar sobre el rol del arte en la sociedad posmoderna estadounidense. Por un lado, la obra aparece claramente como mercancía, sujeta a la especulación financiera, pero por otro, el ámbito de la creación artística continúa siendo un espacio de pureza o de autenticidad del protagonista. El film indaga en el poder de la memoria y de la imaginación, facultades humanas que operan con imágenes, símbolos, ensoñaciones y fragmentos de experiencia. En este sentido, los dibujos de Clemente le dan un peculiar carácter transmedial a la película, puesto que,

frente al dinamismo de la imagen en movimiento, propia del cine, invitan a los espectadores a contemplar imágenes en quietud. Toda la reflexión estética parece dejar de lado el universo televisivo, que en el film se asocia a una era de información masiva y estandarizada.

CONCLUSIONES

El análisis realizado a lo largo de los cuatro capítulos de esta Tesis de Licenciatura permitió comprender la profundidad y riqueza que presenta *Great Expectations* (1998) de Alfonso Cuarón, film que relee y revisita la novela homónima de Charles Dickens para ofrecer una crítica del presente posmoderno e instalar la pregunta acerca de la función del cine y el arte en este contexto.

Una de las primeras constataciones es que Cuarón presenta un cine experimental que se caracteriza por explorar diversos géneros y formas para comprender el mundo: desde la fantasía, pasando por la ciencia ficción, a la mirada realista. A pesar de esto, sí se pueden rescatar rasgos esenciales, suerte de estilemas, presentes en varias de sus cintas, como la imaginación y el mundo de lo onírico. Independientemente del modo de representación, estos aspectos son explotados en varias películas, entre las que se destacan *A Little Princess* (1995), *Great Expectations* (1998) y *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (2004).

A lo largo de cuatro capítulos y desde diversas ópticas analizamos *Great Expectations* (1998) con el objeto de dilucidar los principales aspectos temáticos, formales e ideológicos que confluyen en el film.

En el **primer capítulo**, nos abocamos, tras una breve sinopsis de la trama y un recorrido por ciertas reseñas tanto positivas como negativas del film, en un análisis exhaustivo del aspecto visual (planos, angulación de la cámara, iluminación y tratamiento cromático) y sonoro (voz, ruido y música) de la cinta, así como de sus componentes gráficos. Uno de los elementos más importante a destacar es la preponderancia del carácter visual en el cine del mexicano. Este se evidencia sobre todo en las tomas de los múltiples paisajes, en el claro acento y predominio del color verde, así como en la escasa utilización de diálogo que, en consecuencia, cede la comunicación al medio iconográfico. En este hincapié en lo visual se demostró cómo los colores, lejos de ser elecciones aleatorias, revisten una consideración simbólica que colabora tanto en la construcción de un mundo imaginario y onírico, como en los sentimientos y en las características anímicas

de los personajes. Por su parte, la música del film construye y recrea la atmósfera de la década de los ochenta y noventa en Estados Unidos con un fuerte carácter mercantil y epocal. La excepción a esto es el empleo de “*Bésame mucho*”. Hemos postulado que el bolero adquiere una función metadiscursiva que permite comprender la película como una abrumadora y obsesiva historia de amor.

En el **segundo capítulo** exploramos las relaciones transtextuales que presenta *Great Expectations* (1998). Siguiendo lo planteado por Michael K. Johnson (2005), constatamos que la novela de Dickens no es el único hipotexto; también lo es la cinta de 1946 de David Lean. Ambas obras operan como la base de inspiración de Cuarón a la hora de producir su film. Analizando estas relaciones, arribamos a la conclusión de que la obra dickensiana aporta los principales núcleos secuencias e isotopías de la película, mientras que la cinta del británico funciona como inspiración en términos de manejo audiovisual, dado que el director mexicano busca, de cierto modo, homenajear la maestría de Lean en el empleo de las técnicas cinematográficas, como puede observarse en la escena inicial del film.

