

***Jude the Obscure* de Thomas Hardy e *Jude* de Michael Winterbottom: a intolerancia victoriana vista dende a perspectiva cinematográfica**

Cristina Blanco Outón

RESUMO Cristina Blanco Outón comeza por presentar e dar conta da recepción que tiveron no seu momento tanto a novela de Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (1895), coma a versión cinematográfica, que baixo o título de *Jude*, levou á pantalla Michael Winterbottom en 1996. A seguir, realiza unha análise centrada en cómo son adaptados á pantalla elementos como o espacio, os personaxes, os animais, o símbolo da trampa ou as imaxes da morte, resaltando que a principal característica da versión cinematográfica fronte á escrita é a imprescindible brevidade narrativa.

ABSTRACT Cristina Blanco Outón begins by giving an account of the reception accorded the novel by Thomas Hardy, *Jude the Obscure* on its publication in 1895, and that of the film version, *Jude*, made by Michael Winterbottom in 1996. She then analyses how elements such as space, characters, animals, deceit or images of death are adapted to the screen, bearing in mind that the defining characteristic of film versus novel is the necessary narrative brevity of the former.

109

1. Versións filmadas

Antes da versión cinematográfica realizada por Michael Winterbottom en 1996, a novela de Thomas Hardy *Jude the Obscure* (1895) foi obxecto dunha adaptación televisiva en seis episodios levada a cabo polo director Hugh David. Ademais, o grupo dramático “Masterpiece Theatre” tentou converter a obra novelesca en peza teatral con escaso éxito a principios dos anos setenta.

Estamos a falar, por tanto, dun texto que ten recibido ampla atención dos medios de expresión artística máis actuais, malia o afastados que poden resultar os asuntos tratados nel, tales como o cuestionamento da institución matrimonial, a liberdade sexual e os embarazos non desexados ou a falta de

mobildade social, que impide a un membro da clase traballadora acceder aos estudos universitarios. Un século no que se teñen normalizado situacións como as encarnadas pola parella protagonista da novela (que son marxinaados por viviren xuntos e non estaren casados), no que o uso de métodos anticonceptivos permite, na maioría dos casos, o control da natalidade e no que a universidade abriu as súas portas a numerosos alumnos, dista moito das rixideces victorianas reflectidas no libro. Quizais, en parte, o interese que a obra máis polémica de Hardy ten despertado nos ámbitos cinematográfico e televisivo teña a súa explicación no que algúns críticos chaman o carácter “cinemático” dos escritos deste artista¹. Como afirma Geoffrey Hemsted no seu capítulo sobre a novela victoriana, o autor foi un promotor da evolución literaria, pois a súa prosa combinou as formas da traxedia e do realismo ata crear un expresionismo revolucionario baseado no episodio simbólico². Este carácter moderno e innovador da produción de Hardy xustifica, no que a nós respecta, o feito de que as páxinas de *Jude the Obscure* non fosen as únicas en seren trasvasadas a imaxes na pantalla. Outras obras do mesmo creador, *Far from the Madding Crowd* (1874) e *Tess D'Urbervilles* (1891) foron motivo de inspiración para guionistas televisivos e cinematográficos. A primeira deu orixe, inicialmente, a unha adaptación de Larry Trimble en 1915 e a un film de John Schlesinger en 1967. No que se refire a *Tess D'Urbervilles*, foi dramatizada como película por Marshall Neilan en 1924 e en 1979 inspirou a famosa cinta protagonizada por Nastasja Kinsky e realizada por Roman Polanski. Finalmente, tamén a obra *The Return of the Native* (1878) foi adaptada para a televisión por Hallmark.

A versión cinematográfica da que imos falar aquí, a realizada en 1996 por Michael Winterbottom, tivo –o mesmo que a propia novela– unha desigual acollida entre a crítica. En España, o cinéfilo e colaborador do diario *El Mundo*, Juan Pando, defínea como “un reto a la moral victoriana” e opina que o seu maior logro é a maxistral interpretación de Kate Winslet, a quen considera “uno de los valores más sólidos” do cine contemporáneo, destacando a

¹ En Robert Giddings & Erica Sheen (eds.), *The Classic Novel: From Page to Screen*, Manchester & New York: Manchester University Press, 2000, p. 93 e David Lodge, “Thomas Hardy and the Cinematographic Form”, *Novel*, 7, 1974, pp. 254-64.

² Geoffrey Hemstedt, “The novel”, en Laurence Lerner (ed.), *The Context of English Literature. The Victorians*, London: Methuen, 1978, p. 23. No que se refire ao carácter innovador da obra de Hardy, o afamado crítico Irving Howe desenvolve no seu estudo de *Jude the Obscure* a idea de que esta é a novela máis “moderna” do escritor (Irving Howe, “On *Jude The Obscure*”, en Ian Watt (ed.), *The Victorian Novel. Modern Essays in Criticism*, London: Oxford University Press, 1976, p. 434).

súa participación noutros filmes inspirados por textos literarios, tales como *Sense and Sensibility* (pola que foi nominada ao Oscar á mellor actriz secundaria en 1995) e *Othello*, de Kenneth Branagh³. Outro especialista do noso país, Pedro Miguel Lamet, dá título ao seu estudio da cinta coa expresión “Prohibido soñar” e fala do fatalismo da película, á que compara cunha traxedia grega. No que respecta á realización da obra, o crítico destaca a utilización das cores e paisaxes levada a cabo por Eduardo Serra, director de fotografía, de quen afirma “es tan central en el film como el propio Winterbottom”⁴. Para Lamet, sin embargo, Jude fracasa como artefacto poético porque:

Hay en todo él un distanciamiento que uno no llega a saber si es carencia de inspiración o pretendida constatación sociológica.

