

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ANGLESA I ALEMANYA

EL PODER DE LA METÁFORA EN LA ESTRUCTURACIÓN  
E INTERPRETACIÓN DE OBRAS LITERARIAS Y  
FÍLMICAS: *WUTHERING HEIGHTS*.

MANUEL RAMÓN AGUILAR FRANCH

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
Servei de Publicacions  
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 11 de setembre de 2009 davant un tribunal format per:

- Dr. Francisco García Tortosa
- Dra. Margarita Estévez Saá
- Dr. Vicente López Folgado
- Dra. Carmen Santamaría García
- Dr. Nicolás Estévez Fuertes

Va ser dirigida per:

Dra. Antonia Sánchez Macarro

Dr. Eusebio Llácer Llorca

©Copyright: Servei de Publicacions  
Manuel Ramón Aguilar Franch

---

Dipòsit legal: V-4174-2010

I.S.B.N.: 978-84-370-7697-3

Edita: Universitat de València

Servei de Publicacions

C/ Arts Gràfiques, 13 baix

46010 València

Spain

Telèfon:(0034)963864115

# UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA

ANGLESA I ALEMANYA



EL PODER DE LA METÁFORA EN LA ESTRUCTURACIÓN E  
INTERPRETACIÓN DE OBRAS LITERARIAS Y FÍLMICAS:

*WUTHERING HEIGHTS*

Tesis doctoral presentada por

D. MANUEL RAMÓN AGUILAR FRANCH

y dirigida por

Dr. EUSEBIO V. LLÁCER LLORCA

Dra. ANTONIA SÁNCHEZ MACARRO

Valencia, junio 2009



Oyóse ruido de puertas, un andar vivo y seguro, y la baronesa hizo irrupción en el estudio de su hija, riendo aún los chistes de la piececilla y lamentando que Minia no hubiese compartido tal placer [...] Silvio contemplaba con envidia a la dama; abatido y exasperado a la vez como se sentía, comparaba su juventud dolorosa a aquella ancianidad exuberante, sana, lozana, divertible y divertida tan fácilmente, abierta a las impresiones gratas y exagerándolas para compensar las decepciones y los desengaños. El mismo pensamiento ocurría a Minia; también Minia, cautiva entre las garras de la Quimera, había deseado a menudo recortar su espíritu encerrándolo en círculo más estrecho; en vez de tender a lo inaccesible, buscar el contentamiento que se viene a la mano. Amar lo que está a nuestro alcance, es la sabiduría suprema –discurría la compositora. Salimos muy de mañana en busca de regio tesoro oculto; caminamos y caminamos; a mediodía los pies nos sangran y el calor nos deseca la lengua y paladar; a orillas del silencio mana un hilo de cristal y crece un cerezo salpicado de maduros corales; nos recostamos, y la magia humilde del agua pura, del fruto jugoso, ponen olvido de la ambición lejana... Amemos lo pequeño, nos escudaremos contra la negra Fatalidad y el mudo Destino... En la mirada que trocaron Silvio y Minia se dijeron esto claramente, y también otra cosa: “No depende de nuestra voluntad contentarnos con la fuente y el cerezo. No amamos sino lo infinito y lo triste, la belleza soterrada y guardada por los genios.” La palabra rara vez manifiesta este género de ideas. Ni ideas son: bruma de pensamientos y de ansias.

Pardo Bazán, *La quimera*, 260-261



## GRATULATORIA

Quiero demostrar mi agradecimiento a los dos directores de esta tesis: la Dra. Antonia Sánchez Macarro, profesora titular del departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Valencia, y el Dr. Eusebio V. Llácer Llorca, profesor titular del citado departamento en esta misma universidad; y sin cuya ayuda no hubiera podido llevar a cabo este proyecto.

A Antonia Sánchez, por haber estado a mi lado desde el principio, incluso antes de ser licenciado; y por haberme dedicado tiempo a pesar de sus incontables ocupaciones, animándome constantemente durante toda su realización.

A Eusebio Llácer, por haber sido un estímulo crucial cuando el trabajo estaba estancado, por sus valiosos consejos y críticas, asesorándome con gran rigor durante los últimos años del trabajo.

A M<sup>a</sup> Teresa Cases Fandos, profesora del I.E.S. "Honorí García" de Vall de Uxó, por su inestimable colaboración en la informatización y edición de la tesis.

A mi familia, por estar a mi lado y apoyarme desde el principio; en especial, a mi padre, que me ayudó siempre que fue necesario.





## Índice.

1.- Introducción-----	11
1.1. La metáfora: constante en la vida cotidiana-----	14
1.2. Objetivos del presente estudio -----	18
2.- Revisión de la literatura-----	23
2.1. La metáfora en distintos tipos de discurso -----	23
2.1.1. Elementos que organizan un discurso-----	23
2.1.2. Enfoques cognitivo y lingüístico: teorías tradicionales -----	33
2.2. La metáfora: definición, tipos y funciones -----	40
2.2.1. Definición-----	40
2.2.2. Tipos -----	48
2.2.3. Funciones de las metáforas -----	54
2.3. La metáfora en el discurso literario -----	58
2.3.1. Metáfora y literatura -----	58
2.3.2. Modos de pensamiento poético -----	61
2.3.3. El enfoque cognitivo en la literatura -----	64
2.4. La metáfora en el discurso cinematográfico -----	66
2.4.1. Metáfora y cine-----	66
2.4.2. Tipos de metáfora en el cine-----	78
3.- Metodología -----	85
3.1. Enfoque -----	86
3.2. Entre el cine y la literatura -----	94
3.2.1. Una relación conflictiva -----	94
3.2.2. Del texto literario al fílmico: adaptación de una novela al cine ---	99
3.2.3. Tipos básicos de adaptaciones-----	105
3.3. Aplicación práctica -----	110
3.3.1. Muestra y procedimiento-----	111
3.3.2. Instrumento -----	114
3.3.3. Análisis de datos -----	119

4.- La metáfora en <i>Wuthering Heights</i> -----	121
4.1. Las metáforas en la novela-----	123
4.1.1. Paisaje y fenómenos atmosféricos-----	123
4.1.2. La metáfora del cristal. La luz -----	128
4.1.3. Los ojos y el héroe byroniano-----	135
4.1.4. Otros límites -----	140
4.1.5. El cabello y la comida -----	143
4.1.6. Metáforas más usadas: razones y nuevos valores -----	145
4.2. Las metáforas en la película-----	147
4.2.1. <i>Wuthering Heights</i> (W. Wyler) -----	150
4.2.1.1. Cine clásico y melodrama-----	150
4.2.1.2. Meteorología y tercer espacio -----	154
4.2.1.3. La metáfora del cristal, el efecto de simetría y la luz ----	160
4.2.1.4. El demonio y los ojos-----	170
4.2.1.5. Otras partes del cuerpo: manos y cabello -----	175
4.2.1.6. Otras metáforas: escaleras, fuego y caballos-----	176
4.2.1.7. Metáforas más utilizadas: razones y nuevas reflexiones -	181
4.2.2. <i>Abismos de pasión</i> (L. Buñuel)-----	183
4.2.2.1. Surrealismo y melodrama. Aspectos narrativos -----	183
4.2.2.2. Introducción a las metáforas en <i>Abismos de Pasión</i> . Las ventanas. Objetos representativos de la comodidad burguesa-----	188
4.2.2.3. Alejandro, el demonio: fenómenos atmosféricos, ausencia de luz y la metáfora del silencio -----	191
4.2.2.4. Eduardo: animales no domésticos y la condición represora burguesa-----	196
4.2.2.5. Catalina: los juegos de infancia -----	200
4.2.2.6. Otras metáforas: la mirada, las escaleras y la pipa-----	203
4.2.2.7. La música y la secuencia final. Acumulación de metáforas-	205
4.2.3. <i>Wuthering Heights</i> (S. Krishnamma) -----	209
4.2.3.1. Krishnamma y las películas para televisión-----	209
4.2.3.2. Simetría y banda sonora. Heath. vs. Edward. Heath vs. Hendrix. -----	211
4.2.3.3. Kate: la cueva y los fenómenos atmosféricos. La moto y los acantilados vs. Las sábanas y el ramo -----	218
4.2.3.4. Heath: la metáfora de los orígenes, la soledad y su afán posesivo -----	222
4.2.3.5. Otras metáforas: la ventana, la luz, el telescopio y el espejo retrovisor -----	226
4.2.3.6. Isabel y las escenas de sexo-----	229
4.3. Discusión de resultados: comparación de los recursos metafóricos entre la novela y las películas-----	232

5.- Conclusiones -----	249
6.- Filmografía -----	261
7.- Bibliografía -----	265
8.- Apéndices-----	277
8.1. Apéndice 1: Imágenes metafóricas de los filmes analizados -----	277
8.2. Apéndice 2: DVD con las escenas más representativas por su contenido metafórico de los filmes analizados ----	285
8.3. Apéndice 3: CD con las canciones más representativas por su contenido metafórico de la banda sonora del <i>Wuthering Heights</i> de Krishnamma -----	286



## 1.- Introducción.

El presente trabajo es una aproximación a la figura literaria de mayor fuerza creadora, la metáfora, figura que participa incluso en la configuración del pensamiento humano: "Metaphor is not simply an ornamental aspect of language, but a fundamental scheme by which people conceptualize the world and their own activities" (Gibbs, 2008: 3). A nuestro entender, este tema tiene mucho interés ya que las metáforas suelen además prestarse a varias interpretaciones y siempre dotan de encanto el lenguaje de quien las utiliza. Hablar de metáforas es hacerlo de literatura, de arte pero también de una conversación, de un discurso público, incluso de un reglamento; en cualquier situación y tipo de texto, aun con ausencia de palabras, podemos encontrar metáforas.

A lo largo de unas trescientas páginas, vamos a revisar y ampliar las funciones, aplicaciones y otros aspectos del mundo de las metáforas. Nuestra intención es enseñar –y al mismo tiempo aprender– a mirar el lenguaje artístico de una manera más profunda y por tanto a disfrutar más de él. Resulta útil y también placentero saber dónde hay una metáfora y cómo interpretarla. En un discurso político o publicitario, para que no nos engañen el candidato o las supuestas cualidades de un producto; en literatura y cine, para identificarnos con los personajes y sumergirnos mejor en el mundo del creador... en definitiva, en todo tipo de discurso será conveniente conocer la enorme influencia de las metáforas.

Comenzaremos el trabajo con la formulación de nuestra primera premisa; a saber, que las metáforas juegan un papel importante no sólo en literatura sino en cualquier tipo de texto y que además influyen nuestra forma de pensar y de actuar. Afirman Semino & Steen (2008: 244) que "creative uses of metaphor are not confined to literature but can be found across many contexts and discourses, from informal conversation through political speeches to scientific articles". Las **metáforas** son, por tanto, una **constante en la vida cotidiana** por lo que su estudio

resulta conveniente a la par que práctico. Comprobaremos además en este inicio cómo no se puede trazar una frontera exacta entre el lenguaje cotidiano y el lenguaje artístico, lo que a su vez viene a reforzar nuestra premisa inicial.

Dentro del primer apartado explicamos también los **objetivos** del trabajo. A grandes rasgos, son dos. En primer lugar, confirmar que la metáfora constituye un elemento clave para la organización de todo tipo de textos. En segundo lugar, y aquí radica la principal novedad de nuestro estudio y a lo que dedicamos más esfuerzo, trataremos de demostrarlo no sólo en la novela sino también en un género apenas tratado hasta ahora desde esta perspectiva, el cine. Ésta será nuestra hipótesis principal: que también en el lenguaje cinematográfico hay metáforas y que además juegan un papel importante.

Para poder estudiar **las metáforas** en literatura y cine, es lógico observar antes cómo funcionan en otros discursos; es decir, cómo participan en **la coherencia y la cohesión de los textos en general**. En el segundo apartado estudiamos cómo los textos desarrollan estas características gracias en parte a las metáforas que los estructuran. Además, la función de ellas es doble pues sirven para referirse a una cosa pero de manera sorprendente y atractiva, de ahí que sean más utilizadas en el discurso artístico.

Al tratarse de una noción central de nuestra investigación, también abordamos en este apartado **el concepto de metáfora**, y lo hacemos deductivamente. Así, en primer lugar, la tratamos de una manera general: consideramos varias definiciones para extraer lo mejor de cada una de ellas; hacemos lo mismo con respecto a las clasificaciones y, por último, recuperamos las funciones de este tropo.

A continuación, y en nuestro avance desde lo universal hacia lo concreto, pasamos a estudiar **las metáforas en el discurso literario**. Vemos cómo los poetas son capaces de ir más allá del lenguaje cotidiano y de hacernos sentir cosas especiales a través de la utilización de figuras literarias, entre las que siempre destaca la metáfora. Resaltamos aquí la conveniencia de un enfoque ecléctico, y

relacionamos sus aspectos cognitivos, que son los menos conocidos, con la literatura. Este enfoque será tratado con detalle en el siguiente apartado.

Para terminar el segundo, estudiamos **las metáforas en el discurso cinematográfico**: observamos cómo son empleadas en el séptimo arte, llevamos a cabo un repaso de algunos cineastas destacados que las utilizaron, y principalmente estudiamos su tipología dentro del lenguaje cinematográfico; comprobaremos que es más difícil estudiarlas en este arte que en la literatura porque disponemos de menos medios y obviamente debido a la propia naturaleza del texto fílmico; si bien el cine tiene una variedad mayor de elementos de expresión y permite así un análisis más rico.

El tercer apartado corresponde a la **metodología**. Lo empezamos explicando la conveniencia de utilizar un **enfoque** ecléctico, mixto, de carácter retórico-tradicional pero también cognitivo-artístico, dada la estrecha relación existente entre los procesos cognitivos –por ejemplo, la imaginación– y el lenguaje. Creemos que este tipo de enfoque es el más adecuado para el análisis de las metáforas:

En el camp amplíssim de la teorització, l'anàlisi i la historiografia dels llenguatges creatius, cal combinar l'enfocament discursiu, la interacció entre reflexió teòrica i anàlisi, la interdisciplinarietat i l'aplicabilitat. I especialment pel que fa a la metàfora, ja que aquesta ocupa un lloc central en un ampli conjunt de fenòmens de creació i d'interacció entre grups socials i sistemes comunicatius. (Meseguer, 1994: 10)

A continuación, observamos la compleja relación entre los dos artes que nos ocupan, literatura y cine: estudiamos la manera en que se produce el cambio del texto literario al fílmico, y los tipos de adaptaciones de obras literarias al cine. La parte final de este tercer apartado corresponde al inicio de la aplicación práctica; presentamos en ella la **muestra** sobre la que va a tener lugar nuestro análisis y explicamos nuestro **modus operandi**.

El apartado cuatro es el más extenso ya que abarca el verdadero objeto de nuestro trabajo. Es aquí donde llevamos a cabo el **análisis de las metáforas** en *Wuthering Heights*. Hemos elegido esta novela por ser muy rica en metáforas, probablemente debido a su temática; y por haber dado lugar a varias adaptaciones cinematográficas conocidas. De ellas, estudiamos las tres más diferentes entre sí para que nuestras conclusiones abarquen un ámbito mayor.

Primero analizamos las metáforas **en la novela**; una a una vemos las más importantes y explicamos su función. En segundo lugar, hacemos lo propio **con tres de sus adaptaciones cinematográficas**. Al hacerlo, nos referiremos a otras obras donde las mismas metáforas tengan funciones similares para de este modo conferir un mayor rigor a nuestra investigación. Por último, contrastamos las metáforas de la novela con las de los filmes, y concluimos que, si bien abundan las similitudes –tanto en las metáforas escogidas como en su función, también existen algunas diferencias significativas.

El apartado final constituye un breve resumen de lo hecho en el trabajo. Profundizamos en las **conclusiones** a que hemos llegado, evaluamos las limitaciones y ventajas de nuestro estudio, destacamos algunas de sus utilidades y aplicaciones –que van más allá de la didáctica de lenguas– y para terminar proponemos varios caminos por los que podría ser continuado.

### **1.1.- La metáfora: constante en la vida cotidiana.**

Los lingüistas han estudiado la metáfora desde las más diversas perspectivas. Nosotros, siguiendo las corrientes más recientes al respecto, no restringiremos su presencia a la literatura sino que la consideramos un elemento común y constante en la vida cotidiana. Además, su uso ha sido muy valorado desde la Antigüedad. Ya Aristóteles decía que "la cosa más grande del mundo es, con



mucho, poseer el dominio de la metáfora. Esto es lo único que no puede ser impartido por otro; es la marca del genio" (Samaranch, 1967: 201).

Aunque por lo dicho anteriormente parece que Aristóteles cree que las metáforas sólo pueden ser utilizadas por las pocas personas dotadas de un gran talento, Mahon (1999) nos explica que este gran filósofo griego niega que unas pocas personas, los genios, vean similitudes mientras los demás no somos capaces de verlas; él simplemente cree que los genios ven más similitudes que la gente corriente. Por otra parte, Aristóteles no cree que todas las metáforas sean excepcionales, sino solamente aquéllas que utilizan los grandes dramaturgos de su época.

Efectivamente esto es así; de hecho, las metáforas son por su creatividad y originalidad una parte fundamental del lenguaje literario, pero en realidad su importancia es mucho mayor ya que, por una parte, aparecen con frecuencia en nuestro lenguaje en general y, por otra, también influyen nuestra forma de pensar y nuestra forma de actuar; vivimos rodeados de metáforas y éstas impregnan nuestra experiencia vital y diaria:

aunque hay una asociación inmediata que suele ligar el término metáfora a la lengua literaria, resulta claro que no se trata de un fenómeno exclusivo de este registro. Nuestro lenguaje cotidiano está lleno de ellas. (Escandell-Vidal, 1993: 219)

Esta novedosa idea, compartida en la actualidad por numerosos autores, fue formulada por primera vez por Lakoff a principios de los ochenta, y ha sido desarrollada en los últimos años por autores como los que veremos a continuación. La principal razón de este auge de la metáfora radica en la necesidad de ocuparse de los aspectos semánticos del lenguaje, demasiado olvidados hasta la llegada del cognitivismo. Entre los autores cognitivos, destacamos a Gibbs (1999: 34), quien afirma que "metaphor is not just seen in poetry and great writing, but infiltrates

many aspects of everyday speech [...] We're at a crossroads; We're just spinning our wheels; We can't turn back now;...". Estos ejemplos muestran cómo al hablar sobre una cosa tan cotidiana como nuestras relaciones sentimentales, lo hacemos mayormente a través de metáforas de ahí que éstas deban considerarse instrumentos fundamentales en el procesamiento y transmisión de la información lingüística.

Por su parte, Goatly (1997) va todavía más lejos y nos explica que la distinción entre el lenguaje literal y el metafórico es a menudo una cuestión de grado porque la "creación" y comprensión del lenguaje literal no sólo depende de, sino que a la vez utiliza, los mismos procesos mentales de los que se sirven las metáforas. Por tanto,

the opposition of literary to non-literary language is an unhelpful one, and the notion of literary language as a yes/no category should be replaced by one which sees literary language as a continuum, a cline of literariness in language use with some uses of language being marked as more literary than others. (Carter, 2004: 69)

Resulta claro que las metáforas se encuentran en muchos sitios. De hecho, a veces se convierte en un camino de ida y vuelta. El propio Goatly (1997: 107) nos demuestra que "the same processes necessary for literal utterances come into play in the understanding of metaphorical utterances" a la vez que "repeated metaphors provide us with cognitive furniture and become absorbed by word-formation and other lexicalization processes into the dictionary". Esto ocurre porque el significado lingüístico depende de nuestra experiencia y se fundamenta en nuestro conocimiento del mundo.

Palabras como "analogía" o "similitud" aparecen en cualquier definición de metáfora y constituyen aquello que las diferencia de otras figuras literarias. Teniendo en cuenta que la similitud entre dos conceptos se da cuando estos conceptos comparten algunos rasgos, ocurre y la utilizamos tanto para la definición

de palabras en el lenguaje metafórico como en el literal: es decir, en el literal también pueden aparecer metáforas porque también hay similitudes: una prueba más de la estrecha relación entre ambos lenguajes.

Finalmente, Ungerer & Schmid (1996) nos dan ejemplos como "the foot of the mountain" o "talks between Washington and Moscow", los cuales muestran que tanto las metáforas como las metonimias juegan un papel importante en el lenguaje cotidiano. En este trabajo no estudiaremos ejemplos de metonimia, a pesar de que al ser un fenómeno muy cercano a la metáfora presentan rasgos comunes. De hecho, sólo se diferencian en que,

mientras la metáfora opera entre dos dominios, la metonimia lo hace dentro de un sólo dominio [...] La metáfora asocia entidades provenientes de dos dominios distintos; la metonimia, por el contrario, asocia dos entidades conceptualmente contiguas pertenecientes al mismo dominio. (Cuenca & Hilferty, 1999: 111)

pero lo que verdaderamente debemos destacar es que "metaphor and metonymy are not just figures of speech in literature but also pervasive in everyday language" (Ungerer & Schmid, 1996: 117).

Además de todo lo dicho, señalamos que las metáforas siempre han tenido mucho poder: de persuasión, de conocimiento, para modelar la realidad... Nos comenta Gabriel Albiac en un artículo de opinión del periódico *La razón* que ya en 1824, Paul-Louis Courier, hombre al que debemos la codificación del panfleto político, escribió, en una irónica plegaria a Dios, la siguiente frase: "Cristo, salvador nuestro, sálvanos de las metáforas". El autor, consciente de la gran capacidad manipuladora de las metáforas y del carácter mezquino de los humanos, nos enseña que las palabras pueden llegar a matar:

Sí, las palabras matan. Por delegación. Masivamente [...] La angustiada responsabilidad moral de quien escribe cabe en esa consciencia trágica de que aquello que hace imprimir está llamado a producir realidad. Por otros, tal vez.

Pero, de la acción de esos otros es subsidiariamente responsable el escritor.  
(Albiac, 2005: 4)

Aun así, es preciso mencionar que la fuerza perlocutiva del lenguaje depende mucho de la autoridad de quien lo utiliza, del contexto en que lo haga y del nivel cultural de quien lo lee/escucha.

Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que el mundo de las metáforas es ilimitado y por tanto apasionante, convirtiéndose su estudio en un viaje que debe proporcionarnos mucho placer. Goatly (1997: 237) finaliza su libro con una preciosa metáfora que sin duda anima al estudio de las mismas:

metaphors are hills and mountains on the flat literal landscape. They are more noticeable and take longer to cross than the flat land. But in crossing them we obtain a different perspective, an alternative viewpoint.

por lo que merece la pena embarcarnos en esta aventura. Eso sí, la amplitud del objeto de estudio nos obliga a centrarlo. En el presente trabajo trataremos la metáfora principalmente en el campo literario y cinematográfico porque, por un lado, es ahí donde tienen más fuerza creativa y por tanto podemos hacer un análisis más exhaustivo y, por otro lado, porque los resultados obtenidos son extrapolables a otro tipo de discursos, tal como nos muestran las teorías más recientes.

## **1.2. - Objetivos del presente estudio.**

La primera premisa de este trabajo es el estudio de las metáforas como un elemento clave en la organización del discurso constatando su participación en la coherencia y cohesión de los textos. Para nosotros la mayor parte de ellos –sean

literarios o no— están plagados de metáforas, de manera que si no somos capaces de analizarlas correctamente, no podremos entender el texto y la comunicación no se llevará a cabo satisfactoriamente. De ahí la importancia de detectar las metáforas e interpretarlas de acuerdo al género del texto y, por supuesto, al contexto y a la situación en que se crea/recibe dicho texto.

Las palabras por sí solas poseen una enorme fuerza; tanto más la tendrán las metáforas. Ullman (1962: 36-37) nos explica que los poetas han realizado numerosos intentos para cristalizar, en forma de imagen, su visión interna de la palabra. Muchas de estas imágenes son de origen bíblico. También explica cómo las palabras han sido con gran asiduidad comparadas con el dinero, con armas afiladas e incluso con agentes o sustancias químicas: "In *Much Ado About Nothing*, Benedick says of Beatrice 'She speaks poniards, and every word stabs' (Act II, scene I); and Oscar Wilde talks of 'words which cut the air like a dagger' in *The Picture of Dorian Gray*". Ullman presenta más ejemplos pero lo importante es darnos cuenta de lo mucho que se puede hacer con el lenguaje, sobre todo si es utilizado de manera figurada.

Y es que la mayor parte de las palabras poseen strictu sensu un carácter metafórico. De hecho, Cuenca & Hilferty (1999) afirman que en cualquier tipo de lenguaje la norma es la polisemia, y no la monosemia; y que además la gran mayoría de las homonimias se pueden atribuir a polisemias que han perdido su motivación originaria.

Goatly (1997) nos demuestra cómo, al analizar cualquier texto, encontraremos que algunas palabras o bien tienen un significado más literal del que reciben en ese lugar del texto o bien hubo un tiempo en que lo tuvieron. Este nuevo significado que ahora representan se formaría con toda seguridad a través de un proceso figurativo, y en muchos casos, metafórico. Así pues, el uso de las metáforas se torna habitual en cualquier instancia de comunicación, aunque es bien cierto que en los textos científicos o en general en los que predomina un lenguaje

aséptico, la mayoría de las metáforas son lexicalizadas y además se intenta que los términos posean un único significado, al menos en ese contexto.

En este momento, creemos adecuado mencionar otra de las ideas que nos animó a llevar a cabo esta empresa. Tras la lectura de algunos de los autores de los que hemos hablado y hablaremos a lo largo del trabajo, hemos concluido que la metáfora es la parte del lenguaje que más se acerca a la imagen. En primer lugar, porque toda metáfora evoca una imagen. En segundo lugar, porque en la mayoría de imágenes, también encontramos metáforas. De hecho, como veremos, incluso la pantalla de cine es ya en sí una metáfora pues trata de eliminar los límites entre la ficción y la realidad.

El segundo y más novedoso objeto de nuestro trabajo es la aplicación del estudio de las metáforas a un género hasta ahora olvidado por los lingüistas, el cine. Así, la parte práctica del presente estudio estará centrada en el análisis de las metáforas en la novela *Wuthering Heights* de Emily Brontë y en tres de sus adaptaciones cinematográficas. Contrastaremos también los análisis de las distintas versiones entre sí y las enfrentaremos con la propia obra literaria. Nuestro objetivo es demostrar que también en un género como el cinematográfico las metáforas juegan un papel importante, y tanto en los aspectos simbólicos como en los estructurales, que, por cierto, suelen ir ligados. En esto radica la hipótesis principal de nuestro estudio.

Noël Carroll (1996: 204) llega a afirmar incluso que: "the first purpose that verbal images may fulfill is to revify dead metaphors and clichés. Hackneyed phrases –like 'laughing behind someone's back', become vivid again and their aptness shines forth when pictorialized". Si el cine sabe otorgar valor a metáforas muertas, es necesario que contenga metáforas originales, las cuales aún lo serán más por su carácter visual.

El uso de las teorías que trataremos en la sección dedicada al enfoque junto a otras más tradicionales que comentamos en el apartado 2.1.2, guiará nuestro análisis de las metáforas en estos dos géneros. En efecto, para llevarlo

adelante aplicaremos al cine las teorías originalmente utilizadas en el análisis literario y profundizaremos en la figura de la metáfora. Nos apoyaremos también en la estilística de la metáfora creada por Whittock (1990) y demostraremos la presencia de metáforas, de varios tipos, en diferentes películas.

Bravo (1993) nos explica la enorme influencia de la literatura en el cine –empezando por los franceses en los primeros años del cine mudo y siguiendo con Griffith, creador del modo de representación clásico o institucional, a partir del cual se consolidan las adaptaciones cinematográficas de material literario. Y esto todavía ocurre ya que en los últimos años podemos encontrar artículos de revistas y periódicos tales como “El cine europeo recurre a la literatura” o “Hollywood busca apoyo en la literatura”.

Al principio se adaptaban novelas del siglo XIX ya que los primeros filmes iban dirigidos a un público que había sido educado en esta tradición literaria; pero a partir de los años 50 se amplió el número de espectadores potenciales, muchos de los cuales no habían leído estas novelas sino los best-sellers contemporáneos. En la actualidad, esto sigue ocurriendo; de ahí que gran parte de los guiones cinematográficos tengan su origen en textos literarios. Ésta es otra de las razones que nos ha llevado a plantearnos el reto de este trabajo:

Que la historia de amor entre el cine y la literatura viene de lejos, nadie lo pone en duda. Como tampoco que este *affaire* ha sobrepasado las cotas de lo sentimental y se ha convertido en un negocio productivo que pide a gritos un espacio donde retroalimentarse. Vayan a la cartelera, miren los títulos estrenados y alucinarán con la cantidad de películas que son adaptaciones literarias. A saber: *Syriana*, *La Fiesta del Chivo*, *Brokeback Mountain*, *Tirante el Blanco*, *El Código Da Vinci...* Y llegarán *Alatriste* y muchas más. Pero, si no tienen bastante con esto, observen los finalistas de los Oscars de los últimos años y comprobarán que la mayoría son guiones adaptados; o echen un vistazo al estudio realizado por el CDA (Centre de Desenvolupament Audiovisual), dependiente de la Generalitat de Catalunya, donde, entre otras cosas, se afirma

que entre el 1 de enero de 2002 y el 30 de junio de 2005 se estrenaron en España 1454 películas de las que un 20,35 por ciento eran versiones de obras literarias, y que las producciones europeas basadas en adaptaciones recaudan más que las que tienen guiones originales. (López, 2006: 4)

Por otra parte, siempre resulta enriquecedor complementar la lectura de obras de la literatura universal (en nuestro caso *Wuthering Heights*) con el visionado de las películas inspiradas en ellas pues tenemos la certeza de que a menudo quien prefiere ver a leer acaba percatándose de que ambas cosas son complementarias. De esta forma, la actitud pasiva frente a la pantalla puede dinamizarse con el acto creativo que de por sí implica la lectura, al igual que ésta se enriquece con imágenes.

Por ello, con este trabajo, pretendemos acercar la lectura al cine y viceversa. Éste sería nuestro tercer objetivo, aunque sea más deseable que demostrable. Debemos aprender a ver las artes y la cultura en su conjunto teniendo en cuenta además que, cuantos más recursos conozcamos y más material previo tengamos, más placer obtendremos de los libros y de las películas. El director o el escritor pueden ayudar al lector o espectador, pero en última instancia debe ser éste el que realice la labor interpretativa e integradora. Consideramos que nuestro trabajo puede animar y ayudar a ello.



## **2.- Revisión de la literatura.**

Antes de adentrarnos en la parte práctica del trabajo, consideramos necesario resumir el estado de la cuestión en la actualidad. Para ello, hemos revisado diferentes teorías que han sido ampliamente utilizadas en el estudio de las metáforas a la vez que estudiamos la aportación de esta figura literaria a la organización del discurso en general. Aunque siempre nos quedará algo en el tintero, ya que la existencia de muchas y muy buenas teorías al respecto nos obliga a seleccionar, y debido también a que en el campo en que nos movemos, aparecen nuevas aportaciones cada año, creemos que se trata de dos pasos convenientes para un desarrollo coherente de nuestros objetivos.

Dada la importancia de la noción de metáfora para nuestro estudio, la trataremos en profundidad en este apartado. En primer lugar, y debido a nuestro avance deductivo, estudiaremos dicha figura literaria de un modo general para poder definirla y proponer también una clasificación de la(s) misma(s). Posteriormente, la estudiaremos dentro del campo literario y cinematográfico con el objetivo de observar bajo qué formas puede aparecer en estos discursos.

### **2.1.- La metáfora en distintos tipos de discurso.**

#### **2.1.1. Elementos que organizan un discurso.**

Si queremos embarcarnos en el mundo de las metáforas y conocer su funcionamiento, es muy importante tener presente y entender la continuidad entre el lenguaje metafórico y el literal. Para conseguirlo, y más aún teniendo en cuenta que la distinción entre los dos tipos de lenguaje no está del todo clara, necesitamos comprender el funcionamiento de la comunicación en un sentido global.

Ponterotto (2003: 283) nos explica que las metáforas juegan un papel fundamental en la conceptualización humana y por tanto en el lenguaje en general. Es más, "if metaphor has such a central role in the interpretation and expression of human experience, then from a linguistic point of view, it could be hypothesized to be a cohesive source in discourse". Como podemos ver, nuestra idea funciona en ambos ámbitos. Y es que, también debemos señalar que

aesthetic experience can occur in any aspect of everyday lives; whenever we take note of, or create for ourselves, new coherences that are not part of our conventionalized mode of perception or thought. (Lakoff & Johnson, 1980: 236)

Por estas razones, aunque en la parte práctica nos centraremos en el cine y la literatura, en este apartado trataremos los elementos que organizan un discurso en general.

Todo discurso es un proceso que da como resultado un texto. Hay muchos tipos de textos pero para su organización y adecuada comprensión, todos ellos necesitan al menos ser coherentes y cohesivos. Coherencia y cohesión son dos conceptos muy parecidos (de hecho, en el Diccionario de la RAE, se les considera sinónimos en su segunda acepción, la que tiene que ver con el mundo de la física) pero sólo al de coherencia le da un sentido lingüístico: "estado de un sistema lingüístico cuando sus componentes aparecen en conjuntos solidarios". La cohesión es definida simplemente como "acción y efecto de reunirse las cosas entre sí o la materia de que están formadas". Sin embargo, ya hace dos décadas, desde la publicación del famoso libro de Halliday y Hasan (1976), que estos dos conceptos forman parte de la ciencia de la lingüística. Tanto es así que hoy en día todos los lingüistas consideran estos dos fenómenos como imprescindibles para la organización de cualquier tipo de texto.

Por tanto, son la coherencia y la cohesión, recursos que como podemos ver guardan una relación muy estrecha entre ambos, los que confieren textura a un

discurso Por una parte, "for a text to be coherent, it must be cohesive" (Halliday, 1985: 339); por otra, "even when two sentences are related by a cohesive tie, hearers have to go beyond their linguistic resources in order to recover an interpretation" (Blakemore, 1988: 232).

La cohesión es un elemento muy ligado al texto. Beaugrande (1980) la define como "the standard of textuality which concerns the ways in which the components of the surface text, ie the actual words we hear or see, are mutually connected within a sequence" pero también nos podemos referir a ella de la siguiente forma:

In order to construct discourse, we need to be able to establish additional relations [...] that may involve elements of any extent, both smaller and larger than clauses, from single words to lengthy passages of text; and that may hold across gaps of any extent, both within the clause and beyond it [...] These non-structural resources for discourse are what are referred to by the term cohesion. (Halliday, 1985: 308-339)

Este autor distingue cuatro grandes mecanismos que dan lugar a la cohesión de un texto:

- Referencia, tanto anafórica como catafórica: nos referimos al tipo de relación a la que da lugar el uso de los demostrativos, pronombres personales, etc
- Elipsis (y sustitución): También de carácter anafórico, la elipsis se da cuando presuponemos algo que ya no aparece por relación a un elemento anterior al que está sustituyendo. En el caso de que sí aparezca un término relacionado con el que sustituye para reemplazarlo, se llama sustitución.
- Conjunción: con este término nos referimos a relaciones lógico-semánticas como "elaboration (apposition and clarification)", "extension" y "enhancement".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Se trata de la nomenclatura utilizada por Halliday. No la hemos traducido porque no hemos encontrado un término en español que equivalga exactamente a estos vocablos.

- **Cohesión léxica:** tiene que ver con la selección de palabras que están relacionadas con las que han aparecido antes; nos referimos a fenómenos como la repetición, la sinonimia y las expresiones idiomáticas.

Como el trabajo está centrado en el análisis de metáforas trataremos de ver y demostrar que la metáfora, sólo por su carácter cognitivo, ya tiene una función cohesiva en la organización del discurso. De hecho, a veces son las metáforas las que establecen el marco interpretativo para el resto de una conversación y a esto ayuda en gran medida el contexto, tanto lingüístico (lo que se acaba de decir) como visual (el lugar donde se encuentren los interlocutores) y cultural (sus conocimientos generales o enciclopédicos).

La cohesión nos permite combinar los recursos lingüísticos disponibles para establecer relaciones dentro de un texto; pero para explicar cómo se comprende un texto también necesitamos estudiar las relaciones de contenido semántico ya que, como comenta Blakemore (1988) cualquier discurso es coherente; es decir, en cualquier texto, debemos interpretar sus elementos como conectados. Aquí es precisamente donde radica la diferencia entre ambos conceptos: mientras la cohesión hace referencia a las relaciones dentro del texto pero entre los elementos de la superficie, la coherencia trata las relaciones alrededor del texto, entre los elementos que lo subyacen, como los conceptos y las ideas.

Según Van Dijk (1980), la coherencia es una propiedad del discurso basada en la interpretación de cada oración individual con respecto a la interpretación de otras oraciones, ya que éstas no siempre están conectadas y pueden formar un texto coherente sin estar en absoluto relacionadas. Beaugrande (1980) define la coherencia como "the standard of textuality which concerns the ways in which the components of the textual world, ie the configuration of concepts and relations which underlie the surface text, are mutually accessible and relevant". Este concepto tiene que ver con aspectos semánticos, con el significado global del texto y con el proceso de selección y organización de la información. Una parte

fundamental de la coherencia textual es la llamada "progresión temática" que trata las relaciones entre la información ya conocida (tema) y la nueva (rema).

La propia Blakemore (1988: 244) llega a distinguir, a grandes rasgos, dos tipos de coherencia:

On the one hand, there is the coherence that arises from the role that one utterance plays in determining the relevance of another, while on the other, there is the coherence that arises from the role that one utterance plays in determining the content of another.

Lakoff y Johnson (1980: 17-18) nos explican cómo la coherencia se da incluso dentro del sistema metafórico general de una lengua. Así, al hablar de las metáforas especializadoras<sup>2</sup> consideran que, por una parte, "there is an internal systematicity to each spatialization metaphor. For example, *happy is up* defines a coherent system rather than a number of isolated and random cases" y, por otra parte, "there is an overall external systematicity among the various spatialization metaphors, which defines coherence among them. Therefore, *good is up* is coherent with *happy is up*, *healthy is up*".

En segundo lugar, estos mismos autores defienden que los valores más fundamentales en una cultura deben ser coherentes con las metáforas de dicha cultura ya que la experiencia humana se organiza a través de metáforas: "As an example, let us consider some cultural values in our society that are coherent with the *up-down* metaphor: *More is better* is coherent with *more is up* and *good is up*. *Bigger is better* is coherent with *more is up* and *good is up*". Así pues, nuestros valores forman un sistema coherente con las metáforas de las que vivimos. Y es que, como ya explicamos, las metáforas influyen no sólo nuestro comportamiento lingüístico sino también nuestro pensamiento y nuestro sistema de valores.

---

<sup>2</sup> Según la traducción de José A. Millán y Susana Narotzky de Lakoff & Johnson (1980) publicada en la colección teorema de Cátedra.

Pero la coherencia a nivel metafórico no acaba aquí ya que Lakoff y Johnson también nos demuestran que las implicaciones metafóricas de cualquier metáfora hacen coherentes todos sus ejemplos. Así llegamos a la lógica matemática del silogismo: si "an argument is a journey" y "a journey defines a path" entonces "an argument defines a path" (1980: 90). Por otra parte, también hay coherencia entre dos aspectos metafóricos de un mismo concepto. Así, la metáfora "an argument is a journey" destaca la dirección, la meta de las discusiones mientras que la metáfora "an argument is a container" subraya el contenido de la discusión pero las dos metáforas son coherentes entre sí y tienen implicaciones comunes.

A pesar de todo lo señalado anteriormente,

it is misleading to think of concepts as a whole as being either all metaphorical or nonmetaphorical [...] Part of a concept's structure can be understood metaphorically, using structure imported from another domain, while part may be understood directly, that is, without metaphor. (Lakoff & Turner, 1989: 58)

Así, la muerte puede entenderse a través de metáforas pero hay aspectos de la muerte –como que estar muerto supone no funcionar o no moverse– que se entienden directamente. Incluso un concepto tan insignificante –como la cola de un perro– puede entenderse de forma convencional –no metafórica– o de forma figurada –si por ejemplo entendemos que la cola del perro funciona como una señal para advertirnos de algo.

Por otra parte, no debemos pensar con respecto a las interpretaciones directas o "menos metafóricas" que por el hecho de serlo son totalmente objetivas. Ni mucho menos, al igual que encontramos coherencia entre los sistemas metafóricos de una lengua y su cultura, la experiencia se percibe de manera diferente según la cultura; lo que ocurre es que la base de estas metáforas son nuestras experiencias cotidianas y rutinarias pareciendo así más objetivas. El modelo cognitivo idealizado de Lakoff (1987) da cuenta de esto y nos explica que

todas las palabras –de carácter metafórico o no– sólo son representaciones parciales influidas por nuestras expectativas sociales.

También parece claro que el emisor no utiliza el primer tipo de coherencia que se le viene a la cabeza para continuar un discurso ya que a veces un texto perfectamente coherente no tiene sentido y por lo tanto tampoco relevancia para el oyente. Así pues, también deberemos estudiar los aspectos que explican "the appropriateness of utterances in discourse" como son "the topic of discourse, the principles which constrain the speaker's choice of utterance, and the ways in which hearers select from their global knowledge the right parts to interpret the text" (Blakemore, 1988: 235).

Por otro lado, un mismo texto puede ser adecuado para un género pero no para otro (comparar una autobiografía con un currículum vitae) y a veces expresiones incoherentes encuentran sentido gracias al contexto. Esto ocurre mucho en las conversaciones e incluso en el cine donde la imagen aporta un nuevo contexto. También ocurre en literatura pero no tan a menudo. Por tanto, para entender perfectamente un texto –lo que Blakemore (1988) llama la "complete well-formedness of a text", necesitamos recurrir a la pragmática, dentro de la cual a su vez también cobran importancia las metáforas. Nos explica Aitchison (1994: 147-154) que las personas somos:

amazingly good at extending the application of words [...] the mental lexicon contains equipment which enables a person to continually expand old words and create new ones [...] metaphor becomes the most noticeable form of extended word usage.

Y es que, como ya hemos dicho varias veces, se trata de un camino de ida y vuelta:

The purpose of metaphor is basically twofold: its referential purpose is to describe a mental process or state, a concept, a person, an object, a quality or

an action more comprehensively and concisely than is possible in literal language; its pragmatic purpose, which is simultaneous, is to appeal to the senses, to interest, to clarify "graphically", to please, to delight, to surprise. (Newmark, 1995: 104)

El estudio de estructuras sintácticas o retóricas no basta para identificar a las metáforas, debemos recurrir también a la interpretación de grupos de significados; en este sentido, podemos afirmar que las metáforas pertenecen al terreno de la hermenéutica. Por tanto, una buena definición de metáfora abarca lo que una oración significa, el dominio de la semántica; pero también lo que el emisor quiere decir al utilizarla en un determinado contexto, el dominio de la pragmática. La semántica cognitiva propuesta por Ullmann (1962) se encuentra entre estas dos disciplinas, ya que estudia la interacción entre lo que tradicionalmente se entiende como significado "de diccionario" y los conocimientos enciclopédicos, reconociendo la importancia capital de la pragmática en el proceso de cambio lingüístico.

Rumelhart (1993) se refiere a esto al señalar que existe una distinción clave entre lo que una expresión (o conjunto de expresiones) significa; es decir, su significado literal; y aquello que realmente trata de comunicarse con dicha expresión; es decir, por un lado, está el significado y la forma de las palabras; por otro, el pensamiento o intención del hablante.

Hay autores como es el caso de Fraser (1993: 334-335) que llegan a clasificar las formas –él distingue tres– en que el emisor señala una intención metafórica. En primer lugar, "the speaker can simply announce his intention to have the utterance interpreted as a metaphor" encabezando la frase con sintagmas como "speaking metaphorically". En segundo lugar, "the speaker can use a semantically anomalous sentence". Por último, "the speaker can use a meaningful sentence, but one whose content, given the context of utterance, is either obviously false or simply irrelevant" es decir, cuando el hablante utiliza una oración ambigua desde un punto de vista pragmático.



Aunque los dos significados señalados tienen importancia, en el ámbito de la metáfora destaca el segundo, aspecto al que le dedicaremos más tiempo. En todo caso, "Es imposible, pues, desvincular la semántica (lo denotativo) de nuestra comprensión del funcionamiento del mundo (lo connotativo) ya que este conocimiento forma parte del sentido global de una expresión" (Cuenca & Hilferty 1999: 78).

De todas formas, en una buena metáfora los dos objetivos van de la mano. Por ejemplo, cuando Machado escribe: "en primavera, la tierra se cubre de gotas de sangre" estas "gotas de sangre" sirven para referirse a las amapolas pero también dan un placer estético a quien lo lee. Como es habitual, el contexto, en este caso "en primavera", es esencial para la correcta interpretación de la frase.

En el tercer apartado trataremos nuestra aproximación a las metáforas, pero las ideas que acabamos de estudiar están en el origen del enfoque propuesto por Whittock (1990) y que seguimos en nuestro trabajo. Por eso debemos explicar desde ahora que el enfoque imaginativo interpreta las metáforas centrándose en la situación, en el contexto; a diferencia del enfoque retórico que se centra en el lenguaje. La situación suele tender un puente entre los diversos significados que pueda tener una expresión. Así, las oraciones y planos que rodean a la expresión metafórica pero también el pasado del receptor –nos referimos tanto a las experiencias personales como a las obras que ha leído o visto– acercan o incluso a veces alejan la intención del creador a la interpretación del que lo recibe.

Todo este extenso análisis de los elementos que participan en la organización del discurso ha pasado por alto el hecho de que los significados que las palabras tienen en el diccionario pueden verse sutilmente alterados a lo largo de los textos. Nos referimos a los momentos en los que le damos una carga emotiva a cualquier tipo de palabra pero también a fenómenos como la hiponimia, la antonimia,... Según la teoría de la subjetivización de Traugott (1986) un gran número de cambios semánticos se pueden atribuir al enriquecimiento pragmático de

elementos léxicos, siendo el emisor el origen del cambio lingüístico al subjetivizar progresivamente sus mensajes.

De esta forma, dos palabras de significado similar en el diccionario –por ejemplo, tormento y tortura– pueden significar cosas diferentes en un determinado texto (mientras tormento se refiere al sufrimiento mental, tortura lo hace al físico). Pero también puede ocurrir lo contrario: así, dos palabras de significado diferente –como fantasía y visión– pueden acabar siendo sinónimos.

Como afirma Goatly (1997: 24-26) "texts destabilize and renegotiate the value of dictionary terms", por lo que a lo largo de los mismos cambian o se hacen borrosos los significados de las palabras; y es justo en este lugar intermedio e inestable donde las metáforas participan con mayor fuerza y adquieren más viveza.

Hay varios factores que facilitan los cambios semánticos, según Ullmann (1962); a saber, el hecho de que la lengua se transmita de una manera discontinua de una generación a otra, la vaguedad en el significado de algunas palabras, la pérdida de motivación, la polisemia, los contextos ambiguos y la estructura del vocabulario. Todos tienen mucha importancia aunque para nuestro análisis destacan el segundo, el cuarto y el quinto.

Cuando definimos una palabra a través de varias metáforas (como por ejemplo al definir "argument" como "journey", "battle", "container" y "building"), los significados de estas palabras comparten una estructura conceptual que los asemeja. Esto ocurre porque nuestra conceptualización del modelo cognitivo X (en este caso "argument") se basa en dichas metáforas. De esta forma, acabamos entendiendo "argument" por analogía con nuestro conocimiento de los rasgos de los cuatro vehículos metafóricos. Y esto ocurre así porque "cognitive models of abstract phenomena (como por ejemplo "argument") are indeed grounded in basic experiences" (Ungerer & Schmid, 1996: 122-126).

Como hemos visto, el poder organizativo de las metáforas llega incluso al mundo de las emociones de manera que, por ejemplo, "aspects of fear like the blood leaving the face, the body paralysed, people feeling tormented, tortured and

overwhelmed... are reflected in metaphorical expressions which provide the conceptual structure of emotions all by themselves" (Ungerer & Schmid, 1996: 130).

Resulta lógica, por tanto, la gran importancia de las metáforas en el lenguaje del arte. Según el principio de jerarquía propuesto por Koestler (1967), los temas de cualquier conversación se agrupan según sus significados, en orden de importancia, de manera que el significado de menor relevancia sirve al de mayor. Interpretar una obra de arte consiste en entender la estructura y relación entre sus partes, en reunir significados dispares. Por tanto, y aunque resulte paradójico, cuanto más organizada esté una obra de arte, más esfuerzo tendrá que hacer el receptor para darle orden, ya que las metáforas aportan a la vez cohesión y complejidad.

### 2.1.2. Enfoques cognitivo y lingüístico: teorías tradicionales.

Fue Aristóteles quien acuñó la primera definición de metáfora. Una leyenda dice que un alumno le preguntó "¿qué es la vida?" y él le contestó "la vida es un estadio intermedio". Danesi (2004) nos explica esta respuesta al señalar que la vida, y Aristóteles lo sabía muy bien, es un concepto que entendemos intuitivamente y que no permite una explicación directa. Así pues, la mejor forma de definirla era y es a través de una metáfora. No es casualidad que en esta leyenda se pregunte por la vida ya que:

ideas such as life or death are perennial centres of synonymic attraction; we can see it, for instance, in the cluster of synonyms and periphrases surrounding the concept *death*, which includes legal expressions like *decease*, euphemisms like *depart his life* or *pass away*, and a rich assortment of jocular and picturesque slang phrases: *go west*, *kick the bucket*, *peg out*, *snuff out*, and many more. (Ullman, 1962: 150)

Fue este conocido filósofo griego quien, con su visión literal del significado, dio lugar a la primera gran teoría sobre la metáfora, teoría que aún tiene vigencia para muchos y que, paradójicamente de la vida, ha relegado el estudio de la metáfora a un plano secundario durante años. "The Literal Meaning Theory"<sup>3</sup> defiende que todo lenguaje cotidiano o literal es semánticamente autónomo y aunque constituye la base de las metáforas éstas permanecen fuera de él. Para los seguidores de Aristóteles, existe una realidad objetiva independiente de nuestra mente y no reconocen que verdad y falsedad son conceptos relativos. Limitan el estudio de las metáforas al discurso literario y les dan un valor meramente instrumental. Esta teoría es la que más influencia ha tenido en el pasado. De hecho, nos explica Danesi (2004: 12-13) que, aunque el descubrimiento de Aristóteles fue enorme,

it may have been Aristotle himself who ingrained the strictly rhetorical view of metaphor [...] by affirming that its most common function was to spruce up more basic literal ways of speaking and thinking.

A continuación, vamos a comentar brevemente otros enfoques tradicionales, parecidos al que acabamos de explicar, y que difieren bastante del cognitivo, aproximación que –como sabemos– se encuentra en el origen de este trabajo. Nosotros los combinaremos en la aplicación práctica, por lo que creemos conveniente tratarlos ahora, aunque brevemente. Queremos de esta manera enriquecer nuestra labor de análisis y aportar más rigor y perspectiva al trabajo. Coincidimos con Laínez (1994: 179) en que:

toda aproximación que realicemos al mundo de la metáfora, o de cualquier otro tipo de figuras, necesariamente ha de nacer de la retórica clásica [...] pero sería injusto ignorar la evolución multidisciplinar en el estudio de la metáfora a

---

<sup>3</sup> Encontramos una explicación detallada de esta teoría y las que estudiamos a continuación en Lakoff & Turner (1989: 110-136).

lo largo de la historia; figura que ha sido punto constante de investigación por diversos campos del saber, hasta el extremo de convertirla en objeto central de reflexión de nuestro tiempo, era metafórica por excelencia.

De ahí la conveniencia de incluir este subapartado en nuestro estudio. "The Grounding Hypothesis" parte del concepto de "autonomía semántica": una expresión es semánticamente autónoma si posee significado completo por sí misma.

De esta manera, el entendimiento metafórico procede de una estructura conceptual semánticamente autónoma; pero esto no es así ya que los conceptos metafóricos no son semánticamente autónomos sino que dependen, al menos, del contexto y la tradición cultural.

Aquellos que apoyan "the Dead Metaphor Theory" sostienen que todas las metáforas que son convencionales están muertas y por tanto ya no se les debe considerar como tal. Esto no es así porque aunque algunas metáforas ya no tienen vigencia, hay muchas otras que aun siendo convencionales todavía conservan su carácter metafórico.

"The Interaction Theory" defiende que cuando una metáfora adquiere un carácter convencional, puede activarse hablando sólo del término origen. Para quienes apoyan esta teoría, siendo Richards (1936) su mayor exponente, toda metáfora presenta una doble dirección: del término origen al término final y viceversa, con lo que concluyen que no hay término origen ni término final. Pero esto no es así: por ejemplo, cuando utilizamos la metáfora "la vida es un viaje", pensamos que la vida es como un viaje pero no al revés de manera que nuestra vida sí tiene las características de un viaje pero un viaje no necesariamente las de nuestra vida.

Un enfoque más moderno de esta última teoría es la llamada "Sense Implication Hypothesis" (Danesi, 2004: 39-40). Quienes la defienden, definen la metáfora como "an abduction, the result of associating certain concrete and abstract concepts to each other, not by a pure flight of fancy but because they

entail or implicate each other". La vinculación ocurre a través de los sentidos; y por tanto esta perspectiva encaja mejor en nuestro enfoque.

Como hemos podido comprobar, estas teorías tienen una fundamentación lingüística. Y es que la teoría cognitiva, de carácter filosófico a la vez que lingüístico, es muy reciente. Aun así, Brooke-Rose (1958: 3), ya a finales de los cincuenta, se dio cuenta de la existencia de dos aproximaciones diferentes al análisis metafórico: "the philosophical approach, which concerns itself with idea-content, and the linguistic approach, which concerns itself with language" advirtiendo que gran parte de los enfoques de un tipo acaban recurriendo a los del otro tipo.

En esos años cualquier aproximación desde la filosofía no era bien recibida; por eso, los estudios anteriores a finales de la década de los setenta se decantan por enfoques marcadamente lingüísticos. Así ocurre, por citar las dos tendencias de mayor renombre, con el estructuralismo encabezado por Saussure y el generativismo de Chomsky. Para ellos, las metáforas no son dignas de estudio porque constituyen una simple desviación de las reglas lingüísticas. Sin embargo, en los últimos veinte años se han puesto en boga enfoques que parten de la psicología y la filosofía, aunque sin olvidar la lingüística; así ocurre con el cognitivo. Ideas como la de Tato García-Espada (1975: 87), quien afirma que:

todo el lenguaje es metafórico [...] de donde, y en el campo estrictamente lingüístico, se deduce que es un error considerar la metáfora –y todo el lenguaje figurado en general– como un desvío más o menos acentuado de cualesquiera normas o reglas [...] porque el lenguaje mismo es pura y constante metáfora.

son las que dieron lugar unos años más tarde –se suele hablar de 1987– a este nuevo enfoque.

El estudio de la metáfora desde una perspectiva cognitiva nació a principios de los ochenta y tiene como padres a Ortony (1988), a Langacker (1987)

y a Lakoff & Johnson (1980) entre otros. Sus aportaciones derivaron en la CMT, "conceptual metaphor theory" la cual se basa en que el significado metafórico impregna el lenguaje y el pensamiento. A modo de resumen de esta aproximación, podemos citar a Semino & Steen (2008: 235):

Cognitive metaphor theorists have shown that ordinary, everyday language is pervaded by patterns of conventional metaphorical expressions (e.g. "I need a sense of direction", "I am not getting anywhere in life"), and have proposed that these patterns reflect systematic metaphorical mappings across domains in long-term memory -known as conceptual metaphors (e.g. Life is a journey). Within this theory, metaphor is a ubiquitous and indispensable linguistic and cognitive tool, which we use systematically to conceive of our more abstract, subjective experiences (e.g. the workings of our minds), in terms of concrete, physical experiences (e.g. manipulating physical objects).

Estas ideas han tenido un efecto positivo adicional ya que, gracias a ellas y según nos advierte Steen (1994), la metáfora ha perdido ese estigma de anormalidad o desviación con el que se le solía referir. Entre los descubrimientos de esta novedosa perspectiva, podemos señalar al menos tres (Danesi, 2004: 20-21):

- "the literalist approach asserts that we encode and decode linguistic messages on the basis of a literal meaning, deciding on a metaphorical one only when a literal interpretation is not possible". La CMT ha demostrado que esto es falso.

- Para Chomsky, cualquier combinación de palabras anómala es legítima pero sin significado: "what Chomsky ignored is that although we do not extract literal meaning from such strings, we are certainly inclined to extract a metaphorical meaning from them". Danesi incluso llegar a afirmar, aunque quizás excediéndose, que la interpretación literal es una excepción a la hora de leer estas unidades del discurso.

- Por último, la CMT ha descubierto que toda metáfora implica un imaginario mental y por lo tanto no necesita ayudas para su interpretación. Según esto, no por encontrar un dibujo al lado de una metáfora la interpretaremos más fácilmente. Ya comentamos en el primer apartado, que la metáfora es imagen y es palabra; por tanto, puede aparecer en una palabra pero no de forma necesaria, e igualmente en el caso de las imágenes.

En todo caso, la aproximación cognitiva ha tenido consecuencias negativas; al pasarse a estudiar la metáfora también dentro de las ciencias sociales, esta figura literaria ha dejado de ser una cuestión exclusiva de la retórica y la lingüística por lo que es más difícil evaluar los nuevos estudios sobre ella; estudios, por otra parte, cada vez más habituales. Gibbs (2008: 4) señala que este aumento, proveniente de campos muy diversos, ha hecho crecer la sensibilidad por la metáfora a la vez que nos demuestra que estudiosos de muchas disciplinas (música, arte, leyes, etc) pueden ayudar a entender el funcionamiento de este tropo. Razón de más para que nosotros utilicemos un enfoque ecléctico, como veremos en el apartado 3.

Y es que los estudios sobre metáfora tienen cada vez más un carácter multidisciplinar e interdisciplinar. No resulta extraño pues, como ya sabemos, "figurative expressions appearing in artistic discourse, as well as entire works, rely on and extend the basic 'deep' conceptual metaphors that govern everyday figurative expressions " (Shen, 2008: 305). Estos estudios muestran la prominencia del pensamiento metafórico en la vida cotidiana pero se nos plantea un nuevo problema:

If people's use of metaphor has become part and parcel of our view of cognition, and its proverbial relation to literature has been undermined, what is the relation between metaphor and literature? Can we still speak of such a thing as literary metaphor? (Steen, 1994: 4-5)



Estas dudas las veremos resueltas a lo largo del trabajo. Para finalizar, debemos mencionar que, a la hora de analizar metáforas, sólo utilizaremos las clasificaciones tradicionales de manera implícita ya que nuestro objetivo no es confeccionar una clasificación de metáforas. "The Literal Meaning Theory" se adapta perfectamente al discurso del arte pero nosotros iremos más lejos ya que consideramos la metáfora una constante en todo tipo de discurso. Sí que utilizaremos ciertas premisas de esta teoría en nuestro análisis, pero sólo porque nos movemos en el lenguaje del arte.

Por su parte, "the Grounding Hypothesis" y "the Dead Metaphor Theory" son incompatibles con el enfoque cognitivo. La primera, porque para nosotros las metáforas no representan un lenguaje autónomo y por tanto las estudiaremos contextualizadas; la segunda, porque tanto en el análisis del filme como de la novela, observaremos algunas metáforas bastante convencionales comprobando que ese carácter no supone una pérdida total de su valor; más bien al contrario si se utilizan correctamente: "The title 'dead' may be conventional when applied to metaphors: some metaphors may be all the more influential when subliminal and seemingly quiescent" (Whittock, 1990: 118).

Este autor nos da un ejemplo de la película *The Grapes of Wrath* de John Ford. La familia Joad va a ser expulsada de su casa. Un hombre, con unas grandes gafas protectoras, la está demoliendo con un tractor. Este señor tiene el aspecto de haberse convertido en algo igual de inhumano que la máquina que utiliza, pero, al quitarse las gafas, comprobamos que en realidad se trata de un pobre hombre que se ve obligado a hacerlo para dar de comer a su familia. Esta inhumanidad es transmitida varias veces y de diferentes maneras a lo largo del film a través de metáforas que, aun siendo convencionales, son quizás más fuertes que otras más originales porque, en el universo del film, comunican algo triste que todos tienen que aceptar resignados.

Por lo que respecta a la "Sense Implication Hypothesis" nosotros consideramos, siguiendo a Ullman (1962), que la asociación siempre va de lo

concreto a lo abstracto y por tanto sólo podemos apoyar esta teoría parcialmente. Aun así, estas teorías tradicionales son válidas para el análisis de textos, sobre todo literarios, desde otras perspectivas e incluso parcialmente desde la nuestra.

En todo caso, lo más importante a la hora de elegir una teoría cuando ésta se aplica al terreno del arte es preguntarnos si mejora nuestro conocimiento de dicho arte y/o enriquece nuestra experiencia de las obras que lo conforman. Ambos aspectos son inseparables ya que:

Our knowledge of works of art is only acquired by experiencing them, and our grasp of genre, mode, or genus derives directly (and cannot be divorced) from that experiencing. It follows that a theory must be dispositional –that is, it must affect how we perceive the works, and how we reflect upon our experience of them subsequently. (Whittock, 1990: 95-96)

Nosotros creemos que con el enfoque utilizado –lo veremos en profundidad al comienzo del tercer apartado– sí cubrimos ambos aspectos; aunque es cierto que el tratarse de un estudio sobre metáforas lo facilita mucho porque es una figura con múltiple valor.

## **2.2.- La metáfora: definición, tipos y funciones.**

### **2.2.1. Definición.**

La mayoría de las definiciones para este término provienen del campo de la teoría literaria. Ya hemos revisado algunas de estas aproximaciones y ahora pasamos a analizar varias de las definiciones de metáfora propuestas desde el campo de la teoría cognitiva, parte clave de nuestra aproximación.

Los primeros autores que ampliaron el sentido del término más allá de la esfera literaria fueron Lakoff y Johnson, quienes la definieron en 1980 como un

conjunto de correspondencias conceptuales entre dos dominios distintos basado en la comprensión de una cosa en términos de otra. Para ellos, la metáfora es una actividad cognitiva que permite comprender y explicar situaciones complejas sirviéndose de conceptos más básicos y conocidos.

Desde el punto de vista cognitivo, las metáforas, como nos explica Niemeier (2003: 196), funcionan "by mapping the meaning structure of a more concrete source domain onto the [...] conceptual structure of a more abstract target domain in order to facilitate understanding of this second domain in some way". Así pues, las metáforas constituyen un mecanismo de economía lingüística pues facilitan nuestra comprensión de cosas que de otra manera serían difíciles de concebir y de explicar por sí solas. Cuenca & Hilferty (1999: 167) nos dan ejemplos de locuciones prepositivas como "a espaldas de la casa", "a pie de página", "de cara al verano", etc formadas por sustantivos referidos a partes del cuerpo humano y animal utilizados para expresar, metafóricamente, conceptos espaciales y/o temporales.

La definición expuesta en los dos párrafos anteriores es bastante amplia ya que puede abarcar infinidad de dominios. Por ello, nosotros la complementaremos con otra que, aunque de carácter similar, es más precisa y acota mejor el campo de estudio:

*A metaphor occurs when a unit of discourse is used to refer to an object, concept, process, quality, relationship or world to which it does not conventionally refer or colligates with a unit with which it does not conventionally colligate; and when this unconventional act of reference or colligation is understood on the basis of similarity or analogy. (Goatly, 1997: 108-109)*

Otra buena definición es la que nos da Halliday (1985) quien, desde su punto de vista funcional, nos explica que la metáfora ocurre cuando utilizamos una palabra para referirnos a algo parecido a lo que normalmente se refiere dicha

palabra; por ejemplo, "una inundación de protestas" para referirnos a "un gran número de protestas". Según él, una metáfora no es sólo una variación en el uso de las palabras sino aún más, ya que si le damos la vuelta vemos que también constituye una variación en la expresión de los significados.