Las intertextualidades literarias se hallan presentes en la residencia de Ms. Dinsmoor, a partir de su conexión y vínculo con *Paradise Lost* (1667) de John Milton y con la *Commedia* (1307-1321) de Dante Alighieri, pero, sobre todo, la intertextualidad literaria se halla en el nombre del protagonista del film: Finnegan Bell. La relación con *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884/1885) de Mark Twain es clara y permite recontextualizar la obra en Estados Unidos y, por consiguiente, lograr una mejor recepción en el público del film que, mayoritariamente, es de origen norteamericano. Asimismo, se busca destacar cómo las ansias de libertad y de escape de su condición social unen a ambos protagonistas. Del mismo modo, como señala Raffaella Antinucci (2006), el nombre del personaje establece un vínculo con *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce. Esta implicación se manifiesta en la elección del nombre de Finn y también en su modo de narrar los hechos: el fluir de la conciencia y las asociaciones libres de la narrativa del irlandés hallan su correlato en el plano onírico, subjetivo y fragmentario que utiliza Cuarón.

Las intertextualidades fílmicas en la cinta son múltiples. Lo primero que observamos fue que la presentación del film en 1998 responde a un clima de época en que se produjeron varias transposiciones de clásicos ingleses como *Romeo + Juliet* (1996) o *Clueless* (1995). Sumado a esto, hemos observado que en *Great Expectations* (1998) Cuarón revisita sus propias producciones como *A Little Princess* (1995), principalmente en el desarrollo visual de la imaginación y el espacio onírico. También indaga en su película en estereotipos norteamericanos ciudadanos asociados a la mafia y el mundo violento que la rodea, como puede observarse en la escena de la persecución de subte que remeda a *GoodFellas* (1990).

Asimismo, nos detuvimos en el examen de la figura de Ms. Dinsmoor, que funciona como un palimpsesto en sí misma cfr. (Regis y Wynne, 2012). No fue difícil trazar un paralelo entre ella y la protagonista de *Sunset Boulevard* (1950), pues ambas comparten la angustia ante el paso del tiempo y el declinar de su belleza, la preferencia por el artificio (vestimenta, maquillaje) que funciona como *masquerade* y la teatralidad de los gestos y las palabras. La apuesta se redobla por el hecho de que la actriz Ann Bancroft, quien interpreta a Ms. Dinsmoor, es quien había encarnado a la Mrs. Robinson de *The Graduate* (1967). En tanto ícono sexual de otro tiempo, su figura remite a la isotopía de la mirada masculina que sitúa a la mujer como objeto de seducción erótica.

En el **tercer capítulo** logramos comprender la perspectiva ideológica que Alfonso Cuarón volcó en su film. La versión de *Great Expectations* de 1998 dejó de lado la era victoriana en pos de analizar la posmodernidad que le era contemporánea. En los años noventa estaba instalado, en el seno de las Ciencias Sociales, el debate acerca de la globalización y las consecuencias palpables del capitalismo tardío. Luego de recorrer los postulados de diversos críticos, identificamos en el film la lógica del consumo y el fetichismo de los objetos, sobre todo, del cuerpo como “valor” de mercado.

El cuerpo presenta en el film de Cuarón una clara relación con la época que se quiere presentar y con las influencias que dejó en el ámbito cinematográfico la cultura del *star system* hollywoodense. Estella se expone en la pantalla como un cuerpo erotizado y sexualizado. Los planos y la iluminación favorecen este aspecto y buscan realzar las características consideradas “bellas”: la esbeltez, la juventud y la redondez de las formas

femeninas. Para destacar estas cuestiones, abordamos el análisis desde lo planteado por Laura Mulvey y demostramos cómo Estella aparece observada siempre desde el “*male gaze*” de Finn como un objeto erótico a poseer. En última instancia, su presencia no sólo se orienta al goce del protagonista del film, sino que, por extensión, también se dirige al espectador masculino.