Los personajes se mantienen hasta el final como enigmas. El sueño de Sue no se traduce sino en una frialdad física, como su perfecto pero inaccesible cuerpo desnudo. Se diría que el sueño se desflora cuando se hace realidad. Que se pierde la historia personal en la reconstrucción formalmente perfecta de la época y la circunstancia social. El británico no nos aproxima al alma de sus criaturas cinematográficas, como puede hacer un David Lean en *La hija de Ryan*, para enfrentarlos con su entorno como individualidades. Winterbottom prefiere la óptica objetiva, el retrato de la circunstancia, que conforma la vida, sean los páramos de la infancia de Jude o las convenciones sociales que acaban con el encanto liberado de Sue. Se diría que sus personajes son más cuerpo que alma, son pedazos de esa tierra que representan⁵.

111

No seu tempo, o rexeitamento tamén caracterizou a recepción crítica da novela. Inmediatamente despois da súa publicación, foron moitos os lectores destacados que se apresuraron a anatemizar o texto pola súa irreverencia relixiosa e o seu descarnado desprezo da moral victoriana⁶. De entre as múltiples sentencias condenatorias, a máis famosa é a do bispo de Wakefield, que declarou estar tan disgustado pola insolencia e indecencia do libro que o tiña arroxado ao

³ Juan Pando, *El Mundo*, Departamento de Internet.

⁴ Pedro Miguel Lamet, “Jude. Prohibido soñar”, *Reseña*, nº 281, marzo 1977, p. 19.

⁵ *Ibid.*

⁶ De feito, Samuel C. Chew e Richard D. Altick afirman no seu volume sobre o século XIX que a mera publicación de *Jude the Obscure* constitúe en si mesma una proba de que a intolerancia victoriana comezaba a se debilitar (Samuel C. Chew & Richard D. Altick, *The Nineteenth Century and After [1789-1939]*, vol. IV de *A Literary History of England*, ed. Albert C. Baugh, London: Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 1468).

lume. Como sinala Marlene Springer no seu estudio da obra de Hardy, mesmo os defensores de *Jude* puñan como obxeción ao texto a demoledora crueza e insensibilidade deste⁷. Quizais as palabras de Lamet e doutros espectadores actuais que coinciden con ela ao falaren de distanciamento e frialdade teñan a súa orixe no propio texto máis que na súa adaptación para a pantalla. De feito, o crítico cinematográfico anglófono James Berardinelli contradí os seus colegas cando opina que o filme é un exemplo de intensidade emocional porque reinterpreta de xeito efectivo a historia creada por Hardy:

The emotional intensity of *Jude* rivals that of films like *Carrington* and *The Remains of the Day*. The honesty of the story and the faithfulness of the production are the two key factors why. But top notch production values and strong performances aren't the only reasons for *Jude's* success. More important than even these critical elements is the universality of the sad, unforgettable love story that Thomas Hardy first told, and Michael Winterbottom has so effectively reinterpreted⁸.

112 O colaborador da afamada revista especializada *Sight and Sound*, Geoffrey Macnab, ofrécenos unha visión tamén positiva aínda que menos apaixonada da película⁹. Macnab establece un paralelismo entre as escenas bucólico-amorosas protagonizadas por Christopher Eccleston e Kate Winslet e *Jules et Jim* (1961), de François Truffaut, ou *The Way We Were* (1973), con Robert Redford e Barbra Streisand. Tras analizar o que el considera os puntos débiles e fortes de *Jude* e describir a relación da película coa novela, o crítico chega á seguinte conclusión:

Hardy's novels are episodic which probably explains why they lend themselves so easily to television adaptation. Hossein Amini's script, which resorts to written intertitles to introduce each new segment of the narrative, doesn't even attempt to disguise the literary origins of the material.

Despite its grim storyline and occasionally leaden pacing, this *Jude* is still ultimately a heartrending piece of work. It is noticeable how

⁷ Marlene Springer, *Hardy's Use of Allusion*, London: The Macmillan Press, Ltd., 1983, p. 148.

⁸ James Berardinelli, "Jude: A Film Review by James Berardinelli", <http://movie-reviews.colossus.net/movies/jude.html>.

⁹ Geoffrey Macnab, "Jude", *Sight and Sound*, Vol. 6, Issue 10, October 1996, pp. 45-46.

the colours darken and the characters themselves seem to pall as circumstances grind them down. Kate Winslet, outstanding as Jude's fiercely cousin and lover Sue, starts in an exuberant groove, but by the final reel is almost mute with suffering. The humourless Eccleston, for his part, reaches a depth of solemnity which even he has seldom matched. As in the book, there's a sense of fatalistic ritual about the way events unfold. Although they're victims of typically British moral and class prejudice, Jude and Sue are also like characters in a Greek Tragedy: they've offended the Gods and must pay for it¹⁰.