Podríamos escribir un libro entero que recopilara las numerosas definiciones de metáfora pero no es éste el objetivo de nuestro trabajo. Para abreviar, vamos a mencionar tres rasgos de este fenómeno que aparecen explícita o implícitamente en cualquiera de sus definiciones. Por un lado, Black (1993) nos explica siguiendo las teorías de Beardsley, que aquello que distingue a una metáfora es que no puede ser interpretada literalmente porque, de intentarlo, resultaría una contradicción o un absurdo; en todo caso, algo claramente falso e irreal. Por otro lado, Sadock (1993) añade otras características. Según él, las metáforas comunican indirectamente algo que podría haberse comunicado directamente siguiendo las convenciones del lenguaje. Nos comenta también que nunca podemos contradecir una metáfora ya que, como no se crean para ser interpretadas literalmente, no están abiertas a ser rechazadas de la misma manera que lo está una expresión literal. Por último, Ponterotto (2003) señala que una metáfora funciona cuando resulta rápida, concisa y tiene viveza.

Para resumirlo, nos quedamos, por un lado, con la definición de Searle (1993) que incluye las características mencionadas anteriormente. Este autor se refiere a las metáforas como expresiones lingüísticas cuyo sentido literal es de alguna manera deficiente, ya que aparecen bajo la forma de falsedad obvia, de expresión sin sentido, y suponen una violación de los principios básicos de la comunicación por lo que su significado debe extraerse de la intención del emisor.

Y, por otro lado, con una cita que resume muy bien el estado de la cuestión y además se adapta perfectamente al concepto amplio de metáfora que nosotros proponemos, y que analizamos unos párrafos más adelante:

La metàfora és una de les eines de què disposa una llengua, una cultura, per produir coneixement, transmetre conceptes de difícil verbalització, o per intentar ser creatiu o afegir creativitat al llenguatge. Des del punt de vista cognitiu, la metàfora ja no ha de ser analitzada com un element figuratiu, patrimoni del discurs literari per excèl·lència, o com a fenomen lingüístic complex, sinó com a fet de pensament que ens permet d'entendre el món i a nosaltres mateixos. És un fenomen que ens ofereix la possibilitat d'entendre una realitat en termes d'una altra i que es converteix en el mitjà on es manifesta la manera de concebre el món de cada sistema lingüístic, pragmàtic i semiòtic. (Chaume, 1994: 261)

Para diferenciar la metàfora de otras figuras literarias, Leech (1969: 151) explica que aquello que caracteriza a las metáforas es la "norma metafórica", definida por él como:

a particular rule of transference which we may formulate: F is like L; that is the figurative meaning F is derived from the literal meaning L in having the sense "like L" [...] Naturally enough, metaphoric transference can only take place if some likeness is perceived between tenor and vehicle [...] Every metaphor is implicitly of the form "X is like Y in respect of Z", where X is the tenor, Y the vehicle and Z the ground.

Se produce así un efecto cognitivo especial; a saber, llegamos a asociar dos cosas que antes no uníamos ni en el pensamiento ni en la experiencia cotidiana. Por ejemplo, si olvidáramos el carácter metafórico de la expresión "una discusión es una guerra", podríamos acabar actuando como si de una guerra se tratara en cualquier discusión cotidiana sin apenas reparar en ello. Al inicio del trabajo ya mencionamos el poder que pueden tener las metáforas; ahora ahondamos en ello.

Con respecto a las partes de una metáfora, casi todos los autores parecen aceptar la propuesta de Richards (1936: 96-117):

The basic structure of metaphor is very simple. There are always two terms present: the thing we are talking about and that to which we are comparing it. The former is the tenor, the latter is the vehicle, whereas the feature or features they have in common form the ground of the metaphor [...] The tenor is identified with the vehicle by a kind of verbal shorthand.

En la actualidad al tenor se le llama "topic" (o "target" en otras teorías) y al vehículo también se la llama "source" pero el cambio de palabras no ha conllevado ningún cambio en su significado original, que proviene de Lakoff y Johnson (1980). Ellos distinguían el dominio origen, que presta sus conceptos; y el dominio destino, sobre el que se superponen dichos conceptos; y entendían la metáfora como la proyección de unos conceptos desde un dominio conceptual (el dominio origen) hacia otro dominio conceptual (el dominio destino) habiendo entre ellos un fundamento o atributo común. Se refieren a que para hablar y pensar sobre el dominio destino utilizamos la estructura y vocabulario del dominio origen:

Metaphors put in abeyance the literal references that would otherwise be made by tenor and vehicle, permitting us to entertain the possibility of a recategorization of the world. That is what figurative reference, or metaphorical truth, is. (Whittock, 1990: 119)

Por otra parte, debemos advertir que la semejanza entre el tenor y el vehículo puede ser de dos clases: objetiva y emotiva: "It is objective, for instance, when the ridge of a mountain is called a *crest* because it resembles the crest on an animal's head. It is emotive when we talk of a *bitter* disappointment because its effect is similar to that of a bitter taste" (Ullman, 1962: 213).

Además, coincidimos con González Requena (1994) en que la metáfora es un espacio semántico en el que a veces no resulta claro, y ni siquiera viable, la diferenciación entre término metafórico y término metaforizado; por tanto, las metáforas constituyen un espacio de desplazamiento semántico que causa una

cierta incertidumbre, pero a la vez, y sin que esto suponga una contradicción, una cierta condensación y una cierta expansión del sentido.

Vistas las dificultades a la hora de definir el término, nosotros presentamos un concepto amplio de metáfora. Y es que no todo es metáfora pero casi todo puede serlo. De la misma manera que hay figuras literarias diferentes a la metáfora pero con algo de ella, también hay aspectos artísticos en principio no figurativos –argumento, tema, punto de vista narrativo...– que reflejan procesos metafóricos. Las buenas obras de arte poseen varios estratos de significado, que se relacionan gracias a las metáforas. De esta forma, coincidimos con Whittock (1990: 15) al afirmar:

In art, figurative meanings coalesce to form new constellations; patterns amalgamate to create larger structures; constituent parts are ever-combining into significant wholes. Metaphor is not only an element in this process: The process itself is one of metaphorical transformation. Art by its very nature is, as Coleridge calls it, *esemplastic*; that is, metaphorical.

Para este autor, la mayoría de tropos pueden tener un uso metafórico; señala como ejemplos el símil, el símbolo, la sinécdoque, el paralelismo, e incluso la hipérbole. En este último caso, se nos presenta al tenor a través de un vehículo deformado en el sentido literal de la palabra, vehículo que transmite así su carácter grotesco al tenor.<sup>4</sup>

Pero hay más figuras de carácter metafórico. Así, Hawkes (1971: 4) al hablar del símbolo, la alegoría, la metonimia y el símil, comenta:

The distinctions between the various categories become so finely drawn [...] and so difficult to remember, that it becomes almost impossible to use them without a kind of simple-minded "reduction" of the work they are intended to

---

<sup>4</sup> Encontramos la explicación del carácter metafórico de estas figuras literarias en Whittock (1990: 5-19).

illuminate [...] Much of the mystery seems to disappear once the basic formal and linguistic principle of transference is seen either to animate all of them, or to be what they describe. They are types of Metaphor.

En nuestra opinión, lo crucial es el sentimiento que provoca la figura, y no su nombre; y desde el momento que comunica gracias a un uso metafórico nos creemos autorizados para llamarla metáfora. Podríamos hablar de usos metafóricos pero en aras de una transmisión rápida de nuestras ideas lo consideramos superfluo e innecesario.

Otra de las razones para utilizar un concepto abierto de metáfora es que todo lenguaje es en origen figurativo, metafórico. Lo sugerimos en el apartado 1.2; lo podemos comprobar ya en el lenguaje de los niños, quienes se enfrentan a diario a situaciones o cosas que no saben nombrar, y lo hacen utilizando palabras que presenten algún tipo de relación con estos nuevos sucesos. Estas palabras tienen carácter metafórico y se convierte en tarea difícil el interpretarlas. Por eso, algunos autores como Whittock (1990) distinguen otra parte de la metáfora, la tensión, referida al esfuerzo que permite no sólo relacionar el tenor y el vehículo sino también adaptar nuestra forma de pensar a las sorprendentes uniones que representa toda metáfora.

Clifton (1983) apoya esta idea argumentando que no debemos estudiar una figura literaria independientemente de las demás; y que una imagen puede ser el resultado de la combinación de varias figuras, o ser considerada una figura diferente dependiendo del punto de vista con que se analice. Más adelante mencionaremos los conceptos de "double vision" y de "questioning" que beben de estas ideas.

Para este autor, las metáforas fílmicas a nivel externo constan de dos partes; la imagen que aparece en la pantalla y el enriquecimiento –él lo llama "gloss"– que aporta el director. Se trataría aproximadamente de las dimensiones semántica y pragmática del tropo de las que hablamos en el apartado 2.1.1. Por



tanto, las metáforas implican bastante más que la adscripción de algunas características del vehículo al tenor; implican cambiar las categorías con las que damos cuenta de nuestras experiencias, algunas veces sólo de manera breve o provisional pero otras veces de un modo claro y permanente.

En todo caso, en una metáfora de las prototípicas se cumplen dos condiciones. En primer lugar, "the items must not be too similar [...] In a good metaphor, the items compared should not share major characteristics". En segundo lugar, "although the items involved may not share major characteristics, they must share some [...] the words involved share some fairly obvious characteristic, usually a minor one". De esta forma, "the items compared are likely to be dissimilar, in that they come from different semantic fields, and similar in that they share obvious, minor characteristics" (Aitchison, 1994: 150).

Y esto ocurre con más fuerza en el lenguaje artístico pues toda obra de arte llama la atención por sus diferencias con respecto al mundo real pero también por imitar algunos aspectos de éste. Por eso, al estudiar la relación entre el arte y la realidad, debemos tener en cuenta que es un proceso metafórico. El arte transgrede los sistemas de comunicación pero también los emplea.

Una de las metáforas conceptuales que destacan Lakoff & Johnson (1980) es la de "happy is up", que vimos en el subapartado 2.1.1. Pues bien, una metáfora tan general como ésta también la podemos encontrar en una película. Así, en *Mary Poppins* de Stevenson, el tío Alberto asciende literalmente al techo, siempre que está feliz y divertido; y no sólo eso pues para poder bajar al suelo necesita pensar en cosas tristes. Destaca la escena en que los niños le visitan, no pueden evitar reírse y divertirse, y acaban en el techo junto al tío. Creemos incluso que esta metáfora visual tiene más fuerza que la verbal pues enfatiza el carácter humorístico de la situación a la vez que nos enseña que la risa se contagia con facilidad.

A pesar de todo lo señalado, "las definiciones que se pueden hallar en los textos de las más diversas tendencias teóricas concuerdan en lo básico con la más

antigua de todas, la de Aristóteles: La metáfora consiste en aplicar a una cosa una palabra que pertenece a algo distinto" (Tato García-Espada, 1975: 29-30) siendo su característica fundamental la existencia de "una relación de semejanza más o menos cercana entre las dos realidades que se ponen en relación" (Escandell-Vidal, 1993: 219). La única gran modificación a este respecto desde entonces es la observación de que el proceso metafórico no tiene por qué operar exclusivamente entre palabras sino que puede hacerlo entre unidades más amplias del discurso, idea que también da razón de ser a nuestro trabajo.

Aun así, y como ya hemos comentado al principio del trabajo, no podemos caer en el error de considerar al lenguaje figurativo como muy diferente del lenguaje literal; Croft & Cruse (2005: 194) nos explican que aunque el lenguaje metafórico posee un carácter especial que lo distingue del literal, abarca básicamente las mismas funciones; no es que el significado metafórico sea diferente al literal, lo que cambia es la forma, el proceso de llegar a él.

### 2.2.2. Tipos.<sup>5</sup>

Como hemos visto, es bastante complicado definir un fenómeno tan rico como las metáforas, pero aún lo es más clasificarlas. Gibbs (1999: 30-36) defiende que ninguna teoría sobre la metáfora puede ni ninguna otra podrá en el futuro explicar todos los tipos de metáforas. Y esto es así porque este tropo es enormemente variado; por lo tanto, los investigadores deben tener en cuenta esta variedad y reconocer que una teoría puede ser capaz de explicar un aspecto u otro de la metáfora pero probablemente no todos.

Esta idea, implícita en el enfoque imaginativo, ocurre con las metáforas utilizadas en cualquier tipo de situación; pero no debe sorprendernos pues resulta lógico que constituya una tarea compleja, si no imposible, delimitar una figura que

---

<sup>5</sup> En éste y en el siguiente subapartado aparecen bastantes citas del original intercaladas en nuestra narración. Lo hemos hecho así para no dificultar la comprensión de las citas pues creemos que si intentáramos traducirlas, perderían matices.

precisamente funciona destruyendo los límites entre categorías. En el terreno del arte, las teorías y los principios metodológicos empleados suelen reunir aspectos de campos muy diversos. Un enfoque retórico, normalmente de carácter cuantitativo, sólo puede destacar aquellas formas metafóricas que ocurren con mayor frecuencia; de ahí que en nuestro trabajo nos guiemos por un enfoque ecléctico, aunque regido principalmente por el imaginativo. Como ya hemos anunciado, veremos detenidamente estos enfoques en el tercer apartado. Sin olvidar estas advertencias, vamos a tratar de distinguir tipos de metáforas, aunque propondremos varias clasificaciones.

Debido a la enorme importancia que tiene la teoría de Lakoff & Johnson<sup>6</sup> para el enfoque de nuestro trabajo, debemos empezar con su clasificación. Ellos distinguen entre dos grandes tipos de metáforas, las estructurales y las no estructurales u orientacionales. Las primeras, a las que dedica menos atención, las define como "cases where one concept is metaphorically structured in terms of another" y distingue como subtipos las situacionales y las no situacionales.

En segundo lugar, define las metáforas orientacionales como aquéllas en las que "a metaphorical concept organizes a whole system of concepts with respect to one another". Como subtipos tenemos, por un lado, las metáforas especializadoras y por otro las ontológicas. Ambas se basan en nuestra experiencia física y cultural pero mientras las especializadoras provienen de las "basic experiences of human spatial orientation" (como, por ejemplo, "Prices are going up again"); la base de las metáforas ontológicas viene dada por "our experiences with physical objects (especially our own bodies)". Entre ellas, las más comunes son las personificaciones/animalizaciones ("John is a lion").

---

<sup>6</sup> Encontramos las citas y ejemplos de este párrafo y los dos siguientes en Lakoff & Johnson (1980: 14-34).

Pero estos dos filósofos y lingüistas también consideran otro tipo de clasificación. La mayoría de las metáforas que analizan en sus libros son metáforas convencionales, es decir, aquellas metáforas que estructuran los aspectos ordinarios de nuestro sistema conceptual; por ejemplo, las metáforas basadas en conceptos físicos simples. Sin embargo, las metáforas que ellos llaman nuevas, tienen el poder de crear una nueva realidad, ya que empezar a comprender nuestra experiencia a través de este tipo de metáforas, es sólo el primer paso antes de actuar según ellas. La introducción de metáforas nuevas suele acarrear la pérdida de metáforas convencionales, lo que provoca cambios culturales. Como ejemplo perfecto de esto, estos autores explican que una de las razones de que muchas culturas se hayan occidentalizado es la asimilación de la metáfora "tiempo es dinero" propia de Europa y América del Norte.

Por su parte, Black (1993: 25-26) considera inútil la clasificación tradicional basada en una distinción entre metáforas muertas y vivas por lo que la amplía a tres categorías: "extinct", "dormant" y "active". Las primeras son "expressions whose etymologies suggest a metaphor beyond resuscitation (a muscle as a little mouse from musculus)". Las segundas son aquellas en que "the original metaphor can be usefully restored". Por último, tenemos las "active metaphors", "expressions that are perceived to be actively metaphoric", las más importantes y aquellas a las que Black dedica más tiempo. Las subclasifica en "emphatic" y "resonant" aunque dice que también existen metáforas que son las dos cosas a la vez. A estas últimas les da el nombre de "strong metaphors".

Otra clasificación más detallada es la que nos ofrece Goatly (1997: 31-35; 126-136). En primer lugar, distingue entre "dead metaphors", aquellas en las que nuestra experiencia es incapaz de recordar el vehículo original; "inactive metaphors", aquellas en que las palabras sugieren dos sentidos a la vez y permiten comprender el significado secundario y convencional sin necesidad del vehículo, del significado primario; y "active metaphors", que son interpretadas necesariamente a partir del vehículo.

En segundo lugar, Goatly distingue unos subtipos bastante originales. Dentro de las "dead metaphors" separa las que están totalmente "dead" de las que están "dead and buried", aquéllas que renacerían si aparecieran en un contexto esquemático, pero no lo hacen porque están escondidas por cambios formales. Dentro de las "inactive metaphors" distingue las "tired metaphors", en las que se evoca una metáfora original; y las "sleeping metaphors", cuando somos capaces de establecer conexiones metafóricas, a pesar del paso del tiempo y los hechos históricos ocurridos, pudiéndose producir así un renacimiento metafórico. El mejor ejemplo de este subtipo son las "folk etymologies".

Por último, dentro de las "active metaphors", Goatly propone algunos subtipos poco comunes. Por un lado, la "symbolic substitution" en la que "one member of a set of exemplifications, a hyponym, comes to label the whole set, the superordinate". Por otro lado, tenemos la "asymmetric metaphor", producida cuando "metaphorical intentions or interpretations do not match across the speaker and the hearer". También destaca las "subjective metaphors" que ocurren cuando "the speaker has a different ideological or physical view of the world from the hearer" e incluso las "mimetic metaphors" que abarcan "non-verbal expressions, straying beyond linguistic texts into the visual and plastic arts". El segundo, tercer y cuarto tipo mencionados en este párrafo ocurren con bastante frecuencia en el lenguaje cinematográfico y literario.

Por último, comentaremos una de las clasificaciones más usadas de metáforas. Es la propuesta por Ullman (1962: 211-218):

Semantic changes will fall naturally into two categories: those based on an association between the senses and those involving an association between the names. Each of these two categories can be further subdivided if we accept

the customary distinction between two kinds of association: similarity and contiguity.<sup>7</sup>

De esta forma nos encontramos con cuatro puntos cardinales de cambio semántico siendo la metáfora una semejanza de sentidos.

Distingue este autor cuatro grupos principales de metáforas:

- Metáforas antropomórficas: se trata de aquellas expresiones tomadas del cuerpo humano y/o alguna de sus partes, para referirse a objetos inanimados. Por ejemplo, "the *mouth* of a river" o "the *lungs* of a town", entre otras. Naturalmente, la transferencia también puede producirse en la dirección opuesta; es decir, cuando partes del cuerpo humano son nombradas gracias a animales o a objetos inanimados: *ear-drum*, *apple of the eye*, y muchas otras.

- Metáforas animales: Estas metáforas se mueven en dos direcciones. Algunas de ellas se aplican a plantas y objetos inanimados: por ejemplo, *cat* (para referirse al gato del coche), *cock* (el percutor de una pistola). Otras son transferidas a la esfera humana, donde adquieren connotaciones burlescas, irónicas o incluso peyorativas. Así, podemos referirnos a un ser humano con el nombre de varios animales: a *dog*, a *cat*, a *pig*...; una persona también puede comportarse de una forma *catty*, *dogged*, *sheepish*...

- Metáforas de lo concreto a lo abstracto: estamos ante una de las tendencias más básicas de las metáforas, traducir expresiones abstractas en términos concretos. En muchos casos, la transferencia es obvia pero en otros tenemos que recurrir a la etimología para capturar la imagen concreta subyacente bajo la palabra abstracta: como *define* y *finance*, que vienen del latín *finis*, límite; o la palabra *desire*, que proviene del latín *sidus*, estrella.

- Metáforas sinestésicas: nos estamos refiriendo a aquellas metáforas basadas en la transposición de un sentido a otro: del oído a la vista, del tacto al oído, etc. Así, cuando hablamos de una "warm or cold voice", lo hacemos porque

---

<sup>7</sup> Hablamos aquí de contigüidad tal como lo hace Ullman, refiriéndonos a ella en un sentido amplio: abarca así cualquier relación distinta de las basadas en la semejanza.

percibimos alguna semejanza entre una temperatura fría o cálida y la cualidad de ciertas voces. De la misma forma, podemos hablar de "*piercing sounds, loud colours*" o "*sweet voices*", entre otras.

Leech (1969: 158) señala con respecto a la anterior clasificación que las primeras tres categorías se superponen ya que "humanity entails animacy, and animacy entails concreteness" a la vez que reflejan la tendencia de las metáforas a explicar las áreas de la experiencia humana más indiferenciadas a través de las más inmediatas. Por el contrario, las metáforas de la última categoría son menos frecuentes pero tienen una fuerza especial porque en ellas se destaca la diferencia, y no la similitud, entre los dos términos en comparación. Aun así, la originalidad más que en el tipo de metáfora está en la forma en que se utiliza.

Tras haber destacado las clasificaciones que para nosotros son más acertadas y quizás adecuadas para nuestro análisis, debemos mencionar que todas ellas tienen aspectos positivos y negativos por lo que nosotros las combinaremos en la parte práctica, aunque utilizaremos en mayor medida la de Ullman ya que, además, es la que mejor se adapta al análisis cinematográfico. De todas formas, cabe señalar que nuestro objetivo no es clasificar las metáforas sino analizar su valor y cómo funcionan.

Así pues, por ejemplo, hemos explicado la clasificación de Lakoff y Johnson (1980) por su valor histórico que la hace ser el origen de muchas de las otras, pero nosotros no la utilizaremos por ser demasiado abstracta. Respecto a las clasificaciones de Black y de Goatly, podemos decir que, aunque en un contexto diario algunas de las metáforas que analizaremos podrían considerarse "dormant" o "inactive" respectivamente, en el universo de la novela y las películas, contexto en el que nosotros vamos a analizarlas, todas ellas son activas. Con todo, sí utilizaremos los subtipos de metáforas activas propuestos por Goatly.

### 2.2.3. Funciones de las metáforas.

En los apartados precedentes hemos mencionado el valor general de las metáforas pero aquí vamos a revisar una a una sus funciones. Ullman (1991: 213) nos explica la importancia decisiva de la metáfora en el lenguaje en general y en la literatura en particular al mencionar los múltiples aspectos bajo los que la encontramos: "as a major factor in motivation, as an expressive device, as a source of synonymy and polysemy, as an outlet for intense emotions, as a means of filling gaps in vocabulary, and in several other roles". Esta visión es propia de la lingüística moderna que, a diferencia de la retórica clásica, considera que la metáfora es parte importante del lenguaje y no un mero adorno.

Diferentes periodos, según sus intereses y ambiciones, otorgan valores diferentes a la misma figura; pero no podemos negar el papel de "instrumento" que Aristóteles otorga a las metáforas ya que siempre que utilizamos una, aunque sea de modo convencional, lo hacemos con una intención determinada. De esta forma, y siguiendo los argumentos de Tato García-Espada (1975: 25-28), la primera de sus funciones consiste en ser "adorno del discurso". La metáfora es entonces un tropiezo que inyecta encanto, variedad y sorpresa al lenguaje ordinario permitiéndole de esta forma dar cuenta de la naturaleza y por consiguiente del arte.

Se trata de la visión formalista de la metáfora, adoptada posteriormente por la estilística anglosajona. Como nos explican Semino & Steen (2008) los seguidores de esta tradición consideran que la metáfora literaria es diferente, y superior, a las que encontramos en otros textos debido a la forma en que las expresiones metafóricas se relacionan entre sí y con otros aspectos de la obra literaria en la que se encuentran.

Pero la metáfora también funciona como "agente de persuasión" ya que consigue penetrar hábil y profundamente en los recovecos del espíritu del oyente o lector. La metáfora resalta de esta manera ciertas facetas de una determinada concepción pero a la vez oculta otras, por lo que puede resultar peligrosa. Por



último, la metáfora trabaja como "catalizador en el proceso de aprendizaje" y permite incluso economizar discurso ordinario.

Sin embargo, la fuerza de las metáforas es mucho mayor. Ya hemos comentado más arriba (ver apartado 2.1.1) cómo las metáforas tienen una función cohesiva en muchos textos; tanto es así que en ocasiones constituyen la base de su estructura. Son Lakoff & Turner (1989: 64-65) quienes mejor resumen las múltiples facetas de la metáfora, subrayando su poder. Según ellos, las metáforas tienen "the power to structure" ya que "metaphorical mappings allow us to impart to a concept structure which is not there independent of the metaphor". Así, sólo si concebimos la muerte como una salida, la concebiremos también como un viaje y podremos reflexionar sobre su destino.

Por otra parte, las metáforas también nos ofrecen "the power of options" ya que "the fact that the components of a schema are slots that can be filled in by more specific information provides for options [...] For example, the journey schema contains the concept vehicle as an option, but not the concept car".

A esto debemos añadir "the power of reason: metaphors allow us to borrow patterns of inference from the source domain to use in reasoning about some target domain". Así, una metáfora como "la vida es un viaje" nos ayuda a tomar decisiones sobre qué hacer o incluso qué creer.

Por último, las metáforas poseen "the power of evaluation" y "the power of being there". El primero se refiere a que trasladamos la forma de evaluar las entidades en el dominio origen al dominio destino. Así, cuando definimos nuestra vida como un punto y final, la estamos considerando negativamente cuando podríamos haberlo hecho de manera positiva. "The power of being there" se refiere a que como muchas veces ni siquiera nos damos cuenta de estar utilizándolas, se convierten en herramientas conceptuales y expresivas poderosas. El primero y el cuarto serán los usos que ocurren con más frecuencia en el lenguaje del arte; y por tanto, a los que más nos referiremos.

Queda claro pues que las metáforas son una herramienta fundamental que a veces utilizamos de manera automática y con poco esfuerzo. Entre sus efectos cognitivos, destacan su habilidad para dirigir nuestra atención hacia una parte concreta del mundo, y su capacidad para cambiar la forma en que lo entendemos, pudiendo así incluso producir cambios en nuestro comportamiento.

Como nos explican Lakoff & Turner (1989), las metáforas son omnipresentes, porque inundan nuestros pensamientos sin importar en qué estemos pensando; accesibles a todo el mundo, porque ya desde niños aprendemos a utilizarlas; convencionales, porque constituyen una parte clave de nuestro pensamiento y lenguaje cotidiano; e irremplazables, porque nos ayudan a entendernos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea de una manera diferente y especial.

Tanto es así que las metáforas también son comunes en la lengua hablada, donde incluso participan del principio de economía cognitiva (Rosch, 1978) ya que la palabra con valor metafórico es normalmente más conocida que la palabra a la que se refiere posibilitando de este modo un acceso más inmediato a la información:

Prototypical language use should be characterized as language use where, from the speaker's point of view, conventional constraints are deliberately infringed in the service of communication, and from the hearer's point of view, a satisfactory interpretation can only be achieved if conventional constraints on interpretation are overridden by contextual constraints. (Croft & Cruse, 2005: 193)

Sin embargo, en ocasiones la literatura busca el efecto contrario puesto que la dificultad en la interpretación aumenta el interés del lector en la obra y su placer en la lectura. Ya hemos comentado que las obras de arte imitan la realidad a la vez que se alejan de ella.

Cuando emprendamos la tarea de analizar las metáforas, es importante tener en mente que ellas están estrechamente relacionadas con el subconsciente

humano y, como ya hemos comentado, con lo absurdo, con lo que no tiene sentido; pero no por ello sus significados han de oponerse a la razón:

Even if it is granted that the unconscious may have a role to play in the creation of metaphors, it does not follow that our investigations should begin there. We would expect a valid imaginative theory of metaphor to focus then on what people can be observed to do when they make and interpret metaphors. (Whittock, 1990: 102)

Por eso nosotros, en el análisis, daremos importancia tanto a la figura del creador como a la del espectador.

En nuestra opinión, y a modo de resumen, podemos distinguir seis funciones de las metáforas, que formarían parte de la función creativa del lenguaje en general: una decorativa, de adorno; otra emotiva, de intensidad; una tercera económica, de concisión. También sirven para nombrar cosas que aún no tienen nombre o simplemente que interesa no nombrar por razones de decoro o prohibiciones políticas. Sería por tanto una función eufemística. En quinto lugar, las metáforas tienen una función, valga la redundancia, funcional, práctica pues nos permiten nombrar aquello a lo que no se le puede dar nombre por incapacidad del lenguaje. Por último, obligan al lector a ser creativo, y tienen así pues una función imaginativa.

A pesar de todo lo visto en este apartado, no es fácil saber qué es lo que hace que una metáfora sea de buena o mala calidad; pero sí existen ciertas cualidades que suelen adornar una buena metáfora, aunque a veces dependiendo de la época:

a metaphor should be apt; it should take us by surprise; it should be memorable; it should have resonance; it should bring us to new awareness; it should live in us [...] metaphor is an invaluable aid to thought and insight generally, and integral to artistic endeavor of all kinds. (Whittock, 1990: 129)

Queda clara, por tanto, la enorme importancia que tienen las metáforas no sólo para nuestro lenguaje sino también para nuestro pensamiento y nuestra forma de actuar. Y es que ellas constituyen modelos cognitivos de aspectos concretos del mundo, modelos que utilizamos para comprender nuestra experiencia y reflexionar sobre ella. De ahí, su estrecha relación con nuestra cultura y nuestra forma de ser.

## **2.3.- La metáfora en el discurso literario.**

### **2.3.1. Metáfora y literatura.**

Las metáforas muestran su valor en muchos tipos de textos, pero se revisten de algo especial cuando se encuentran en textos literarios debido a que éstos permiten al lector implicarse más subjetivamente. En la introducción a su libro de 1989, Lakoff & Turner nos advierten que:

it is commonly thought that poetic language is beyond ordinary language— that is something essentially different, special, higher, with extraordinary tools and techniques like metaphor and metonymy, instruments beyond the reach of someone who just talks.

Sin embargo, ellos sí reparan en que los grandes poetas utilizan básicamente las mismas herramientas que nosotros y en que aquello que los diferencia del resto de mortales es su talento y capacidad al utilizarlas.

Por lo tanto, no podemos hablar de que las metáforas ocurren exclusivamente en ciertos tipos discursivos como la literatura. Como ya hemos comentado, existen metáforas en cualquier tipo de discurso; lo que sí es cierto es que abundan más y son más originales las utilizadas en el discurso artístico, bien y desde siempre en el literario o bien desde el último siglo también en el cinematográfico:

Most scholars seem to agree that the metaphorical expressions typically found in literature are more creative, novel, original, striking, rich, interesting, complex, difficult and interpretable than those we are likely to come across in non-literary texts. (Semino & Steen, 2008: 233)

Y es que el arte se caracteriza por su capacidad para generar múltiples significados e interpretaciones; en muchas ocasiones gracias a las metáforas, las cuales constituyen, según el propio Steen (1994), oportunidades excelentes para que los lectores experimenten fenómenos como la subjetividad, la ficcionalidad, la polivalencia y la orientación<sup>8</sup>: las metáforas facilitan y estimulan este tipo de experiencias.

Parece claro (ver apartado 2.2.1) que en las metáforas los términos comparados poseen una o más características en común por lo que a veces no es fácil reducir la metáfora a una sola comparación. Esto ocurre sobre todo en el lenguaje literario donde, como nos explica Aitchison (1994: 151), incluso hay ocasiones en que las metáforas no tienen una clara interpretación porque el escritor ha hecho de su comprensión una tarea compleja de manera intencionada. De esta forma, muchas metáforas son algo más que una simple comparación entre dos palabras, ya que no sólo la relación entre los términos es difícil de ver sino que además puede haber más de una interpretación posible.

Por otra parte, ya habíamos explicado que las metáforas, lejos de ser simplemente una cuestión de lenguaje, son también una cuestión de pensamiento. De hecho, como nos muestran Lakoff y Turner (1989), los escritores y poetas llegan a nuestro corazón porque utilizan los modos de pensamiento que todos poseemos; y en tanto que son capaces de hacer esto, pueden iluminar nuestras experiencias, explorar al máximo las consecuencias de nuestras creencias, e incluso retar nuestra ideología y forma de pensar.

---

<sup>8</sup> Estas palabras son traducción del original inglés "Subjectivity, fictionality, polivalence and orientation" (Steen, 1994: 36).

Por eso, todo buen libro, y más aún toda buena película, debe tener una base, aunque mínimamente, realista ya que las personas nos identificamos mejor con personajes a los que de alguna forma nos parecemos y nos atraen más las situaciones que, aunque remotamente, nos pueden llegar a ocurrir:

In order to engage emotionally with fiction we should care about the protagonists. One may either share with fictional characters certain traits or admire the merits of the character whose wishes one wants to obtain. Thus one cares about the fictional outcome that befalls the protagonist. We, as viewers, take a "pro-attitude" towards the protagonists. (Choi, 2006: 213)

Kennedy (2008: 457) alude a lo mismo en la siguiente cita: "If realistic features are what are violated in many metaphors, pictures need to appear more or less realistic". Tanto es así que, salvo que la ficción indique claramente lo contrario, el espectador asume inicialmente que el mundo de ésta es similar al suyo e interpreta la historia según este imaginario.

Para simplificar, nos encontramos en el discurso del arte con dos grandes tipos de metáforas: las básicas y las potenciales, en una evolución de la clasificación de Lakoff y Johnson (1980) que distingue entre convencionales y nuevas. Las segundas son más originales, tienen más fuerza y nace una nueva cada día, a menudo gracias a la combinación de varias metáforas básicas. El problema radica en las primeras, que a pesar de ser muy utilizadas, también tienen su valor. Así los escritores pueden simplemente utilizarlas de manera automática dando lugar a versos manidos y vulgares; pero también, siguiendo la nomenclatura de Lakoff & Turner (1989) que estudiaremos a continuación, pueden combinarlas, extenderlas y cristalizarlas en imágenes impactantes e incluso emplearlas de manera inusual para mostrar sus inexactitudes en el proceso de comprensión de la realidad. De esta forma, los artistas son capaces de utilizarlas de manera natural y de crear arte.

Esta clasificación coincide también con la de Steen (1994) quien distingue dos tipos de metáforas según su origen; aquéllas que sólo abarcan expresiones lingüísticas originales de metáforas conceptuales habituales (las básicas utilizadas de forma innovadora) y aquéllas que constituyen metáforas conceptuales de nueva creación (las que están en potencia y son aún más originales).

### **2.3.2. Modos del pensamiento poético.**

Leech (1969: 24) considera que :

a writer may be said to use language creatively [a] if he makes original use of the established possibilities of the language; and [b] if he actually goes beyond those possibilities, that is, if he creates new communicative possibilities which are not already in the language.

Para llevarlo a cabo, los escritores utilizan varias técnicas que les permite ir más allá de lo ordinario. Las hemos mencionado en el subapartado anterior pero es ahora cuando ampliaremos la información al respecto.

Ya sabemos que el pensamiento poético utiliza los mecanismos del pensamiento cotidiano; pero los amplía, los combina y los elabora de manera particular. Esto significa que las expresiones metafóricas utilizadas por los grandes escritores pueden a menudo ser vistas como usos originales de metáforas conceptuales convencionales. Resulta paradójico pero real. Tal como nos explica Gibbs (2008: 5) "metaphor is creative, novel, culturally sensitive, and allows us to transcend the mundane while also being rooted in pervasive patterns of bodily experience common to all people".

Por eso en ocasiones las comprendemos con facilidad:

The stylistic properties of poetic language, particularly figurative expressions, deliberately pervert or flout regular cognitive principles so as to achieve the

effects unique to poetic discourse [...] On the one hand, they are novel, creative, imaginative, and aesthetically pleasing; on the other hand, taken in isolation, they are, in many cases, easily understood and comprehended, even for ordinary readers. (Shen, 2008: 295)

La originalidad de las metáforas procede de los tipos de creatividad, o modos del pensamiento poético, pues gracias a ellos los escritores

address the most vital issues in our lives and help us illuminate those issues, through the extension, composition and criticism of the basic metaphoric truths through which we comprehend much of reality. Therefore they become artists of the mind. (Lakoff & Turner, 1989: 215)

Nos estamos refiriendo a los mecanismos que utilizan los poetas<sup>9</sup> y que ahora pasamos a analizar brevemente:

- "Extending": la metáfora *death is sleep* le da a *death* una serie de atributos de *sleep* (posición horizontal, inactividad,...) pero no el de sueño. Cuando Shakespeare dice "To sleep? Perchance to dream! Ay, there's the rub; For in that sleep of death what dreams may come?" está aplicando esta técnica.
- "Elaboration": En vez de ampliar la metáfora para que abarque matices nuevos, como hacíamos anteriormente; ahora se trata de que abarque matices nuevos y también sorprendentes. Cuando Horacio se refiere a la muerte como "the eternal exile of the raft", las palabras *exile* (por lo que supone de expulsión), *raft* (por lo que supone de arriesgado) y *eternal* (por lo que supone de no haber final) constituyen un ejemplo.
- "Questioning": Se da cuando los escritores destacan, para poner en duda, nuestra visión metafórica de determinados conceptos cotidianos. Así, por ejemplo, en la metáfora "una vida es un día", si nos referiríamos también a la noche, la

---

<sup>9</sup> Los encontramos explicados al detalle en Lakoff & Turner (1989: 67-72). Al igual que en otras ocasiones, dejamos el término original porque creemos que una traducción perdería fuerza.



debilitaríamos ya que estaríamos mencionando el momento en que esta metáfora se rompe.

- "Composing": Sin duda, el más potente de los modos del pensamiento poético, se trata del uso simultáneo de dos o más metáforas en un mismo párrafo o incluso oración. Así, una simple estrofa puede contener varias metáforas; si observamos la segunda estrofa del soneto 73 de Shakespeare:

In me thou seest the twilight of such day  
As after sunset fatheth in the west;  
Which by and by black night doth take away,  
Death's second self that seals up all in rest.

nos damos cuenta que contiene casi más metáforas que palabras. En él aparecen cinco metáforas: "a lifetime is a day", "death is night", "light is a substance", "life is a precious possession" y "events are actions"; siendo la noche el agente que se lleva la luz, identificada con la vida, y que por tanto roba algo valioso.

Como curiosidad, Steen (1994: 42) distingue otro mecanismo que viene a ser la combinación de los dos primeros que acabamos de mencionar. Es el llamado por él "double vision" definido como "the activation by metaphor of two ideas at the same time, which normally would not be associated with each other". Al activarse conjuntamente producen una interacción de imágenes que da lugar a la doble visión. Veremos varios ejemplos en el apartado cuatro.

Estos mecanismos son los que hacen que las metáforas utilizadas en literatura nos atraigan mucho más que las metáforas utilizadas en el lenguaje de cada día. De esta manera, los poetas nos conducen más allá de los límites impuestos por el pensamiento ordinario y nos guían más allá del uso automático, inconsciente y cotidiano que hacemos de las metáforas. Y es que éstas parecen especialmente dotadas para enseñarnos aquellos aspectos de la realidad que suelen pasar desapercibidos, a la par de expresar emociones a la vez vehementes y sutiles.

### 2.3.3. El enfoque cognitivo en literatura.

A la hora de relacionar el uso de las metáforas en literatura con la CMT, es conveniente tener en cuenta que la mayoría de nuestras ideas, incluso abstractas, son metafóricas en su estructura. Utilizaremos para esto la obra de Marcel Danesi (2004) para quien todo lo que encontramos en dicha teoría ya fue esbozado en la obra *Nueva Ciencia* del famoso filósofo italiano Giambattista Vico.

En primer lugar, debemos mencionar que hasta hace bien poco (algunos aún lo hacen) se distinguían muchos tipos de tropos o figuras literarias como clímax, hipérbole, símil, ironía, onomatopeya, paradoja,... siendo la metáfora una más de ellas. Esta tipología ha cambiado radicalmente con la CMT, que considera algunas de las figuras tradicionales como metafóricas; es decir, el concepto de metáfora es más amplio. Nosotros coincidimos con Whittock (1990) y Garí (1994) en esta idea, que ya hemos desarrollado en el subapartado 2.2.1.

Vico define su lógica poética (Danesi, 2004: 25-30) como la capacidad de los humanos para crear sentidos. Para él, las metáforas son una prueba de cómo el conocimiento proviene de los sentidos ya que implican nuestra capacidad de unir a través de ellos, capacidad que nos convierte en especiales y poderosos. La metáfora constituye así una herramienta de cognición, no sólo un adorno retórico. Nos explica Danesi que las fábulas breves, donde los sentidos y la pasión se aplicaron por primera vez a sustancias y objetos inanimados, dieron origen a este tropo.

Podemos entender la enorme importancia de Vico quien, ya hace más de dos siglos, nos explicó que las metáforas muestran cómo percibimos ciertas cosas los humanos, revelando así nuestra capacidad de creación de sentidos, llamada por él lógica poética. Ésta es la principal razón por la que, según Lakoff & Turner (1989), los poetas son simultáneamente imaginativos y portadores de la verdad.

Quizá esta teoría parezca demasiado arriesgada; esto se debe a que parte de unas premisas filosóficas diferentes a las clásicas, que aún imperan en la actualidad. En el segundo capítulo de su libro nos explica Danesi que:

As an alternative to Descarte's *cogito ergo sum* perspective, Vico proposed one by which humans first feel, then vaguely perceive what they have felt, and finally, attempt to develop distinct ideas from their perceptions.

Así pues, la perspectiva de Vico puede verse como "*sentio ergo sum*". En todo caso, a nosotros nos vale como una prueba más de la enorme influencia e importancia del fenómeno que estamos estudiando.

Ya explicamos que las metáforas constituyen un elemento fundamental para la estructura textual en general pero que funcionan junto a otros elementos, de ahí que en el apartado 2.1.1 analizáramos los diferentes mecanismos de cohesión y coherencia de los textos. Este análisis general también nos sirve ahora porque sabemos que la metáfora nos ayuda a conocernos a nosotros mismos, a nuestra cultura y al mundo en general; y también que para entender las metáforas literarias, debemos previamente ser capaces de comprender las convencionales.

Así es; de la misma forma que para entender una metáfora cualquiera necesitamos ciertos conocimientos, lo mismo ocurre para entender metáforas utilizadas en poesía y también a veces para captar el sentido de un poema en su totalidad: "poetry, through metaphor, exercises our minds so that we can extend our normal powers of comprehension beyond the range of the metaphors we are brought up to see the world through (...) metaphors used in poetry call upon our deepest modes of everyday understanding and force us to use them in new ways". (Lakoff & Turner, 1989: 214). Efectivamente, las metáforas utilizadas en literatura y cine tienen un gran poder, y requieren un gran esfuerzo para entenderlas adecuadamente; esfuerzo que bien merece la pena.

De hecho, en los últimos años, la CMT está recibiendo críticas por parte de algunos autores debido al olvido de metáforas diferentes a las verbales. Como indica Forceville (2008: 463):

It is a shortcoming of CMT that it has hitherto largely ignored nonverbal metaphors. Studying them is necessary to test and refine CMT, which is currently hampered by the fact that most of the evidence adduced to prove the existence of conceptual metaphors comes from language alone. If the study of metaphor is a key strategy in the delineation of cognitive models, then all possible manifestations of the trope must be studied to avoid the risk that important aspects of its nature are misunderstood because of the concentration on a single mode of expression.

Creemos que nuestro trabajo constituye una pequeña aportación al respecto aunque éste no sea nuestro objetivo principal.

## **2.4.- La metáfora en el discurso cinematográfico.**

### **2. 4. 1. Metáfora y cine.**

En la mayor parte de obras literarias y en las grandes películas, las metáforas son la figura más importante ya que su repetición constituye el lugar donde se engarzan el comportamiento de los personajes, la evolución del argumento y por supuesto el significado más profundo del discurso. Debido a ello, ostentan una función clave en la coherencia y cohesión del lenguaje artístico, además de constituir el núcleo del universo simbólico del creador.

"If metaphor, as Donald Davidson holds, is the 'dreamwork of language', then metaphor in film must be the driving force of the 'dream machine', the film industry" (Debatin, 2000: 1). Así queda resumida nuestra hipótesis principal; a

saber, que también en el cine las metáforas juegan un papel fundamental. Si lo pensamos con detenimiento, resulta lógico, ya que el cine es un medio artístico que adapta con facilidad rasgos de otras artes, y no podían constituir una excepción las metáforas. Langer (2006: 79-80) nos habla incluso del carácter omnívoro del cine pues asimila materiales de lo más diverso y los transforma como propios:

The fact that a motion picture is not a plastic work but a poetic presentation accounts for its power to assimilate the most diverse materials, and transform them into non-pictorial elements. Like dream, it enralls and commingles all senses; its basic attraction –direct apparition– is made not only by visual means, though these are paramount, but by words, which punctuate vision, and music that supports the unity of its shifting world.

En el apartado 2.1.1. mencionamos la estrecha relación entre las metáforas y el mundo de las emociones; obviamente también ocurre en el cine: "Motion pictures are intimately bound up with the emotions. When it comes to fiction films, one might be tempted to call them E-motion pictures. Films not only move; they move us –emotionally" (Carroll, 2006: 3). Más adelante comprobaremos cómo determinados géneros cinematográficos se sirven de determinadas metáforas, ya que la función principal de algunos de ellos es dar lugar a unas determinadas emociones; por ejemplo, las películas de miedo suelen crear miedo y repulsión en el espectador; o los melodramas, que dan lugar a tristeza –en la tradición anglosajona, también se les conoce por el nombre de "tearjerkers"– y admiración.

A pesar de todo ello, a lo largo de la historia del cine, pocos han sido los estudiosos que han analizado a fondo el tema que nos ocupa, y los pocos que lo han tratado lo han hecho de una manera superficial o dentro de un marco teórico tan diferente al actual que de poco nos sirven sus estudios –en este subapartado comentaremos alguno pero de forma breve ya que no aportan demasiado a nuestros objetivos.

Por otra parte, encontramos teóricos, aunque por suerte cada vez menos, que defienden un concepto tan reducido de metáfora que sería inaplicable a las películas. Lo sorprendente quizás es que este reduccionismo viene tanto desde la crítica literaria como desde los teóricos del cine. Algunos críticos literarios, entre los que podemos destacar a S. J. Brown (1966) o a W. B. Stanford (1936), se oponen a ampliar el término metáfora argumentando que haciéndolo lo vaciaremos de significado. Para ellos, las metáforas sólo existen en las palabras. Por su parte, algunos estudiosos del cine, como Pryluck (1975), consideran que la aplicación del término metáfora al cine corresponde a una incapacidad para entender la verdadera naturaleza del lenguaje cinematográfico, que es literal y objetivo.

La raíz de estas opiniones se encuentra probablemente en el origen fotográfico del séptimo arte. Las películas, al igual que la fotografía, reproducen el pasado pero, a diferencia de ésta, le dan un valor de transparencia e inmediatez y tratan así de convertirlo en presente. Podríamos preguntarnos entonces si es posible que algo tan concreto como una imagen fílmica adquiriera un valor abstracto, figurativo, metafórico. Para estos autores no lo es, pero están equivocados. Aun así, consideramos necesario y conveniente señalar puntos de vista que difieren del nuestro.

Obviamente nosotros discrepamos de esta forma de pensar; y creemos que la respuesta a la pregunta formulada en el párrafo anterior es más sencilla de lo que parece: normalmente a través del montaje pero también puede ocurrir dentro de la propia imagen ya que lo que une a los dos elementos relacionados en una metáfora no es sólo lingüístico sino también experiencial. El cine opera con la imagen de los objetos, no con los objetos mismos. El sentido de la imagen depende del contexto fílmico creado por el montaje pero también del contexto mental del espectador:

we could say that the filmmaker leads the horse to water but the circuit is not completed until the audience drinks. In order for that to occur, the audience

must cognize the film text in the ways that the filmmaker has made salient through criterial prefocussing. (Carroll, 2006: 232)

Toda imagen denota un objeto a la vez que dispara dos tipos de connotaciones: culturales, aquéllas que comparten el realizador y gran parte de los espectadores; y personales, las que siente cada espectador debido a sus recuerdos o forma de ser:

In the making of films there are no neutral shots; they always carry a significance over and above that of being mere reproductions of that which is filmed [...] Making the image is accepted to be a matter of craft: the single image itself is normally the result of a selective and metaphorical process, which transforms its object with framing, composing, pacing, sound, rhythm and tonalities. (Whittock, 1990: 28-29)

Así pues, aunque, como ya sabemos, las emociones provocadas al ver un film son similares a las de la vida cotidiana, sí existe una diferencia entre ambas: nos comenta Carroll (2006: 222) que mientras en la vida real las emociones surgen de manera espontánea según los acontecimientos a nuestro alrededor, en el cine las situaciones han sido preparadas por los directores para crear una determinada emoción en el espectador:

Fiction film events have been emotionally predigested for us by filmmakers. That is, the filmmakers have already done much of the work of emotionally organizing scenes and sequences for us through the ways in which the filmmakers have foregrounded what features of the events in the films are salient.

La imagen fílmica está dotada de todas las apariencias de la realidad; por tanto, la coherencia de la que hablamos en el apartado 2.1.1, en la que colaboran las

metáforas, se revela necesaria para la correcta interpretación de un filme. Unos párrafos más abajo hablaremos del poder de las películas, debido entre otros factores, a la impresión de coherencia que presentan pues el director dirige la mirada del espectador hacia el lugar más significativo del encuadre. La coherencia ocurre dentro de los planos pero también entre ellos:

the meaning we give a particular sequence of shots depends on how coherently that sequence, so interpreted, fits into the rest of the film. Whether, in *The Lady from Shanghai*, the juxtaposition of a hand pressing a button and a car crashing is to be taken as signifying a causal relation between the two depends on whether there is elsewhere in the film evidence for this peculiar causality. This suggests the holistic character of all interpretive work. (Wilson, 1986: 203)

Obviamente el cine nos da de la realidad una representación artística. Por eso el séptimo arte ha sido considerado desde sus inicios como un sueño; de hecho, de esta consideración nace la primera confrontación importante de ideas entre cineastas; algunos lo veían como un sistema que reproducía la realidad de manera objetiva mientras otros lo consideraban más cercano a lo mágico y al sueño. Para nosotros, en el cine, al igual que en los sueños, no percibimos una presencia real sino el doble de dicha presencia; es decir, la imagen física y lo que el director aporta a la imagen. Es en este terreno, en la intersección de ambas presencias, donde tiene más fuerza el estudio de las metáforas. Entre ellas suele destacar, como analizaremos más adelante, la metáfora del cristal puesto que "el espejo como reflejo y el sueño arrastran consigo la rémora de su decepcionante irrealidad. El espejo se convierte en pantalla de un espejismo ilusorio" (Aguilar Moreno, 2007: 56-57).



Aunque nosotros definimos la metáfora de una forma amplia, que abarca otras figuras como el símbolo, Martin (2005)<sup>10</sup> sí que distingue entre ambas figuras. Llama metáfora a la yuxtaposición de dos imágenes cuya confrontación debe producir en la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la asimilación de una idea que el realizador quiere expresar. Este autor distingue dentro del lenguaje audiovisual entre metáforas plásticas, dramáticas e ideológicas. Para él, los símbolos ocurren cuando el significado nuevo no proviene del encuentro de dos imágenes sino que reside en la imagen misma. Es una clasificación interesante desde un punto de vista histórico pero para nosotros esta distinción es superflua, ya que los símbolos son por naturaleza metafóricos. El propio Martin (2005: 101) reconoce que "toda realidad, acontecimiento o gesto es un símbolo, o más exactamente signo, en mayor o menor medida". En la misma línea, para nosotros, toda realidad puede tener un carácter metafórico.

Nosotros estudiaremos las metáforas individualmente aunque también trataremos en ocasiones el proceso de montaje, que es fundamentalmente metafórico; pero lo haremos someramente ya que un análisis completo de dicho proceso excedería nuestros objetivos. Este análisis de metáforas utilizadas en el cine lo llevaremos a cabo en el apartado cuatro, corazón de nuestro trabajo, en el que demostraremos la existencia de metáforas más allá de lo verbal, si bien es cierto que el séptimo arte, ya desde sus inicios y debido a su propia naturaleza, entronca con el realismo porque la imagen fílmica, a diferencia de las palabras, sí comparte algo con el objeto que denota y mantiene un vínculo claro con lo que hay fuera del film: "for a fantasy to be convincing it must observe fidelity to precisely the weight and texture of the real world" (Sparshott, 2006: 82).

Puede resultar, por tanto, curioso que en sus primeros años el cine fuera más apreciado por los escritores vanguardistas que por los realistas; pero esto tiene su explicación:

---

<sup>10</sup> En esta cita y en las siguientes referidas a este libro, la fecha corresponde a la traducción que hizo María Segura para la Editorial Gedisa del original *La langage cinématographique* (1955) de Marcel Martin.

Simplificando lo imprescindible, el cine de los orígenes tiene tres dimensiones: la documental de las "vistas" Lumière, en la que el aparato se comprende como instrumento científico de reproducción de la realidad; la espectacular, desarrollada por la escuela de Brighton, por Méliès y tantos otros, que desarrolla el espectáculo de feria, el trucaje y el ilusionismo; y la narrativa que, presente en los anteriores, se consolida definitivamente hacia 1910 y alcanza su madurez básica con Griffith. (Sánchez Noriega, 2001: 66)

El cine tiene un carácter ambiguo ya que, a pesar de su realismo aparentemente objetivo, permite expresar los sueños más osados de la imaginación. Aunque la imagen reproduzca fielmente los acontecimientos filmados por la cámara, no nos proporciona por sí misma indicación alguna de estos acontecimientos en cuanto a su significado más profundo. Quizás más que sueños lo que nos transmite es la sensación de soñar despiertos. Un ejemplo precioso es la secuencia onírica imaginada por Salvador Dalí para *Spellbound* de Hitchcock. Y es que los vanguardistas se sintieron atraídos por la experimentación del cine más primitivo ya que la posibilidad de observar los componentes del discurso articulado en movimiento, en su dinámica de producción era algo tremendamente novedoso. A estos autores, entre los que destaca Eisenstein (2001)<sup>11</sup>, padre del montaje ideológico y el primero que trató las metáforas en el cine de una manera detallada, les gustaba que el espectador fuera consciente de estar ante algo ficticio.

Los films de este director no perseguían reproducir el mundo tal cual, sino comunicar los sentimientos del creador con respecto a ese mundo. Reconocía una comunión entre las experiencias y los sentimientos del realizador, y las formas artísticas empleadas para comunicarlos; y consideraba que la estructuración del material fílmico era fundamental para conseguir dicha comunicación. Enfatizaba el

---

<sup>11</sup> La fecha corresponde a la traducción que del original *Montage der Attraktionen* de 1923 hizo José García Vázquez para la editorial Paidós.

carácter cognitivo y emotivo de la creación pero también de la recepción artística, porque estos procesos están repletos de significado pero también de sentido.

Para Eisenstein, el enfoque ecléctico propuesto por Whittock (1990) que estamos siguiendo en este trabajo y que explicaremos con detalle en el apartado 3.1, lo "siguen" también el director y el espectador de un film; y, según él, es necesario que así sea porque una perspectiva exclusivamente retórica daría lugar a una obra seca, demasiado lógica y didáctica; mientras que un enfoque únicamente sensual –nosotros lo llamamos imaginativo, daría lugar a una obra caótica. De ahí el valor figurativo de cualquier unión dentro del film: toda combinación de dos planos, aunque sean sucesivos, comunica mucho más que ambos planos por separado ya que suele tener valor retórico, estructural y valor simbólico, alegórico.

No olvidemos que el cine de Eisenstein era en su mayoría un cine revolucionario, con el objetivo principal de despertar a las masas, objetivo casi opuesto al cine narrativo que acabó triunfando, y que todavía impera en la actualidad. Coincidimos con este autor al considerar que el espectador no es un lector pasivo, pero también creemos que en muchas ocasiones el público acude al cine a disfrutar, y en mayor medida a partir de la llegada del Estado del Bienestar. Mientras el "montaje ideológico", radicalización del "expresivo", tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador para expresar por sí mismo una idea, el "montaje narrativo" tiende a borrarse para contribuir a la progresión lineal de la acción tanto desde un punto de vista dramático como psicológico.

En todo caso, lo que más interesa a nuestro trabajo es saber que podemos encontrar metáforas en ambos tipos de montaje: en el "expresivo", por su carácter subversivo de la realidad que obliga al cineasta a recurrir a figuras literarias para expresar sus ideas. Directores como el mencionado Eisenstein, Dreyer o Godard, partidarios de un cine conceptual, tienden a reconstruir el mundo conforme a su visión personal, y para ello hacen hincapié en la imagen como medio fundamental para conceptualizar su universo cinematográfico. Por contra, grandes figuras del

"montaje narrativo" serían su creador, Griffith, junto a Chaplin, Fellini, Antonioni o el propio Wyler. Para estos directores el trabajo de elaboración de la imagen tiene menos importancia, pero precisan de metáforas para representar la realidad con la intensidad que les caracteriza. Su cine es intuitivo, sensorial y por tanto metafórico.

Una película puede significar sin tener que decir gracias sobre todo a las metáforas. Carroll (1996: 187-189) afirma: "With metaphors, we find the words through the pictures". Coincidimos con este autor en que podemos encontrar metáforas en la composición misma de la imagen: "words of scale (large, small), of movement (especially in terms of anabasis and katabasis) and of position (up, down) are linked with virtually endless resources of metaphoric associations that are repeatedly mined through camera angulation and placement".

En ocasiones referiremos el valor metafórico de alguno de estos elementos pero nosotros nos centraremos en metáforas que tengan un valor general, es decir, que afecten a la historia narrada en su conjunto –las mencionadas arriba no suelen tenerlo. Esto se debe principalmente a razones de extensión, pero también a que el concepto de metáfora visual que presenta este autor está demasiado alejado del literario, del artístico y por tanto no se adapta a nuestros objetivos. Para Carroll (1996: 213-215) toda metáfora fílmica cumple dos rasgos:

homospatality and physical noncompossibility [...] Through homospatality a figure is presented that is a recognizably unified entity, but, nevertheless, in film metaphors certain of the elements that comprise the structure come from discernibly disparate categories– in fact, categories that are not physically compossible in the same entity [...] Encountering something that is physically noncompossible, the spectator is encouraged to search or to explore some other way in which the symbol before her may be taken in order to make sense.

La imagen constituye el elemento básico del lenguaje cinematográfico pero, como ya hemos visto y nos explica Martin (2005), presenta un carácter ambiguo pues es el producto de la actividad automática de un aparato técnico capaz de reproducir con exactitud y objetividad la realidad que se le presenta, pero al mismo tiempo esta actividad está dirigida en el sentido preciso querido por el realizador.

Con el paso de los años, las películas dejaron de ser sólo imagen y las palabras empezaron a desempeñar un papel fundamental. Aunque el cine se hizo sonoro casi por casualidad –en 1926, la Warner, que estaba al borde de la quiebra, lo probó como una solución desesperada; adquirió importancia con rapidez, y dio lugar a una nueva forma del séptimo arte, forma bastante más compleja. Entre la palabra y la imagen, podemos señalar al menos cuatro diferencias (Pujals, 2001: 24):

- el cine presenta imágenes concretas y rígidas que no podemos modificar mientras que la literatura permite una representación visual múltiple de las palabras.
- la imagen fílmica tiene analogía con la realidad representada mientras que la arbitrariedad de la palabra impide, por ejemplo, entender un discurso exclusivamente verbal en una lengua desconocida.
- La imagen tiene un carácter simultáneo: en una simple ojeada percibimos un gran número de informaciones mientras que el lenguaje verbal tiene un carácter continuo.
- Por tanto, el visionado de un filme es un proceso rígido mientras que el ritmo y la velocidad lectora son flexibles, los elige quien lee el texto.

Pero, como hemos visto, aunque la imagen, por su naturaleza, es un correlato de la realidad, también puede distorsionarla; y esto lo hace a través de metáforas o de figuras con carácter metafórico. La imagen es metafórica cuando constituye una frase y por tanto comunica algo. Lo podemos comprobar sólo con mirar un cuadro como *El Guernica* de Picasso:

In context, "No, I do not want sugar" may be a legitimate expansion of "No". So too a picture can be taken to be part of a sentence and a metaphoric sentence to boot. The picture supplies items which can be expanded into a sentence. Picasso's powerful *Guernica* supplies objects of wartime, defenseless people, an eye in the sky, and more. Many things make it metaphoric, including the eye in the sky. The possible expansion would use all of these objects and possibly more. The form of the sentence could well be "the wartime is a..." Agreed, the sentence is not in the picture. But the picture is part of a communication, and the structure "the... is a..." is implicit. (Kennedy, 2008: 460)

Las metáforas pueden aparecer en cualquiera de los componentes del cine porque, como acabamos de señalar, el cine no sólo vive de imágenes, la palabra también tiene un papel importante. Eso sí, un espectador de una película con desconocimiento absoluto de la lengua en la que se expresa la historia, y sólo con un vago conocimiento de la cultura presentada, puede deducir mucha información debido al carácter preponderante de la imagen. Esto obviamente es imposible a través de un libro. Por otra parte, debemos recordar que no hay equivalencias exactas entre lo verbal y lo visual ya que una imagen no se corresponde con una palabra sino, a lo mejor, con un enunciado.

Toda película, debido a su forma, al medio a través del que la recibimos, nos afecta de un modo más complejo que una obra literaria. Además, el cine es más provocativo, más insistente. Por eso, Carroll (1996) habla incluso del poder de los filmes. Este poder tiene un origen cognitivo de ahí la importancia de estas teorías para nuestro trabajo; y comprende dos factores:

widespread engagement and intense engagement. The former refers to those features that make the movie highly accesible to mass, untutored audiences; the latter has to do with those features that enable it to depict situations with a very high degree of clarity [...] The power of movies must be connected

to some fairly generic features of human organisms that account for their power across class, cultural and educational boundaries. The structures of perception and cognition are primary examples of fairly generic features of humans. (Carroll, 1996: 80-84)

En todo caso, lo que debe quedarnos claro son dos aspectos: el primero, que los directores siempre buscan comunicar algo invisible pero para ello necesitan servirse de algo visible, y esto sólo es posible gracias a las metáforas, bien a través del montaje o bien a través de otras propiedades fílmicas o artísticas en general. El segundo aspecto es que tanto los críticos como los artistas y los receptores persiguen algo coherente, pero es mejor, e incluso necesario en el terreno del arte, llegar a ello a través de la imaginación: "the fundamental human need is for life to be intelligible. Art aims to satisfy this need by offering us symbolic works in which a comprehensive design reigns" (Whittock, 1990: 107).

En el tercer apartado incidiremos en la conveniencia de, a la hora de analizar las metáforas, sobre todo en el lenguaje fílmico, combinar aproximaciones retóricas y lingüísticas con otras que realcen sus funciones creativa e imaginativa:

Theories of metaphor are closely related to theories of imagination and to the processes and structures imagination employs. The study of metaphor leads off in one direction toward cognitive psychology with its interest in the mental processes underlying perception and mental categorization; in another direction toward rhetoric and strategies of communication. (Whittock, 1990: 3)

Esto es lo que estamos haciendo nosotros ya que empezamos con una aproximación lingüística para completarla después con una cognitiva y afinarla aún más con una artística. Creemos que un análisis ecléctico y globalizador puede arrojar una luz más intensa y clarificadora sobre el fenómeno de la metáfora, especialmente en el ámbito artístico. Lo veremos detalladamente al comienzo del

tercer apartado. Por el momento, nos ocupamos de las metáforas en el cine. A continuación, veremos los tipos.

