



¿El rostro de Heathcliff?: Interpretación actoral y adaptación cinematográfica en *Cumbres Borrascosas* de Peter Kosminsky

Sara Martín Alegre

Sara.Martin@uab.cat

Universitat Autònoma de Barcelona

2005, 2016

Publicado originalmente como “What Does Heathcliff Look Like?: Performance in Peter Kosminsky’s Version of Emily Brontë’s *Wuthering Heights*.” Mireia Aragay (ed.), *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Amsterdam and Nueva York: Rodopi, 2005. 51-68. ISBN (13): 978-9042019577; ISBN (10): 9042019573 La traducción ha sido realizada por la autora, incluyendo las citas originalmente en inglés, y se ofrece con permiso de la editorial.

El estudio de la adaptación cinematográfica tiende a privilegiar la trama sobre el personaje. No obstante, una aproximación al personaje revela que la base de la adaptación de cualquier novela es la dramatización, un proceso que requiere la transformación de un aspecto no-performativo del texto fuente—como es el personaje—en un papel que debe ser interpretado por un actor concreto. Se puede afirmar, así pues, que la adaptación cinematográfica funciona en la medida en que la interpretación actoral usurpa la propia interpretación mental del lector y su visualización específica del personaje.

Tal como sugiere la adaptación dirigida en 1992 por Peter Kosminsky de la gran novela de Emily Brontë *Cumbres Borrascosas* (1848)—y en particular la entregada interpretación de Ralph Fiennes en el papel de Heathcliff—este proceso de usurpación no depende tan sólo de un único factor sea la calidad de la adaptación en sí, su fidelidad narrativa al original literario, o su adecuación a un período histórico concreto. De hecho, la interpretación actoral puede funcionar correctamente o destacar incluso en el caso de adaptaciones que arrastran numerosos problemas, como es el caso de la película de Kosminsky, situación que sugiere que es necesario prestar más atención a

aspectos concretos de la adaptación cinematográfica. Entre ellos uno de los más destacados sin duda es la aportación de los actores como intérpretes y como ‘textos’ cargados de connotaciones para el espectador.

La interpretación en la adaptación cinematográfica: Usurpando la visión del lector

Es obvio que los personajes difieren sustancialmente según el medio en que aparecen, según sea éste la novela o el cine. Como nos recuerda Robert Stam “mientras las novelas tienen sólo personajes, las adaptaciones cinematográficas tienen tanto personajes (función actancial) como intérpretes, abriendo así posibilidades de interacción y de contradicción desconocidas en un medio puramente verbal” (2000: 16). Este hecho elemental contiene una de las claves principales para comprender el proceso de la adaptación. La obsesión por considerar las analogías y diferencias entre las novelas y las películas como textos narrativos ha oscurecido el hecho básico de que siempre que se adapta una novela a la pantalla (sea cine o TV) se la transforma en un texto dramático—el guión—antes de su transformación final en producto audiovisual. Este producto no es otra cosa que la grabación de la representación ante las cámaras realizada por los actores. Sin que sea meramente teatro filmado las películas son parte del arte dramático y, lógicamente, esto afecta también a las adaptaciones de las novelas; es por ello que el personaje y su intérprete juegan papeles tan fundamentales.

El cine y el teatro, naturalmente, son medios narrativos audiovisuales distintos. Al mismo tiempo, y tal como ha defendido el estudioso teatral Martin Eslin con mucha razón, ambos medios son ramas del mismo árbol, al que también pertenece la ficción narrada a través de la televisión y de la radio (1991: 9), a las que hoy hay que añadir internet e incluso los videojuegos. El uso de la interpretación actoral es, obviamente, uno de los denominadores comunes a todos estos distintos medios dramáticos, en tanto que todos dependen de la presencia física de los actores, sea en vivo ante un público o grabada ante cámaras y/o micrófonos. No obstante, el fetichismo en torno a la cámara y el montaje tan abundante en los Estudios del Cine no nos permite ver con claridad que las películas son textos mucho más cercanos al teatro que a la novela.