También señalamos que las relaciones sociales en el film responden a las notas que Guy Debord describió en *La sociedad del espectáculo* (1995). La tensión ente el ser y el parecer se evidencia claramente en el personaje de Ms. Dinsmoor, quien no acepta el paso del tiempo y se esconde debajo de una *masquerade* artificial con vestimentas exóticas y excesivos maquillajes. Su ser encarna las ideas teatrales, superficiales y artificiales propias de lo *camp* descrito por Susan Sontag (1964). Esta tensión entre lo que verdaderamente se es y lo que se aparenta ser también se observó en Finn, quien, a medida que asciende socialmente, inventa una historia de su pasado, es decir, se dota de un “simulacro” de identidad.

La simulación, según lo planteado por Jean Baudrillard (1978), se resalta en el erotismo que reviste a Estella, dado que su esencia es seducir y manipular a los hombres, fingiendo un amor que en realidad no siente. Por otro lado, en el marco de la posmodernidad y de la crisis de las grandes narrativas, se demostró cómo toda la historia que se presenta al espectador proviene de los recuerdos de Finn, con lo cual se busca exaltar la mirada parcial, frágil y caleidoscópica. Todo lo que sucede en el film está atravesado por la mirada sesgada y subjetiva del protagonista cfr. (Pichler, 2009).

Finalmente, también contribuye a la espectacularización de las relaciones sociales en el film el hecho de que los actores principales (Hawke, Paltrow, Bancroft) sean referentes muy conocidos del mundo de Hollywood. Aunque el *star system* descrito por Edgar Morin tuvo su esplendor en otra época, sabemos que varios de sus aspectos continúan vivos con el auge de las revistas y los programas de televisión alimentados por la chismografía y las imágenes provistas por los *paparazzi*.

En el **cuarto capítulo** de la Tesis exploramos el carácter metadiscursivo del film de Cuarón, que nos invita a reflexionar acerca del rol del arte en la sociedad posmoderna.

Las artes visuales (dibujo, pintura) atraviesan de distintas formas la película. Constituyen parte fundamental de su diégesis y embeben los planos captados por la magistral fotografía de Emmanuel Lubezki. Por ser Finn un artista, la reflexión sobre el arte se da, en primer lugar, en el interior de este personaje. Hemos advertido en él los rasgos del pintor romántico, que busca expresar en su obra la riqueza de su mundo emocional y el desborde de las pasiones. Dibujar es un acto de catarsis para Finn desde pequeño; su profesión aparece como un talento innato que abonará su sensibilidad y su práctica a lo largo de los años.

A esta imagen romantizada se opone la presentación del mundo artístico a través de una mirada sociológica. Siguiendo la teoría de Bourdieu, hemos reconocido en el film a los agentes del campo cultural (galeristas, críticos, coleccionistas) y, en este marco, el valor de la obra resulta relativo, arbitrario, determinado no por sus cualidades estéticas sino por su posicionamiento en el mercado de los bienes. La ciudad de Nueva York, con sus luces, sus carteles y vidrieras de lujo, es el escenario que encarna ese mundo regido por el dinero.

En el plano audiovisual, se destaca la estetización de las imágenes según las improntas impresionistas, expresionistas y surrealistas. El uso de los colores y la inclusión de los magníficos dibujos de Clemente configuran una isotopía que dota de sentido al film, desde los créditos iniciales hasta los del final. A través de estos recursos se potencia el libre juego de la imaginación, la fantasía, lo onírico y el ensueño. Estos aspectos aparecen como lo propiamente humano, relacionado con el ser profundo de las personas –su identidad, sus sentimientos- frente a la violencia de la simulación y el espectáculo que rigen las convenciones sociales.

¿Qué nos dice hoy, veinticuatro años después de haber sido estrenado, el film de Cuarón? Reconocemos aún en nuestra sociedad los signos de la posmodernidad y el capitalismo excluyente, que favorece la acumulación de la riqueza en las grandes ciudades y la marginación de algunos (mendigos, enfermos mentales, migrantes) en ese mismo espacio. Es más, podemos decir que los signos del simulacro y la espectacularización se han profundizado mucho más con el advenimiento de *Internet* y las nuevas sociabilidades que se derivan del uso de las redes sociales. En este sentido, *Great Expectations* (1998)

resulta un testimonio del cambio de época y una primicia de lo que estaba por venir, puesto que a fines del siglo veinte empezaban a insinuarse las nuevas formas de subjetivación (a través de escrituras del yo, *selfies*, autoficciones, autofilmaciones) que habrían de multiplicarse y explotar en las primeras décadas del siglo veintiuno. El cine acompaña estos cambios sociales como divertimento y expresión de su época, pero también, en tanto dispositivo visual y artefacto artístico, propicia una crítica de nuestras formas de ver e invita a la reflexión sobre lo que verdaderamente nos constituye como humanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Film analizado en la Tesis