Macnab insiste aquí na facilidade que supón para os artífices do medio cinematográfico o feito de que o texto literario de partida estea tan segmentado. O certo é que Hardy, que xa tivera problemas para publicar a súa anterior novela *Tess*, decidiu converter *Jude* nun serial para unha revista, o que facilitou a comercialización. Aínda que a obra apareceu finalmente no formato no que hoxe a coñecemos, esta necesidade de fragmentar as súas obras influíu sen dúbida no xenio creativo do autor.

2. A película e a novela

113

A conclusión das palabras de Macnab que acabamos de mencionar presenta a Jude e Sue como protagonistas dunha traxedia grega. Así se insiste na referencia aos clásicos –xa suxerida polo crítico español Miguel Lamet– que nos mergulla no mesmo centro dunha novela na que abundan as alusións e citas de textos relixiosos e autores da tradición grecorromana¹¹. Efectivamente, *Jude the Obscure* preséntanos unha serie de personaxes que loitan por escapar dunhas forzas que terminan por derrotalos física e moralmente. Deses confrontación coas inexorables leis sociais e naturais xorden tanto a película coma a novela. A principal diferenza entre ambas estriba en que mentres o texto dispón de moito espacio (algo máis de 500 páxinas) para desenvolver o conflito, a cinta debe atender á convención que limita a súa duración a un tempo que oscila entre a hora e media e as dúas horas. A necesaria selección de episodios, imaxes e personaxes que esta brevidade narrativa impón no medio cinemato-

¹⁰ *Op. cit.*, p. 46.

¹¹ Para un estudio pormenorizado das alusións a outros textos en *Jude* pódese consultar a obra de Marlene Springer (*Hardy's Use of Allusion*, 146-174) xa citada.

gráfico con respecto ao literario vai revelar a qué aspectos se lle confire máis importancia no desenvolvemento temático da película.

Tanto a obra literaria coma a súa versión filmada presentan o ser humano como entidade dividida en corpo e mente, unha faceta física e outra espiritual, un compoñente instintivo ou animal e outro máis intelectual ou racional. Esta segmentación, que Catherine Ann Porter definiu como oposición entre natureza e segunda natureza¹², cristaliza na caracterización das personaxes femininas. Por unha banda, topamos con Arabella Donn, filla dun criador de porcos, que quenta un oviño de ave entre os seus seos e aborda descaradamente a Jude tirándolle un anaco de carne (o pene dun porco na novela), mentres el permanece aborto nos seus autores clásicos. A señorita Donn representa a sensualidade e a carnalidade máis brutais e ofrece deste xeito un contrapunto á reprimida e case que etérea Sue, figura feminina perdida no reto que para ela supón a relación amorosa. Sue Bridehead escomeza a súa carreira na ficción como traballadora nunha tenda de obxectos e libros relixiosos e prosegue como mestra de escola defensora de ideas revolucionarias sobre a relixión e a moral dominantes. Entre as dúas, Jude Fawley, atrapado na carnalidade de Arabella cando quere dedicar toda a súa atención aos libros e prendado do soño inaccesible que Sue representa, en claro paralelismo coas súas aspiracións universitarias. Como indica o propio Michael Winterbottom, o máis impresionante nesta novela e que ao crear os seus personaxes, Thomas Hardy “takes very ordinary people in very ordinary circumstances, puts them through the most extraordinary experiences and transforms them into heroes and heroines”¹³. Efectivamente, Jude termina sendo o heroe tráxico desta historia, pois el é quen máis fondamente padece as consecuencias das ataduras biolóxicas e sociais dende o principio ata o fin. Xa de pequeno é castigado cruelmente por terse apiadado dos corvos. A lei natural (descrita como “mutual butchery” na novela)¹⁴ di que o máis forte non debe apiadarse do débil e o mesmo principio guía a boa parte da sociedade civilizada. Como adulto, Jude vese obrigado a casar con Arabella a consecuencia dunha combinación de cebo biolóxico (o suposto embarazo da moza) e convencional (o matrimonio imposto ás parellas en tales circunstancias), que vai condicionar toda a súa traxectoria. Finalmente,

¹² Catherine Ann Porter, “Notes on a Criticism of Thomas Hardy”, en Ian Watt (ed.) *The Victorian Novel*, p. 399.

¹³ Citado en Ben Hoffman, “Jude (1996): A Film Review by Ben Hoffman”, www.rec.arts.movies.reviews

¹⁴ Thomas Hardy, *Jude the Obscure*, Harmondsworth: Penguin, 1984, p. 378. A partir deste momento todas as referencias á novela corresponderán a esta edición.

el é a principal vítima da terríbel evolución de Sue, con quen intercambia posicionamentos no papel de revolucionaria. Ela acabará por se converter na principal representante dunha máxima recollida na novela (“the letter killeth”, p. 468) contra a que se tiña rebelado ardorosamente ata o momento¹⁵.

Todos estes feitos narrativos están recollidos nas imaxes filmadas, que ao presentárense divididas en distintos tramos espaciais contribúen a recordar ao espectador que o que se reflicte na pantalla é unha fiel réplica dun texto literario. O mesmo que a novela, a película estrutúrase en torno a unha reiteración ou circularidade espacial que, ao igual que as trampas, enfatiza o sentido trágico das traxectorias dos protagonistas ao que antes aludiamos.