#### **2.4.2. Tipos de metáfora en el cine.**

Nos explica Krzeszowski (2002: 143-144) que la proporción de elementos verbales y no verbales es una de las características más importantes de un discurso y además varía de unos a otros. Así, las novelas están hechas de palabras mientras que las películas, principal aunque no únicamente, de imágenes, y por lo tanto, el principal soporte narrativo en la novela es el discurso lingüístico y en el cine la mirada. En el apartado cuatro veremos cómo la metáfora de los ojos destaca en las tres películas analizadas.

Encontramos discursos escritos como el literario donde dominan claramente los elementos verbales mientras que en otros discursos, como una pelea o algunos juegos, el componente verbal apenas aparece. Este autor también señala lenguajes intermedios como el cine en el que ambos aspectos tienen gran importancia. Para él, los componentes verbales y los no verbales forman un conjunto unitario, de manera que para describir, desde un punto de vista cognitivo, un discurso como actividad comunicativa humana, esta descripción debe constar de una valoración unitaria de ambos tipos de elementos. Nosotros realizaremos el análisis de esta manera.

Aun así, sabemos que existen diferencias entre las metáforas verbales y las no verbales. Forceville (2008: 477) distingue tres:

nonverbal metaphors differ from verbal ones in (1) having a more sensual and emotive impact on viewers; (2) having greater international appeal, since they do not (exclusively) rely on language codes; (3) allowing for subtler ways of being conveyed, hence achieving their rhetorical effects more unobtrusively.



Estas disimilitudes inciden en algo que ya hemos comentado: el enorme impacto (social y personal) del cine, y refuerzan la conveniencia de trabajos como el que estamos llevando a cabo. Pero no tienen demasiada relevancia a la hora de realizar el análisis puesto que, en el lenguaje fílmico en particular y el audiovisual en general, podemos encontrar ambos tipos de metáfora conjuntamente. Por otro lado, tanto las metáforas verbales como las visuales tienen una función similar:

Verbal metaphor requires a claim that has two meanings, one a standard use of terms and another making a point via features of the standard referent of the terms [...] Similarly, metaphoric pictures play on picturing themselves, in effect alluding to another way of using a pictorial device, to make a point about the topic. (Kennedy, 2008: 450)

Con el objetivo de aclarar la existencia y el significado de metáforas fílmicas, este autor ejemplifica también la diferencia entre una imagen metafórica y una que no lo es de una manera clara. Si queremos referirnos con una imagen a una idea freudiana, por ejemplo el inconsciente humano, la imagen podría consistir en una figura humana hecha con retales de imágenes sexuales; pero no de una figura humana hecha con frutas. El primer caso sería un ejemplo de metáfora visual pero el segundo no.

Tomando como referencia la distinción de Barthes en *Système de la mode* entre "vêtement-image" y "vêtement-écrite", Urrutia (1984: 72) distingue entre filme-imagen (el que se presenta fotografiado o dibujado) y filme-escrito (con el mismo vestido pero descrito, transformado en lenguaje). Por lo tanto, se hace necesario distinguir en el cine, a grandes rasgos, dos tipos de metáforas, las verbales o basadas en el guión y las visuales o basadas en las imágenes. Muchas veces aparecen juntas porque el contexto visual suele ser importante para una correcta interpretación de todas las metáforas; también las incluidas en los diálogos o descripciones en off del guión.

Siguiendo la retórica de Dubois (1986), una fotografía, y por extensión una imagen (cinematográfica), puede ser un simple espejo de lo real –la metáfora de la pantalla cinematográfica como ventana al mundo que analizaremos en el próximo apartado; pero también puede suponer una transformación de lo real –cuando lo altera, cuando lo cambia; o incluso una huella de lo real, cuando no sólo refleja el mundo sino que parece contenerlo hasta sumergirnos en él.

A pesar de su importancia, no debemos caer en el error de considerar la imagen superior a la palabra por ser más llamativa o directa. La imagen, por muy espectacular que sea, tan sólo refleja, aunque pueda hacerlo de formas diferentes, una realidad; mientras que la palabra configura esa realidad pero también imagina otras realidades posibles. De ahí la importancia de una buena simbiosis entre el guión literario y el técnico, y la utilidad de combinar ambos tipos de metáfora. A continuación, veremos un ejemplo.

En *Hitch*, película en la que Will Smith interpreta a un "doctor" que enseña a ligar, encontramos una escena en la que mantiene la siguiente conversación con Albert, uno de sus "pacientes", que es un tipo gordo y patoso. La escena ocurre la mañana del día en que Albert tendrá la primera cita con la chica de sus sueños.

Hitch: Tonight I want you to meditate on the image of an iceberg. Do you know why I want you to do that?

Albert: Because I'm cool?

Hitch: No.

Albert: I know, I'm not.

Hitch: I'm saying that you're an iceberg in that 90% of your mass is below the surface.

Albert: I know I'm heavy, I am.

Hitch: I'm talking about who you are. It's a metaphor. Accounting, business, all of that is just a small part of a much deeper, richer Albert.

Si analizamos las palabras, observaremos un ejemplo de lo que Goatly llama "asymmetric metaphor" (ver apartado 2.2.2), pues se da una desconexión entre los interlocutores, aunque aquí es especial, ya que no se produce porque el oyente no sepa que el hablante está utilizando una metáfora, sino porque el oyente interpreta la metáfora de un modo diferente. Las metáforas son tan ricas que una misma metáfora puede tener varios y diferentes significados; esto es más fácil de explotar en el cine que en la literatura por disponer de más materias de expresión, sobre todo las imágenes.

Así, en primer lugar Albert cree que Hitch está utilizando una metáfora, podríamos decir siguiendo a Ullman, entre animal y sinestésica (ver apartado 2.2.2). Después, ya se da cuenta de que es una personificación pero Albert cree que es desde el punto de vista físico cuando en realidad Hitch quiere que la entienda con respecto a su personalidad. Al final, Hitch tira la toalla y confiesa que está utilizando una metáfora –cosa que Albert ya parecía saber– pero explicándole también cómo interpretarla.

Para el espectador es más fácil pensar como Albert que como Hitch por lo que el guionista se ve obligado a explicarlo no sólo al personaje de Albert sino también a todos los que lo estamos viendo. Por supuesto, con más tiempo para pensar un espectador culto podría haber descifrado la metáfora pero el cine se basa en conversaciones, y éstas, como en la vida real, se dan con enorme rapidez. Además, la escena combina imágenes del momento en que Hitch le está diciendo estas cosas a Albert con imágenes del momento en que Albert ya las está aplicando; es decir, de la fiesta por la noche. Esto es normal en el cine contemporáneo que, a diferencia del clásico, se basa en un ritmo mayor para ser espectacular por lo que precisa de más planos; aunque aquí también sirve para que el espectador capte mejor el significado del diálogo. Nuestro ejemplo corrobora la afirmación de Company (1999: 39): "en el cine contemporáneo comercial, la narratividad no ha llegado a ser ni mucho menos extinguida; Lo que ocurre es que la

dimensión narrativa aparece subordinada a una puesta en escena basada en el golpe visual”.

Por lo tanto, es necesario pensar rápido –debido también a la rigidez del proceso fílmico de la que hablamos en el subapartado anterior– de ahí que, cuando el director decide utilizar una metáfora, salvo en el cine independiente o de autor donde los espectadores suelen gustar de ver las películas varias veces, y a diferencia de lo que ocurre en literatura, o bien está muy clara su interpretación o al menos debemos dejar claro que lo es. Debatin (2000: 3) comenta que “metaphor can either be arranged in a subtle, allusive and discreet way, which often calls for repeated viewing in order to be understood, or presented in such an accentuated way that it cannot be missed”. De ahí que Hitch llegue a decir “It’s a metaphor”.

También puede ocurrir, aunque éste no es el caso, que el director utilice una metáfora cuya correcta interpretación no sea necesaria para seguir el argumento del film. Debemos tener siempre en mente que el cine es un espectáculo dirigido a un público sumamente heterogéneo por lo que la capacidad de interpretación puede variar mucho de un espectador a otro. De ser ésta su intención, el director optará por resaltarla o por esconderla. Un ejemplo del primer caso lo tenemos en la sucesión de planos del castillo Xanadú a la llegada de Susan y Kane en *Citizen Kane* de Welles. Los muebles elegantes, la preciosa chimenea, la enorme escalera y otros objetos señalan aquello en lo que se ha convertido su relación. Por el contrario, los primeros planos de *The Searchers* de Ford en los que Ethan cabalga delante de una enorme montaña rojiza subrayan su soledad y rudeza, pero de una manera más subjetiva. Encontramos la metáfora en el contraste entre el jinete solitario y una naturaleza imponente. Podríamos llamar a las del primer tipo “metáforas enfáticas” y a las segundas “metáforas subliminales”.

Y es que el espectador es una figura clave en el mundo del cine ya que la recepción añade una importante distinción entre los dos medios, apuntada brevemente arriba. Consideramos interesante la siguiente reflexión al respecto:

La principal diferencia entre el cine y la literatura es que el cine tiene un espectador y la literatura un lector. El consumidor de literatura "ve" con su imaginación y debe proyectar su propia película –en ese sentido todo lector es un director de cine. El consumidor de cine, en cambio, recibe imágenes ya hechas, que él no fabricó, y debe imaginar a partir de ellas –y por eso, creo yo, que el espectador de cine imagina poco durante la proyección, pero imagina mucho cuando ya ha salido del cine y debe trabajar con el recuerdo de la película. (Paoletti, 1992: 140)

Vemos entonces cómo las distintas artes producen sensaciones similares a la vez que diferentes. Pero, a pesar de todo lo explicado en este gran apartado, y con el objetivo de dar voz a otras opiniones, debemos mencionar a Juan Antonio Hernández Les (2000), uno de los críticos cinematográficos más conocidos en España. Para él, en el cine, las cosas son lo que son y no pueden ser otra cosa porque este arte supone, como señalamos en el subapartado anterior y retomaremos más adelante (apartado 4.2.1), la culminación histórica del realismo; por tanto, se puede afirmar que el cine se opone a los símbolos y se resiste a las metáforas por propia naturaleza.

Hernández Les (2000: 30) sí admite la existencia de metáforas en el cine pero, a diferencia de la literatura, donde las metáforas tienen un discurso que borra todos los demás, en el cine "la metáfora visual es indeleble, está por debajo del primer discurso de la imagen, se concede el privilegio de la ocultación gustando de acompañar al más exacerbado realismo". Así, "no está tan claro que el cine transgreda su primer sentido, el de las imágenes, en la medida en que lo puede transgredir la literatura respecto del suyo, el del diccionario".

Para nosotros, aunque admitimos que una película (por ejemplo *Hiroshima mon amour* de Resnais) puede ser poética sin apenas símbolos y metáforas, éstas son clave en la mayoría de películas, desde el expresionismo soviético al realismo norteamericano y europeo. En nuestra opinión, toda imagen puede ser inequívoca y ambigua a la vez, de manera que la relación entre personajes, el mundo que les

rodea y la acción suele adquirir sentido y vitalidad a través de metáforas. Las imágenes son en realidad el soporte para la construcción de una ilusión porque en el cine cualquier objeto puede tener un sentido poético. Por consiguiente, el lenguaje del cine es un lenguaje poético: "El cine es un auténtico 'imperio de los sentidos'; en él se ve y se oye pero su capacidad de rememoración hace que además se huelga, se deguste, se palpe y, en definitiva, se sienta" (Fresnadillo, 2005: 57); vamos a tratar de profundizar en este lenguaje al máximo.

### 3.- Metodología.

El enfoque que utilizamos en el trabajo no nos permite ser originales desde el punto de vista metodológico, salvo por la diversidad de métodos a emplear. Siempre que se utiliza un enfoque cognitivo, aunque sólo sea parcialmente, ocurre algo parecido; en este caso el carácter multidisciplinar de nuestro estudio se hace aún más necesario al proyectarse sobre un corpus artístico. La metáfora necesita de más de una perspectiva para ser caracterizada adecuadamente.

Los lingüistas cognitivos, tal como nos explica Langacker (1999), hacen muchas cosas diferentes, y esto les obliga a compartir los principios metodológicos aplicables a cualquier rama científica; por tanto, nosotros seguiremos principios básicos como la preocupación por la integridad del corpus o la formulación de hipótesis comprobables. La ciencia cognitiva se ha caracterizado desde siempre por su carácter interdisciplinar, lo cual crea a su vez una tensión entre los diferentes métodos de investigación utilizados. Pero esta tensión es necesaria pues los lingüistas cognitivos aplican sus resultados a campos muy diversos como la literatura, los estudios culturales o el lenguaje en el aula.

Carrol (1996: ix-xix), teórico del cine y filósofo cognitivista, nos explica que, al menos por lo que al cine respecta, no hay una teoría perfecta. Según este autor, si nos hacemos preguntas realmente interesantes y difíciles, nada nos garantiza que todas nuestras conclusiones tengan cabida dentro de un mismo marco teórico:

my own suspicion has been that film cannot be reduced to a single essence or function [...] I do not believe that there is a theory of film, or the theory of film. Rather, there are film theories. Therefore, I do not proceed on the presumption that these will add up to one theory, organized by a single set of principles or laws.

Otra razón más que apoya la utilización de un enfoque ecléctico. Las teorías clásicas se centraban en el estudio del medio fílmico, mientras que las teorías más recientes estudian principalmente la ideología de las películas, aquello que transmiten. Nosotros intentaremos ocuparnos de ambos aspectos ya que las metáforas constituyen un elemento importante del discurso cinematográfico pero por supuesto comunican valores, creencias, opiniones... siempre algo más profundo de lo que externamente representan.

Dedicamos este apartado a explicar, en primer lugar, nuestra aproximación, nuestro enfoque, de carácter ecléctico, el más acorde, en nuestra opinión, al terreno en el que nos movemos y a las teorías más recientes; en segundo lugar, a estudiar las relaciones entre el cine y la literatura centrándonos en los tipos de adaptaciones de novela al cine; y en tercer lugar, y principalmente, a exponer qué corpus hemos elegido para poner a prueba nuestra hipótesis y demostrarla, y cómo hemos llevado a cabo su selección. Como es lógico, también explicaremos de qué forma hemos procedido a su análisis.

### **3.1.- Enfoque.**

Whittock (1990) señala la posibilidad a la vez que conveniencia de utilizar dos aproximaciones diferentes, aunque complementarias, al estudio de las metáforas, los llamados por él enfoque retórico y enfoque imaginativo; busca con ello integrar el análisis de metáforas individualmente y del proceso metafórico propio de toda creación de significados. No se trata de un mero capricho: según este autor, el estudio de las metáforas conduce, por un lado, hacia la psicología cognitiva –debido a su preocupación por los procesos que subyacen a la percepción y a la categorización mental humanas; y, por otro, hacia la retórica y las estrategias de comunicación.



Ambos enfoques presentan ventajas e inconvenientes que ya hemos sugerido anteriormente; a grandes rasgos los podemos definir de la siguiente manera:

The artist cannot communicate his vision, indeed most commonly could not even arrive at it, without a medium –whether it be words, paints, or the audiovisual images of films– and devices the medium makes possible. The artistic fabrication utilizing that medium would be uninterpretable, however, unless the spectator's own mind were capable of mental processes analogous to those of the artist. The rhetorical account emphasizes the medium, techniques and figurative devices; the imaginative account psychology, perception and experience. (Whittock, 1990: 26-27)

Por una parte, la teoría retórica presta demasiada atención a la forma y puede llevar a la creencia de que las metáforas sólo poseen un valor meramente estilístico, ornamental. Sabemos que esto no es así. Por otra parte, la teoría imaginativa enfatiza demasiado la subjetividad de las metáforas pudiendo hacernos creer que éstas sólo dependen del lector, cosa que tampoco es cierta. Por tanto, creemos que ambas aproximaciones se antojan necesarias si queremos tener un dibujo completo de la situación:

Both accounts help to balance and correct one another. Either account by itself is inadequate; taken together a completer picture is possible. Where the rhetorical theory is concerned with signs and their localized organization, the imaginative theory is concerned with how we make sense of signs. One attends to formal properties, the other to mental operations. (Whittock, 1990: 98)

Aun así, y creemos que acertadamente, en su análisis Whittock hace prevalecer el enfoque imaginativo sobre el retórico, de hecho el libro es una apología del primero debido, por un lado, a que es éste el único enfoque que trata a

la metáfora como algo verdaderamente cotidiano y natural; y, por otro lado, a los errores históricos cometidos con demasiada frecuencia por los partidarios de un análisis exclusivamente lingüístico de las metáforas. El enfoque retórico limita en exceso al estudioso, y aunque ha sido utilizado tanto por críticos literarios como por teóricos del cine, mal entendido puede oponerse a un hecho que nos parece tan obvio en pleno siglo XXI –pero que no lo era igual en los años en que Whittock escribió su libro– como es la existencia de metáforas en el cine; aun así, no podemos dejar de señalar el lado positivo de estos estudios:

Rhetorical views are not to be dismissed lightly. They stress the twofold drawbacks to any endeavor to apply traditional notions to new areas of experience; namely, the traditional terms may become overextended and useless; and their employment may lead to preconceptions that hinder the recognition of the new for what it is. But what other recourse have we but to explore the unknown with the aid of the known, in the process modifying what we thought we knew and discovering what we did not expect to find? (Indeed, some regard this as the fundamental process of metaphor itself). (Whittock, 1990: 2)

En todo caso, el enfoque retórico resta valor a las metáforas, y las separa del corazón de las obras de arte; mientras que el enfoque imaginativo hace lo contrario, y las relaciona con todos los aspectos cruciales de una obra. Además, el enfoque imaginativo trabaja más en sintonía con las teorías lingüísticas actuales. Desde esta perspectiva, consideramos que la idea (metafórica) puede ocurrir antes de su formulación en palabras, que el pensamiento puede preceder a su pronunciación; siendo así, una misma idea puede cobrar vida a través de formas de arte distintas, y esto supone un argumento definitivo para defender la existencia de metáforas en todas las artes.

Nosotros nos proponemos trabajar de la misma forma que este autor anglosajón, recurriendo a ambos enfoques pero con más énfasis en el imaginativo

que, como vemos, está estrechamente relacionado con la teoría cognitiva, teoría a la que hemos hecho referencia en apartados anteriores. Whittock la trata en su libro aunque someramente ya que esta teoría no ha sido tomada verdaderamente en consideración hasta los últimos años. Pero considerar la metáfora una herramienta cognitiva es crucial para nosotros ya que, si aceptamos que las metáforas ocurren en el nivel de la experiencia y el pensamiento, entonces resulta lógico que aparezcan en el discurso fílmico; lo que viene a reforzar la elección de nuestro corpus. Puesto que el lenguaje, de acuerdo con Freeman (2003: 253), es el producto, no de un sistema estructural aislado en el cerebro, sino de los procesos cognitivos que capacitan la mente humana para la conceptualización de las experiencias, esta teoría representa el punto de partida más adecuado a nuestro entender.

Por otro lado, compartimos los tres principios básicos de la ciencia cognitiva a juicio de Croft & Cruse (2005); a saber, que el lenguaje no es una facultad cognitiva autónoma, que la estructura conceptual no es un espejo exacto del mundo y que el conocimiento del lenguaje emerge de su propio uso.

Nos explican Cuenca & Hilferty (1999) que para la lingüística cognitiva, el lenguaje, como el resto de las capacidades cognitivas humanas, es un instrumento de conceptualización y está basado en nuestra experiencia del mundo. El significado no existe independientemente de la cognición y por lo tanto el lenguaje y la estructura lingüística dependen de la conceptualización pero también influyen en ella. Así pues, se ve condicionada por la experiencia de nuestro cuerpo, del mundo externo y de nuestra relación con él, convirtiéndose en el punto de origen y de llegada de la investigación cognitiva.

Con respecto al análisis de metáforas, encontramos dos grandes tipos de teorías que dieron lugar al enfoque cognitivo. Por un lado, las teorías comparativas, cuyo gran exponente fue Andrew Ortony. Partiendo de los trabajos de Amos Tversky, Ortony (1988) propone una aproximación que considera a las metáforas una relación del tipo "a es b" cuyo significado corresponde a los rasgos compartidos

por a y b. Por otro lado, las teorías de la interacción semántica, como las de Max Black, Nelson Goodman o Eva Feder Kittay. Para ellos, el significado de una metáfora también depende del significado literal de los términos puestos en relación.

Para los lingüistas cognitivos, entre los que destacamos a Barcelona (2003), existe una continuidad entre la cognición y el lenguaje, de manera que la lingüística cognitiva busca las correspondencias entre el pensamiento conceptual, la experiencia corpórea y la estructura lingüística. Consideran también que la metáfora no es exclusiva del lenguaje sino que, más bien, se trata de un fenómeno que reside en nuestro sistema conceptual; el lenguaje simplemente refleja estas conceptualizaciones. Teniendo en cuenta que la función primera de éste es significar y que la imaginación es, sin duda, una de las grandes habilidades cognitivas, es normal que fenómenos como la metáfora constituyan una parte importante de la teoría cognitiva.

El significado es un concepto clave para la ciencia cognitiva; por lo tanto, aquellas expresiones o palabras con más de un significado o con más de una posible interpretación adquieren una relevancia especial ya que gran parte de nuestro sistema conceptual es figurativo. Según Ungerer & Schmid (1996), las metáforas no sólo son un modo de expresar ideas por medio del lenguaje sino también una forma de pensar sobre las cosas; llegan a ser así herramientas cognitivas de gran poder ya que las utilizamos para procesar información abstracta a partir de conceptos más simples y familiares.

Según esto, incluso las metáforas muertas o lexicalizadas tienen mucha importancia ya que son las que se han infiltrado en el lenguaje de forma inconsciente y debido a convenciones fuertemente arraigadas. Aun así, las metáforas de este tipo resultan prácticamente invisibles para el hablante medio porque están tan integradas en nuestro sistema conceptual que apenas reparamos en su existencia. Además, es verdad que al menos en el lenguaje del arte, las metáforas lexicalizadas tienen poco valor y algunos autores como Black (1993: 25)

consideran que "a so-called dead metaphor is not a metaphor at all, but merely an expression that no longer has a pregnant metaphorical use". Ambas opiniones, aunque contrarias, son válidas ya que están bien fundamentadas.

Y es que, como nos explica Ponterotto (2003: 297), el papel de las metáforas en la cognición se revela crucial; siendo su función doble:

on the one hand, cognitive metaphor, brief, concise and vivid functions as a pivot which holds everything in place; on the other hand, the cognitive metaphor network, multiple, open-ended and flexible permits constant reelaboration.

De esta forma, las metáforas garantizan el carácter a la vez estable y dinámico de los procesos discursivos. Pero la conexión se produce en ambos sentidos. De la misma forma que "poetic metaphorical expressions are general mappings across conceptual domains" y por tanto se encuentran tanto en el pensamiento como en el lenguaje; "these general principles which take the form of conceptual mappings apply not just to novel poetic expressions but to much of ordinary everyday language" (Lakoff, 1993: 210).

Ullman (1962: 9), padre de la semántica contemporánea, a la que ya hicimos referencia en el subapartado 2. 1. 1, nos explica en su obra seminal que esta ciencia

is also characterized by an absorbing interest in relations between language and thinking. Language is no longer regarded as a mere instrument for expressing our thoughts, but as an influence in its own right, which shapes and predetermines them and directs them into specific channels.

Por tanto, parece clara la enorme importancia de las teorías cognitivas para la lingüística actual. Los lingüistas cognitivos son conscientes de la interconexión entre las tres partes fundamentales de la experiencia humana: lenguaje, mente y mundo. Nuestro enfoque parte pues de la idea central de que:

cognition is the result of mental construction [...] knowledge of reality, whether occasioned by perception, language, or memory, arises through the interaction of the information given with the context in which it is presented and with the knower's preexisting knowledge. (Ortony, 1993: 1)

Este enfoque, también llamado constructivista o experiencialista, asigna un papel importante a las metáforas a la vez que diluye las diferencias entre el lenguaje literal y el metafórico.

Su carácter universal lo hace el más adecuado para estudiar el lenguaje artístico en general y el fílmico en particular:

Cognition is an essential component of emotion, one that gives rise to emotion [...] Fictional situations and characters provide us with objects that fall under emotive categories, which then cause corresponding emotions. In this respect, emotions directed toward film are real-life emotions [...] The same kind of mechanism is employed for both everyday-life emotion and fiction-directed emotion. (Choi, 2006: 213)

Así, la lingüística cognitiva nos permite adoptar una perspectiva más amplia ya que se interesa por las estrategias que subyacen tanto al uso creativo como al cotidiano, y entronca con nuestra primera premisa: que las metáforas pueden formar parte de cualquier texto y situación. Según Niemeier (2003: 197) los que trabajan con esta teoría son conscientes de que el uso cotidiano es capaz de orientar los procesos del pensamiento humano pero también, y de forma más profunda, de reflejar los valores, actitudes y normas de los hablantes, es decir, su cultura. Queda clara pues la enorme importancia de las metáforas y su estrecha relación con todo tipo de discurso; especialmente con el figurativo, que trataremos más a fondo en este trabajo.

El propio Barcelona (2003) llega incluso a hablar de la existencia de lo que él denomina la CTMM, "cognitive theory of metaphor and metonymy" e incluso Freeman (2003: 253) habla de la "cognitive poetics", "a theory of literature that is grounded in cognitive linguistic theory". Es lógico que este tipo de teorías enmarquen nuestra investigación ya que tienen aplicación para el estudio del lenguaje en general y del lenguaje artístico en particular.

Lo acabamos de ver con respecto al lenguaje, al discurso propiamente literario; pero también ocurre en el cine, con respecto a la imagen. Y es que el espectador identifica los objetos vistos en una película del mismo modo que identifica objetos del mundo que le rodea. Por tanto, la psicología de la percepción cotidiana también es aplicable al cine. Veremos que toda obra de arte llama la atención por ser diferente a la realidad pero también por imitarla; de ahí que la relación entre el arte y el mundo tenga carácter metafórico.

Casetti (1994) nos explica cómo a finales de los 70, los estudios de Julien Hochberg y Virginia Brooks sobre psicología cognitiva influyeron en las teorías sobre el cine. Para ellos, el filme no es sólo un sucedáneo de la realidad, también es una construcción que existe en la imaginación del director y en la percepción de los espectadores. Por un lado, el director proporciona información suficiente para que el espectador realice las inferencias adecuadas. Por otro lado, el espectador, verdadero protagonista, asume como finalidad cognitiva central la construcción de una historia más o menos legible e interpreta la película aplicando unos esquemas mentales derivados del contexto y de la experiencia previa:

Para esta teoría, por tanto, el modo en que una persona mira el mundo depende tanto de su conocimiento del mismo, como de sus objetivos; es decir, de la *información que busca*. Es precisamente esa *búsqueda* la causa de que cada movimiento ocular verifique una expectativa y que lo que percibimos de una escena sea el *mapa* que hemos ido recomponiendo *activamente* mediante el ensamblaje de fragmentos más pequeños. (Carmona, 1996: 23)

A modo de resumen, señalar que partiremos de un enfoque cognitivo porque resalta la importancia de las metáforas haciendo que nuestras conclusiones abarquen un ámbito textual, e incluso vital podríamos decir, más amplio; con todo, lo combinaremos con enfoques y teorías más tradicionales debido a que nuestro análisis versará sobre el lenguaje artístico, lenguaje regido por el goce del consumidor de la obra, y que parece precisar de un análisis ecléctico, global y también original.

## **3.2.- Entre el cine y la literatura.**

### **3.2.1. Una relación conflictiva.**

La historia de las relaciones entre el cine y la literatura se nos muestra hoy tan compleja y variada como conflictiva. Ciertamente pueden detectarse numerosos contactos, préstamos o paralelismos, pero no es menos evidente el clima de malentendidos y mutuos prejuicios en el que han vivido ambos medios a lo largo de una coexistencia no siempre pacífica ni igualitaria. (Peña-Ardid, 1992: 21)

Esto se debe a que en la cultura occidental siempre ha habido una jerarquía entre las diferentes prácticas artísticas, quedando el cine muy por debajo de la literatura; de ahí que éste haya buscado aumentar su legitimidad artística y cultural colocándose al amparo del prestigio de los grandes clásicos literarios. Sus orígenes (la barraca de ferias y el teatro de variedades) y su corta historia constituyen el motivo principal de este desdén.

Pero también dos equívocos frecuentes entre los intelectuales del siglo XX: el primero, pensar que el cine es sólo imagen cuando, como ya hemos visto, las palabras juegan un papel fundamental; el segundo, considerar que el espectador es un lector pasivo.



Todavía hoy en día encontramos autores, como es el caso de Rafferty (2006: 44-48), que señalan nuevos impedimentos para considerar al cine como arte. Según este autor, la tecnología del DVD da demasiado poder al espectador, que puede suprimir escenas o ver algunas más de una vez, alterando el orden establecido por el director; y socava de tal manera la autoridad de éste, que una película ya no merece ser calificada como arte. Argumenta también la reciente aparición de DVDs que incluyen finales alternativos de un mismo film. Nosotros consideramos que esto no es suficiente para negar el carácter artístico al discurso fílmico pues podemos interpretar ambos argumentos en sentido contrario. En primer lugar, si el consumidor de DVDs decide alterar el orden del film, es responsabilidad suya y sólo suya, pero en ningún momento puede restarle valor al trabajo del director y su equipo. En segundo lugar, ofrecer diferentes finales, mientras todos ellos presenten una visión unitaria del film, suma en su valor artístico, o al menos nunca puede restar.

En todo caso, estas críticas suelen venir de campos ajenos al cinematográfico, pues desde los años cincuenta, las dos grandes teorías sobre cine, el realismo y el creacionismo no dudan del carácter artístico de las películas. Los creacionistas, entre los que destacan Arnheim o Jakobson, estudiaban precisamente las formas, a través del proceso de edición, por las que el cine es mucho más que la réplica de lo que aparece en pantalla. Por su parte, los realistas, como Bazin o Krakauer, admitían y ensalzaban incluso el carácter fotográfico del cine, pero para ellos la fotografía es arte; y el cine, la fotografía llevada a su máxima expresión. Este inciso nos permite recordar los dos grandes tipos de montaje, el expresivo y el narrativo, que estudiamos en el apartado 2.4.1.

Si la búsqueda artística regida obviamente por el uso de metáforas es un rasgo inherente al lenguaje fílmico, resulta lógico que la literatura haya tenido, y tenga, una importancia capital en la historia del séptimo arte, condicionándole con tal fuerza que sin ella el arte cinematográfico sería muy distinto de como lo conocemos en la actualidad. Y es que el cine y la literatura desde siempre han

compartido un tronco común, el relato, y un deseo, el de contar historias. Así lo piensa Miguel Delibes (García Domínguez, 1993: 46)

Cine y novela se proponen contar una historia. A partir de aquí las diferencias prevalecen. La novela nos cuenta una historia con palabras y el cine lo hace con imágenes. Pero, por debajo de esta diferencia radical, hay algo coincidente: la manera de contar esa historia, de disponer los materiales, de graduar la tensión emocional.

Así es, en ambas disciplinas hay un autor, un narrador –o narradores– y unos personajes; y en ambas, como acabamos de explicar, se narra una historia. Por eso, la primera adaptación al cine de una obra literaria, el *Fausto* de Goethe, se realizó en 1896, sólo un año después del invento de los hermanos Lumière.

Por otra parte, la comparación entre el cine y la literatura, sobre todo en el ámbito teórico, ha sido una constante en los estudios de grandes autores como Sklovski, Eisenstein, Bazin o Mitry. Esto tiene un fundamento tanto histórico como cultural:

Hay sin duda unos orígenes literarios en el aprendizaje genérico del cine, especialmente en lo que concierne a la propia cultura y acervo personal de quienes diseñaron los comienzos de esta industria. Así, Samuel Goldwyn, uno de los creadores de la Metro, sentía predilección por el teatro neoyorquino. David Selznick recalaba a menudo en la lectura de Dickens. (Bravo, 1993: 13-14)

En nuestra opinión, por muy aproximadas o alejadas del original que puedan resultar las adaptaciones, el cine nunca puede llegar a perjudicar a la literatura; más bien al contrario, ya que es un hecho conocido que las ventas de un libro se disparan cuando se adaptan al cine, sobre todo durante el año posterior a su estreno cinematográfico. No resulta extraño que las editoriales intenten que la

publicación de una novela coincida con el estreno en el cine, y cuando el libro ya está editado, lo reeditan con un fotograma o una indicación expresa en la portada.

Además, con el paso de los años, el cine ha ido adquiriendo las características de un relato propio e incluso ha acabado por influir en la literatura haciendo que ciertas narrativas novelísticas se hayan hecho más plásticas, a través de la utilización de la mirada como estrategia narrativa: "Podemos afirmar que hoy es frecuente la presencia del cine en la literatura: no sólo presencia temática, sino incluso las secuelas técnicas; hoy el cine influye en la literatura en el sentido de que le proporciona imágenes" (López de Abiada, 2003: 11).

Ciertamente, los recursos formales del cine han acabado rigiendo la estructura de algunas novelas actuales. Por eso, consideramos con Pere Gimferrer (1985) que se está produciendo entre ambas artes un "efecto boomerang", transmitiéndose mutuamente y de manera continuada sus respectivas técnicas. De todos modos, hay todavía en la actualidad escritores que manifiestan gran admiración por el cine y otros que expresan un desprecio absoluto. En nuestra opinión, los segundos no deberían hacerlo ya que es completamente irracional considerar despreciable un arte que, socialmente hablando, es el más importante y el más influyente de nuestra época.

Con estas discrepancias que todavía se mantienen, parece lógico que cuando el cine emergió como un nuevo modelo de representación no se le reconociera fácilmente su valor estético. Debido a ello, el gran interés que mostraron los cineastas desde pronto para adaptar obras literarias no sólo se debió a motivos económicos y comerciales sino también a la aspiración del cine a ser reconocido como arte. La adaptación de clásicos de la literatura era sólo cuestión de tiempo:

Hasta 1945, los discursos teóricos parecen responder al deseo de fomentar el cine, subrayando sus posibilidades, a veces por comparación con el resto de las artes, y resaltando sus resultados más sobresalientes para rescatarlo de la

marginalidad en que se encontraba y hacer de él un objeto completamente digno de respeto. (Casetti, 1994: 15)

Pero esto no sólo le ha ocurrido al cine, también a otros discursos artísticos como la publicidad:

El uso expresivo de las formas iconoverbales de la persuasión publicitaria exhibe con frecuencia tal grado de destreza formal que algunas imágenes o algunos eslóganes lingüísticos, con su alusión, plagio o imitación de las convenciones estilísticas de los textos canónicos del arte plástico, del cine o de la literatura, adquieren ante la mirada del espectador o del lector el prestigio estético y cultural que consagran las academias, los museos, el sistema escolar, los programas culturales de la televisión o la crítica especializada. (Lomas, 1996: 81)

Resulta pues una realidad la comunicación entre prácticas artísticas de diferente signo; por lo que sería contraproducente estudiar la cultura por compartimentos estancos. Recordemos una famosa cita de Bernstein, quien en 1976 escribió "The best way of knowing a thing is in the context of another thing". Esta interrelación artística, que fue puesta en evidencia sobre todo por la gran síntesis que supuso el género de la ópera, refuerza la conveniencia de utilizar un enfoque ecléctico, como el que seguimos en este trabajo. Y es que el cine, al igual que la ópera, también es un género sintético. Ya en 1911 Riccioto Canudo lo consideró como una unión de las artes. Fue él, en su *Manifiesto de los Siete Artes*, el responsable de que al cine se le considere el séptimo arte.

De hecho, según nos cuenta Urrutia (1984), algunos autores afirman que la literatura sólo puede considerarse arte si presenta ciertas semejanzas con sus otras artes hermanas, como el cine. El propio Urrutia considera verdaderos creadores de cine a aquellos autores literarios que hayan llegado al límite de las posibilidades que la lengua pueda ofrecerles, a aquellos escritores en cuya obra se

nota un continuo rebotar estilístico contra las paredes de la lengua. Esta afirmación sea quizás exagerada pero es un buen corolario para la idea principal de este subapartado; es decir, la estrecha relación existente entre el cine y la literatura debido no sólo a la necesidad sino también a la conveniencia.

### **3.2.2. Del texto literario al fílmico: adaptación de una novela al cine.**

Cierto es, tal y como acabamos de explicar, que el cine se ha nutrido desde sus orígenes de todo aquello que ha sido literaturizado y, por su parte, la literatura contemporánea recoge elementos formales del cine; ahora bien, el éxito en la transposición de elementos de un soporte a otro, el éxito de una adaptación, no es trivial. Sabemos por experiencia que una buena novela puede ser una pésima película y una buena película estar basada en una mala novela.

Esto se debe, tal y como nos advierte Peña-Ardid (1992: 23), a la complejidad en el paso del texto literario al fílmico; algo que, pese a la relación íntima entre ambas artes, no debería extrañarnos pues

se trabaja con dos sistemas deshomogéneos en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos e, incluso, en la extensión textual que se les asigna. Esto supone una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra origen.

Para Vargas Llosa (1976), conocido escritor pero también correalizador de *Pantaleón y las visitadoras*, las diferencias entre los medios literario y cinematográfico son notables:

Creo que la narración cinematográfica tiene sus propias leyes, sus propias limitaciones y que la palabra y la imagen son, realmente, dos medios independientes del todo. El cine tiene, desde luego, sobre la literatura, el gran

privilegio de trabajar sobre lo vivo, aunque están los condicionamientos de tiempo, técnica y presupuesto [...] que limitan y a veces frustran tremendamente a un creador. En literatura eso no ocurre. Uno tiene libertad prácticamente infinita.

Es debido a estas dificultades por lo que normalmente los cineastas han recurrido a la gran novela realista del siglo XIX, a autores como Balzac, Dickens, Galdós o Tolstoi ya que sus novelas son un retrato del mundo exterior y por tanto más fáciles de mostrar para el realizador. No es un hecho fortuito que de este tipo de literatura –y de sus derivados actuales populares: los best-sellers– hayan procedido, desde los comienzos de la historia del cine, la inmensa mayoría de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias.

Pero también hay novelas que se ocupan de los aspectos de nuestra vida interior y de nuestras formas de sentir y de pensar, conceptos que son más difíciles de representar visualmente. La transcodificación de obras literarias como las de Wolf, Joyce, Conrad, Kafka, Proust, etc plantea problemas difíciles de resolver, bien porque su contenido resulte difícil de asimilar por la técnica cinematográfica bien por tratarse de escritores que han abandonado los sistemas narrativos tradicionales. Es entonces cuando el buen director de cine expresará toda esa vida interior a través de los medios propios de su arte, es decir, intentará que los acontecimientos internos resulten visibles externamente a través de los objetos y de la realidad física.

Un planteamiento muy similar lo encontramos en el *Livro do desassossego* por Bernardo Soares de Pessoa (1982: 35), quien explica:

A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos [...] O que sinto, na verdadeira substância com que o sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é. Para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele.

Y es aquí donde las metáforas juegan un papel verdaderamente importante. La literatura y el cine, la palabra y la imagen muestran evidentes diferencias de naturaleza semiótica por cuanto no comparten el plano de la expresión. Mientras las novelas sólo se sirven de signos verbales, en el cine predominan las imágenes. Por ello, frecuentemente "tota pretensió de traslladar la textura articulada i altament convencionalitzada del llenguatge verbal a l' univers de la imatge icònica topa amb l' escull de la impossibilitat de ser fidels a la matèria expressiva del text de partida" (Garí, 1994: 119).

Así pues, en realidad, la comparación del cine con la novela sólo puede establecerse a partir del resultado final producido por la combinación de sus heterogéneas materias de expresión: la imagen, por supuesto, pero también las palabras, la música y los ruidos; por otra parte, también debemos aceptar que casi todo vale (rupturas temporales, técnicas narrativas modernas, metáforas arriesgadas...) siempre y cuando constituyan un aspecto esencial de la estética del filme.

Sostiene Urrutia (1984: 72) que

las estructuras narrativas abstractas sufren unas modificaciones determinadas por el sistema y el soporte; de ahí que en última instancia, la identidad es imposible, porque los signos cinematográficos y los literarios sólo existen por formar parte de unas operaciones que no se repiten en ambos lenguajes. [...] la comparación entre la literatura y el cine no puede hacerse entre las materias y formas de la expresión, sino a partir de la problemática de su plano de contenido ya que ésta es común a todos los fenómenos semióticos; lo que varía de un sistema a otro es la repartición del campo semántico.

Por tanto, es en el plano del contenido donde sí podemos encontrar muchas correspondencias, las cuales son clave para la correcta adaptación de una obra literaria al cine. Afirma Garí (1994) que es factible realizar una traducción de los

enunciados lingüísticos a los enunciados audio-icónicos, pero siempre a partir de las categorías semánticas y pragmáticas compartidas. En este sentido,

las estructuras de composición y los procesos metafóricos y simbólicos constituyen, como ya observó Eisenstein, fenómenos dentro del paradigma del relato a partir de los cuales es posible llevar a cabo una transcodificación. Así, al realizarse la adaptación de la obra de partida se conserva un núcleo narrativo y simbólico esencial adaptado a las necesidades expresivas de la obra final no necesariamente fiel a la obra original. (Company, 1987: 29)

Por tanto, es posible la traducción novela-cine pero con la condición de que se interprete correctamente la fuerza ilocutiva del texto original, su estructura compositiva y su superestructura metafórica. Estos postulados resultan esenciales para entender cómo ha sido posible, a lo largo de la historia del cine, convertir obras literarias mediocres (*Gone with the Wind* de Margaret Mitchell; *Rebecca* de Daphne du Maurier,...) en grandes películas mientras que obras maestras de la literatura han quedado reducidas a películas bastante vulgares (*The Picture of Dorian Gray*, *La Celestina*,...).

Garí (1994: 120-121), en consonancia con las teorías de Lakoff, Johnson y Turner, insiste en que "la vida de cada día i els seus protagonistes és plena de metàfores i els processos del pensament humà són en bona mesura metafòrics" llegando incluso más lejos al decir que "sense les metàfores, nocions com la vida i la mort, ens serien difícilment comprensibles". Desde el punto de vista cognitivo, también podemos definir la metáfora como una herramienta de autoconocimiento diseminada a lo largo de los diferentes usos discursivos.

En efecto, ya hemos advertido que las metáforas se encuentran en cualquier tipo de discurso por lo que no debe extrañarnos que constituyan una categoría central en las estrategias significativas de dos artes mayores como la literatura y el cine. Si nos fijamos veremos que el proceso cognitivo es similar y



que sólo varía la dirección del recorrido: de lo abstracto a lo concreto en la metáfora verbal, y de lo concreto a lo abstracto en la metáfora visual.

Tampoco debe sorprendernos que podamos encontrar metáforas en cualquiera de las materias de expresión del arte fílmico: "clearly, if metaphors are essential to thinking, it makes sense that they should occur not only in language but also in static and moving pictures, sounds, music, gestures, even in touch and smell". (Forceville, 2008: 463)

Al igual que la mayoría de autores hoy en día creemos que:

La adaptación de una obra literaria al cine no debe pretender una traducción conciliadora de un medio (la literatura) en otro (el cine), pues su sentido no es lograr la mejor realización posible de las imágenes que la obra literaria haya producido en el lector [...] adaptar no es producir mecánicamente un texto literario. El proceso de adaptación implica volver a concebir una obra y recrearla en imágenes. Adaptar implica, pues, reconstruir, transponer, pasar de una forma a otra forma. (Morales, 1997: 2)

Acabamos este subapartado con dos citas muy apropiadas. La primera lo resume y nos insta a estudiar este campo a la vez que nos advierte de la dificultad pero también pasión que produce el análisis de adaptaciones cinematográficas :

Cuando se me pregunta qué porcentaje de literatura hay en el cine o viceversa, experimento el mismo desaliento. Tengo la impresión desesperada de llamar a mi contable. Sólo él, o Dios, lo sabe... cine y literatura comparten invisiblemente un intangible territorio que ni los más perspicaces han conseguido acotar: el de los sueños. (Mínguez, 1998: 25)

La segunda, aun formando parte de una novela, es una continuación de la anterior pues en ella se compara las películas con los sueños, y por ende con las metáforas. Podemos encontrar filmes que son metáfora de una sociedad, como

*Field of Dreams* de Robinson o de una personalidad como *American Beauty* de Mendes; pero por supuesto también encontramos dentro de un film pequeñas metáforas que dan forma a un personaje o que reflejan algún tipo de conflicto. Creemos que la cita reproducida a continuación explica ambos casos:

"I know it's a cliché to say that films are like dreams- like a collective unconscious", Terry began, "but I was thinking that nobody's ever really followed the idea through. There are different sorts of dreams, aren't there? And so obviously there are horror movies, which are like nightmares, and then there are dirty movies like *Deep Throat* and *Emmanuelle*, which are like wet dream." [...] "Then there are remakes, and stories which keep getting told again and again, and those are like recurring dreams. And there are consoling, visionary dreams, like *Lost Horizon* or *The Wizard of Oz*. But when a film gets lost, and it's never been shown, and the print goes missing and nobody's ever seen it, that's the most beautiful kind of dream of all. Because that's the kind of dream that might just have been the best one you've ever had in your life, only it slips from your mind just as you're waking up, and a few seconds later you can't remember a thing about it". (Coe, 1998: 126-127)

Y en el apartado 2.4.1 sugerimos la relación entre el cine y los sueños, y es que, como nos explica Martin (2005), el contenido de nuestros sueños se percibe como presente, al igual que la imagen fílmica. Esto nos permite comprender la facilidad con que el cine los expresa y el hecho de que lo haga a través de metáforas: por un lado, es tan grande la identidad estructural de ambos fenómenos psíquicos que los "intoxicados" con cine pueden acabar por dejar de distinguir, en su memoria, las imágenes fílmicas de los recuerdos de percepción real; por otro lado, las grandes metáforas son sueños osados porque, aunque comuniquen alguna realidad, no lo son pues se refieren a algo ilógico, absurdo, valiente.

### 3.2.3. Tipos básicos de adaptaciones.

Acabamos de explicar la complejidad que supone adaptar una obra literaria al cine pero también sabemos que la literatura es una fuente inagotable de buenas historias y temas; de ahí que los libros hayan sido, y sigan siendo, el principal manantial del que bebe el cine. Ahora bien, transformar una novela en un film es siempre algo peligroso ya que, si el director se aleja demasiado del original, seguro le criticarán por haber adulterado un clásico, y si ocurre lo contrario, si el director es demasiado fiel a la obra, le acusarán de no haber aprovechado las posibilidades expresivas que le ofrece el nuevo arte:

Sólo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito, bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario. (Sánchez Noriega, 2001: 68)

Siguiendo este argumento, la mejor de las tres adaptaciones que estudiamos en este trabajo sería la de Krishnamma; porque la de Wyler es demasiado parecida a la novela mientras que la de Buñuel se aleja mucho de ella. La versión más reciente sería el término medio al respecto. Pero las adaptaciones no se juzgan únicamente de esta manera. Además, afirmar que el lenguaje fílmico no tiene la envergadura del literario es algo arriesgado, pues ya hemos señalado la heterogeneidad códica del cine.

En todo caso, tal como opina Hernández (2000: 132-135), lo primero que debe resolver un cineasta a la hora de adaptar una novela es la organización visual del material literario porque sólo hay película si las imágenes animan una cierta idea de relato. Lo ideal es que el efecto provocado por la adaptación sea a la vez análogo y disímil; es decir, no hay que mostrarse serviles al original literario pero sí

rescatar su idea esencial. El filme debe hacernos olvidar sus orígenes pero también respetarlos.

Bravo (1993: 20-21) menciona una serie de preguntas que deberíamos hacernos antes de juzgar una adaptación. Nosotros hemos seleccionado las más relevantes a nuestro juicio:

¿Qué es lo que realmente se adapta al llevar una obra a la pantalla? [...] ¿Qué relación debe tener una película con su fuente literaria? ¿Debe ser fiel? ¿Hasta qué punto? ¿En qué sentido? [...] ¿Son los cambios permisibles, deseables o inevitables? [...] ¿Cómo debemos evaluar las adaptaciones, por su fidelidad o por ser obras de arte independiente?

Como podemos ver, es muy subjetivo valorar una adaptación ya que incluso nosotros hemos tenido que elegir de entre las preguntas que se hace este autor. Coincidimos en que adaptar supone cambiar, el problema está en la naturaleza y el grado de los cambios. Normalmente, cambiar es simplificar, sobre todo en la adaptación de novelas. Vicente Aranda, director de *La muchacha de las bragas de oro*, nos comenta:

Tenía que evitar que la película durase cinco horas. Cuando se adapta un libro, siempre ocurre lo mismo; yo me siento como si tuviera que montar la novela de nuevo, y, para eso, hay que decidir qué es lo imprescindible, lo que refleja de verdad el espíritu del texto. (Alvares & Frías, 1991: 116)

Por eso, tal como nos explica Aranda (Vera, 1989: 122), los directores ven en la novela un producto bruto; no es que ésta lo sea como tal sino que se convierte en ello a la hora de hacer una película. En consecuencia, no debemos hablar de fidelidad o traición, empezando porque, aun tratándose de una novela corta, todo lo que en ella se narra da lugar a un filme demasiado largo. El director ha de ingeniárselas para contar en cine la idea que le atrae contenida en la novela:

No se trata de "calcar" la historia reemplazando las palabras por imágenes, sino de realizar una interpretación de la historia, una traslación de la esencia del texto literario a la narración fílmica de forma que se reconozca "el sello de fábrica" pero dejando que la película cobre vida propia. (Fresnadillo, 2005: 58)

En nuestra opinión, si al público –entendido en un sentido amplio– le gusta el filme, la adaptación está bien hecha, aunque sea muy diferente del original. La película será conveniente no por su fidelidad al argumento o al espíritu de la novela que adapta sino por su acierto en la creación de un mundo propio, específico y autosuficiente, con sus propias leyes narrativas, que deberá ser del agrado del espectador. Podemos incluso hablar de cocreación ya que los espectadores participan en la (re)creación del filme, sobre todo de sus aspectos simbólicos.

El cine es un medio artístico que adapta con mucha facilidad rasgos de otras artes, e incluso en ocasiones de sí mismo –hay muchos films que hacen referencia a otros; y quizás la única limitación a las alusiones de una película atañen a su comprensión por parte del espectador. Así, encontramos ejemplos de adaptaciones en las que se añade una dimensión amorosa o un final feliz, como en la versión de Wyler que analizaremos en este trabajo, y no por eso dejan de ser buenas películas.

Carmona (1996) considera que una adaptación adecuada debe medirse en términos de una asimilación al medio fílmico de una serie de procedimientos narratológicos y enunciativos que, pertinentes en el texto escrito, deben convencer; es decir, hacerse verosímiles, en la imagen cinematográfica. El espectador, al ponerse frente a la pantalla, ya sabe que va a ver una ficción pero hace un esfuerzo, casi imperceptible para él mismo, para considerar que lo que le cuentan es real. Es lo que en inglés se conoce como "suspension of disbelief". Como nos explica Talens (1993: 24) "si comprender es una construcción, también lo son la

escritura y la traducción. Comprender, como dice Steiner, es traducir. Escribir, podríamos añadir nosotros, también lo es”.

En realidad, lo que pensamos y/o sentimos es siempre una traducción aunque pueda tener un cierto sabor original. Así es, una adaptación es como una traducción, pero una traducción no problemática sólo será posible allí donde no se ejerza la broma, el sueño, lo mágico, lo mitológico o la poesía; y por tanto, esto no ocurre en la adaptación del noventa y nueve o quizá el ciento por ciento de obras literarias, más aún en el campo de las metáforas. De ahí la complejidad del tema a tratar.

En todo caso, y siguiendo la clasificación de Fernández (Bravo, 1993: 31-40) podemos hablar de tres tipos básicos de adaptaciones, dependiendo del grado de correspondencia que exista entre la versión cinematográfica y la fuente literaria tomada como punto de partida.

En primer lugar, hablaremos de la transposición. Consiste en una adaptación fiel del original; nos encontramos ante una copia mecánica de la fuente literaria, en virtud de la cual una novela pasa directamente a la pantalla con unas intromisiones mínimas, al menos aparentemente. Aun así, como acabamos de comentar, la extensión de cualquier novela siempre obliga al realizador a condensar, a seleccionar y por tanto a excluir.

Éste es el tipo de adaptación llevado a cabo por Wyler, y el enfoque preferido por Hollywood a lo largo de la historia, especialmente en su época de oro –años 30 y 40, cuando, en la mayoría de los casos, las versiones de las grandes novelas clásicas del siglo XIX pretendían dar la impresión de fidelidad a la fuente, para colmar las expectativas del público.

En segundo lugar, hablaremos de la reinterpretación. En este tipo de adaptación, se trata de retener lo fundamental de la estructura narrativa de la obra literaria a la vez que se lleva a cabo una reinterpretación sustancial de la misma, generalmente condicionada por el mundo contemporáneo. De este tipo, aunque con matices, sería la adaptación que trataremos de Krishnamma, ya que

este director, quizás por la riqueza simbólica de la novela adaptada o simplemente por tratarse de un tipo de adaptación mixta, recupera gran parte de los temas y figuras utilizados en la novela.

Por último, podemos hablar de la reelaboración analógica, adaptación que consiste en considerar al original simplemente como materia prima, como mero punto de partida para crear una obra distinta, modificando la estructura y la visión artística del autor. La adaptación que Buñuel hace de la novela de Brontë formaría parte de este tercer tipo puesto que este director emplea la literatura como un detonador de sus propias ideas pero casi nunca como almacén de recursos narrativos. En todo caso, no es fácil clasificar una determinada adaptación, pues muchas veces sólo es cuestión de grados y matices.

Para terminar, mencionaremos otra clasificación famosa, la que hace Pío Baldelli (1970) en su libro *El cine y la obra literaria*. Él distingue cuatro tipos de adaptación diferentes, de mayor a menor aprovechamiento del original literario. La primera posibilidad es el saqueo de la obra literaria, de la que se extrae casi todo con el objetivo de vender más. La segunda posibilidad difunde el mensaje de la obra a través de la reproducción del texto pero pudiendo cambiar el ambiente, la decoración o algún aspecto externo de la novela. La tercera opción supone una aparcería entre ambas artes, en la que el director intenta mejorar el original con añadidos cinematográficos. La última conlleva la plena autonomía del film respecto al texto literario, donde el director impone claramente su sello personal. Nosotros preferimos la clasificación de Fernández no sólo por ser más reciente sino también por su mayor concreción y claridad.

### **3.3.- Aplicación práctica.**

### 3.3.1. Muestra y procedimiento.

Hemos tratado de definir con el mayor número de argumentos posible qué entendemos por metáfora buscando ejemplos en algunos discursos. A continuación, procedemos a leer varios análisis de la novela elegida y sus adaptaciones cinematográficas, para asegurar nuestro punto de partida y confirmar la viabilidad de nuestra hipótesis. Hemos comprobado que hay muchos estudios de la novela aunque pocos de los filmes; sobre todo del más reciente. Por otra parte, estos estudios cubren diferentes aspectos, entre ellos el de las metáforas, pero no se les da el valor de elemento organizador del texto. Por eso, nuestro objetivo no es sólo probar la existencia de metáforas en el cine, sino también demostrar que además de su ya conocida capacidad para revelar los sentimientos más profundos de los personajes y el mundo interior del escritor, las metáforas también tienen una función estructural, en el sentido de que participan de manera crucial en la coherencia y cohesión textual; de hecho, ambos valores están muy relacionados.

Los ejemplos del subapartado 4.1 pertenecen a la novela *Wuthering Heights* de Emily Brontë, concretamente a la edición de Penguin Classics de 1985.<sup>12</sup> La novela está dividida en 2 partes con 34 capítulos en total. Nosotros nos centraremos en la primera parte (capítulos 1 a 16) por ser la más rica en metáforas y suponer también el arco temporal que abarcan las películas que trataremos. Aun así, también se podría hacer con el resto de capítulos ya que muros, ventanas, espejos, etc aparecen de nuevo en la segunda parte para señalar el recorrido de la hija de Cathy, Catherine, recorrido inverso al de su madre.

Esta circunstancia se debe a que han sido criadas en dos ambientes distintos (Cathy en *Wuthering Heights* y Catherine en *Thrushcross Grange*) de modo que el deseo y la fascinación por el lujo mueven a Cathy, mientras Catherine

---

<sup>12</sup> En el análisis de la novela (apartado 4.1) y en la discusión de resultados (apartado 4.3), las citas referentes a la misma aparecerán sólo con la página; esto se debe a que citamos en muchas ocasiones de la novela; y repetir en todas las citas el nombre de la autora y de la fecha de edición utilizada por nosotros, nos parece redundante.



lo hace atraída por el mundo desconocido y salvaje que representan las Cumbres y los páramos. Todo ello hará que el amor que Catherine siente por Hareton, hijo de Hindley, sea diferente al que Cathy sentía por Heathcliff y que, como consecuencia, el final de ambas parejas sea completamente distinto.

Nada más comenzar el análisis mencionaremos la existencia de dos escenarios clave, las Cumbres y la Granja, que se oponen simbólicamente representando el paradigma de las fuerzas enfrentadas en el texto. Tanto es así que los límites –elementos que sirven para pasar de un lado a otro– adquieren un relieve simbólico. A lo largo de la novela y de las películas, los personajes cambiarán a menudo de escenario a través de conductas metafóricas que determinarán que dicho cambio de escenario sea no sólo eso, sino una auténtica mutación en el equilibrio de las dos grandes concepciones de la vida que ambos espacios representan.

En el subapartado 4.2, estudiaremos tres adaptaciones de la novela. En primer lugar, abordaremos su adaptación al cine más famosa, la que hizo William Wyler en 1939. Empezamos por ésta porque es la clásica, la de la gran época del cine americano –la conocida como “época de los estudios”– y por tanto la que tiene más valor cinematográfico:

Para Hollywood, los ‘tres grandes’ del cine americano de anteguerra son Frank Capra, John Ford y William Wyler [...] Con Wyler se pone sobre el tapete la espinosa y debatida cuestión del cine literario, que no oculta su filiación y que aporta al cine una revalorización del guión y de los diálogos, enriqueciendo con la savia de sus fuentes literarias el análisis psicológico de los personajes, insertos en un marco social bien definido. Esta orientación del cine hacia el estudio psicológico propio de la novela va a tener consecuencias importantes. Porque la evolución psicológica necesita como soporte narrativo la homogeneidad temporal. Por eso, el respeto de la arquitectura literaria de sus fuentes llevó a Wyler a estructurar sus películas en largas escenas, sostenidas por la acción y

diálogos de los personajes que evolucionan en el decorado. (Gubern, 1989: 220-222)

Ya hemos comentado que un ritmo lento y la presencia de elementos simbólicos son rasgos propios del cine clásico. Las otras cinco versiones que se han hecho también podrían analizarse de la misma manera. Nosotros analizaremos dos más.

Así, en el siguiente subapartado, estudiaremos las metáforas en una adaptación completamente diferente a la anterior. Se trata del filme de Buñuel *Abismos de pasión* (1953), una versión de carácter surrealista muy apartada del original en la que el director impone su sello propio y propone una nueva lectura de la novela. La adaptación sería, vista así, un género parecido al ensayo o la crítica. En todo caso, tanto Buñuel como Wyler adaptaron bastantes obras literarias, por lo que además son expertos en el tema.

En 4.2.3, analizaremos la versión, con el mismo nombre que el libro, más moderna, la de Krishnamma en el año 2003. Es un filme hecho para la televisión, en concreto para la MTV, de carácter marcadamente juvenil con personajes prototípicos pero viviendo en el siglo XXI. Predominan en ella las metáforas verbales ya que, y esto es a nuestro entender un logro del director, se mantienen muchos diálogos del original.

Hemos elegido estas tres versiones por ser diferentes modelos de adaptación, lo que permite extraer más jugo a los dos últimos apartados, el de la comparación entre los filmes y la novela, parcialmente realizado ya durante el análisis individual de los mismos, y el de la conclusión. Por supuesto que nuestro análisis se podría haber hecho con cualquiera de las otras versiones pero por motivos de extensión tuvimos que seleccionar.

En todo caso, antes de iniciarlo, queremos comentar muy brevemente algún rasgo original de las otras versiones. De la versión de Rivette, destaca el hecho de transcurrir en Hurlevent, en la Alta Provenza francesa, y también, el hacerlo en los

años 30 del siglo XX. Además, el nombre del protagonista masculino es Roch, que en francés significa roca, peña y por tanto transmite el espíritu de la zona.

Respecto al film de Kosminsky, debemos señalar que es la única película que abarca toda la novela, aunque de manera resumida, lo que impide ahondar en la profundidad de algunos personajes, como Cathy o Nelly. Destacable también el hecho de constar de un epílogo y un prólogo de una supuesta Emily Brontë –interpretada por la cantante irlandesa Sydney O'Connor– que narra la historia años después desde las ruinas de Wuthering Heights. También podemos añadir que la ambientación presenta un carácter gótico; y la banda sonora expresa muy bien el misterio y la fascinación de los páramos.

En último lugar la versión de Fuest destaca en positivo por la ambientación. Se preocuparon por fotografiar los páramos de Yorkshire en todas las épocas del año, y por tanto con diferentes matices lumínicos, y esto nos permite disfrutar de unos paisajes impresionantes, sensación acrecentada gracias a la presencia del color. Por otra parte, es de admirar la arquitectura de los edificios de la Granja, que transmiten un carácter arcaico muy acorde con la situación.

Aun así, también encontramos aspectos negativos. Por un lado, las edades de los personajes no están bien tratadas, incluso parecen crecer a diferente ritmo; y además los actores niños muestran rasgos físicos demasiado diferentes de sus respectivos mayores. Esto no puede más que crear confusión en el espectador. Por otro lado, y a pesar de incluir escenas de sexo con rasgos masoquistas, Fuest no fue capaz de transmitir toda la fuerza de la novela en este sentido. Teniendo en cuenta que trabajó en una época mucho más permisiva que la de Wyler, debería haberlo hecho mejor porque estas escenas quedan un poco fuera de lugar.

Para finalizar la cuarta sección, para ser más concretos en el subapartado 4.3, contrastaremos la novela con las tres adaptaciones y éstas entre sí más a fondo tratando de sacar conclusiones al respecto.

### 3.3.2. Instrumento.

Para realizar la selección hemos leído la novela varias veces y hemos escogido aquellas metáforas que más se repiten y que por tanto constituyen un elemento fundamental para la interpretación simbólica del texto y en muchas ocasiones también para su organización estructural. Además, hemos seleccionado alguna metáfora que aun apareciendo poco también tiene valor, el gran valor que le otorga la tradición cultural. El cine se sirve de este bagaje cultural en muchas ocasiones, pero en otras su propio lenguaje estético permite aplicaciones no exploradas antes. Al analizar las metáforas, veremos que, sorprendentemente o no, muchas veces reflejan aspectos cotidianos.

La unidad del discurso tomada como base para el análisis del libro ha sido la palabra y las diversas expresiones de su campo semántico. Así, por ejemplo, en la metáfora de los ojos no sólo se tiene en cuenta la aparición de *eye/eyes* sino también palabras como *look* o *gaze*; ya que su valor metafórico no cambia. Extrapolando la teoría de los prototipos de Rosch & Lloyd (1978) a la metáfora podríamos hablar de miembro prototipo y miembros periféricos. El primero sería el miembro más representativo de la categoría/metáfora, y sus propiedades típicas coincidirían con las de los otros.

