

JANE EYRE: DEL TEXT A LA PANTALLA

UN ESTUDI COMPARATIU ENTRE L'OBRA DE CHARLOTTE BRONTË
I L'ADAPTACIÓ CINEMATogrÀFICA DE CARY FUKUNAGA

Rosana Martínez Chirivella
Treball Fi de Màster Humanitats
Tutora: Teresa Iribarren
Juny de 2014
Universitat Oberta de Catalunya

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ	4
1.1 Presentació	4
1.2 Justificació i precedents	5
1.3 Delimitació d'objectius	6
1.4 Marc teòric	7
1.5 Metodologia de treball	10
1.5.1 Model analític	11
2. ANÀLISI COMPARATIVA DE <i>JANE EYRE</i>: NOVEL·LA I ADAPTACIÓ CINEMATOGRÀFICA	13
2.1 Consideracions inicials	13
2.2. Anàlisi del corpus de dades	13
2.2.1 La novel·la <i>Jane Eyre</i> - 1847	13
2.2.2 La pel·lícula <i>Jane Eyre</i> - 2011.....	22
2.3 Síntesi interpretativa.....	31
3. CONCLUSIONS	38
4. BIBLIOGRAFIA	41
4.1 Fonts primàries	41

4.2 Fonts secundàries	42
4.3 Webgrafia	44
5. ANNEX 1: FITXA DE LA PEL·LÍCULA <i>JANE EYRE</i> [2011]	45
6. ANNEX 2: SEQÜENCIACIÓ DEL TEXT FÍLMIC <i>JANE EYRE</i>	48

1. INTRODUCCIÓ

1.1 PRESENTACIÓ

Al llarg de tot el segle XX i dels inicis del XXI la literatura anglosaxona decimonònica ha estat una font constant d'inspiració per a la indústria cinematogràfica, que ha visitat una vegada i una altra les grans obres literàries del dinou, cercant grans narratives, susceptibles de ser adaptades i presentades davant l'espectador, sota els codis del llenguatge cinematogràfic, pràcticament des dels orígens d'aquest¹ (Peña-Ardid, 1992; Iribarren, 2013).

Aquesta fructífera relació entre literatura i cinema, malgrat que de vegades és controvertida i fins i tot criticada, ha donat com a resultat un bon nombre de pel·lícules basades en novel·les clàssiques, que han aconseguit amb més o menys èxit, amb major o menor fidelitat i encert, reproduir la història narrada al text original.

El present treball parteix d'una de les obres literàries de l'època victoriana que més adaptacions per a la gran i petita pantalla ha generat,² *Jane Eyre* (1837), de Charlotte Brontë, i té com a objectiu principal l'estudi i anàlisi comparativa d'una de les seues adaptacions cinematogràfiques per posar-la en relació amb el text narratiu. És a dir, que ens proposem analitzar una pel·lícula i els seus lligams amb la novel·la per esbrinar fins a quin punt el discurs filmic conserva l'esperit del discurs narratiu original, i li rendeix fidelitat en diversos aspectes, com ara els fils argumentals, el ritme de la narració, i l'aparició i caracterització dels personatges, i al mateix temps, descobrir com el cineasta actualitza un text literari amb 167 anys d'existència. A més, ens interessa observar com es du a terme la transposició del llenguatge narratiu al llenguatge cinematogràfic, que

¹ Ho podem comprovar a la trajectòria d'un dels precursors del cinema modern, Griffith, amb l'obra de Charles Dickens (Iribarren 2013). Aquesta idea també la recull Carmen Peña-Ardid a *Literatura y cine* (1992).

² Es calcula que existeixen més d'una vintena d'adaptacions de *Jane Eyre*: només entre 1910 i 1996 s'estrenaren 15 versions cinematogràfiques, sense contar les adaptacions televisives (García 2011).

parteix de codis semiòtics-semiològics i recursos diferents per tal de recrear l'ambientació, el suspens o l'atmosfera de la història per a l'espectador.

De les múltiples adaptacions que ha tingut la novel·la hem seleccionat la versió dirigida per Cary Fukunaga, estrenada en 2011 amb Michael Fassbender i Mia Wasikowska com a protagonistes, que és actualment l'adaptació cinematogràfica més recent de *Jane Eyre*, ja que considerem que així l'anàlisi resultarà més interessant i enriquidora en el sentit que ens ofereix l'oportunitat d'estudiar les estratègies d'adaptació filmica més novedoses i tècnicament més avançades.³

1.2 JUSTIFICACIÓ I PRECEDENTS

L'interès d'aquest treball està justificat per la fascinació que segueix suscitant la novel·la *Jane Eyre* de Charlotte Brontë després de 167 anys de la seua publicació, atès que continua gaudint d'una ben merescuda vigència, en aconseguir continuar despertant interès per part dels lectors i assolir un considerable èxit de públic amb les seues adaptacions cinematogràfiques i televisives.

Aquest i altres clàssics de la literatura anglesa del segle XIX, especialment l'obra de Jane Austen, Charles Dickens o Emily Brontë, continuen sent visitats pel lector/públic actual i pels directors i guionistes de cinema i televisió d'una manera quasi cíclica, fet que els atorga una dilatada vigència.

Amb molta probabilitat, la traducció d'aquestes obres de discurs narratiu a discurs filmic ha contribuït, en bona mesura, a la pervivència i continuïtat del seu èxit, i per tant, resulta apropiat i coherent desenvolupar un estudi al voltant d'aquestes adaptacions audiovisuals.

D'altra banda, malgrat que l'obra de Charlotte Brontë ha estat estudiada des de quasi totes les perspectives possibles, amb la nostra recerca bibliogràfica només hem pogut

³ Segons autors com Gimferrer (2012) i Sánchez Noriega (2000), en el cinema el progrés tècnic resulta fonamental, a diferència d'altres àmbits d'expressió artística, ja que l'avenç de la tècnica proporciona majors possibilitats d'expressió i enriqueix les ja existents, fent possible un resultat final més sofisticat i complex.

trobar breus articles acadèmics, com el de Barbara Nelson (2011) que tracta com es contempla la relació entre la protagonista, Jane Eyre, i la dona boja del senyor Rochester, Bertha Rochester (Mason), en quatre adaptacions audiovisuals de la novel·la, que corresponen a les versions creades a 1944, 1983, 1996 i 2006; el de Jeffrey Sconce (1988), sobre el procés de translació de la novel·la al film *Jane Eyre* de Stevenson, en 1944; o el de Donna Marie Nudd (2001), que fa una revisió de les diferents lectures que alguns creadors filmics i televisius han fet de *Jane Eyre* en les seues respectives adaptacions.

Així mateix, hem consultat articles i ressenyes referents a alguna de les adaptacions en concret i al seu tractament de determinats aspectes del text literari, com el de C. Monk (2011) al voltant de la versió de Fukunaga i el d'E. Atkins (1993) sobre la de Stevenson.

Ara bé, el fet de no localitzar cap referència bibliogràfica rellevant al respecte, és a dir, cap obra específica que analitze les adaptacions de l'obra *Jane Eyre* al medi audiovisual i els procediments cinematogràfics emprats per acomplir aquests projectes de manera sistemàtica i acurada, ens fa pensar que encara és possible realitzar alguna aportació original i rellevant al voltant del tema escollit per aquest treball, i considerem que aquest punt constitueix una nova justificació de la seua pertinència.

1. 3 DELIMITACIÓ D'OBJECTIUS

Mitjançant l'anàlisi comparativa de la novel·la *Jane Eyre* amb una de les seues versions filmiques, ens proposem trobar la resposta a la pregunta de recerca que origina aquest treball, la qual pretén esbrinar quin grau de fidelitat mostra l'adaptació cinematogràfica seleccionada de la novel·la *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, respecte del text literari original.

Així doncs, per tal de respondre a la nostra pregunta de recerca, haurem d'anar contestant múltiples interrogants secundaris que ens permetran esclarir aspectes fonamentals a l'hora de valorar si existeix o no certa fidelitat essencial per part del cineasta envers el material narratiu original. Per començar, estudiarem quines estratègies s'han adoptat per traslladar el relat a la singularitat del llenguatge filmic i

intentarem discernir si aquestes estratègies tenen com a finalitat primordial captar l'esperit de la novel·la original, si més aviat algunes d'aquestes estratègies responen a objectius comercials, o si s'ha sabut combinar eficientment fidelitat i propòsits promocionals.

En segon lloc, explorarem quines transformacions han experimentat la trama i el tractament dels personatges i espais, en convertir el discurs literari en discurs filmic, i tractarem de trobar una explicació coherent que justifiqui les possibles modificacions i els atorgue un significat clar dintre de les dinàmiques d'adaptació.

Per acabar, procurarem dilucidar si el cineasta ha aconseguit, amb les dinàmiques d'adaptació emprades, actualitzar de manera efectiva el text literari i si, per tant, proposa una nova lectura de la novel·la decimonònica.

En resum, donar resposta a tot aquest conjunt d'interrogants ens possibilitarà poder aprofundir en l'anàlisi de qüestions clau per contestar la pregunta principal i desenvolupar les nostres interpretacions. L'estudi de les estratègies cinematogràfiques d'adaptació, aplicades al nostre exemple concret, ens permetrà copsar de quina forma es plasma o no l'esperit del text literari en el producte filmic, i si elles mateixes es troben condicionades per factors com la lògica comercial i el progrés de la tècnica cinematogràfica.

1.4 MARC TEÒRIC

Per tal d'assolir els objectius fixats en aquest treball resulta imprescindible configurar prèviament un marc teòric sòlid a partir del qual desenvolupar la nostra investigació. Així, amb la finalitat que el nostre estudi siga el més rigorós possible, adoptarem una perspectiva oberta i interdisciplinària, fonamentada en part dels estudis al voltant de les relacions entre literatura i cinema, i prestarem especial atenció a aquells dedicats específicament a les adaptacions cinematogràfiques d'obres literàries.

En aprofundir en aquest tema descobrim que hi ha una extensa tradició en l'estudi comparatista d'aquestes arts, i molt concretament en l'anàlisi de la funció, el valor, la pertinència i fins i tot la legitimitat de les adaptacions filmiques de textos literaris.

Ens trobem immersos en un debat, ben dilatat en el temps, dintre del qual hi ha, d'una banda, alguns detractors a ultrança de les traduccions filmiques de novel·les (i de tot tipus de text literari), que consideren el cinema un medi d'expressió totalment dependent de la novel·la i que arriba a desvirtuar-la, en simplificar-la i vulgaritzar-la; i d'altra banda, un heterogeni grup de partidaris de les adaptacions, defensors de les fèrtils relacions entre literatura i cinema, entre els quals existeixen divergències pel que fa als elements que poden ser analitzats com a punts de convergència i diferència entre el medi literari i l'audiovisual.

És aquest segon conjunt d'autors amb qui nosaltres establím una relació dialògica, atès que les teories d'alguns d'ells ens seran de gran utilitat en el nostre propòsit.

Ens allunyem així de postures fixades en antics debats que qüestionaven i menyspreaven les adaptacions cinematogràfiques o televisives d'obres literàries (Peña-Ardid 1992: 26; Sánchez Noriega 2000: 50), per apropar-nos a aquelles posicions teòriques que defensen els postulats que les relacions entre literatura i cinema són efectivament enriquidores i les influències recíproques entre una i l'altre (Iribarren 2012), que existeix una convergència bàsica entre cinema i literatura: l'art de narrar (Sánchez Noriega 2000: 18), o que ambdues són *arts d'acció* i constitueixen *discursos figuratius* (Peña-Ardid 1992: 130-131).

No es pretén per tant, en cap cas, determinar si l'adaptació és *millor* o *pitjor* que la novel·la en la qual s'inspira, sinó més aviat verificar si estem tractant amb "simples adaptaciones académicas de los textos del pasado" (Balló & Pérez 1995) o si la fèrtil associació entre cinema i literatura ha originat nous productes artístics, de qualitat i amb capacitat d'innovació, però al mateix temps, respectant cert grau de fidelitat envers l'original, "fruto de la coherencia con un material narrativo valioso" (Sánchez Noriega 2000: 56).

D'entre les aportacions d'aquests experts hem de destacar particularment, pel que fa als nostres interessos, les obres de Pere Gimferrer i José Luis Sánchez Noriega, que se situen en una línia de pensament que, més enllà d'intentar traduir rígidament el llenguatge literari en llenguatge filmic, i per consegüent la novel·la en film, valora les adaptacions com a obres d'art autònomes, resultants d'un "transvase cultural" entre

medis d'expressió artística amplament demostrable i identificat al llarg de la història de la cultura (Sánchez Noriega 2000: 23-26).

Aquestes noves creacions amb autonomia pròpia sorgeixen a partir de la voluntat d'un cineasta de contar una història escrita prèviament des de la seua perspectiva i mitjançant els procediments específics del mitjà audiovisual, i estan legitimades en la mesura en què qualsevol autor filmic pot realitzar una interpretació pròpia i subjectiva d'un relat literari, de la mateixa manera que ho fan els lectors quan el llegeixen (Sánchez Noriega 2000: 53). Conseqüentment, podem pensar que l'èxit o no d'una adaptació dependrà de què el creador cinematogràfic aconseguisca connectar en major o menor grau amb les interpretacions o lectures personals dels lectors, així com també al fet que la seua pel·lícula proporcione els espectadors una experiència estètica semblant a la procurada pel text literari.⁴

Així, seguint Gimferrer i Sánchez Noriega, emprarem el concepte d'*adaptació genuïna* (Gimferrer 2012: 67), entenent-la com aquella que, utilitzant els recursos propis del medi filmic, és capaç de reproduir en l'espectador *efectes anàlegs*⁵ als que la novel·la original provoca en el lector. Per tant, ens desmarquem de la comparació estricta dels llenguatges literari i cinematogràfic, que evidentment parteixen de codis semiòtics/semiològics diferents,⁶ però acceptem que ambdós llenguatges disposen de mecanismes per obtenir efectes semblants. D'aquesta manera partim del benentès que cinema i novel·la constitueixen *arts d'acció i narració* que poden relatar la mateixa història, i que cadascuna tracta el material narratiu d'acord amb les especificitats del seu llenguatge propi.

D'altra banda, aclarim que, en concordança sobretot amb les tesis de Sánchez Noriega (2000: 55-56), no parlarem de *fidelitat* quant a literalitat ni com a objectiu últim i

⁴ Aquesta idea és compartida per Gimferrer (2012: 67) i Sánchez Noriega (2000: 56).

⁵ Malgrat que hi ha nombrosos punts en comú entre els posicionaments teòrics de Gimferrer, Sánchez Noriega i Peña-Ardid, Peña-Ardid no comparteix aquesta idea de la possibilitat de causar efectes anàlegs per part de textos filmics i literaris.