A continuación imos analizar cómo cada un destes aspectos (espacio, personaxes, o símbolo da trampa e as imaxes de morte) se traducen á pantalla, tendo sempre en conta que a principal característica da versión cinematográfica fronte á escrita é a imprescindíbel brevidade narrativa.

2.1. Espacio

Os lugares dos que os personaxes proceden e ao que irremisibelmente regresan son fundamentalmente dous: Marygreen e Christminster. Jude retorna en diversas ocasións ao sitio onde a súa tía Drusilla o criara. Do mesmo xeito, vai regresar a Christminster, cidade universitaria trasunto literario e filmico da británica Oxford¹⁶. Da mesma maneira que Jude xamais vai conseguir liberarse das súas ataduras con Arabella, do seu soño académico, do seu amor por Sue nin da intolerancia que o rodea, tampouco vai ser capaz de fuxir do magnetismo que semellan exercer sobre el os lugares conectados con estas circunstancias. De aí que as primeiras imaxes da película sexan una presentación dun Jude aínda rapaz en Marygreen. Para mostrar ao espectador que a introducción constitúe un *flashback* no tempo narrativo do filme, o realizador utiliza o branco e negro, co que logra non só dar a impresión de pasado senón

¹⁵ Estes xogos de paralelismos e simetrías nos que se cimenta a novela son probabelmente consecuencia dos coñecementos de arquitectura que levaron a Hardy a traballar co prestixioso arquitecto Sir Arthur Bloomfield entre 1862 e 1867.

¹⁶ Aínda que, polas súas connotacións xeográficas, académicas e relixiosas, o espectador tende a identificar Christminster con Oxford e o imaxinario Wessex co condado de Dorset, na realidade os exteriores da película foron rodados en Edimburgo, Yorkshire Dales e Durham, segundo se nos informa na revista *The University of Durham Magazine* (Nº 3, Spring 1996, p. 12).

tamén infundir un tono desolado e pesimista ao comezo da cinta. Os paxaros negros e sen vida que penden dun poste destacando sobre o fondo dun ceo branco anticipan a desgraciada morte dos nenos, que van aparecer máis adiante colgados do teito.

Nesta escena inicial, Jude é castigado pola súa xenerosidade coas aves, ás que deixa peteirar no sementado (cando o seu cometido era precisamente espantalas). Así se adianta un dos conflitos centrais das obras literaria e cinematográfica, o enfrontamento do individuo coas normas establecidas, que vai conducir o protagonista ao seu tráxico fin. Na película, este primeiro episodio ten como trasfondo unha terra parda e solitaria que se ofrece en picado e panorámica, o que permite ao espectador contemplar os longos sucos que o arado deixou no solo. Neste vasto fondo aparece o diminuto Jude, que camiña en sentido distinto ao marcado pola man do home na terra, imaxe que insiste no afán do rapaz por ser diferente, por se resistir ao preestablecido.

A seguinte escena de introducción espacial proporciona outro dos eixos en torno aos que vai xirar a vida do protagonista: Christminster. Nun contorno sombrío, a cidade da luz semella distante e envolta en brumas, igual que o soño de Jude respecto dela.

No filme, ademais da reveladora presentación destas dúas situacións, topamos unha utilización do contraste entre espacios abertos e espacios pechados, ambientes opresivos e relaxantes, escuridade e luminosidade, cando Sue decide abandonar o seu home, o formal mestre Phillotson, para comezar unha vida pouco convencional xunto a Jude. É precisamente na serie de escenas dedicadas a esta fase transitoria das existencias dos protagonistas nas que a crítica á que antes aludiamos establece un paralelismo entre a obra de *Winterbottom* e a bucólica *Jules et Jim* ou a romántica *The Way We Were*.

O momento climático da partida de Sue é presentado cara á metade da película mediante unhas secuencias nas que contrastan as estancias pechadas, cheas de portas, ventás e mobles, onde o mestre e a súa esposa viven de xeito ordenado, co feliz vagabundeo dos namorados Sue e Jude na praia ou no campo. Do ambiente opresivo da casa do mestre e da carruaxe na que percorren o traxecto ata a estación do tren pásase ao ambiente relaxado e á ledicia dos dous amantes, que xogan en espacios abertos. Da escuridade, a noite e as

roupas de cores apagadas pásase á claridade do día, á luz e ás teas de cores vivas. Ata a música contribúe a subliñar a felicidade da parella, felicidade que axiña se vai ver truncada pola intolerancia duns convencionais veciños, que van penalizar os protagonistas por non respectar a lei do matrimonio.

2.2. Personaxes

Os personaxes que deambulan por estes lugares e estancias forman, como xa temos observado, dous triángulos amorosos que se entrecruzan. Trátase das relacións entre Jude, Sue e Arabella, por unha banda, e Sue, Jude e Phillotson, por outra. Imos tratar aquí do primeiro, que é ao que tanto a película coma a novela lle confiren maior importancia.

2.2.1. *Jude*

Xa temos mencionado o feito de que Jude Fawley encarna o heroe trágico atrapado no seu destino. A súa característica máis salientábel é o seu afán por afastarse do rabaño, das convencións sociais que o empuxan cara a unha vida de canteiro que el tenta cambiar pola de universitario. Como o seu mestre, é o propio Phillotson quen se encarga de sementar na mente moza de Jude o exclusivo soño académico.