Tradicionalmente se le atribuye al director estadounidense D.W. Griffith el mérito de haber desarrollado el singular lenguaje cinematográfico que le permitió al cine distanciarse por fin de la estética fija de las primeras etapas, cuando era poco más que teatro filmado. El propio Sergei Eisenstein (1944) argumentó que Griffith se inspiró en el complejo estilo de edición narrativa del gran novelista Victoriano Charles Dickens para dotar a la cámara de puntos de vista distintos al del ojo del espectador en una sala de teatro. La mirada dinámica del novelista se transformó así en la mirada dinámica del director de cine. Lo que esta versión del nacimiento de la gramática cinematográfica no tiene en cuenta es que, en primer lugar, las novelas contienen una gran dosis de acción dramática en sus escenas de diálogo (sin duda tomadas prestadas del teatro del s.XVIII por autores pioneros como Henry Fielding); en segundo lugar, el hecho de que muchos directores teatrales se han pasado al cine mientras que apenas algún novelista lo ha hecho subraya la afinidad entre escena y set de rodaje; en tercer lugar, tanto cine como teatro dependen, como bien sabemos, del trabajo y presencia del actor; finalmente, el personaje es central en todos los medios narrativos, tanto audiovisuales como impresos.

Del mismo modo, aunque el criterio de fidelidad suele invocarse en los debates en torno a las adaptaciones estos debates suelen centrarse en la trama pero tan sólo ocasionalmente en otros aspectos tales como la caracterización del personaje. El ya citado Robert Stam acepta con poco entusiasmo que podríamos tener también en cuenta la fidelidad a la descripción de los personajes pero se pregunta al mismo tiempo (con bastante candor) “¿qué ocurriría si el actor que encaja con la descripción (...) resulta ser también un actor mediocre?” (2000: 57). Para evitar esta incongruencia los procesos de casting para las adaptaciones a la pantalla suelen centrarse en la capacidad del actor para captar la esencia del personaje novelístico más que en encontrar un parecido exacto. Nadie, ni siquiera J.K. Rowling, se ha quejado de que los ojos del actor Daniel Radcliffe no son verdes como los de Harry Potter, a quien encarnó, pese a que ese color de ojos es una de las señas de identidad del personaje. En la práctica los papeles funcionan en el cine, provengan de un guión adaptado u original, tal como funcionan en el teatro, medio en el que el parecido físico con el personaje importa sólo parcialmente, fijándose en base a líneas relativas a la edad y al género poco estrictas (aún más flexible sería el caso de la ópera).

En todo caso, uno de los efectos secundarios más habituales de las adaptaciones es el hecho de que un actor hábil puede llegar a colonizar en la mente de los lectores de la novela la presencia física del personaje descrita por el autor y reemplazarla con la que ofrece en la película: Scarlett O'Hara tiene el rostro y el cuerpo de la actriz Vivien Leigh para el lector que ha visto la adaptación de *Lo que el viento se llevó* incluso cuando lee escenas de la novela de Margaret Mitchell que no aparecen en la película. Todo lector conoce este fenómeno de sustitución, debido al parecer a que no hay imagen verbal capaz de competir con una imagen audiovisual ni siquiera en el caso de autores, como Dickens, que ofrecían descripciones muy elaboradas de sus personajes. Esta potente colonización de la imagen mental es la razón por la que muchos lectores muestran gran enfado cuando se escoge un actor que ellos consideran poco apropiado para encarnar a un personaje favorito; incluso siendo la adaptación un producto de calidad, un reparto mal escogido (o mal recibido) puede afectar negativamente su reputación. Y al contrario: un buen reparto puede brillar por encima de la adaptación. La marca del éxito actoral consiste, precisamente, en la capacidad del actor para que todo lector de la novela original reconozca en él al personaje aún cuando no reconoce el resto de la novela.

El caso en el que deseo fijarme para evaluar esta situación es el de la adaptación de la novela de Emily Brontë *Cumbres Borrascosas* por parte de Peter Kosminsky, la más reciente hasta la fecha de una serie de versiones cinematográficas de esta obra maestra iniciada por William Wyler (1939), serie que también incluye la cinta mejicana de Luis Buñuel *Abismos de Pasión* (1954) y la versión de 1971 dirigida por Robert Fuest.¹ A diferencia de lo sucedido en el caso de la ya mencionada *Lo que el viento se llevó*, cuyo magnífico reparto hace imposible pensar en otras alternativas, las distintas adaptaciones de *Cumbres Borrascosas* le ofrecen al lector la singular posibilidad de elegir entre distintas versiones de Heathcliff.² El conjunto de estas adaptaciones sugiere, además, dos temas de debate. En primer lugar, el personaje que

¹ La lista de versiones de *Cumbres Borrascosas* para el cine es hoy (2016) más extensa. A las cuatro películas que menciono hay que sumar las adaptaciones de Jacques Rivette (1985), Andrea Arnold (2011) y la de Elisabetta Abrahall (pendiente de estreno para finales de 2016). Hay, por supuesto, diversas versiones de *Cumbres Borrascosas* para televisión, que no tendré en cuenta aquí; una muy bien aceptada es la de 1998 con Robert Kavanagh como Heathcliff.