⁶ Quant a les diferències entre llenguatge literari i llenguatge filmic hi ha discrepàncies entre Gimferrer (2012: 56), que els contempla com totalment heterogenis: un basat en la imatge i l'altre en la paraula; i Sánchez Noriega (2000: 38) que afirma que s'ha de superar la idea que el llenguatge filmic és només imatge, atès que conjuga aquesta amb la música de la banda sonora i les paraules de diàlegs, subtítols, etc.

indiscutible a assolir per una adaptació, sinó com a opció que el creador cinematogràfic pot exercir en major o menor grau, segons els seus interessos i limitacions, i que mai no garanteix la qualitat d'un film. Conseqüentment, considerem que el nostre treball constituirà una anàlisi comparativa, però no un judici de valor.

Així mateix, cal destacar que construirem el nostre marc analític a partir del model que aquest darrer autor proposa per tal d'examinar les relacions entre un text literari concret i la seua traducció filmica, basat eminentment en els estudis narratològics. En aquest sentit, Sánchez Noriega considera que la narratologia aporta una perspectiva que pot resultar de gran utilitat a l'hora de "dar cuenta de las estructuras compartidas entre las dos formas de expresión y de los procesos de adaptación" (2000: 81), en conseqüència planteja un patró d'anàlisi que combina l'examen dels elements que constitueixen el nivell de la història, dintre del relat, amb el d'alguns elements del nivell del discurs, tal com suggereixen també autors com Peña-Ardid (1992: 213).

Per acabar, ens seran d'utilitat per esbrinar els elements que conformen la trama de *Jane Eyre* les perspectives de comparativa argumental cinematogràfica que Balló i Pérez (1995) desenvolupen, atès que existeixen estudis previs que estableixen lligams intertextuals entre l'argument de *Jane Eyre* i el del conte de la *Cenicienta* (Clarke 2000) entre altres.

1. 5 METODOLOGIA DE TREBALL

Per tal d'acomplir els nostres objectius desenvoluparem un model analític basat en les posicions teòriques descrites prèviament, que possibilita la tasca d'examinar el corpus de dades, per posteriorment interpretar els resultats. Dintre d'aquest patró d'anàlisi serà essencial, com ja hem esmentat, l'estudi de les estratègies d'adaptació que el cineasta ha decidit emprar a l'hora de traslladar el text literari al suport audiovisual.

La finalitat última del treball no és, per tant, dur a terme una anàlisi formal que registre cada petita discrepància entre allò que es narra en cada capítol del llibre i allò que ocorre en cada escena de les pel·lícules, sinó més bé descobrir com s'ha produït la

translació del material narratiu al text filmic, un text que, no ho perdem de vista, va ser concebut per als lectors de l'Anglaterra victoriana, i si el discurs cinematogràfic és fidel a la novel·la a l'hora de captar l'atmosfera de la narració, la línia argumental i la psicologia i personalitat dels personatges.

És per això que el treball constarà d'una part descriptiva, necessària per aïllar i desglossar la informació procedent de l'anàlisi del corpus de dades, que fonamentarà la part interpretativa i explicativa. A més, hem inclòs dos annexos: el primer conté les dades bàsiques relatives al context de producció de la pel·lícula *Jane Eyre* de Cary Fukunaga, i recull les diverses nominacions a premis de la indústria cinematogràfica que el film va obtenir i que podrem relacionar amb el procés adaptatiu. Al segon annex es troba la seqüenciació detallada de la pel·lícula, ja que aquest procediment analític ha resultat essencial per tal de desenvolupar l'estudi comparatiu entre novel·la i film.

1.5.1 Model analític

Com que el nostre treball està eminentment centrat en l'anàlisi comparativa de les fonts primàries i la seua posterior interpretació, en conseqüència i per tal de portar-la a terme, hem adoptat un model analític basat en estudis narratològics, i adaptat a partir del que proposa Sánchez Noriega (2000: 177-203) per a l'estudi de la pel·lícula *La colmena*, basada en la novel·la homònima de Camilo José Cela.

Seguint aquest model centrarem la nostra atenció en els següents ítems analítics: d'una banda, dintre del nivell de la història, examinarem aspectes com els successos, els esdeveniments, els personatges i els escenaris. D'altra banda, tindrem en compte alguns dels elements que formen part del nivell del discurs: l'enunciació, l'estructura narrativa, l'estructura temporal i l'espacial, i la clausura del relat. I per últim, prendrem en consideració elements específicament cinematogràfics com la il·luminació, la banda sonora i l'elenc d'actors i actrius.

Les dades recollides mitjançant aquest procés analític ens permetran classificar la selecció del material narratiu (síntesis, amplificacions, unificacions) en una taula i ens proporcionaran informació respecte a la fidelitat quant al tractament dels personatges

(l'àmbit físic, personalitat i conducta); quant a la recreació de paisatges i interiors; pel que fa al tractament del sentimentalisme i l'erotisme; i en referència a l'ús de la música per crear una atmosfera determinada. En definitiva, afavoriran que siguem capaços de detectar les estratègies d'adaptació utilitzades.

Una vegada aplicat aquest model analític al nostre corpus de dades, procedirem a interpretar els resultats i a extreure'n les conclusions pertinents.

2. ANÀLISI COMPARATIVA DE *JANE EYRE*: NOVEL·LA I ADAPTACIÓ CINEMATogrÀFICA

2.1 CONSIDERACIONS INICIALS

En aquest apartat del treball procedirem a analitzar en primer lloc la novel·la *Jane Eyre* per tal de poder realitzar l'anàlisi comparativa entre la novel·la i la pel·lícula *Jane Eyre* de Fukunaga, i seguidament interpretar les dades i extreure'n unes conclusions.

A causa de les limitacions de temps i espai i al fet que el nostre interès està centrat fonamentalment en l'estudi dels procediments de l'adaptació cinematogràfica, l'anàlisi del text literari, de considerable extensió, serà necessàriament més superficial, sense ànims d'exhaustivitat, i només tindrà l'objectiu de guiar-nos a través de l'examen comparatiu de l'adaptació filmica.

D'altra banda, cal recordar que per dur a terme l'anàlisi del document filmic s'ha optat per adaptar el model pràctic d'anàlisi d'adaptacions literàries al cinema ideat per Sánchez Noriega (2000: 139-140), que ens resultava extremadament útil i ens oferia la possibilitat de sistematitzar i organitzar la nostra anàlisi, en funció dels nostres objectius.

2.2. ANÀLISI DEL CORPUS DE DADES

2.2.1 La novel·la *Jane Eyre*. *Una autobiografia* - 1847

En aquest bloc fonamentarem el nostre estudi del text literari, d'una banda, en l'examen textual de la novel·la, i d'altra, en la introducció analítica i contextualitzadora escrita per Marta Pessarrodona per una de les edicions de *Jane Eyre* (Brontë 2005: 9-19).

BREU CONTEXTUALITZACIÓ

El 1847, en els primers anys de l'Anglaterra victoriana, Charlotte Brontë veia publicada la seua novel·la *Jane Eyre*, sota el pseudònim Currer Bell. Es tractava del segon llibre escrit per Charlotte: era, però, el primer que aconseguia publicar.

El text va ser ràpidament ben acollit pel públic de l'època malgrat que la història que narrava resultava profundament colpidora i la seua protagonista, orgullosa i independent, pareixia quasi subversiva en uns temps en què la imatge i el rol social de la dona estaven subjectes als dictats de l'estricta moral victoriana, que la restringia i idealitzava al paper *d'àngel de la llar*, esposa comprensiva i afectuosa pel marit, mare abnegada pels fills, i en definitiva, responsable última de la felicitat domèstica.

Sembla que el relat, un *bildungsroman* que ens refereix la trajectòria vital de Jane Eyre, conté elements autobiogràfics, provinents de l'experiència personal de Charlotte Brontë com a dona pertanyent a una classe mitjana modesta, amb molts problemes econòmics, però amb una educació acurada, que es va veure obligada a treballar com a institutriu, en una societat on el treball femení estava molt limitat i poc valorat.

La influència d'aquesta obra en la literatura d'etapes posteriors és notable, atès que ha inspirat diverses obres literàries d'altres escriptors i escriptores, com *Rebecca* de Daphne du Maurier (1938) o *Wide Sargasso Sea* de Jean Rhys (1966), i nombroses adaptacions pels medis televisiu i cinematogràfic, i ha originat fèrtils relacions d'intertextualitat i múltiples relectures.

TÈCNICA NARRATIVA I ESTRUCTURA DE LA NOVEL·LA

Amb l'escriptura d'aquesta obra, Charlotte Brontë creava un personatge femení independent i apassionat, amb contradiccions i matisos, i el configurava com el *jo* narratiu. En conseqüència, la narració es desenvolupa a través del relat d'aquest narrador en primera persona, autobiogràfic (de fet el subtítol que acompanya originàriament el títol de l'obra, *Una autobiografia*, ja ho indica), que freqüentment ens refereix estats anímics, reflexions morals personals i debats interns, i que recorre a recursos com la interpel·lació directa als lectors per tal de mantenir viu el nostre interès i accentuar la

nostra empatia davant les experiències de la protagonista i les seues complexes decisions.

El text s'estructura en cinc parts i segons la sintètica anàlisi que realitza Marta Pessarrodona (Brontë 2005: 9-19) pren una disposició temporal característica de la narració victoriana: la protagonista retrocedeix deu anys en el temps i ens conta la seua història.

Pel que fa a l'estructura, distingim les cinc parts, diferenciades sobretot per l'espai dramàtic on es desenvolupa la narració, que podem sintetitzar quant a accions i personatges de la següent manera:

- Part 1: Gateshead [fi de la tardor-gener]
- Part 2: Lowood [vuit anys i mig] [octubre-juny]
- Part 3: Thornfield [octubre-juny]
- Part 4: Moor House [juny-juliol del següent any]
- Part 5: Ferndearn [juliol; deu anys després]

• PART 1: GATESHEAD [fi de la tardor-gener]

Capítols 1 - 4 (Brontë, 2012: 7-51)

Es relata la infantesa de Jane a la mansió Gateshead com a òrfena criada per la seua tia, Mrs.Reed, que no l'estima, i la vida amb els seus cosins (John, Eliza i Georgiana Reed) que la menyspreen, maltracten o ignoren. Ja de petita Jane mostra un caràcter apassionat, curiós i impulsiu que no agrada a la seua tia, qui no tardarà a enviar-la a una institució benèfica d'educació per a xiquetes sense recursos, Lowood.

Així les coses, en aquesta etapa de la vida de Jane només dues persones li mostraran un poc d'afecte: Bessie, encarregada de vigilar els xiquets, i Mr.LLoyd, farmacèutic que l'atén a Gateshead. A més, les males relacions amb la tia provoquen que, al final d'aquesta part, després d'una entrevista amb Mr.Brocklehurst, director i administrador de Lowood, i d'un enfrontament verbal amb Mrs. Reed, Jane siga enviada allí.

- PART 2: LOWOOD [vuit anys i mig]

Capítols 5 - 10 (Brontë, 2012: 52-120)

Després d'un relativament curt viatge, Jane arriba a Lowood. Durant la seua estada al col·legi Jane coneixerà la fam i el fred, la disciplina i la severitat, però també el caliu de l'amistat de la mà d'una altra alumna, Helen Burns, i de la professora que dirigeix el centre, Miss Temple. En aquesta etapa Jane passarà de ser una alumna aplicada, els sis primers anys, a esdevenir una professora més del centre els darrers dos anys. Mentre, a causa de les dures condicions de vida en el col·legi, perd a la seua amiga Helen, que mor a causa d'una epidèmia. Posteriorment, Miss Temple que l'havia ajudat i defensat en l'incident en què Mr. Brocklehurst l'havia acusat de ser una mentidera, abandona el centre per contreure matrimoni. Aquesta absència acaba de decidir a Jane a cercar el seu futur lluny de Lowood, i posa un anunci en un periòdic oferint-se com a institutriu. Mrs. Fairfax envia una carta en resposta i Jane és contractada per treballar a Thornfield, de manera que el viatge de Jane cap al seu nou lloc de treball marca la fi d'aquesta part com una mena de transició cap a una nova experiència, tal volta iniciàtica, en el món real.

- PART 3: THORNFIELD [octubre-juny]

Capítols 11 - 27 (Brontë, 2012: 121-421)

Aquesta és la part més extensa i la que desenvolupa el cos de la narració de la història de Jane a Thornfield. Comença quan Jane arriba a Thornfield, una mansió antiga, per exercir com institutriu de la xiqueta francesa Adèle Varens, protegida del propietari, Mr. Rochester. Allà troba Mrs. Fairfax, la majordoma, que l'acollirà afectuosament, la institutriu francesa d'Adèle, Sophie, l'estranya criada Grace Poole, qui sembla aficionada a l'alcohol i es mostra esquiva i malcarada, i alguns criats més com John, la seua esposa Sarah i Leah.

Tres mesos després de la seua arribada, coneix Mr. Rochester, un home que en principi li pareix brusc i difícil, poc agraciat, però a qui amb el temps aprèn a apreciar. Ell sembla apreciar la sincera integritat de Jane i la seua intel·ligència i durant els mesos

que comparteixen a Thornfield es va creant entre ells una relació estreta que va evolucionant lentament fins a esdevenir afecte primer, i amor després.

En aquest procés que forja la relació assistim a episodis diversos: la confusió que experimenta Jane davant dels suposats sentiments de Rochester per Miss Ingram (qui forma part d'un grup de convidats i amics de Rochester) i el seu aparent compromís; els misteriosos incidents que tenen lloc a les nits a la mansió (s'escolten riallades, crits, hi ha incendis, aparicions desconegudes, etc.) que semblen estar relacionats amb Grace Poole; la disfressa de vella gitana de Mr. Rochester per tal de sondejar els sentiments de Jane i de Miss Ingram; l'aparició de Richard Mason, que resultarà ferit en misterioses circumstàncies, etc.

Així, mentre el vincle entre ells va estrenyent-se, Jane es veurà obligada a tornar a Gateshead sobtadament, davant les notícies de la mort del seu cosí i la greu malaltia de la seua tia, i durant algunes setmanes la protagonista residirà a l'empobrida casa de la tia (pels deutes del cosí, qui havia acabat suïcidant-se), amb les seues cosines, esperant la mort Mrs. Reed. Aquesta, abans de morir, li confessarà que uns tres anys enrere havia rebut una carta d'un oncle de Jane, John Eyre de Madeira, que en assabentar-se de la seua existència havia sol·licitat informació sobre ella i havia expressat la seua intenció d'adoptar-la com a hereva, ja que no tenia família. Mrs. Reed revela a Jane que va contestar la missiva assegurant a Mr. Eyre que la seua neboda havia mort a Lowood. Malgrat tot això, Jane decideix perdonar la tia abans que aquesta mori.