117

Na introducción en branco e negro do filme –o *flashback* que resume a infancia de Jude– topamos unha escena engadida polo seu realizador. Trátase do momento en que Phillotson está a piques de abandonar a vila e reúne a todos os seus alumnos para lles facer unha foto de grupo que constitúe –cámara fronte a cámara– unha alusión ao propio medio cinematográfico. Jude é o derradeiro en se achegar ao conxunto de rapaces, feito que destaca a súa diverxencia da maioría. Do mesmo xeito, el é o único que acompaña a Phillotson cando o mestre emprende a súa marcha de Marygreen. A escena é filmada nun picado similar ao que presentaba o rapaz abandonando o terreo arado. Dende arriba, a cámara enfoca o carro no que viaxan Jude e Phillotson e que interrompe e disgrega un rabaño de ovellas, que tralo paso do vehículo volve xuntarse. Unha vez máis, a soidade da individualidade fronte ao grupo queda patente no medio visual.

O seguinte episodio salientábel no desenvolvemento do personaxe cinematográfico é unha escena nun bar que se ofrece en contrapicado. Jude, subido a

unha mesa, ocupa un plano superior ao da masa, que o escoita falar das escrituras e dos idiomas clásicos en actitude de mofa. A escena termina cunha pintada alusiva aos coñecementos do protagonista, que, ao escribir nos muros da cidade, se erixe en figura dobremente marxinal. Por unha banda, Jude acaba de comprobar que os membros da súa clase social non comprenden as súas aspiracións e foxe deles cara a un lugar solitario onde liberar a súa cólera. Por outra, o acto vandálico do heroe demostra a súa frustración perante a reiterada negativa con que son respostados os seus intentos de integración no mundo universitario, do que acaba de ser excluído unha vez máis.

O outro ámbito da súa existencia no que Jude fracasa é na súa relación con Sue. Tamén neste aspecto da súa traxectoria se combinan soños e desenganos, enfróntanse individualidade e convención. Agobiada polas estrictas imposicións do colexio feminino onde tenta completar a súa formación, Sue visita a Jude nunha noite de chuvia. No momento no que a personaxe interrompe a actividade intelectual do seu curmán, ao espectador ofrécese un primeiro plano da mesa de estudio de Jude, presidida por unha imaxe anxelical que el comprara na tenda na que traballaba Sue. Para facer máis explícita a asociación entre a estatuíña alada e a moza, vemos que Jude ten colocada aos pés da figura unha fotografía da muller. Ao longo do filme, esta imaxe vaise converter en *leitmotif* visual dunha historia que vincula constantemente os dous soños do protagonista: os estudos superiores e a rebelde e intelectual señorita Bridehead. A escena prosegue e mostra a Sue na habitación do seu curmán vestida coma un home –pois o seu vestido estaba mollado polo orballo– comportándose de xeito máis masculino e atrevido que o propio Jude. É ela quen fuma e ri das normas establecidas con obras e palabras. Mentres se producía o intercambio de roupas, Jude permanecía fóra da casa, abaixo, no escuro, observando a figura núa da súa prima arriba, a contraluz, fronte á ventá. Así visúalizase na película a idea novelesca de que a personaxe feminina representa para a traxectoria do heroe a estrela (p. 137), a luz radiante (p. 246) e o diamante (p. 462) cos que fora identificada no texto literario.

Finalmente, tras dun largo periplo, Jude volve a Christminter, ao soño que acabou dando forma aos pasteis que el e Sue se ven na obriga de vender polas feiras. O retorno presenta o heroe novamente á marxe de todos. Ao chegar á cidade, Jude contempla un desfile de universitarios, do que claramente está excluído. Ao mesmo tempo, os seus antigos compañeiros recoñéceno e preguntanlle, con malicia, qué foi das súas aspiracións académicas.

2.2.2. Sue

Aínda que é Jude quen dá título ao libro e á película, como temos comprobado, este heroe tímido e calado defínese a través da súa relación con Sue Bridehead, sobre todo no filme, no que se prescinde da tradicional voz en off substitutiva do narrador literario. O espectador vese así privado da figura encargada de transmitir ao lector as impresións e os pensamentos dos personaxes, polo que cobran especial relevancia as presentacións e as relacións de contraste e semellanza entre personaxes como método de caracterización.

A primeira vez que Sue aparece en escena, tanto na versión cinematográfica coma na escrita, a súa vinculación ao mundo da espiritualidade e as letras resulta evidente. Na película, a música de fondo contribúe a resaltar o misticismo dunha figura á que Jude observa a través dos escaparates da tenda de obxectos relixiosos. O seu vestido é branco e a súa luminosidade facilita o seguimento que Jude fai dela polas rúas de Christminster. Todos estes detalles da caracterización de Sue contrastan coa presentación da súa oponente, Arabella. Como veremos máis adiante, a outra muller de Jude representa a carnalidade máis brutal, a violencia, a falla de harmonía. De aí que apareza insistentemente relacionada con cores escuras, polo loito, e cos aspectos máis burdamente materiais e físicos da existencia.