² Y, por supuesto, de Cathy, aunque aquí deseo centrarme en Heathcliff al considerarlo el personaje central de la novela sobre el que recae además el peso del éxito o fracaso de la adaptación.

Laurence Olivier, Jorge Mistral, Timothy Dalton y Ralph Fiennes interpretan respectivamente en las películas dirigidas por Wyler, Buñuel, Fuest y Kosminsky no es el Heathcliff de Emily Brontë sino un papel dramático creado específicamente para cada guión y basado con mayor o menor cercanía en el héroe-villano de Brontë³ según el criterio de fidelidad que se haya deseado seguir. En segundo lugar, tal como defiende Lin Haire-Sargent, además de este criterio de fidelidad cada adaptación refleja “el tono del *zeitgeist* masculino de cada época perceptible tras cada encarnación de Heathcliff en la pantalla” (1999: 190)⁴. Heathcliff es noble pero desafortunado en la versión de Wyler previa a la Segunda Guerra Mundial; primitivo en la de Buñuel de los años 50; desenfrenado y erótico en la de Fuest de los 70 y un sádico abusador ya muy alejado de la versión de Wyler en la versión de Kosminsky para los 90.

Estas dos aproximaciones complementarias—la narratológica y la cultural—dejan aún un enorme vacío teórico debido a la ausencia de un marco conceptual que sea útil para entender cómo los lectores imaginan (o visualizan) a los personajes a medida que leen. En última instancia son las preferencias personales marcadas por el gusto y por conexiones intertextuales que el propio lector puede ignorar incluso las que determinan si una interpretación específica puede llegar a dominar la percepción que cada lector tiene de Heathcliff.⁵

El criterio más comúnmente usado para juzgar la interpretación de un personaje concreto en el contexto de una adaptación cinematográfica suele privilegiar la comparación entre la fuente original y la película, ignorando el guión. Esto equivale a juzgar a un actor que haga el papel de Romeo en escena en referencia a las fuentes de las que se sirvió Shakespeare en lugar a su obra teatral. Así pues, incluso si estamos de acuerdo con la opinión de U.C. Knoepflmacher según la cual la interpretación de

³ Ver Martín (2015) para una lectura de la personalidad de Heathcliff en la novela en relación especialmente con su hijo adoptivo Hareton.

⁴ Ver también sobre este punto Martín (2005), donde trato de cómo cada época oscila además entre Heathcliff y Darcy como modelos masculinos atractivos.

⁵ Los lectores habrán observado que en las novelas contemporáneas apenas hay descripciones de los personajes, sobre todo si las comparamos con las decimonónicas. En una ocasión esta autora escuchó al autor británico Kazuo Ishiguro comentar que esta ausencia de descripción se debe al impacto del cine, en el sentido de que los lectores pueden suplir sus propias imágenes en base a unas pocas pinceladas. Pienso que es un tema que merece un profundo estudio que, de momento, no parece en absoluto prioritario en el campo de la crítica literaria académica.

Laurence Olivier como Heathcliff en la cinta de Wyler es “hipnótica” y fundamental en el proceso por el cual esta película “hizo más por recuperar la obra maestra de Emily Brontë que cualquier ponderada re-evaluación producida por los críticos literarios” en el s.XX (1994: vii), aún así debemos ser conscientes de que el Heathcliff de Olivier no es en absoluto fiel al personaje original de *Cumbres Borrascosas*. La interpretación de Olivier sigue el guión, no la novela, y si brilla es porque de él depende darle credibilidad al romanticismo de la película de Wyler más allá de la obra literaria, obra de la que la adaptación se aleja y mucho. A diferencia de las obras de teatro, sin embargo, en las que se centran las producciones teatrales, los guiones no son textos independientes que generen distintas producciones cinematográficas sino un ingrediente de una película concreta. Lógicamente, si el público conoce la obra original juzgará al actor según ésta, olvidando que a diferencia de los dramaturgos los novelistas no diseñan a su personajes para ser representados. Quien conozca de primera mano la novela de Brontë juzgará el trabajo de Olivier, Mistral, Dalton y Fiennes en relación a cómo estos actores encajan o no en su propia imagen mental de Heathcliff, sin ni siquiera caer en la cuenta de que existe un guión y sin prestar atención a la posición que este texto ocupa como mediador entre la novela y la película.