Tot seguit torna a Thornfield, on pareix que Mr. Rochester està preparant el seu imminent matrimoni amb Miss Ingram. Però després de resoldre algunes confusions i confirmar els sentiments de la institutriu envers ell, Rochester es declara a Jane, es prometen i decideixen contreure matrimoni ràpidament.

És per això que després de només un mes de festeig arriba el dia de la boda: tanmateix, durant la cerimònia es presenten a l'església Richard Mason i l'advocat Briggs, i impedeixen el matrimoni al·legant que Rochester ja està casat amb Bertha Mason. Malgrat que en principi ho nega, finalment Rochester acaba confessant la realitat i els condueix a tots a conèixer la seua esposa, una dona boja que viu tancada a una habitació amagada de la mansió, sota la vigilància de Grace Poole.

D'altra banda, Briggs conta a Jane que Richard Mason es trobava a Madeira amb el seu oncle John Eyre quan ella li va escriure contant-li que es casava amb Rochester, i com que Mason sabia de l'existència de l'esposa (la seua germana, en realitat) havien decidit intentar impedir el fraudulent enllaç.

Com a conseqüència d'aquesta situació Jane queda destrossada, però decideix que per preservar els seus principis morals ha d'abandonar Rochester i Thornfield, i malgrat les súpliques d'ell, que li conta la veritat del seu passat, i el seu propi dolor, escapa d'allí.

• PART 4: MOOR HOUSE [juny-juliol del següent any]

Capítols 28 - 35 (Brontë, 2012: 422-538)

Després d'uns angoixants dies de fugida, en els quals Jane es veu obligada a mendicar per menjar, acaba en la porta de Moor House, la casa dels germans Rivers, que li prestaran auxili i l'ajudaran a sanar físicament i a trobar feina quan més ho necessita.

Per aquests motius, Mr. Rivers, ministre de l'església amb fortes i severes conviccions religioses, i les seues germanes Diana i Mary, esdevindran una mena de família per Jane, que ja recuperada i sota un nom fals (Jane Elliott) accedirà a encarregar-se d'una petita escola rural per a xiquetes del poble i s'intal·larà en una diminuta casa rústica. Una vegada allí, Jane s'assabentarà de l'amor turmentat que Mr. Rivers sent per una dona jove i adinerada de la zona, Rosamunde Oliver, amb qui no vol casar-se perquè afectaria els seus plans de marxar a l'estranger com a missioner.

De resultes de la seua col·laboració en l'escola, la relació entre Jane i Mr. Rivers esdevé més estreta, i, de manera casual, quan ella ja viu un temps allí, Mr. Rivers descobreix la vertadera identitat i la història de Jane arran d'una carta de l'advocat Briggs. Així doncs, li conta a Jane que Briggs li ha comunicat que John Eyre ha mort i li ha llegat la seua fortuna a ella i que en realitat ells són cosins atès que John Eyre també era oncle seu.

Tot seguit, Jane decideix repartir la seua herència entre ella i els germans Rivers i proposa que s'instal·len tots quatre a Moor House, on durant la seua convivència Mr. Rivers li proposa matrimoni, argumentant que és l'esposa ideal per un missioner que marxa a l'Índia. Ella rebutja la proposició de matrimoni, però accedeix a acompanyar-lo a l'estranger com a germana i ajudant, tanmateix ell es nega a acceptar-ho. Llavors,

una nit, ella creu escoltar la veu de Rochester cridant-la, i l'endemà inicia el seu retorn a Thornfield. D'aquesta manera, un nou viatge marca la fi d'aquesta quarta part del llibre.

• PART 5: FERND EARN [juliol; 10 anys després]

Capítols 36 - 38 (Brontë, 2012: 539-594)

De nou a Thornfield, Jane descobreix que la casa s'ha cremat i en una posada s'assabenta, pel posader, de les circumstàncies de l'incendi: Bertha es va escapar de les seues habitacions i va pegar foc a la casa, i Rochester va intentar treure tot el món de la mansió però no va poder impedir que ella es llençara des del terrat, perdent la vida. Com a conseqüència de les ferides patides Rochester ha quedat cec i s'ha retirat a una propietat amagada i insalubre, Ferndean.

Aleshores Jane es dirigeix a Ferndean, convertida en una dona amb fortuna pròpia, on troba Rochester acompanyat només de dos criats, John i Mary. Després de comprovar que ambdós continuen enamorats, decideixen casar-se ràpidament, i així ho fan.

Finalment, en el darrer capítol Jane ens conta que de tots aquells fets han passat ja deu anys: està feliçment casada amb Edward Rochester, han tingut fills i ell ha recuperat la vista d'un ull. Les germanes Rivers també estan casades i Mr. Rivers es troba malat però complint orgullosament amb el seu destí de missioner. Es tracta, per tant, d'un clàssic *final feliç*, que resitua tots els personatges en l'ordre dels canons morals (religiosos), ètics i socials de l'època.

ARGUMENT DE *JANE EYRE*: INTERTEXTUALITAT

D'acord amb les tesis de Balló i Pérez (1995) tota història troba el seu origen, o la seua *llavor* inicial, en un seguit d'històries anteriors que funcionen com a font inspiradora primigènia de nombrosos relats o "arguments universals", bé siguin literaris o bé filmics.

En el cas de *Jane Eyre*, es considera que l'argument del relat es nodreix del conte dels Grimm *La Ventafocs* o *Cinderella*, en anglès (Clarke 2000), és a dir, aquell que Balló i

Pérez anomenen "la ascensión por el amor" (1995: 193). En realitat, és evident que existeixen paral·lelismes entre les dues històries de xiques òrfenes, criades per dones que no les aprecien i les obliguen a representar el paper de criades, pobres, etc.

Però més enllà d'aquestes semblances, apareixen en l'obra de Charlotté Brontë elements que han propiciat que a partir dels anys 70 del segle XX s'haja fet una lectura en clau feminista del text. El caràcter de la protagonista, els seus desitjos d'independència i la voluntat de mantenir els seus principis fins i tot si això representa perdre l'oportunitat d'estar amb l'home que estima, i les múltiples situacions adverses a les quals s'enfronta al llarg de la seua vida, ofereixen aquesta interpretació de *Jane Eyre* com un personatge creat per denunciar el tracte injust de la societat victoriana envers la dona i per reivindicar el valor del treball femení. A més, d'altra banda, la configuració de la protagonista i de les seues circumstàncies vitals deixa entreveure la intenció de l'autora de buscar els processos d'identificació respecte de l'heroïna per part de les lectores.

Malgrat que alguns crítics plantegen l'aparent contradicció entre la personalitat independent de Jane al llarg del relat i el final del mateix, en el qual totes les dones amb pes en la història acaben feliçment casades (Jane, Miss Temple, germanes Rivers), altres experts consideren que Brontë resol aquesta paradoxa intel·ligentment, atès que imagina un final d'acord amb els dictats socials de la seua època, però fa que Jane arribe a matrimoni que es produeix per amor en igualtat de condicions amb Mr. Rochester: ella ha heretat una fortuna que li ajuda a superar els seus orígens modestos i la consegüent diferència social, i ell, per contra, està incapacitat per la ceguera i haurà de viure dependent molt de Jane, qui demostra molta pietat (Clarke 2000: 695-696).

D'altra banda, i retornant al tema de la intertextualitat en *Jane Eyre*, M. Clarke (2000: 696) afirma que en aquest text podem trobar tot un seguit d'elements provinents de contes, com *La Bella i la Bèstia*, *El castell de Barbablava* o *Les mil i una nits*. A més, també podem distingir referents de la novel·la més purament gòtica, de l'estil d'Ann Radcliffe, en aquells episodis en què es relaten successos paranormals: els enigmàtics i premonitoris somnis de Jane (Brontë, 2012: 366-370), les veus que tant ella (2012: 551) com Rochester (2012: 587) semblen escoltar o l'incident en l'habitació vermella de Gateshead (2012: 20-25).

TEMPS I ESPAI NARRATIUS

En referència al temps extern al relat podem dir que pel que fa al temps de l'autor, la història narrada s'ubica en temps contemporanis als de la vida de Charlotte Brontë (1816-1855), malgrat que no hi ha mencions directes a la data exacta. Considerem que, emprant l'expressió de Sánchez Noriega (2000: 98), *Jane Eyre* és una obra que ha envellit bé, ja que originàriament estava dirigida a lectors coetanis de l'autora però quasi dos segles després de la seua escriptura continua gaudint d'una recepció positiva per part dels lectors/espectadors actuals i segueix sent revisitada pels creadors cinematogràfics.

Quant al temps intern, si bé la ubicació temporal del relat roman una mica indefinida, sí que sabem que el temps de la història comprèn el període des que Jane té uns 10 anys, a Gateshead, fins que en té uns 28, moment en què es relaten els fets que van tenir lloc i propiciaren el seu enllaç amb Rochester, deu anys abans. Així, el temps de la història seria aproximadament d'uns vint anys, descrits de manera desigual (uns períodes més detallats que altres) al llarg de quasi 600 pàgines de relat literari.

Com ja hem esmentat anteriorment, aquesta estructura temporal de la narració permet un relat lineal, ordenat cronològicament.

Respecte de l'espai, la narradora proporciona informació dels escenaris on es desenvolupa l'acció de manera directa, amb descripcions, i explícita en el desenvolupament de la narració, que permet al lector formar-se una imatge d'ells. Destaca la funció d'espai dramàtic que aconsegueix Thornfield, escenari de gran valor narratiu, que ocasiona (entre altres coses ja mencionades) que de vegades es classifique *Jane Eyre* com una novel·la gòtica, encara que resulta més adient afirmar que integra elements gòtics.

En definitiva, estem davant d'un text literari complex del qual s'han destacat múltiples vessants - novel·la victoriana romàntica, relat gòtic o amb elements gòtics, narració amada de moral puritana, etc. - que avui en dia continua obert i donant peu a noves lectures.

2.2.3 La pel·lícula *Jane Eyre* - 2011

Com ja hem esmentat anteriorment aquest film constitueix actualment la versió cinematogràfica més recent de la llarga sèrie d'adaptacions al cinema de la novel·la de Charlotte Brontë.

Els fets que, d'una banda, s'encarregara de la direcció de la pel·lícula un jove director, Fukunaga, amb només un altre llargmetratge al mercat, però considerat per la crítica especialitzada com una nova promesa del món cinematogràfic, i d'altra, que a la producció estiguera implicada la BBC, amb un llarg historial d'adaptacions d'èxit, confereixen al film certes garanties de qualitat.

Com inevitablement ocorre en tota translació d'un text literari de considerable extensió a text filmic de duració limitada, l'autor cinematogràfic va haver d'optar per privilegiar certs fragments narratius de la novel·la i descartar-ne altres, per configurar el relat tal com el concebia i pretenia contar-lo mitjançant determinats procediments d'adaptació.

Per tal de poder estudiar aquests procediments d'adaptació, prèviament hem realitzat una taula⁷ que ens facilita la tasca d'establir les connexions i correspondències entre les seqüències filmiques i els fragments literaris, i assenyalar molt sintèticament les transformacions més significatives experimentades per la narració literària. A més, aquesta anàlisi més profunda ens permet detenir la nostra mirada en petits detalls de les escenes, que d'altra forma haurien estat obviats. En la taula, localitzada a l'annex 2 del treball, indiquem el número de capítol i les pàgines del llibre on es poden trobar els esdeveniments que visualitzem a cada seqüència.

Per emprendre l'estudi de les tècniques emprades per transfigurar la creació novel·lística en obra cinematogràfica, anirem examinant alguns dels diversos elements estructurals que conformen el relat.

⁷ Seguint el model proposat per Sánchez Noriega (2000: 180-189) fonamentat en estudis narratològics. Es troba a l'annex 2.

ENUNCIACIÓ I ESTRUCTURA NARRATIVA

En primer lloc comprovem que també en aquest cas s'ha optat per conservar el títol original de la narració literària, el que segons alguns autors podria ser considerat una mena de declaració d'intencions (Sánchez Noriega 2000: 82).

En segon lloc, i respecte a la instància narrativa, analitzarem tres apartats que possibiliten esbossar-la:

El temps de la narració, que en aquest film intercala fets narrats des d'un moment teòricament present, l'*ara* o *present* narratiu, amb l'exposició d'esdeveniments de diversos moments del passat de la vida de la protagonista, mitjançant l'encadenament d'una sèrie de *flashbacks*. Per situar-nos en aquests temps anteriors i fixar el moment en què es produeix la translació temporal s'utilitzen procediments específicament cinematogràfics que es tractaran més avançada l'anàlisi.

Pel que fa als nivells de la narració, podem distingir un relat amb dos nivells en el qual el personatge de Jane ens conta des del *present* narratiu del relat primer, a través del recurs del record personal i la memòria, les circumstàncies de la seua trajectòria vital prèvia. Aquesta segona història dintre de la història principal té una funció clarament explicativa, i constitueix una analepsi, però no és un relat metadiegètic en sentit estricte, sinó que forma part del relat principal, atès que ambdós estan estretament relacionats i existeix, majoritàriament, continuïtat d'escenaris, fets i fins i tot de personatges.

En tercer lloc, el concepte metafòric de *persona* ens permet aïllar diferències en l'acte de narrar depenent de la presència o absència del narrador en la diègesi. Així distingirem dos plans en l'acció narrativa: el del narrador (extradiegètic) i el dels personatges (intradiegètic).

Quant al pla del narrador podem afirmar que tot relat filmic precisa d'un narrador cinemàtic - indiferentment que hi haja un narrador personatge - que és impersonal i utilitza els codis propis del cinema (imatge, so i sintaxi) per referir el relat.

A més, en el pla dels personatges, en certs moments albirem un narrador intradiegètic, Jane, i determinades parts del relat ens són presentades com procedents directament d'ella i de la seua experiència. En general, la narració d'aquest narrador-personatge pot

ser parcial, d'acord amb les limitacions d'allò que veu o coneix, pot oblidar detalls o simplement no percebre'ls, però en el cas que ens ocupa, com que aquest narrador es fa present especialment a l'hora de contar els esdeveniments passats (per tant es fa patent als *flashbacks*) mostra tenir un grau de coneixement alt al voltant dels fets, a causa que està desgranant des del *present* vivències pretèrites, de les quals sap perfectament com es desenvoluparen i quin desenllaç van tenir.