Con respecto a los filmes, la selección ha sido similar pero doble ya que debido al carácter icónico del séptimo arte trataremos no sólo las metáforas verbales –que, por otra parte, son bastante parecidas a las del libro– sino también las visuales, que son las que realmente dan coherencia al texto fílmico, al menos cuando éste se trata de algo más que de una película para televisión; ya que en éstas, en su mayoría productos de serie B, no se dispone del suficiente tiempo en los rodajes para enriquecer las películas con metáforas, porque éstas requieren de tiempo, es decir, de dinero para pensarlas y después grabarlas.

Podríamos haber analizado los dos tipos de metáfora por separado y para ello aplicar la perspectiva multimodal de Forceville (2005) utilizada en publicidad al

cine; él mismo lo está empezando a hacer. Tomando como referencia las metáforas visuales –sugeridas por Whittock (1990) o Carroll (1996)– que Forceville denomina “pictoriales”, este investigador canadiense llega más lejos al acuñar el concepto “metáforas multimodales”: aquéllas en las que el término origen, el término destino y/o alguno de los rasgos en común son representados o sugeridos por al menos dos sistemas de signos o modos de percepción diferentes, pudiendo ser uno de ellos el lenguaje. Nos explica Forceville (2008) que este tipo de metáfora se encuentra con facilidad en el terreno del arte visual: publicidad, cine, videoclips; e incide en la necesidad de su estudio. Él señala cuatro grandes diferencias entre las metáforas puramente verbales y las multimodales:

First, the pictorial or multimodal nature of target and source means that they are apprehended differently from their verbal counterparts: pictures, sounds, and gestures have a perceptual immediacy that is lacking in language [...]. Second, pictorial and multimodal representations have different, medium-determined ways of cueing the similarity between target and source than language has. Third, inasmuch as sounds and pictures are more easily recognized transnationally than (unfamiliar) languages, pictorial and multimodal metaphors allow for greater cross-cultural access than verbal ones. Fourth, pictorial and multimodal source domains probably have a stronger emotional appeal than verbal ones. (Forceville, 2008: 463)

Consideramos interesantes y novedosas las teorías de este autor, aunque, como él mismo reconoce, aún no están completamente desarrolladas. Nuestro trabajo puede ser una de las primeras contribuciones al respecto, pues aportamos un corpus con el que seguir desarrollando estas ideas, que, por otro lado, reafirman la existencia de metáforas en el cine, el concepto amplio de esta figura que tenemos y también su enorme valor.

El propio Forceville (2008) explica con ejemplos que las metáforas multimodales participan en la coherencia narrativa de los textos audiovisuales: las

metáforas pueden tener una función local, es decir, específica, como las tarjetas de crédito semejando cuchillos en *American Psycho* de Harron para representar un duelo entre hombres de negocios; o global, adquiriendo entonces un valor organizador del discurso, como la metáfora "ET es Cristo" de la película *ET* de Spielberg.

Sin embargo, nosotros no vamos a analizar las metáforas visuales y las verbales por separado pues, a pesar de las diferencias entre ambos tipos, ya sabemos que las metáforas, bajo una forma u otra, tienen funciones similares y aparecen en cualquier contexto y casi bajo cualquier apariencia:

Aunque en el análisis sea factible aislar las figuras, en el signo cinematográfico se dan integradas en una unidad compleja. No es la unidad mínima del lenguaje, es por tanto divisible, pero es la unidad del discurso. El componente visual, el fonético y el sonoro no fonético son elementos que se combinan en una sintagma de simultaneidad y, por repetición, en un sintagma de la sucesión [...] Entramos en un terreno que abarca tanto la composición del signo como el montaje del discurso. (Monegal, 1993: 211)

Ya mencionamos en el apartado 2.4.1 las propiedades denotativas y connotativas de la imagen fílmica. Ahora vamos un poco más lejos. Al igual que hacen los sinónimos en la lengua escrita, que denotan una misma cosa pero desde un prisma diferente, también un objeto puede ser filmado de diferentes maneras; los directores quieren resaltar un determinado aspecto y por tanto filman el objeto de la manera que mejor comunique dicho aspecto:

Although in one sense there is a genuine casual link between what is shot and the shot itself, the shot itself is never neutral. It will represent only selected aspects of the object. The object is brought before us, as it were, under a description. It may be shown front on, or side face; in full light, or in shadow;

statically or with a zoom. Something has been highlighted, something has been suppressed. (Whittock, 1990: 121)

Por otra parte, toda imagen modifica su significado debido al contexto en el que aparece. Las imágenes no están ordenadas al azar; el realizador las elige y coloca en el lugar que considera oportuno para que comuniquen valores nuevos gracias a su relación con las imágenes que las preceden y siguen. El tipo de montaje se revela clave porque el significado de toda imagen depende más de la organización artística propuesta por el creador que de unas reglas estrictas:

We need to stress the complexity of the process whereby we make sense of film images. The signification of the film image will be the product of many factors: its juxtaposition with other images, its role in the thematic or narrative development of the film, its relations to the conventions of cinematic or other arts, its place in social beliefs or customs, even its cultural and historical siting. (Whittock, 1990: 39)

Por eso, el lenguaje de las películas es el de la composición artística en sí misma. Y es que además de sus propias características visuales, las imágenes incorporan diálogos y música, y se benefician de otras artes.

La unidad del discurso utilizada en el análisis de la película también ha sido variada. Para las metáforas del diálogo, la misma que para la novela; es decir, la palabra y expresiones de significado parecido. Para las metáforas de las imágenes, un objeto o una parte del ser humano, normalmente transmitido mediante un primer plano o un plano detalle. Según la teoría de los prototipos mencionada unos párrafos arriba, no existen límites claros entre las categorías; por eso, muchas de las metáforas que veremos pueden interpretarse de diversas maneras y relacionarse unas con otras:

La polisemia parece servirse también de la metáfora (...) El resultado de estos vínculos son estructuras semánticas que forman cadenas de significados en las que no es necesario que todos los nodos de la red estén directamente conectados unos con otros. (Cuenca & Hilferty, 1999: 134)

En conjunto, analizaremos el relato fílmico siguiendo las directrices de Gaudreault & Jost (1995). Para ellos, la unidad básica es la imagen cinematográfica –normalmente, el plano, equivalente a un enunciado (o conjunto de enunciados) que adquieren sentido en relación con otros enunciados y con otros elementos del film. Recordemos que la elección de cada plano está condicionada por la claridad necesaria del relato, de manera que debe haber una adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material, por un lado, y su contenido dramático por otro.

El plano es más amplio o cercano cuantas menos cosas muestre al igual que cuando su aporte dramático es mayor. Además, el tamaño del plano determina por lo general su longitud ya que ésta se ve condicionada por la obligación de dejarle al espectador tiempo suficiente para percibir el contenido del plano. Este efecto es similar al mencionado en el subapartado 2.4.2 sobre la acumulación de metáfora(s) en un determinado tiempo. Si la metáfora en cuestión es necesaria para la comprensión global de la historia, deberá presentarse al espectador con el tiempo o la claridad suficiente para entenderla.

Cierto es que podríamos tomar como unidad base el fotograma pero no merece la pena por tres motivos. Como nos explican Aumont & Marie (1993), en primer lugar porque pensamos que el fotograma, si bien es la cita más literal de un film que pueda imaginarse, es a la vez el testigo de la detención del movimiento, de su negación. Por ello, el fotograma, aunque forma parte del film, no está pensado para que pueda percibirse desde la normalidad; de hecho, incluso la evolución de la película en el proyector se ha descrito a menudo como algo que “anula” los fotogramas en beneficio de la imagen en movimiento.



En segundo lugar, porque aunque un *découpage*<sup>13</sup> nunca es del todo prescindible, en el caso del análisis de metáforas resulta más útil el plano o incluso la secuencia. Por último, el análisis de un film, fotograma a fotograma, excede el propósito de nuestro trabajo.

Por otro lado, debemos reconocerle al cine su heterogeneidad códica y material, y por tanto estudiar las cinco materias de expresión utilizadas por este medio: las imágenes, los ruidos, las palabras, los textos escritos y la música. A todas ellas, haremos referencia a lo largo de nuestro análisis; siguiendo los consejos de Peña-Ardid (1996: 156):

El cine se considera casi siempre únicamente desde el punto de vista de la imagen y no desde la heterogeneidad de sus materias de expresión –imagen, palabras, música, ruidos–, cuando, de hecho, sólo atendiendo a la información que se transmite mediante todos esos canales en un film se pueden establecer comparaciones “generales” con la novela.

### 3.3.3. Análisis de datos.

Desde el punto de vista metodológico, el análisis de una adaptación literaria implica un acercamiento interdisciplinario. En los últimos años, la metodología ha prosperado mucho, pero aún no se ha establecido en las universidades. Podríamos decir que la metodología es pluralista, que hay análisis de películas estructural-marxistas, semiótico-sicoanalíticas, neoformalistas, derridianas, lyotardianas, etc, etc. Por tanto, la filmología es una disciplina que requiere una metodología interdisciplinaria y unitaria. (López de Abiada, 2003: 9)

Esta tendencia es otra de las razones por las que hemos elegido un enfoque ecléctico, que nos permite aprovechar el bagaje teórico proveniente del

---

<sup>13</sup> Descripción del film en su estado final basada en el análisis de planos y secuencias (Aumont & Marie 1993: 56).

mundo literario. Como ya hemos comentado anteriormente, no queda claro a qué disciplina o corriente metodológica corresponde la relación entre el cine y la literatura. Forma parte de la estética pero también de la literatura comparada, de la semiótica, de la teoría de la comunicación, del cognitvismo, etc. Trataremos de aprovechar lo mejor de cada teoría aunque obviamente no podremos utilizarlas todas. Son las ventajas e inconvenientes de un enfoque interdisciplinar, pero ya hemos aclarado a lo largo del trabajo su conveniencia debido al terreno en el que nos movemos.

Todo análisis implica dos acciones que debemos abordar: el reconocimiento de los elementos que componen el objeto de análisis; y su comprensión, entendida como la capacidad de relacionar estos elementos individuales como parte de un todo. De esta manera, en el análisis, trataremos cada una de las metáforas por separado pero relacionándolas entre sí, para de esta forma encontrar puntos comunes que puedan desvelarnos lo que podríamos llamar la superestructura metafórica. Entendemos por esto aquellas metáforas que tienen más relevancia en el texto a estudiar, relevancia que les corresponde por la asiduidad con que aparecen, o en caso de que aparezcan poco, por la función que aportan. El estudio de estas metáforas nos revelará el sentido profundo de la obra, la mejor forma a nuestro parecer de llegar lo más lejos en el pensamiento de la escritora o el director, y también de poner a prueba nuestra hipótesis.

En primer lugar, estudiaremos la novela, después las películas una a una y al final –aunque también en el proceso– las contrastaremos para intentar averiguar en qué discurso tiene más poder la metáfora y porqué. La interpretación final supondrá el corolario de las dos secciones mencionadas anteriormente, que forman parte de todo análisis.

#### 4.- La metáfora en *Wuthering Heights*.

Comienza aquí el corazón del presente trabajo de investigación ya que es en este apartado donde trataremos de demostrar que las metáforas juegan un papel fundamental en el lenguaje del arte, extrapolarlo nuestras conclusiones a cualquier tipo de texto. Menciona Garí (1999) que la historia de la humanidad es la historia de unas pocas metáforas, y tiene razón porque el ser humano tiende a ver y analizar las cosas en función de otras, y como ya hemos visto, las metáforas nacen de una asociación de sentidos original.

No importa que un texto sea retórico, lingüístico, científico... en él siempre habrá alguna metáfora; y un buen escritor debe saber utilizarlas bien porque gracias a ellas el lector queda atrapado por el texto y por ende es más fácil de convencer. Esta idea, que funciona en discursos de la más diversa índole, tiene si cabe más fuerza en literatura y cine puesto que es en estos géneros donde el creador deja volar más alto su imaginación y precisamente lo hace a través de las metáforas. Constituyen éstas un elemento clave para la organización del discurso en general, aunque aquí lo ejemplificaremos en el discurso del arte, donde, por supuesto, su influencia es mayor: "what metaphors portend takes us to the heart of the filmmaker's view of things, of how he sees the world, and frames his response to it" (Whittock, 1990: 131).

La utilización de un enfoque doble, a la vez cognitivo y artístico, dificulta retomar la totalidad de la terminología vista en los dos capítulos anteriores. Aun así, nuestro análisis profundizará en la definición de metáfora y demostrará la posibilidad de aplicar al lenguaje cinematográfico teorías clasificatorias de la metáfora literaria y modos del pensamiento poético tradicionalmente utilizados en literatura.

Con el fin de enriquecer el trabajo, tendremos en cuenta una serie de factores (ambientales, biológicos, psicológicos, históricos, etc) influyentes en la creación e interpretación de las metáforas. Estos factores cambiarán según la

época por lo que trataremos de comprobar si las metáforas aún son convincentes en la actualidad y si siguen evocando lo mismo, o si, por el contrario, el cambio de personas y sociedad influye mucho en ellas.

Todas las metáforas que analizaremos en este apartado forman parte de la superestructura simbólica de la novela y/o del filme pero hay una que destaca sobre el resto: la metáfora, incluso podríamos llamarla hipermetáfora, del cristal. Constituye ésta un elemento clave en la organización de la novela *Wuthering Heights* y de dos de las tres adaptaciones que estudiaremos. Una vez más se nos revela la utilidad de un concepto amplio de metáfora. Laínez (1994) explica que la metáfora tiene todas las características para convertirse en símbolo pues tenemos una tradición cultural que nos presenta la ventana como símbolo plenamente gramaticalizado a la vez que posee unos valores que se pueden rastrear en múltiples artes a lo largo de la historia. Comenta un personaje en *Jurassic Park* de Spielberg que "objects in mirror are closer than they appear", frase que captura la fascinación que nos produce el cristal. Sí, nos atrae, nos fascina pero también nos da miedo porque hace ver el peligro de más cerca y también porque nos ayuda a conocernos mejor.

Y es que los espejos reflejan la realidad pero también lo que hay más allá de la realidad, es decir, nuestro subconsciente porque gracias al cristal imaginamos algo que no está –pero podría estar– detrás del espejo y vemos algo que está –nos guste o no– detrás de la ventana pero sin saber a ciencia cierta si podremos acceder a ello. Detrás del espejo lo conseguimos gracias al sueño y a la literatura o el cine; para acceder detrás de la ventana nos basta con salir fuera pero el trayecto, el paso de un lugar a otro es igual de inquietante en ambos casos, y el resultado a veces también porque la realidad, para bien o para mal, puede superar a la ficción. Si atravesamos el límite quizá no volvamos a ser los mismos. Allá vamos.

Antes de empezar, queremos señalar que el campo en que trabajamos es muy atractivo pero a la vez muy inestable, pues este mismo argumento es utilizado por algunos autores, como Scruton (2006) o Lopes (2006) para negarle el título de

arte al medio fílmico. Según ellos, todo arte debe ser capaz de crear un efecto estético, es decir, producir interés por sí mismo; las películas, al ser espejos (según Scruton) o ventanas (según Lopes) de la realidad, carecen de dicho efecto porque al espectador le preocupa la representación dramática, el objeto que hay detrás de la pantalla, y no el medio fílmico como tal. Pero esta argumentación es falsa ya que el cine no es una mera representación fotográfica de la realidad, como el proceso de montaje y edición demuestran. Por no mencionar las imágenes creadas por ordenador o los filmes animados.

#### **4.1.- Las metáforas en la novela.<sup>14</sup>**

##### **4.1.1. Paisaje y fenómenos atmosféricos.**

Comenzamos el análisis con el espacio, que como ya comentamos en el apartado anterior, es fuente de las demás metáforas, porque la mayoría de ellas surgen de la oposición entre *Wuthering Heights* y *Thrushcross Grange*. Mientras las Cumbres se asocian a la tempestad, a la oscuridad, a la luna o al mal tiempo; la Granja se asocia a lo contrario: la bonanza meteorológica, la luz, el sol, etc, de manera que metafóricamente representan dos modos de vida incompatibles. Nussbaum (2003: 401) profundiza un poco más y afirma que la novela establece:

a central opposition between the Christian world of the Lintons, a world of "pity", "charity" and "humanity", and the world of Heathcliff, a world of love from the point of view of which the Linton sentiments appear watery and self-serving.

Y son estos dos mundos los que aparecen representados en las dos mansiones.

---

<sup>14</sup> Este subapartado, así como los tres siguientes, aparece con subdivisiones. Éstas no son casuales pero su principal razón de ser es facilitar la lectura.

Es de aquí de donde procede la primera gran metáfora, aquella relacionada con los fenómenos atmosféricos más violentos o extremos y lo que estos conllevan. A continuación, veremos ejemplos de cómo la naturaleza en general; es decir, el viento, la nieve o los astros, se convierten en la novela en un correlato metafórico de las emociones humanas más elementales y del alma de los personajes más naturales –en el sentido de impulsivos, apasionados, rebeldes– del texto, o sea, de los dos grandes protagonistas: Catherine y Heathcliff.

Siguiendo a Ullman, clasificamos las metáforas que parten de la meteorología como metáforas de lo concreto a lo abstracto. Excepto la del cristal, donde a veces no está claro qué es lo concreto y real, y qué lo abstracto y extraño; consideramos que el resto de las que analizaremos en este subapartado pueden clasificarse con este rótulo.

Así, la primera vez que aparece Catherine –o quizás mejor dicho su fantasma– lo hace a través del “gusty *wind*<sup>15</sup> and the driving of *snow*” (66). Esta tempestad nos muestra el espíritu salvaje de Catherine, que también lo es de Heathcliff, y así el día que se separan por primera vez y ella se queda en la casa de los Linton, él vuelve bajo la lluvia (88) porque los dos sienten lo mismo, tienen un espíritu afín.

De igual manera, el día que Cathy desprecia a Heathcliff dando lugar a su separación definitiva, quizá la escena más dramática del libro, aparecen juntas varias de estas metáforas (124-125): “It was a very *dark* evening [...] the approaching *rain* would [...] and the growling *thunder* [...] the *storm* came rattling into the Heights with full fury [...] there was a violent *wind* [...]”. Es como si la naturaleza mostrara y se aliara

---

<sup>15</sup> En las citas del libro de Brontë ponemos en cursiva las palabras que más transmiten el sentido metafórico de la expresión en que aparecen. La cursiva es mía en todas ellas. Aunque estas citas puedan alterar el curso de la narración, las usaremos con cierta frecuencia para mostrar el lugar exacto donde se encuentra la metáfora. Lo mismo haremos en los diálogos de los filmes analizados y en algún texto de referencia. Para diferenciar las citas de la novela y las de los diálogos, ambas son parte del corpus, del resto de citas no sangradas, aparecen las primeras con un tamaño de letra menor.

a la vez con la desgracia del chico, e incluso Catherine, al salir en su busca, queda empapada pudiendo sentir así lo mismo que su amado: "the *uproar* passed away in twenty minutes, leaving us all unharmed except Cathy who got thoroughly *drenched*" (125). Es ella misma la que se da cuenta pero se siente bien así y rehúye refugiarse permaneciendo "bonnetless and shawlless to catch as much *water* as she could" (125). Ya no tiene a Heathcliff pero aún le queda la lluvia, sustituto emocional del chico para Cathy, que en un momento de bajón anímico como éste puede ser suficiente, como un clavo ardiendo al que agarrarse. La referencia al "*growling thunder*" puede considerarse como metáfora animal.

Y es que esta naturaleza salvaje es el único lugar donde la pareja puede ser feliz. Los dos lo saben pero sólo Heathcliff lo lleva hasta las últimas consecuencias, de ahí que ambos acaben siendo desgraciados. Podemos decir que los elementos atmosféricos actúan como referentes de la pasión, de la lucha interior de los protagonistas; pero su ambición está mal planteada, debido al mundo en el que les ha tocado vivir, y por eso la imposibilidad de alcanzarla. Es como jugar un partido que sabes de antemano que vas a perder porque su espíritu, que es el espíritu de *Wuthering Heights* "*wuthering* being a significant provincial adjective, descriptive of the *atmospheric tumult* to which its station is exposed in *stormy* weather" (46), choca frontalmente con los valores establecidos.

La autora se sirve del modo de pensamiento poético que llamábamos "questioning" ya que otorga a las metáforas un significado demasiado profundo, excediendo sus límites tradicionales. De hecho, la novela en sí supuso en la época un exceso de pasión y de locura que fue mal visto por gran parte de la sociedad. Evidentemente no todos entendieron a la autora de ahí que muchas de estas metáforas puedan considerarse como ejemplos de lo que Goatly llamó "asymmetric metaphor". Aunque es bien cierto que algunos sí la entendieron; no lo es menos que otros no lo hicieron, o simplemente no lo quisieron hacer, por razones ideológicas. Por ello, también las metáforas de este libro son mayormente ejemplos de "subjective metaphor".

De esta forma, como dice Cathy cuando su hermano Hindley empieza a mandar en *Wuthering Heights* "we cannot be *dampier*, or *colder*, in the *rain* than we are here" (64). Y es que los páramos y la naturaleza indómita son el verdadero lugar de estas dos almas incansables y rebeldes. Constituye éste el tercer espacio de la novela, una especie de limbo al que los protagonistas tratan de fugarse y donde descubren la profunda necesidad que sienten el uno del otro. Además, quizás es el único lugar donde Cathy es realmente consciente de esta necesidad.

Paz Kindelán (1989) lleva esta idea más lejos y nos dice que Brontë crea en la novela una religión amoral natural que encuentra su fundamento y máxima satisfacción en conexión con la tierra. En esta misma línea, Nussbaum (2003: 395) comenta:

Cathy's spring is not an upward, but a horizontal movement— not toward heaven, but toward her beloved *moors* and *winds*, severed from which she would find heaven miserable; not toward God but toward Heathcliff, the lover of her soul.

Por eso para los dos protagonistas, que son felices en la adversidad, la derrota de la que hablábamos antes es sólo superficial y en su interior siempre serán campeones. En este sentido, podemos relacionar *Wuthering Heights* con el mito de Prometeo y de Pigmalión; el hombre se emancipa de la divinidad, aunque en este caso no por ambición sino por amor; no es que los protagonistas no creen en Dios o lo rechacen de plano sino que para ellos su Dios es la persona amada que, como veremos más adelante, en su caso es su otro yo.

Años más tarde, para ser más exactos en 1965, Wyler profundizará en este tema en el film *The Collector*. Si en la historia original de Pigmalión una estatua se convierte en una mujer real, aquí ocurre al revés, una mujer se convierte en estatua. Esta película es una crónica negra sobre la objetualización máxima a que se puede someter al cuerpo femenino a través de un secuestro motivado por un deseo exclusivo de posesión; y en este sentido poco difiere de las



tres versiones que estamos analizando ya que la pasión exacerbada o mal entendida podría llevar a esto.

Por último, podemos señalar la identificación que hace la escritora de Heathcliff con la luna. Ocurre varias veces en la obra pero destacamos por su importancia la noche en que vuelve tras tres años de ausencia, cuando "it had got dusk and the moon looked over the high wall of the court" de manera que Nelly no consigue saber quién es hasta que "a ray fell on his features" (132). Es en la oscuridad de la noche o bajo la luz de la luna donde mejor se ve a Heathcliff porque él posee las características de estos elementos. Tanto la luna como el viento son dos de los símbolos más usados en literatura.

En todo caso, queda claro cómo los fenómenos atmosféricos violentos sirven a la autora para referirse a la realidad profunda de los protagonistas, una realidad mucho más oscura de lo que parece –aunque ya pueda parecer bastante– a simple vista. Pero también tienen una función anticipatoria. Cuando ocurre la primera desgracia en la novela (la muerte del señor Earnshaw, que desencadenará el resto de la trama, pues desde entonces Hindley despreciará a Heathcliff y éste vivirá para la venganza), "a high wind blustrered round the house, and roared in the chimney; it sounded wild and stormy" (84); es decir el viento presagia un futuro difícil y tortuoso, a la vez que es un símbolo del cambio. Ya nada será igual después de la muerte del señor Earnshaw, de la misma forma que nada será igual tras la huida de Heathcliff. Nos encontramos ante un uso con un cierto carácter sinestésico de las metáforas animales.

En la literatura es una constante el establecimiento de oposiciones a través del paisaje. Así, por ejemplo, la novela victoriana está llena de contrastes entre la sociedad industrial y la rural. Hay varias formas de comunicar esta oposición (la descripción de las casas y su mobiliario, la descripción de los paisajes, el acento de los personajes...) siendo una de ellas los fenómenos atmosféricos porque inciden de manera diferente en las zonas "civilizadas" que en las rurales. Por otra parte, sobre todo en las novelas centradas en el ámbito rural –podemos

citar a modo de ejemplo *The Mayor of Casterbridge* de Thomas Hardy– la naturaleza también se convierte en un correlato del espíritu de los protagonistas.

#### 4.1.2. La metáfora del cristal. La luz.

La otra gran metáfora que destaca en la novela es la que tiene que ver con los espejos y las ventanas, que podríamos llamar metáfora del cristal. En un libro donde se enfrentan dos espacios tan opuestos, es lógico que los límites entre ellos (puertas, ventanas, etc) y aquello que nos permite recordar o soñar uno aunque estemos atrapados en el otro (espejos) tengan gran importancia.

Las ventanas constituyen un peligro porque una vez atravesadas ya no es posible volver –al menos volver a ser la misma persona, pero a la vez constituyen una motivación porque siempre queda la esperanza de poder conseguirlo. Algo parecido ocurre con los espejos: éstos constituyen un peligro porque al vernos reflejados en ellos podemos sentir ser más de lo que realmente somos, y por tanto aspirar a más de lo que realmente debemos; y esta sensación se convierte en una motivación –nos da ganas de luchar– pero también en motivo de frustración, ya que normalmente nuestro deseo queda atrapado en el cristal sin que podamos acceder a él.

Por otra parte, espejos y ventanas también permiten al lector ver, o mejor dicho, pensar las cosas de manera diferente. Tanto en la novela como en la vida real, las ventanas son un filtro entre dos realidades –de las cuales la de fuera a veces es accesible y a veces no; mientras los espejos son un límite entre la realidad y la ficción, el terreno de los sueños. Y al igual que desgraciadamente los personajes no cobran vida tras las páginas del libro ni los actores tras la pantalla, nuestros deseos tampoco se hacen realidad tras el espejo porque no podemos atravesarlo. Esto les ocurre varias veces a los protagonistas, sobre todo a Cathy, y así no alcanzan la felicidad.

Podemos considerar que las metáforas del cristal son ejemplos de lo que Steen (1994) llama “double vision” ya que, a nuestro parecer, constituyen por un

lado ejemplos del modo de pensamiento poético que definimos como "extending" y, por otro lado, ejemplos de "elaboration". Todas ellas añaden algún significado nuevo al espejo o a la ventana, significado aportado por el contexto de la novela; pero este valor resulta inusual ya que el universo de la misma es muy especial.

La primera ventana que aparece es la que rompe Lockwood para partir una rama de abeto que mecida por el viento golpea la ventana y le impide dormir. Al hacerlo toca sin querer "a little, ice-cold hand" y observa "a child's face looking through the *window*" (67). Es el espíritu de Cathy, que desde su muerte vaga por los páramos, páramos que junto a Wuthering Heights constituyen su único y verdadero hogar. Esta ventana no separa dos espacios opuestos sino que separa a Heathcliff –que vive en esta mansión– de Cathy –que está enterrada en los páramos; es decir, el mundo de los vivos del de los muertos o, mejor dicho, el mundo de los que viven en la superficialidad del de los vivos de espíritu. Por eso Heathcliff, que no sabe adaptarse al mundo de los vivos, vive muriendo.

La segunda ventana es la de la casa de los Linton, símbolo de la ambivalencia del personaje de la protagonista, que si bien en lo más profundo de su ser es salvaje, no puede evitar sentirse atraída por lo que hay detrás de esa ventana. Así, Cathy y Heathcliff "planted ourselves on a flower-pot under the drawing-room *window*" y es entonces cuando la luz –otra metáfora que veremos después– del interior de Thrushcross Grange fascina a Cathy mientras que a Heathcliff le resulta indiferente. Les descubren espiando, a Cathy se le permite quedarse en casa de los Linton pero Heathcliff es expulsado. Él, viendo desde fuera y a través de la ventana la cara de Cathy, siente rabia y confiesa que "if Catherine had wished to return, I intended shattering their great *glass panes* to a million of fragments until they let her out" (89-91) aunque sabe que esto es difícil porque siente y con razón que la chica ha quedado atrapada. Es una barrera social lo que separa a partir de ahora a Heathcliff de Cathy.

Resulta curioso el hecho de que tanto Cathy como Heathcliff nos recuerden al personaje de Cenicienta. La chica, con esa parte de su personalidad

que se deja atraer por lo espectacular y lo material, y que le llevará a casarse con Edgar; el chico, porque al igual que Cenicienta, empezará viviendo en un paraíso con la llegada a las Cumbres –recordemos que él venía de la calle; pero a esta situación feliz seguirá una pérdida, coincidente aquí con la muerte de su protector, el señor Earnshaw. Viene entonces la humillación, la Cenicienta por sus hermanastras y Heathcliff por Hindley, que también es su hermanastro. El protagonista volverá rico, al igual que la Cenicienta de la mano del príncipe; pero esta alegría durará poco.

Al cabo de varios años, cuando Heathcliff vuelve y Cathy ya lleva tres viviendo en Thrushcross Grange, el espíritu de la protagonista, que aunque fascinado por la luz es por naturaleza contrario a ella, ha quitado luz a la armonía de los Linton. Así, Heathcliff desde fuera “glanced up to the *windows* which reflected a score of glittering moons, but showed no lights from within” (133). Podríamos considerarlo un ejemplo de lo que Goatly llama “mimetic metaphor” ya que no sólo la ventana sino la imagen creada por la situación es metafórica en sí misma.

En los tres párrafos anteriores, igual que en el próximo, vemos ejemplos del modo de pensamiento poético que Lakoff & Turner definen como “composing”, consistente en el uso de varias metáforas a la vez. En el párrafo arriba, serían la ventana, la luz y la luna; tres párrafos antes, la ventana, las flores y la luz. Lo volveremos a mencionar pero no siempre que ocurre, para no resultar redundantes, ya que es un fenómeno habitual en las grandes obras de cine y literatura.

La tercera ventana en importancia es la de la habitación de Cathy en casa de los Linton. Ella se siente prisionera en esa casa y en medio del delirio se da cuenta de que ha sido ella misma la causa de su exilio de ahí que exclame “Why am I so changed? [...] I'm sure I should be myself were I once among the heather on those hills” y le pida a Nelly que “Open the *window* wide, fasten it open” para sentir el viento, viento que viene, cómo no, de los páramos “And that wind sounding in the firs by the *lattice*. Do let me feel it- it comes straight down the moor- do let me have one breath” (162). Cuando Edgar se da cuenta de esta atracción le ordena a Ellen “Shut the

*window*" (165). Es tal la influencia de la naturaleza y la importancia de la ventana que incluso Edgar, un hombre superficial y poco sensible a estas cosas, percibe la fascinación que los páramos producen en su amada, fascinación inversa a la que comentábamos cuatro párrafos arriba porque ahora Cathy se encuentra al otro lado de la ventana. Ésta es la fascinación adecuada, la del corazón mientras la de antes era una atracción vulgar –según el universo de la novela– porque provenía de la cabeza.

Podemos afirmar que, en esta novela, las ventanas

embody the tension between two kinds of reality: the raw, inhuman reality of anonymous natural energies; and the restrictive reality of civilized habits, manners and codes. (Peterson, 1992: 299)

de manera que cada personaje corresponde a un lugar, a una realidad. Así, podemos señalar cómo cuando se produce la discusión entre Heathcliff, Cathy y Edgar, el primero "had moved to the *window* and hung his head" porque es la única parte dentro de Thrushcross Grange donde a Heathcliff no le falta el aire, y nunca mejor dicho. Y también cómo Cathy, al igual que Heathcliff, siente la necesidad de acercarse a la ventana para poder "sobrevivir" en Thrushcross Grange.

Esta necesidad es aún más acuciante cuando enferma y entonces "Mrs Linton sat in a loose, white dress [...] in the recess of an *open window*, as usual" (192). En estas condiciones necesita estar junto a la ventana y además que esté abierta para sentirse más cerca de los páramos y de su verdadero yo. Cuando se aproxima la muerte de Cathy, a Heathcliff no se le permite quedarse en casa de los Linton para estar al lado de su amada, pero promete estar esperándola "I won't stay five yards from *your window*" (198), convirtiéndose esta ventana en el vehículo de comunicación entre los dos. De hecho, una vez muerta Cathy, Heathcliff permanece varios días fuera de la mansión de los Linton esperando poder verla, y lo consigue gracias a

Nelly que "opened one of the *windows*, to give him a chance of bestowing on the fading image of his idol one final adieu" (204).

Aunque no tan cerca de la muerte, la ventana como medio de comunicación entre dos amantes cuyo amor es prohibido aparece en obras literarias desde muy antiguo. En *Tirant lo Blanc*, Tirant conoce a Carmesina al verle los pechos a través de una ventana que ella acaba de abrir; en el *Don Juan* de Zorrilla, el protagonista conquista a doña Inés a través de la ventana; ventana que también aparece en *La Celestina*... Siempre nos ha atraído lo de detrás de la ventana y siempre supone un riesgo tratar de acceder a ello, pero es un riesgo que da mucho juego en el mundo de la imaginación.

Queda pues claro el enorme valor de las ventanas ya que, en primer lugar, aparecen varias; en segundo lugar, cada una de ellas aparece varias veces; y por último, algunas de ellas tienen más de una connotación metafórica. Además –y a consecuencia de esto, se da por supuesta su aportación a la coherencia del texto, sobre todo a nivel simbólico pero también a nivel estructural, por cuanto guían nuestra lectura ayudando al lector a no perderse en un mundo con ideas tan diferentes y originales. Favorece esta función el hecho de que Brontë haya utilizado metáforas la mayoría de las cuales no son novedosas, resultando por lo tanto un lugar común de referencia para el lector más o menos culto.

Respecto a la metáfora del espejo, cobra importancia aquélla que señala el único momento de la novela en el que Heathcliff envidia a Cathy y a Edgar, aunque lo hace pensando en ella, no porque realmente le guste el mundo de los Linton. Se pregunta Heathcliff porqué no le gusta a Cathy y él piensa "I wish I had light hair and a fair skin". Entonces, Nelly, aunque probablemente sin querer, aún angustia más al chico al decirle "Come to the *glass* and I'll let you *see* what you should wish" (97).

De esta forma, y al igual que en la escena en que Cathy ve Thrushcross Grange por primera vez, su deseo se refleja en la ventana, ahora el deseo de Heathcliff queda inscrito en el espejo. Lo curioso es que al final ambos verán su deseo concedido pero se trata de un deseo que no les llena y acabarán dándose

cuenta, aunque demasiado tarde, de que ese deseo era sólo un espejismo, la fascinación no adecuada que comentábamos antes. Heathcliff ya lo intuía pero Cathy lo ignoraba o prefería no saberlo ya que su comportamiento contradictorio atiende más al presente y a la apariencia que a la eternidad y a la verdadera realidad de su corazón.

Cathy, que ha sido la preferida de la familia desde pequeña, quiere tenerlo todo y, cuando descubre el mundo de los Linton, se cree merecedora de él. No lo hace con mala intención ya que apenas puede evitarlo pero debería ser menos caprichosa y más madura y analizar las consecuencias de sus actos: "Cathy adopted a double character without intending to deceive any one. In the place where she had heard Heathcliff termed a 'vulgar young ruffian' and 'worse than a brute', she took care not to act like him; but at home she had small inclination to practise politeness that would only be laughed at, and restrain an unruly nature when it would bring her neither credit nor praise" (107).

En la habitación de Cathy en *Thrushcross Grange* hay un espejo enfrente de la ventana; que, por cierto, permite ver más allá de la misma. En su deseo de traspararlo, Cathy lo confunde con algo extraño e incluso llega a ver una cara humana. Ella no entiende que es su propia cara por lo que Nelly, para evitar más enajenaciones, lo cubre con un chal. Entonces Cathy se da cuenta de que estaba soñando y confiesa "I thought I was at home. I thought I was lying in my chamber at *Wuthering Heights*" (162). Nuevamente el deseo de Cathy –aunque ahora se trata del deseo más profundo; es decir, *Wuthering Heights*, los páramos, la infancia, el tiempo con su amado– queda inscrito detrás del cristal pero en este caso no podrá acceder a él –volver– hasta que muera. La ventana es difícil de atravesar pero el espejo aún lo es más.

En *Madame Bovary* (1998: 246)<sup>16</sup>, Flaubert también explota la fascinación del cristal. La protagonista, Emma, tras cometer adulterio en el bosque con Rodolphe:

subió a encerrarse a su habitación. Al principio sintió como un mareo [...] Pero al verse en el *espejo* se asustó de su cara. Nunca había tenido los ojos tan grandes, tan negros ni tan profundos. Algo sutil esparcido sobre su persona la transfiguraba.

Efectivamente, el espejo produce un reflejo de nosotros mismos -la realidad- pero también de nuestros deseos más profundos -la ficción: "Penetraba en algo tan maravilloso donde todo sería pasión, éxtasis, delirio; un azul inmensidad la envolvía" (Flaubert, 1998: 246). Gracias al espejo, Emma comprende la profundidad de lo que ha hecho y se siente una mujer nueva, que ha superado el límite del miedo y de la dependencia; aunque a partir de ahí vivirá rodeada de la mentira y el riesgo.

La luz, sinónimo de buen tiempo y claridad, símbolo de civilización, riqueza y educación también constituye en la novela una metáfora importante ya que es lo que separa a los dos amantes. Está muy relacionada con la metáfora del cristal. No es casualidad que desde el momento en que Cathy ve Thrushcross Grange, se siente atraída por "the Grange lights" quedando atrapada por "the light that came from thence" (88-89); es decir, de detrás de la ventana. De hecho, cuando al cabo de cinco semanas Cathy vuelve a Wuthering Heights, "there lighted from a handsome black pony a very dignified person" (93). Al igual que en el contraste entre la luna, la ventana, la oscuridad de la noche y la poca luz de la casa mencionado anteriormente, también aquí la situación le otorga un valor "mimético" a la metáfora.

Le resultará difícil a Heathcliff competir contra esa luz y por eso poco después deseará tener "light hair" (97), aquí en el sentido de "color rubio" pero

---

<sup>16</sup> La fecha corresponde a la traducción que del original de 1857 hizo Germán Palacios para Cátedra, en Letras Universales.



igualmente con connotaciones positivas. Eso sí, la luz sólo deja ver lo físico, lo externo pero no el corazón de las personas de ahí que fascine pero con engaños. Así, cuando Lockwood ve a la hija de Cathy por primera vez dice "Her position before was sheltered from the *light*; now I had a distinct view of her whole figure and countenance" (53), pero se equivoca en las suposiciones que hace sobre ella. Por lo tanto, la luz tiene poco valor para las personas sensibles y de espíritu atrevido –los que no son así creen que tiene pero están equivocados– ya que las primeras ven mejor en la oscuridad y su yo más real también se refleja mejor en ella.

A pesar de lo dicho, en la literatura occidental la luz suele presentar connotaciones positivas. Lo podemos ver en el tercer libro del *Paradise Lost* de Milton, que empieza con un canto a la luz, canto que se refiere también a la luz divina. Esta luz simboliza una transición de las oscuridades del Infierno a la zona luminosa del Cielo y la creación. Sin embargo, y ya lo hemos comentado, el espíritu de Brontë y por ende algunas de sus metáforas –o al menos el uso que se hace de ellas– choca con los valores tradicionales.

#### 4.1.3. Los ojos y el héroe byroniano.

En cuarto lugar, destacaremos la importancia de los ojos, el espejo del alma. Lo primero que Lockwood ve al llegar a *Wuthering Heights* son los "black eyes" (45) de Heathcliff. Poco después, y a través de una anécdota, la escritora nos incita a fijarnos en los ojos de sus personajes. Así, Lockwood cuenta que una vez le gustó una chica pero "I never told my love vocally; still if *looks* have language, the merest idiot might have guessed I was over head and ears". De hecho, ella le comprende "and *looked* a return- the sweetest of all imaginable *looks*" pero él se acobarda y "at every *glance* I retired farther and colder" (48). Puede apreciarse claramente el carácter sinestésico y antropomórfico de esta metáfora. No sólo la mirada es dulcísima sino que además parece que puede hablar.

Por tanto, el sentimiento amoroso, el más apasionado, se transmite con la mirada. Y con esto no nos referimos al color o tamaño o forma de los ojos sino a algo más profundo. Al hablar de los ojos de la hija de Cathy, Lockwood dice "had they been agreeable in expression, they would have been irresistible"; es algo más que lo físico. De hecho, cuando Cathy y Heathcliff se reencuentran al cabo de los tres años de ausencia del chico, al principio sólo hablan por los ojos "Catherine kept her gaze fixed on him as if she feared he would vanish were she to remove it [...] They were too much absorbed in their mutual joy to suffer embarrassment" (135). Nuevo ejemplo del valor sinestésico de los ojos y la mirada.

Algo similar ocurre en la novela *Fortunata y Jacinta*. Cuando la primera se encuentra cerca de la muerte, atendida por su tía Segunda y su amiga Guillermina, escribe Pérez Galdós (1999: 525):<sup>17</sup>

La santa y la placera, ambas con igual ardor, trabajaron para atajar la vida que se iba; pero la vida no quería detenerse, y ante la ineficacia de sus esfuerzos, las dos mujeres se pararon rendidas y desconsoladas. Fortunata *miraba* con expresión de gratitud a su amiga, y cuando ésta le cogía la mano, trataba de hablarle; pero apenas podía articular algún monosílabo. Calladas, se hablaron *mirándose*.

Otro significado que se aprecia a través de la mirada, en este caso de Heathcliff, son los rasgos diabólicos, propios del héroe byroniano. Cuando Lockwood confunde a la nuera de Heathcliff con su esposa "he (Heathcliff) interrupted, with an almost *diabolical sneer* on his face" (55). La mirada es uno de los pocos rasgos, quizás el único, por el que podemos acceder a la impenetrable alma del protagonista. Se trata de un alma oscura que sólo siente cariño por Cathy y desprecio por el resto; incluso su piel sucia y negra hace juego con su alma. Nada más llegar a *Wuthering Heights*, el señor Earnshaw dice "it's as *dark* almost as if it

---

<sup>17</sup> La fecha corresponde a la edición que hizo F. Caudet para Cátedra, Letras Hispánicas, del original de 1887.

came from the *devil*' (77) y Hindley lo insulta de varias maneras, una de ellas "imp of *Satan*" (80).

Más tarde, Nelly se referirá de una forma muy metafórica a los ojos de Heathcliff "(...) and that couple of *black fiends* so deeply buried, who never open their windows boldly, but *lurk* glinting under them, like *devil's spies*?" (97). Aunque atrevida (nuevamente vemos el uso del "composing" ya que combina la metáfora de la oscuridad con el demonio y la ventana), esta afirmación es lógica. Puesto que Heathcliff es un pequeño demonio que ha venido del infierno a destruir a las familias Earnshaw y Linton, son sus ojos donde se puede avistar la profundidad de su plan. Es así como Cathy se da cuenta de que Heathcliff no ha venido sólo para volver a verla sino también para vengarse de todos aquéllos que le despreciaron. Asustada porque conoce de sobra el poder que se esconde en sus ojos, Cathy le dice "Look, Heathcliff- they are instruments that will do execution- you must beware of your *eyes*" (145).

Heathcliff atrae con la mirada. Así le sucederá a Isabella, que se enamora de él, y pagará por ello. Aunque la única verdadera ambición de Heathcliff es contar con el amor de Cathy, las circunstancias le hacen ambicionar mucho más porque necesita vengarse de todos los que le ridiculizaron. Su personaje adquiere así características de Macbeth. El uso que se hace del verbo "*lurk*" nos permite clasificarla como metáfora antropomórfica, según la clasificación de Ullmann.

Tenemos más referencias al carácter diabólico y animal de Heathcliff. Discutiendo con Isabella, Cathy lo define como "a fierce, pitiless, *wolfish* man" (141). En una de las visitas de Nelly a Wuthering Heights, Hareton la recibe a pedradas e insultos diciendo que eso se lo ha enseñado "*devil* daddy" (148) por lo que Nelly huye "as scared as if I had seen a *goblin*" (149). Poco después Nelly se refiere a él como "the *black* villain" (150), Cathy como "ungrateful *brute*" (151) y Edgar como "the low *ruffian*" (152); e Isabella, tras vivir dos meses con él, se pregunta "Is he mad? And if not, is he a *devil*?" (173). La escritora se sirve de estas metáforas (otro uso del

"composing", en este caso a través de metáforas que Ullman llama "animales") para explicar un comportamiento que es casi inexplicable.

Los rasgos diabólicos son asociados constantemente a los personajes malos tanto de novelas como de películas. Así, por ejemplo, en *The Scarlet Letter* el marido de Hester, Roger, dedicado a la medicina y a la física, posee estos rasgos; e incluso el reverendo Arthur Dimmesdale y las autoridades puritanas son vistas de manera similar por los ojos de Pearl, la hija de Hester.

Pero a diferencia de la figura clásica del demonio o del personaje fáustico que le vende su alma, Heathcliff presenta un carácter ambivalente ya que es un horrible destructor de la civilización pero al mismo tiempo posee una energía fertilizadora profundamente atractiva. Así, se mueve entre la crueldad y la ternura, entre el odio y la devoción, y debido a esta ambigüedad de su carácter, aunque es el enemigo éticamente hablando, también se acerca a ser un héroe. Verdad es que resulta vengativo, cruel, rebelde pero también maltratado por las costumbres de la sociedad de su época, y comprometido con una ética propia y con un amor más allá de los convencionalismos morales y religiosos. De hecho, es el único personaje capaz de amar sin esperar nada a cambio; salvo quizás la misma entrega que él ofrece.

En realidad, hay muchos héroes fílmicos que tienen un comportamiento contradictorio; y esto todavía ocurre en la actualidad. Sin ir más lejos, el caso de Terminator, demonio en la primera película y ángel en la segunda parte. De esta manera, los personajes son más creíbles a ojos del espectador: nadie es perfecto, ni siquiera los héroes, excepto en el cine Disney, producido para niños. En nuestro caso, la ambivalencia de Heathcliff, aunque de origen diferente al de la chica, es un rasgo común a la personalidad de Cathy.

Esta ambivalencia también la podemos entender de la siguiente forma:

People have seen Heathcliff in two very different lights: 1. As a rebel. Heathcliff, a friendless labourer, is mistreated by the landed gentry. He loses

his true love to a man with wealth and a higher social position. He takes revenge by seizing control of Thrushcross Grange and Wuthering Heights. In this view, his revenge is an assertion of his dignity as a human being, and right is on his side. 2. As a person committed to a higher love. That is, a person committed to a love beyond the conventional notions of religion or morality. When Heathcliff identifies himself with Cathy, that is not selfishness, he is describing a love that holds nothing back. (Forés, 2000: 1)

Todo esto son rasgos del héroe byroniano que, junto a otros que mencionamos a continuación, le hacen ser uno de los personajes de la literatura universal. No podemos hablar aquí de la utilización de modos del pensamiento poético como "elaboration" o "extension" porque Brontë se vale del contexto de la época. En todo caso, el origen misterioso del personaje, su locura no de cabeza sino de corazón, su ser fantasioso, su confianza en la naturaleza y su amor por los abismos, los espacios abiertos y salvajes convierten a este héroe en un tipo de personaje que deja huella .

Cuando Heathcliff vuelve al cabo de tres años, Nelly se sorprende al verle porque ha cambiado mucho pero lo que más le llama la atención son sus ojos "the eyes deep set and singular. I remembered the eyes" (132). Y es que los ojos de Heathcliff y Cathy son diferentes al del resto de personas y por eso reflejan mejor su verdadero espíritu cuando están más oscuros. Así, al referirse a Cathy ya cerca de la muerte, la escritora dice "the flash of her eyes had been succeeded by a dreamy and melancholy softness; they no longer gave the impression of *looking* at the objects around here; they appeared to *gaze* beyond and far beyond- you would have said out of this world" (193).

Ya sabemos que el mundo de los dos protagonistas representa valores contrarios a la luz como la oscuridad, el mal tiempo, la naturaleza indómita, la pobreza, el instinto, etc. Por muy fuertes que sean ambos, esta forma de pensar/vivir cansa y da lugar a una enorme pérdida de vitalidad que puede llegar a asustar a quienes les observan; los ojos de Cathy y Heathcliff se convierten en dos

ventanas, dos espejos que advierten de algo que no podemos comprender ni atrapar. Cuando Cathy está agonizando, Heathcliff le pide "Kiss me again. And don't let me see your *eyes*". Y es que los ojos son el espejo del alma, pero los labios y un beso son el clímax del deseo amoroso y el único nexo de unión duradero entre dos almas condenadas a sufrir y a vagar por amor, un amor que sólo puede ser plenamente correspondido tras la muerte de los dos amantes, nunca antes.

#### 4.1.4. Otros límites.

Hemos comentado la importancia de los cristales como límite entre dos espacios; a continuación mencionaremos otros límites como puertas y verjas, que separan físicamente dos espacios pero metafóricamente dos formas de vivir y de enfrentarse a la vida. Esto ocurre en muchas de las películas de la época dorada del cine americano como, por ejemplo, en *The Searchers*. En esta película, Ethan, el protagonista, parece condenado a vagar eternamente por el desierto; visita varias veces su casa pero no puede permanecer en ella, se queda en la puerta. Tanto en el prólogo como en el epílogo, Ford explica la frustración de Ethan gracias a un maravilloso juego de puertas y ventanas que separan la casa, el hogar, símbolo de la civilización; del paisaje desértico, símbolo del caos y el peligro.

Nada más empezar *Wuthering Heights*, Brontë destaca una valla gracias a una personificación -Ullman la llamaría metáfora antropomórfica. Acaba de llegar Lockwood, y Heathcliff le dice que entre pero "the 'walk in' was uttered with closed teeth, and expressed the sentiment 'Go to the Deuce'; even the *gate* over which he leant manifested no sympathising movement to the words" (45); es decir, hasta la verja se ha contagiado del espíritu sombrío de *Wuthering Heights* y de quienes la habitan.

Pero también ocurre al revés. Así, en la siguiente página, Lockwood se detiene un momento "before passing the *threshold*" a mirar unos grabados pero "his (Heathcliff's) attitude at the *door* appeared to demand my speedy entrance, or complete departure" (46) mostrando la importancia del límite, del que está fuera o dentro, del que está con ellos o en contra. Los personajes se convierten en oscos y rudos como

el paisaje, por lo que podemos hablar de animalizaciones o cosificaciones. Además, también se puede ver como una incitación al lector que debe atreverse a atravesar el umbral –al igual que hace Lockwood– e identificarse con la historia para averiguar su sentido más pleno.

No sólo *Wuthering Heights* empieza con una puerta; en otras novelas importantes del siglo XIX como *The Scarlet Letter* o *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ocurre lo mismo. Es una buena forma de captar la atención del lector, que se siente atraído por lo que hay detrás. Destacar la mención a la novela de Stevenson ya que su protagonista es el paradigma de la doble personalidad.

Poco después, cuando Lockwood realiza su segunda visita, vuelve a aparecer la misma verja aunque ahora como símbolo de posible protección que no se llevará a cabo porque el espíritu de Lockwood no es capaz de sentir las pasiones de los habitantes de esta remota región. "I arrived at Heathcliff's garden *gate* just in time to escape the first feathery flakes of a snow shower" pero Lockwood se ve "unable to remove the *chains*" y se queja ya que "At least, I would not keep the *doors* barred in the day time" (51). Así, se ve obligado a entrar por la parte de atrás porque *Wuthering Heights* es un espacio cerrado, al que es casi imposible penetrar tanto física como mentalmente. La nieve, elemento atmosférico, y la verja, límite, son otro ejemplo del "composing" pues ambos tienen un carácter metafórico, aunque de significado parcialmente contrario.

Ahora Lockwood quiere escapar de la nieve entrando en las Cumbres pero tras pasar un rato allí decide marcharse. Sin embargo, entre los perros y la actitud enfurecida de Heathcliff y Hareton, la nariz de Lockwood empieza a sangrar y Zillah, no por casualidad la persona que lleva menos tiempo en esta zona, exclama "Are we going to murder folk on our very *door-stones*?". O se está con ellos o contra ellos pero, a un forastero, al menos de momento, le es difícil comprender esos comportamientos fuera de lugar.

Aun así, la nieve le obliga a pasar la noche –una noche horrible para Lockwood– por lo que "at the first gleam of dawn, I took an opportunity of *escaping* into

the free air" (72). Los páramos y el frío de fuera son sombríos pero son propios de la naturaleza; lo que Lockwood no resiste es el calor falso de dentro de Wuthering Heights y ese comportamiento entre loco y animal de los que viven allí. Ha escapado y decide no volver, pero la curiosidad –igual que al lector– le obligará a buscar respuestas a esta situación tan rara.

Páginas después, ocurre algo similar pero en la habitación del cuarto de Cathy. Heathcliff se enfada porque se ha puesto muy guapa para la visita de Edgar y se ve forzado a salir de la habitación de ella. "Catherine marked the difference between her friends as one *came in* and the other *went out*" (110). La habitación de Cathy se ha convertido en Thrushcross Grange aunque dentro de Wuthering Heights. Éste es el momento en que Cathy elige por primera vez el espacio que prefiere para el futuro, pero ha decidido su cabeza, no su corazón de ahí que no consiga ser feliz.

Ya al principio de la novela, cuando el señor Earnshaw está a punto de volver de Liverpool –viaje crucial ya que en él traerá a Heathcliff– "the children got tired of running down to the *gate* to look" (97). Los niños están ansiosos por los regalos que su padre les debe traer de la ciudad por lo que esta puerta, este límite era –y aún lo es veinte años después para Heathcliff y Cathy porque su mirada "extiende" y "elabora" los valores transmitidos por la metáfora– símbolo de este deseo y atracción por lo de fuera, por lo de detrás, por lo que hay más allá. Aun así, no debemos confundir el más allá de la ciudad con el más allá de los páramos ya que el primero atrae a todos –niños y mayores– al menos mientras no lo han conocido pero el segundo sólo atrae a los dos protagonistas. Al igual que ocurre con los espejos y las ventanas, según el personaje esté dentro o fuera de la puerta; es decir, a un lado u otro del límite, la atracción es distinta.

Algo parecido ocurre cuando Cathy le dice a Nelly que le degradaría casarse con Heathcliff. Éste lo escucha y se va. Cuando Cathy se da cuenta ya es tarde porque "the *gate* is open and he is somewhere out of hearing" (123). Aun así, Cathy sabe que su verdadero espacio está fuera por lo que a pesar de la tormenta de



agua, nieve y viento sale y "took a permanent position on one side of the *wall*, near the road" y al sentirse atrapada "she kept wandering to and fro, from the *gate* to the road" (124). Por eso, el esfuerzo de Cathy no tendrá recompensa hasta pasados tres años, cuando ya no habrá solución.

#### 4.1.5. El cabello y la comida.

En este subapartado tratamos dos metáforas relacionadas estrechamente con el ser humano. Así, en sexto lugar, hemos seleccionado el cabello, que también tiene valor metafórico. Sólo aparece dos veces pero ambas de gran importancia. Siendo una parte del ser humano, es fácil que sea utilizado como metáfora (antropomórfica); la primera vez (97) simboliza aquello que le falta a Heathcliff para que Cathy lo quiera como esposo y por tanto es un motivo de frustración para el protagonista. No debemos olvidar que el cabello suele asociarse al terreno de la seducción. Así ocurre en novelas como *Madame Bovary* o *The Scarlet Letter*, donde la mujer se siente libre y desinhibida al soltar su cabello, cabello que atrae al hombre.

De esta manera se sugiere sutilmente el tema del adulterio femenino, tema que empieza a ser recurrente en la segunda mitad del siglo XIX. La vida estable y monótona, de carácter rural, que lleva la protagonista, sea Hester, Emma, Cathy u otra heroína, no las llena, y esto conduce a la llamada del deseo –con un baile, el conocimiento de hombres de mundo, etc; a la consumación del adulterio; y al consecuente desengaño emocional y dolor permanente, incluso hasta la muerte en algunos casos como el que estamos tratando. Sólo ella puede hacer regresar a los orígenes a los protagonistas, y devolverles el amor perdido tras el adulterio de la mujer.

En nuestra novela y sus adaptaciones Cathy comete el adulterio al casarse con Edgar traicionando así su verdadero amor con Heathcliff. Pero desde el matrimonio con el hijo de los Linton, Cathy también comete adulterio contra Edgar porque su cabeza siempre está pensando en Heathcliff y su corazón nunca dejó de

hacerlo. El amor adúltero, que no surge del corazón sino de la pasión, es efímero. Buena prueba de ello lo tenemos en la película *Brief Encounter* de David Lean, una de las cimas del melodrama inglés. Una mujer y un médico se encuentran en una estación de tren e inician un intenso pero breve romance, debido a la moral de la época. La secuencia final del film, en la que los amantes saben que es su último encuentro, acaba con unas palabras dolorosas. Él le espeta "Querría morir si fuera posible" y ella le responde "Si murieras me olvidarías y yo quiero que me recuerdes".

La segunda vez que aparece el cabello (205), Heathcliff está intentando unir el suyo al de su amada a la vez que tira el de Edgar al suelo. Se trata del final de la primera parte de la novela, donde termina nuestro análisis: Heathcliff entra en la habitación de Cathy cuando ésta ya ha muerto para verla por última vez antes de que sea sepultada; una vez ya se ha ido, Nelly observa "a curl of light hair, fastened with a silver thread, which, on examination, I ascertained to have been taken from a locket hung round Catherine's neck. Heathcliff had opened the trinket and cast out its contents, replacing them by a black lock of his own". Para Heathcliff es una forma metafórica de derrotar a Edgar en la batalla final, la que se da en el lecho de muerte. Sin embargo, Nelly une el cabello de ambos hombres y los guarda juntos, simbolizando así la ambigüedad de la personalidad de Cathy y los destinos cruzados de los dos hombres que más la amaron.

Por último, a lo largo de la novela nos encontramos con metáforas a través de la comida y de la bebida. Las dos sirven de separación a nivel superficial entre los ricos y los pobres pero a un nivel más profundo entre los pobres de espíritu y los ricos de espíritu. Cuando el señor Earnshaw muere, Cathy escribe en su diario que "Hindley calls him (Heathcliff) a *vagabond* and won't let him sit with us, nor *eat* with us any more" (64); es decir, lo trata como a un animal (nueva animalización).

Además, Heathcliff de adolescente es obligado a ayunar y encerrado en el desván o en el establo (96, 100) de la misma forma que Cathy años después se ve encerrada en casa de los Linton y también ayuna (158). La simetría enfatiza el

carácter metafórico de estos elementos. Lo soportan con calma porque a ellos no les hace falta la comida igual que a otra persona. Para ellos ésta no es un placer, si acaso una necesidad, y por tanto no le dan mucho valor. Además, el no comer les permite reflexionar mejor y sentir con más intensidad.

Wion (1992) cree que la comida también puede relacionarse con la avaricia y el sadismo de Heathcliff. Así, cuando Cathy descubre que a Isabella le gusta Heathcliff, le dice a él que "she (Isabella) has been pining for your sake several weeks; and *raving* about you this morning" y le advierte que "I like her too well [...] to let you absolutely *seize* and *devour* her up" a lo que él contesta "And I like her too ill to attempt it, except in a *vey ghoulis*h fashion" (145). En todo caso, no es que a Heathcliff le guste la comida sino que ve a las personas como posibles alimentos debido a su eterna sed de venganza. Aquí tenemos otro rasgo diabólico del protagonista.

#### 4.1.6. Metáforas más utilizadas: razones y nuevos valores.

Para concluir y a modo de resumen, debemos decir que es importante ser conscientes de la enorme riqueza del entramado metafórico de la novela, más aún teniendo en cuenta que sólo hemos mencionado las metáforas que más se repiten o aquéllas que aun ocurriendo pocas veces tienen relevancia en el texto, normalmente porque pertenecen a la tradición. Además, dentro de las metáforas mencionadas no hemos estudiado todos sus ejemplos. Nos explica Gubar (2003) que al tratarse de un romance metafórico, *Wuthering Heights* tiene que ver más con fuerzas de la Naturaleza o seres telúricos que con personas. Parece normal que en una novela tan compleja predomine el uso de esta figura literaria porque es la mejor forma –quizá la única– de explicar un amor tan apasionado e irracional y unos comportamientos tan fuera de lo normal:

puesto que su (Heathcliff- Cathy) relación es esencialmente espiritual es lógico que Catalina explique a Nelly sus sentimientos por Heathcliff en términos de símbolos y metáforas. (Paz Kindelán, 1989: 61)

Y es que se trata de un amor enormemente extraño, romántico y antirromántico a la vez. Es romántico, entre otras cosas, porque los protagonistas consideran que sólo la muerte puede satisfacer su pasión y sustentar la exaltación que provoca su amor. Viven según unos principios morales que sólo les afectan a ellos y además a medida que pasa el tiempo crece su frustración y van a peor. Esta situación puede relacionarse con el argumento de Orfeo, la búsqueda del amor más allá de la vida.

Por otro lado, el amor entre Cathy y Heathcliff también es antirromántico porque va más allá del amor romántico ya que su relación tiene poco de egoísmo y mucho de dependencia. Los románticos trataban de escapar de la individualidad a través de amores extremos pero mantenían un carácter más arrogante. Aquí los dos amantes se necesitan demasiado.

En todo caso, se trata de un amor loco que lucha contra las convenciones sociales, un amor contrariado a causa de los orígenes de los amantes; un ejemplo particular de amor prohibido y que por tanto guarda estrecha relación con el drama shakespiriano *Romeo y Julieta*, que ha sido adaptado o pseudoadaptado muchas veces. En este clásico del teatro:

L' enamorament es dona a través de fases molt marcades, que cal associar als cinc únics encontres entre els amants inclosos en el text. Tals encontres poden ser entesos com els cercles successius d'un descens inevitable cap a la mort, i, a la vegada, d'una ascensió cap a la immortalitat. Un primer cercle és el de la coneixença al ball (cercle de l'enamorament i la seducció mutua), un segon el de l'encontre al jardí (cercle del prometatge), un tercer a l'esglèsia (el cercle del matrimoni), un quart al llit de noces després d'haver fet l'amor (el cercle de la separació obligada) i un darrer al cementiri (el cercle de la mort). (Balló & Pérez, 1995: 161)

Esta cita ocurre casi literalmente en nuestro libro y en las adaptaciones cinematográficas del mismo. En el caso de la novela, no hay baile, se conocen en la entrada a las Cumbres; en lugar de jardín, tenemos Penistone Crag y su brezo; sí hay matrimonio pero con la persona equivocada; hacen el amor, de lo contrario no nacería Catherine, pero no lo leemos porque así lo requiere la época de la novela; y sí que se produce el último encuentro en el cementerio. En conjunto, ocurren las mismas etapas, aunque en espacios distintos, pero es el desenlace, de evidente carácter necrófilo, el que adquiere una enorme importancia, sobre todo en la adaptación de Buñuel.

Además de las metáforas de los límites (ventanas, espejos, puertas) predominan las relacionadas con los animales y el cuerpo humano; resulta lógico ya que: "Certain areas permanently attract a large number of metaphors. The human body is consistently the most frequent source, according to an analysis of figurative language over three centuries" (Aitchinson, 1994: 152).