119

Xa temos sinalado aquí que Sue é –o mesmo que Christminster– a luz para Jude. En consonancia con esta imaxe inspiradora, a personaxe literaria aparece repetidamente vinculada á beleza e inocencia das flores. Así, na novela, identifícase a Sue coa flor á que o seu nome alude (“looked so much like the lily her name connoted”, p. 445), cando a protagonista, pálida e desmellorada, decide regresar a Phillotson. Anteriormente, a Sue máis díscola tiña descrito o ramo dunha noiva como “the garland which decked the heifers of sacrifice in old times” (p. 355), sen saber que ela mesma vai acabar sendo vítima do sacrificio que aquí relaciona coas flores dos altares. Na película estas asociacións son substituídas por unha escena –que non figura no texto escrito– na que Sue e Jude pasean por un xardín botánico. O que máis admira á moza é o ambiente exótico deste lugar, ao que acode, unha vez máis, fuxindo de limitacións e formalismos. A intransixencia que restrinxía a condición feminina naquela época vese representada aquí nas risiñas ridículas e nerviosas dunhas rapazas que pasan por diante dos dous protagonistas, aos que probabelmente toman por unha parella de namorados.

A independente actitude de Sue mesmo se plasma nunha escena na que se representa o primeiro acto incoherente da rebelde heroína e que anticipa o sacrificio final das súas traxectorias, novelesca e literaria. Efectivamente, a personaxe cede aos convencionalismos cando acepta casar con Phillotson (noticia que comunicara a Jude precisamente no xardín) e, sen embargo, a noiva da versión cinematográfica é calquera cousa menos formal. Antes de entrar na igrexa na que se vai celebrar a cerimonia, Sue fuma e mantén unha actitude desafiante e case masculina fronte ao coitado Jude.

Unha vez que o matrimonio con Phillotson fracasa e Sue volve a Jude, a primeira relación sexual entre ambos desenvólvese máis minuciosamente na película que na novela. Wintebottom ofrécenos nun distanciador contrapicado a imaxe núa dunha titubeante Sue-Kate Winslett, feito que contrasta coas escenas nas que Arabella case asaltaba o tímido Jude con evidente desenvoltura. A música subliña a relevancia deste momento, que constitúe tanto no texto coma no filme un punto de inflexión na traxectoria de Sue. Por primeira vez, parece disposta a asumir a súa propia sexualidade ata o final, presionada polo temor de que Jude regrese con Arabella.

120

Efectivamente, a desinhibición sexual de Sue resulta ser transitoria, pois a morte dos nenos faina retornar aos seus medos e represións máis fondos. A traxedia trastórnaa ata o punto de lle facer crer que as mortes dos cativos son un castigo divino, e a culpabilidade que sente chega a convertela en símbolo de todo aquilo que adoitaba criticar. Na versión filmada do enterro dos seus fillos e do fillo de Arabella (Father Time na novela, Juey na película) introdúcese unha idea amplamente desenvolvida no texto literario: a de que a maioría converte a aqueles que se atreven a actuar á marxe da convención en espectáculo. A peculiar familia, que ninguén quería acoller por ser o froito dunha unión non bendecida polo sacrosanto sacramento do matrimonio, sofre a morte inexplicable de todos os seus vástagos. Os Fawley convértense deste xeito en obxecto de público escrutinio para todos aqueles que antes os censuraran. A norma social consegue, mediante o artificio dun conto de crime e castigo, deslexitimar os que teñen a valentía de desafiar o sistema establecido, que logra mediante este e outros procedementos perpetuarse. Esta noción, central na narración literaria, a penas se esboza no filme, no que os protagonistas falan de “spectacle” durante a vixilia que segue ao enterramento dos rapaces. Trátase da derradeira ocasión na que Jude e Sue van compartir o leito e a escena cinematográfica sitúa os protagonistas na metade da imaxe e deixa baleira a outra metade.

O baleiro que os fillos da parella semellan ter deixado trala súa desaparición é o lugar a onde Sue dirixe os seus ollos coa mirada perdida, mentres lle dá as costas Jude. A súa actitude marca o comezo dun proceso de involución e rexeitamento de todo o que Jude representa agora (os ideais que ela adoitaba defender), proceso que tamén se expresa na utilización de verbas como “punished”, “wrong”, “God”, ás que, anteriormente, ela só se refería para cuestionalas.

Sue abandona a Jude e, pechando o círculo, el comeza a seguila polas rúas como cando se encontraron por vez primeira. Ambos teñen sufrido procesos paralelos e inversos e agora atópanse en posicionamentos opostos. Ela, que desafiaba a norma social e relixiosa tórnase en devota estricta que frecuenta os santos lugares. Regresa a Phillotson (ao que non soporta) e ao seu piano (que soa no fondo da película), amosando deste xeito un inesperado respecto polo vínculo matrimonial e as leis divinas. Pola contra, agora é Jude quen se mostra máis firmemente convencido das ideas que ela vén de defender ao longo de toda a historia e tenta recuperar a Sue que coñecera no pasado. Aquí o filme introduce un *flashback* que ofrece unha retrospectiva da protagonista. Unha Sue nova e louzá mira directamente a cámara, entre desafiante e burlona, fuma e fala en ton irónico das imposicións divinas e humanas. A versión cinematográfica subliña, con esta escena engadida, a inversión na evolución dos dous protagonistas e o contraste entre a antiga Sue e a actual. As secuencias que mostran a nova traxectoria da protagonista desenvólvense nun ambiente de escuridade oposto á claridade e ao colorismo que presiden o *flashback* intercalado nelas.