Seguim la nostra anàlisi de l'estructura narrativa examinant el mode narratiu o punt de vista des del qual està contat el present relat filmic. Considerem que el punt de vista que caracteritza la narració podria classificar-se com de caràcter figurat o cognitiu, aquell que fa referència a allò que el narrador o personatges coneixen, i que, d'acord amb la categorització de Genette,⁸ podem establir que aquest relat combina dos tipus de focalització al llarg del seu desenrotllament: d'una banda, hi ha seqüències amb focalització interna o subjectiva en les quals el narrador sap exactament el mateix que Jane, amb qui s'identifica ("visió amb"). En aquestes ocasions el text filmic s'apropa molt al narrador autobiogràfic del text literari (sense arribar a confundir-se amb ell), ja que sembla ser la mateixa Jane qui refereix els fets (passats) des de la seua perspectiva.

Constatem aquesta focalització interna en comprovar que apareixen al relat certes marques textuais que li són inherents: la utilització d'un punt de vista visual, mitjançant el qual la càmera s'identifica amb la mirada del personatge en qüestió a través de tècniques com la càmera subjectiva o el muntatge de plànols objectius del personatge sumats a altres plans que mostren on està dirigint la mirada (*raccord* de mirada).

Així mateix, i tenint en compte que "el punto de vista desde el que se narra está construido tanto desde la visión (imagen) como desde la audición (banda sonora)" (Sánchez Noriega 2000: 96) determinades converses i altres sons en *off* que Jane escolta apunten a què és ella qui ens proporciona la seua perspectiva personal de la història (per exemple a la seqüència 19 quan sembla escoltar distreta i involuntàriament la conversa entre Mrs. Fairfax i una criada, que es troben fora de camp).

⁸ Categorització recollida a Sánchez Noriega (2000: 91).

En qualsevol cas aquesta focalització serà variable, vist que determinats episodis de la història ens són relatats mitjançant les intervencions d'altres personatges, com Mr. Rivers (seqüència 33), Mr. Rochester (seqüència 31) o Mrs. Fairfax (seqüència 36).

D'altra banda, en les parts del relat ubicades en el *present* narratiu observem de vegades una focalització zero, atès que en aquestes seqüències el narrador pareix ser omniscient o almenys sembla saber més que Jane. Adopta llavors l'anomenada "visió per darrere", per exemple quan a través de la mirada de Mr. Rivers descobrim la signatura vertadera de Jane al peu d'un dels seus dibuixos (seqüència 33).

Podríem dir, per sintetitzar, que al llarg de la narració filmica predomina el mode de focalització interna o subjectiva, centrat en el personatge protagonista Jane, i que aquest mode és eventualment abandonat pel narrador (a conseqüència de les llibertats que es pren l'autor implícit [Sánchez Noriega, 2000: 92]) quan ens revela fets que Jane no pot saber en aquell moment concret.

TRANSFORMACIONS EN L'ESTRUCTURA TEMPORAL

Ens centrem a continuació en les evidents transformacions en l'estructura temporal que el relat literari ha experimentat en ser adaptat pel creador filmic.

Pel que fa al temps extern del relat i concretament al de l'autor, existeix una distància temporal considerable entre el moment de la creació del text literari (1847) i el de l'aparició de la producció cinematogràfica feta per Fukunaga (2011). Aquest fet pot influir en la relectura i interpretació del relat original plasmades en la pel·lícula, ja que suscita que el discurs es modifiqui en funció dels valors vigents en l'actualitat, i també en la recepció del film per part dels espectadors.

A més, el temps de l'autor resulta fonamental en el cinema, atès que les possibilitats tècniques i expressives varien enormement amb el temps oferint gradualment noves alternatives i per tant, en general, constitueixen un indicador de l'època de la gravació.

El temps de la història i la ubicació del relat queden una mica desdibuixats o indefinits tant en el text literari com en el filmic: no hi ha referències directes o històriques que

ens permeten fixar categòricament el moment en què es desenrotlla la història. Malgrat això, sabem que l'acció té lloc al segle XIX, i que en el text literari es narra allò que ocorre en la vida de Jane des que ella té aproximadament 10 anys fins que en té uns 28 o 29. En la pel·lícula que ens ocupa hi ha breus referències a la infantesa de Jane, però el cos de la narració comprén al voltant d'un any i som conscients del pas del temps gràcies als canvis que les diferents estacions de l'any ocasionen en el paisatge i el vestuari dels personatges. A més, no ens consta que Jane narre els sucesos 10 anys després de que s'hagen produït els fets, sinó des de *l'ara* o *present* narratiu que finalitza en el mateix moment en que es produeix el retrobament amb Rochester. Així, podem parlar de temps de la història menys dilatats en el segon cas.

Amb relació a l'ordre del relat podem afirmar que aquest no és un relat lineal, atès que, com ja hem comentat, des d'un *ara* es configura un capgirament de l'ordre de la història o anacronia, mitjançant l'ús d'analepsis o *flashbacks* introduïts per alteracions en la qualitat de la imatge, canvis d'actors [Jane-xiqueta] (seqüències 2 i 3), identificació de la càmera amb el pensament del personatge en fer un primer plànol del rostre i apropar-se exageradament (seqüència 4), etc.

Les retrospeccions que observem al film són de dos tipus: els *flashbacks* en què tant imatge com banda sonora corresponen a fets passats (seqüència 3); i els relats verbals d'esdeveniments anteriors narrats oralment per un personatge que roman al present (seqüència 36).

Cal assenyalar la particular rellevància de les analepsis en l'estructura narrativa de la pel·lícula, ja que un d'aquests *flashbacks* conforma el cos del relat a causa de la seua amplitud, que abasta des de la seqüència 11 fins a la 32, ambdues incloses.

En relació a la duració del relat, com ja hem fet constar anteriorment, les indefugibles limitacions temporals de l'obra cinematogràfica, que en aquest cas concret ocupa 121 minuts, determinen la necessària condensació de la història narrada al text literari, i la inevitable diferència de durada entre ambdós textos.

Aquesta restricció temporal implica, en conseqüència, una considerable reducció de personatges i accions narrades, que fa totalment impossible mantenir una fidelitat estricta envers l'obra original.

Per aquest motiu identifiquem mecanismes de síntesi que operen en aquest film de les següents formes: es condensen aquells fets que no resulten essencials en la història (o almenys en aquelles parts de la història que l'autor filmic ha decidit contar) o que resulten repetitius: per exemple la llarga estada de Jane a Lowood es resol amb 5 seqüències de curta duració (seq. 3-6 i 8), i l'evolució de la relació entre Jane i Rochester, quan ja estan compromesos, es tracta amb una seqüència que mostra un seguit de breus episodis que il·lustren els diferents moments del temps que comparteixen (seq. 29). Se suprimeixen històries i personatges que tampoc es revelen com a fonamentals en la diègesi, com és el cas de l'escena en què Mr. Rochester es disfressa de gitana o quan Jane implora ajuda als habitants d'una petita vila. Per últim, per manifestar trets de la personalitat o caràcter dels personatges es transposen les dilatades narracions, descripcions i reflexions personals de Jane que apareixen en la novel·la en diàlegs, que resulten més dinàmics i resumeixen la informació, i com a mostra podríem prendre la conversa que es produeix entre Mr. Rochester i Jane en la seqüència 18, quan ella li conta la seua història personal.

D'altra banda, el recurs de la simultaneïtat permet a l'autor filmic exposar al mateix temps i per tant concentrar esdeveniments del relat que al text literari s'han d'explicar successivament. Així, mitjançant la profunditat de camp se'ns mostren accions paral·leles (Jane jugant amb Adèle i observant a Rochester mentre ell treballa al jardí [seq. 17]) o se'ns presenta la imatge de A amb el so de B (Jane observant una pintura mentre Mrs.Fairfax i una criada conversen fora de camp [seq. 19])

Pel que fa a la incidència de la freqüència en el relat, només un fet es produeix de manera repetida en el relat: l'escena inicial de la pel·lícula que narra la fugida de Jane de Thornfield (seq. 1), que es reitera a la seqüència 32 quan acaba el *flashback* extens i retornem a l'*ara*.

Queda així constatat que, en efecte, tant les limitacions temporals com les possibilitats tècniques del cinema condicionen la tria del material narratiu.

SELECCIÓ DEL MATERIAL NARRATIU

Respecte de la selecció del material narratiu realitzada en aquest cas concret val a dir que a l'hora d'escriure el guió es va optar per eliminar nombrosos fragments de la novel·la i transformar-ne altres, per conferir-los més dinamisme i sintetitzar-los.

En conseqüència s'han suprimit episodis no del tot significatius per a la història que es desitjava narrar, com aquells que relaten part de l'estada de Jane a Moorhouse o a Lowood, i altres han patit profundes modificacions, per exemple la cloenda del relat. També s'han omès aquells fragments del llibre en què Jane, narradora en primera persona interpel·la els lectors i s'han resolt les seues freqüents reflexions mitjançant plans que ens la mostren caminant inquieta i agitada.

Resulta, si més no, particularment severa la transformació experimentada per la ja mencionada clausura del relat, atès que s'ometen certs fets i se'n modifiquen altres, de manera que l'acció es resumeix i simplifica i es produeix una translació de l'espai: la darrera escena té lloc a Thornfield, i no a Ferndearn, i el futur de la relació entre Jane i Rochester, així com l'evolució de la incapacitat física d'ell, romanen imprecisos.

Quant als personatges, han quedat suprimit determinats personatges que intervenen en fragments de l'obra literària eliminats, com el farmacèutic que l'atén en casa dels Reed (infantesa) o Miss Temple (Lowood). Tanmateix, en general podem afirmar que els personatges més rellevants s'han conservat sense canvis gaire importants i que aquestes supressions no semblen modificar substancialment el caràcter del relat.

Altres personatges han vist transformat o reduït el seu paper en la ficció filmica, probablement deguda a la ja esmentada restricció temporal. És el cas de les cosines Reed, Helen Burns, les germanes Rivers o Grace Poole.

Ara bé, tot i que, com és comprensible són més nombroses les supressions, també descobrim alguns episodis afegits o simplement desenvolupats en la narració filmica (per exemple a les seqüències 7, 17, 22, 29 i 33), ideats amb una finalitat ben definida.

ESPAIS DRAMÀTICS I ALTRES ELEMENTS DEL RELAT FÍLMIC

Altrament, els espais dramàtics es corresponen quasi totalment amb aquells més essencials descrits a la novel·la, amb l'excepció de Ferndean, propietat de Rochester on es produeix el desenllaç del relat literari, que no apareix a la pel·lícula. Conseqüentment, els escenaris on es desenvolupa l'acció són: Gateshead, Lowood, Thornfield, Moor House, l'escola rural per a xiquetes, la petita casa rústica de Jane i l'església on tenen intenció de contreure matrimoni. Evidentment, l'espai amb més protagonisme al llarg de la diègesi serà Thornfield.

Podem assenyalar que, malgrat que predominen les escenes gravades a interiors, aquestes s'alternen amb moltes altres corresponents a exteriors, i en ambdues categories destaca la il·luminació natural i realista, bé siga de dia, amb la claror del sol, bé de nit, amb llum procedent de ciris, canelobres o foc de la llar.

Destaquem també la idoneïtat i bellesa de les localitzacions, valorant el fet que són emplaçaments històrics reals del Regne Unit curosament escollits, que permeten crear una polida ambientació que cerca certa fidelitat històrica.

Pel que fa a la resta d'elements que conformen el document fílmic ens referirem en primer lloc a la banda sonora. Distingim dintre d'aquesta la banda sonora diegètica, en la qual destaquen les riallades estridents i els crits de Bertha Mason, les veus en *off* que Jane creu escoltar, i els corresponents a fenòmens naturals com el vent, que contribueixen a esbossar l'ambient enigmàtic i una mica sobrenatural, que també és característic de la novel·la. Quan a la banda sonora extradiegètica, val a dir que la música composta per Dario Marianelli acompanya la narració, li dóna suport, i facilita la comprensió de determinades escenes, intensificant i emfatitzant el seu significat dintre del relat (per exemple a les seqüències 1, 8 i 22). En aquest sentit, ressalta la utilització de violins i altres instruments de corda per les escenes que requereixen més intensitat dramàtica, i l'ús del piano per tal d'expressar estats d'ànim melangiosos o simplement reflexius.

Respecte de l'ambientació podem constatar que aquesta es mostra curiosa i fidel, com ja hem comentat, quant a escenaris i *atrezzo*, però també en relació al vestuari⁹ i la caracterització dels personatges, que segueix els dictats de la moda de l'època. Una fotografia molt cuidada, i un posterior muntatge igualment acurat, atorguen una sensació de simplicitat i senzillesa a la narració.

En última instància, ens resta fixar la nostra mirada analítica en el conjunt d'actors i actrius que integren l'elenc. Advertim que els actors principals són intèrprets que, en la data d'estrena de la pel·lícula, podien garantir cert èxit comercial, pel fet de ser actors *de moda*. Malgrat això, el film no va ser gaire publicitat i va passar una mica desapercebut pel públic, encara que amb uns resultats més o menys positius. D'altra banda, ens consta que aquests artistes són també professionals avalats pel seu talent interpretatiu i la consideració de bona part de la crítica especialitzada, i per tant darrere de la seua elecció poden haver-hi motivacions tant econòmiques com artístiques, especialment en els casos de Michael Fassbender, Mia Wasinowska i Judi Dench.

En relació a la tria dels dos actors protagonistes, només observar que si bé la caracterització de Mia Wasinowska com a *Jane* sembla bastant encertada per fer-nos evocar l'heroïna de la novel·la (segons ella mateixa explica poc agraciada físicament, apassionada en els seus sentiments i firme en les seues opinions), resulta més complicat, en principi, identificar Michael Fassbender amb el Rochester descrit per Jane al text literari: "Estoy segura que muchos lo habrían calificado sin ambages como a un hombre feo (...)" (Brontë 2012: 173), tot i que sí que trobem en ell aquell aire turmentat i aristocràtic distintiu del personatge.

Per acabar, dir que la resta de papers estan representats per actors i actrius, majoritàriament d'origen britànic, de provada solvència en altres produccions cinematogràfiques i televisives.

⁹ Es poden consultar els esbosos del vestuari del fim dissenyats per Michael O'Connor als blogs especialitzats en vestuari escènic citats a la webgrafia del treball.

2.3 SÍNTESE INTERPRETATIVA

L'objectiu principal d'aquest apartat consisteix a aprofundir en les interpretacions que es desprenen de l'anàlisi comparativa entre novel·la i adaptació fílmica quant a l'aplicació de procediments i mecanismes cinematogràfics, fórmules d'actualització de l'obra decimonònica i lectura personal que el cineasta realitza. Així doncs, farem un breu repàs a les estratègies d'adaptació i a les raons de la seua aplicació concreta, malgrat que en l'apartat anterior ja hem esbossat algunes idees al respecte.