También encontramos muchas relacionadas con actividades cotidianas. Resulta curioso cómo las rutinas domésticas y los negocios diarios pueden ser explicados a través de las metáforas –Aitchison (1994) nos explica que un gran número de metáforas están basadas en temas convencionales– a la vez que éstas permiten explicar todo aquello que se sale de lo cotidiano; de hecho, hacen que lo raro parezca cotidiano aunque un buen lector sabe que algo no coincide y que esta tranquilidad es aparente, irreal. Esta contradicción, que no por serlo pierde veracidad, reafirma el enorme valor de las metáforas, el acierto al elegir esta novela para nuestro análisis y lo interesante pues de escribir este trabajo.

#### **4.2.- Las metáforas en la película.**

Tras ver las seis adaptaciones cinematográficas de *Wuthering Heights*, podemos afirmar que la más cercana a la novela y la que mejor conserva su espíritu

es la que trataremos primero. En el lado opuesto, situaríamos *Abismos de pasión* (Buñuel: 1953), que es más bien una adaptación libre. Las otras cuatro quedarían a medio camino pero más cercanas a la de Wyler. Cabe destacar, por una parte, que la versión de Kosminski es la única que abarca toda la novela y, por otra, el valor de la versión de Krishnamma, que mantiene mucho de la novela –sobre todo las metáforas de los diálogos– a pesar de estar ambientada en pleno siglo XXI.

Lo primero que debemos saber es que, aunque ya hemos visto los tres grandes tipos de adaptaciones, en realidad una obra literaria puede ser adaptada al cine de muchas maneras, quizá tantas como directores emprendan el trabajo. Martin (2005) considera que el cine se convierte en lenguaje gracias a una escritura propia que se encarna en cada realizador con la apariencia de un estilo. Efectivamente, cada director tiene un estilo propio; pero, aun así, podemos diferenciar de manera muy general dos formas de adaptar. Algunos directores son fieles a la letra del original y/o a su espíritu –como es el caso por ejemplo del *Wuthering Heights* de Wyler o de las adaptaciones que hizo Cazeneuve de novelas de Zola. Sin embargo, otros directores hacen una interpretación muy personal – como la que acabamos de mencionar de Buñuel o la adaptación del *Ulysses* clásico que hizo Camerini, en la cual se ve “no sólo una traición a *La Odisea*, sino también –y fundamentalmente– un escaso rigor a la hora de dar cuerpo a los míticos personajes homéricos” (Company, 1987: 22).

En ocasiones, incluso resulta prácticamente imposible adaptar una novela al cine. Company menciona unas páginas más adelante a dos buenos y conocidos directores como son Martin Scorsese y David Cronenberg, que intentaron adaptar *La metamorfosis* de Kafka pero no lo consiguieron. Y es que hay obras que se resisten a ser adaptadas, al menos explícitamente. *Cumbres borrascosas* también lo es; de ahí que haya dado lugar a adaptaciones como la de Buñuel, aunque también es verdad que Buñuel era capaz de hacer surrealismo de cualquier cosa.

Según el tipo de adaptación –o en general de película– las metáforas se acercan más a una función o a otras. Ciertamente que suelen participar tanto en el nivel

textual como en el simbólico pero se decantan hacia uno de los dos. Debatin (2000) nos explica cómo en las películas centradas en avances técnicos –en la actualidad serían las de ciencia ficción, las metáforas se utilizan como instrumento de deconstrucción del discurso fílmico. Por su parte, en el cine independiente o el de Bollywood, películas la mayoría muy originales en el nivel simbólico, sirven para expresar sueños surrealistas e impulsos inconscientes. Por último, en las clásicas, las metáforas constituyen una muestra de creatividad racional y consciente; trataremos de profundizar en todas estas funciones, aunque por supuesto tienen un carácter abierto. En el caso de la película de Wyler, incluso podemos afirmar con Haire-Sargeant (2003: 412) que "the film is holographic; every frame, in narrative content and composition, contains the whole story", y esto ocurre gracias al valor metafórico de cada plano.

William Wyler tiene en su haber muchas películas basadas en novelas o en obras de teatro. Se trata de un director que es capaz de convertirlas en películas sin que se resienta mucho la transformación realizada. Entre ellas, destacan la que analizamos a continuación y alguna otra como *The Counsellor* (1933), según la obra de Elmer Rice; *Jezebel* (1938), basada en la novela de Owen Davis o *The Little Foxes* (1941) de Lilian Hellman, etc. Por su parte, Luis Buñuel también dirigió muchas adaptaciones, imprimiendo en ellas su sello personal, como las de *Robinson Crusoe* (1951) de Daniel Defoe, *Tristana* (1970) de Pérez Galdós o *Belle de jour* (1974) de Joseph Kessel. El caso de Krishnamma es parecido ya que de las tres películas que ha dirigido hasta la fecha, dos de ellas son adaptaciones literarias: la que analizamos en este trabajo y *A Man of No Importance* (1995) de Oscar Wilde. Y es que se trata de un director novel, que ha dirigido en su mayoría series de televisión como *The Cazalet* (2001).

#### 4.2.1. *Wuthering Heights* (W. Wyler)

##### 4.2.1.1. Cine clásico y melodrama.

Es necesario al comenzar el análisis del filme de Wyler, mencionar que sigue los parámetros del estilo clásico del cine; a saber:

La narrativa clásica trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento [...] En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia [...] El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento. (Bordwell, 1996: 163-164)

Así ocurre en esta película, donde todo (iluminación, sonido, movimientos de cámara, tipos de plano; y también las metáforas) hacen fluir la historia y ayudan al espectador en su comprensión:

Desde un punto de vista histórico el cine se constituye en último eslabón y lugar privilegiado de un desarrollo hacia la transmisión de una ilusión perfecta de realidad [...] la narración clásica en el cine, lo que se ha dado en llamar "cine clásico", tiende a la consecución de una representación del mundo sin fisuras, a la ilusión de una historia que se desarrolla por sí sola, sin mediación alguna, ante la mirada cómplice del espectador. (Deleyto, 1993: 25)

También es propio de la narrativa clásica el recurrir a la literatura, principalmente a las grandes novelas del siglo XIX como *Wuthering Heights*, y más en el caso del melodrama, género que podemos considerar el homólogo visual del realismo:



Durante la edad de oro o época clásica del cine -a grandes rasgos, el periodo que va desde la llegada del cine sonoro, a finales de los años veinte, hasta la desaparición del "studio system", en la década de 1950- los realizadores norteamericanos bebieron hasta la saciedad en el manantial inagotable de relatos que era la novela del siglo XIX. (Bravo, 1993: 13)

De hecho, se llega a considerar al cine fundacional como la expresión en imágenes de la novela decimonónica. David Griffith, el padre del "modo de representación institucional", que sustituyó rápidamente al "modo de representación primitivo" basado en la grabación de teatro, decía que él era un aprendiz de Dickens. Entedemos por "modo de representación institucional" al surgido con el desarrollo del cine narrativo y representado fundamentalmente por el cine clásico de Hollywood. Tanto fue así que afirmamos con López de Abiada (2003: 17) que:

A diferencia de la literatura, en la que tradicionalmente existen diferentes géneros formales, el cine se decantó muy pronto por la narrativa, hasta el punto de que, cuando se habla de géneros cinematográficos, se trata, por lo general, de los diferentes géneros temático-estilísticos existentes dentro del cine narrativo de ficción [...] Sólo en la época del cine primitivo y sobre todo en la época de las vanguardias puede hablarse de la existencia de un cine poético reconocido; posteriormente, tan sólo encontramos excepciones muy puntuales y, por lo general, marginales dentro de lo que se ha llamado cine experimental.

Entre los géneros del cine clásico, que mientras lo fue formaron compartimentos separados, destacan el western, el musical, la comedia y el melodrama, que es al que pertenece la adaptación de Wyler. Encontramos en ella muchas de las características de este género; a saber, el detallismo de los primeros planos, la degradación melodramática de los personajes, el final trágico, el papel ambiguo del sexo, el peso de los elementos simbólicos con una influencia

destacada de la música, etc. Haremos referencia a la mayoría de ellas a lo largo del comentario.

Respecto al argumento, obviamente de carácter melodramático ya que se trata de una historia de amor trágico, presenta una estructura clásica, entendiendo aquí por literatura clásica. Como nos explican Balló & Pérez (ver apartado 4.1, página 146), el argumento de *Romeo y Julieta* de Shakespeare se repite hasta la saciedad en el melodrama cinematográfico; y el *Wuthering Heights* de Wyler es un ejemplo de ello.

En esta película los círculos a los que se refieren estos autores ocurren, aunque de manera más compleja. Los protagonistas no se conocen en un baile pero como es necesario se conocen, cuando el padre de Cathy trae al niño vagabundo Heathcliff. Tampoco se prometen en un jardín, pero como si lo fuera porque Penistone Crag es su jardín. No se casan pero se aman para siempre. No se acuestan pero sí se separan. No se encuentran en el cementerio pero Cathy muere en manos de Heathcliff. Por otra parte, a lo largo del film ocurren dos bailes –en el primero, y no es casualidad, Cathy ve a Edgar por primera vez; y en el segundo, tampoco de casualidad, intiman Heathcliff e Isabella; también aparece un jardín, donde Edgar intenta prometerse con Cathy; e incluso una iglesia, para la boda de Cathy y Edgar, boda que resulta equivocada.

La adaptación wyleriana de *Wuthering Heights* tiene una riqueza psicológica enorme, tanto que algunas de las características del melodrama no se cumplen en este filme. En el melodrama los personajes están tipificados. Los buenos son buenos y los malos son malos. Esta tipificación no se da en nuestra película. Así, como explicaremos más adelante, Cathy muestra su ambivalencia entre dos posturas y se debate entre ellas sin decantarse claramente por ninguna. Por otro lado, Heathcliff experimenta una profunda transformación psicológica que lo convierte de un personaje "bueno" –criado sumiso porque es feliz al estar junto a Cathy– en un ser vengativo y cruel, casi demoníaco.

Otro de los rasgos del cine clásico presentes en esta adaptación es el largo "flashback". Ciertamente que en este caso su utilización supone la presentación como verdad objetiva de la versión de uno de los personajes, la criada Nelly; pero poco importa, el estilo clásico de los flashbacks nos conduce a aceptar ciegamente lo que se nos está presentando: el espectador llega a olvidarse de la "narración marco" y toma lo que está viendo por una presentación objetiva aunque la haga un personaje. La manipulación del espectador es propia del cine clásico, tanto es así, que años después será utilizada por películas del cine negro. *Double Identity*, de Ray Enright o *Dead Or Arrival*, de Rudolph Maté son claros ejemplos de ello.

También como rasgo clásico podemos señalar el texto impreso en pantalla con el que se inicia el *Wuthering Heights* de Wyler. Este tipo de textos constituyen un procedimiento narrativo secundario que contribuye en la evolución del relato. Forma parte de los códigos gráficos del cine, en este caso de carácter no diegético pues, aunque informa de alguna manera sobre la narración, no pertenece a la historia narrada.

El texto que nos ocupa (imagen 1<sup>18</sup>) tiene valor metafórico porque de inmediato nos sumerge en el ambiente sombrío del lugar. Así, en unas pocas líneas encontramos palabras como "barren, bleak, desolate, storm, lost, stranger..." que, combinadas en tan poco espacio textual, y unidas a la nieve y el viento presentes en el siguiente plano, constituyen la forma más rápida de comunicar las características de *Wuthering Heights*, en oposición a *Thrushcross Grange*. Comprendemos con rapidez que estas palabras significan algo más. De hecho, si nos fijamos en los planos rodados dentro o cerca de las Cumbres, domina la oscuridad, los colores fríos y la dureza lumínica, que expresan y acrecientan una sensación de miedo, riesgo e inseguridad.

La utilización de un texto para situar la acción en el ambiente y la época es también un rasgo propio del cine clásico. Así ocurre, por ejemplo, en películas tan

---

<sup>18</sup> Las imágenes a las que nos referimos a partir de este momento figuran en el apéndice 1, al final del trabajo.

diferentes como *Gone With the Wind* de Fleming o en *To Be or Not to Be* de Lubisch. Este recurso es a veces utilizado simultáneamente de manera oral y escrita, como ocurre al principio de *Citizen Kane*, donde además sirve para describir al protagonista; o incluso sólo de manera oral, como en *Rebecca* de Hitchcock, *Casablanca* de Curtiz o *Wonderful Life* de Capra. A continuación comentamos los planos, secuencias y características más importantes del filme con respecto a su valor metafórico. En el comentario encontraremos más rasgos clásicos de la adaptación wyleriana.

#### 4.2.1.2. Meteorología y tercer espacio.

En la primera secuencia<sup>19</sup> de la película, Lockwood, el nuevo inquilino de Thrushcross Grange, le hace una visita al dueño Heathcliff en las Cumbres. En menos de un minuto se encuentra con seis obstáculos: la nieve que cae de forma copiosa, una verja que le cuesta mucho abrir debido al viento fuerte que está soplando, la puerta de la casa, tres perros feroces que se le echan encima nada más entrar y por último las caras hostiles de todos los que están allí cuyo sentimiento respecto al hombre que acaba de llegar queda resumido por la frase de Heathcliff "a stranger is a stranger". Como vemos, *Wuthering Heights* es un sitio inaccesible, igual que el espíritu de los que allí viven no puede ser comprendido por ningún forastero; es casi una cárcel y quien entre no sabe si podrá salir. No es casualidad que la hacienda se encuentre vallada pues las rejas, los barrotes y las verjas son utilizadas en el cine como metáforas del aprisionamiento. Así, en *Brief Encounter* de David Lean, cuando Laura decide cometer adulterio por primera vez, se dirige al piso de su amante, y vemos la cara de Laura a través de la estructura metálica de

---

<sup>19</sup> A lo largo del análisis utilizaremos de manera indistinta los términos "escena" y "secuencia" puesto que tienen un significado muy parecido; tanto que algunos cineastas las consideran sinónimos. Aun así, estrictamente hablando, presentan una diferencia: mientras la escena está determinada por la unidad de lugar y la de tiempo; la secuencia lo está por la unidad de acción y por la unidad orgánica, es decir, la estructura que marca el proceso de montaje. Podemos decir que la secuencia es un término exclusivamente cinematográfico mientras que la escena es más teatral.

la escalera; esta estructura es correlato de la prisión en que se encuentra su racionalidad; arrastrada por la pasión amorosa, Laura no sabe actuar de otro modo.

Por otra parte, esta primera secuencia transcurre bajo la oscuridad, como ocurre con las que reproducen *Wuthering Heights*. Lo comentaremos en el epígrafe referido a la luz, pero ya vemos que su falta acrecienta la sensación comentada en el párrafo anterior. En todo caso, destacamos ahora que todos estos obstáculos incitan al buen público a esforzarse ya que representan metafóricamente las trabas que el espectador debe superar para poder identificarse con los personajes y llegar al corazón de la película.

Wyler transmite las emociones de la escritora y del universo de la novela de manera tan fiel que, al igual que explicamos en el análisis del libro, la mayor parte de las metáforas hacen uso del modo de pensamiento poético "questioning" porque todas ellas significan algo más que en las novelas de otros autores. El paisaje y las circunstancias que rodean a los personajes lo propician también.

Por ello, empezamos el análisis propiamente dicho con la metáfora de los fenómenos atmosféricos, que sirven como en la novela para reforzar el contraste entre los dos espacios y para transmitir la profundidad del alma de los protagonistas. Así, ya al final de la primera secuencia la nieve adquiere la forma de Cathy, del fantasma de Cathy (imágenes 2 y 3), porque el alma, el espíritu de la chica es natural y salvaje como la nieve. Nelly explica que los muertos resucitan si sus corazones "were wild enough in life", afirmación que sin duda atrapa al espectador. La meteorología afecta más de lo que parece a las personas de ahí que sea utilizada metafóricamente por muchos cineastas. Podemos ver películas recientes como *The Perfect Storm* o *The Day After Tomorrow* donde una tormenta sirve de separación entre un mundo ordenado y previsible, y uno caótico y desordenado.

La naturaleza es la única verdadera casa para los dos protagonistas de ahí la insistencia en el brezo, metáfora de su morada. Cuando Cathy y Heathcliff están en Penistone Crag, elevación rocosa en medio de los páramos, ella le dice "Smell the

*heather*"; cuando Cathy y Edgar acaban de casarse una niña le da un trozo de "white *heather for good luck*"; también es metáfora de la infelicidad futura de Cathy ya que en Thrushcross Grange no encontrará brezos porque allí no pueden crecer. Supone esto último una referencia a la superstición, muy típica en las zonas rurales, a la vez que se puede considerar una personificación. La utilización de un objeto que nos remita a la infancia de los protagonistas es típico del cine clásico; lo encontramos sin ir más lejos en *Citizen Kane*, donde el nombre de Rosebud, referido a una pequeña bola de nieve que contiene un trineo, simboliza la infancia feliz del protagonista.

Además, ya cerca de la muerte, Cathy le pide a Edgar que le traiga "some *heather from the moors*". Y el propio Heathcliff, cuando abraza a Isabella, la rechaza porque "there's no smell of *heather* in your hair". Así pues, el brezo representa las características del lugar en el que crece, los páramos, un lugar sometido a las inclemencias meteorológicas; y también supone para los protagonistas una metáfora de su infancia. De ahí que sólo puedan ser felices junto al brezal.

Ya de pequeños Cathy convenció a Heathcliff de que Penistone Crag (imagen 4), en vez de una roca enorme era un castillo, e incluso se lo hace conquistar animándole a luchar contra un caballero negro imaginario. Estos juegos de infancia, donde fantasean llamándose "my lord", "my queen"..., les traen buenos recuerdos. Por eso, cuando se hacen mayores y tienen algún problema acudirán a este lugar pues como dice Heathcliff "Nothing's real down there. Our life is here", constituyendo Penistone Crag un refugio secreto para los protagonistas, el único sitio donde pueden mostrar sus verdaderos sentimientos. Se trata de un tercer espacio, con una importancia similar a la que tienen las Cumbres y la Granja.

En la escena que hemos mencionado cuando Cathy y Edgar salen de la iglesia tras casarse, tanto la misma Cathy como Nelly sienten "a cold *wind* through my heart", metáfora del "feeling of doom" que les perseguirá desde entonces. Así pues, también en el film el viento tiene una función anticipatoria. Y es que este

fenómeno atmosférico ha sido utilizado desde siempre con valor metafórico. En *I/ gatopardo* de Visconti, el viento que golpea la ventana de la mansión es símbolo de la revolución que se cierne sobre los personajes que ocupan esa mansión y que acabará con el poder de la aristocracia.

La lluvia aparece al igual que en la novela en las escenas más dramáticas, por ejemplo la noche en que Heathcliff huye tras escuchar la conversación en la que Cathy le dice a Nelly que casarse con él la degradaría. Cuando Cathy se entera de que Heathcliff la ha escuchado, sale disparada tras él para buscarlo y se dirige, como no, a Penistone Crag, a su morada. Pero Heathcliff no está ahí. Y no lo está porque sabe que la única forma de que Cathy acepte estar con él es haciéndose rico y esto no lo puede conseguir en los páramos.

Nelly trata de convencerla de que Heathcliff volverá pero Cathy siente que no es así porque "I know him" y "I love him"; es decir, Cathy sabe lo orgulloso que es y el enorme daño que le debe haber hecho escuchar ese comentario de su persona; se trata de una secuencia muy bella pues la cámara acompaña a la protagonista, en su carrera hacia las rocas, con un "travelling" seguido de "panorámica";<sup>20</sup> finalmente vemos a la chica llorosa, bajo la lluvia y azotada por el viento, en su castillo imaginario; una imagen preciosa (imágenes 5 y 6). Parece que es entonces, en medio de la oscuridad y las dificultades, el único momento en que su amor florece, porque la luz –ya natural, ya artificial– no hace más que agrandar la vanidad de la chica.

Lluvia y lágrimas aparecen con bastante frecuencia en el cine para realzar la tristeza de personajes o situaciones. Un buen ejemplo dentro del cine clásico lo encontramos en *The Quiet Man*, de John Ford: Sean quiere casarse con Mary pero el hermano de ésta se opone. La chica se niega a fugarse tal como propone Sean por lo que éste se marcha enfadado. Mary lo ve alejarse desde su ventana, al tiempo que las gotas de lluvia en los cristales se mezclan con sus lágrimas.

---

<sup>20</sup> La panorámica y el travelling son movimientos de cámara. La primera se da cuando la cámara fija se mueve sobre su eje. En el travelling la cámara se desplaza en cuanto tal, sobre unos raíles fijos o a mano.

Nos explican Balló & Pérez (1995) que la mayoría de las películas son una actualización argumental de temas e historias ya contadas muchas veces pero haciendo que aparezcan como nuevos, frescos, acabados de inventar. Así, la huida de Heathcliff también ocurre en historias como la de Jasón y los Argonautas y en clásicos como la *Odisea*. La búsqueda de un objeto maravilloso o de venganza es una constante en el cine de aventuras y del oeste. Al igual que los Argonautas buscaban el vellón de oro, Heathcliff busca prestigio y dinero y como ellos vuelve victorioso. Pero cuando llega a su tierra, la lucha no habrá terminado, tendrá que pelear para conseguir su objetivo, el amor de Cathy, al igual que Ulises luchará por recuperar el amor de Penélope. Heathcliff también nos recuerda a Ringo, protagonista de *Stagecoach*, película del mismo año que la que estamos analizando en este apartado; que viaja por el desierto –Heathcliff lo hace por los páramos– para cumplir con una venganza familiar antes de descansar.

La lluvia es un elemento con múltiples valores en el mundo del cine. Además de tristeza, sirve para separar dos espacios o para anticipar algo negativo. Encontramos un ejemplo de ambos usos en la conocida película de Hitchcock *Psycho*. Negros presagios en forma de lluvia torrencial acompañan a la protagonista en su viaje nocturno tras haber robado el dinero, que se confirman cuando toma el camino equivocado que la lleva al motel de Norman. Esta lluvia separa la realidad –con sobresaltos pero aun así tangible– del mundo de delirio en el que le tocará luchar a partir de entonces. Como ocurre con casi todas las metáforas, vamos de "lo concreto a lo abstracto" ya que algo visible como la lluvia representa una separación más mental que física entre dos realidades.

En esta misma línea, debemos mencionar la visita que Cathy hace a Heathcliff para tratar de evitar que se case con Isabella. En el plano que precede la llegada de Cathy aparecen unas campanitas (imagen 7) que sirven de timbre pero que no sabemos si las hace sonar Cathy o el propio viento produciéndose una nueva identificación de Cathy con la naturaleza; o Cathy es el mismo viento o éste produce una atracción fatal en ella. Y es fatal porque Cathy somete los deseos de



su corazón a los caprichos de su mente. La metáfora queda realzada por la utilización de un "plano detalle", aquél que ofrece una visión cercana del objeto, acompañado del sonido del viento, "sonido diegético exterior en off"<sup>21</sup> por provenir del "fuera de campo".

Encontramos muchos ejemplos del carácter ambivalente de Cathy: hay una escena en que Hindley la obliga a seguir comiendo hasta que él acabe. Ella le obedece pero en cuanto puede sale corriendo –atravesando varios límites de forma rápida, aunque la vemos en "cámara fija"<sup>22</sup>– para irse a Penistone Crag. Una vez allí le atrae la música de los Linton –atracción que nos recuerda al cuento de *El flautista de Hamelin*– y otra vez sale corriendo pero ahora hacia la Granja, la vemos entrar en la mansión gracias a una "panorámica". Estas dos formas de usar la cámara realzan la indecisión de la protagonista, que no tiene claro qué escoger. Días después, también en los páramos, Cathy le pide a Heathclif "make the world stop right here. Make everything stop and stand still, and never move again. Make the moors never change and you and I never change", pero él le advierte "The moors and I will never change. Don't you, Cathy" porque conoce la personalidad cambiante de la protagonista.

Por otra parte, la luna sólo aparece una vez en la película –Heathcliff convence a Cathy para salir al balcón en la escena del segundo baile gracias al "fresh air" y a la "moonlight"–, no porque carezca de valor en la novela o en la tradición literaria –de hecho le sobra– sino porque Wyler tuvo que seleccionar los elementos metafóricos para hora y media de film. En esta secuencia, la luna

---

<sup>21</sup> Carmona (1996: 106) define el sonido diegético como "aquél cuya fuente está relacionada con alguno de los elementos presentes en lo representado. A su vez, el sonido diegético puede ser *in* o *en campo* y *off* o *fuera de campo*, según sus fuentes de emisión estén presentes o no en el encuadre, e *interior* o *exterior*, según provenga del interior de un personaje o tenga una existencia compartible por otros personajes".

<sup>22</sup> Aunque nuestro gran objetivo es demostrar la existencia de metáforas en el cine, en un número algo elevado de ocasiones nos veremos obligados a utilizar términos exclusivamente cinematográficos, pues son estos rasgos del medio los que realzan muchas veces el valor metafórico. Nosotros los referiremos de manera breve para no interrumpir en demasía el análisis. Para una descripción detallada del lenguaje fílmico, aconsejamos consultar *Cómo se comenta un texto fílmico* de Carmona (1996: 81-115); o bien *Un siglo en sombras: introducción a la historia y la estética del cine* de Benet (1999: 187-248).

produce una atracción sobre Cathy, atracción similar a la del viento –porque salir de Thrushcross Grange es como entrar en Wuthering Heights– y con un efecto parecido. La luna también ha sido utilizada en películas clave de la historia del cine como por ejemplo la de Buñuel, *Un chien andalou* (1929), donde aparece en primer plano transmitiendo una sensación desazonadora y sombría.

#### 4.2.1.3. La metáfora del cristal, el efecto de simetría y la luz.

Con respecto a la metáfora de las ventanas, aparecen básicamente las mismas que en la novela. La primera, la de la "bridal chamber" donde Lockwood es molestado por el fantasma de Cathy que quiere entrar. En realidad lo que le molesta es el golpear de la "shutter" mecida por el viento contra la ventana (imagen 8) pero no anda desencaminado ya que ese viento salvaje (al igual que el árbol sin hojas que aparece en un "plano-contraplano"<sup>23</sup> para mostrar la reacción de Heathcliff), es correlato del espíritu de Cathy, de similar manera a la nieve que le da forma. Heathcliff claramente se siente atraído por este paisaje monstruoso y tempestuoso porque es ahí donde está su amada y también porque sabe que ella, que pertenece a la naturaleza, ya no puede volver.

Esta ventana tiene además un valor anticipatorio ya que unida a lo sombrío de la situación –tanto dentro como fuera de la habitación– y a las miradas de Heathcliff, se intuye que la atracción que siente el protagonista es la causa del desasosiego en el que viven los habitantes de las Cumbres. Se trataría de, por así decirlo, un flashforward metafórico, una metáfora que presagia lo que ocurrirá. La ventana, que por su fisonomía siempre permite ver algo más, anticipa aquí la posibilidad de una tragedia, función que tiene en otras películas como por ejemplo *Written on the Wind* de Douglas Sirk, padre del melodrama, donde "la cámara panoramiza siguiendo a Marylee y encontrando una tercera ventana morada. Es sin

---

<sup>23</sup> Benet (1999: 278) define este concepto de la siguiente manera: "Campo es el espacio que aparece en la imagen, pero en sentido de profundidad [...] En ocasiones hay otro espacio, que no aparece en principio en la imagen, pero que suele ser sugerido por ella [...] El contracampo se produce cuando se nos muestra finalmente ese espacio previamente sugerido".

duda la invasión del color morado –que desde el comienzo del film quedó asociado a la tragedia– lo que aquí se juega.” (González Requena, 1986: 136).

La ausencia de luz (no hay fuego porque “the chimney’s all blocked up” y la vela amenaza con apagarse debido al viento que entra por la ventana rota) hace que confundamos la mano de Lockwood con la de Cathy; es decir, viendo una mano sentimos la otra y por tanto esta acumulación de metáforas –uso del “composing” aquí con carácter mimético– o combinación de metáfora y sinécdoque visual funciona porque nos permite sentir la presencia de la protagonista. También lo podemos ver como un ejemplo de elipsis metafórica, o simbólica como la llama Martin (2005), pues se oculta un elemento, en este caso un personaje protagonista, que abarca un significado amplio y profundo.

La segunda ventana (imagen 9) es la que separa el mundo de los Linton del de los Earnshaw; es decir la riqueza, el orden, la paz... la civilización del desasosiego, el frío, las malas caras. Y la civilización viene representada en el filme por la música, el baile, los vestidos elegantes de los Linton, que es lo que atrae a Cathy. Por eso Wyler se sirve de un “racord”<sup>24</sup> de sonido para unir la secuencia de Penistone Crag con ésta. Aunque Heathcliff le está declarando su amor diciéndole que no le importa ser tratado como un perro por estar a su lado “I stayed just to be near you... even as a dog. And I’ll stay till the end. I’ll live and die under this rock”; Cathy, egoísta, deja de hacerle caso al escuchar una música que viene de lejos y le interrumpe con un “Do you hear?”.

Ya junto a la ventana Cathy queda fascinada por el “dancing” y el “singing” y afirma “Isn’t it wonderful? Isn’t she beautiful?” preguntándole a Heathcliff “Will we, will we ever?”. Por sus caras –en esta secuencia hay varios primeros planos de los protagonistas– queda claro que lo que fascina a Cathy, le produce a Heathcliff un mero escepticismo (imagen 10) de ahí que su amor sobre la tierra –al menos sobre la tierra no salvaje– no sea posible. Además, la ventana actúa de pantalla

---

<sup>24</sup> “Efecto de ajuste, sincronía y continuidad entre los componentes de la puesta en escena a pesar de la fragmentación en distintos planos”. (Benet, 1999: 279). Los hay de mirada, de dirección, de sonido, etc.

cinematográfica y ésta es en sí misma una metáfora pues “con su superficie plana, la pantalla es ya, en cierto modo, un espejo en el que se proyectan pensamientos, deseos o temores del espectador” (Aguilar Moreno, 2007: 17); en esta secuencia es como si los dos protagonistas estuvieran viendo una película, película que le gusta a la chica pero no al chico.

En este sentido, Wyler vuelve a constituir un ejemplo del cine clásico ya que las metáforas del cine como ventana abierta al mundo o espejo de la realidad empiezan con Griffith a principios del siglo XX llegando a su máxima expresión con el neorrealismo tras la segunda guerra mundial:

Griffith supuso la primera cristalización del canon de la representación clásica [...] dotó a los planos de una lógica precisa por la cual las fracturas quedaban automáticamente borradas. Esa lógica era, sin duda, la de la dramatización del acontecer narrativo; la cámara estaba siempre en el lugar justo [...] Es así cómo el mundo se torna nítido, legible, transparente. Por eso el cine que nace con Griffith reconoce su metáfora en el espejo [...] Nada, entonces, se interpone entre lo real y la mirada. (González Requena, 1986: 33-34)

No es casualidad que vayan seguidas la secuencia de Penistone Crag y ésta que acabamos de mencionar ya que así se resalta que lo que Cathy no puede tener en los páramos sí está en Thrushcross Grange. Pero lo que ella no sabe es que para conseguir lo nuevo perderá lo que ya tenía –es decir, la inocencia, la imaginación, el amor puro– y esto no se puede conseguir con dinero y, lo que es peor, ya no se puede recuperar; una vez entre en la Granja ya no podrá salir porque cuando se tiene todo ya no se sabe apreciar las cosas pequeñas. Ciertamente Cathy lo intentará porque en el fondo siente ansias de amor apasionado y libertad pero la influencia ha sido demasiado grande como para que la olvide su mente caprichosa.

El tema de la ambición de la mujer, de cómo ésta asciende social y económicamente gracias a su inteligencia o a saber aprovecharse de algún hombre, es aquí sólo incipiente pero irá a más en las décadas siguientes, haciéndose varias

películas sobre él, entre las que destaca uno de los mejores filmes de Mike Nichols, *Working Girl* que data de finales de los ochenta. Probablemente Brontë no pensara demasiado al respecto, pero novelas como la suya tuvieron influencia en el movimiento feminista. Para Homans (1992), Cathy es una personaje con ideas feministas pues su amor por la naturaleza salvaje es consecuencia del desprecio que siente hacia la sociedad patriarcal en la que ha nacido.

Volviendo al análisis, señalar que también en esta secuencia Heathcliff escupe en el suelo de Thrushcross Grange y jura vengarse: "I'll be back in this house one day and pay you out. I'll bring this house down in ruins above your heads. That's my curse on you, on all of you", por segunda vez en la película –antes lo había hecho de Hindley, ahora de los Linton. Tres años después volverá Heathcliff a la misma habitación y nada más entrar exclama "I remember this room". Pero llega como un triunfador –al menos a ojos de Cathy–, como un héroe burgués y por eso se sienta cómodamente al lado de la misma ventana.

Ahora las tornas han cambiado aunque Cathy, que conoce muy bien a Heathcliff, sabe que él no cambia. Gracias a una preciosa metáfora, que en vez de aclarar deja aún más incierto el origen misterioso del chico, "I remembered my father was an emperor of China and my mother an Indian queen; I went out and claimed my inheritance [... ] I was of noble birth", Heathcliff explica cómo se ha hecho rico. Cathy es la única que puede entender esta metáfora –fue ella quien la creó cuando eran niños– y que ve esto como una amenaza, amenaza que se confirmará en poco tiempo cuando sepamos que Heathcliff ha comprado Wuthering Heights y que además va a casarse con Isabella Linton. La secuencia, iniciada con un "zoom in" desde la ventana, acaba con un "zoom out"<sup>25</sup> que nos lleva a la misma ventana vista por fuera, donde sentimos el viento, de nuevo presagio de las consecuencias negativas que tendrá la llegada de Heathcliff. Por supuesto, los movimientos de cámara también

---

<sup>25</sup> Carmona (1996: 98) define el zoom como "movimiento de la cámara creado por efecto óptico para acercar (zoom in) o alejar (zoom out) la imagen que se filma". Mientras el travelling y la panorámica suponen un movimiento real de la cámara, el zoom es sólo un movimiento aparente de la misma.

pueden tener valor metafórico; en este caso, el "zoom" puede ser correlato de la rapidez del paso del tiempo.

Al igual que en los melodramas clásicos, en *Wuthering Heights* "el héroe-víctima sufre la pérdida del objeto amoroso y es incapaz de actuar eficazmente para conseguirlo" (González Requena, 1986: 195). Sin embargo, y a diferencia de lo que suele ocurrir en este género, Heathcliff no se conforma con ser una víctima pasiva y lucha pero su rebeldía es "esencialmente ineficaz hasta terminar por manifestarse en conductas suicidas o autohumillatorias [...] Es pues la pérdida, la carencia lo que se pone en juego en el melodrama" (González Requena, 1986: 196). Así ocurre en esta adaptación –físicamente, cuando Heathcliff se daña las manos al romper una ventana, y psicológicamente, con la voluntad de morir de ambos protagonistas en la segunda mitad del film– y gracias a ello el espectador puede identificarse con el héroe. De ahí la necesidad de metáforas que acerquen lo difícil de entender y alcanzar, aquello que es casi imposible conseguir (lo abstracto) a través de cosas que se tienen y se pueden tocar (lo concreto).

Esta ventana también aparece en la escena del segundo baile en Thrushcross Grange. Heathcliff acude invitado por Isabella y justo en el momento en que Cathy y Heathcliff cruzan sus miradas, vuelve a aparecer la omnipresente ventana, sin duda metáfora de lo que les separa, de un límite que no podrán atravesar en la misma dirección hasta después de la muerte. Suena el clavicordio muy rápido –metáfora de la acumulación de pensamientos y recuerdos en la mente de los protagonistas– que contrasta con el ritmo lentísimo del film en esta escena. Poco después, salen juntos al balcón y Cathy le dice "Looking at you tonight I could not help but remember how things used to be" a lo que Heathcliff le responde "They used to be better", referencia al pasado, a su niñez, tesoro irrecuperable por los motivos ya mencionados anteriormente, aunque quizás no debería serlo para almas tan atrevidas como las de los dos protagonistas. De hecho, si lo es –y como le recrimina Heathcliff– es por culpa de ella.

Es importante señalar la constante utilización del verbo "remember" porque el principal motivo de que los personajes no puedan ser felices es que viven tratando de recuperar el pasado y actúan influidos por él. Ya hemos comentado cómo Heathcliff vive pensando en vengarse de los que le humillaron de niño y joven; pero la influencia del pasado afecta a todos: a Cathy, que sabe que ha traicionado a Heathcliff y antes de morir le pregunta a Nelly si se acuerda de lo que ocurrió la noche en que Heathcliff huyó "I told you Ellen... when he went away... that night in the rain... I told you I belonged to him... that he was my life... my being [...] It's true! It's true! I'm yours, Heathcliff. I've never been anyone else's". Por su parte, Hindley vive intentando volver a ser el dueño de Wuthering Heights. Y también Edgar, que quisiera que todo fuera como antes de la vuelta de Heathcliff.

La tercera ventana en importancia es también en el film la de la habitación de Cathy en casa de los Linton ya que constituye el paso a los recuerdos felices de la protagonista. Por eso, incluso moribunda trata de acercarse a la ventana. Así, le pide a Edgar que le traiga "some heather" del "castle" donde "I was a queen there once". Edgar asiente pero no comprende y en vez de hacerle caso se va en busca del médico. Y es que, después de todo, el alma de Edgar es frente a la de Cathy "as different as frost from fire". Justo entonces llega Heathcliff –especie de salvador y metafóricamente acompañado del viento– y Cathy le pide "Take me to the *window*, I wanna see the moors with you once more" exclamando antes de morir "Can you see the crag... over there... where our castle is? I'll wait for you... till you... come" (imagen 11). Cathy ha muerto pero en realidad es lo mejor que le podía pasar porque vuelve a pertenecer al mundo exterior, único lugar donde puede ser feliz y que nunca debería haber abandonado.

También cabe mencionar la ventana del establo que Heathcliff rompe con sus "dirty hands". En la novela era un espejo que él no rompía pero que igualmente reflejaba su suciedad. Como Cathy se burla de él por esto, Heathcliff se avergüenza de sí mismo –por primera y única vez en la película "I wanna crawl to her feet and whimper to be forgiven"; incluso los fuertes de corazón pierden en su

interior algún día– y decide cambiar. Como la trayectoria vital incluye siempre aspectos negativos, la propia contemplación ante un cristal resulta en ocasiones insoportable. Pero la intención de cambio llega tarde porque Edgar le acaba de pedir a Cathy que se case con ella. El golpe es brutal para Heathcliff porque en realidad no compete con Edgar sino con la personalidad caprichosa de su amada, lo que le decepciona y le impulsa a huir. Pero lo hace para volver algún día y demostrarle a Cathy que él puede serlo todo, lo material y lo espiritual y que así la chica se arrepienta y sufra.

Por último, comentar la escena en la que Cathy vuelve a las Cumbres tras el incidente con los perros –éste se produce cuando los protagonistas son descubiertos espiando. Aparecen en ella dos ventanas, la del recibidor y la del salón, que no volveremos a encontrar pero que sí tienen valor metafórico: refuerzan la conexión entre los protagonistas y los elementos atmosféricos. Cathy no sabe que Heathcliff aún está en las Cumbres; cuando escucha su nombre, Nelly le está llamando para que atienda los caballos del señor Linton, la protagonista se queda petrificada, junto a una ventana, desde la que vemos un árbol mecido por el viento. De esta manera, vuelve a sentir su verdadero yo. Instantes después, Cathy, junto a Edgar, se desplaza al recibidor, donde hay dos ventanas a través de las que observamos, al igual que Cathy, los árboles mecidos por el viento. Recuerda así su auténtica personalidad, por lo que discute con Edgar e incluso lo echa de las Cumbres.

Es curioso cómo en la conversación que Heathcliff y Cathy mantienen justo antes de que él se dañe las manos, él le pregunta "Who spoils your heart?" refiriéndose a Edgar y demostrándole que se está engañando a sí misma. De la misma forma, en la escena en que ella muere Heathcliff la acusará de destruir su –el de los dos– corazón y haber forzado su separación diciéndole "I never broke your heart. You broke it. Mysery and death would never have parted us. You did that alone". En la película encontramos secuencias, diálogos y metáforas que se repiten,



ejemplo de la simetría propia del buen cine, que además ayuda a entenderlo mejor. El constante uso del verbo "remember" ya mencionado es una muestra de ello.

Pero podemos señalar otras: de la misma forma que Hindley prohibió a Cathy hablar con Heathcliff, Edgar hará lo mismo con Isabella años después. A la muerte del señor Earnshaw, Hindley le prohíbe a Heathcliff subir a la habitación del difunto advirtiéndole que él es el nuevo dueño. Esto mismo ocurre muchos años después cuando Heathcliff compra *Wuthering Heights* y le ordena a Joseph, el criado, que acueste a Hindley pero no en la habitación del amo porque "I am master here now". En esa misma secuencia Heathcliff le recuerda a Hindley "You remember that time you hit me with the rock? Well, you were a coward then and you're a coward now". Y le devuelve la pistola, metáfora de la cobardía del hermano de Cathy. Hay muchos más ejemplos pero parece suficiente con éstos para dejar claro cómo no sólo las metáforas se repiten sino también otras situaciones. Con ello se refuerza el dramatismo de la película, característica propia del género del melodrama.

La obra de arte demuestra que todo objeto tiene al menos dos sentidos: el que le otorga la costumbre y el que le confiere el asombro de descubrirlo. Las metáforas actúan en la intesección de ambos sentidos; y en los melodramas el peso simbólico de los objetos es mayor. Entre todos ellos, probablemente no hay uno más complejo y lleno de sugerencias e interpretaciones que el espejo. Mitología, religión, literatura y pintura lo han utilizado con frecuencia como paradigma positivo o negativo de conceptos esenciales; el cine no podía ser una excepción. Así, en el ya mencionado filme de Douglas Sirk *Written on the Wind*, no sólo las ventanas sino también los espejos cobran importancia. En la escena en que Mary insinúa a su hermano Kyle que la mujer de éste le engaña con su mejor amigo; Kyle termina arrojando el whisky que estaba bebiendo contra su imagen especular.

En la película que nos ocupa, consideramos que a cada una de las dos primeras ventanas estudiadas le corresponde un espejo. A la de *Wuthering*

Heights, el espejo ante el que, en "plano americano"<sup>26</sup>, vemos a Cathy desvestirse rápidamente cuando vuelve por primera vez de Thrushcross Grange (imagen 12). Discute con Edgar, se cambia de ropa y se va a Penistone Crag donde Heathcliff la está esperando. Se trata de un momento importante ya que Cathy está sumida en una contradicción, contradicción que se le hace patente cuando se acerca a una ventana o a un espejo. Por tanto, es un ejemplo del espejo como duda, debido a la personalidad cambiante de Cathy, y como engaño pues la imagen proyectada en él, vestida con un traje largo, no es su verdadero yo, sino una apariencia, una falsa identidad.

Por su parte, a la ventana de Thrushcross Grange, le corresponde el espejo desde el que vemos el inicio de la secuencia del segundo baile y tiene la misma función que la ventana, de acceso al terreno de la seducción y lo fingido. Se trata de un ejemplo del espejo<sup>27</sup> como fascinación pues es metáfora de la obsesión que domina a los personajes.

Por otro lado, podemos señalar otro film de Wyler donde los espejos tienen gran valor. En *The Little Foxes*, sólo dos años posterior a *Wuthering Heights*, Regina prepara su mansión sureña para la vuelta de su marido Horace, con quien sólo le unen intereses económicos, y al que quiere convencer para que le ceda dinero. En su ir y venir por las habitaciones, su atención se fija en una fotografía de su retrato, cuando ella era una mujer joven de mirada limpia. Toma la fotografía y su mirada se desliza hacia un espejo, comparando su rostro actual con el de otro tiempo. No hay palabras, pero esa comparación momentánea nos demuestra la evolución sufrida desde la juventud, física y sobre todo mental.

Es importante señalar cómo los espejos y las ventanas provocan un efecto contrario en la protagonista según el lugar donde se encuentren. Así, los de *Wuthering Heights* impulsan a Cathy hacia los páramos mientras que, por el

---

<sup>26</sup> Carmona (1996: 96) lo define como "Aquél en que la figura ocupa el encuadre desde las rodillas hacia arriba". También llamado de tres cuartos, es el más usado en el cine narrativo por ser el más realista.

<sup>27</sup> Encontramos una descripción detallada de los usos metafóricos del espejo en el lenguaje cinematográfico en *El cine y la metáfora* (Aguilar, 2007: 17-69).

contrario, los de Thrushcross Grange la atraen, la atrapan, incluso la aprisionan, aunque una vez ella entra el efecto cambia porque nos encontramos en el otro lado, en el reverso y entonces se siente atraída por lo de fuera. También aparece el espejo del tocador de Isabella, símbolo de la superficialidad y de la arrogancia sin motivos ante el cual Cathy se sentirá aún más culpable. La utilización prioritaria del espejo para la mujer es la contemplación de sí misma. Cathy acusa a Isabella de ser una "vain little fool" pero le duele más porque sabe que ella misma también lo es, siendo el espejo metáfora de sus ilusiones vagas.

Una variante de esta contemplación la constituyen las escenas en las que la misma cámara hace de espejo. En *Abraham Lincoln* de Griffith, la futura esposa del presidente se peina en el tocador hablando con sus amigas, pero lo que vemos en primer plano es su rostro arreglándose el cabello; sólo después vemos lateralmente el espejo. Por último, debemos mencionar que en la habitación de Cathy en la Granja, y a diferencia de la novela, no hay espejo.

En todo caso, queda claro que los cristales aparecen "extendidos" y "elaborados" con respecto a su significado habitual. La mayoría de ellos representan algo más de lo que suelen representar; y este algo más, debido al contexto en el que aparecen, es profundo y especial. Estos dos modos del pensamiento poético son los que nos permiten llegar a dicha conclusión.

Dentro de este epígrafe, también queremos tratar la metáfora de la luz. Lo haremos con brevedad porque ya hemos hecho alguna referencia a ella en los dos primeros. La luz aparece de forma mayoritaria en aquellos planos referidos a la infancia de los protagonistas, cuando *Wuthering Heights* "was a lovely place, full of summertime and youth and happy voices" (según la "voz en off"<sup>28</sup> de Nelly); pero incluso entonces encontramos uno en que la luz presagia algo negativo. Nos referimos a cuando Heathcliff niño y Hindley pelean por un caballo. Gana el mayor pero Heathcliff jura vengarse y desde entonces no olvidará la idea. Ya de mayores,

---

<sup>28</sup> La voz en off se refiere a la voz humana emitida por un personaje no presente en el encuadre. Es la voz típica del monólogo interior o del personaje-narrador de un flashback (analepsis, en terminología literaria), como en este caso.

sólo hay luz en la secuencia en que Cathy vuelve de Thrushcross Grange pero es una luz que la ha cegado e indica que Cathy ha cambiado y que ya nada podrá volver a ser igual entre ella y Heathcliff. Aun así, cabe destacar que la luz en las Cumbres nunca es artificial –o proviene del fuego o del sol, y es que este espacio comparte algunos rasgos con la naturaleza.

De manera contraria a esto, todas las escenas rodadas en la Granja destacan por la presencia de luz, pero no sólo de luz solar. Así, el día después de la marcha de Heathcliff, vemos a Cathy en el jardín de los Linton, tremendamente iluminado (imagen 13). Edgar trata de convencerla de que se quede unos meses para recuperarse del todo y ella le dice "I can't stay here forever" a lo cual Edgar replica "Why not?" y Cathy no sabe qué responder pues cerca de la luz, al igual que de un cristal, la contradicción se le hace más patente. La respuesta tácita es que el corazón de Cathy necesita de la oscuridad porque la luz satisface sus caprichos pero no su verdadero espíritu. No le responde porque Edgar es demasiado superficial para entenderlo.

La luz ha sido utilizada como mecanismo de puesta en escena desde los orígenes del cine. Podemos considerarla una metáfora de carácter mimético, siguiendo la clasificación de Goatly; incluso más aquí que en la novela. En el cine mudo la luz era un elemento clave pero también en el cine negro de los años 40 y 50. Así ocurre en muchas de las películas de Fritz Lang o en la versión que Browning hizo de *Dracula*. Desde entonces, todos los films de miedo o de suspense utilizan la intensidad de la luz para provocar un cambio brusco en las emociones del espectador. Su uso en la comedia es más restringido pero lo podemos ver por ejemplo en *Plácido*, de Berlanga, donde también contrasta dos espacios, en este caso el de los ricos y el de los pobres.

#### **4.2.1.4. El demonio y sus ojos.**

Por otra parte, también encontramos en el film varias referencias a Heathcliff como demonio; por ejemplo, cuando acaba de comprar *Wuthering*

Heights. Hindley está resentido con él pero no se da cuenta de que lo está tratando tal como él lo trató de pequeño. De ahí que diga "it's too early to look at the *devil*" o le amenace con "there's no laughter in *hell*". Pero esto no afecta a Heathcliff porque le ha ocurrido desde niño: ya el día que llegó intenta escaparse y el señor Earnshaw lo atrapa diciéndole "imp of *Satan*" y "he's as dark as if he came from *devil*". También Edgar le insultará de manera parecida diciendo que tiene "a gypsy's *evil* soul"; y lo hace varias veces durante el film.

Cuando Cathy trata de convencer a Isabella de que no se case con él lo tildará de "*dark and horrible; he's no man*". A lo largo de la historia, cuando Nelly como narrador se refiere a él, lo hace de forma similar, de manera que también en el film se asocia a Heathcliff con la oscuridad, lo demoníaco y el más allá. Así pues, se le está animalizando, según la terminología de Ullman. Lo vemos desde la secuencia inicial: Heathcliff, rodeado de varios mastines, le explica a Lockwood que ni él ni sus perros están acostumbrados a recibir visitas.

Por tanto, Laurence Olivier encarna perfectamente los rasgos del héroe byroniano porque es un demonio pero suavizado y los espectadores llegamos a identificarnos con él –quizá lo único que se le debe reprochar es su tratamiento a Isabella, con la que por otra parte mantiene una relación con reminiscencias del argumento de la bella y la bestia. El tema de la esposa maltratada adquirirá importancia en el cine japonés de los años 50 con la proliferación de las llamadas Tsuma-mono o películas de esposas.

El resto de actos crueles que comete Heathcliff a lo largo de la película están justificados por todo lo que le tocó sufrir de pequeño y aún le tocará sufrir hasta que muerto se reencuentre con su amada (plano final). Así pues, también en el film su personaje es ambivalente; es seductor y atractivo pero duro y sin piedad porque la vida le ha hecho mucho daño; en el ciclo de la venganza el sentimiento de culpa siempre es relativo porque siempre hay algún motivo para ella. Como nos explican Balló & Pérez (1995: 73) al hablar de la figura del maligno, se trata de:

Un personatge atractiu, associat a la tenebra i emergit d'un submón de penombra i misteri. Un ésser ambivalent, actiu, que tindria protagonisme en l'art de les llums i les ombres des dels seus orígens: ¿no titllaven molts moralistes l'invent dels Lumière com una *invenció del dimoni*?

Pues resulta lógico que esta figura haya fascinado a muchos cineastas. Heathcliff, al igual que los grandes monstruos del cine –Drácula, Frankenstein, la Momia, es forastero y encarna por tanto el miedo primitivo hacia seres desconocidos, porque representa un modo de vivir opuesto a la norma.

Llegados a este punto podemos señalar dos cosas. En primer lugar, que los niños huérfanos son protagonistas en muchas de las novelas victorianas que empezaban a escribirse en ese momento. De hecho, la obsesión por el origen desconocido es muy antigua; la encontramos en *La vida es sueño* de Calderón pero ya aparece en el *Edipo rey* de Sófocles. En segundo lugar, que a diferencia de modelos ideales de héroes trágicos como Obermann o Manfredo; Heathcliff, al igual por ejemplo que Félix, protagonista de *Las cerezas del cementerio*, es más humano porque, aunque busca la perfección, es consciente de la imposibilidad de alcanzarla. No se rinde pero acaba aceptando que la realidad le supera y derrota.

Por otro lado, y salvando las distancias, encontramos en el personaje de Heathcliff reminiscencias donjuanecas, el seductor que muere en solitario tras una vida de conquistas vanas. Esta figura altiva y valiente alcanzó quizás el punto de fama máximo con el personaje de Jim Stark, interpretado por James Dean, en *Rebel Without a Cause*. Se trata de un joven rebelde y autodestructivo, sin miedo al riesgo y a la violencia.

Los ojos tienen mucha importancia en el cine. La pantalla, al igual que el mundo, se ve con los ojos y por tanto éstos son fundamentales para que nos identifiquemos con los protagonistas. Dice Carmona (1996: 161) que "las miradas de los actores son vectores del sentido, designaciones significativas". El cine los resalta uniéndolos a los primeros planos. Éstos son característicos del melodrama y

en la película, aunque no se abusa de ellos, aparecen con cierta frecuencia. Así, la primera vez que vemos los ojos de Heathcliff es cuando se asoma a la primera ventana (imagen 14) analizada para pedirle a Cathy que entre y vuelva con él. Son unos ojos llorosos, llenos de desesperación, con una mirada apasionada, de persona que hace tiempo que está sufriendo; sufrimiento enfatizado porque su rostro aparece dos veces, tanto en "primer plano" como en "plano medio".

La segunda vez que se enfocan sus ojos vuelven a estar llorosos, ahora por la muerte de su único protector, el señor Earnshaw. Pero, a partir de este momento, Heathcliff sólo piensa en Cathy o en vengarse –por las trabas que los Linton y Hindley han puesto contra su amor por ella– de ahí que él se abstraiga y sus ojos parezcan mirar a otro mundo, quizás porque sólo saben ver en él. Ya de pequeño, después de que Hindley le robe el caballo y le golpee con una roca, Cathy mira a Heathcliff y asustada le dice "Heathcliff, don't *look* like that. Talk to me. Why don't you cry?" a lo que él le responde "How can I pay him back? I don't care how long I wait if I can only pay him back". Conviene señalar que la única sonrisa de Heathcliff en todo el filme la esboza en el momento en que el señor Earnshaw le bautiza con su nombre quizá porque inconscientemente sabe que es muy adecuado para él.

En este sentido, la adaptación de Wyler tiene una atmósfera parecida a la obra de Chejov *El huerto de cerezas*, cuyo modelo argumental está edificado en tres pilares básicos: el tiempo, la casa y la familia. El tiempo se convierte en un enemigo que todo lo succiona porque la infancia es irrecuperable; la casa se mantiene como un espacio exasperante en el que se respira algo decadente, no hay más que ver cómo han cambiado las Cumbres; por último, la familia será protagonista del cambio irrefrenable ya que ellos mismo, aun sin querer, ayudan a un cambio no deseado.

Heathcliff ha nacido para sufrir porque no consigue lo que verdaderamente quiere y necesita, es decir, el amor de Cathy. La venganza pasa a un plano secundario cuando piensa en ella. Esta desazón se acrecienta porque sabe que ella también le ama y por tanto no comprende cómo no la consigue. Pero depende

de la voluntad de otra persona, de Cathy, y aunque esté equivocada, debe aceptarlo. Sin embargo, no puede o no sabe y por tanto no se rinde.

El propio Heathcliff es consciente de que sus ojos –y los de Cathy– son diferentes a los de los Linton. Cuando ya casado con Isabella, ésta le recrimina lo mal que la trata, él le espeta "Why are your *eyes* always empty? Like Linton's" a lo que ella responde acertadamente "They're not empty if you'd only looked deeper". Ambos tienen razón: ella porque no comprende un amor tan apasionado, cruel y destructivo como el de Cathy y Heathcliff; él porque sabe que está siendo injusto con Isabella pero no puede evitarlo. De ahí que se sienta mal y exclame "Why did God give me life? What is it but hunger and pain?". Este comentario hace que de nuevo nos identifiquemos con él y le perdonemos la forma de tratar a una mujer que también le ama. Señalar también el carácter metafórico de la palabra "hunger". Obviamente no se refiere a la falta de comida, sino a la falta de felicidad debido a un amor frustrado.

No debemos olvidar que en *Wuthering Heights* hay mucho de fascinación y por eso los ojos de los protagonistas juegan un papel crucial. Así, Haire-Sargeant (2003: 414) nos explica cómo cuando Heathcliff llega al segundo baile y mira a Cathy,

she is like an ice sculpture, especially when Heathcliff's *gaze* freezes her. Though she struggles against it, her *eyes* are drawn to him. Such is the force of his *gaze* that it draws not only Cathy's notice but the notice of the crowd [...] passion, for Wyler's Cathy and Heathcliff, is always *ocular*, their *gaze* a conduit for voyeuristically charged eroticism –as is our gaze when we watch them.

El cine, debido a su fisionomía visual, reviste a las metáforas de un carácter mimético. Esto se comprueba mejor cuando aparecen los ojos, y así lo entendió Hitchcock, que en *Vertigo* utiliza el ojo



como eje vertebrador, en cuanto inscripción de una función (la mirada) y en tanto metáfora del dispositivo que regula la puesta en escena cinematográfica [...] el ojo es en Hitchcock una especie de "No trespassing" tras el cual es peligroso indagar pero continuamente vulnerado. (Carmona, 1996: 150)

Y esto no hace más que recordarnos uno de los iconos del cine, *Citizen Kane*, donde precisamente buscar tras ese "No trespassing" será la única forma de descubrir el verdadero yo del protagonista.

#### 4.2.1.5. Otras partes del cuerpo: manos y cabello.

Como ya explicamos en la novela, también en el filme las partes del cuerpo constituyen elementos proclives a las referencias metafóricas. Además de los ojos, destacan aquí las manos, que podríamos considerar un correlato metafórico de la evolución exterior de Heathcliff a lo largo de la historia. Así, cerca del inicio de la película, las manos de Heathcliff luchan con las de Hindley por las riendas de un caballo. Gana el mayor pero es una pelea entre iguales, excepto por la edad. Poco después, sin embargo, las manos de Heathcliff sirven para ayudar al amo Hindley a subir al caballo (imagen 15), quedando así clara la degradación que ha sufrido el protagonista. El "plano detalle" de las botas de Hindley sobre las manos de Heathcliff, además en "picado"<sup>29</sup>, empequeñece al protagonista.

Esas manos, humilladas ahora por Hindley, lo serán después por Cathy, incluso dos veces. Y es que la luz de la Granja ha transformado a Cathy. Si de pequeña huía de Nelly al grito "I don't wanna get washed and I don't wanna get dressed" ahora es diferente; nada más volver de Thrushcross Grange, finje su emoción por ver a Heathcliff con la orden "go and wash your face and *hands*" ridiculizando al chico. Días después, Heathcliff se enfada porque Cathy ha invitado a Edgar y ella le

<sup>29</sup> Lomas (1996: 144) define el picado como "Punto de vista en el que la acción se observa por encima de los personajes o de los objetos. A veces sirve para minimizar o ridiculizar un personaje. Otras, para representar un campo visual de otro modo inaccesible". Este caso es un ejemplo del primer tipo. Más adelante encontraremos también ejemplos de "contrapicado", punto de vista contrario al anterior; es decir, la acción se observa desde abajo por lo que el personaje u objeto en imagen produce una impresión física de superioridad.

recrimina sus manos sucias a lo que él, frustrado, responde golpeándola y diciéndole "Tha's all I've become to you. A pair of dirty *hands*", manos que aparecen con un "plano detalle" sin duda para subrayar su carácter metafórico.

A pesar de esto, la siguiente aparición de las manos de Heathcliff, ahora en "plano americano", tiene lugar en un contexto diferente: cuando acaba de comprar *Wuthering Heights* vemos sus manos llenándole un vaso de vino a su "invitado" Hindley, recordándole quién es ahora el amo. Las manos del "stable boy" son ahora las manos de un hombre rico y bien vestido. El personaje ha crecido a nivel social pero de poco le ha servido porque en su interior no cesa de sufrir.

Por otra parte, cuando Cathy discute con Edgar el día en que vuelve a la Granja tras el incidente de la segunda ventana, ella le recrimina "I hate your milk-white face and your soft *hands*". Y es que si bien las manos de Heathcliff ensucian el vestido y los caprichos de Cathy, son las manos de Edgar las que ensucian el corazón de la chica.

Con respecto al cabello, en el film tiene menos importancia que en la novela. Así, sólo se menciona cuando Heathcliff se enfada con Isabella porque su pelo no huele a brezo, pero el valor metafórico parece otorgarlo el brezo. Por otra parte, en la escena en que Cathy se desviste delante del espejo y se va a los páramos, Heathcliff le acaricia el pelo antes de besarla pero no parece tener connotaciones metafóricas más allá del amor y la seducción transmitidos junto a las caricias.

#### **4.2.1.6. Otras metáforas: escaleras, fuego y caballos.**

En este epígrafe aparecen aquellas metáforas que, al menos externamente, no tienen relación entre sí o con las mencionadas en los epígrafes anteriores; decimos externamente porque sus valores en ocasiones sí coinciden. Sin ir más lejos, las manos y las escaleras tienen una función parecida: representar la jerarquía social. En *Il Gattopardo* de Visconti, que trata sobre el ascenso social de la burguesía, este aspecto es señalado metafóricamente de varias maneras, entre

ellas las escaleras y las manos. En la secuencia de la fiesta organizada por el príncipe; éste espera a su amigo burgués desde la parte superior de una escalera. El burgués sube la escalera, metáfora de los nuevos tiempos que se avecinan, y cuando le tiende la mano al príncipe, éste finge no verla, porque no quiere aceptar los cambios.

El valor de superioridad va asociado a ellas en mucho filmes, siendo su ejemplo más claro *Gone with the Wind*, donde el nivel superior de la escalera está relacionado también con los deseos e impulsos físicos del protagonista, locamente enamorado de su despreciativa esposa Scarlett O'Hara. El carácter autoritario de los personajes interpretados por Bette Davis en los dramas de Wylliam Wyler está claramente subrayado por los encuadres en contrapicado de la actriz, a la que con frecuencia vemos en la parte superior de la casa, desde una posición dominante: son los casos de *Jezebel* (1938), *The Letter* (1940) y *The Little Foxes* (1943). Por las escaleras de *Wuthering Heights*, baja Heathcliff después de golpear a Cathy, tras haber sido rechazado por ésta; son las mismas escaleras por las que Heathcliff no pudo subir a ver al difunto señor Earnshaw ya que Hindley se lo prohibió.

En las escaleras de la Granja, Edgar se da cuenta de que Cathy todavía siente algo por Heathcliff ya que la chica, desesperada, se le arroja a los pies para pedirle que impida el matrimonio entre Heathcliff e Isabella (imagen 16). Además, en la escena del segundo baile, Ellen es la primera persona que ve llegar a Heathcliff, y lo hace desde esas escaleras. En esta misma escena Cathy le preguntará a Heathcliff si ha subido muchos "escalones en la vida"<sup>30</sup> a lo que él contesta "Life has ended for me". Y es que sin Cathy la escalera de la vida de Heathcliff es un absurdo para él; tanto le da subir como bajar.

---

<sup>30</sup> Anotamos esta parte del diálogo en español porque en la versión original del film no se utiliza esta metáfora -al menos a nivel verbal- ya que Cathy sólo dice "don't pretend life hasn't improved for you". Aun así, hemos creído conveniente mencionarla para mostrar otro ejemplo de esta metáfora, y de las variaciones pequeñas pero interesantes que ocurren en el doblaje de películas.