O derradeiro encontro de Jude e Sue marca o final da película. Sue mente acerca dos seus sentimentos, pois os seus xestos contradín as súas palabras. A súa hipocrisía contribúe a subliñar a idea de que foi derrotada pola convención. Aparece vestida de negro, feito que contrasta coas brillantes cores que acaba de traernos á memoria o *flashback*. A música aumenta unha crecente tensión dramática que culmina coa imaxe de Jude abandonado por Sue. O heroe aparece rodeado dunha luz branca (de aí que se elimine a expresión “the Obscure” da adaptación filmada), que en nada reflicte o triste final ao que se condena na versión literaria. Na novela, o protagonista termina volvendo a Arabella (pechando o círculo, o mesmo que Sue), que o deixa morrer só mentres ela sae a divertirse. Con este cambio, o director semella querer render un tributo á valentía dun home que acaba por demostrar máis coraxe que o seu contrapunto feminino, motor inicial da rebeldía nesta historia.

2.2.3. *Arabella*

O mesmo que Jude, esta personaxe defínese pola súa relación de contraste e paralelismo con Sue. Como xa temos sinalado, as escenas onde Arabella máis claramente se opón á intelectualizante señorita Brideshead son as que están dedicadas ao asunto no que as dúas se mostran máis diverxentes, o ámbito da carnalidade e da sexualidade.

Tras un matrimonio tramado como trampa biolóxica e social e a subseguinte separación de Jude, Arabella atópase de novo co seu home nun bar. Sen que el o soubese ela regresara de Australia e está traballando de camareira. O reencontro termina no leito e, unha vez máis, a película recrease nunha escena a penas esbozada na novela. Vencido sobre o corpo nu de Arabella observamos a un Jude rendido ao impulso sexual que a súa muller representa e no que xa se vira atrapado anteriormente. A disposición dos actores representa aquí a derrota á que Arabella somete a Jude sempre que quer. Esta idea exprésase no texto literario mediante unha alusión relixiosa, pois na novela a parella aparece conectada ao mito de Sansón e Dalila en tres circunstancias. Un cadro que representa a imaxe dos personaxes bíblicos e que colga da parede da taberna descríbese en dúas ocasións: cando Jude, incitado pola moza, bebe por primeira vez (p. 89) e cando o heroe reencontra a Arabella (p. 117), a versión filmada da escena que acabamos de mencionar. En terceiro lugar cando, ao final da súa existencia, Jude volve caer nas redes de Arabella, o narrador defíneo como “her shorn Sansom” (p. 457). Esta asociación constitúe todo un comentario acerca do xeito en que se desenvolven as relacións de poder entre ambas figuras. Arabella (como Dalila) priva de forza e aspiracións a Jude coas súas trampas e enganos.

3. Os animais

A presenza de figuras animais contribúe ao desenvolvemento dos temas tratados no texto literario en diversas ocasións. Na película, por causa da brevidade narrativa á que xa temos aludido, só algúns deles terán un papel relevante. Así, por exemplo, desaparecen da versión cinematográfica as pombas que un charlatán de feira di matar para lles sacar os corazóns e con eles fabricar o “love philter” (p. 364) que vende. Sue é identificada con “a little bird” (pp. 272, 333) varias veces, e ela mesma, non soportando a idea de vender unha

parella de pombas que ten na casa, decide soltalas (p. 377). Sen embargo, un animal que si desempeña unha función no filme ao igual que na novela é o porco. A carnalidade e traxectoria de Arabella están asociadas a este animal ata tal punto que, practicamente, todas as escenas nas que a muller xoga un papel importante están marcadas pola presenza do porco. Así, o seu primeiro achegamento a Jude ten lugar cando ela está lavando as tripas dos cochos que o seu pai sacrifica, o primeiro contacto sexual entre ambos ten lugar nun cortello, e na voda, a parella recibe como agasallo un porquiño, o sacrificio do cal coincide co día no que se produce a ruptura do matrimonio. A matanza do animal demostra, tanto no filme coma na obra escrita, que as diferencias entre Jude e Arabella son insalváveis. Mentres a súa muller se enfronta con naturalidade e mentalidade práctica ao terríbel sacrificio, que mancha de sangue roxo o chan cuberto de neve, o protagonista marcha da casa espantado polo sufrimento do porco. Nun acto revelador, Arabella tira todos os libros do seu home da mesa da cociña onde el estudia, pois di necesitar o espacio para preparar o touciño do cocho. Cara ao final da novela, o propio Jude identificarase co animal sacrificado (p. 464), referencia que desaparece do filme, xa que neste último se elide a morte do heroe como xa temos sinalado.