Primerament, i tenint en compte que cap decisió al voltant d'una adaptació és aleatòria, ens fixem de nou en el fet que Fukunaga decideix conservar el títol original del text literari, probablement com a una forma de declarar la seua pel·lícula deutora d'aquest, fet que pot ser considerat com una mostra de certa voluntat de fidelitat i respecte envers del material original, que indefugiblement es veu modificat i reduït per tal d'adaptar-se als formats de la narració cinematogràfica convencional. Aquest aspecte del tractament del material narratiu literari, i la seua finalitat, l'estudiarem en un estadi més avançat de la nostra síntesi interpretativa.

Tornant a l'observació de les tècniques utilitzades en la translació de l'obra novel·lística en obra cinematogràfica podem assenyalar que les peculiaritats de les formes d'expressió fílmica determinen certes transformacions, com la del narrador autodiegètic i autobiogràfic del llibre, qui narra els fets en primera persona, que passa a ser en el film un narrador intradiegètic amb un punt de vista cognitiu i focalització interna, però perd la capacitat d'expressar-se en primera persona, segurament a causa que, d'una banda, aquesta perspectiva no és totalment aplicable en un text audiovisual, i d'altra, que aquesta perspectiva impediria desenvolupar adientment altres personatges de la història (Nudd 2001: 526), atès que limitaria molt els coneixements dels espectadors. Altrament, és destacable que l'autor aconsegueix que l'espectador siga clarament conscient que la història li és narrada des de la perspectiva de la protagonista, en fer que aquesta estiga present pràcticament en la totalitat de la diègesi.

Pel que fa als canvis en l'estructura temporal, per un costat afecten el temps de la història, que conserva el caràcter de narració de fets posteriors però elimina la distància temporal entre el moment de la narració i el de la història: en la pel·lícula, Jane no conta

les seues experiències deu anys després, sinó que hi ha continuïtat en el temps, és a dir que el relat principal es desenvolupa i es clausura en un termini d'aproximadament un any; i per l'altre, alteren l'ordre lineal del relat literari, a través dels ja comentats *flashbacks*. Aquestes alteracions estan motivades per la voluntat del director Fukunaga de sintetitzar la història (per exemple amb un temps de la història menys dilatat) i d'actualitzar el clàssic, convertint una estructura temporal característica de la novel·la decimonònica¹⁰ en una altra més d'acord amb el cinema actual, i per tant revisada i modernitzada, segons la seua lectura personal. És a dir, que el cineasta és capaç d'imprimir-hi el ritme narratiu que reclama el relat cinematogràfic, molt més dinàmic. A més, aquest ordre cronològic discontinu afavoreix la creació d'interès i suspens entre el públic, a qui li són oferts breus fragments que desperten la seua curiositat (com l'escena inicial, o el breu flashback de Jane en què recorda els càstigs de Lowood [seqüència 4]) i susciten el desig que la història seguisca avançant. En conjunt, podem assenyalar que aquestes modificacions atorguen una aparença contemporània a la narració filmica, en proveir-la d'un *tempo* més dinàmic i utilitzar unes opcions determinades de muntatge eficients a l'hora de conservar l'atenció de l'espectador.

Com ja hem esmentat en repetides ocasions, les restriccions imposades per la duració del film comporten l'aplicació d'una sèrie de mecanismes de síntesi sobre el material original. En aquest sentit, el cineasta recorre a condensacions, supressions, dialoguïtzacions (les quals, a més de dinamitzar la narració, proporcionen l'oportunitat de *traduir* al llenguatge filmic descripcions literàries i monòlegs interiors, freqüents en la novel·la, per a què l'espectador no perda informació [per exemple a la seqüència 13, on una reflexió privada de Jane esdevé una conversa amb Mrs. Fairfax]), i a la simultaneïtat, inherent al material expressiu del cinema. D'altra banda, amb el recurs de la repetició, aplicat a la ja esmentada escena inicial, que tornem a veure en la seqüència 32, s'assoleix emfatitzar el dramatisme d'aquell moment concret, i la seua rellevància dintre de relat, al mateix temps que s'ubica al públic en el temps i l'espai de la narració i indirectament se li proporciona una explicació dels fets que ha vist anteriorment.

Quant a la selecció del material narratiu literari, convé posar en relleu que tant aquesta com el tractament que rep posteriorment responen a finalitats ben definides que l'autor

¹⁰ Com comentàvem d'acord amb la introducció redactada per Pessarrodona (Brontë 2005: 9-19).

delimita quan decideix quins aspectes de la novel·la vol destacar en la seua adaptació, i en conseqüència, determina quins successos, accions, personatges i escenaris prendran part en el seu relat.

En aquest sentit, Fukunaga privilegia uns elements del relat en detriment d'altres, amb l'objectiu de configurar la seua visió personal de la història, de manera que ens trobem davant d'una pel·lícula que se centra fonamentalment en la història d'amor que protagonitzen Rochester i Jane, obviant altres línies argumentals de la novel·la com la dura i solitària infantesa d'ella, la precarietat experimentada en la institució benèfica Lowood (i la crítica que això suposa cap a les institucions religioses i els seus representants i la caritat cristiana mal entesa), o la importància de la família per a Jane (òrfena que només coneix la calor de la llar amb els Rivers, que finalment resulten ser la seua vertadera família). És a dir, que aquell discurs més “combatiu” de la novel·la original, pensat per als lectors victorians, aquí queda molt diluït dintre de la narració de la relació amorosa.

Tanmateix, l'element romàntic no és l'únic que el director trasllada a la seua adaptació, malgrat que sí que és el predominant. Així, en aquesta versió de *Jane Eyre* percebem a la protagonista Jane com a una dona forta i segura de les seues capacitats,¹¹ intel·ligent i reflexiva, amb una ment crítica i uns valors ben definits (de caràcter més moral que religiós), que sembla rebutjar esdevenir l'amant de Rochester per respecte a ella mateixa i als seus principis ètics, més que per un imperatiu purità.

Aquesta Jane, d'una banda, encarna les interpretacions en clau feminista que s'han fet de l'obra de Brontë, en mostrar-se com una dona disposada a defensar la seua independència, tant d'acció com de pensament, fins a les últimes conseqüències, a través del seu treball remunerat i de la seua conducta, coherent amb les seues conviccions; i d'altra, representa una lectura contemporània del personatge, en destacar trets d'ell que resulten comprensibles pel públic actual, esbossant un model femení que aconsegueix les simpaties de les espectadores i la seua identificació amb ell.

¹¹ A diferència de la imatge de Jane que s'ofereix a altres adaptacions, com la de Stevenson de 1944, en que Jane apareix com una persona dolça i necessitada de protecció. Fins i tot hi ha crítiques que consideren androcèntrica aquesta versió, protagonitzada per Joan Fontaine i Orson Welles, en transformar la història de Jane en un relat centrat més aviat en Rochester (Nudd 2001: 527).

Respecte del tractament que es fa de la relació entre els enamorats observem com, malgrat que hi ha un alt grau de fidelitat quant als diàlegs i els fets que tenen lloc durant la seua evolució, l'autor combina aquest respecte envers l'original amb algunes lleus modificacions que li permeten actualitzar-la, per fer-la més entenedora. En aquest sentit resulten especialment significatius alguns detalls afegits en certes escenes (existents al text literari) que Fukunaga incorpora a la narració amb la finalitat de modernitzar la relació romàntica Jane-Rochester. Podem destacar els localitzats a les següents seqüències: a la seqüència 24, Rochester li col·loca a Jane una flor al cabell, en un gest carregat d'intimitat, quan a la novel·la només li ofereix un capoll; i a la seqüència 28, en l'escena on es produeixen la declaració d'amor i la proposta de matrimoni, s'agreguen petons apassionats. El cineasta, doncs, vol impregnar algunes seqüències d'una càrrega eròtica que no és present al llibre, però que tanmateix sembla adequada, i fins i tot necessària des de la perspectiva d'un espectador actual.

En general, l'aproximació que es fa entorn de la relació entre els protagonistes pot considerar-se coherent i lleial amb la relatada per Brontë: mitjançant l'expressivitat facial i corporal dels actors i els diàlegs que mantenen es fa palpable la tensió eròtica entre ells de manera subtil [seqüència 20], i es manifesten l'esforç de contenció i les emocions reprimides (seqüència 23); i a través de síntesis narratives, en forma de seqüències que ens mostren diferents moments de la parella, unificats per la música, s'exterioritza la progressiva evolució dels seus sentiments recíprocs, des de l'admiració fins a l'estima (seqüència 25).

Els esforços de Jane per a mantenir-se en un pla d'igualtat o, si més no, de mínima subordinació i dependència respecte de Rochester, també encaixen amb aquesta lectura feminista a la qual ens referíem abans.

Simultàniament, la pel·lícula de Fukunaga elegeix reflectir la rigidesa característica de l'estructura social de l'Anglaterra del segle XIX (seqüències 23 i 29) i el fet que la diferència en la posició social de Rochester i Jane es planteja quasi com un obstacle insalvable en la seua relació, fins al moment que ella hereta la fortuna del seu oncle, i per tant, pot *ascendir* des d'una classe ben modesta, i ell ha perdut Thornfield i la vista, i en conseqüència sembla haver *baixat* en l'escala social. Pel que fa a aquesta qüestió resulta pertinent assenyalar que en el text literari Jane mai no es dirigeix a Rochester pel

seu nom propi, i que la pel·lícula manté aquesta constant fins a la seqüència final, la 37, quan ella li diu Edward per primera vegada, de manera significativa quan ja es troben suposadament en una situació d'igualtat.

Un altre punt que cal explicar en referència a la selecció del material literari és que Fukunaga pren conscientment la decisió de centrar la seua narració en la història de la Jane adulta, i per consegüent el material literari que correspon amb la infantesa (parts 1 i 2 de la novel·la) es veu condensat en unes poques seqüències dissenyades per a contextualitzar el passat de Jane i informar l'espectador de les circumstàncies de la seua vida. Això potser també està relacionat amb la seua renúncia a profunditzar en el qüestionament de les institucions infantils victorianes, com sí que feia la narradora.

Igualment interessant ens resulta constatar que l'autor filmic no es limita a suprimir històries i personatges, sinó que afegeix alguns fragments que exerceixen diferents funcions: curiosament sintetitzen o condensen informació més àmpliament descrita a la novel·la (seqüència 29); funcionen com a mecanisme d'expressió d'estats d'ànims interiors o per subratllar el dramatisme del moment (seqüències 22, 29, 33); atorguen la possibilitat de proporcionar informació complementària a l'espectador (seqüències 7 i 17); i contribueixen a generar suspens (seqüències 13 i 19).

En darrer lloc, dintre d'aquest apartat dedicat al tractament i la selecció del material literari, val la pena fixar-se en la clausura del relat segons Fukunaga, ja que aquest elegeix no regir-se estrictament per la cloenda de la novel·la, i es decanta d'aquesta manera per culminar la narració amb un final més obert. En efecte, el text literari mostra un acabament en el qual cadascun dels personatges més rellevants queda convenientment ubicat en funció dels valors de la societat de l'època, i que es manifesta molt benevolent amb Jane i Rochester, atès que es casen i tenen fills, el seu matrimoni és feliç després de deu anys, i a més ell recupera part de la visió. Tanmateix, el director opta per deixar més marge a la imaginació del públic, i per tant planteja un *happy end* més moderadament *happy* que l'original¹² i més indefinit (Jane i Rochester evidentment estaran junts però no sabem en quines condicions ni que passarà després), que

¹² Aquest punt resulta curiós, atès que generalment s'acusa a les adaptacions de texts literaris de "dulcificar" el final, per adaptar-se a la sensibilitat moderna i simplificar la història, en benefici de la comercialitat del film (Sánchez Noriega 2000: 71).

aconsegueix que els espectadors que han llegit prèviament el llibre queden satisfets i els que no ho han fet queden encuriosits. A més, aquest final més obert i sense matrimoni explícit també pot ser interpretat en clau d'actualització, ja que en la nostra societat actual, en la qual la dissolució del patró familiar constitueix una realitat, tal vegada l'acabament de la novel·la podia resultar massa tradicional i clàssic per al públic contemporani.

El darrer punt d'aquesta síntesi interpretativa fa referència a l'ús dels escenaris, l'ambientació, la il·luminació i altres elements característics del cinema, i el significat que els atorguem en l'adaptació de Fukunaga.

En primer lloc, com ja s'ha explicat anteriorment els espais dramàtics mostren gran correspondència amb els descrits a la novel·la. Al film posseïxen una evident significació simbòlica i poètica espais com els paisatges exteriors, d'una banda, que manifesten el pas del temps i identifiquen estacions de l'any amb sentiments o estats anímics (la relació sentimental entre Jane i Rochester es desenvolupa en primavera i estiu, i són feliços envoltats de verdor i flors, mentre que els dies en soledat de Jane a la petita casa de l'escola rural se situen en un hivern dur, amb fortes nevades que l'aïllen encara més). D'altra banda, també l'escenari representat per Thornfield ofereix múltiples interpretacions, però l'aspecte que més ens crida l'atenció és precisament la decisió de l'autor filmic de dissoldre o atenuar el component gòtic de la novel·la de Brontë pel que fa a la mansió, que no se'ns presenta com un indret lúgubre, tenebrós o tètric, com ocorre a altres versions,¹³ sinó que de dia és un lloc lluminós i acollidor, i de nit, sota la il·luminació dels ciris, resulta com a molt enigmàtic, però no amenaçador.