Las posibilidades cinematográficas de las escaleras son numerosas y de muy diverso significado: manifestación de poder, degradación, acceso a alguna realidad física o moral, o elemento de diferenciación social. Normalmente constituyen un medio para acceder a una realidad mejor; pero en el cine de terror suponen todo lo contrario. En la ya mencionada *Psycho*, Lila penetra en la mansión misteriosa para aclarar lo sucedido con su hermana Marion. Al ver llegar corriendo a Norman, se oculta tras la escalera, y ve que ésta continúa hacia un sótano: Lila desciende para encontrarse con la terrible verdad del cadáver momificado de la madre de Norman.

Pero no sólo en el cine; también en las novelas las escaleras son un foco de atracción metafórica. Así ocurre por ejemplo en *The Virgin Suicides* (Eugenides, 1993: 141) cuando el autor escribe "Ni el mismo Joe Hill Conley pudo deducir lo que pensó en aquel momento. Tal vez pensaba en Cecilia cuando había subido por aquella misma *escalera* cuatro meses antes. O en la *escalera* por la que ella misma había bajado el día que tuvo su primera cita". Curiosamente, en esta trágica novela, la bajada de las escaleras supone para las chicas Lisbon una liberación mientras que la subida es un calvario que las lleva a sus habitaciones, lugar donde planearán el suicidio.

Esta inversión de valores entre subir las escaleras y bajarlas, la encontramos en un film de Wyler llamado *The Heiress* (1949). La protagonista, también de nombre Catherine, es una joven rica pero poco agraciada, que quiere casarse con Morris, un hombre sin trabajo. El padre sospecha que Morris sólo la quiere por su dinero, por lo que decide desheredarla. Catherine explica la situación al chico y están dispuestos a fugarse juntos. Morris promete volver a los pocos minutos para recogerla, y Catherine se prepara enseguida y baja apresuradamente con gran entusiasmo y un pequeño equipaje. Los minutos pasan, Morris no aparece y la chica acaba asumiendo que su querido ha descartado casarse con ella al saber que estaba desheredada. La lenta subida por la escalera con la maleta hacia su habitación parece un calvario, y en su rostro se refleja una intensa amargura. En

este caso es la mayor o menor rapidez del trayecto, y no su dirección, lo que colabora en la transmisión del valor metafórico de las escaleras.

Otra metáfora presente en el *Wuthering Heights* wyleriano es la del fuego, expresión visual de la parte domesticada de Cathy. Ya al inicio del film, Lockwood observa que en la habitación donde va a pasar la noche –la que fue durante muchos años la habitación de Cathy– “No fire will burn”; probablemente porque la protagonista ya no puede entrar. En la escena en que Cathy confiesa a Ellen su amor por Edgar encontramos varios “planos de conjunto”<sup>31</sup> en los que podemos ver a Cathy y a la chimenea a la vez, asociándola así al fuego doméstico. Además, también en Thrushcross Grange dos chimeneas protegen su aparente felicidad y la de los Linton a la llegada del “intruso” Heathcliff.

Por otra parte, en la escena ya mencionada en la que Hindley obliga a Cathy a quedarse en la mesa, aparece el fuego de la chimenea, fuego que Cathy rechazará huyendo a toda prisa en dirección a los páramos en una carrera hacia la libertad. Y es que Cathy no se siente cómoda junto al fuego, prefiere el contacto con la naturaleza. Por tanto, el fuego revela metafóricamente la ambivalencia del personaje de Cathy, porque sólo comunica una parte de su ser. De hecho, en la escena en que Cathy muere, el fuego parece apagarse poco a poco, desapareciendo de la escena con su muerte. Y es que el verdadero espíritu de Cathy, espíritu que sólo es libre tras su muerte, no necesita del calor del fuego porque le basta con el de su corazón.

El fuego asociado a lo doméstico es típico del género del western. En las películas de vaqueros, al encender el fuego, bien sea en el rancho o en el campo, se crea rápidamente una sensación de domesticidad, de sabor a hogar que es lo que ellos necesitan en un terreno inhóspito. También en estos filmes encontramos la presencia de dos espacios, de dos formas de vivir.

---

<sup>31</sup> Benet (1999: 204) define el plano de conjunto como “Un tipo de plano en el que la figura representada destaca, pero el marco que la envuelve todavía tiene un gran relieve. La relación entre el cuerpo y el espacio tiene consecuencias narrativas o de caracterización”. En nuestro caso, Cathy es la figura representada pero, gracias al tipo de plano, la chimenea se asocia a ella.

El fuego tiene otros valores metafóricos no presentes en la película que estamos analizando. En algunos filmes, como *Rebecca*, el fuego es sinónimo de liberación; las llamas que arrasan el castillo de Manderley liberan a la protagonista de los últimos vestigios de la omnipresente Rebeca. Pero puede ser también metáfora de destrucción, como en la escena final de *Citizen Kane*; y sobre todo sirve para expresar diferentes formas de amor: pasión, amistad... En la ya mencionada *The Quiet Man*, Mary le pide constantemente a Sean que exija la dote de ella a su rico hermano, pero Sean se niega a hacerlo. Discuten, y el protagonista se sienta junto a la chimenea. Un rato más tarde, Mary, arrepentida, acude junto a él; ambos miran fijamente el fuego y terminan abrazándose. A pesar de sus diferencias, la llama del amor no se ha apagado.

Por último, podemos mencionar la metáfora de los caballos. Además de las partes del cuerpo humano, los animales también suelen tener un valor metafórico. Así, creemos que los caballos –de manera similar a las manos– constituyen un correlato de la evolución de Heathcliff. Ya en la tercera secuencia, Cathy y Heathcliff hacen una carrera por los páramos con los caballos. El caballo representa la felicidad del chico, su infancia e incluso gana la carrera; pero en ese momento aparece Hindley para robarle el caballo que pasa a representar así un orden social al que Heathcliff no acaba de acceder.

Esto queda claro cuando, poco después, Hindley utiliza las manos de Heathcliff para subirse al caballo (imagen 17). Además, Cathy vuelve de Trushcross Grange con un carruaje tirado por caballos y enseguida Nelly le ordena a Heathcliff que se ocupe de ellos "Go look after Mr Linton's horses", cosa que le humilla y enfada –le está despreciando– por lo que se niega a hacerlo "Let him look after his own".

Estas dos escenas suponen un descenso social del protagonista. Por eso no es de extrañar que cuando Heathcliff huya lo haga "on Master's best horse" ya que éste representa la decisión que Heathcliff ha tomado para su destino: se va pero

para volver rico. El caballo, símbolo de civilización y riqueza, constituye el primer paso hacia ese "nuevo" Heathcliff.

#### **4.2.1.7. Metáforas más utilizadas: razones y nuevas reflexiones.**

Podríamos mencionar algunas metáforas más –o en algunos casos, incluso más ejemplos de las ya comentadas, pero no queremos extendernos demasiado. Lo importante es haber comprobado cómo las metáforas constituyen un elemento esencial para la organización del relato, tanto en el plano simbólico-imaginativo como en el técnico-estructural. En todo caso, en una película tan rica a nivel artístico y económico –pertenece a los años dorados del cine de los estudios de Hollywood, es normal encontrar muchas metáforas, aunque a esto ayude enormemente un buen director, y en este caso el tratarse de una adaptación literaria al cine.

Y es que, como nos explica Haire-Sargeant (2003: 411):

We should not judge a movie made from a book as a copy. Rather, we should evaluate whether the movie communicates something of the book's particular art. Then we should ask by what means that art is communicated, since it must be communicated by analog. Finally, we should render the most important question: does the film succeed as a work of art in its own right?

Es claro que Wyler sí ha sabido transmitir el universo de la escritora, y lo ha hecho mayormente mediante analogías, mediante metáforas.

Destaca, sin duda, la hipermetáfora del cristal, que aparece constantemente y que además supone el paso más razonable del texto literario al fílmico. También es fundamental la simetría, que además de guiar el filme en su conjunto, también ordena muchas de las metáforas a que hemos hecho referencia. Por ejemplo, nos encontramos, por un lado, con la ventana de la habitación de Cathy en *Wuthering Heights*, ventana por la que no puede entrar porque ya no está presente en vida; y por otro, con la ventana de la habitación de Cathy en

Thrushcross Grange, ventana por la que no puede salir una vez ha entrado, precisamente hasta que muera.

Por otra parte, también sobresalen las metáforas creadas a partir del ser humano o de los animales. Esto ocurre en todo tipo de discursos, no sólo el literario. Nos comentan Cuenca & Hilferty (1999: 196) que:

Muchas expresiones utilizan metafóricamente diferentes partes del cuerpo humano o animal para describir objetos o entidades. Dichas partes se entienden por relación a elementos que nos son más conocidos, puesto que forman parte de nuestro propio cuerpo o del cuerpo de los animales.

Parece pues que Wyler ha logrado un relato compacto y coherente a partir de la compleja novela de Brontë. Esto también se debe a sus colaboradores. Por un lado, los guionistas, que diseñaron un relato en el que una escena conduce a otra sin fisuras. Por otro lado, el director de fotografía, Gregg Toland, que incluso fue premiado con un Oscar por su trabajo en esta película.

Son numerosas las escenas que comienzan y terminan con un elemento de separación entre dos cosas. A lo largo de la película, los personajes tratan de atravesar –a veces con éxito y a veces sin él– todo tipo de límites, límites que se concentran en las ventanas y en los espejos, y que ilusionan a los protagonistas porque representan sus deseos, deseos que se esconden tras ellos. Incluso Cathy y Heathcliff forman un sistema de simetrías, ya que podemos considerar que representan una figura y su reflejo en el espejo, o dos figuras una a cada lado de la ventana. Es como si ellos fueran un mismo personaje –de hecho, tanto en el film como en la novela Cathy llega a decir “I am Heathcliff”– de ahí que la película finalice con el fantasma de los dos cogidos de la mano y caminando por los páramos. Aunque no deja de ser un plano comercial –el obligado “happy ending”– Wyler acierta porque es la única forma de que la felicidad vuelva a Yorkshire, ya que la separación de estos dos amantes es antinatural.



#### 4.2.2. *Abismos de pasión* (L. Buñuel)

##### 4.2.2.1. Surrealismo y melodrama: aspectos narrativos.

Muchas de las películas de Wyler están basadas en obras literarias pero Luis Buñuel no se queda atrás al respecto. De las treinta y dos películas que se le contabilizan al director turolense, dieciocho son adaptaciones de obras literarias; y destaca entre ellas la que vamos a tratar en este trabajo, que no por casualidad –sino por el gran valor metafórico de la novela, es la única en que coincidieron ambos realizadores. Ya sabemos que cada director adapta de una manera diferente, y esto resulta evidente en *Abismos de pasión*. Mientras Wyler lleva a cabo una adaptación que podríamos calificar de académica, Buñuel realiza una adaptación libre, basada en unos planteamientos singulares, tanto que podríamos considerar que aportó al cine una concepción original de sus vínculos con la literatura.

Ya en el título de la película, observamos la originalidad de Luis Buñuel: "Abismos de pasión" sugiere la situación dramática central a la vez que subraya los estímulos que mueven a los protagonistas, ya que las pasiones se convierten en la fuerza motriz de sus actos; creemos, por tanto, que el contraste entre abismo (profundidad) y pasión (altura) refleja el abismo de donde surge la pasión que arrastra a los protagonistas.

Otra manifestación de la creatividad del realizador español la encontramos a la hora de adscribir el filme a un determinado género ya que las películas de Buñuel no se someten a los cánones de los géneros; cierto que se vale de ellos, pero en el fondo, son películas sin género, o de subversión e hibridación de los mismos. *Abismos de pasión* resulta así difícil de codificar, aunque es fundamentalmente un melodrama:

Si bien Buñuel rechaza el melodrama en su forma banal y conformista, en lo que tiene de manipulación de las emociones humanas al servicio del orden y de la

moral vigentes, también parece haber sentido una atracción por lo que la imaginación melodramática tiene de drama fundamental de la vida moral [...] y por la fuerza de sus emociones y pasiones. (Fuentes, 1993: 44)

Una razón más para que, en nuestra opinión, acertara plenamente en el título del filme.

Entre las características del género melodramático, ya estudiadas en el subapartado anterior, que encontramos en esta película, podemos destacar varias. En primer lugar, el detallismo de los primeros planos. Este tipo de plano abunda en los melodramas ya que son los que mejor reflejan las emociones de los personajes. Encontramos bastantes en *Abismos de pasión*; por ejemplo, el rostro de Cathy cuando se entera del regreso de Heathcliff o el de éste junto al ataúd de la protagonista.

También es un rasgo melodramático el empleo de giros inesperados para resolver situaciones; lo vemos en este filme cuando Alejandro, que se marcha criado, vuelve rico sin explicarse el porqué. Por último, y con el objetivo de no extendernos demasiado, señalamos el final trágico, en este caso incluso lo es demasiado, y el peso de los elementos simbólicos, rasgo fundamental para la elección de esta película.

En todo caso, parece lógico que un director tan creativo como Buñuel beba de muchas fuentes; de ahí que sus melodramas reciban influencias diversas. Destacamos, por un lado, la novela negra o gótica. De la Colina & Pérez (1986: 98) mencionan que Buñuel siempre ha expresado una especial predilección por este tipo de novelas: "He sido un entusiasta de la novela negra: las de Radcliffe, *El Monje de Lewis*, el *Melmoth* de Maturin". Veremos algún ejemplo de esto en el análisis de las metáforas pero no hace falta demasiada imaginación para ver en *Abismos de pasión* una versión gótica de *Wuthering Heights*.

Si la influencia de la novela gótica es importante, aún son más evidentes los rasgos surrealistas del filme a tratar. El surrealismo es la teoría de lo

irracional, de lo inconsciente, tanto en el arte como en la vida. En *el Primer Manifiesto*, Breton (Cirlot, 1995: 147) afirma:

El surrealismo es puro automatismo psíquico por el cual se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Por tanto, este movimiento supone una actitud ante la sociedad y la vida en general, que, como es normal, afectó a todos los aspectos del hombre; y en especial, al arte. Los textos surrealistas están repletos de metáforas; además, esta corriente, por su propia naturaleza, entronca con el enfoque cognitivo.

Con respecto al cine, podemos decir que adquirió rasgos surrealistas en la década de los veinte, situándose, según Benet (1999), en el tercer sector de experimentación; nivel que supone la exaltación de la subjetividad, la dimensión onírica y el simbolismo de los objetos, mediante una conciencia puramente plástica de la imagen. Como consecuencia de esto, desaparecen los referentes convencionales de la construcción narrativa, que se ve rodeada de lo absurdo, lo azaroso o lo meramente lúdico.

El cine surrealista se caracteriza así por la exploración de ciertos estados mentales que escapan a la razón, como la infancia, el sueño o la locura. Esto hace que en muchas ocasiones, al ver films de Buñuel, nuestra memoria retenga, más que la película en sí, unos determinados fragmentos de ella. Es en estos momentos especiales donde encontramos metáforas con una fuerza tremenda y donde reside la gran originalidad de su cine, que acepta las atrocidades como una parte integral y maravillosa de la existencia. En el caso de la película que estamos analizando, este momento especial correspondería a la secuencia final, que aunque tiene bastante de inexplicable, nosotros intentaremos analizar:

Esos momentos convulsivos, ya que lo inconsciente no conoce nada de las ideas convencionales de la belleza, son frecuentemente repugnantes, grotescos o escandalosos [...] Si abunda lo inexplicable en las realizaciones de Buñuel es porque sus argumentos morales poseen una referencia al mundo más profundo de los deseos y de los sentimientos y porque presenta algo que afirma la existencia irracional como imperativo categórico de la naturaleza del hombre. (Durgnat, 1973: 27)

El movimiento surrealista marcó a Buñuel durante toda la vida. Fue un surrealista confeso hasta principios de los años 30; de hecho, en 1933 intentó rodar *Wuthering Heights* con el título de *Les Hauts de Hurlevent* pero el proyecto no llegó a buen puerto porque no encontró productor. Sucedió lo mismo dos años más tarde. Estos reveses, unidos al escándalo de sus primeras películas, provocaron que Buñuel afrontara un cine de más amplia difusión social, desmarcándose así del grupo surrealista pero sin olvidarlo por completo ya que, por ejemplo, seguirá atacando duramente a la burguesía.

Y es que la novela de Brontë, al igual que otros textos románticos, era muy apreciada por los surrealistas. Ellos la tomaron como un ejemplo de "amour fou", un amor que opera más hacia fuera que suavizando todos sus tormentos y ambivalencias, un amor que desafía los obstáculos colocados por el mundo. La adaptación de esta novela siempre había atraído a Buñuel y cuando en 1953 se le presentó una nueva ocasión para rodarla, no lo pensó dos veces; de ahí que surgiera una película tan apasionante. En este sentido, debemos mencionar la influencia del cine de Hitchcock. La temática de *Vertigo*, al igual que la de *Abismos de pasión*, gira en torno al amor más allá de la muerte, y su protagonista femenina también muere bastante antes de finalizar el filme; por otra parte, el sueño surrealista de *Spellbound*, realizado por Dalí, tiene rasgos parecidos a algunas escenas del film que estamos analizando.

Antes de comenzar el análisis de las operaciones de sentido propiamente dichas, creemos necesario mencionar dos aspectos narrativos. En primer lugar, con

respecto al argumento, *Abismos de pasión* se inicia con el regreso de Heathcliff (aquí Alejandro) adulto tras la boda de Cathy (Catalina) con Edgar Linton (Eduardo). Esto se encuentra en el capítulo diez de la novela, por lo que se realiza una elipsis que abarca toda la infancia de los protagonistas. El final de la película corresponde, al igual que en la de Wyler, al capítulo dieciséis de la novela tras la muerte de Catalina. Buñuel abrevia la narración para conseguir que encaje con más facilidad en los márgenes de duración de una película.

Llegados a este punto, debemos comentar que *Abismos de pasión*, al igual que la versión de Wyler, empieza con un texto en pantalla, aquí en español porque la rodó en Méjico, que anuncia el valor metafórico de sus planos, objetos y diálogos. Así, el director nos cuenta que "ante todo se ha procurado respetar el espíritu de la novela", cuyos personajes son "seres únicos para los que no existen las convenciones sociales y se encuentran a merced de sus instintos y pasiones". Incluso nos explica que "el amor que sienten Alejandro y Catalina es un sentimiento atroz e inhumano que sólo podrá realizarse con la muerte". Creemos que Buñuel da demasiadas pistas, aunque es cierto que el espectador mejicano de la época no conocería bien la novela.

Probablemente Buñuel lo hizo no sólo para orientar a este tipo de espectador sino también para que no le acusaran de interpretar la obra loca y salvajemente, y así tener una excusa que no lo apartara del cine comercial; porque, a nuestro parecer, no necesita explicar cuál es su interpretación de la historia ni la forma de ser de los personajes; con ver la película una vez es más que suficiente para entenderlo. Sin necesidad del texto, nos sumergiríamos casi igual de rápido en el universo de Brontë.

En segundo lugar, con respecto al tiempo narrativo, destacar que el largo flashback del que se sirve Wyler, al igual que Brontë, para narrar la historia, no aparece en la película de Buñuel. En ésta la narración avanza linealmente desde el inicio hasta el final. Ciertamente se hacen varias referencias verbales a la infancia de los protagonistas, pero no hay ninguna vuelta atrás explícita.

#### 4.2.2.2. Introducción a las metáforas en *Abismos de pasión*. Las ventanas. Objetos representativos de la comodidad burguesa.

Pasamos ya a analizar las metáforas más destacadas de *Abismos de pasión*, ya que también en este filme tienen una enorme importancia. Buñuel contó con escasos medios y malos actores –tuvo que conformarse con los que había contratado el productor, Oscar Dancigers, para un musical; y realizó una adaptación libre que se asemeja en poco a los aspectos externos de la novela; sin embargo, fue capaz de reflejar maravillosamente el mundo interior de la escritora y de llegar al espíritu de la novela. Y esto lo consiguió en gran medida gracias a las metáforas. No en vano, Buñuel “procura hacer extrañas las cosas cotidianas y cotidianas las extrañas, con una rara habilidad para convertir lo obvio en raro, y lo raro en obvio. Actitud ésta tan fundamental, que constituye su principal marca de fábrica” (Sánchez Vidal, 1999: 31). Buñuel es un especialista en la utilización de metáforas y, por tanto, un gran artista.

Como en todo melodrama, aunque esta película lo sea parcialmente, las metáforas son utilizadas sobre todo para transmitir el estado de ánimo de los personajes; pero presentan muchas más funciones:

El choque entre la pasión desmedida e incontrolable, por un lado, y la razón y la moral, por el otro, tiene en la novela de Brontë un correlato simbólico en el paisaje, los locales domésticos y los fenómenos atmosféricos [...] La división de espacios contrapone un mundo de la calma a otro de la tormenta, que rigen la conducta de los personajes que los habitan y ordenan el desarrollo de la narración. (Monegal, 1993: 207)

Así ocurre en esta versión; y es que el contenido metafórico de *Abismos de pasión* es superior a la adaptación de Wyler, al menos en cuanto a cantidad; si bien ambos directores utilizan las metáforas con una fuerza y una coherencia enormes; por otro lado, pese a estudiar dos adaptaciones de una misma novela, encontramos varias diferencias en las metáforas empleadas: no todas las usadas

por Wyler se repiten, y además hay algunas nuevas. Aun así, abundan más las repetidas y por ellas empezamos.

Las ventanas representan, al igual que en la versión estadounidense, el límite o separación entre dos mundos diferentes; pero aquí nunca constituyen un obstáculo insalvable, al menos para Alejandro, ya que con su cuerpo –y sin sufrir daño alguno– las rompe en más de una ocasión; probablemente porque la pasión que siente por Catalina es muy superior al obstáculo que representan las ventanas. Así, en la segunda secuencia, Alejandro rompe la ventana de la cocina de la Hacienda el Robledal (la Granja), ventana que había cerrado María, la criada, al verle para evitar que entrara en el mundo de la casa, mundo del que no forma parte. En la recta final del film, Alejandro rompe la ventana de las Cumbres, ahora ya su propia casa, cuando Isabel se niega a dejarle entrar.

La ventana del salón de los Linton (imagen 18) le sirve a Isabel para espiar a los protagonistas cuando éstos se van a recordar su infancia al monte. Buñuel lo muestra con un "plano subjetivo"<sup>32</sup>, en el que el espectador ocupa la posición de Isabel. Esta ventana sí supone un límite, una barrera, ya que tanto Alejandro como Catalina le ordenan que no los siga porque "vamos a sitios que ni siquiera conoces, sitios que son nuestros, nada más que nuestros". Isabel se queda allí junto a la ventana pero sin poder atravesarla porque ella es de un mundo civilizado, muy diferente al de los protagonistas. El perrito, el piano y la vela que están cerca de ella en esta escena (imagen 19) son objetos con valor metafórico; este "composing" o acumulación de metáforas, similar al que encontramos en el párrafo siguiente, representa la tranquilidad del hogar burgués.

Al poco de irse Alejandro tras su primera visita a la Granja, Eduardo –en una cama enorme con cojines grandes, objetos que también representan dicha tranquilidad, y por tanto metáfora de la comodidad en la que vive su familia; discute con Catalina sobre el amor que siente ella por el antiguo criado. Catalina

---

<sup>32</sup> Según Benet (1999: 215) el plano subjetivo o plano de punto de vista es "un plano cuya justificación es narrativa y corresponde claramente a la mirada de un personaje".

dice querer a los dos pero especifica que "el amor que siento por Alejandro no es de este mundo" y corrobora lo anunciado en el texto del inicio del film. Nada más mencionar al protagonista masculino se escucha el sonido del viento; y vemos la ventana de la habitación de Eduardo, que acaba de abrirse precisamente debido a la fuerza del viento. Se trata del espíritu de Alejandro, que salva los obstáculos que haga falta para estar con su amada. El viento representa por tanto a Alejandro, en una metáfora de carácter sinestésico, y junto a la ventana, constituye un vehículo de comunicación entre los protagonistas. Por si quedaba alguna duda, la escena siguiente empieza con Alejandro mirando en dirección a la Granja desde un balcón de las Cumbres, y con el viento que sigue soplando. El cambio entre ambas secuencias es precioso pues se consigue mediante un "fundido" que podríamos llamar en cielo, pues es una original combinación de "fundido en negro" y "fundido en blanco".<sup>33</sup>

En una de las últimas escenas, ocurre algo similar, transmitido además con un *racord* de sonido. Alejandro se entera de que Catalina está muy enferma y acude a verla. Tenemos al doctor hablando con María, empieza a soplar el viento, y de inmediato vemos a Alejandro mirando desde fuera de la ventana de la habitación de la chica, ya que tiene prohibido entrar. Pero el que sí entra es el viento, lo que provoca frío a la protagonista. María cierra la ventana para frenar la fuerza del viento, pero en realidad lo que persigue es frenar a Alejandro, aunque sin conseguirlo. Poco después vemos a Catalina desde fuera de esta ventana, plano subjetivo que representa lo que está viendo Alejandro. Las numerosas ventanas que abre el viento con la tormenta al fondo de los protagonistas nos recuerda a *Der Müde Tod*, de Fritz Lang.

Pero la ventana de la habitación de Catalina aparece más veces. Así, cuando enferma tras la discusión violenta entre Alejandro y Eduardo, el primero acude a

---

<sup>33</sup> Los fundidos son una de las transiciones más bellas utilizadas en el cine. "Se trata de que la imagen aparezca poco a poco desde un negro absoluto, o al contrario, que se vaya difuminando hasta que la pantalla resulte totalmente oscura. Con la generalización del cine en color el negro fue sustituido en ocasiones por otros colores e incluso por el blanco". (Benet 1999: 233)



verla, al menos en dos ocasiones. Como no le dejan entrar, Alejandro se encarama a un árbol para verla por la ventana. La chica, aunque parece que sin verle, se aproxima al cristal porque, a través de la lluvia y el viento de fuera, siente su presencia.

#### **4.2.2.3. Alejandro, el demonio: fenómenos atmosféricos, ausencia de luz y la metáfora del silencio.**

A lo largo del filme, Alejandro suele ir acompañado de elementos atmosféricos adversos y de falta de luz. Lo hemos mencionado en los párrafos anteriores, pero ya en la segunda secuencia, vemos a Alejandro llegando a la Granja de noche, y bajo una tormenta de viento y fuerte lluvia (imagen 20). La oscuridad del exterior desde donde el protagonista llama contrasta con la luz del interior de la casa. Desde el iluminado salón, escuchan un ruido, el de la ventana que rompe Alejandro porque no le dejan entrar; los Linton se preguntan qué lo habrá provocado, y Eduardo afirma "Ha debido ser el viento".

Debemos señalar que, durante esta secuencia, la única luz que ilumina a Alejandro, hasta que penetra en la Granja, es la de un rayo, es decir, natural. De la misma forma, en las Cumbres sólo ilumina la luz del fuego, elemento que también forma parte de la Naturaleza. Por el contrario, en la Granja observamos luz de vela, de candelabros y de lámparas, de mucha más intensidad y con un origen artificial.

El uso inteligente de luces y sombras para forzar la percepción por parte del espectador de un determinado protagonista e incluso para definir o delimitar las características de un personaje es una constante en la película. En la escena tratada cinco párrafos antes, cuando Eduardo y Catalina mencionan a Alejandro, no sólo se escucha el viento sino también se oscurece el cielo y aparecen nubes. Además, tras la muerte de ella, Alejandro se va a buscarla mientras un viento y una lluvia ensordecedores se tragan sus palabras y lo envuelven como un torbellino. Gracias a un "travelling de retroceso", la imagen de Alejandro pasa de "plano

medio", que nos permite ver sus rasgos diabólicos (imagen 21), a "plano conjunto", que incluye toda su figura junto a la verja de la hacienda de Eduardo y los árboles movidos por la lluvia y el viento, furioso viento que es aquí también una metáfora de su cólera.

Por otro lado, podemos señalar que cuando Alejandro entra en el cuarto de Isabel para llevársela, lo hace por la ventana y acompañado de una tormenta. De hecho, en el momento de besarla se oye un trueno, y el resplandor de un relámpago ilumina el rostro del protagonista, que en "primer plano" parece una mezcla entre vampiro y demonio (imagen 22). La asociación no debe sorprendernos ya que en la tradición simbólica el viento representa tanto el erotismo como la destrucción. Lo podemos ver por ejemplo en el poemario de Vicente Aleixandre *La destrucción o el amor*.

Comenta Aguilar Moreno (2007) que las tinieblas, o bien correlato de ignorancia, o bien metáfora de lo maligno, han sido siempre muy fructíferas para producir una atracción misteriosa hacia aquello que desconocemos –lo acabamos de comprobar en el personaje de Isabel; mientras que la luz es sinónimo de virtud o de comprensión. Así, en la escena final de *Psycho*, Lila encuentra a una anciana sentada de espaldas y se dirige hacia ella, pasando bajo una bombilla encendida. Como la anciana no responde a su llamada, Lila toca en su hombro, y la silla gira, ofreciendo el rostro espectral de la madre de Norman. Una puerta se abre, y Norman, con peluca y bata, se dirige con un cuchillo hacia Lila, pero es interceptado por Sam, y en el forcejeo, cae la peluca que cubría la cabeza de Norman. Lila da unos pasos atrás, golpeando accidentalmente la bombilla, que al oscilar, ilumina su rostro; además del efecto dramático, la luz deshace el misterio pues simboliza la comprensión de Lila.

Las tormentas que rodean a Alejandro también son un correlato del infierno en que vive. A lo largo del filme, todos los personajes se refieren a él de manera despectiva en multitud de ocasiones. Le llaman "criado", "yegüerizo", "esclavo", "bestia", "perro", "canalla"... pero lo que más aparece es la referencia al

diablo. Así, en la segunda secuencia, María le dice a Alejandro "Llevas el *demonio* metido en el cuerpo". Poco después, tras mostrarnos al protagonista por primera vez en las Cumbres, Buñuel coloca unos planos de José, el criado de Ricardo, haciendo un conjuro y diciendo "El mal ha entrado en esta casa". Más tarde, el propio José, tras el regreso a casa de los recién casados Alejandro e Isabel, exclama "No sé qué va a pasar con el *demonio* en esta casa".

Encontramos muchos ejemplos de esto pero citaremos sólo dos más, para no resultar excesivamente repetitivos. Durante la conversación entre Ricardo y Eduardo, el primero le pide dinero y ante la negativa de Eduardo a dárselo, dice Ricardo "Que el *diablo* se los lleve a todos" refiriéndose a Alejandro, que ha venido a vengarse de los que lo separaron de Catalina en el pasado. Por otro lado, cuando Catalina muere, Alejandro exclama refiriéndose a la chica "Ojalá despierte en el *infierno*". Lo dice porque está enfadado con ella pero en el subconsciente quizás quiere que vaya al infierno porque es allí donde él también irá.

En todo caso, el simbolismo atmosférico del filme define un espacio que acoge a Alejandro y que conecta con el infierno en el que habita. Así, Buñuel consigue que veamos a Alejandro como un demonio de manera doble: por un lado, directamente, debido a las referencias explícitas mencionadas arriba, y por otro, de manera indirecta, ya que el tratamiento que se hace en el filme del viento, la lluvia y la tormenta sugieren rasgos infernales; nunca sopla una brisa agradable ni cae una refrescante llovizna, siempre son lluvias torrenciales y vientos huracanados. Al ocurrir en un paisaje desértico, la sensación de caos y desasosiego es todavía mayor.

Con la ayuda de estas metáforas, se define alrededor de la casa de Eduardo un dentro y un fuera: por un lado, un mundo tranquilo y luminoso controlado por el orden, y lleno de luz, riqueza y educación –destaca el jardín, similar al del film de Wyler, donde Catalina reposa de su enfermedad; por otro, un mundo oscuro y tormentoso, el mundo de la naturaleza y los instintos, desde donde

acecha Alejandro. Todos los "planos generales"<sup>34</sup> de su casa nos la muestran en ruinas; al igual que el cuarto donde Alejandro obliga a dormir a Isabel, lleno de polvo, oscuridad y desorden. Esto caracteriza tanto a los secarrales –el equivalente a los páramos de la novela– como a las Cumbres.

Quizás para transmitir mejor su forma de ver la novela, Buñuel impregna las escenas de amor de un salvajismo similar al que marca las relaciones del hombre con la naturaleza, aspecto éste que tratamos a continuación y también en el siguiente epígrafe. Los personajes nunca se besan en la boca, si exceptuamos a la salida de la iglesia tras la boda, cuando Isabel besa ligeramente a Alejandro, pero inmediatamente después éste se limpia la boca con el dorso de la mano. Lo que encontramos son besos en el cuello que más parecen un mordisco que un beso, podríamos llamarlos besos vampíricos, de clara influencia gótica, relacionados metafóricamente sin duda con la asociación Alejandro-diablo ya explicada. El beso es obviamente metáfora de amor pero aquí tiene un carácter tan subversivo que estamos ante un uso del "questioning", característico de los surrealistas.

La seducción practicada por Heathcliff sobre Isabella en la versión de Wyler es más sutil y refinada, poco a poco la chica se va metiendo en la trampa pero no se emplea para ello el salvajismo que sí utiliza Buñuel. En los besos de *Abismos de pasión* se nota probablemente la influencia del cuento *El almohadón de plumas* de Horacio Quiroga. Son de particular relevancia el que Alejandro le da a Isabel en la habitación de ella tras convencerla para que se vaya con él, beso que viene acompañado de un rayo (imagen 23); los dos que le da mientras la corteja justo antes de la escena de la matanza del cerdo; y por supuesto, el que le da a Catalina, parcialmente en la boca, poco antes de su muerte. Es pues un beso mortal; como también lo es el que le da a la protagonista en la secuencia final. No sabemos si es en la boca o en el cuello, porque el brazo de Alejandro y el ataúd donde está

---

<sup>34</sup> Benet (1999: 202) lo define como "un plano en el que se puede observar un espacio amplio, en el que, si aparece alguna figura, se confunde con objetos, elementos del paisaje, decorados, etc. En muchas ocasiones sirven para localizar el marco donde se desarrollará la acción, cumpliendo así una función descriptiva".

enterrada Catalina no nos lo deja ver; pero también se trata de un beso mortal. El de antes conducía a la muerte de la chica, el de ahora a la del chico. Tenemos aquí un ejemplo muy bello de simetría.

La metáfora del silencio, por su parte, enfatiza esta situación de tristeza general. Resulta normal, pues como nos explica Martín (2005: 125) "el silencio desempeña un valor dramático relevante como símbolo de muerte, de ausencia, peligro, angustia o soledad. El silencio puede marcar con fuerza la tensión dramática de un momento". Esta metáfora muestra un carácter sinestésico pues al ensalzar su valor, otorga al silencio, sentido del oído, rasgos de todos los demás. Así, la primera vez que vemos a Alejandro en la que pronto será su nueva casa, insiste en que no quiere "ruidos"; el día que llega Isabel, José le dice "y usted a ver si no habla mucho, que al amo no le gusta". Por último, señalar el carácter de Jorgito que, a pesar de tener menos de diez años, siempre está callado. Este silencio es correlato del espíritu de los habitantes de dicho lugar.

Isabel y Eduardo pertenecen claramente al mundo de la Granja, un mundo de voces alegres y música, pero el caso de Catalina es especial ya que, aunque se encuentra en este mundo, pertenece por espíritu y corazón al otro; y por eso vemos a la protagonista triste y violenta durante gran parte del film. No está a gusto en el Robledal y no sabe disimularlo. Alejandro intenta en vano sacarla de allí, y está en contacto con ella a través de las ventanas, ya que también él entra en la casa por las ventanas.

Pero la comunicación entre ellos y la división de espacios se invierte al morir Catalina. Mientras Alejandro vaga solo invocándola "persígueme, vuélveme loco, aparécete", empieza a soplar el viento, que ahora simboliza el espíritu de la chica. Hay un plano de ramas agitadas y otro de Alejandro avanzando contra un viento fuerte que arrastra hojas. Este viento se incrementa en la escena final a medida que Alejandro se acerca a la tumba de Catalina; queda claro así su valor metafórico. Por eso, en última instancia, podemos considerar que los elementos atmosféricos y las referencias al infierno simbolizan la pasión de un amor extremo.

Estos sentimientos son acrecentados metafóricamente por la sensación de calor y sequedad que transmiten los espacios del filme. Los exteriores se rodaron en las áridas estepas de Guerrero, cerca de Taxco de Alarcón, una zona casi desértica donde son frecuentes tormentas eléctricas que apenas traen lluvias. Además, la película se rodó en los meses de marzo a mayo en que la aridez es total. Así, abundan los árboles muertos, como el que encontramos superpuesto a los créditos iniciales, y junto al cual los protagonistas encontrarán más tarde tres objetos enterrados por ellos en su infancia.

Estos árboles están tan secos que sus raíces tienen que salir a la superficie para beber, y dan un aspecto fantasmagórico. Las raíces del árbol que vemos en los créditos son las raíces de la pasión de los protagonistas, porque es ahí donde Catalina y Alejandro escondían sus objetos de pequeños. Pero este tipo de árbol aparece en muchas secuencias (imagen 24), tanto en planos de conjunto como en planos detalle. Destaca también la escena en que Alejandro se entera de que Isabel está enamorada de él; la chica huye avergonzada pero le cuesta mucho desplazarse, de ahí que Alejandro, rodeado de árboles muertos, metáfora de su carácter, la atrape rápidamente. Sobre y alrededor de estos árboles, observamos un terreno arisco y lleno de piedras y tierra que dificulta el caminar de la gente acomodada como Isabel. Por eso, ella y su hermano apenas salen de su hacienda; los secarrales están hechos para gente salvaje como los dos protagonistas. Y por esto también, Alejandro le dice a Catalina tras el entierro de ésta "Voy a rezarte una oración hasta que la lengua se me *seque*". Quizá sea la única forma de que le escuche bien, ya que este terreno sometido a las inclemencias meteorológicas es correlato de su espíritu.

#### **4.2.2.4. Eduardo: animales no domésticos y la condición represora burguesa.**

Los animales son utilizados metafóricamente de manera diferente a la película de Wyler. En aquella los animales que aparecen, caballos y perros, cumplen

la función al servicio del hombre que les ha sido asignada por éste, y nunca son maltratados. En *Abismos de pasión*, sin embargo, además de estos animales, que por cierto aparecen muy poco, encontramos otros menos domésticos que permiten a Buñuel incidir en la crueldad incesante del hombre para con ellos.

Tenemos varios ejemplos de esto: en una escena vemos la matanza del cerdo, en otra José coloca un sapo vivo en el fuego para hacer un conjuro; en otra aparece Eduardo clavando mariposas vivas con alfileres...; todo ello en "planos detalle" que animalizan a las personas a su alrededor; incluso la forma en que Ricardo trata a su hijo, como si fuera un animal. Pero destacan dos escenas; la secuencia inicial, en la que Isabel huye escandalizada mientras Catalina mata zopilotes con una escopeta, manifestándose así la personalidad diferente de ambas mujeres, y también un contraste entre la muerte que representan el árbol seco y sin hojas y la escopeta, y la libertad de los pájaros; y más adelante, cuando Ricardo atrapa una mosca y la arroja a una tela de araña para que ésta la devore. Lo vemos perfectamente gracias al plano detalle (imagen 25). La mosca representa a Alejandro y la araña a él mismo y a sus deseos de acabar con la vida del protagonista.

En la muy reciente película de Isidro Ortiz, *Eskalofrío*, encontramos una escena parecida a ésta; Marcos, el protagonista, tiene un lagarto de mascota en una especie de acuario, en una ocasión encuentra un insecto vivo y de inmediato lo tira dentro; la cámara nos muestra cómo el lagarto devora al insecto. Aquí el lagarto representa a la asesina, una niña salvaje, ya que es el único animal al que este ser secuestra sin matarlo. Mencionamos este film no sólo por esta escena sino también porque transmite una atmósfera de alguna manera similar a la de *Abismos de pasión*. Las tormentas asociadas a la niña salvaje, al igual que su carácter demoníaco, el paisaje abrupto, y una sensación de angustia que impregna toda la grabación, transmitida en gran medida por su ritmo lento, son rasgos en común entre ambos filmes.

Volviendo al largometraje que nos ocupa, estas escenas mencionadas dos párrafos antes parecen prefigurar la muerte del protagonista, que es visto como una fiera. Tienen, por tanto, un valor anticipatorio. De hecho, en uno de los últimos planos del filme, cuando Ricardo mata a Alejandro de un disparo en la frente, si lo analizamos fotograma a fotograma, vemos como una especie de tela de araña que envuelve su rostro. Esta escena corrobora el valor metafórico de la señalada arriba, y constituye también un uso de la simetría que caracteriza a los filmes buenos, y de la que hablábamos en Wyler.

Comentamos a continuación y de manera muy breve la secuencia inicial, ya que transmite perfectamente la forma de ser de los personajes principales: Catalina, una mujer violenta, dura, agresiva, que no teme ni a su marido, al que, entre otras cosas, le dice "Me encanta la gente que consigue lo que quiere" en referencia a Alejandro; Isabel, asustadiza y tierna, que vuelve corriendo a la Granja, símbolo de la civilización, al ver que Catalina dispara a los pájaros; Eduardo, lo veremos a continuación; y Alejandro, un hombre valiente, fuerte, que entra sin permiso y rompiendo una ventana. Tiene mérito lo que consigue Buñuel ya que no es nada fácil comunicar tanto en menos de diez minutos de filme.

Con respecto a Eduardo, destacan los momentos en que aparece rodeado de mariposas muertas (imagen 26). Esta colección y la forma de conseguirla condensan la actitud del personaje, y distorsionan la narración original, ya que poco tienen que ver con el personaje de Edgar Linton en la novela, que Wyler recoge fielmente. Además de débil –se atreve contra una mariposa pero no contra Alejandro, que le está quitando a su mujer; Eduardo es un represor: encarna el orden represivo del relato, la lucha contra un amor irracional, y también el orden represivo de la burguesía. Así, riñe a su esposa porque "me engañas con el pensamiento" y obliga a su hermana a volver a las Cumbres tras su desafortunado matrimonio aun sabiendo lo desgraciada que es, porque "el lugar de una mujer está junto a su marido".



No hay más que ver la ropa de Eduardo o la preciosa lámpara colgada del techo o incluso los espejos y las velas, metáforas de su condición social. Todas ellas, junto a los libros, le acompañan varias veces en el film, en "planos de conjunto" que cumplen perfectamente su función; por ejemplo, en la escena siguiente, cuando Isabel y Catalina están rodeadas de mucha luz y doblando ropa muy limpia y muy clara, mientras Eduardo duerme junto a velas, candelabros pequeños y espejos. Buñuel sustituye los aparatosos candelabros de la adaptación de Wyler para adecuarlo mejor al ambiente de su película. Esta escena es un claro ejemplo del odio que Buñuel sentía hacia la burguesía, y Eduardo encarna perfectamente esta clase social; mientras que las mariposas simbolizan al pueblo, a quien la burguesía le corta las alas. Unos pocos años después del rodaje de *Abismos de pasión*, en una entrevista con Elena Poniatowska, concluía Buñuel:

La moral burguesa es lo inmoral para mí, contra lo que se debe luchar. La moral fundada en nuestras injustísimas instituciones sociales, como la religión, la patria, la familia, la cultura, en fin los llamados "pilares de la sociedad". (Fuentes, 1993: 28)

Pero aún podemos ir más lejos al analizar el valor metafórico de las mariposas, si la vemos como una metáfora antropomórfica, según la nomenclatura de Ullmann. Buñuel es muy antirreligioso e ironiza en varios de sus filmes con la muerte de Cristo. La mariposa clavada en sus alas en forma de cruz por Eduardo (imagen 27) es una metáfora de Cristo clavado en la cruz, una ironía que bien podemos criticar desde un punto de vista moral pero nunca artístico. Encontramos algo similar en la escena en la que José asa sapos vivos invocando a Dios. Se trata de una mezcla entre conjuro y sacrificio, en la que el criado pasea por la casa esparciendo el humo que desprende el brasero con los sapos ardiente a la vez que coloca cruces de madera en todos los lados, pidiendo a Dios que no permita la entrada del "*demonio*". Buñuel remarca así la inutilidad de la religión porque este

conjuro, junto con otras cosas que hace José como la lectura continuada de la Biblia, se muestran inútiles. El demonio Alejandro entra, se queda, se convierte en dueño y acaba con todo. Pero este carácter inservible es transmitido de más formas. Por ejemplo, el picado con el que se inicia la secuencia de la boda (imagen 28), que al empujarse el edificio de la iglesia, resalta el carácter vacío que para Buñuel tiene el sacramento del matrimonio.

#### 4.2.2.5. Catalina: los juegos de la infancia.

Respecto al personaje de Catalina, debemos decir que si bien muestra signos de violencia con regularidad, también hay ocasiones en las que aparece como ausente, derrotada, débil. Destaca el momento en que, llorando y exclamando con tristeza que quiere morir, anima a Eduardo a que se pegue con Alejandro. Por tanto, es un personaje ambivalente, al igual que en la versión de Wyler, pero en este caso se debate no sólo entre los dos hombres sino además entre sus placideces y sus arrebatos. Lo curioso es que, a pesar de mostrar una actitud más acorde al espíritu de las Cumbres, no aparece nunca bajo la tormenta o en plena oscuridad. De hecho, la vemos casi siempre en la Granja, practicando actividades de niña bien, como la confección o la lectura.

Tal como vimos en el análisis de la novela, el amor entre los protagonistas es romántico y antirromántico a la vez. Por eso Catalina, cuando Isabel le recrimina que se casara por dinero, la califica de "estúpida romántica". Obviamente Isabel sí es romántica, aunque no está claro que Catalina no lo sea; en realidad nos parece ser algo más o algo diferente. De hecho, en su relación con Alejandro se pone de manifiesto el complejo de Edipo. Aunque estamos ante la única adaptación en la que el personaje de Cathy no dice ser Heathcliff tal cual, Catalina sí admite quererle más que a la salvación de su alma, afirmación muy arriesgada en un contexto muy católico como el mejicano; y es que la protagonista recibe a Alejandro con amor de madre e incluso insiste en que uno es parte del otro "Yo no puedo tener celos de él.

Sería como tenerlos de mí misma". Al chico, sin embargo, no le gustaba la idea de paternidad porque no la quería compartir con nadie "Yo te quiero sólo para mí".

Podemos observar esto a través de metáforas en la escena en la que Catalina y Alejandro se adentran en el bosque, más desierto que bosque en realidad, buscando el lugar favorito de sus juegos infantiles. Junto a las raíces de un árbol muerto, encuentran un cuchillo, una linterna y una cuerda que habían escondido allí de niños para "escapar" (imagen 29). Él le dice que aún pueden hacerlo pero ella insiste en que ya es demasiado tarde. Entonces, Alejandro se enfada, arroja los objetos y pisotea la cuerda como si de una pataleta infantil se tratara. Dichos objetos representan todo aquello que compartieron en el pasado, y se convierten en metáfora de su infancia perdida. Durante la conversación que mantienen, Catalina le pregunta dos veces a Alejandro "¿Te acuerdas?" porque estos juegos son parte del pasado: han vuelto momentáneamente, pero no para quedarse. De hecho, será el último día que tiren piedras al río juntos.

El verbo "acordarse" se utiliza repetidamente, al igual que en la versión de Wyler. Ya en la segunda secuencia, cuando Alejandro pisa la Granja por primera vez tras diez años, Catalina le explica cosas de los Linton y le pregunta "¿Te acuerdas de ellos?", a lo que él, muy serio, responde "Me acuerdo de todos y de todo". Un poco más adelante, cuando Alejandro es casi dueño de las Cumbres, José aún lo trata despectivamente, aunque no tanto como en el pasado. Alejandro, que ha venido a vengarse de todos, y empieza a cansarse de la actitud del criado, le coge del cuello y le amenaza "¿Te acuerdas de cuando me hacías comer tus sobras? Pues ahora puedo echarte cuando me dé la gana". De esta forma, Buñuel transmite la inutilidad de vivir conforme al pasado; sin embargo, se trata muchas veces de algo inevitable.

Al igual que los objetos mencionados en el segundo y cuarto epígrafe de este subapartado, los que aparecen en esta sección adquieren una relevancia metafórica. Ciertamente que, en general, los objetos suelen obedecer a una motivación realista de descripción ambiental, pero su presencia no es gratuita, sobre todo en las grandes películas:

La naturaleza inanimada de los objetos es engañosa porque pueden adquirir connotaciones cuya significación oscila desde la posible identificación con el ser amado al radical rechazo. Su presencia no deja de tener, por tanto, un cierto carácter enigmático, y el arte de todos los pueblos no ha dudado en utilizarlo con sentido metafórico o simbólico [...] Ningún arte puede potenciar tanto la presencia y significación del objeto como el cine [...] En infinidad de casos esos objetos que vemos en la pantalla sugieren, a veces casi imperceptiblemente, sentimientos, situaciones, pensamientos no expresados en los diálogos. (Aguilar Moreno, 2007: 13-15)

En este sentido, podemos pensar en la cuerda como el cordón umbilical que une a una madre con su hijo, ya que es en ese momento cuando Catalina le cuenta a Alejandro que está embarazada de Eduardo. La cuerda tendría entonces connotaciones de protección y seguridad, asociadas a la matriz de la madre; Alejandro la pisotea porque espera otro tipo de amor. De hecho, ya en la secuencia inicial, Catalina nos explica refiriéndose al galán que "para mí es más que un hermano".

Por su parte, el cuchillo aparece tres veces en el film, y aporta valores metafóricos. En este caso, ya lo hemos comentado, simboliza la infancia, pero lo encontramos dos veces más. Primero, en un "plano detalle" en la escena de la matanza del cerdo, con las connotaciones de violencia correspondientes. El hombre, para vivir, tiene que acabar con la vida de muchos animales, y a veces también con la de personas, a las que incluso se puede amar. Por eso, la tercera vez que vemos un cuchillo, es el que Catalina le da a Alejandro para que se mate cuando él amenaza con degollarse si a ella no le afectara su matrimonio con Isabel. Se asocia por tanto a la venganza o más aún a la imposibilidad de realizarla. Si de pequeños veían en el cuchillo un objeto liberador en sentido positivo, el inicio de una vida juntos y separados de todos los que les odiaban, ahora es un objeto liberador pero en sentido negativo, porque ni siquiera con la muerte o suicidio se terminará su calvario. En el fondo, muestra la diferencia entre la infancia y la adultez, como si

los protagonistas no sólo echaran en falta su amor sino su pasado en general, y fueran víctimas del síndrome de Peter Pan:

Ciertamente hay mucho en esta película del trasfondo de melancolía y desolación que supone el abandono del mundo de plenitud y deseo de la infancia para ingresar en los compromisos y deserciones del mundo adulto en que se ven aherrojados los otrora inseparables Alejandro y Catalina. (Sánchez Vidal, 1999: 194)

#### 4.2.2.6. Otras metáforas: la mirada, las escaleras y la pipa.

En *Abismos de pasión* podemos observar también la metáfora de los ojos. Hay varios primeros planos, sobre todo de Alejandro, que muestran cómo su mirada es diferente a la del resto; una mirada dura, profunda, de quien busca vengarse sin cejar en el empeño. Destaca el brillo de sus ojos, un brillo salvaje, y en "primer plano", cuando Isabel sucumbe a sus encantos. Encontramos además una referencia verbal a dicho valor metafórico por contraste: Catalina y Alejandro discuten sobre el deseo de éste de casarse con Isabel sólo para vengarse de todos los que le hicieron sufrir. Alejandro dice que se casará con ella pero que nunca la podrá querer porque "Es una muñeca de cera. Tiene los mismos *ojos* y *mirada* que su hermano. Los detesto". Quizás se refiere a la diferencia entre los ojos de un burgués conformista que lo ha tenido todo, y fácil, en la vida; y los de una persona que ha sufrido desde siempre.

También tienen valor metafórico, ya que comunican rasgos de personalidad, la mirada sádica de Eduardo mientras quita la vida a una mariposa en la secuencia inicial; y los ojos desorbitados de María (imagen 30) cuando ve a Alejandro por primera vez, y poco más tarde cuando Catalina dice "Quiero a Alejandro más que a la salvación de mi alma". Los ojos de la criada muestran una persona miedosa, subordinada, que al vivir tantos años en esa inhóspita región, conoce la atracción fatal que sienten los protagonistas. Por otra parte, no es casualidad que cuando Isabel y Ricardo están planeando el asesinato de Alejandro,

ella proponga "un tiro *seco* al corazón" y Ricardo "un agujero negro entre los *ojos*". Este agujero negro anticipa metafóricamente la cripta bajo tierra donde morirá el protagonista.

La función anticipadora, a la que ya hemos hecho referencia varias veces, es propia de los melodramas. En esta película la podemos adscribir principalmente a José, ya que este criado es un agorero que predice más de una vez lo que ocurrirá con sus lecturas de *El libro de la sabiduría*. Así, en la antepenúltima secuencia, la que antecede a la de la profanación de la tumba que luego estudiaremos, José lee con fondo de campanas y truenos "Dijeron, pues, los impíos entre sí, discutiendo sin juicio: corto y lleno de tedio es el tiempo de nuestra vida. No hay consuelo en el fin del hombre ni después de su muerte, ni se ha conocido a nadie que haya vuelto de los infiernos o de otro mundo". Sus lecturas siempre anticipan desgracias, y éstas ocurren. Así como esta escena predice la muerte de Alejandro; la escena en que Eduardo y María cogen a Catalina en brazos tras desmayarse, presagia la muerte de la protagonista, ya que poco después Catalina morirá en brazos de Alejandro. Otro bello ejemplo de simetría.

Respecto a las escaleras, aparecen varias veces en el filme, aunque menos que en la versión de Wyler; pero con la misma función, como símbolo de la jerarquía social: "la escalera puede servir de escenario en el que se reflejan las diferencias sociales, y también la propia movilidad social, puesto que la escalera, por la naturaleza de su función, significa preferentemente movimiento" (Aguilar Moreno, 2007: 106). Las escaleras indican la diferencia, y al mismo tiempo la conexión entre distintos niveles, tanto en el aspecto físico como, metafóricamente, en el espiritual. Podemos citar como ejemplo el momento en que María le aconseja a Isabel que se olvide de Alejandro, la criada está debajo de la escalera y la señorita unos peldaños arriba. También los momentos en que se encuentran Alejandro y Ricardo en la Granja; el nuevo dueño siempre está arriba del hermano de Catalina (imagen 31). En la secuencia final del filme, las escaleras parecen ser sinónimo de fuerza física y mental pues Ricardo mata a Alejandro desde arriba de una escalera,

y en este momento Ricardo es más fuerte que el protagonista, físicamente porque Alejandro está herido por un disparo minutos antes del propio Ricardo, y mentalmente porque el amor que siente por Catalina le ha vuelto loco.

Por último, cuando Isabel llega a la Granja tras su boda, ella cree que dormirá en la habitación del señor, pero éste le dice que siga a José. El criado la lleva por algunas zonas de los alrededores de la casa, siempre bajando escaleras de pocos peldaños, en una especie de descenso dantesco a los infiernos; coherente con el ambiente metafórico del filme, teniendo en cuenta que la casa ya pertenece a Alejandro, al diablo. Por eso, la vida de Isabel a partir de entonces se convertirá en un infierno.

Una de las metáforas que no encontramos en la versión de Wyler, es la de la pipa, el tabaco y el humo que produce (imagen 32). En *Abismos de pasión* vemos a Alejandro fumando de la pipa o metiendo el tabaco en ella en varias ocasiones. Para nosotros, esta metáfora sustituye a los caballos o al fuego de la versión norteamericana, ya que parece remitir a un mundo social del que Alejandro, por mucho que se esfuerce, no logra formar parte. Es más, ni siquiera está claro que le satisfaga, ya que siempre que fuma lo hace inquieto, nervioso, como si al hacerlo se traicionara a él mismo. Por otra parte, el humo que lo envuelve al fumar, puede leerse como parte de la coraza emocional que Alejandro utiliza para separarse de los Linton, y poder respirar dentro de tanto sufrimiento.

#### **4.2.2.7. La música y la secuencia final. Acumulación de metáforas.**

Por último, podemos señalar el valor metafórico de la música, superior al de la versión norteamericana. Carrol (1996: 141) nos explica que el arte musical es un sistema simbólico muy expresivo que presenta una doble función en los filmes: por una parte, la música tiene un uso decorativo, de adorno pero, por otra, tiene también un uso dramático, simbólico. Lo podemos apreciar en la película que estamos analizando. Buñuel emplea a lo largo de ella la ópera de Wagner *Tristán e*

*Isolda*, con el objetivo de remitirnos, por un lado, al romanticismo y, por otro, a la leyenda en que se basa dicha obra. Pero el director turolense sólo quería emplearla en la secuencia final de la cripta; fue el productor quien mandó utilizarla en toda la película:

Me marché a Europa, Cannes, y dejé al compositor que grabase el acompañamiento musical y puso música a todo el film. Un verdadero desastre. Tenía intención de usar a Wagner más bien al final para darle al film un aura romántica, precisa, de ese romanticismo enfermo de Wagner. (Aranda, 1975: 242)

Al escucharse dicha obra en la mayor parte de secuencias del film, se pierde parcialmente su verdadero significado, que es el que se le da en la secuencia final. Aun así, su uso constante mantiene la tensión a lo largo de la película, realzando la emotividad de algunas escenas, y el carácter simétrico característico de los buenos filmes:

La música de Wagner, fundiendo en sus acordes el amor y la muerte, reaparece en el cine de Buñuel, desde su primera película hasta la última. Estos acordes alcanzan su apogeo en *Abismos de pasión*, basada en el dictado sadiano de que el movimiento de amor llevado al extremo es un movimiento de muerte. (Fuentes, 1993: 71)

Este movimiento amor-muerte y viceversa alcanza su apogeo en la secuencia final de *Abismos de pasión*. Para este autor, dicha secuencia representa el mejor testimonio fílmico del abrazo entre Eros (vida y amor) y Tanatos (muerte). Por este y otros motivos, terminamos el análisis con esta secuencia, a la que ya hemos hecho alguna referencia. Se trata sin duda de la más representativa del film, pues combina "panorámicas" y "travellings", y acumula varias metáforas. Comienza cuando Alejandro vaga por los alrededores del cementerio pidiendo a



Catalina que se lo lleve con ella y termina con el cierre de la puerta de la cripta, en cuyo interior yace Alejandro muerto junto a Catalina, debido al disparo de Ricardo.

Aunque *Abismos de pasión* sólo abarca la primera parte de la novela de Brontë, encontramos en su secuencia final referencias a varios momentos de la misma, alguno de ellos de la segunda parte. Así, en el capítulo 29 de la novela, Heathcliff cuenta que ha hecho desenterrar el ataúd de Cathy, y lo ha abierto para verlo. El cadáver, al igual que en este filme, no se había deteriorado aún. Cuenta también que sobornó al enterrador para que, cuando muriese, le enterrase junto a Cathy y quitase los lados vecinos de ambos ataúdes pudiendo así estar unidos bajo tierra. Por último, el día del entierro de Cathy, Heathcliff cavó en la tumba de la chica con intención de abrazarla, pero desistió al escuchar un suspiro a su lado, como si el espíritu de ella estuviera junto a él. Heathcliff delira por el ayuno mientras Alejandro alucina porque está herido, pero se repite la visión fantasmagórica, la llamada de Catalina que es también la llamada de la muerte. Sin duda, estos fragmentos de la novela inspiraron a Buñuel este momento especial.

Por otra parte, también observamos en esta famosa secuencia reminiscencias de la novela *Noches lúgubres* de José de Cadalso, predecesor del romanticismo. La primera metáfora que debemos comentar es la del número tres, número de la Santísima Trinidad. Tres días después de la muerte de Catalina, como los tres días que tardó Jesucristo en resucitar, Alejandro acude, cómo no de noche, a la tumba de Catalina mientras suena la música de *Tristán e Isolda* de Wagner. Intenta abrir con una palanca la cadena que la rodea, cosa que, en la más pura tradición melodramática, no consigue hasta después de varios intentos.

En un gesto diabólico, Alejandro profana la tumba de su amada y entonces Ricardo lo mata con una escopeta, que aparece en un plano detalle, impersonal, que sólo nos muestra el cañón de dicha arma (imagen 33). Los planos impersonales de armas aparecen en muchos filmes de la época –aquí encontramos otro, la pistola que sujeta Eduardo tras desmayarse Catalina; como en *The Lady from Shanghai*, de Orson Welles. La muerte de Alejandro ha sido planeada por su peor enemigo pero

paradójicamente sirve para el cumplimiento de su propósito de unirse con Catalina en el submundo de las pasiones eternas.

La aparición de Ricardo no abandona el ámbito de la impersonalidad porque Alejandro lo confunde con la chica vestida de novia que lo llama desde la escalera de la cripta. Gracias a un "contrapicado", que refuerza el valor metafórico de la escalera mencionado en el epígrafe anterior, el grito de la vida es en realidad el de la muerte; pero también podemos analizarlo al revés ya que para los protagonistas de este filme la muerte supone el principio de su única felicidad: en el universo que ha creado Buñuel, la muerte es la vida, como la metáfora central del cristianismo, aunque el realizador español la utiliza más bien para remarcar el carácter transgresor y blasfemo de este tipo de amor.

Esta inversión de valores es típica del romanticismo, que recuperan en el siglo XX los surrealistas. El momento en que Alejandro levanta el velo de Catalina para besarla parece un homenaje de Buñuel al marqués de Sade, para quien la unión sexual se encuentra a mitad camino entre la vida y la muerte, a la vez que parece materializar una propuesta de Breton que a Buñuel le gustaba recordar: "Un poema de Breton dice que el amor es una ceremonia secreta que debe celebrarse a oscuras en el fondo de un subterráneo. Esto es para mí el evangelio" (Sánchez Vidal 1999: 192-193). El beso de Alejandro a Catalina es por tanto un beso de muerte, que evoca a la mantis religiosa cuya hembra devora al macho después del coito. En todo caso, la muerte de Alejandro supone un medio de abolir la duración temporal y de cumplir el verdadero deseo de los protagonistas.

En esta secuencia final observamos también la influencia de la literatura gótica en diversos elementos como la cripta fúnebre, la imagen fantasmal de Catalina y el velo blanco. Esta imagen, muy parecida a la de la chica cuando se desmaya en los brazos de Alejandro, se asemeja a la Virgen María (imagen 34), fuente de fantasía edípica y figura de pureza que aparece con frecuencia en la obra de Buñuel. La cripta de los amantes se encuentra bajo tierra; de ahí que esta

secuencia se configure como una auténtica bajada a los infiernos, pero se trata del infierno de la pasión eterna, del fuego que perdura más allá de la muerte.

Como hemos podido comprobar, en esta secuencia que cierra el filme, se produce una acumulación de metáforas, algunas de ellas ya utilizadas en secuencias anteriores. Se trata del modo de pensamiento poético "composing" estudiado en el apartado 2.3.2. Todos estos modos han sido utilizados en el film pero no hemos insistido demasiado para no resultar repetitivos, pues aparecen de la misma forma que en la versión de Wyler; y ya hemos señalado varias veces que nuestro objetivo no es observar de qué tipo es cada metáfora sino profundizar en su valor. Estamos ante un trabajo eminentemente cualitativo; por tanto, en el análisis de la próxima película, las referencias a los modos del pensamiento poético empleados por el director o a los tipos de metáfora también serán mínimos.

Por último, señalar que consideramos esta secuencia final como ejemplo más que suficiente de la importancia de las metáforas en el cine. Además, se trata de un final maravilloso ya que nos refresca la mente con respecto a algunos aspectos del film, pero sin perder su carácter sorprendente. Sin duda, estamos ante un final inesperado pero de un valor enorme y con un gran efecto, imposible de conseguir sin el fantástico tropo que ocupa toda nuestra atención.