Linson, A. & Linson, J. (productores) & Cuarón, A. (director). (1998). *Great Expectations* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Corpus fílmico de Alfonso Cuarón

Cuarón, A. & Heyman, D. (productores) & Cuarón, A. (director). (2013). *Gravity* [Película]. Reino Unido y Estados Unidos: Warnes Bros. Pictures.

Cuarón, A. (productor) & Cuarón, A. (director). (1991). *Sólo con tu pareja* [Película]. México: Warner Bros.

Cuarón, A. & Vergara, J. (productores) & Cuarón, A. (director). (2001). *Y tu mamá también* [Película]. México: 20th Century Fox.

Heyman, D., Columbus, C. & Radcliffe, M. (productores) & Cuarón, A. (director). (2004). *Harry Potter and the Prisioner of Azkaban* [Película]. Reino Unido y Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Johnson, M. (productor) & Cuarón, A. (director). (1995). *A Little Princess* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

Owen, C., Moore, J., Ashitey, C-H., Caine, M., Ejiofor, C. & Hunnam, C. (productores) & Cuarón, A. (director). (2006). *Children of Men* [Película]. Reino Unido, Estados Unidos y Japón: Universal Pictures.

Rodríguez, G., Cuarón, A. & Celis, N. (productores) & Cuarón, A. (director). (2018). *Roma* [Película]. México y Estados Unidos: Espectáculos Fílmicos El Coyúl.

Otros corpus fílmicos

Aldrich, R. (productor) & Aldrich, R. (director). (1962). *What Ever Happened to Baby Jane?* [Película]. Estados Unidos: Seven Arts Productions.

Brackett, C. (productor) & Wilder, B. (director). (1950). *Sunset Boulevard* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

- Cameron, J. & Landau, J. (productores) & Cameron, J. (director). (1997). *Titanic* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, 20th Century Fox, Lighthstorm Entertainment.
- Havelock-Allan, A. & Neame, R. (productores) & Lean, D. (director). (1946). *Great Expectations* [Película]. Reino Unido: Cineguild Productions.
- Lawrence, R., Rudin, S., Berg, B. & Schroeder, A. (productores) & Heckerling, A. (directora). (1995). *Clueless* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Levine, J. & Turman, L. (productores) & Nichols, M. (director). (1967). *The Graduate* [Película]. Estados Unidos: Lawrence Turman Productions.
- Luhrmann, B. & Martinelli, G. (productores) & Luhrmann, B. (director). (1996). *Romeo + Juliet* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Milchan, A. (producer) & Gilliam, T. (director). (1985). *Brazil* [Película]. Reino Unido & Estados Unidos: Embassy International Pictures (Universal Pictures & 20th Century Fox).
- Winkler, I., De Fina, B. & Putin, B. (productores) & Scorsese, M. (director). (1990). *GoodFellas* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

Bibliografía teórica y crítica

- Ackroyd, P. (1990). *Dickens*. New York: HarperCollins.
- Alonso, L. E. (2009). Estudio Introductorio: La dictadura del signo o la sociología del consume del primer Baudrillard. En Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consume. Sus mitos, sus estructuras*. (XV-LX). Madrid: Siglo XXI.
- Amos, T. (1998). *Siren*. Estados Unidos: Atlantic Records.
- Andrew, D. (1984). *From Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Antinucci, R. (2006). “Alfonso Cuarón’s ‘late experimentations’: Dickens and post-modernism.”. En Marroni, F., *Great Expectations: Nel laboratorio di Charles Dickens* (pp. 293-317), Roma: Aracne.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R (2019) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