Aquesta renúncia a una ambientació totalment gòtica podem atribuir-la, primerament, a la voluntat del director de crear un film amb certes inclinacions envers el realisme (en el sentit de relació mimètica amb la realitat referencial), fet que constitueix altre procés d'actualització, vist que el cinema actual es regeix per convencions realistes i privilegia la credibilitat [Nudd 2001: 525]; en aquest sentit, destaca també la decisió de prescindir d'elements del relat que podríem classificar com fantàstics, al·legòrics o simbòlics, i que resultarien poc creïbles per a l'espectador contemporani, com per exemple l'episodi en

¹³ Aixó ocorre especialment a la versió en blanc i negre de Stevenson, 1944.

què un llamp parteix en dues meitats l'arbre sota el qual Jane i Rochester s'havien promès en matrimoni unes hores abans, i que en la novel·la simbolitza una mena de premonició de mals auguris pendents d'arribar (Brontë 2012: 336). Segonament, a més de la pretensió de realisme, hem de valorar el fet que aquest film posseeix la vocació de ser una pel·lícula històrica, o almenys evidenciar correcció i fidelitat històrica pel que fa a localitzacions, vestuari i decorats de l'època. Pel que fa a aquest tema, hem de destacar la minuciositat i l'atenció al detall dispensades pel cineasta envers aspectes com el vestuari, probablement amb la intenció que la pel·lícula optara a nominacions en determinats premis específics de la indústria cinematogràfica, atès que un film que atresora guardons pot atreure més espectadors potencials.¹⁴

Quant a la banda sonora, en el cas dels sons diegètics podem dir que Fukunaga sí que fa aquí una concessió als elements sobrenaturals, propis del gènere gòtic, que apareixen a l'obra literària, com les misterioses veus en *off* que Jane escolta, com a forma de preservar el caràcter de la narració original i crear suspens, en detriment del realisme. Respecte de la música, ja hem assenyalat en l'apartat de l'anàlisi que Dario Marianelli aconsegueix acompanyar el relat, i accentuar la significació de determinades seqüències, subratllant sobretot el dramatisme i l'angoixa davant els obstacles a què s'enfronten els protagonistes per estar junts.

Per concloure el repàs interpretatiu de les estratègies d'adaptació ens referirem a l'elecció dels actors principals, sense incidir en aspectes ja comentats, només per exposar que si bé la tria de Michael Fassbender i Mia Wasinowska per representar els papers protagonistes pot ser llegida com una cessió a la comercialitat del film, també es pot considerar la seua selecció en funció d'ambicions artístiques i d'afanys d'actualitzar el clàssic a través de les actuacions de dos professionals de referència en el panorama cinematogràfic actual.

¹⁴ Es pot comprovar com Fukunaga ho aconsegueix pel que fa al vestuari del film, el qual opta a diferents premis internacionals, com es recull a l'annex 1.

3. CONCLUSIONS

Al llarg d'aquest estudi hem examinat els diversos mecanismes i estratègies d'adaptació que Cary Fukunaga utilitza per traslladar la novel·la *Jane Eyre* del seu format original en paper a un suport audiovisual que requereix el domini de les tècniques cinematogràfiques i dels recursos filmics per poder captar la riquesa de matisos que exhibeix el text literari.

Es tractava fonamentalment d'identificar quines havien estat les estratègies d'adaptació d'un text novel·lístic victorià per fer-lo atractiu a l'espectador cinematogràfic actual, d'acord amb les restriccions que la pantalla imposa i les possibilitats expressives que ofereix, emprant els seus procediments propis, per tal de fer una interpretació personal que conservara l'esperit original de l'obra. Dit en altres paraules, preteníem verificar si Cary Fukunaga havia segut capaç d'originar una nova creació amb un alt grau d'autonomia artística, que concitara en els espectadors efectes anàlegs o una experiència estètica semblant a la que suscita la lectura de l'obra original,¹⁵ i de quina manera concep una obra nova que vehicula uns valors ètics i/o estètics diferents.

En aquest sentit, podem dir que tant les transformacions que han experimentat la trama i el tractament dels personatges i espais, com les estratègies adoptades per traslladar el relat a la singularitat del llenguatge filmic responen a la determinació del director d'acarar un doble repte: d'una banda, conservar els components més essencials de la narració, aquells que la defineixen i caracteritzen, transposats a la matèria expressiva del cinema; i d'altra, actualitzar una història del segle XIX, que ha esdevingut un clàssic, en benefici dels espectadors del nou mil·lenni, respectant el seu caràcter singular però alhora conjuminant aspiracions de qualitat artística i desitjos de comercialitat i reconeixement. Innegablement, aquesta actualització de la història de *Jane Eyre* obeeix en part a interessos comercials i no només a la voluntat de modernitzar un clàssic de manera artística i creativa, tanmateix som conscients que el procés d'adaptació constitueix invariablement un encreuament entre factors com l'audiència

¹⁵ Utilitzant els conceptes proposats per Gimferrer (2012) i Sánchez Noriega (2000) ja exposats a l'apartat del marc teòric.

esperada, la pràctica de la narrativa cinematogràfica, les aproximacions interpretatives i les consideracions econòmiques (Sconce 1988: 515-516).

Així mateix, acceptem com una realitat pràcticament indefugible la tendència dels lectors/espectadors a realitzar una inevitable comparació entre el llibre llegit i la pel·lícula visionada, potser per l'horitzó d'expectatives creat pel primer, però compremem que cercar fidelitat literal i estricta en una adaptació filmica no és raonable (Nudd 2001: 523), a causa de diversos motius que s'han exposat al llarg del treball.

D'altra banda, tenim present que les adaptacions revelen tant de l'època en què el clàssic va ser escrit com de l'època en què s'adapta (Nelson 2011: 187), com ho demostra el conjunt del procés d'actualització portat a terme i el fet de destacar valors que apareixen a la novel·la i al mateix temps poden ser assimilats als actuals, com la independència femenina o la crítica a la rigidesa de l'estratificació social, mentre que es prescindeix d'aspectes, tals com l'exaltació de la institució matrimonial i la crítica envers les institucions educatives i de caritat victorianes, que podrien resultar alienes o de menor interès per a l'espectador actual.

Tot i així, estimem que Fukunaga ha aconseguit executar una adaptació digna que combina la creativitat, per exemple en el tractament de l'estructura temporal, amb la lleialtat envers el material narratiu literari seleccionat, sense deixar de banda algunes exigències imposades per la comercialitat del film.

Respecte d'aquests requeriments que es desprenen de la necessitat que un film esdevinga rendible econòmicament, i per tant suscite atracció entre el públic, beneficis significatius i, preferiblement, aplaudiments per part de la crítica, opinem que Fukunaga exhibeix certa habilitat per conjuminar-los de manera bastant equilibrada amb l'acompliment de les seues ambicions artístiques, per exemple amb el tractament acurat de localitzacions, ambientació i vestuari, que a més de conferir qualitat estètica al film assoleix altre objectiu: rebre múltiples nominacions per les quals opta a diversos premis específics de la indústria del cinema, fet que garanteix generar publicitat addicional i despertar l'interès de determinats sectors del públic i de la crítica.

Pel que fa al grau de lleialtat que el director mostra respecte del text original, considerem que en la seua interpretació autoral hi ha fidelitat essencial, però no

literalitat, i que en aquest cas concret les infidelitats resulten "infidelidades fecundas" (Gimferrer 2012: 69), ja que estan justificades de manera coherent per la necessitat de condensar la narració al voltant dels aspectes que reflecteixen i recolzen la lectura personal que el cineasta realitza, centrada en la història d'amor, però alhora reforçant el caràcter independent i contemporani de l'heroïna.

En conseqüència, entenent que Cary Fukunaga ha privilegiat alguns elements de la història en detriment d'altres per destacar el que és fonamental pel relat que ell pretenia contar, i ha portat a terme una revisió modernitzadora per tal d'acomodar-lo a les sensibilitats actuals, considerem que el seu film produeix efectes pràcticament anàlegs i una experiència estètica semblant als proporcionats per la novel·la, i per tant, ens trobem davant d'una adaptació genuïna.

Es tracta, en resum, d'una creació artística amb entitat pròpia a causa de la seua qualitat quant a document cinematogràfic d'acurada confecció, i no només quant a adaptació d'una novel·la prèvia.

En conclusió, aquest treball ens atorga la possibilitat de constatar que en els casos d'obres literàries amb una dilatada tradició de reinterpretacions i relectures cada nova adaptació il·lumina nous matisos del clàssic, i finalment "(...) the delight in viewing *Jane Eyre* adaptations lies not in judging their degree of faithfulness to Charlotte Brontë's novel but in discovering the adaptations' plurality of meanings and endless intertextuality" (Nudd 2001: 529).

4. BIBLIOGRAFIA

4.1 FONTS PRIMÀRIES

BRONTË, Charlotte: *Jane Eyre*. Colección Grandes Escritores. *La maison de l'écriture*. Editorial Altaya, S.A. 2005. Introducció de Marta Pessarrodona.

BRONTË, Charlotte: *Jane Eyre*. Traducció de Toni Hill. Editorial DeBolsillo. Barcelona, 2012. [Utilitzada per l'anàlisi]

FUKUNAGA, Cary: *Jane Eyre*. BBC Films / Focus Features / Ruby Films. 2011. DVD: 2012.

Les dades bàsiques del context de creació d'aquest text filmic són les següents:

Títol original: *Jane Eyre*. Any: 2011. Duració: 121 min. Productora: BBC Films / Focus Features / Ruby Films. País: Regne Unit. Director: Cary Joji Fukunaga. Guió: Moira Buffini (Novel·la: Charlotte Brontë). Música: Dario Marianelli. Fotografia: Adriano Goldman. Vestuari: Michael O'Connor. Maquillatge: Bee Archer. Muntatge: Melanie Oliver. Escenografia: Tina Jones. Intèrprets: Mia Wasikowska (*Jane Eyre*), Michael Fassbender (*Mr. Rochester*), Judi Dench (*Mrs. Fairfax*), Jamie Bell (*Mr. Rivers*), Sally Hawkins (*Mrs. Reed*), Simon McBurney (*Mr. Brocklehurst*), Imogen Poots (*Blanche Ingram*), Holliday Grainger (*Diana Rivers*), Tamzin Merchant (*Mary Rivers*), Valentina Cervi (*Bertha Antoinetta Mason*), Harry Lloyd (*Richard Mason*), Craig Roberts (*John Reed*), Sophie Ward (*Lady Ingram*), Romy Setton Moore (*Adèle Varens*), Amelia Clarkson (*Jane xiqueta*).

4.2 FONTS SECUNDÀRIES

- ACOSTA, Arantxa (2012). Banda sonora *Jane Eyre* (2011) En: Cinedivergente <<http://cinedivergente.com/mas-alla-del-7/musica/jane-eyre>> [Última consulta: maig 2014]
- ATKINS, Elizabeth (1993). *Jane Eyre transformed*. *Literature/Film Quarterly*, 21(1), 54-60. En: <<http://search.proquest.com/docview/226991871?accountid=15299>>
- BALLÓ, Jordi; PÉREZ, Xavier (1995). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BURSTEIN, Sergio (2011). 'Entrevista con Cary Fukunaga y Mia Wasikowska, el director y la protagonista de Jane Eyre'. En: <<http://www.manganzon.com/entrevistas-de-cine/110-entrevista-con-cary-fukunaga-y-mia-wasikowska-el-director-y-la-protagonista-de-jane-eyre.html>> 2011 [Última consulta: maig 2014]
- CAVIARO, Juan Luis (2011). Ressenya crítica de la pel·lícula *Jane Eyre* (2011) en: Blogdecine <<http://www.blogdecine.com/criticas/jane-eyre-siniestra-belleza>> [Última consulta: maig 2014]
- CLARKE, Micael M. (2000). Brontë's Jane Eyre and the Grimms' Cinderella. *Studies in English Literature, 1500 - 1900*; Autumn 2000; 40, 4; ProQuest Central, pp. 695-710.
- COOMBS, Molly J. (2011). 'Jane Eyre director Cary Fukunaga and star Mia Wasikowska' — The Blast Interview - en: <<http://blastmagazine.com/entertainment/movies/jane-eyre-director-cary-fukunaga-and-star-mia-wasikowska-the-blast-interview/#sthash.48sKTFpv.dpuf>> 2011 [Última consulta: maig 2014]
- FERNÁNDEZ, Diana (2013). Vestuari *Jane Eyre* (2011) en: Vestuario Escénico <<http://vestuarioescenico.wordpress.com/2013/01/07/michael-oconnor-el-espiritu-del-personaje/>> 2013 [Última consulta: juny 2014]

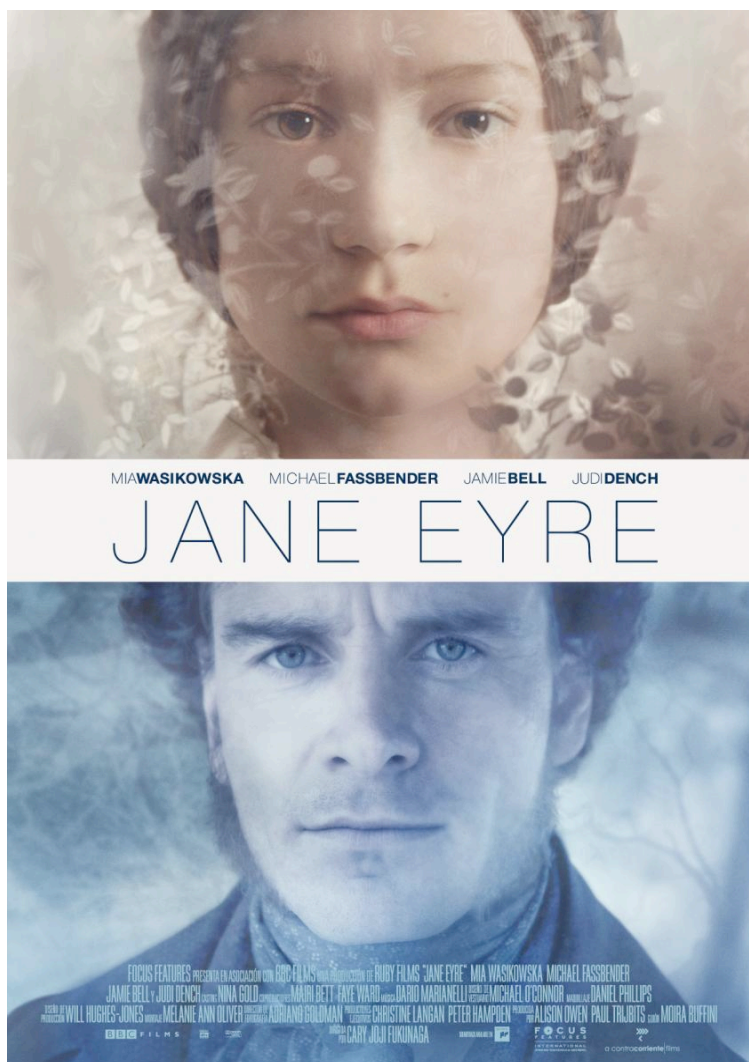
- Fotogramas.es [no consta l'autor] (2011): Entrevista a Cary Fukunaga. En: <<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Jane-Eyre2/Cary-Fukunaga-Michael-Fassbender-es-el-mejor-actor-que-he-visto-nunca>> 2011 [Última consulta: maig 2014]
- GARCÍA, Toni (2011): Article sobre diverses adaptacions de *Jane Eyre* en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/03/22/actualidad/1300748403_850215.html>
- GIMFERRER, Pere (2012). *Cine y literatura*. Barcelona: Editorial Seix Barral. Austral. Edició revisada i ampliada. Barcelona, 2012.
- IRIBARREN I DONADEU, Teresa (2012) *Literatura catalana i cinema mut*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.
- (2013) Dickens i el cinema, recollit a *Dickens en la cultura catalana. La recepció i les traduccions*. IV Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània. Barcelona. Pp. 47-62.
- LEON, Sarah (2012). Entrevista a Michael O'Connor. En: <http://www.huffingtonpost.com/2012/02/22/michael-oconnor-jane-eyre_n_1292229.html> 2012 [Última consulta: juny 2014]
- MONK, Claire (2011). *Eyre conditioning*. *Sight and Sound*, 21, 44-45, 2. Retrieved from <<http://search.proquest.com/docview/896363971?accountid=15299>> *Sight and Sound* és una revista mensual de cinema publicada pel British Film Institute.
- NELSON, Barbara A. (2011). Faces of *Jane Eyre*. *Journal of Research in Gender Studies*. Volume 1(1), 2011, pp. 183–187. Addleton Academic Publishers.
- NUDD, Donna Marie (2001). The Pleasure of Intertextuality: Reading *Jane Eyre* Television and Film Adaptations. En DUNN, Richard J. (ed) (2001). *Jane Eyre: an authoritative text, contexts, criticism*. Publicació New York [etc.] : W. W. Norton & Company.