### **4.2.3. *Wuthering Heights* (S.Krishnamma)**

#### **4.2.3.1. Krishnamma y las películas para televisión.**

Obviamente conocemos mucho menos de Suri Krishnamma y su cine que de Buñuel o Wyler. Si los dos primeros son figuras clave del cine a nivel mundial, que compartieron época si bien no una misma concepción del séptimo arte –el primero, paradigma del cine clásico hollywoodiense, y el segundo, bandera del cine surrealista; este director británico se diferencia de ellos, principalmente, por el prestigio y la época. Nacido en Gran Bretaña en el año 1961, es un director a caballo entre el siglo XX y el actual y por tanto con una mentalidad y objetivos bien distintos.

Krishnamma ha dirigido varias películas entre las que destacan la que estudiamos en este apartado junto a *New Year's Day* (2000) y *A Man of No Importance* (1995). Ha conseguido varios premios en festivales de cine menores y ha sido nominado hasta en tres ocasiones a los premios BAFTA. Por otra parte, también ha trabajado en series como *Waking the Dead* y *The Cazalet*.

Respecto a la película *Wuthering Heights*, sabemos que no fue producido para el cine, ya que se distribuyó en los canales de la MTV. Se trata de una película para adolescentes que bien podría despertar o fomentar su gusto por la lectura, ya que les acerca a un clásico de la literatura inglesa con una temática apropiada para esas edades. No hay más que ver el reparto sexy elegido. Es un filme para la pequeña pantalla, pero tiene más valor que la mayoría de ellos, al menos desde un punto de vista artístico. Este valor se lo otorgan principalmente las metáforas, que Krishnamma emplea con talento. Gracias a ellas, consigue una intensa y sensual adaptación contemporánea de una tragedia clásica.

Aun así, creemos que las metáforas utilizadas por este director tienen menos fuerza que en las otras versiones ya que, si no has visto estas otras adaptaciones previamente, es necesario ver el filme de Krishnamma más de una vez para descubrir la agunas de ellas. En este subapartado haremos pocas referencias a los tipos de metáfora utilizados en esta versión porque, por un lado, ya quedó claro que su clasificación no es nuestro principal objetivo; y, por otro lado, las referencias hechas en las otras versiones sirven también para ésta. Por eso, sólo mencionaremos dos o tres casos, a modo de recordatorio.

Antes de adentrarnos en el verdadero análisis de las operaciones de sentido del film, queremos señalar dos aspectos, en nuestra opinión curiosos; el primero, referente al tiempo narrativo. Mientras Brontë y Wyler se servían de un "flashback" para narrar la historia, y en el caso de Buñuel la adaptación es lineal, Krishnamma lo hace de manera diferente. La historia que vamos a estudiar a continuación ocurre en orden cronológico pero con una elipsis que nos lleva de la infancia de los protagonistas al inicio de su edad adulta.

El segundo aspecto a destacar es referente a los movimientos de la cámara. Y es que Krishnamma mueve mucho, incluso demasiado, la cámara, en ocasiones cuando no es necesario. Debemos admitir que los movimientos, combinaciones de "zoom" y "travelling" en su mayoría, pero también algún "zoom out" rapidísimo, o algún "travelling en fundido", resultan atractivos e impactantes para el espectador, pero no creemos que aporte mucho más a la película, e incluso pueden llegar a marearnos; por ejemplo, alguna vez cuando conversan dos o más personajes, en lugar de utilizar el típico "plano-contraplano", similar al "campo-contracampo" que vimos en la versión de Wyler, lo hace con "panorámicas" y "travelling"; y al tratarse de un diálogo nos obliga a ir de un personaje a otro con demasiada brusquedad.

#### **4.2.3.2. Simetría y banda sonora. Heath vs. Edward. Heath vs. Hendrix.**

Me gustaría empezar señalando el carácter simétrico de la película, que nada tiene que envidiar a las otras dos adaptaciones. Encontramos muchos ejemplos en esta versión de *Wuthering Heights*. Pasamos a comentar los más importantes. La película empieza y acaba de manera similar: con la voz en off de Kate, y con imágenes del faro, cuya luz (imágenes 35 y 36) atrae a todos excepto a Hendrix (Hindley en la novela). Pero la luz atrapa sobre todo a Kate, que a diferencia de su madre que les abandonó porque "She needed to see the world", lo intentará pero sin conseguirlo, y paradójicamente acaba feliz por ello. Krishnamma, gracias a la sempiterna luz del faro, comunica que la historia de las Cumbres sigue viva y por muchos años. El espíritu de Kate, y también de Heath, permanece en su hija, que crece muy sana y se parece mucho a su madre. En todo caso, se trata de un círculo vicioso porque acabamos donde habíamos empezado.

Otro ejemplo de simetría lo tenemos en la pintura del techo de una de las habitaciones de las Cumbres; realizada por la madre de Kate poco antes de marchar. Este "cuadro" es una brillante aportación de Krishnamma al universo del

film, la primera vez que lo vemos es en "contrapicado" para resaltar su importancia; y aparece en los momentos climáticos; a saber, la llegada de Heath, la muerte de Earnshaw y la muerte de la protagonista. Padre e hija fallecen mirando al cuadro, porque ambos mueren por exceso de amor; el de Earnshaw no correspondido; y el de Kate, quizás demasiado. La pintura representa el rostro de una mujer y está en el lugar de la casa que más gusta a Kate: "This is the best place" le dice a Heath el día que éste entra en las Cumbres por primera vez; creemos que porque transmite el calor de esa madre que le falta. Lo último que la protagonista ve antes de morir es el rostro de Heath y esta pintura, porque el amor que siente por él, al igual que en las otras versiones, es muy intenso, es un amor de madre. Este rasgo, que en las otras adaptaciones se ve más claro, aquí sólo es sugerido al final, porque el público actual no relaciona un amor de jóvenes con el amor de una madre.

En la versión que tratamos en este epígrafe, aparece también la escena en que el protagonista huye. En este caso, Kate está en el baño contando sus problemas a Isabel, y Heath, que escucha a escondidas, se va a mitad conversación cuando ella dice "I don't want his love any more" y por tanto no escucha lo que sigue "I don't want it but I need it. I can't seem to live without him. We're the same person. I am Heath"; sin duda, uno de los momentos climáticos del film y que da sentido a la historia ya que sugiere el porqué de un amor tan intenso: se trata de la identificación entre los protagonistas.

Esta declaración se repite en las tres versiones analizadas, en la de Buñuel no con estas palabras exactamente pero sí con la misma fuerza, sin duda debido a su importancia para una interpretación adecuada de la historia. Resulta curiosa la actualidad de un diálogo escrito hace más de siglo y medio y también que esta versión es la única en que Heath desaparece dos veces: la más importante es la que acabamos de explicar, pero también se marcha el día que Hendrix recibe en herencia la casa. Como éste le humilla verbalmente, acaban peleándose. Con el nuevo dueño inconsciente, Kate le dice a Heath "I don't think he'll want to see you when he wakes up". Heath, dolido, coge la guitarra y se va. Este instrumento también

aparece en la otra huída: Heath se la deja olvidada en la fiesta de los Linton e Isabel lo busca para dársela. La guitarra se convierte en un sustituto metafórico de Kate, especialmente cuando suenan las notas de "I Will Crumble", como comentaremos a continuación.

Poco antes de la pelea referida, Hendrix le dice a Heath "Since you don't legally belong here, I could have you arrested for breaking in or trespassing", frase que utilizará el protagonista, cuando ya famoso, acabe de comprar la casa al banco. Entra en ella subido en la moto, acorrala a Hendrix y le echa a patadas, como si fuera un perro. Se trata de una simetría más que verbal, ya que sugiere el problema de la pertenencia, conflicto clave en esta película. Para Heath esta casa es todo su mundo: antes de hacerse rico, porque no había conocido otro; y ahora, porque, tal como él pensaba desde el principio, no hay otro más acorde con él y con su amada.

Por otro lado, destacamos la importancia de la banda sonora, principalmente de la canción "I Will Crumble", que se repite varias veces. La primera vez que Heath toca, aún de niño, hace sonar la melodía de esta canción en el piano de la casa. La segunda vez que la escuchamos, formando parte de la elipsis temporal que nos lleva de la infancia de los protagonistas al inicio de su vida adulta, lo hacemos además con la letra, en la escena del primer beso entre los protagonistas. En formato casi de videoclip, típico de esta productora, los vemos con la moto, con la guitarra, besándose en una cueva y en la playa... De esta forma, Krishnamma nos comunica el tipo de amor que él cree haber entre estos dos jóvenes, un amor apasionado, alegre, de juventud pero, y debido a esta misma pasión, peligroso y arriesgado.

Tras la expulsión de Heath por parte de Hendrix, el protagonista vagabundea por la calle tocando esta misma canción, al mismo tiempo que Kate la tararea en una bañera llena de espuma. Supone el vínculo de unión entre ambos a pesar de todo lo que ya les empieza a separar: ella rodeada de lujos y él de miseria. Por eso, es también la canción que Edward (Edgar en la novela) toca en el

violoncello para conquistarla en la fiesta celebrada en su casa: quiere apropiarse de lo último que puede unirla a Heath. Éste, muy enfadado, irrumpe súbitamente en la fiesta gritando "Stop playing my music". Esta escena recuerda a aquélla de la versión de Wyler en que Heathcliff maldice a todos y escupe en el suelo.

Esta canción es doblemente metafórica; por un lado su melodía, que comunica de inmediato ese nexo de unión entre los protagonistas; y por otro su letra, que se adapta muy bien a la historia. Por eso vuelve a aparecer tras la compra de las Cumbres por parte de Heath, él está tocando "Shine" y sin embargo escucha a Kate cantando "I Will Crumble"; y en la secuencia final, con la muerte de Kate y el nacimiento de su bebé. En este sentido, damos un diez a Krishnamma porque "I Will Crumble", que transmite de manera muy afortunada este amor apasionado, podría haberse convertido en un hit entre los adolescentes, en un himno generacional. Esto era algo impensable a mediados del siglo pasado pero factible en el actual por lo que aplaudimos la decisión de contar con una banda sonora comercial y con actores que saben cantar. Esta canción, junto a otras, la interpreta el actor principal, Mike Vogel; pero también la actriz protagonista, Erika Christensen, interpreta algunas canciones, lo que realza sin duda su valor, incluso su valor metafórico.

Así, por ejemplo, "The Future Ain't What It Used To Be", que aparece en dos momentos: el primero, también en formato videoclip, cuando echan las cenizas de Earnshaw al mar, y Kate se encierra en la habitación del cuadro. La canción trata de un futuro esperado pero que no llegó, como le ocurre a este señor porque su mujer le abandonó para no volver. A diferencia de su padre adoptivo, Heath luchará por ese futuro hasta después de muerto si es necesario. Por eso, sonando esta canción de fondo, Kate le dice "If you kill me, I'll haunt you", y él le invita a hacerlo. El segundo momento, en la elipsis que abarca el embarazo de Kate, paseando sola por la playa atormentada por las desavenencias entre su cabeza y su corazón. Es entonces cuando Kate decide separarse de Heath definitivamente. La canción trasmite ese sentimiento que nos dejan los sueños perdidos, aquellas



ilusiones que sólo podemos saborear como tales porque nunca se convertirán en algo más, como su relación con Heath a partir de ahora.

Y también la canción "More", interpretada por ambos actores. Por un lado, precede a la primera vez que se acuestan los dos protagonistas. Kate cree que la ha compuesto para ella pero Heath replica que lo ha hecho para alguien especial pero que todavía no ha encontrado a alguien así. Por otro lado, escuchamos la canción en el concierto que da Heath. La canta cuando ve a Isabel entre el público para hacerle daño, forzándola a escuchar la voz de la chica que posee el corazón de su amado. Comunica tanto por la letra como por su melodía rock el poder destructivo y contradictorio del amor, causante de alegría y dolor a la vez.

Por último, la canción "If It Ain't Broke (Break It)", que canta Heath, es la canción con la que consigue el estrellato. En una serie de imágenes rápidas –estilo videoclip, cómo no– donde vemos a Isabel y a la pantalla de su ordenador, observamos cómo ella envía esta canción a una web para descubrir nuevos talentos, la canción empieza a sonar, la gente entra en los chats, y en un minuto fílmico, Heath ya tiene blog propio y un gran grupo de seguidoras. Este tipo de imágenes son un buen ejemplo de la aplicación al cine de una de las relaciones de duración que distingue Todorov (1971) en el ámbito literario, el resumen o sumario, pues el tiempo del relato es muy inferior al tiempo de la historia. Este recurso es empleado con mucha frecuencia en el cine puesto que el director tiene que contar mucho en poco tiempo. La canción señalada al principio de este párrafo también aparece en el concierto de Heath. La canción trata de la necesidad de luchar para triunfar, y se adapta perfectamente a la personalidad del protagonista.

Hemos dedicado bastante tiempo al análisis de la banda sonora por dos motivos: el primero, porque es probablemente lo único, debido a la época o al talento del director, en lo que este film aventaja con claridad a los anteriores, sobre todo al de Wyler, donde la música juega un papel muy secundario. El segundo motivo, porque estas canciones han sido compuestas expresamente para el film y pensamos que valió la pena. Según la situación y lo que se busca transmitir,

encontramos baladas, como las dos comentadas primero, o canciones rockeras, como las otras dos. En mi opinión, la banda sonora tiene tanta importancia como cualquiera de los personajes principales, incluso la podríamos ver como un macropersonaje ya que su valor metafórico transmite rasgos al menos de los dos protagonistas. Se trata sin duda de una hipermetáfora, con una función similar a la que tiene la metáfora del cristal en la novela y en las otras dos adaptaciones.

Una de las razones del enorme poder de la banda sonora en este film tiene que ver sin duda con la presencia de la letra a la par que la melodía. La música de orquesta, aunque puede transmitir emociones, no consigue centrarse en un sentimiento. Carroll (1986) explica que la música sin letra carece de "emotive explicitness", pero asegura que la música en general es uno de los mecanismos utilizados por los directores para guiar al espectador en el seguimiento del film.

No debería sorprendernos esta relevancia de la banda sonora pues el músico de cine es, junto al director de fotografía, el principal creador de la plástica cinematográfica. Según Martin (2005), la música puede tener una función rítmica, dramática o lírica. En nuestro caso, sería principalmente dramática pues interviene como un contrapunto psicológico que ayuda al espectador en la comprensión de la tonalidad humana del film. La película establece el tema pero la música lo llena de sentimiento. Dice Carroll (1996: 141-142) al respecto que "the music tells us something, of an emotive significance, about what the scene is about; the musical element fills in the subject matter in terms of the feeling the filmmaker finds appropriate to the scene".

El momento más emotivo (metafórico) con respecto a la música lo encontramos en la recta final del film, con un ritmo rápido que nos lleva de plano a plano a través de cortes bruscos. Heath ha vuelto a las Cumbres y está tocando la guitarra en el cobertizo. Edward está tocando otro tipo de música con el violoncello en su jardín. Kate, a pesar de encontrarse en el balcón de la casa de los Linton, muy cerca de Edward, escucha más nítida la música de Heath que la de su marido, porque escucha con el corazón. Una música se superpone a la otra, hasta que al

final se impone "Shine", la canción de Heath: "Some days you're theirs, some days you're mine; some days you're shadow, some days you shine, shine like you're mine, mine all the time". Es como si ambos hombres pelearan por la chica a través de su música y sus instrumentos; éstos representan valores de dos mundos opuestos, y Kate se queda con la música de Heath. Acude corriendo al cobertizo y por primera vez desde su matrimonio con Edward, los protagonistas vuelven a hacer el amor. Éste, tras observales con su telescopio, arroja el violoncello al mar, que podemos ver en "plano detalle" (imagen 37). Heath ha ganado.

La música tiene por tanto en esta versión una gran importancia pues lo impregna todo. Creemos que presenta las cinco funciones que Copland (1952) distingue para la banda sonora: crear ambiente; subrayar la personalidad de los personajes; rellenar la acción en ausencia de diálogos; apoyar la continuidad del film y mantener la tensión fílmica, dándole a la película un aspecto unitario.

Así, la música y la guitarra también sirven para contrastar las personalidades de Heath y Hendrix. En la secuencia inicial, Hendrix toca la guitarra y canta muy mal; lo interrumpe el claxon del coche de su padre que llega trayendo a Heath; supone ésta la primera vez que el protagonista interfiere en la vida del hijo de Earnshaw. En la escena siguiente a la pelea entre ambos, Kate huye de la casa porque Hendrix, que se ha quedado con los instrumentos de Heath, los aporrea más que tocarlos. La chica lo mira desde su coche, a través de la ventana de la habitación de su hermano. La ventana no tiene valor metafórico, éste es de los instrumentos, que con su sonido representan dos personalidades: la del talentoso rebelde, Heath; y la del acomodado con mala suerte, Hendrix. Por eso, Hendrix acaba destruyendo la guitarra en esta escena. Los instrumentos son una muestra de "questioning" ya que en este film significan algo más que en otros.

Es normal que Hendrix sienta celos de Heath. El primero pasó de tenerlo todo a no tener nada mientras su hermanastro ha recorrido el camino inverso. Este personaje contesta a una pregunta de Heath de la siguiente manera, "You are my problem. I used to have a family. They left me for you". El tema de los celos aparecía en

la versión de Wyler pero no en la de Buñuel. En mi opinión, son celos justificados porque desde el punto de vista de Hendrix, Heath es un intruso. Hendrix se lo explica a Kate "I was wondering at what point did I become invisible? I feel like a ghost, like a ghost in my own house", y ésta lo entiende porque, a pesar de que su hermano la trata bastante mal tras la muerte de su padre, nunca lo critica abiertamente. La música se convierte así en metáfora de sus celos porque, a diferencia de Heath, no sabe comunicar sus sentimientos a través de ella. Queda todavía más claro en dos escenas en las que Hendrix intenta ligar: la primera, con Isabel en un concierto, y ésta acaba acostándose con el cantante; la segunda, con una chica en la fiesta que él mismo da en las Cumbres, intenta ligársela diciéndole que es músico "I haven't got a deal yet. I'm waiting to be discovered". Ella responde "What if they discover you suck?". Estos comentarios, junto a la bebida, hacen daño a Hendrix, que acaba perdiendo hasta la casa del faro.

#### **4.2.3.3. Kate: la cueva y los fenómenos atmosféricos. La moto y los acantilados vs. Las sábanas y el ramo.**

Si hay una cosa que disgusta a Kate es que Heath le diga "You're mine", al menos si no forma parte de una canción. A lo largo del film discuten varias veces por ello, hasta que por fin Kate parece convencerle. Al despertar la mañana siguiente a cometer adulterio, Kate le dice a Heath "You don't have to own me. We belong together". Sin embargo, el embarazo corta de nuevo la relación entre los protagonistas, hasta que Edward, lleno de celos, sujeta a Kate fuerte por los brazos y le pregunta varias veces "Is the baby his or mine? His or mine?". Como ella no responde, él aún le hace más daño y le dice "The baby's mine and you're mine. If you see him again, I'll kill you". Esta actitud furiosa del marido la hace escoger de nuevo y se va por fin con Heath, aunque pasando por la cueva.

La cueva (imagen 38) es el lugar donde se escondían Kate y Heath de niños. Se trata de un pequeño refugio entre rocas y rodeado de oleaje que sólo ella conocía hasta que se la enseñó al chico. Wyler utiliza un "flashback" para contar la

historia mientras Buñuel obvia la infancia de los protagonistas; Krishnamma, por su parte, lo muestra todo pero manteniendo el orden cronológico. Para ello se sirve de una elipsis temporal. Antes de hacerse mayores, Kate le dice a Heath en esta cueva: "Even the light from the lighthouse can't find me here". Ya conocemos el valor metafórico de la luz, sobre todo la artificial, que se asocia al mundo de los Linton. Kate prefiere la oscuridad porque es una chica salvaje y solitaria, que se encuentra mejor entre las rocas y el mar, que dentro de una casa. Esta cueva corresponde al Penistone Crag de la versión de Wyler, o al árbol de raíces muertas de Buñuel, metáfora de la infancia de los protagonistas; no por casualidad es allí donde Kate tiene a su hija y donde reflexiona por última vez antes de irse definitivamente con Heath.

Así como la bebida y los instrumentos comunican rasgos de Hendrix, y en el caso de la guitarra, también de Heath, los fenómenos atmosféricos adversos ayudan a transmitir la personalidad de Kate. Pero también sus palabras en off nada más comenzar el film, que anuncian la temática del mismo y equivalen al texto impreso de las otras versiones, aunque aquí su contenido es más metafórico y menos explícito: "Sometimes love isn't enough to hold you, sometimes love's so strong it drives you away", o las de la canción "More": "And I need all the love I can get, and I need all the love that I can't get too". En la secuencia inicial, mientras Hendrix y Earnshaw se esfuerzan por proteger la casa ante una tormena feroz, ella abre los brazos para respirar ese aire y esa agua que caen del cielo (imagen 39) y les pide a los hombres que no protejan tanto la casa porque "It's just rain". Tras la primera gran discusión con Heath, Kate se va a la playa a pensar a pesar de soplar un viento huracanado.

Con esto y la cueva, empezamos a conocer a la protagonista. La orografía del terreno, una naturaleza agreste llena de grandes acantilados, y la moto –ejemplo de "composing"– con la que pasea por ellos acompañada de Heath, confirman su carácter salvaje; al igual que la conversación que mantiene con Edward cuando éste se le declara. Su futuro marido le comenta que lo que más le

atrajo de ella es que "You always seemed so *wild*, like you grew out of the *sea* or something". Esta metáfora la utiliza nuevamente el propio Edward tras descubrir que su esposa le es infiel. Sentado al lado de Kate en su terraza ante el mar, la perdona de la siguiente manera: observamos unas gaviotas (imagen 40), y le dice "I don't blame you if you want to *fly away*; I want you to know it doesn't matter to me what happened between you and him"; porque conoce su carácter salvaje.

Señalar al respecto que en la canción "I Will Crumble", Heath canta "If you should *fly*, I'll curse the ground", la asociación de la protagonista a un pájaro es muy acertada porque el principal motivo por el que no se decide entre los dos hombres es que ambos intentan controlarla, y ella necesita libertad. Así, en los planos finales, vemos el fantasma de Kate vagando por las Cumbres rodeado de gaviotas. En el fondo es más feliz de esta manera que con todas las comodidades que le ofrezca el mundo de los Linton.

Sin embargo, Kate, al igual que en las otras versiones, tiene un carácter ambivalente. Así, en una de sus escapadas con Heath, se estropea la moto delante de casa de los Linton. Heath le pide que no entre, pero ella, atraída por la piscina, el jardín y la enorme casa (imagen 41), exclama "Look at this place!" y penetra por primera vez en este nuevo mundo. Por cierto, lo hace subiendo una escalera pues está accediendo a un nivel, no sólo físico sino también de vida, superior. Qué miradas tan diferentes las de ambos: Kate mira con admiración mientras Heath lo hace con indiferencia y odio. El libro que lleva Edward en la mano, mano que no acepta Heath cuando trata de saludarle, es metáfora de la condición social de los Linton.

Queda claro que la protagonista se debate entre los dos hombres, ambos la sujetan en más de una ocasión y a ambos llega a pedirles que la suelten – a Heath más de una y dos veces; y a explicarles su necesidad de empezar de nuevo. A Edward, sobre todo, en el momento que se despierta tras su accidente de tráfico; a Heath, casi al final, cuando se levantan tras acostarse y ella se propone explicar lo ocurrido a su marido, aunque finalmente no haga falta porque Edward les está

esperando fuera del cobertizo. Acaba de amanecer, y en la arena de la playa tenemos a Edward, junto a su coche, a Heath, que sale del cobertizo, y a Kate, que salió unos segundos antes, en medio de los dos. Con sólo este plano, sería bastante para adivinar la temática del film. Este tipo de plano suele utilizarse en los tráilers porque comunica mucho en poco tiempo.

Pero este debatirse entre dos formas de vida también lo advertimos a través de más metáforas. Así, la blancura de las sábanas en que descansa Kate, y el vestido de novia, con su velo, son sinónimo de pureza, una pureza que es parte, sólo parte, y ahí radica el problema, de la personalidad de Kate. Su pasado y su otro yo salvaje, el de las motos y los acantilados, destruyen esta pureza. El ramo, el anillo y el vestido no tienen suficiente fuerza para combatir con su verdadero yo. Por eso, el ramo de flores que Edward le da a Hendrix tras la muerte de Earnshaw, acaba en el suelo, en un "plano detalle" con claro valor metafórico. Kate, a diferencia de su madre, no podrá huir, como pretendía tras casarse. Las flores y los lujos no llegan a su corazón.

El ramo tiene así un carácter profético porque sugiere que el amor entre Edward y Kate no es posible. La escena tras el accidente de coche tiene un carácter similar. Edward trae a Kate en brazos como si fuera su noche de bodas pero no lo es, la chica está herida, y en lugar de ponerla sobre la cama, Edward la coloca sobre una mesa. Su amor está maldito. Así, el señor que realiza la limpieza de las Cumbres tras la muerte de Earnshaw, al ver las disputas entre los dueños, exclama "Crazy dammed family". Es un personaje más que secundario pero su aparición supone también un presagio.

Aunque no lo comentamos en su momento, en la versión de Wyler encontramos no sólo una sino dos escenas en las que Edgar coge a Cathy en brazos, pero nunca en la noche de bodas porque su amor no tiene futuro. La primera vez, cuando los perros muerden a Cathy; y la segunda, tras la tormenta el día que huye Heathcliff; por tanto, ambas ocurren en momentos delicados. Heathcliff la coge en brazos en las tres versiones, también en un momento crítico, la muerte de la

protagonista; pero no lo es tanto porque sabemos que ella, y él, sólo pueden ser felices tras la muerte.

#### **4.2.3.4. Heath: la metáfora de los orígenes, la soledad y su afán posesivo.**

Pasamos ahora a comentar la metáfora de los orígenes, que en esta adaptación sí tiene una enorme importancia. Hasta cinco veces menciona Heath su pasado, una muestra más del carácter simétrico del film. Así, ya la primera noche que él duerme en las Cumbres, Kate le pregunta "Where did you come from?" y él contesta "My mother had long blonde hair. My dad was an Indian chief, seven feet tall. He could stop time and ride on the wind". Atención también al carácter metafórico del viento. La primera secuencia finaliza con los dos niños sentados en la cueva; la segunda empieza con ambos sentados en el mismo lugar, pero ya de mayores, y besándose. Krishnamma realiza la transición entre ambas secuencias, elipsis de la adolescencia de los protagonistas, con un fundido en niebla precioso, no sólo visualmente sino también por su valor metafórico. La niebla, al igual que el viento, el mar, la lluvia... forma parte de su ser.

Es en esta segunda secuencia cuando Kate le dice "Tell me again where you came from", a lo que él contesta "My mother was a migrant worker and my father a millionaire". Tras la muerte de Earnshaw, ella se va a la cueva con Heath y se lo vuelve a preguntar; él le responde "My father was a steelworker. He used to buy skyscrapers and monuments. My mother". Ya no escuchamos más. En la parte final, cuando Kate acude a Heath en medio de la noche atraída por su música, le vuelve a preguntar "Where do you come from?" y él responde "My father was an explorer; my mother... I don't know. I don't know who my mother was. And I don't know who my father was. Before you I wasn't". Esta confesión enlaza con la que Kate le hizo a Isabel el día de la huida de Heath. Son casi una misma persona; y por eso sienten un amor tan especial.



Llegamos a la última escena: instantes después de la muerte de Kate, Heath intenta reanimarla diciendo "Don't you wanna know where I came from? My father was a man named Earnshaw and he took me home and I found you". Así se soluciona uno de los principales conflictos del film; el origen del protagonista. Desde la primera visita de Kate a casa de Edward, ella le insiste en que quiere conocer otros lugares pero Heath le advierte que tiene mucha suerte de tener un lugar que pueda llamar suyo. El problema de la pertenencia se convierte así en una constante en el film y es clave para su comprensión. La primera vez que escuchamos la canción "I Will Crumble" con letra, es interrumpida por una breve conversación en la que Kate pregunta a Heath si quiere encontrar a su familia, y él contesta "You're my family. I belong here with you". El "primerísimo primer plano"<sup>35</sup> en que vemos los rostros de ambos protagonistas realza la importancia de la frase; pues este problema supondrá la raíz de muchos conflictos: Heath es huérfano y sólo pertenece a las Cumbres si Kate está con él. Por eso, intenta controlarla desde el principio y por eso riñen tantas veces.

De hecho, cuando el señor Earnshaw trae a Heath, y explica que se lo ha encontrado en la carretera y se quedará hasta que descubran a dónde pertenece, Hendrix dice "Like a *stray dog*" y poco después "Maybe *it can't talk*". En esta primera conversación entre los niños, es necesario señalar la utilización de varios "primeros planos", que muestran perfectamente la reacción de cada uno de ellos: Heath, de sorpresa pero agradable; Kate, de felicidad pues cree que se divertirán juntos y reconoce en el chico un espíritu hermano; a Hendrix, sin embargo, le provoca repulsión. Al igual que en la versión de Buñuel, la primera secuencia establece claramente la personalidad de los personajes. Este uso de quizás demasiados "primeros planos" sucesivos viene justificado porque en esta reacción inicial está la raíz de la tragedia que se nos cuenta.

---

<sup>35</sup> Benet (1999: 211) define el primerísimo primer plano como "Aquél que presenta sólo la cara del actor, abstraída del espacio que la rodea y del resto del cuerpo, para convertirla en el lugar de la interrogación sobre la naturaleza del ser humano". Este tipo de plano se utiliza bastante poco, y no conviene abusar de él; Krishnamma lo hace en el momento justo para realzar el problema de la pertenencia y de los orígenes, problema crucial para una adecuada interpretación simbólica del film.

De la misma forma, tras la muerte del señor Earnshaw, su hijo lo hereda todo y decide vender el camión. Ante las protestas de Heath, le replica "Hey, *it*, shut up". La discusión, en la que Hendrix le acaba llamando "*orphan*", termina en pelea. Heath está a punto de ganar pero Kate teme por la vida de su hermano por lo que golpea al protagonista con una pala. Sacando fuerzas de flaqueza, Heath se levanta e intenta acabar con Hendrix. Kate le interrumpe de nuevo "Are you some kind of *animal*?" a lo que él, dolido, responde "I'm just a *stray*. Remember?". Tenemos aquí otro ejemplo de simetría; además, aparece también en esta versión este verbo tan sugestivo. Heath abandona la escena con sangre en la boca, parece una fiera. El animal y la sangre son metáforas de este carácter salvaje que lo une a la protagonista pero con un amor que es odio y dolor a la vez. Por eso se separan y unen tantas veces.

Y es que el personaje de Heath tiene rasgos del Heathcliff wyleriano y del Alejandro de Buñuel. En realidad, es una perfecta representación de lo que hubiera sido el Heathcliff de Brontë en el siglo XXI. Destaca al respecto cuando le ordena a Isabel que no divulgue su música, porque "I don't need people to hear my music. I don't need to be understood". Es por tanto un solitario. Para enfatizar este carácter, Krishnamma probablemente debería haber incluido algún plano de Heath mirándose al espejo. Como explica Aguilar Moreno (2007: 33)

Verse en el espejo es ante todo verse solo. [...] Cuando se está frente al espejo, a cualquier hora del día, la imagen especular nos remite a nosotros mismos, despojados de circunstancias externas, nos devuelve a nuestro "yo" desnudo [...] Un arriesgado enfrentamiento con la propia existencia. Por eso quizá, la sensación más inmediata que puede producir la imagen de uno mismo proyectada en el espejo es la de la soledad. Una inexorable realidad que no necesita palabras, y por tanto, adecuada al lenguaje cinematográfico.

Además de los rasgos de Heath ya mencionados, podemos destacar su suciedad –muchas veces lo vemos con ropa sucia y desgarrada; incluso tras hacerse

rico, sigue vestido con camisa de manga corta, siempre blanca excepto en la secuencia final, donde es roja— y el hecho de que siempre lleva barba de tres días. Cierto que esto le puede hacer más atractivo entre el público femenino, pero creemos que Krishnamma quiere comunicar su carácter salvaje, valiente, rebelde, incluso cruel. La única diferencia con respecto a las películas anteriormente estudiadas, es la no asociación con el demonio. Le desprecian e insultan más de una vez pero nunca comparándole con el demonio, debido principalmente a la época puesto que hoy en día la figura del maligno no provoca temor.

Y qué decir de su carácter posesivo: la primera vez que Kate entra en casa de los Linton, Heath la obliga a marcharse con él; Kate se lo recrimina después "I can't believe you treated me that way. Like you owned me". No es casual que segundos antes de esto, el señor Earnshaw les confiese que ha trabajado durante años en la granja con la única esperanza de progresar y que su mujer volviera atraída por ello: "But it's a stupid dream. You can't make someone come back", aunque a Heath sí le funcionará porque Kate regresará a él tras saber que ha triunfado en el mundo de la música. Pero no creemos que debido a ello.

Se trata de la escena en que Edward y Kate están a punto de embarcar para irse de luna de miel. Mientras su marido arregla los billetes, Kate se sienta junto al mar —no podía ser otro lugar— y oye sin querer la música que proviene del walkman de una chica. Se acerca a ella y ve la carátula de un CD (imagen 42), la coge y observa la cara de Heath y su nombre impresos en él. Enseguida pierde fuerzas y en vez de marcharse, que era lo que quería minutos antes, decide volver. Se suspende la luna de miel. Edward lo acepta sin saber el porqué. La realidad es que Kate vuelve a sentirse atraída por Heath. No sabemos si porque ha triunfado y se ha hecho rico o por la melodía que recuerda al pasado, pero lo cierto es que la música se convierte de nuevo en metáfora de lo que les une.

Pero hay más escenas en las que los protagonistas discuten por ese afán posesivo de Heath. Por ejemplo, la noche que termina la composición de "More", en el cobertizo. Kate escucha la canción y acude para preguntarle si la ha escrito para

alguien especial. Él contesta que sí, pero cuando la encuentre. Esto hiere a Kate, que le espeta "I hate you. Just when I decide to like you again and then I hate you"; pero él responde "I love you". Las metáforas se basan en ocasiones en la utilización de antónimos; la canción "I Will Crumble" es un ejemplo de ello. Kate y Heath acaban acostándose y a la mañana siguiente él la despierta diciéndole "Say you're mine, say you're mine". Ella se enfada y aunque él la sujeta, se escapa "Let go off me". Esta situación, que se repite varias veces de forma parecida, muestra, a nuestro entender, la inseguridad que provoca en Heath el desconocer sus orígenes.

#### **4.2.3.5. Otras metáforas: la ventana, la luz, el telescopio y el espejo retrovisor.**

Ya hemos mencionado que en una de las escenas, Kate, sentada en el coche, ve a Hendrix a través de la ventana de su habitación. Esta ventana carece, en nuestra opinión, de valor metafórico. Sin embargo, encontramos una que sí lo tiene, aunque no excesivo ya que sólo aparece dos veces y con valor diferente: se trata de la ventana del cobertizo. La primera vez es correlato de la envidia que Hendrix siente por Heath y su hermana. Por esta ventana los ve disfrutar de la música y del amor, cosas que él busca pero no encuentra. La segunda vez, en la recta final del film, cuando Heath está componiendo "Shine", le parece ver a Kate mirándole desde esta ventana y susurrando "I Will Crumble". La ventana se convierte así en metáfora de su deseo, pero al atravesarla, al salir fuera, no la encuentra. A veces es mejor no ver lo que hay detrás porque la realidad puede frustrar nuestros sueños. Aun así, la noche siguiente sí aparece Kate, y por tanto es también anuncio del desenlace.

Por otra parte, encontramos en la versión de Krishnamma un elemento metafórico que comunica rasgos de los habitantes de las Cumbres: la luz. Ya hemos hecho alguna referencia a él pero en este film tiene menos importancia que en los otros; aun así, aparecen también aquí más escenas de noche en las Cumbres que en la Granja, y además en la Granja siempre hay luz, aunque sea de noche. Las

tormentas son filmadas alrededor de las Cumbres y no de la mansión de los Linton. La ausencia de luz es correlato del espíritu de los Earnshaw. Son gente solitaria –Hendrix y Cathy, pese a tener más de veinte años, sólo conocen las Cumbres y la pequeña ciudad colindante; que viven en contacto con la Naturaleza; y por tanto ignorantes en muchos sentidos.

En el subapartado anterior ya sugerimos las tinieblas como metáfora de la ignorancia. Podemos ver un bello ejemplo en *Citizen Kane*. La película comienza con la muerte del magnate de la prensa, e inmediatamente vemos a los periodistas que asisten a una proyección sobre la vida del protagonista; al terminar el documental, la sala sigue oscura con la pantalla al fondo, iluminada. Comentan la superficialidad del reportaje, que trata de la vida oficial de Kane, pero no de quién era realmente, de cómo era su ser íntimo, aquello que tal vez significaba la palabra Rosebud que dijo antes de morir. Todos los periodistas están en la sala a oscuras, y también a oscuras en cuanto al conocimiento verdadero de Kane. El contraluz de sus figuras tiene al fondo la pantalla iluminada que, como una página en blanco, nos indica que todo está por decir.

También podemos señalar con respecto a la luz, la secuencia de la fiesta que organiza Hendrix. Transcurre dentro de las Cumbres, y la vemos a través de una mezcla de oscuridad y luz rojiza, que comunica perfectamente el carácter salvaje de la fiesta en cuestión. La música del grupo de punk-rock MXPX colabora con la iluminación en la transmisión de esta sensación. Esta escena contrasta enormemente con la siguiente, la de la fiesta en casa de los Linton, de iluminación tradicional de lámparas gigantes y con música orquestral. En este caso, el sonido sería diegético pues su fuente, la orquesta, está presente en la fiesta.

No hemos incidido en ello porque es muy parecido a las otras dos versiones pero también en ésta queda claro el contraste entre ambos mundos, el de los ricos y el de los pobres. Además de la secuencia del párrafo anterior, lo podemos ver en las tormentas, que sólo las vemos sobre las Cumbres; o en la escena del jardín cuando Kate entra por primera vez en la mansión de la familia Linton. Queremos

mencionar uno de los "primeros planos" del film, un "plano detalle" de un buzón donde pone "The Heights" en el que el rótulo aparece desdibujado por la lluvia; no tenemos un texto largo como en las otras versiones, pero estas dos palabras y la lluvia sobre ellas transmiten parte de la información que Wyler y Buñuel comunicaban con textos. La "voz en off" de Cathy hace el resto.

A lo largo del film, son muchas las veces en que Kate le insiste a Heath en irse a otro lugar; pero él nunca quiere. Y en realidad el chico tiene razón, porque su espíritu, el de él y el de ella, sólo es verdaderamente feliz en las Cumbres, junto al faro y los acantilados. Edward consigue el sí quiero de Kate al prometerle que la llevará a dónde quiera en el mundo. Tras la boda, Hendrix despide a su hermana diciéndole "You're finally getting away. Just like mom"; y aunque ella le pide a su marido no volver nunca, no conseguirá ni siquiera embarcar. Kate sufre tanto porque no lo comprenderá hasta el final. Es entonces cuando su espíritu, ya en paz, exclama "I was meant to stay. No matter what the future holds, I'll always be here. Watching over you". Es la frase final del film. Después, sólo aparece un plano donde se observa un ojo que mira por un telescopio.

Edward es un hombre joven, guapo, rico, educado... Lo demuestra de varias maneras, la más clara, cuando le besa la mano a Kate, como si fuera un caballero medieval. A pesar de todos estos rasgos positivos, no puede evitar envidiar a Heath, y es por eso por lo que los vigila constantemente. El telescopio se convierte en metáfora de esta envidia: observa a Heath para descubrir aquello que le falta a él para ser como el protagonista. Cerca del final del film, lo confiesa en parte "I could never get a girl like you. Now you're here but I still don't have you". Si Edward abre los ojos mucho para verlo todo, Kate los cierra cuando se besa con él. Edward se lo recrimina, porque sabe que la chica piensa en Heath. En este sentido, los ojos transmiten sentimientos, tal como ocurre principalmente en la versión de Wyler.

Pero esta metáfora es, al menos parcialmente, nueva. El ojo de Edward y el telescopio que tiene en la terraza de su casa, con el que vigila los alrededores, en especial las Cumbres aparecen varias veces; la primera, el día que Hendrix intenta

ligar con Isabel; Edward observa cómo su hermana se come a besos al cantante en el coche, y girando el telescopio cómo Heath y Kate hacen el amor. La chica se convierte así en una obsesión para este ojo, que aún no sabemos a qué personaje pertenece. La noche en que Edward descubre que Kate le es infiel, lo hace gracias al telescopio. Por último, lo encontramos en el plano final. Incluso tras la muerte de Kate y el correr de los años, Edward sigue vigilando el faro (imagen 43).

Estamos ante claros ejemplos de "planos subjetivos", pues lo que aparece en ellos corresponde claramente a la mirada de un personaje, en este caso Edward. Lo podemos considerar un guiño, intencionado o no, al cine primitivo pues sabemos que los "primeros planos" subjetivos en la historia del cine son de personajes mirando con telescopios o lupas, o a través del ojo de una cerradura. En el caso que nos ocupa, resulta interesante porque aporta suspense ya que, al menos en dos ocasiones, Krishnamma nos muestra el "contraplano" del plano subjetivo; es decir, el ojo dentro del telescopio (imagen 44). Lo hace para que intentemos adivinar de quién es ese ojo; el color azul nos remite a Edward.

Este recurso lo utiliza Krishnamma de manera parecida en un plano en el que vemos a Kate a través del espejo retrovisor de su coche. La secuencia ocurre cuando Kate sabe que se ha quedado embarazada y que tiene que elegir definitivamente a uno de los dos hombres. El espejo tiene una función anticipatoria puesto que muestra un rostro, el de Kate, lleno de nervios y tensión, y constituye un presagio de la decisión equivocada que tomará la chica. Kate elige a Edward pero tendrá que cambiar de opinión en la recta final del film.

#### **4.2.3.6. Isabel y las escenas de sexo.**

El personaje de Isabel guarda bastante similitud con el de las otras versiones. La mayor semejanza está en la importancia que le da al amor. Así, es ella la que hace triunfar a Heath y la que lo consuela en los malos momentos, aunque sabe que tiene pocas opciones porque él ama a Kate. Tras perder la última, no duda en afirmar "Love is all the point of everything", una frase muy bonita pero que puede

destruir al que viva según ella. El resto de semejanzas son a la vez diferencias pero debido a la época. En mi opinión, la Isabel de este film, una chica bien y rica que se siente feliz acostándose con chicos de clase baja, no dista mucho de la que hubieran creado Wyler y Buñuel si hubieran ambientado *Wuthering Heights* en el siglo XXI. No nos extendemos más porque no vemos ninguna metáfora al respecto, quizá los vestidos caros que lleva, metáfora de su condición social, y los zapatos de tacón, que vemos en varios planos, que pueden constituir una metáfora de su personalidad.

No queremos finalizar el análisis sin mencionar una de las grandes diferencias, si no la mayor, entre este film y los analizados anteriormente. Otra vez la disimilitud se debe a la época. Nos referimos obviamente a las escenas de sexo. En el siglo XXI es difícil concebir un amor apasionado, feroz, loco... sin sexo. Por eso, disminuye en esta versión el carácter paternal de Kate para con Heath. Sólo se insinúa cuando afirma "I am Heath" y en la escena final cuando Kate muere viendo a Heath junto al retrato de su madre.

Encontramos varias escenas de sexo, en algunas sólo se intuye pero en otras se muestra con claridad. La primera de éstas, a los 21 minutos de film: tras una de sus primeras broncas, aquélla en la que ella le dice "I hate you", y él le responde "I love you", Heath y Kate acaban acostándose. Por tanto, es un amor cercano al odio, que proporciona placer y dolor a partes iguales. Por eso, cuando de nuevo vemos acostarse a los protagonistas, es el momento en que Kate comete adulterio por primera vez. Heath llora al verla, por el tiempo que no han estado juntos, y por la emoción de volver a abrazarla. Lo hace con tanta fuerza que ella le dice "You're hurting me"; y él le responde "You're killing me". Son escenas de sexo apasionado.

Tras la última huida de Heath, la de la fiesta de los Linton, Edward acude a consolar a Kate. Ella escucha pasos y pregunta "Heath?"; su futuro marido responde "No, he's gone. But I'm not going anywhere". Empiezan a besarse y parece que van a hacer el amor aunque no lo vemos. Kate utiliza el sexo para olvidar a



Heath, para convencerse de que puede ser feliz junto a Edward, en un mundo que no es el suyo.

Pero la escena que tiene más importancia al respecto es cuando se acuestan Isabel y Heath, y Edward y Kate. Los dos primeros están en el cuarto de Isabel en su residencia escolar; Heath está durmiendo tranquilo cuando siente que Edward acaba de besar a Kate. Se despierta sobresaltado y ve que Isabel está besándole a él. En principio se resiste pero en ese mismo momento presiente que Edward acaba de pedir en matrimonio a Kate y ella, que también parece conocer que Heath se está a empezando a acostar con Isabel, acepta. Entonces Heath toma las riendas y le hace el amor a Isabel; a la vez que Edward y Kate se acuestan sobre una playa desierta con palmeras. Esta comunicación telepática, mostrada gracias a la alternancia<sup>36</sup> de dos situaciones que ocurren simultáneamente, refuerza la idea de que los dos protagonistas son una misma persona, y que su amor les perseguirá más allá de la muerte. Por más que luchen por separarse, acabarán volviendo a las Cumbres.

Finalizamos de esta manera el comentario de la última de las películas tratadas en nuestro trabajo. Creemos que también en este filme ha quedado clara la participación de las metáforas tanto en la organización del texto fílmico como en la transmisión de significados. Si esto es así en una película para televisión con un presupuesto modesto, como el *Wuthering Heights* de Krishnamma, aún ocurrirá con más intensidad en cualquier filme creado ser visto en salas de cine. Ciertamente el hecho de tratarse de una adaptación de una novela facilita la utilización de metáforas, pero hay que tener habilidad para cambiarlas de lenguaje, y por eso insistimos en elogiar el trabajo de este novel director británico; por otro lado, parece obvio que las metáforas son una parte clave de todo film, se trate o no de una adaptación. Sin ellas, cualquier película tendría menos impacto en el espectador

---

<sup>36</sup> Carmona (1996) nos explica que el montaje alternado es una de las formas básicas de expresar cinematográficamente la simultaneidad. Su virtud fundamental es hacer olvidar que ésta se presenta sucesivamente de manera que el espectador debe leer la sucesión de imágenes como dos sucesos diegéticamente simultáneos pero alejados en el espacio.

a la vez que vacilaría en mantener una historia basada en una sucesión coherente de acciones. Pasamos ahora a contrastar los cuatro análisis realizados.

### **4.3.- Discusión de resultados: comparación de los recursos metafóricos entre la novela y las películas.**

En este subapartado vamos a condensar lo visto en los cuatro anteriores para así dar mayor coherencia, rigor empírico y profundidad a nuestra investigación. Contrastaremos las metáforas utilizadas en los dos discursos, a la vez que añadiremos alguna otra semejanza y/o diferencia. La riqueza metafórica tanto de los filmes como de la novela dificulta esta tarea pero también la hacen más interesante. Este contraste será realizado principalmente entre la novela y la versión de 1939 ya que presentan más rasgos en común; las otras adaptaciones serán revisadas someramente para, por otro lado, no resultar repetitivos.

Hemos comentado que, en conjunto, la mayor parte de las metáforas utilizadas en la novela por Brontë han sido utilizadas por Wyler en el film y además con una función similar. Sin embargo, podemos afirmar que hay algunas metáforas que sólo aparecen en la película o en la novela, y también algunas que aparecen en los dos discursos pero con una incidencia diferente. Vamos a verlas todas brevemente.

Con respecto a los fenómenos atmosféricos, coinciden la novela y el film ya que aparecen los mismos –que son casi todos– y en ambos textos sirven para reforzar la oposición de espacios y transmitir el espíritu de los protagonistas. Aun así, hay dos diferencias. La primera, que en la novela apenas se insiste en el tercer espacio, Penistone Crag –al menos en su primera parte– mientras que en la película tres escenas transcurren allí, y tiene por tanto una importancia mayor. Así, lo último que Cathy le dice a Heathcliff antes de morir, es que le estará esperando allí; y en la secuencia final, el doctor Kenneth exclama que ha visto a Heathcliff

caminar con una mujer por esa zona, y cuando se ha acercado a ver quién era, sólo estaba el cuerpo del chico. Por tanto, supone una metáfora de la infancia y el amor perdidos, pero recuperados tras la muerte.

En la adaptación de Buñuel también aparece Penistone Crag, pero con diferente nombre y aspecto: se trata de un árbol muerto con raíces enormes, y aunque no recibe nombre, realiza la misma función; es metáfora de la infancia perdida, de un amor feliz que los protagonistas sólo podrán recuperar tras la muerte porque en vida ya es demasiado tarde. Algo similar ocurre en la versión de Krishnamma, donde este tercer espacio es una cueva, que tiene más importancia aún si cabe porque es el lugar al que Kate acude cuando necesita pensar. Como es el lugar de la infancia, de la honestidad, del corazón, siempre que sale de la cueva es para dirigirse a las Cumbres, su única verdadera morada. Ya mencionamos que la cueva es también el sitio elegido por Kate para dar a luz a su hija, probablemente porque quiere que ésta conserve su espíritu salvaje.

La segunda diferencia al respecto de la meteorología, la encontramos cuando Isabella está "atrapada" en casa de Heathcliff; en la película de Wyler, Cathy acude atraída por unas campanitas que hace sonar el viento, mientras que en la novela se trata de Nelly, que además se acerca atraída por "a rough sand-pillar which serves as a guide-post" (147). Aunque existe un parecido ya que es como si se tratara de una veleta, realmente no lo es y de hecho no puede ser movido por el viento. Esta escena no aparece en ninguna de las otras adaptaciones.

No queremos terminar estas referencias sin mencionar la aparición del fantasma de Cathy, presente en las tres versiones; y con ayuda de los elementos atmosféricos. En la versión de Wyler, lo vemos en forma de nieve, bueno, más que verlo, lo intuimos; en la de Buñuel, lo intuimos en forma de viento y lo vemos en la cripta sobre el cuerpo de Ricardo; en la de Krishnamma, lo vemos tal cual varias veces: sobre el acantilado, junto al faro y también en la cueva. En todas las versiones lo encontramos al menos en la secuencia final del film, mostrando la

intensidad de un amor que provoca delirios pero que, por ese mismo motivo, permanecerá para siempre.

Con respecto a las ventanas, la novela y la versión de Wyler coinciden en lo más importante: en ambos discursos encontramos la ventana de la "bridal chamber", la de la Granja y la de la habitación de Cathy en casa de los Linton. Sin embargo, la ventana del establo que rompe Heathcliff en el film no aparece en la novela, quizás porque romper un objeto produce mucho más impacto si lo vemos que si lo escuchamos contar. Una vez llegados a este punto, debo decir que en mi opinión, la ventana de la Granja es crucial para entender tanto la novela como el film. Ciertamente que en la novela a Cathy le atraen los juegos de Edgar e Isabella, mientras que en la película le atraen los vestidos elegantes y la fiesta; pero en el fondo se trata de lo mismo, la atracción de lo prohibido, de lo que le falta. Esta fascinación de Cathy por lo que hay detrás de la ventana es similar a la fascinación del espectador por lo que hay detrás de la pantalla del cine porque en ella se inscriben muchas veces nuestras fantasías y sueños. Los directores juegan con esto para que nos identifiquemos con los personajes y realmente funciona.

A pesar de todo ello, la ventana de la Granja tiene una función diferente en la versión de 1953. Como al comenzar *Abismos de pasión* Catalina ya está casada con Eduardo, nunca ve esta ventana desde fuera y por tanto no le produce ninguna atracción. La función de la ventana entonces es la de señalar el inicio de la venganza de Alejandro; pues la rompe en la segunda secuencia porque ha vuelto rico y cree que ya no hay obstáculos entre él y su amada. En la versión de Krishnamma se da la misma atracción que en la de Wyler, pero no a través de ventanas. De hecho, Kate accede al jardín de la mansión Linton subiendo unas escaleras.

En esta última adaptación, resaltamos sin embargo una ventana pequeña, sin cristal, situada en la base del faro (imágenes 45 y 46), que conduce a la habitación en cuyo techo está la pintura de la madre de Kate. Creemos que su función es conectar el espíritu salvaje de la madre con el de la hija, con el faro, y

con los fenómenos atmosféricos, ya que por ella entran la lluvia y el viento, y a su través también vemos el reflejo de la luz del faro en el mar. Su valor es más estético que metafórico, aunque sirve para consolidar la certeza de la conexión Cumbres-Naturaleza.

La separación entre los dos mundos queda clara en las tres versiones, pero más en la de Wyler. Esto se debe a que, además de mediante metáforas, el director la sugiere de manera explícita a través de la voz en off de la narradora Nelly y de algunos personajes, que hablan de la existencia de los dos mundos. El texto impreso al inicio de los filmes de Buñuel y Wyler sugiere algo al respecto; este texto no aparece en la versión de Krishnamma, porque es un recurso antiguo. En la actualidad sólo lo podríamos encontrar al inicio de películas basadas en hechos reales, o de filmes bélicos para situar al espectador en la historia de los países en conflicto; pero nunca aparecerá en una historia de amor porque incluso podría ofender a más de un espectador. En la actualidad se hace de manera más sutil.

Con respecto a los espejos, sí que hay diferencias ya que en la novela sólo aparece el de la habitación de Cathy en la Granja. Por contra, en el film de Wyler éste no aparece; y encontramos tres –el de la habitación de Cathy en las Cumbres; aquél desde el que vemos el inicio del segundo baile, y el del tocador de Isabella– que no están en el libro. Parece claro que Wyler los utilizó porque en la pantalla producen un efecto visual muy bonito. Además animan a pensar y ver varias cosas –o aspectos de una misma cosa– a la vez. La razón por la que Brontë no se prodigó en su uso es un arcano: quizás no consideró que los espejos aportaran algo más. Ya había utilizado suficientes metáforas. Algo similar ocurre en la versión de Buñuel, donde encontramos varios espejos pero nunca se muestran directamente por lo que no parecen tener un valor relevante, más allá de constituir un lujo propio del tipo de vida de los que habitan la Granja. En la adaptación más moderna, los espejos tampoco tienen valor metafórico; de hecho, sólo vemos uno, el retrovisor del coche

de Kate, que nos permite observarla en "primer plano", pero que tiene una función principalmente estética.

La metáfora de los ojos y las referencias al demonio aparecen de forma similar en los dos discursos analizados primero. En la novela se compara más veces a Heathcliff con el demonio que en la película pero sólo porque es más extensa, si bien en proporción las alusiones adquieren similar importancia. Algo parecido ocurre con los ojos. Con respecto a las referencias al héroe byroniano, sólo en la novela se llega a hablar de Heathcliff como un héroe "picturing in me a *hero of romance and expecting unlimited indulgences from my chivalrous devotion*" (11). En la película esto se suple con las miradas de Isabella y de Cathy, que idealizan al chico. Eso sí, Cathy también le desprecia con la mirada, algo que ocurre menos en la novela.

Las características de Alejandro son muy similares a las del Heathcliff wyleriano; incluso coinciden las miradas de Isabel y Catalina con las de sus homónimas en la adaptación de 1939. La única diferencia es que los personajes de Buñuel se refieren muchas veces a Alejandro como demonio; en este sentido, la asociación Alejandro- mundo animal- demonio es más evidente. Esto no ocurre en la versión de Krishnamma, aunque los rasgos de Heath, y las miradas de las chicas hacia él, son similares, pero revelan un deseo sexual, ausente en las otras versiones. La razón de este pequeño cambio es sin duda la época.

La luz tiene la misma doble función en la novela y en la versión de Wyler: por una parte, es el pilar de la fascinación que Cathy siente por el mundo de los Linton; por otra parte, señala el cambio que experimenta la chica tras su estancia en la Granja. Esto se ve mejor en el film pero, como ya hemos explicado, también aparece en el libro. En las otras dos versiones, encontramos algo similar: la luz sirve para contrastar dos mundos diferentes, pero su presencia no es tan constante como en la versión wyleriana. A destacar, la luz del faro con la que empieza y acaba la adaptación de 2003, correlato del espíritu de Kate, pero también marco estructural del discurso.

La comida y la bebida tienen valor metafórico sobre todo en la novela y en la versión de Wyler ya que separan el mundo de los ricos –que se sientan a la mesa– del de los pobres –que sólo entran en la habitación de los señores para limpiar o servirles. El sadismo de Heathcliff también se puede ver en ambos discursos ya que Hindley se autodestruye con la bebida gracias a la ayuda de Heathcliff tanto en la novela como en la película. También Alejandro fomenta la degradación de Ricardo, puesto que lo anima a seguir jugando a las cartas a pesar de que siempre pierde. Así es como recupera la Granja en un mes. Sin embargo, la comida no tiene valor metafórico en la versión de Buñuel, salvo quizás el momento en que Ricardo sujeta a Isabel del brazo, y ante el miedo de ella le dice "No te voy a comer". Con esta frase comunica un rasgo sádico, pero tan presente en el comportamiento de los personajes de esta versión que su valor metafórico pasa desapercibido.

Por otra parte, encontramos dos escenas de mesa, una en cada casa, pero sólo se diferencian en el tipo de comida y de mesa, y no en el ambiente: en ambas predomina la tristeza ya que transcurren en momentos delicados. Algo similar ocurre con la comida en la versión de Krishnamma. Tenemos dos escenas, también una en cada casa y también en momentos críticos: la primera discusión entre los protagonistas, y el accidente de coche de Kate. Pero no parecen tener un valor metafórico claro.

Lo mismo ocurre con otros límites como las puertas y las rejas. En la versión de Wyler se nos muestran las mismas que en la novela y su función es similar, de ahí que no las hayamos comentado de modo extenso en el análisis de la película. Separan dos espacios que también son dos maneras diferentes de entender la vida y de vivirla. Se puede ir en un sentido o en el otro pero una vez en el camino parece imposible cambiar la dirección, salvo quizás tras la muerte. O se es de un bando o del otro, o se sube al cielo o se baja al infierno. Sin embargo, en la película de Buñuel se incide mucho menos. Sólo destacaríamos la escena en que Catalina se encierra en su cuarto porque acaba con un "plano detalle" del pomo de la puerta de su habitación, sugiriendo este encierro su separación del mundo de los

Linton. En la película del 2003 ocurre lo mismo; sólo destaca una puerta, la del cuarto de la residencia estudiantil de Isabel, ya que tras cerrarla se acuesta con Heath. Supone por tanto la entrada a otro mundo, mundo del que tanto Kate, como sobre todo Heath, saben salir.

El valor metafórico de las manos y el de las escaleras sólo aparece en el film de Wyler; en la novela se mencionan pero sin incidir en ellos. Un "plano detalle" –más aún cuando reproduce una parte del ser humano– siempre es impactante; de ahí que Wyler utilice varios "planos detalle" de las manos. Sin embargo, Buñuel descarta esta metáfora y sólo utiliza someramente la de las escaleras. Algo parecido podemos decir de Krishnamma. La mano de Kate que besa Edward al conocerla revela la educación del chico Linton pero poco más; por eso, no la mencionamos durante el análisis del film; por otro lado, Kate utiliza las escaleras para subir de la playa al jardín de los Linton; accede a un mundo superior, y por eso lo hace subiendo. Representa otro límite entre ambas formas de ver el mundo.

La metáfora del fuego tiene más importancia en la película de Wyler que en la novela pero en ambas aporta la misma sensación de domesticidad, domesticidad que a veces se transforma en falso calor. Así, Nelly le hace creer a Heathcliff que Cathy le prestará atención "let me dress you smart before Miss Cathy comes out- and then you can sit together, with the whole *hearth* to yourselves, and have a long chatter till bed-time" (96), pero esta expectativa sólo le crea una frustración mayor porque no se hará realidad.

Con los caballos ocurre algo parecido. En la película de 1939 los encontramos varias veces para señalar el orden social, orden social del que Heathcliff normalmente queda marginado. En la novela su valor metafórico es mucho menor. Podemos mencionar una diferencia curiosa: en la película, Heathcliff se pelea con Hindley porque el caballo de éste está herido y exige que se lo cambie mientras que en la novela ocurre al revés, es el caballo de Heathcliff el que está herido y es Heathcliff el que quiere que se lo cambie. En ambos casos, Hindley acaba golpeando a Heathcliff pero mientras en la película Hindley se queda con el



caballo, en la novela es el protagonista quien se lo queda porque Hindley teme que si no se lo da le cuente a su padre que le ha pegado, ya que Heathcliff le amenaza constantemente con ello: "You must exchange *horses* with me; and if you won't I shall tell your father (...) and show him my arm, which is black to the shoulder" (80). En la novela el personaje de Heathcliff es más malvado que en el film. Y es que el cine, en ciertos aspectos, atrae de manera diferente a como lo hace la literatura, aunque normalmente más que variar el tipo de atracción lo hace solamente su intensidad.

De manera contraria, la metáfora de los cabellos sólo aparece en la novela. Ya hemos comentado en el análisis del film dos momentos en que se incide en el pelo –una vez de Isabella y otra de Cathy– pero no parece que tenga valor metafórico. De hecho, en la escena de la muerte de Cathy, Heathcliff no se lo acaricia.

En la versión de Buñuel, ni los caballos ni el fuego ni el cabello parecen tener valor metafórico; quizás podríamos considerar el fuego cuando Eduardo se duerme junto a él: mientras Alejandro vaga por los secarrales bajo la tormenta, Eduardo duerme al lado de la chimenea de la Granja; queda claro que son dos personas totalmente diferentes. Estas metáforas tampoco tienen valor en la versión de Krishnamma. Podemos considerar que la moto es un sustituto del caballo, pero su función es diferente ya que mientras el animal forma parte del mundo de los ricos, la moto de Heath es metáfora de su espíritu salvaje. Aunque consiguen una velocidad similar, Heath huye a pie; la moto sólo la utiliza con Kate, cuando es feliz.

A pesar de todo lo explicado, podemos aún comentar más similitudes y diferencias. Por ejemplo, tanto en Wyler como en la novela, se desconoce el origen de Heathcliff o cómo se hace rico tras estar tres años fuera de Yorkshire. Y en ambos se dice que probablemente su padre fue "an Emperor of China" y su madre "an Indian queen" pero con una diferencia: en la película es Cathy quien lo dice cuando juegan de niños en los páramos y también Heathcliff cuando acaba de volver;

mientras que en la novela sólo aparece una vez y de manera diferente: es Nelly quien lo inventa para animar a Heathcliff cuando éste es rechazado por Cathy. Buñuel no hace ninguna referencia al origen del chico pero, por contra, en la versión de 2003 vemos cómo esta frase se repite en los momentos climáticos y adquiere un valor enorme. Ya lo hemos comentado a fondo en el subapartado anterior.

Otra analogía que al mismo tiempo es diferencia la encontramos en la venganza de Heathcliff con respecto a Hindley. Mientras en la novela quiere vengarse porque Hindley le humilla delante de Edgar cuando le encierra en el desván; en la película de Wyler lo desea desde el momento en que le quita el caballo. Pero la situación y el diálogo es similar. En ambos casos "he remained wrapt in dumb meditation. On my inquiring the subject of his thoughts, he answered gravely –I'm trying to settle how I shall pay Hindley back. I don't care how long I wait, if I can only do it, at last (...) Let me alone and I'll plan it out: while I'm thinking of that I don't feel pain" (101). En *Abismos de pasión* no aparece la infancia, y por tanto tampoco esta escena.