4. A trampa

Como se dixo en repetidas ocasións, o matrimonio con Arabella é para Jude unha trampa, un compromiso que se vai interpoñer no seu camiño cara aos seus soños máis prezados, que son Sue e a Universidade. O vínculo social e relixioso constitúe na versión cinematográfica o epítome das tráxicas normas sociais e naturais que limitan o home. Na novela, os artificios de Arabella (cabelo postizo, fochiñas finxidas) son parte da estratexia para atrapar a Jude nunha unión que el non desexa. De xeito inverso, mais paralelo, Sue aparece co pelo cuberto de arañeiras cando sae do escondite onde trata de eludir os intentos de achegamento físico por parte do seu esposo Phillotson. Das distintas metáforas literarias do tema do aprisionamento só está presente no filme a escena na que un coello cae nunha trampa, episodio conectado asemade coa imaxinería animal. O mesmo que lle sucedera co porco, Jude é incapaz de soportar o sufrimento do cazapo ao que oe queixarse dende o cuarto onde estudia. A natureza –igual antes que agora– irrompe no mundo do intelecto, provocando que o protagonista abandone temporalmente as obrigas para mostrar a súa tenrura por outras criaturas, neste caso, liberando o coello da súa

agonía. Na versión cinematográfica desta escena Jude tamén semella atrapado, pois a súa imaxe aparece enmarcada nunha fiestra. Efectivamente, o espectador, que xa presenciara o castigo que Jude sufrira como rapaz por axudar aos corvos, sabe que o heroe permanece estancado nuns determinados principios e soños.

5. A morte

As imaxes premonitorias da traxedia desencadeada polo fillo de Arabella e Jude (a designación literaria do cal, *Father Time*, se reflicte no filme ao presentar o rapaz baixo o inmenso reloxio da estación de tren onde Sue e Jude o atopan por primeira vez) diverxen lixeiramente nas dúas versións desta historia. A novela alude repetidamente a un pretendente de Sue que precedera a Jude no seu fatal destino. Este personaxe non se menciona no filme. Sen embargo, tanto no texto literario coma na película podemos observar cómo Juey (o pequeno “pai do tempo” que trae a morte á familia Fawley) confire un tono morboso aos diálogos coas súas preguntas acerca da necesidade de nacer ou de non nacer. Na adaptación para a pantalla, a imaxe inicial dos corvos colgados dun poste adianta o suicido do neno e a morte dos seus irmanciños¹⁷. Ademais, no filme, introdúcese unha escena que non estaba no libro e que presenta un invento da época, a lanterna máxica, antecesora histórica do cinematógrafo. No espectáculo de feira no que se ofrece esta novidade, téntase entreter e asustar á audiencia cunha ilusión óptica que simula a aparición dunha figura cadavérica e con gadaña, acompañada doutro invento relacionado coa fotografía, as explosións, neste caso, de pólvora. Na película, o acontecemento prende a atención do Juey que permanece quedo e semella sobrecollido por unha visión que seguramente non toma por totalmente ficticia. Igualmente silencioso e impresionado vai mostrarse o rapaz cando, nun episodio inmediatamente posterior, contemple a dor e o sufrimento de Sue durante o nacemento do último dos seus fillos. Mediante a xustaposición das dúas escenas (a do espectro e a do nacemento) o filme está vinculando ideas aparentemente

¹⁷ Como sinala Jenni Calder no seu estudo do matrimonio e a muller na literatura victoriana, os rapaces son o resultado físico, a trampa biolóxica, que leva aparellada a unión sexual entre Sue e Jude. De aí que os movementos e a situación dos personaxes se vexan entorpecidos pola presenza destes meniños. De aí tamén que *Father Time*, consciente da carga que todos eles representan para os seus pais, decida dar unha dramática -mais efectiva- solución ao problema (Jenni Calder, *Women and Marriage in Victorian Fiction*, London: Thames and Hudson, 1976, p. 196).

contrapostas como o son a morte e a vida, a reprodución e a extenuación. A testemuña máis directa de todo é Juey, que vai reaccionar ao impacto destes episodios unido á desesperada situación económica da familia, destruíndose a si mesmo e mais matando os seus irmáns pequenos.

A funesta desaparición dos meniños cobra gran dramatismo na versión filmada dun texto que carece de “comic relief” ou distensión cómica. Winterbottom desenvolve visual e auditivamente a ledicia de Jude e Sue polo novo traballo que o primeiro vén de atopar para xustapoñer estas escenas de xúbilo ao terríbel descubrimento da parella e ao seu subseguínte sufrimento. O espectador sente o mazazo da traxedia con máis agudeza por vir de presenciar a renovada felicidade dos protagonistas que, no seu camiño de volta a casa, semellan revivir os primeiros momentos do seu idilio. As escenas previas á horríbel revelación están cheas de luminosidade, plans para o futuro e, no fondo, a música que soa é alegre. Unha vez que atopan os pequenos corpos sen vida, a luz tórnase sombras, a música perde o seu ton lixeiro e os personaxes cambian o seu optimismo pola pesimista idea do nefasto espectáculo no que se teñen convertido.

Esta é a crise, o punto trágico sobre o que pivota toda a narración. É posíbel que tan desmesurada traxedia (que na novela afectaba a máis rapaciños que na película) resulte esaxerada e inverosímil. Mais non hai dúbida de que non deixa impasíbel o lector nin o espectador que, unha vez que cae o pano, se dedica a reflexionar sobre esta historia de amor e morte, de rebeldía e fracaso, da existencia humana.

Cristina Blanco Outón

Universidade de Santiago de Compostela