- PEÑA-ARDID, Carmen (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ, Xavier (1999). *El suspens cinematogràfic*. Barcelona: Pòrtic.
- REVERT, Jordi (2011). Ressenya crítica de la pel·lícula *Jane Eyre* (2011) en LaButaca.net <<http://www.labutaca.net/criticas/jane-eyre-el-amor-tenaz/>> [Última consulta: maig 2014]
- RODRÍGUEZ CHICO, Julio (2011). Ressenya crítica de la pel·lícula *Jane Eyre* (2011) en LaButaca.net <<http://www.labutaca.net/criticas/jane-eyre-con-la-fuerza-de-un-alma-libre-y-enamorada/>> [Última consulta: maig 2014]
- SAINZ, Raul (2011). Vestuari *Jane Eyre* (2011) en Con algo de estilo: <<http://conalgodeestilo.blogspot.com.es/2011/12/jane-eyre-con-un-vestuario-sublime-de.html>> (recull dibuixos del dissenyador de vestuari) [Última consulta: juny 2014]
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SCONCE, Jeffrey (1988). The Cinematic Reconstitution of *Jane Eyre*. En DUNN, Richard J. (ed) (2001). *Jane Eyre: an authoritative text, contexts, criticism*. Publicació New York [etc.] : W. W. Norton & Company.
- XALABARDER, Conrado (2011). Banda sonora *Jane Eyre* (2011) En Mundo BSO: <<http://www.mundobso.com/es/verbandasonora.php?id=11048>> [Última consulta: maig 2014]

4.3 WEBGRAFIA:

Web oficial de la pel·lícula *Jane Eyre* (2011): http://www.focusfeatures.com/jane_eyre
[Última consulta: juny 2014]

5. ANNEX 1: FITXA DE LA PEL·LÍCULA *JANE EYRE*



- Títol original: *JANE EYRE*
- Dirigida por: CARY JOJO FUKUNAGA, 2011
- Calificació: APTA PER A TOTS ELS PÚBLICS
- Nacionalitat: ESTRANGERA
- Països participants: REGNE UNIT
- Gènere: DRAMA

- Data d'estrena: 2 DE DECEMBRE DE 2011

Producció i intèrprets

- Productora: BBC FILMS / FOCUS FEATURES / RUBY FILMS
- Intèrprets: Mia Wasikowska (Jane Eyre), Michael Fassbender (Mr. Rochester), Judi Dench (Mrs. Fairfax), Jamie Bell (Mr. Rivers), Sally Hawkins (Mrs. Reed), Simon McBurney (Mr. Brocklehurst), Imogen Poots (Blanche Ingram), Holliday Grainger (Diana Rivers), Tamzin Merchant (Mary Rivers), Valentina Cervi (Bertha Antoinetta Mason), Harry Lloyd (Richard Mason), Craig Roberts (John Reed), Sophie Ward (Lady Ingram), Romy Setton Moore (Adèle Varens), Amelia Clarkson (Jane xiqueta).

Fitxa tècnica

- Guió: Moira Buffini (Novela: Charlotte Brontë)
- Música: Dario Marianelli
- Fotografia: Adriano Goldman
- Vestuari: Michael O'Connor
- Maquillatge: Bee Archer
- Muntatge: Melanie Oliver
- Escenografia: Tina Jones

Dades de format, duració, rodatge i muntatge

- Duració original : 120 minuts
- Metratge : 3.273 metres

- Format: 35 mm.

Dades de Distribució

- Totales Espectadores: 139.265 Recaudación: 894.215,42
- Por distribuidora Empresa distribuidora: A CONTRACORRIENTE FILMS S.L. Data d'autorització: 9 de novembre de 2011

Dades de Distribució de Vídeo - DVD

- Per distribuïdora: A CONTRACORRIENTE FILMS,S.L. Calificació: APTA PER A TOTS ELS PÚBLICS. Data de qualificació: 9 de març de 2012. Caducitat dels drets: 14 de juny de 2026

Premis

2011: Nominada a l'Oscar: Millor vestuari.

2011: Nominada al BAFTA: Millor vestuari.

2011: Associació de Crítics de Los Angeles: Millor actor (Michael Fassbender).

2011: Nominada al Goya: Millor pel·lícula europea.

2011: Critics Choice Awards: Nominada a Millor vestuari.

6. ANNEX 2: SEQÜENCIACIÓ DE LA PEL·LÍCULA *JANE EYRE*

Observacions prèvies:

- Utilitzem el terme "present" per referir-nos a l'*ara* narratiu, moment des del qual està narrada la història, per oposició als *flashbacks* que mostren el passat partint d'aquest mateix *ara* narratiu.
- Hem intentat sintetitzar al màxim la informació en la descripció de les seqüències, fins i tot obviant la correcció sintàctica i gramatical.
- Hem intentat cercar i plasmar com alguns recursos cinematogràfics són utilitzats com equivalents de determinats passatges narratius i descriptius de la novel·la.
- Només hi ha referències a la banda sonora extradiegètica o intradiegètica en la descripció d'aquelles seqüències en que aquesta resulta realment significativa o imprescindible per tal d'entendre i copsar el significat del desenvolupament de la història narrada.
- Hi ha un llarg *flashback* que comprén des de la seqüència 11 fins a la 32, ambdues incloses, que constitueix el cos de la història.
- Indiquem el número de capítol i la pàgina o pàgines en que es troba allò narrat en la novel·la de la següent manera: (capítol)1, (pàgines) 3-5 = 1, 3-5.

PEL·LÍCULA	NOVEL·LA
(1) THORNFIELD [casa de Mr. Rochester]. <i>Present</i> . Jane obri una porta, dubta un moment i escapa angoixada i plorosa a través de l'ermàs. Temps turmentós. Divisa els llums d'una casa. Mr. Rivers la introdueix en la casa i les seues germanes auxiliien a Jane, que enfebrada només escolta les veus de lluny i creu escoltar el seu cosí John Reed. Música: predominen violins que expressen angoixa i precipitació.	27, 419-421. Transformació. Condensació. Omissió d'històries. 28, 433-442.
(2) GATESHEAD [casa dels Reed]. <i>Flashback</i> . Record d'infantesa de Jane. Jane s'amaga del seu cosí John Reed i llegeix. Ell la troba i li pega. Ella es defensa colpejant-lo. La descobreixen i la tanquen a <i>l'habitació vermella</i> . Jane implora pietat. Surten cendres de la xemeneia i Jane es desmaia.	Omissió d'històries i de personatges. 1, 11-13 2, 14-22. Transformació i condensació.

Música: misteri. Sorolls de vents.	
(3) GATESHEAD. <i>Flashback</i> . Entrevista tia Reed- Mr. Brocklehurst amb Jane present. Tia explica que Jane és mentidera i rancuniosa. Quan ambdues queden soles, Jane discuteix amb la tia, li diu mentidera i assegura que els qui estan al cel la jutjaran pels seus cruels actes. EXTERIOR GATESHEAD. Jane abandona sola Gateshead i arriba al col·legi LOWOOD. Austeritat i fred. Li canvien la roba.	4, 40- 45 4, 45-48 5, 52-55. Transformació i condensació.
(4) MOOR HOUSE [casa dels Rivers]. <i>Present</i> . Jane explica que s'anomena Jane Elliot i que no té ningú a qui cridar. Vol trobar feina. <i>Breu flashback</i> . Recorda els càstigs de Lowood. Torna breument al <i>present/ara</i> , però de seguida nou <i>flashback</i> .	29, 452-457 6, 70. <i>Flashback</i> = Recurs per proporcionar informació sobre infantesa de Jane.
(5) LOWOOD. <i>Flashback</i> . Jane en classe amb companyes. Helen Burns és castigada mentre arriba Mr. Brocklehurst. Jane crida la seua atenció i és castigada a romandre sobre una cadira. Mr. Brocklehurst exhorta a les xiquetes a ignorar a Jane per ser mentidera. Helen li dona menjar a Jane.	7, 79-87. Transformació i condensació.
(6) LOWOOD. Exterior, jardí. <i>Flashback</i> . Helen i Jane conversen. Helen li parla d'un món d'esperits que envolten i estimen a Jane.	8, 88-91. Transformació d'espai.
(7) MOOR HOUSE. <i>Present</i> . Jane pensativa mentre dibuixa. Mary Rivers mostra els dibuixos de Jane als seus germans. Ha dibuixat a Mr. Rivers.	Afegit. Jane mai no dibuixa Rivers, però és un pretext per proporcionar informació sobre ell i destacar la rellevància de les il·lustracions de Jane en el relat.
(8) LOWOOD. <i>Flashback</i> . Helen malalta, Jane es gita al llit amb ella. Conversen. Helen sap que es mor i ho accepta. Diu a Jane que creu que algun dia serà feliç. Dormen. Jane desperta quan algú la porta en braços, Helen ha mort durant la nit. Música: suau i trista, intensa quan treuen Jane de l'habitació de Helen.	9, 104-108. Transformació d'espai. Omissió d'històries i personatges.
(9) MOOR HOUSE. Exterior. <i>Present</i> . Les germanes Rivers marxen a treballar. Mr. Rivers ofereix Jane feina com a mestra d'un col·legi per xiquetes del poble i una casa rústica. Jane accepta.	30, 469 30, 465-466
(10) INTERIOR CASA JANE. <i>Present</i> . Jane arregla la seua casa amb ajuda de Mr. Rivers. Creu escoltar una veu llunyana. Queda sola.	31, 470-475. Transf. i condensació en forma de diàleg. La veu que escolta simbolitza l'estat interior de Jane, que dubta i reflexiona.

<p>(11) LOWOOD. Inici del <i>flashback</i> extens. Jane abandona Lowood ja adulta i arriba a THORNFIELD, quan es fa de nit. La rep Mrs. Fairfax, amable, que demana a Lia que li porte menjar. Tocant al foc esmenta els criats (John i Marta) i parlen de Mr. Rochester. Condueix a Jane a la seua habitació a través de corredors foscos, il·luminats per ciris.</p>	<p>10, 120 11, 124 Omissió d'històries. Condensació. 11, 127</p>
<p>(12) THORNFIELD. <i>Flashback.</i> Jane desperta en el seu primer matí a Thornfield. Conversa amb Mrs. Fairfax que arregla casa. És una mansió antiga. En una saleta, Jane coneix la seua nova alumna Adele Varens i la seua institutriu Sophie. Adele canta i balla per Jane i Mrs. Fairfax.</p>	<p>11, 127-135</p>
<p>(13) THORNFIELD. Biblioteca i altres escenaris. <i>Flashback.</i> Classes de Jane a Adele. Es mostra pas del temps i avanços en relació entre elles. Adele explica que Sophie li ha contat que una dona vaga per la casa durant les nits. Sembla que arriba la primavera.</p> <p>Davant finestra. Conversació entre Jane i Mrs. Fairfax al voltant de les limitacions que pateix una dona. Mrs. Fairfax li encomana que porte unes cartes al poble.</p>	<p>Condensació.</p> <p>Afegit, que permet crear suspens i resumir diversos fragments: 11, 138-140. 12, 143. Reflexió privada de Jane transformada en diàleg.</p>
<p>(14) THORNFIELD. Exterior, camí al poble. <i>Flashback.</i> Jane camina mentre fosqueja, inquieta. Boira espesa. Escolta sorolls i un cavall l'esquiva, fent caure el seu jenet. Jane ajuda el cavaller, que no és gaire amable. Ell munta i se'n va.</p>	<p>12, 144-150 Síntesi</p>
<p>(15) THORNFIELD. Interior. <i>Flashback.</i> Jane torna i Mrs. Fairfax li conta que Mr. Rochester ha arribat [Jane ja ha passat 3 mesos a Thornfield] i desitja conèixer-la.</p> <p>Saló. Jane es presenta davant Rochester, que resulta ser el jenet del camí. Ell està amb Adele, contemplant els dibuixos de Jane. Rochester la interroga sobre el seu passat i dibuixos.</p>	<p>12, 151-153 13, 155</p> <p>13, 156-165</p>
<p>(16) THORNFIELD. Menjador. <i>Flashback.</i> Jane, Fairfax i Adele dinen. Jane fa preguntes sobre Rochester, mentre s'escolten els seus tirs (ell està caçant). Adele i Jane miren per la finestra: el poden veure disparant.</p>	<p>Afegit i transformació. Mostra la rutina de Thornfield i informa l'espectador.</p>
<p>(17) THORNFIELD. Exterior, jardins. <i>Flashback.</i> Jane i Adele juguen al bàdminton mentre Rochester treballa amb els jardineros. Jane observa a Rochester.</p>	<p>Afegit, per mostrar interès de Jane per Rochester i donar informació sobre el caràcter d'ell. Simultaneïtat.</p>
<p>(18) THORNFIELD. Saló. <i>Flashback.</i> Rochester escriu mentre Adele toca piano. Rochester entrega un regal a la xiqueta i demana a Jane que sigui amb ell per conversar. Ell es mostra brusc i irònic, i diu que busca algo que el pugui redimir de les seues errades passades. Ella es mostra franca però tímida, ferma en les seues opinions però es ruboritza. Ell sembla <i>veure</i> l'interior d'ella.</p>	<p>14, 170-183 Transformació i síntesi</p>