En la adaptación de Krishnamma la encontramos pero de manera progresiva. De niños, Hendrix, que es mayor, humilla a Heath por ejemplo pisándole los dedos con el piano; pero su padre suele ponerse del lado del huérfano. Ya de mayores, tras recibir la casa en herencia, Hendrix humilla verbalmente a Heath: entre otras cosas, le dice que a partir de ahora dormirá en el cobertizo, y que Kate será para uno de sus amigos de la ciudad. La discusión acaba en pelea, pelea en la que Kate separa a Heath de encima de Hendrix. En Wyler, ocurre al revés: como la pelea transcurre cuando aún son niños, la diferencia de edad repercute en la fuerza, y es Hindley al que Kate quita de encima de Heathcliff. El señor Earnshaw muere más tarde en la adaptación de Krishnamma que en el versión de Wyler o la novela.

Un contraste importante respecto a la reacción de los personajes en un momento clave se da el día que Heathcliff vuelve tras tres años de ausencia. En la película de Wyler es Cathy quien no quiere recibirle pero Edgar no se da cuenta del

peligro; sin embargo, en la novela, al igual que en la versión de Buñuel, es Edgar quien teme recibirle porque se da cuenta de la atracción que aún produce en Cathy. El Edgar de la novela y de Buñuel es un poco más inteligente que el de la primera adaptación. Por otra parte, en la novela queda claro que Heathcliff se casa con Isabella para arrebatarse parte de la herencia a Edgar, cosa que no se menciona en ninguna de las películas, quizás porque haría que nos identificáramos menos con el protagonista.

Sin embargo, en la adaptación más moderna, Heath no se casa con Isabel; porque el público actual no entendería una cosa así. Aquí vuelve a notarse la diferencia de época. En el siglo XXI nadie se casa con una chica para vengarse de otra, porque el divorcio está a la orden del día, y por tanto el matrimonio, que además es en muchos casos civil, tiene un valor reducido. Por su parte, el personaje de Edward es incluso más inteligente que el de la novela o el de Buñuel; sabe que Kate necesita libertad y por eso incluso le da la opción de irse. Esto la une a él, pero al final, se pone nervioso al ver que no es capaz de conseguirla del todo, la presiona y la pierde para siempre.

Encontramos otras diferencias, aunque concretas. Entre ellas, señalamos: en primer lugar, la ausencia del criado religioso y agorero en la versión del 2003. En pleno siglo XXI no podemos concebir la existencia de un personaje como Joseph o sobre todo José. Por otra parte, la relación entre Edward y su hermana Isabel es diferente. En la versión de Wyler, Edgar la sigue queriendo, y le pide varias veces que vuelva a casa, a pesar de su matrimonio con Heathcliff. Por el contrario, en *Abismos de pasión*, Eduardo la desprecia desde el momento en que huye, porque considera que ha traicionado a la familia. En la adaptación de Krishnamma, sin embargo, observamos que la relación entre hermanos es bastante fría, quizás más actual. A Edward no le importa lo que hace Isabel, ni a Isabel lo que hace Edward. Se respetan y ayudan pero poco más. La familia sigue siendo importante pero la obediencia que la mujer debe al cabeza de familia o el honor de la sangre son conceptos irrelevantes en el mundo occidental actual.

En general, las tres adaptaciones tienen más rasgos en común que diferencias; aunque encontramos más similitudes entre las dos primeras. Así, la escena en que Hindley intenta matar a Heathcliff con una pistola se repite en Wyler y Buñuel. Ya comentamos brevemente que esta pistola actúa como metáfora de la cobardía del hermano de Cathy que ni siquiera se atreve a disparar. También las une la carta con la que Isabel informa a su familia de su voluntad de vivir con Heathcliff. O la forma salvaje en la que tanto Heathcliff como Alejandro seducen a Isabel, cosa que no necesita Heath; porque en nuestra época las chicas pueden tomar la iniciativa. O los rezos de Heathcliff y Alejandro tras la muerte de Cathy, o el hecho de que ésta se produzca en la Granja, y no en las Cumbres como ocurre en Krishnamma. Hay más ejemplos pero, en todo caso, es algo más que esto; es el ambiente, la sensación que nos queda tras ver el film; si bien es cierto que, en este caso, se debe tanto o más a la época como al tipo de director.

Por último, debemos insistir en que tanto en el film de Wyler como en la novela, los espejos y las ventanas incitan al lector a mirar y pensar de otra manera, a atreverse a ver lo que hay detrás y por contera a identificarse con los personajes y el espíritu de la narración. En la versión de Buñuel también las ventanas tienen una gran importancia. Constituyen de hecho el centro del entramado metafórico de estos discursos. Sólo si somos capaces de atravesar el (y los) cristales y sumergirnos en la narración podremos comprenderla de un modo más profundo.

Sin embargo, esta hipermetáfora tiene poca relevancia en la adaptación de 2003. Creemos que quizá ha sido tan utilizada a lo largo de la historia del cine, que en el siglo actual resulta mejor sustituirla por otras. La peculiar ventanita de la base del faro y la presencia del telescopio, que aporta suspense al film, es el mejor ejemplo de ello. Nos parece acertada la decisión de Krishnamma: en un mundo de consolas, mp3s, viajes a la luna, etc; lo que hay detrás de la ventana ya no puede producir la misma fascinación. Es mejor centrarnos exclusivamente en lo que hay

detrás de la pantalla; sobre todo, si se potencia con un buen uso de la banda sonora.

Para terminar, consideramos que Wyler reflejó mucho mejor los aspectos externos de la novela, mientras Buñuel hizo lo propio con los internos. Ésta es la principal diferencia entre ambas versiones. Si agrupamos los factores externos e internos resulta superior la versión de Wyler pero si pretendemos llegar al espíritu de la obra, su versión resulta ciertamente inferior a la del realizador español, el único de los tres que ha penetrado en lo más profundo del corazón de la escritora británica. Por lo que respecta a Krishnamma, no podemos dejar de aplaudirle. Adaptar la novela de Brontë al siglo XXI supone un esfuerzo mental enorme. Aunque los sentimientos aún permanecen entre los humanos, pero sólo hasta cierto punto, transmitirlos resulta más que difícil. Krishnamma lo ha hecho, a mi entender, de la mejor manera posible: con la ayuda de la música, el arte más original tras las pinturas rupestres. La música es el único arte que estaba al principio y también estará al final.

Por primera vez desde que acudo al cine, me ha ocurrido lo mismo que con la música: igual que cuantas más veces escucho una canción buena, más me gusta; así también cuantas más veces visiono cualquiera de estas tres adaptaciones, más las admiro. Por no mencionar la novela, que desde hace tiempo forma parte de mi vida. Y todo ello, gracias sin duda a las metáforas.

Resulta claro que toda repetición tiene una función estructural; si la repetición es además metafórica, su valor es mayor porque se recuerda más. Debido a ello, una acertada combinación de metáforas y simetría constituyen la base de toda gran película pues forman el corazón de la textualidad del discurso, tanto en su vertiente estructural como simbólica. Creemos que ha quedado demostrado en nuestro análisis. Si a esto añadimos además las diversas interpretaciones que puede tener una figura literaria según la persona que la reciba, o incluso según su estado de ánimo, las posibilidades de disfrute se multiplican.

Para dar por concluido el trabajo, ofrecemos a continuación y de manera esquemática, unos cuadros que resumen las metáforas empleadas por los autores analizados en sus respectivas creaciones. La novela aparece por separado porque todas sus metáforas, a excepción quizás de la del cabello, han sido utilizadas en alguno de los filmes; la mayoría de ellas, en dos o incluso en los tres. En estos cuadros encontraremos, aunque obviamente de manera muy abreviada, no sólo las metáforas sino también sus significados o funciones. Algunas de ellas aparecen en dos apartados porque el mundo de las metáforas es ambiguo y no hay clasificación que pueda incluirlas a todas con exactitud matemática. De esta manera, pretendemos ofrecer una visión global muy rápida de la parte analítica del trabajo.

Aunque de carácter aproximativo, creemos que estos cuadros resultan útiles porque incorporan mucha información en poco espacio y porque pueden consultarse en cualquier fase de la lectura de la tesis: antes de empezarla, para facilitar su lectura; durante la misma, cuando no recordamos algo con exactitud; o al final, para consolidar las ideas y conclusiones.

#### 1.- Metáforas que aparecen en la novela.

<u>Metáfora</u>	<u>Función</u>
Naturaleza y fenómenos atmosféricos	Contraste entre dos mundos Función anticipatoria Espíritu de los protagonistas
Los páramos (tercer espacio)	Infancia perdida Espíritu de los protagonistas
Ventanas	Separación entre los protagonistas Ambivalencia de Cathy Vehículo de comunicación entre amantes
Espejos	Envidia pasajera de Heathcliff Deseo imposible de Cathy
Luz	Contraste entre dos mundos Separación entre los protagonistas
Ojos	Espejo del alma Transmisión de amor

	Rasgos diabólicos de Heathcliff Profundidad del alma de Heathcliff
Puertas, rejas... (límites)	Contraste entre dos mundos
Cabello	Carencias de Hethcliff Ambivalencia de Cathy
Comida y bebida	Contraste entre dos mundos Sadismo de Heathcliff

## 2.- Metáforas en las adaptaciones fílmicas estudiadas de la novela.

### a.- Metáforas que aparecen únicamente en una versión:

#### Wyer

<u>Metáfora</u>	<u>Función</u>
Perros	Espíritu hostil de Heathcliff
Espejos	Ambivalencia de Cathy
Manos	Evolución exterior de Heathcliff
Brezo Cabello	Unión entre los protagonistas

#### Buñuel

<u>Metáfora</u>	<u>Función</u>
Silencio	Espíritu de las Cumbres
Árbol muerto	Calor, sequedad Muerte Visiones
Animales no domésticos	Alejandro como fiera Función anticipatoria
Cuerda	Cordón umbilical
Cuchillo	Objeto liberador
Besos vampíricos	Salvajismo de Alejandro
Pipa y humo del tabaco	Barrera social Coraza emocional de Alejandro
José, criado agorero	Ironía de la religión Valor anticipatorio

### Krishnamma

<u>Metáfora</u>	<u>Función</u>
Acantilados, moto	Espíritu protagonistas
Pájaros	Libertad de Kate
Pintura madre de Kate	Infancia perdida
Guitarra	Oposición entre Heath y Hendrix
CD de música	Unión entre los protagonistas
Telescopio	Envidia de Edward
Escenas de sexo	Unión engañosa, inferior a la muerte
Banda sonora	Múltiples valores (ver comentario)

b.- Metáforas que aparecen en dos versiones:

### Wyler y Buñuel

<u>Metáfora</u>	<u>Función</u>
Ventanas	Anticipo de tragedia Atracción de Cathy / Obstáculo para Isabella Carencias de Heathcliff / Poder de Alejandro Infancia / Comunicación entre los protagonistas
Heathcliff / Alejandro como demonio	Espíritu salvaje del protagonista masculino / Héroe byroniano
Ojos	Profundidad del alma de Heathcliff / Alejandro
Fuego	Lo doméstico La vida de los ricos
Pistola	Cobardía de Hindley / Ricardo

### Buñuel y Krishnamma

<u>Metáfora</u>	<u>Función</u>
Libro	El mundo de los ricos
Música	Romanticismo, leyenda Comunicación entre los protagonistas Victoria de Alejandro / Hendrix



### Wyler y Krishnamma

<u>Metáfora</u>	<u>Función</u>
Origen de Heathcliff/Hendrix	Los sueños, la infancia El pasado

c.- Metáforas que aparecen en las tres versiones:

### Wyler, Buñuel y Krishnamma

<u>Metáfora</u>	<u>Función</u>
Luz	Contraste entre dos mundos
Fenómenos atmosféricos	Contraste entre dos mundos Espíritu de los protagonistas
Escaleras	Jerarquía social Acceso al mundo de los ricos
Bebida	Decepción y cobardía de Hindley/Ricardo/Hendrix
Remember/acordarse	Infelicidad del presente
Penistone Crag Raíces árbol Cueva (tercer espacio)	Infancia perdida

d.- Distintas metáforas con función similar que aparecen en cualquiera de las versiones:

<u>Metáfora</u>	<u>Función</u>
Caballos (Wyler) Motocicleta (Krishnamma)	Contraste entre los dos mundos
Vestido de novia (las tres) Espejo (Wyler)	Ambivalencia de la protagonista femenina
Ramo de novia (Wyler/Krishnamma)	Carácter profético
Penistone Crag (Wyler) Raíces árbol (Buñuel)	Infancia perdida

Cueva (Krishnamma) Pinturas madre Kate (Krishnamma)	
Jardín, fiesta, vestidos elegantes (Wyer) Cama grande, cojines cómodos, perrito, libro (Buñuel) Piscina, libro, jardín (Krishnamma)	Mundo de los ricos

## 5.- Conclusiones.

Los estudios de algunos de los autores mencionados en la parte inicial del trabajo han constituido nuestro punto de partida y nos han permitido corroborar nuestra primera premisa: que las metáforas constituyen un elemento fundamental en la organización de cualquier tipo de discurso. Nosotros lo hemos ejemplificado casi exclusivamente en el discurso del arte, donde su influencia es evidentemente mayor, porque éste era nuestro principal objetivo, pero nuestras conclusiones son extrapolables a todo tipo de discursos: "La metàfora no és ja solament aquella antiga prima donna de la Retòrica sinó una de les realitats comunicatives i creatives de més àmplia participació social, i un atractiu objecte per a la investigació" (Meseguer, 1994: 10). Aun así, y a pesar del número creciente de autores que siguen esta línea, muy pocos la han aplicado al cine hasta el día de hoy, quizás por creerlo algo redundante, o bien por desconocer el medio en profundidad o incluso por considerar que no podemos encontrar metáforas en algo tan objetivo como una imagen fílmica.

Tras el exhaustivo análisis realizado, podemos afirmar que en gran parte de las obras literarias (por supuesto no sólo en las novelas sino igual o más en el teatro y la poesía) y de las grandes películas, las metáforas son la figura más destacada ya que su repetición constituye la bisagra de la que depende el comportamiento de los personajes, la evolución del argumento y sobre todo el significado más profundo del texto. Podemos también añadir que la mayoría de las metáforas son utilizadas repetidamente tanto en el mundo de la literatura como en el del cine; e incluso se trasvasan de uno a otro. Esto no hace que pierdan valor sino que, al contrario, les otorga más porque, al menos en el lenguaje del arte, las metáforas nunca quedan completamente lexicalizadas sino que el creador las enfatiza de tal manera que por muy utilizadas que hayan sido, les otorga un nuevo valor. Así ocurre al menos con grandes artistas como Emily Brontë, William Wyler,

Buñuel o incluso el propio Krishnamma. Nosotros hemos tratado de ejemplificarlo no sólo en las obras analizadas sino también en otras donde encontramos las mismas metáforas con funciones similares; las obras pertenecen a periodos varios, y no sólo al actual, porque nuestro propósito es resaltar el valor de las metáforas en cualquier época a la vez que ilustrar la historia de las metáforas en el discurso del arte antes que su actualidad.

También consideramos cumplido el tercer objetivo que nos habíamos propuesto, animar a los amantes de la literatura a acercarse a las salas de cine, y viceversa. Ya dijimos que no es un objetivo demostrable, y además seguro que hay muchas personas que ya lo hacen, pero estamos convencidos de que quienes lean este trabajo, lo harán con toda probabilidad, y cuantas más personas lean novelas y vean películas o acudan al cine, mucho mejor. Sabemos que las artes en general, y la literatura y el cine en particular, son complementarios, de forma que resulta mucho más enriquecedor acercarse a varias simultáneamente.

Obviamente, un trabajo sobre una noción tan abierta como es la metáfora presenta limitaciones por este mismo motivo: en primer lugar, el hecho de que toda metáfora es susceptible de varias interpretaciones y por tanto cualquier crítico puede no estar de acuerdo con algunas de nuestras conclusiones; en segundo lugar, el hecho de que los artistas no cesan de crear nuevas metáforas y por tanto nuestro terreno de investigación siempre podrá ser revisado y/o ampliado. Admitir que el lenguaje es difuso y que todo es cuestión de grado implica que muchos aspectos no son predecibles en términos absolutos. Recordando la distinción del apartado 2.3.1 entre metáforas básicas y potenciales, un choque de opiniones al interpretarlas puede darse incluso en las más usadas puesto que los sentimientos del lector o espectador son en ocasiones imprevisibles.

Pero es también el carácter "ilimitado" de nuestro estudio el que ofrece un doble enriquecimiento. Por una parte, supone una contribución de carácter teórico-práctico que intenta resumir el estado de la cuestión y su aplicación a dos géneros; literatura y cine, o más en concreto, novela y melodrama. Además hemos llevado a

cabo una revisión actualizada de la bibliografía sobre las metáforas, noción que ya hemos visto es bastante controvertida. Por otra parte, un enriquecimiento personal y profesional ya que la aproximación a cualquier problema de tipo lingüístico y artístico redundaba en un mayor conocimiento del lenguaje y de las formas de expresión, y por ende de nuestra relación con él desde un punto de vista productivo y receptivo, y también desde un punto de vista didáctico.

Definimos nuestro marco teórico como ecléctico porque hemos estudiado la metáfora desde distintas perspectivas, siendo la nuestra probablemente un reflejo de la frontera entre todas ellas, aunque decantada del lado cognitivo. Debemos confesar que empezamos el trabajo con el objetivo de seguir un enfoque 100% cognitivo pero sólo lo hemos conseguido parcialmente. Y es que a medida que avanzamos nos dimos cuenta que las teorías tradicionales también tienen su utilidad. El enfoque cognitivo, que se plantea estudiar todos los aspectos del lenguaje, considera el lenguaje figurado como una faceta integral de la organización lingüística, mostrándonos la importancia de la metáfora en todo tipo de situaciones y por tanto reafirma la conveniencia de llevar a cabo este trabajo. Sin embargo, los enfoques tradicionales siguen teniendo vigencia y también ayudan, incluso más, a realizarlo ya que se adaptan mejor al análisis concreto de las metáforas en el discurso del arte.

Esta forma de proceder la creíamos novedosa hasta que en la recta final de nuestro trabajo consultamos *The Rule of Metaphor* (1978)<sup>37</sup> de Robert Czerny. En ella, comprobamos que al filósofo Paul Ricoeur le ocurrió algo similar pero en parte al revés. Empezó el estudio de las metáforas desde un punto de vista retórico, que le pareció insuficiente, con lo que decidió adoptar un enfoque semántico. Considera el autor que así mejoraron sus estudios pero el paso definitivo lo dio al adoptar un enfoque hermenéutico, que le permitió estudiar las metáforas de una manera integral.

---

<sup>37</sup> Esta obra corresponde a la traducción que hizo R.Czerny et al. para la ed. Routledge de Londres (1978) del original francés *La Métaphore vive* de Paul Ricoeur.

En todo caso, la originalidad del trabajo reside sobre todo en la parte práctica, con la aplicación de teorías, que hasta ahora habían sido utilizadas básicamente para analizar las metáforas en el discurso literario, a un género relativamente nuevo como es el cine. Asimismo, consideramos importante el volcado de información que hemos realizado para dar con teorías que estudiaran las adaptaciones y más en concreto las metáforas en el lenguaje del séptimo arte; aunque debemos reconocer que sigue habiendo una gran carencia de material al respecto.

Y es que el estudio de las metáforas en general, y especialmente de las cinematográficas, ha sido un campo desprestigiado incluso desde teorías lingüísticas clave como el estructuralismo. Por eso, creemos que el trabajo realizado es pertinente y necesario. El tipo de análisis llevado a cabo apenas si se había hecho hasta hoy en día, por cuanto presenta dificultades, sobre todo a la hora de cuantificar las metáforas, si bien el DVD facilita el trabajo. Como nuestros objetivos son más cualitativos que cuantitativos, esto supone un problema menor. Otra razón para realizar el trabajo es comprobar de qué forma son utilizadas las metáforas también en el cine, concluyendo que presentan una función similar a la que tienen en el papel escrito.

Debatin (2000: 3) al hablarnos de la imagen fílmica nos explica que por un lado "it is an iconic gestalt of audiovisual elements that shares some characteristics with the real object it depicts" y por tanto tiene una raíz literal, pero por otro "it is always a result of a selective and metaphorical process, which transforms its object with framing, composing, pacing, sound, rhythm and tonalities". De este modo, "metaphor is encapsulated within the very film image"; afirmación que hemos defendido a lo largo del trabajo y que corrobora nuestra hipótesis principal.

Este autor se está refiriendo no sólo a las metáforas verbales –que ya aparecen en la primera versión del guión de cualquier película– sino también a las metáforas visuales –aquéllas que dependen de la situación de las cámaras, de los

decorados, del movimiento de los actores, etc– ya que éstas tienen también mucha importancia. La mayor parte de ellas se reflejan por primera vez en el guión técnico, el “shooting script” como lo llaman en Hollywood, donde colaboran el director, varios guionistas e incluso en ocasiones los productores. El resto ya son creación del director durante el rodaje, según lo que le vayan inspirando los distintos planos y la evolución de la historia. Así, Buñuel, por ejemplo, explica en referencia a su adaptación de la novela de Brontë, que:

En la película un hombre atrapa una mosca y la arroja a una tela de araña. Es del tipo de gags que realzan una escena que podría ser monótona. Se me ocurren durante el rodaje. Ya ante el decorado, mientras se preparan los actores y los técnicos, un objeto o una parte del decorado suscitan la idea. (De la Colina & Pérez, 1993: 87).

Ambos tipos de metáfora juegan un papel de similar relevancia en la coherencia técnica del film y en la transmisión de su universo simbólico.

Tras un resumen breve del trabajo, pasamos a destacar las aplicaciones prácticas de nuestro estudio, que en nuestra opinión son varias, aunque aquí destacaremos aquéllas relacionadas con nuestra vida profesional, la didáctica de las lenguas. En primer lugar, debemos sugerir la conveniencia de que un profesor de lengua –y aún más de literatura– posea unos conocimientos fílmicos básicos. Muchas de las grandes obras de la literatura universal han sido adaptadas al cine. Si el profesor es capaz de analizar fragmentos de películas (o al menos de guiones) y ver las diferencias y similitudes entre estas dos artes, seguro que atraerá mucho más la atención de los alumnos quienes, a su vez, acabarán teniendo unos conocimientos más amplios, y por otra parte cada día más necesarios:

En la actualidad lenguaje verbal e imagen, con o sin acompañamiento de sonido (o música), comparten su presencia en los medios de comunicación. Es conveniente y necesario, por tanto, una alfabetización en la imagen [...] una

alfabetización en la comunicación audiovisual que ayude a leer e interpretar todo tipo de mensajes [...] Y el cine, como expresión artística más genuina del siglo XX, es un medio ideal para contar historias que pueden encandilar a adolescentes hasta llevarlos más allá de sus propias vivencias y conocimiento del mundo. (Pujals, 2001: 11)

El cine es el medio de expresión artística por antonomasia del siglo XX y se ha convertido en un instrumento al alcance de todos, con capacidades de desarrollo y posibilidades futuras difícilmente previsibles. Por si fuera poco, las nuevas tecnologías (especialmente el DVD e Internet) llevan a un mejor aprovechamiento de estos conocimientos, ya que nos permiten trabajar con diferentes formatos de una manera rápida y eficaz. Es apasionante ver cómo hay obras muy fáciles de adaptar al cine y otras no, y también cómo dependiendo del director de la película, una misma obra presenta adaptaciones muy diferentes. Si en un futuro analizamos las otras tres adaptaciones de *Wuthering Heights*, comprobaremos que cada una ofrece sus peculiares características, determinadas sobre todo por el estilo del director pero también por otros factores como el presupuesto, los actores... y sobre todo la época.

Anna Solà (Pujals: 2001) apuesta por la utilización del cine como medio didáctico y motivador para favorecer una práctica narrativa entre los escolares que, según ella, los discursos televisivos han minimizado y trivializado. Se impone pues ahondar en la tradición narrativa para no perder el bagaje cultural y las experiencias de aprendizaje social que el relato comporta. Esto también puede aplicarse a la comunidad universitaria; el descenso en la última década del nivel de conocimientos de los adolescentes lo hace cada vez más necesario.

Puede parecernos que las imágenes se leen fácilmente y tienen un carácter poco edificante, pero nada más lejos de la realidad. La dificultad que entraña la comprensión de una película requiere un alto grado de observación deductiva, de análisis, de organización... Requiere habilidad para entender la síntesis que hace el guión cinematográfico frente a la obra literaria completa y por tanto requiere



comprensión del discurso generado en ambos medios para comprobar la fidelidad o no respecto al texto original. Además, las palabras de un texto literario suelen ser mucho más comprensibles con el apoyo visual con el que cuentan en un filme, hasta el punto de constituir un nuevo modo de lectura. Una buena comprensión de las metáforas tiene sin duda un papel fundamental en el proceso.

Las posibilidades didácticas del cine y su progresiva incorporación al mundo de la pedagogía obligan al profesorado a conocer con mayor profundidad las técnicas de los medios audiovisuales y a estudiar el fenómeno de la imagen como manifestación cultural. Merece la pena por los siguientes motivos:

La proyección de una película o un documental en el aula no es un fenómeno aislado, sino que da lugar a una expectación sin precedentes entre el alumnado y a una inmensa participación para desvelar el significado de las imágenes a partir de la propia experiencia. El texto fílmico puede ser utilizado para ponerlo en relación con los temas transversales como la educación moral y cívica [...] al tiempo que puede servir de punto de partida para llevar a cabo ejercicios de autoestima y habilidades sociales; todo ello dando por hecho, lo que está fuera de toda duda, el valor intrínseco de la propia película de la que se podría comentar desde el argumento hasta los personajes pasando por la crítica personal, diálogos, la música, la fotografía, etc. dependiendo del nivel del auditorio al que vaya destinada esta actividad. (Belmonte Serrano, 2001: 3)

Este acercamiento al mundo del séptimo arte queda más que justificado al hilo de adaptaciones logradas de textos literarios memorables o incluso canónicos. Además, las adaptaciones cinematográficas de obras literarias tienen un significado intercultural adicional ya que juegan un papel de multiplicador literario. Eligiendo filmes basados en novelas logramos enseñar literatura a la vez que cine.

En segundo lugar, y desde el punto de vista del alumno, es muy importante, especialmente si estudian humanidades, que tomen conciencia de la enorme frecuencia con la que empleamos las metáforas. Si es capaz de reconocerlas en un

ámbito cotidiano también será capaz de percibir las en un libro de texto, en publicidad, en folletos informativos... (es decir, en géneros donde suelen utilizarse con mayor frecuencia) y por supuesto en literatura y cine. De esta forma, estará más preparado para enfrentarse a la vida diaria.

Pero esto también afecta a los escolares. Nos explica Lomas (1996: 15) que:

Según datos del Consejo de Europa, los niños de los países de nuestro entorno geopolítico pasan de veinticinco a treinta horas semanales ante el aula sin muros de la ventana electrónica de la televisión [...] las formas discursivas con las que se presentan los mensajes televisivos o publicitarios son, a los ojos de estos depredadores visuales, bastante más divertidas, fascinantes y por tanto eficaces que las formas canónicas que articulan el discurso pedagógico.

De hecho, este fenómeno ocurre en el dominio general de la enseñanza y el aprendizaje de cualquier asignatura. Según Cortazzi & Jin (1999: 152) familiarizarse con las metáforas más utilizadas o con los modelos de las grandes escuelas del pensamiento puede facilitar a los estudiantes la comprensión de cualquier materia. Estos autores dan ejemplos con respecto al estudio de la lingüística y explican cómo metáforas del tipo "el lenguaje es un juego de ajedrez" o "el lenguaje es un instinto" o "el lenguaje es un recurso" han ayudado a muchos alumnos en el aprendizaje de esta ciencia.

Incluso existe una teoría, llamada "the instructive metaphor hypothesis" por Mayer (1993), que defiende la idea de que el lenguaje metafórico ayuda a los estudiantes a comprender descripciones y explicaciones científicas. Afirma también que las analogías y los símiles, figuras muy cercanas a la metáfora, son bastante utilizados como instrumentos en la enseñanza, y aconseja a los profesores el uso de metáforas para crear cambios estructurales en el aparato cognitivo de los estudiantes. Como podemos ver, supone esto un apoyo más a nuestro enfoque cognitivo.

Más aún, en ocasiones la metáfora puede utilizarse, consciente o inconscientemente, para estructurar el desarrollo de un texto, como principio organizador que le da cohesión léxica; de ahí la gran importancia para los estudiantes de familiarizarse con ellas. Esto ocurre con más frecuencia si cabe en el mundo literario, donde incluso normalmente "we are invited to imagine a whole world in which what happens is literally true" (Goatly 1997: 164). Es en este género donde las metáforas adquieren más fuerza y por ello profundizaremos en él. Coincidimos con Danesi (2004: 9) al considerar que "concrete and narrative exemplifications are, by their very nature, metaphorical strategies. They are effective explanatory strategies because they allow us to make the world 'visible'".

Conviene pues favorecer el estudio de adaptaciones cinematográficas ya que resulta muy enriquecedor; sobre todo teniendo en cuenta la relativa juventud de este nuevo arte, el cine, cuya presencia y proyección sociales están todavía en claro desequilibrio respecto a su presencia en el terreno académico.

Por último, la tercera utilidad de nuestro trabajo radica en conocer el funcionamiento de las metáforas aumentará nuestra sensibilidad ante esta figura literaria, y facilitará por tanto el desarrollo de nuestra producción lingüística, sobre todo a nivel escrito pero no únicamente de carácter literario. De hecho, Mahon (1999: 77) nos comenta que el propio Aristóteles ya sabía que la habilidad de las personas para utilizar metáforas puede aprenderse y mejorarse; por eso escribió la *Retórica* de manera didáctica, en forma de manual. Y es que los buenos escritores nacen pero también se hacen.

A pesar de todo lo explicado anteriormente, el estudio de las metáforas en el campo de la enseñanza de lenguas ha recibido numerosas críticas debido a la existencia de múltiples –e incluso a veces parcialmente contradictorias– teorías. David Block (1999) está convencido de la solución a este problema: para él sería suficiente con considerar a las ciencias sociales a través de la metáfora de las múltiples realidades, porque esto daría como resultado un grupo de nociones diferentes a las que se manejan normalmente. Este autor propone un enfoque al

que llama "polytheistic frame", que acaba con el complejo de inferioridad de las ciencias sociales según el cual sólo pueden alcanzar validez siguiendo un camino idéntico al de la práctica científica. Con esta perspectiva en mente, trabajamos nosotros.

Por supuesto, nuestro estudio también demanda aplicaciones prácticas no estrictamente relacionadas con la didáctica de lenguas. En la actualidad, el cine goza de mucha más popularidad que la literatura debido a que el esfuerzo de un espectador de cine es menor al que tiene que realizar un lector de novelas, y también debido a que el cine utiliza numerosos recursos y efectos especiales que atraen con facilidad al público en sentido amplio. Si hacemos saber y demostramos que el cine está muy enraizado en la literatura (y dada la estrecha relación de ésta con la lingüística y también con la tradición), conseguiremos probablemente que lectores no entendidos valoren más el arte de la escritura en general y, porqué no, tengan más interés en leer, y no sólo novelas ya adaptadas al cine.

No podemos finalizar el apartado sin insistir en que este trabajo, como toda investigación sobre una noción compleja y abierta como la metáfora, no puede considerarse definitivo ya que su propio desarrollo y conclusión lo expone a mejoras y nuevas perspectivas de estudio. Resolvemos unas preguntas pero al ir avanzando aparecen nuevas; pensamos que esto, lejos de ir en detrimento de nuestro estudio, debe convertirse en un motivo de satisfacción ya que si el trabajo es realmente bueno, bien nosotros bien otros académicos, lo llevarán más lejos.

Sin duda, nos parece una tarea interesante profundizar en los análisis de la presente tesis. Una forma de hacerlo sería, a nuestro entender, estudiando el resto de versiones fílmicas de *Wuthering Heights* para comprobar si también se cumple nuestra hipótesis: ¿Constituye la metáfora un elemento fundamental para la organización del texto fílmico en todas ellas? ¿Ocurre tanto a nivel textual como simbólico? El trabajo realizado nos sugiere que es así pero sería interesante ampliar el corpus de análisis para generalizar los resultados.

Pero también hay otras maneras de completar el campo de estudio. En segundo lugar, podríamos analizar una película que no estuviera basada en una novela para ver si la metáfora conserva su función crucial –tanto a nivel técnico como simbólico– o si por el contrario destacan otros recursos o se buscan otras soluciones. Se trataría de ver qué mecanismos utiliza un filme de este tipo para mantener su coherencia interna y externa; y qué función juegan las metáforas en ello.

En todo caso, consideramos que tiene mayor utilidad la perspectiva seguida en nuestro trabajo pues coincidimos plenamente con la opinión de Mínguez (1998: 15-16):

El análisis comparativo de dos textos, novelesco y fílmico, que cuentan la misma historia resulta un excelente laboratorio para analizar con precisión cómo se producen las relaciones entre cine y literatura. Se puede elegir para explicar esas relaciones una novela y una película distintas; sin embargo, al elegir dos textos que relatan la misma historia podemos llegar a conclusiones no sólo respecto a cómo alcanzar determinados fines narrativos a partir de los mismos o distintos medios, sino también respecto a que fórmulas o recursos narrativos son más propios de la novela o del cine.

Siendo esto así desde un punto de vista narrativo, parece lógico que también lo sea desde un punto de vista simbólico, más teniendo en cuenta que las metáforas, como hemos tratado de demostrar, constituyen una pieza clave del engranaje estructural, y por tanto del significado, de los textos artísticos.

En tercer lugar, también podríamos buscar metáforas en tres o cuatro tipos de discurso (por ejemplo, prensa, publicidad, folletos informativos...) y comprobar cómo también en éstos la aportación de la metáfora es fundamental. Pero, ¿lo sería sólo en el nivel simbólico o también en el nivel organizativo? Probablemente en los dos. Este camino supondría terminar donde comenzamos creando una especie de círculo vicioso; ya que iniciamos el trabajo estudiando la

metáfora en general, viendo de manera muy breve algunos ejemplos en diversos tipos de texto, y acabaríamos en el mismo lugar. Aun así, en nuestra opinión, consideramos más interesante la opción planteada en segundo lugar.

En todo caso, lo más importante es el hecho de que la riqueza del tema estudiado promete numerosas vías de continuación para el presente trabajo. Nuestra tesis está en la línea de estudios recientes como los de Forceville (2008) puesto que, aunque no todas las metáforas fílmicas (que forman parte del tipo visuales o pictoriales) constituyen ejemplos de metáforas multimodales, algunas de ellas sí lo son puesto que combinan sonido e imagen de manera simultánea. En este sentido, nuestra tesis puede convertirse en un primer paso para estudios venideros, que profundicen en el análisis de metáforas multimodales en el lenguaje del arte. De todas formas, creemos firmemente que cualquiera de las vías de continuación propuestas sería cultivadora y provechosa; por tanto, animamos a otros estudiosos a que emprendan tan satisfactoria tarea.

## 6.- FILMOGRAFÍA.

A continuación aparecen en orden alfabético todas las películas que han sido mencionadas a lo largo del trabajo:

- Abismos de pasión*, dir. Luis Buñuel (Méjico, 1953).  
*Abraham Lincoln*, dir. David Griffith (USA, 1930).  
*American Beauty*, dir. Sam Mendes (USA, 1999).  
*American Psycho*, dir. Mary Harrrom (USA, 2000).  
*Belle de Jour*, dir. Luis Buñuel (Francia, 1974).  
*Brief Encounter*, dir. David Lean (GB, 1945).  
*Casablanca*, dir. Michael Curtiz (USA, 1943).  
*Celestina, La*, dir. Gerardo Vera (España, 1996).  
*Chien andalou, Un*, dir. Luis Buñuel (Francia, 1929).  
*Citizen Kane*, dir. Orson Welles (USA, 1941).  
*Collector, The*, dir. William Wyler (USA, 1965).  
*Counsellor, The*, dir. William Wyler (USA, 1933).  
*Day After Tomorrow, The*, dir. Roland Emmerich (USA, 2004).  
*Dead Or Arrival*, dir. Rudolph Maté (USA, 1950).  
*Der Müde Tod*, dir. Fritz Lang (Alemania, 1921)  
*Double Identity*, dir. Ray Enright (USA, 1941).  
*Dracula*, dir. Tod Browning (USA, 1931).  
*Eskalofrío*, dir. Isidro Ortiz (España, 2008).  
*ET*, dir. Steven Spielberg (USA, 1982).  
*Field of Dreams*, dir. Phil Aden Robinson (USA, 1989).  
*Gatopardo, Il*, dir. Luchino Visconti (Italia, 1963).  
*Gone With The Wind*, dir. Victor Fleming (USA, 1939).  
*Grapes of Wrath, The*, dir. John Ford (USA, 1940).

*Heiress, The*, dir. William Wyler (USA, 1949).  
*Hirosihma mon amour*, dir. Alain Resnais (Francia, 1959).  
*Hitch*, dir. Andy Tennant (USA, 2005).  
*Jezebel*, dir. William Wyler (USA, 1938).  
*Jurassic Park*, dir. Steven Spielberg (USA, 1993).  
*Lady from Shanghai, The*, dir. Orson Welles (USA, 1947).  
*Letter, The*, dir. William Wyler (USA, 1940).  
*Little Foxes, The*, dir. William Wyler (USA, 1941)  
*Man of No Importance, A*, dir. Suri Krishnamma (UK, 1995)  
*Mary Poppins*, dir. Robert Stevenson (USA, 1964)  
*Muchacha de las bragas de oro, La*, dir. Vicente Aranda (España, 1980).  
*New Year's Day*, dir. Suri Krishnamma (UK, 2000)  
*Pantaleón y las visitadoras*, dir. Francisco Lombardi (España, 2000).  
*Perfect Storm, The*, dir. Wolfgang Petersen (USA, 2000).  
*Picture Of Dorian Gray, The*, dir. Albert Lenin (USA, 1945).  
*Plácido*, dir. Luis García Berlanga (España, 1961).  
*Psycho*, dir. Alfred Hitchcock (USA, 1960).  
*Quiet Man, The*, dir. John Ford (USA, 1952).  
*Rebecca*, dir. Alfred Hichock (USA, 1940).  
*Rebel Without a Cause*, dir. Nicholas Ray (USA, 1955).  
*Robinson Crusoe*, dir. Luis Buñuel (Méjico, 1951).  
*Searchers, The*, dir John Ford (USA, 1956).  
*Spellbound*, dir. Alfred Hitchcock (USA, 1945).  
*Stagecoach*, dir. John Ford (USA, 1935).  
*To Be or Not To Be*, dir. Ernst Lubisch (USA, 1942).  
*Tristana*, dir. Luis Buñuel (Francia, 1970).  
*Ulysses*, dir. Marco Camerini (Italia, 1954).  
*Vertigo*, dir. Alfred Hitchcock (USA, 1958).  
*Wonderful Life*, dir. Frank Capra (USA, 1946).



*Working Girl*, dir. Mike Nichols (USA, 1988).

*Written on the Wind*, dir. Douglas Sirk (USA, 1956).

*Wuthering Heights*, dir. Robert Fuest (USA, 1970).

*Wuthering Heights*, dir. Peter Kosminski (GB, 1992).

*Wuthering Heights*, dir. Suri Krishnamma (USA, 2003).

*Wuthering Heights*, dir. Jacques Rivette (Francia, 1985).

*Wuthering Heights*, dir. William Wyler (USA, 1939).



## 7. -BIBLIOGRAFÍA.

- AGUILAR MORENO, J. (2007) *El cine y la metáfora*. Sevilla: Renacimiento.
- AHMED, A. S. (1992) *Bombay Films: the Cinema as Metaphor for Indian Society and Politics*. Cambridge: C.U.P.
- AITCHISON, J. (1994) *Words in the Mind: an Introduction to the Mental Lexicon*. Oxford: Blackwell Publishers.
- ALBIAC, G. (2005) "El juez y el asesino", *La razón*, 18-XI-2005.
- ALEIXANDRE, V. (1945) *La destrucción o el amor*. Madrid: Alambra.
- ALVARES y FRIAS (1991) *El cine como pasión*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- ANDERSEN, H. (2002) *El flautista de Hamelin*. Barcelona: Planeta Agostini.
- AUSTIN, J.L. (1962) *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- BALDELLI, P. (1970) *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Galerna.
- BALLÓ, J. & PÉREZ, X. (1995) *La llavor immortal: els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries.
- BARCELONA, A. (2003) *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: a Cognitive Perspective*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- BEAUGRANDE, R, de. (1980) *Text, Context And Process*. London: Longman.
- BELMONTE SERRANO, J. (2001) "Arturo Pérez Reverte y su relación con el cine". *Polo académico internacional sobre Arturo Pérez Reverte*. Universidad de Murcia.  
Internet: <http://www.icorso.com/phemero14.doc>
- BENET, V. (1999) *Un siglo de sombras. Introducción a la literatura y estética del cine*. Valencia: Ediciones de la Mirada.

- BERNSTEIN, B. (1976) *A Critique of the Concept of Compensatory Education*. New York: Teachers College Press.
- BLACK, M. (1993) "More About Metaphor". En Ortony, A. (ed.), *Metaphor And Thought*. Cambridge: C.U.P., 19-42.
- BLAKEMORE, D. (1988) "The Organization of Discourse". En Newringen, F. J. (ed.), *Linguistics. The Cambridge Survey IV: Language the Socio-Cultures in Text*, ed. by F.J.Newringen. Cambridge: CUP., 229-250.
- BLOCK, D. (1999) "Who framed SLA research? Problem framing and metaphoric accounts of the SLA research process". En Cameron, L. & Low, G. (eds.), *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge: C.U.P., 135-149.
- BORDWELL, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BRAVO, J. M. (coord.) (1993) *La literatura en lengua inglesa y el cine*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BRONTË, E (1985) *Wuthering Heights*. London: Penguin Books.
- BROOKE-ROSE (1958) *A Grammar of Metaphor*. Trowbridge and London: Redwood Press Limited.
- BROWN, S.J (1966) *The World of Imagery; Metaphor and Kindred Imagery*. New York: Russell & Russell.
- CADALSO, J. (1961) *Noches lúgubres*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CALDERÓN, P. (1986) *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- CANUDO, R. (2000) *El manifiesto de los siete artes*. Madrid: RBA.
- CARMONA, R. (1996) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, Signo e Imagen.
- CARROLL, N. (1996) *Theorizing the Movie Image*. New York : CUP.
- CARROLL, N & CHOI, J. (2006) *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- CARTER, R. (2004) *Language and creativity*. London: Routledge.
- CASETTI, F. (1994) *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, Signo e imagen.

- CHAUME, F. (1994) "Metàfora i traducció: estat de la qüestió". En Meseguer, Ll. (ed.), *Metàfora i creativitat*. Castelló: UJI, 261-266.
- CHEJOV, A. (2004) *El huerto de las cerezas*. Trad de Madrid: Alianza.
- CIRLOT, L. Ed (1995) *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona: Labor.
- CLIFTON, R. (1983) *The Figure in Film*. East Brunswick, N. J. Associated University Presses.
- COE, J. (1998) *The House of Sleep*. London: Penguin Books.
- COMPANY, J.M. (1987) *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- COMPANY, J. .M. & MARZAL, J. J. (1999) *La mirada cautiva: formas de ver en el cine español contemporáneo*. Valencia: Generalitat valenciana.
- COPLAND, A. (1952) *Music and Imagination*. New York: Harward University Press.
- CORTAZZI, M. & JIN, L. (1999) "Bridges to learning: Metaphors of teaching, learning and language". En Cameron, L. & Low, G. (eds.), *Reseraching and Applying Metaphor*. Cambridge: C.U.P., 149-177.
- CROFT, W. & CRUSE, A. (2005) *Cognitive Linguistics*. C.U.P. Cambridge.
- CUENCA, M. J. & HILFERTY, J. (1999) *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- DANESI, M. (2004) *Poetic Logic: The Role of Metaphor in Thought, Language and Culture*. Toronto: Atwood Publishing Madison.
- DEBATIN, B. (2000) "Cinematic Metaphors". Cambridge: C.U.P.
- Internet: <http://www.univie.ac.at/Wissenschaftstheorie/srb/srb/cinematic.html>.
- DE LA COLINA, J. & PÉREZ, T. (1993) *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot ediciones.
- DELEYTO, C. (1993) "El cine en la literatura. La influencia de la mirada". En Bravo, J. M. (coord.), *La literatura en lengua inglesa y el cine*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 83-97.
- DIJK, T.A. van (1980) *Text and context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*. London: Longman.

- DUBOIS, Ph. (1986) *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- DUNN, R. (2003) *Wuthering Heights*. New York: Norton Company.
- DURGNAT, R. (1973) *Luis Buñuel*. Madrid: Fundamentos.
- EISENSTEIN, S. M. (2001) *Hacia una teoría del montaje*. Trad. de J. García Vázquez. Barcelona: Paidós.
- ESCANDELL-VIDAL, M. V. (1993) *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Antrophos. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- EUGENIDES, J. (1993) *Las vírgenes suicidas*. Barcelona: Comunicación y Publicaciones.
- FERNÁNDEZ NISTAL, P. (1993) "Tipología de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias inglesas". En Bravo, J. M. (coord.), *La literatura en lengua inglesa y el cine*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 29-40.
- FLAUBERT, G. (1998) *Madame Bovary*. Trad. de G. Palacios. Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- FORCEVILLE, CH. (2005) "Cognitive Linguistics and Multimodal Metaphor". En Sachs-Hombach, K. (ed.), *Bildwissenschaft: Zwischen Reflektion und Anwendung*. Cologne: Von Halem, 264-284.
- - - (2008) "Metaphor in Pictures and Multimodal Representations". En Gibbs, R. W. Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. New York: C.U.P., 262-282.
- FORÉS, V. (2000) "The characters of Wuthering Heights".  
Internet: <http://www.uv.es/~fores/hbaron.html>.
- FRASER, B. (1993) "The interpretation of novel metaphors". En Ortony, A. (ed.), *Metaphor And Thought*. Cambridge: C.U.P., 329-342.
- FREEMAN, M. (2003) "Poetry and The Scope of Metaphors: Toward a Cognitive Theory of Literature". En Barcelona, A. (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 253-283.
- FRESNADILLO, M<sup>a</sup>. J. (2005) "Literatura y cine. Historia de una fascinación". En *Revista de Medicina y Cine* 1: 57-59.

- FUENTES, V. (1993) *Buñuel en México. Ilustraciones sobre una pantalla pobre*. Teruel: Instituto de estudios turolenses.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, R (1993) *Miguel Delibes: la imagen escrita*. Valladolid: Seminci.
- GARÍ, J. (1994) "Espeulum fascinants. Llindars metafòrics i transcodificació en *Wuthering Heights*". En Meseguer, Ll. (ed.), *Metàfora i creativitat*. Castelló: UJI, 119-151.
- - -. (1999) *Un cristall habitat*. Valencia: Tàndem edicions.
- GATES, R. (1992) *Production Management For Film And Video*. Oxford: Focal Press.
- GAUDREULT, A. & JOST, F. (1995) *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GIBBS, R. (1999) "Researching metaphor". En Cameron, L. & Low, G. (eds.), *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge: C.U.P., 29-49.
- GIBBS, R. W. Jr. (ed.) (2008) *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. New York: C.U.P.
- GIMFERRER, P. (1985) *Cine y literatura*. Barcelona: Planeta.
- GOATLY, A. (1997) *The Language of Metaphors*. London: Routledge.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1986) *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión. Madrid: Hiperión.
- - -. (1994) "Más acá y más allá de la metáfora: análisis textual de *Los pájaros*". En Meseguer, Ll. (ed.), *Metàfora i creativitat*. Castelló: UJI, 93-116.
- GROUPE "μ" (1993) *Tratado del signo visual: para una retórica de la imagen*. Trad. de M. Talens. Madrid: Cátedra.
- GUBAR, S. (2003) "Looking Oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell". En Dunn, R. (ed.), *Wuthering Heights*. New York: Norton Company, 379-394.
- GUBERN, R (1989) *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- HAIRE-SARGEANT, L. (2003) "Sympathy for the Devil: the Problem of Heatcliff in the film versions of *Wuthering Heights*". En Dunn, R. (ed.), *Wuthering Heights*. New York: Norton Company, 410-443.

- HALLIDAY, M. A. K. (1985) *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, R. (1976) *Cohesion in English*. London: Longman.
- HAWTHORNE, N. (1994) *The Scarlet Letter*. London: Penguin Classics.
- HAWKES, T. (1971) *Metaphor*. London: Methuen.
- HERNÁNDEZ LES, J. A. (2000) *Cine y literatura. Una metáfora visual*. La Coruña: Ediciones JC.
- HOMANS, M. (1992) "The Name of the Mother in *Wuthering Heights*". En Peterson, L. (ed.), *Wuthering Heights*. Boston: Bedford Books, 341-358.
- KENNEDY, J.M. (2008) "Metaphor and Art". En Gibbs, R. W. Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. New York: C.U.P., 447-461.
- KINDELÁN, P. (ed.) (2003) *Cumbres borrascosas (E.Brontë)*. Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- KOESTLER, A (1967) *The Gost in the Machine*. London: Pan.
- KRZESZOWSKI, T (2002) "From Target To Source: Metaphors Made Real". En Lewandowska, B. & Turewiz, K. (eds.), *Cognitive Linguistics Today*. Frankfurt and Main: Peter Lang GmbH, 139-159.
- LAÍNEZ, J. C. (1994) "La metáfora (la retórica) en el estudio del *Kammerspielfilm*. El caso de *Scherben* (Lupu Pick, 1921)". En Meseguer, Ll. (ed.), *Metàfora i creativitat*. Castelló: UJI, 179-188.
- LAKOFF, G. (1987) *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: Chicago University Press.
- - -. (1993) "The Contemporary Theory of Metaphor". En Ortony, A. (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge: C.U.P., 202-251.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University Chicago Press.
- LAKOFF, G. & TURNER, A. (1989) *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University Chicago Press.



- LANGACKER, R. W. (1987) *Foundations of Cognitive Grammar*. Stanford: Stanford University Press.
- - -. (1999) "Assessing the cognitive linguistic enterprise". En Jansen, T. & Redeker, G. (eds.), *Cognitive Linguistics: Foundations, Scope, and Methodology*. Berlin: Mouton de Gruyter, 13-61.
- LANGER, S. (2006) "A Note on the Film". En Carroll, N. & Choi, J. (eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 79-81.
- LEWANDOSWKA, B & TUREWICZ, K (eds.) (2002) *Cognitive Linguistics Today*. Frankfurt and Main: Peter Lang GmbH.
- LEECH, G. (1969) *A Linguistic Guide to English Poetry*. New York: Longman.
- LEECH, G. & SHORT, M. (1981) *Style in fiction*. London & New York: Longman.
- LOMAS, C. (1996) *El espectáculo del deseo*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- LOPES, D. (2006) "The Aesthetics of Photographic Transparency". En Carroll, N. & Choi, J. (eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 35-43.
- LÓPEZ DE ABIADA, J.M (2003) "Aplicaciones didácticas: literatura, lengua, cultura y cine". En *Hispanorama* 100: 41-53.
- LÓPEZ, O (2006) "Cine y literatura, una historia de amor", en *Qué leer* 111: 4.
- MCCARTHY, M. (1991) *Discourse Analysis for Language Teachers*. Cambridge: C.U.P.
- MAHON, J. (1999) "Getting your sources right: What Aristotle didn't say". En Cameron, L. & Low, G. (eds.), *Researching and Applying Metaphor*. Cambridge: C.U.P., 69-81.
- MARSÉ, J. (1994) "El paladar exquisito de la cabra. La literatura en la gran pantalla", *El País*, 13-XII-1994.
- MARTIN, M. (2005) *El lenguaje del cine*. Trad. de María Segura. Barcelona: Gedisa editorial.
- MARTORELL, J. (1961) *Tirant lo Blanc*. Barcelona: Edicions 62.

- MAYER, R. (1993) "The instructive metaphor: Metaphorics aids to students understanding of science". En Ortony, A. (ed.), *Metaphor And Thought*. Cambridge: C.U.P., 561-579.
- MESEGUER, LL. (ed.) (1994) *Metàfora i creativitat*. Castelló : Universitat Jaume I.
- MILTON, J. (1986) *El paraíso perdido*. Trad. de E. Pujals. Madrid: Cátedra, Letras Universales.
- MÍNGUEZ, N. (1998) *La novela y el cine. Análisis comparado de los dos discursos narrativos*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- MIRÓ, G. (1991) *Las cerezas del cementerio*. Madrid: Taurus ediciones.
- MONEGAL, A. (1993) *Luis Buñuel de la literatura al cine*. Barcelona: Anthropos.
- MORALES, H (1997) "Relatos literarios en imágenes". En *Revista de Comunicación* 2: 5-9.
- NEWMARK, P. (1995) *A Textbook of Translation*. London: Phoenix Elt.
- NIEMEIER, S. (2003) "Straight from the Heart– Metonymic and Metaphorical Explorations". En Barcelona, A. (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads*. Berlin: Mouton de Gruyter, 194-211.
- NUSSBAUM, M. (2003) "Wuthering Heights: the Romantic Ascent". En Dunn, R. (ed.), *Wuthering Heights*. New York: Norton Company, 394-410.
- ORTONY, A. (1979) *Metaphor and Thought*. Cambridge: CUP.
- ORTONY, A (1988) *The Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge: C.U.P.
- PAOLETTI, M. (1992) "Acerca de las relaciones entre cine y literatura". En *Actas del Congreso sobre Literatura de dos mundos. El encuentro*. Murcia: Colección Carabelas.
- PEÑA-ARDID, C. (1992) *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1999) *Fortunata y Jacinta: Dos historias de casadas II*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- PETERSON, L. (ed.) (1992) *Wuthering Heights*. Boston & New York: MacMillan Press LTD.

- PLATAS TASENDE, A. M<sup>a</sup> (coord.) (1994) *Literatura, cine y sociedad*. Oleiros: Tambre.
- PONTEROTTO, D. (2003) "The Cohesive Role of Cognitive Metaphor In Discourse and Conversation". En Barcelona, A. (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads*. Berlin: Mouton de Gruyter, 283-299.
- PRYLUCK, C.B. (1975) "The Film Metaphor: The use of Language Based Models in Film Study". En *Literature/Film Quarterly* 3 (2): 117-123.
- PUJALS, G. & ROMEA, M<sup>a</sup>. C. (coord.) (2001) *Cine y Literatura. Relación y posibilidades didácticas*. Barcelona: Horson. ICE Universidad de Barcelona.
- QUIROGA, H. (2004) *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Palencia: Menoscuarto.
- RAFFERTY, T. (2006) "Everybody Gets a Cut: Give Viewers Dozens of Choices -and that's the problem". En Carroll, N. & Choi, J. (eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 44-48.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992) *Diccionario de la lengua española*. (ed. 21) (2 vols.). Madrid: Espasa Calpe.
- RICHARDS, I.A. (1936) *The Philosophy Of Rhetoric*. New York & London: Oxford University Press.
- RICOEUR, P. (1978) *The Rule of Metaphor*. Trad. de R. Czerny. London: Routledge.
- ROJAS, F. (1987) *La Celestina*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.
- ROSCH, E. & LLOYD, B. (1978) *Cognition and Categorization*. Hillsdale (N.J): Erlbaum.
- RUMELHART, D. (1993) "Some problems with the notion of literal meanings". En Ortony, A. (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge: C.U.P., 71-83.
- SADOCK, J. (1993) "Figurative speech and linguistics". En Ortony, A. (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge: C.U.P., 42-58.
- SAMARANCH, F. (1967) *Obras completas de Aristóteles: Retórica*. Madrid: Aguilar.

- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2001) "Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente". En *Comunicar, revista científica de comunicación y educación* 17: 66-70.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1999) *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- SCRUTON, R. (2006) "Photography and Representation". En Carroll, N. & Choi, J. (eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 19-34.
- SEARLE, J.R. (1993) "Metaphor". En Ortony, A. (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge: C.U.P., 83-111.
- SEMINO, E. & STEEN, G. (2008) "Metaphor in Literature". En Gibbs, R. W. Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. New York: C.U.P., 232-246.
- SHAKESPEARE, W. (2000) *Romeo and Juliet*. London: Penguin Classics.
- SHEN, Y. (2008) "Metaphor and Poetic Figures". En Gibbs, R. W. Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. New York: C.U.P., 295-307.
- SOARES DE PESSOA, B (1982) *Livro do desassossego*. Lisboa: Ática.
- SÓFOCLES (2001) *Edipo rey*. Trad de J. López Morillas. Madrid: Alianza Editorial.
- SOLÁ, A. (2001) "Del film al papel: experiencias de los diferentes niveles escolares". En Pujals, G. & Romea, M. C. (eds.), (coords.), *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*. Barcelona: Horson. ICE Universidad de Barcelona.
- SPARSHOTT, F.E (2006) "Vision and Dream in the Cinema". En Carroll, N. & Choi, J. (eds.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: an Anthology*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 82-90.
- STANFORD, W (1936) *Greek Metaphor*. Oxford: Blackwell.
- STEEN, G. (1994) *Understanding Metaphor in Literature: an Empirical Approach*. New York: Longman Group Limited.
- STEVENSON, R. L. (1994) *Doctor Jekyll and Mr. Hide*. London: Penguin Classics.
- TALENS, J. (1983) *El ojo tachado*. Madrid: Cátedra.

- TATO GARCÍA-ESPADA, J. L. (1975) *Semántica de la metáfora*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantino.
- TODOROV, T. (1971) *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- ULLMANN, S. (1962) *Semantics: an Introduction to the Science of Meaning*. Oxford: Basil Blackwell.
- UNGERER, F. & SCHMITH, H.J. (1996) *An Introduction to Cognitive Linguistics*. London: Longman.
- URRUTIA, J. (1984) *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Alfar.
- VARGAS LLOSA (1976) "Declaraciones a A. Lara", *El País*, 10-VI-1976.
- VERA, P (1989). *Entrevistas a Vicente Aranda*. Madrid: Ediciones J.C.
- WHITTOCK, T. (1990) *Metaphor and Film*. CUP: Melbourne.
- WILDE, O. (1994) *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Classics.
- WILSON, G. (1986) *Narration in Light*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- WION, P. H. (1992) "The Absent Mother in *Wuthering Heights*". En Peterson, L. (ed.), *Wuthering Heights*. Boston: Bedford Books, 315-329.
- ZORRILLA, J. (2001) *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas.



## 8.-Apéndices

### 8.1. Apéndice 1: Imágenes metafóricas de los filmes analizados.

#### a.- Wyler

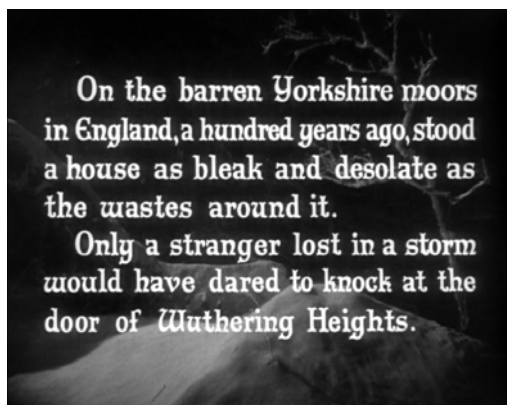


Imagen 1



Imagen 2

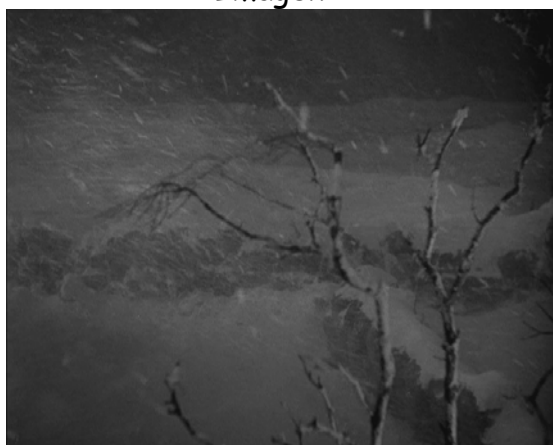


Imagen 3

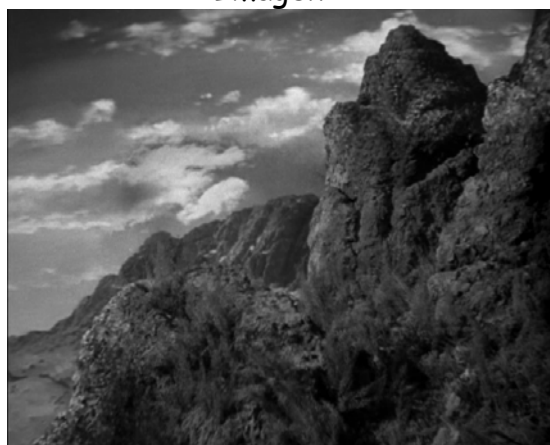


Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9

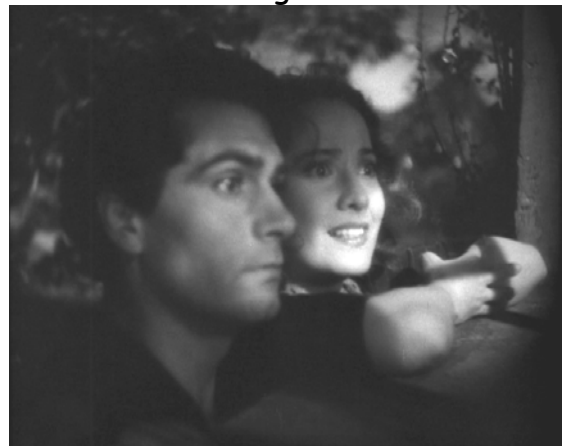


Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12





Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15



Imagen 16



Imagen 17

b. - Buñuel



Imagen 18



Imagen 19



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23



Imagen 24

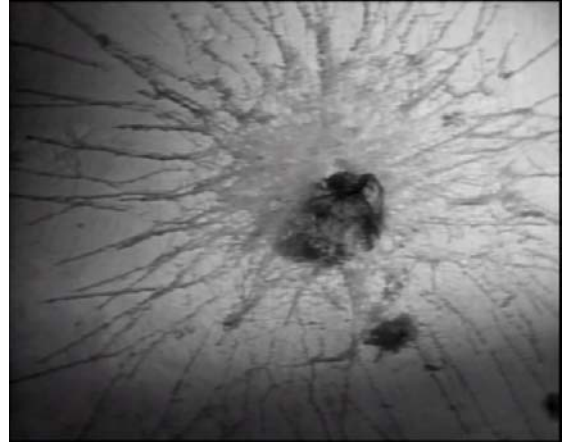


Imagen 25



Imagen 26



Imagen 27



Imagen 28



Imagen 29



Imagen 30



Imagen 31



Imagen 32



Imagen 33



Imagen 34

c. - Krishnamma



Imagen 35



Imagen 36



Imagen 37



Imagen 38



Imagen 39



Imagen 40





Imagen 41



Imagen 42



Imagen 43



Imagen 44



Imagen 45



Imagen 46

**8.2.- Apéndice 2: DVD con las escenas más representativas por su contenido metafórico de los filmes analizados.**

**8.3.- Apéndice 3: Cd con las canciones más representativas por su contenido metafórico de la banda sonora del *Wuthering Heights* de Krishnamma.**