- Basoli, A. G & Cuarón, A. (2002). "Sexual Awakening and Stark Social Realities: An Interview with Alfonso Cuarón". En *Cinéaste*, vol. 27, n.3, 26-29.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A.
- Bell, E. (2020). *Dickens After Dickens*. York: White Rose University Press.
- Beneke, N. (2008). *The Formation and transformation of Identity in the Novel and Film of Great Expectations by Charles Dickens*. (Tesis de Doctorado). North-West University, Potchefstroom Campus, South Africa.
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Bluestone, G. (1961). *Novels into Film*. Berkely & Los Angeles: University of California Press.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Butler, C. (2002). *Postmodernism. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Carmona, R. (2006). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Cartmell, D. & Whelehan, I. (2014). *Teaching Adaptations*. New York: Palgrave Macmillan.
- Casetti, F. & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión; introducción al análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Buenos Aires, México D.F.: Paidós.
- Cid, A. (2018). "Más allá del montaje y del guión; el 'narrar fílmico' en La mujer zurda, de Peter Handke". En *Gamma*, núm. 6, 1-13.
- Cid, A. (2011). "Paisajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica". En *Letras*, 63-64.
- Cirlot, J. (1997). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela.

- Clayton, J. (2003). *Charles Dickens in Cyberspace. The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture*. New York: Oxford University Press.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- del Río Fuentes, J. (2019). “Plano secuencia (simbólico) en el cine de Alfonso Cuarón”.
En *Revista Cine Cubano*, nro. 206-207, 86-95.
- Dickens, C. (2016). *Grandes Esperanzas*. Barcelona: Penguin Clásicos.
- Dickinson, C. (4 de agosto de 2016). Alfonso Cuarón’s Great Expectations. *Streaky Bacon*. [Streaky Bacon | Alfonso Cuarón’s Great Expectations](#)
- Dyer, R. (1992). “From Stars”. En Mast, G., Cohen, M. & Braudy, L. (1992). *Film Theory and Criticism. Introductory Reading*. New York: Oxford University Press.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Madrid: Lumen.
- Eco, U. (2019). *De la estupidez a la locura. Crónicas para el futuro que nos espera*.
Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.
- Eisenstein, S. (1944). “Dickens, Griffith, and the Film Today”. En Corrigan, T. (1999).
Film and Literature: An Introduction and a Reader (pp. 135-147). New Jersey:
Prentice-Hall.
- Elliot, K. (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferrada, J. (2016). “Entre-tensión del arte, el mercado y los espacios de circulación de obra en Chile: una escritura para la ‘alta costura’”. En *El Artista*, núm.13, *Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia*, pp.166-186.
- Folléa, C. (2014). “Meeting Viewers Great Expectations? Dickens Adapted and Adopted by Hollywood”. En Thibault, J. (2014). *One-day symposium “The Hollywood Turn: Viewing, Theorizing, Deconstructing American Cinema Anew”*. Paris: Université Paris-Diderot.
- García Lorca, F. (2017). *Poeta en Nueva York*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Poeta en Nueva York / Federico García Lorca | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#)
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Editorial Paidós.

- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. United States: Pearson.
- Giddings, R. (1991). "Great misrepresentations: Dickens and film." En *Critical Survey*, vol. 3, n. 3, 305-312.
- Glavin, J. (2004). *After Dickens. Reading, adaptation and performance*. New York: Cambridge University Press.
- Glavin, J. (2003). *Dickens on Screen*. New York: Cambridge University Press.
- GQ. (6 de agosto de 2018). Ethan Hawks Breaks Down His Most Iconic Characters | GQ [Video]. Obtenido de [Ethan Hawke Breaks Down His Most Iconic Characters | GQ - YouTube](#)
- Han, B-C. (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Hobsbawm, E. (1998). *Industria e Imperio. Una historia económica de Gran Bretaña desde 1750*. Buenos Aires: Ariel.
- Hodge, S. (2012). *Breve historia del arte*. Barcelona: Blume.
- Hodges Holt, S. (2007). "Dickens from a Postmodern Perspective: Alfonso Cuarón's 'Great Expectations' for Generation X." En *Dickens Studies Annual*, vol. 38, 69-92.
- Hollyfield, J. (2017). "Gentlemanly Gazes: Charles Dickens, Alfonso Cuarón and the Transnational Gulf in Great Expectations". En Hollyfield, J. (2017). *Framing Empire: Postcolonial Adaptations of Victorian Literature in Hollywood*. (pp. 115-133). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Huether, D. & Cogan, J. (s.f.). Great Expectations and Modern America. Film adaptations of Great Expectations. The Relevance of a Victorian Novel in Modern America. *British Literature Wiki*. [Great Expectations and Modern America | British Literature Wiki \(udel.edu\)](#)
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Hynes, J. A. (1963). "Imagen and Symbol in Great Expectations". En *ELH*, 30, 258-292.
- Iggy Pop (1977). *Success*. Estados Unidos: RCA.

- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Johnson, M. (30 de enero de 1998). 'Great Expectations' is silly, artful, hollow. *Hartford Courant*. ['GREAT EXPECTATIONS' IS SILLY, ARTFUL, HOLLOW – Hartford Courant](#)
- Johnson, M. K. (2005). "Not Telling the Story the Way It Happened: Alfonso Cuarón's Great Expectations". En *Literature/Film Quarterly*, vol. 33, 62-79.
- Katz, P. (2003). "Directing Dickens: Alfonso Cuarón's 1998 Great Expectations". En Galvin, J. (2003). *Dickens on Screen* (pp. 95-103). New York: Cambridge University Press.
- Kranz, D. L. & Mellerski, N. C. (2008). *In/Fidelity: Essays on Film Adaptation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Louttit, C. & Louttit, E. (2018). "Introduction: Screening the Victorians in the Twenty-First Century". En *Neo-Victorian Studies*, 11, 1, 1-14.
- Lyotard, J. F. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Marsh, J. (2001). "Dickens and film". En Jordan, J. (2001). *The Cambridge Companion to Charles Dickens* (pp.204-223). Cambridge: Cambridge University Press.
- Martínez-Alcañiz, V. (2018). *Great Expectations on Screen. A Critical Study of Film Adaptation*. (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, España.
- Maslin, J. (30 de enero de 1998). 'Great Epectations': Tale of Two Stories, This One With a Ms. *The New York Times*. ['Great Expectations': Tale of Two Stories, This One With a Ms. \(nytimes.com\)](#)
- McFarlane, B. (2007). "It Wasn't Like That in the Book...". En Welsh, J. M. & Lev, P. (2007). *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*. Maryland: Scarecrow Press.
- McFarlane, B. (1996). *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press.

- McFarlane, B. (2007). "Reading film and literature". En Cartmell, D. & Whelehan, I. (2007). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. London: Cambridge University Press.
- Mcluhan, M & Fiore, Q. (1967). *El Medio es el Mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós.
- Morin, E. (1972). *Las Stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- Morin, E. (1961). *The Stars. An Account of The Star-System in Motion Pictures*. New York: Grove Press.
- Morra, I. (2015). "The Spectre on the Stair: Intertextual Chains in *Great Expectations* and *The Adventures of Huckleberry Finn*". En *Literary Imagination*, vol. 17, 71-94.
- Moya, A. & López, G. (2008). "I'm a will success: Postmodern Dickens/Victorian Cuarón." En *Dickens Quarterly: A Scholarly Journal Devoted to the Study of the Life, Times, & Works of Charles Dickens*, 25 (3), 172-189.
- Mukherjee, A. (2005). "Missed Encounters: Repetition, Rewriting, and Contemporary Returns to Charles Dickens's *Great Expectations*". En *Contemporary Literature*, vol. 46, n.1, 108-133.
- Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En Braudy, L. & Cohen, M. (2004). *Film Theory and Criticism*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Naremore, J. (1999). *Film and the Reign of Adaptation*. United States: Indiana University.
- Pastoureau, M. & Simonnet, D. (2006). *Breve historia de los colores*. Barcelona: Paidós.
- Petković, R. & Vunić, K. (2015). "Dickens to Lean: From *Great Expectations* to *Great Adaptation(s)*". En *Anglisticum Journal*, vol. 4, 32-45.
- Petrie, D. W. & Boggs, J. M. (2018). *The Art of Watching Films*. New York: McGrawHill.
- Pichler, J. (2009). "In Memoriam Charles Dickens" (post-)modernised film adaptations of *Great Expectations* and *A Christmas Carol*. (Tesis de Maestría). Universität Wien, Wien, Alemania.
- Pirecki, J. C. (2010). "The forge as the glowing road to manhood". *Spaces, places and identities in Great Expectations (novel and filmic adaptations)*. (Tesis de Maestría). Universität Wien, Wien, Alemania.