<p>(19) THORNFIELD. Corredor i escala. <i>Flashback</i>. De nit, Jane va cap a la seua habitació, de camí il·lumina una pintura (dona nua). Mentre la mira s'escolta la veu en <i>off</i> de Fairfax parlant amb Lia: "el amo no está de humor para aguantar más errores".</p>	<p>Afegit. Per crear suspens. Simultaneïtat</p>
<p>(20) THORNFIELD. Habitació Jane. <i>Flashback</i>. Jane desperta de nit i escolta unes estranyes rises de dona. Descobreix habitació de Rochester en flames i el desperta. Apaguen junts el foc. Jane espera a Rochester, que surt, fins que clareja. Ell li ordena que no conte res. Li agraeix haver-li salvat la vida mentre li agafa una mà: moment de tensió eròtica. Ella, fent un esforç, torna a la seua habitació; sembla confosa però il·lusionada.</p>	<p>15, 194-198</p> <p>Tensió eròtica com a recurs actualitzador.</p>
<p>(21) THORNFIELD. Interior. <i>Flashback</i>. Matí següent. Fairfax informa Jane que Rochester ha marxat, possiblement a visitar a Lady Ingram. Jane decebuda.</p>	<p>16, 206</p> <p>Supressió i condensació</p>
<p>(22) THORNFIELD. Biblioteca. <i>Flashback</i>. Jane, trista, dóna classe a Adele. Música: malenconia.</p> <p>Exterior. Jane passeja sola, pensativa i neguitosa. Sembla estar esperant alguna cosa.</p> <p>Habitació Jane. Jane dibuixa quan Fairfax la informa que Rochester torna dia següent, amb amics [han passat setmanes des que marxà]. Arreglen casa.</p> <p>Sala. Jane arregla flors quan arriben. Tràfec a la casa. Jane i Adele observen els nouvinguts des d'una finestra. Rochester ordena la presència de Jane durant la vetllada.</p> <p>Música: unifica tota la seqüència i alhora transmet el pas de les hores.</p>	<p>Afegit per condensar capítols 16 i 17.</p> <p>Recurs per plasmar narració de reflexions en text literari.</p> <p>17, 213</p> <p>17, 216</p> <p>17, 220</p>
<p>(23) THORNFIELD. Saló. <i>Flashback</i>. Vetllada. Els convidats conversen despectivament sobre institutius, i Ingram toca piano. Jane abandona saló i Rochester la segueix.</p> <p>Vestíbul. Parlen. Fairfax anuncia l'arribada de Richard Mason. Rochester interroga Jane al voltant de la seua lleialtat envers ell.</p> <p>Mason irromp en el vestíbul.</p>	<p>17, 221-235</p> <p>Omissió d'històries.</p> <p>17, 235. Transformació i condensació.</p> <p>18, 248</p>
<p>(24) THORNFIELD. Interior [una habitació]. <i>Flashback</i>. La mateixa nit. Uns crits desperten als convidats, que surten al corredor. Jane acompanya Rochester a atendre a Mason, ferit amb una mossegada al coll. Rochester els prohibeix parlar i marxa pel metge. Jane escolta sorolls estranys i descobreix una porta amagada rere d'un tapís.</p> <p>Música: suspens i intriga. Sorolls de vent udolant.</p> <p>Rochester torna amb doctor Carter. Quan clareja treuen Mason de la casa en secret.</p> <p>Exterior, escales del jardí. Rochester i Jane parlen sobre el que ha passat. Rochester confessa que arrossega un <i>error capital</i> i que estima una dona que pot <i>regenerar-lo</i>. Jane creu que es refereix a lady Ingram. Ell li col·loca una flor al cabell. Ella marxa confosa però sembla il·lusionada.</p> <p>Habitació Jane. Jane mira per la finestra, pensativa.</p>	<p>20, 271-276</p> <p>Creació atmosfera de suspens mitjançant plànols tapís i porta i banda sonora diegètica.</p> <p>20, 281</p> <p>20, 281-287</p> <p>Actualització.</p> <p>Recurs per plasmar narració de reflexions en text literari.</p>
<p>(25) THORNFIELD. Exterior, jardins. <i>Flashback</i>. De dia. Jane reclama</p>	<p>21, 291. Traslació espais i</p>

<p>l'atenció de Rochester, que juga amb Ingram. Estudi Rochester. Jane demana permís i diners per viatjar al costat de la seua tia Reed, malalta. Li conta la seua història a Rochester. El cosí ha mort i la tia ha tingut un atac. Ell pregunta si li inspira confiança, ella contesta que no.</p>	<p>transformació. 21, 291-296 Condensació i transformació.</p>
<p>(26) GATESHEAD. Exterior edifici. <i>Flashback</i>. Pla general de l'edifici. Interior, saló. La casa està pràcticament sense mobles per la ruïna econòmica. Jane espera veure sa tia, amb les seues cosines. Habitació tia. Jane seu tocant al llit de sa tia, que li mostra la carta del seu oncle de Madeira, John Eyre, datada tres anys abans, i li explica la seua mentida. Jane la perdona. Jane passeja per la casa, mentre la seua veu en <i>off</i> llegeix el contingut de la carta que li ha escrit ella a l'oncle, que la buscava, per contar-li que segueix amb vida.</p>	<p>21, 296-300. Condensació. 21, 301-304, 310-314 Síntesi Recurs per condensar narració literària i informar l'espectador.</p>
<p>(27) THORNFIELD. Exterior. <i>Flashback</i>. De dia. Rochester llegeix al jardí quan veu arribar Jane. La rep amb somriures i ella es declara contenta de tornar [mirades significatives entre ells] i segueix cap a la casa. Interior. Sala d'estar del servici. Fairfax conta a Jane notícies del suposat compromís entre Rochester i Ingram. Arriba Adele. Jane seriosa i incòmoda davant les notícies.</p>	<p>22, 319-321 Diàleg quasi literal. 22, 322. Transformació.</p>
<p>(28) THORNFIELD. Exterior. <i>Flashback</i>. Jane passeja. Troba Rochester fent preparatius amb un home. Jane li pregunta pel compromís i l'informa que Adele hauria d'anar a una escola i ella marxar. Més lluny de la casa. Jane segueix caminant i Rochester la segueix. És primavera. Rochester es declara a Jane sota un arbre. Ella l'accepta. Bes i abraçada llarga. Comença a ploure i corren a la casa, mans entrellaçades. Interior casa. Continuen besant-se. Fairfax els observa, sorpresa i desconcertada.</p>	<p>23, 326-330. Transformació. És de nit i és estiu. 23, 330-335 Besos afegits (actualització). Transformacions barrejades amb frases literals. Síntesi. 23, 335-336. Supressió efectes llamp (actualització en benefici del realisme).</p>
<p>(29) THORNFIELD. Exterior, jardins. <i>Flashback</i>. Un dia o dos després. Fairfax adverteix a Jane que mantinga les distàncies fins a l'enllaç. Adele i la institutriu també al jardí. Jane s'emporta la xiqueta, bastant molesta. Exterior. Més tard o dia següent. Jane espera Rochester, que arriba a cavall. Jane camina inquieta. Quan arriba ell, Jane li diu que tot sembla irreal i l'acaricia. Exterior. Altra panoràmica. Jane passeja intranquil·la i pensativa. Música: piano suau. Altres exteriors. Es mostra l'evolució de la relació Jane-Rochester. Gaudeixen del temps junts però ella sembla mantenir distàncies. Reflecteix pas del temps.</p>	<p>24, 346-347 Transformació d'espai i condensació. 25, 361-364 Recurs per plasmar narració de reflexions i estat anímic en text literari. De nou, mateix recurs. Afegit que permet resumir el festeig, síntesi narrativa.</p>
<p>(30) THORNFIELD. Interior. <i>Flashback</i>. Arriba el vestit de núvia. Adele, Jane i Fairfax el contemplen. Jane sembla il·lusionada. Interior. Dia enllaç. Institutriu ajuda Jane a vestir-se de núvia. Exterior. Es dirigeixen a la petita església quasi corrent. Interior església. Rochester es mostra molt alterat i amb pressa en la</p>	<p>25, 367. Supressió escena del vel i Bertha Mason. 26, 375. Transformació. 26, 376-382</p>

<p>cerimònia. Apareix un home, amb Richard Mason, que declara que el matrimoni no pot celebrar-se perquè Rochester ja està casat. Rochester ataca a Mason, després assegura que Jane no sabia res.</p> <p>Exterior casa. El servei espera per felicitar els senyors. Rochester condueix Jane i els dos homes a interior casa.</p> <p>Interior casa. Grace Poole entrega a Rochester les claus d'una habitació secreta i entren. Jane observa a Bertha Mason mentre veus en <i>off</i> (de Poole, sobretot) expliquen l'estat i la perillositat de Bertha. Bertha abraça a Rochester, escopís a Jane i colpeja Rochester. Jane marxa, aprofitant confusió.</p> <p>Habitació Jane. Jane es treu el vestit de núvia precipitadament i plorant. I mira un dels seus vells vestits amb tristesa.</p>	<p>Condensació i transformació.</p> <p>26, 383-386. Transformació. Canvi en personatge Grace Poole.</p> <p>Veus en <i>off</i>: Recurs per mostrar l'estat intern de confusió de Jane.</p> <p>26, 386-387 Transformació. Omissió història.</p>
<p>(31) THORNFIELD. Interior. <i>Flashback</i>. La mateixa nit, més tard. Jane surt de l'habitació i troba Rochester esperant-la, en terra. Ell demana perdó. Jane sembla estar a punt d'esvanir-se, ell l'agafa en braços i la du a una cadira.</p> <p>Saló. Encén xemeneia i serveix beguda. S'agenolla a prop d'ella, que el rebutja. Ella li recrimina la seua mentida. Ell li conta la història del seu matrimoni. Jane plora i evita que l'acaricie: afirma que no pot rebaixar-se a ser l'amant, que ha de respectar-se a si mateixa. Se separa d'ell amb esforç i marxa.</p>	<p>27, 390. Transformació.</p> <p>27, 391-417. Condensació.</p>
<p>(32) THORNFIELD. Interior. <i>Flashback</i>. Tornem a l'escena inicial. Jane obri una porta, dubta un moment i escapa angoixada i plorosa deixant darrere la casa. Sembla necessitar molta força de voluntat per marxar.</p> <p>Habitació Jane. Rochester irromp en l'habitació i veu el vestit de núvia sobre el llit. Crida a Jane a través de la finestra oberta.</p> <p>Exterior, ermàs. Continua la fugida de Jane, que corre. Plora estirada a terra.</p> <p>Música: angoixosa i desesperada. Sorolls de vent.</p>	<p>27, 419-421. Transformació.</p> <p>37, 577. Traslació de relat, recurs per exacerbar dramatisme.</p> <p>28, 422-434. Condensació i omissió d'històries. Exacerbació dramatisme.</p>
<p>(33) INTERIOR ESCOLA PER XIQUETES. Present [Fi del <i>flashback</i> extens]. Jane conversa amb Mr. Rivers, qui diu que ambdós són semblants. Ell observa un dels dibuixos fets per Jane i veu la seua signatura vertadera sense que ella se n'adone. Se l'emporta quan marxa.</p> <p>Exterior casa Jane. Nit d'hivern, neva.</p> <p>Interior casa Jane. Jane està seguda, sola, quan truquen a la porta. Fantasia de Jane: imagina que és Rochester i es besen apassionadament. En realitat es tracta de Mr. Rivers, que ha descobert la identitat de Jane i la seua història; ha contactat amb l'advocat Briggs, representant de l'oncle John Eyre de Madeira, que ha mort i li ha llegat a Jane la seua fortuna. Jane demana que els Rivers l'accepten com a germana i es reparteixen l'herència.</p>	<p>30,464-467. Traslació espai. 32, 493 Canvi focalització.</p> <p>33, 495, 498-503 Fantasia = afegit: recurs per mostrar immutabilitat dels sentiments de Jane, descrits. 33, 507-510. Transformació i condensació en història de l'oncle.</p>
<p>(34) MOORHOUSE. Present. Els Rivers i Jane es reuneixen allí per viure junts, gràcies a l'herència de Jane.</p> <p>Menjador/saló. Resen i es donen la bona nit amb un bes.</p> <p>Porta habitació de Jane. Mr. Rivers es declara a Jane, pragmàticament, i li demana que vaja a Índia amb ell, com a missioner.</p> <p>Habitació Jane. Ella camina i pensa. Pas del temps.</p>	<p>34, 517 Omissió d'històries. 34, 523 34, 526-530. Transformació i condensació. 34, 530-533. Transformació</p>

	i dilatació. Recurs per mostrar estat anímic i reflexions de Jane.
(35) MOORHOUSE. Exterior. Present. Mr. Rivers i Jane conversen. Jane està disposada a marxar amb ell com a germana. Ell es nega i li parla durament, criticant els seus sentiments per Rochester. Llavors, ella escolta la veu en <i>off</i> de Rochester, que la crida. Música: intensa, violins. Ella marxa a buscar-lo. Carruatge. Jane viatja. El canvi de paisatge il·lustra el canvi d'escenari i el pas del temps. Jane baixa, camina i arriba a: Exterior de Thornfield. Descobreix que s'ha cremat i gran part de la mansió s'ha esfondrat. Camina cap a la casa.	34, 532-537. 35, 540-544, 548-551. Condensació. 35, 551. Recurs dramàtic, transformació sintètica. 36, 555 36, 557-559. Transformació.
(36) THORNFIELD. Exterior. Present. Jane penetra en les ruïnes. Apareix Mrs. Fairfax que li conta la història de com Bertha va incendiar la casa. Rochester intentà salvar tothom però Bertha es va llençar des de la teulada. Fairfax i Jane s'abracen. Fairfax li pregunta perquè va marxar i li assegura que desconeixia que Bertha era l'esposa del senyor. Li indica on està Rochester.	Omissió d'històries. Canvi d'escenaris i trasllat de personatges. Condensació. 36, 560-564.
(37) THORNFIELD. Exterior. Present. Jane troba Rochester segut sota un arbre (com quan es va declarar). Primavera. El gos la reconeix. Ell està físicament diferent: amb barba i bastó, aspecte més modest i desendreçat. Ha perdut la vista. Ella el toca i ell la reconeix. Ella li diu Edward per primera vegada (ja es troben en igualtat de condicions). Abraçats, es besen i ell pregunta si està somiant. Continuen abraçats. FI. Música: suau, de piano.	Omissió d'històries. Canvi d'escenari. Transformació i condensació. 37, 569-572, 577. Besos: afegit que actualitza el relat. Clausura del relat diferent.