- Pulp (1998). *Like a Friend*. Estados Unidos: Atlantic Record.
- Punte, M. J. (2011). "Mirada y voz en el cine de Lucrecia Martel. Aportes desde la teoría crítica feminista". En *Letras, número monográfico Discursos de la representación. Teoría y Crítica*, 63-64, 101-113.
- Osorio, O. (s.f.). Grandes Esperanzas, de Alfonso Cuarón. Un Dickens Vacío y sin Realismo. *Cinéfagos.net*. [Cinéfagos.net \(cinefagos.net\)](http://Cinéfagos.net)
- Real Academia Española. (s.f.). Fortuna. En *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.).
- Regis, A. K. & Wynne, D. (2012). "Miss Havisham's Dress: Materialising Dickens in Film Adaptations of Great Expectations". En *Neo-Victorian Studies*, vol. 5, 35-58.
- Sánchez Noriega, J. L. (1997). *Crítica de la seducción mediática. Comunicación y cultura de masas en la opulencia informativa*. Madrid: Tecnos.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000) *De la literatura al cine. Teoría de la adaptación*. Buenos Aires: Paidós.
- Serna, A. (2004). "El bolero: símbolo de la seducción y resemantización de la identidad sexual masculina en 'Sirena Selena vestida de pena' de Mayra Santos Febres". En *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, vol. II, n. 2, 47-60.
- Simeone, M. (2012). "Great Expectations goes to Hollywood. La rilettura di un classico da Lean a Cuarón". En *Between*, vol. II, n.4, 1-11.
- Sontag, S. (1964). "Notas sobre lo 'camp'". En Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Taurus-Alfaguara.
- Stam, R. y Raegno, A. (2005). *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. United States: Blackwell Publishing.
- Stephens, M. (1999). "The History of Television". En *Grolier Multimedia Encyclopedia* (edición del 2000).
- Tomaiuolo, S. (2006). "Dickens to Postmodernity and Back". En Marroni, F., *Great Expectations: Nel laboratorio di Charles Dickens* (pp. 293-317), Roma: Aracne.
- Trujillo del Real, C. J. (2005). "Cuarón lee 'Grandes Esperanzas' de Dickens, con los 'ojos verdes' de Bécquer". En *Comunicación*, n.5, 67-82.
- Vásquez Rocca, A. (2007). "Baudrillard; Cultura, simulacro y régimen de mortandad en el Sistema de los objetos". En *Eikasía. Revista de Filosofía*, año II, 9, 74-89.

- Udden, J. (2009). "Child of the Long Take: Alfonso Cuarón's Film Aesthetics in the Shadow of Globalization". En *Style*, vol. 43, n. 1, 26-44.
- Vineberg, S. (10 de mayo de 2012). Neglected Gem #13: Alfonso Cuarón's Great Expectations (1997). *Critics At Large*. [Critics At Large : Neglected Gem #13: Alfonso Cuarón's Great Expectations \(1997\)](#)
- Wells-Lassagn, S. (2017). "Re-Made in America: Naming in Great Expectations (Alfonso Cuarón, 1998)". En *Film Journal*, 4, 1-7.
- Zavala Alvarado, L. (2010). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico: la seducción luminosa*. México: Trillas.