Pese a la supeditación de los aspectos dramáticos a los narrativos en las novelas, la interpretación es también parte de la lectura. Cuando leemos fragmentos de *Cumbres Borrascosas* en clase (también cuando el lector lo hace en privado) los estudiantes se sienten a menudo perplejos ante las decisiones que tienen que tomar: cuando Heathcliff maldice a Cathy en la escena de su adiós final, ¿susurra o grita? ¿Qué expresión tiene su rostro cuando busca en el vacío el fantasma de ella? La confusión de los estudiantes pronto se vuelve muy productiva en el momento en que entienden que en función de cómo se lea el diálogo y se imagine el lenguaje corporal se genera una versión totalmente distinta de Heathcliff. De este modo comprenden que ni siquiera hay un único Heathcliff en el texto, razón por la cual ninguna versión cinematográfica puede llegar a ser del todo satisfactoria.

Heathcliff, como muchos otros personajes tan ricos como él en matices, no es un constructo monolítico sino poliédrico, proteico o fluido, como se le quiera llamar. La teoría de la deconstrucción propagada por Derrida nos ha acostumbrado a la idea

de que todo texto se abre a un número potencialmente infinito de lecturas ya que ninguna lectura puede agotar la interpretación de una obra, tal como demostró el ilustre J. Hillis Miller con su exhaustivo y brillante análisis (1982) de la enigmática novela de Emily Brontë. En este sentido, podría decirse que cada versión cinematográfica es un intento de negar esta multiplicidad de lecturas sancionada por la teoría literaria. Cada nueva adaptación pretende borrar de la memoria pública la anterior, en lugar de entablar un diálogo como suele suceder en los debates académicos. Mientras el lector es cada vez más consciente de que su lectura es una entre muchas, el adaptador intenta que su personal lectura domine otras posibilidades ayudándose del poder de la imagen. El lector puede rechazar una adaptación pero no puede responder a ésta produciendo su propia adaptación por falta de medios. Es por ello que en este proceso para persuadir al lector de que la adaptación es una lectura singularmente válida del texto original la interpretación actoral es un factor clave. La existencia de diversas adaptaciones de *Cumbres Borrascosas* sin que una sobresalga entre las demás sugiere que, por el momento, los lectores prefieren cada uno a su propio Heathcliff.⁶

La adaptación gana la batalla por la colonización del teatrillo mental del lector cuando el lector deja de preferir su propia visualización o incluso llega a perder la posibilidad de retornar a la misma. Es, en todo caso, muy difícil determinar qué factor concreto incide en este cambio. Un experimento informal que hice entre mis estudiantes de dos cursos seguidos, entre 2000 y 2002, consistente en mostrarle a mis grupos de la asignatura 'Literatura Victoriana' escenas de las cuatro versiones de *Cumbres Borrascosas* aquí mencionadas mientras leían la novela arrojó resultados muy dudosos. Un grupo se mostró maravillado con el Heathcliff de Ralph Fiennes—"¡es él!" exclamó más de un sorprendido estudiante—mientras que el otro grupo rechazó a los cuatro (una alternativa comúnmente sugerida fue el actor español Antonio Banderas, incluso el puertorriqueño Benicio del Toro). La mayoría de estudiantes declararon que la fidelidad a la descripción física que Brontë ofrece de Heathcliff (por otra parte

⁶ Por supuesto el consenso alcanzando entre adaptador y lector se puede perder. Parecía que el actor inglés Colin Firth monopolizaría para siempre la figura de Darcy en *Orgullo y prejuicio* gracias a la popularísima adaptación de 1995 producida por la BBC pero ha habido desde entonces otras versiones para televisión y cine que han borrado gran parte de su recuerdo, sobre todo entre los lectores más jóvenes.

étnicamente muy confusa) no era relevante a la hora de juzgar la interpretación, aunque sí que prestaron atención al atractivo físico de cada actor—algo, por otra parte comprensible dado el alto componente femenino, en torno al 90%, de cada grupo.

Curiosamente, los estudiantes que mostraron una preferencia concreta por un actor se encontraron de repente visualizando a Heathcliff con su rostro incluso en escenas que no aparecían en la película (aún cuando sólo habían visto las escenas mostradas en clase). Mi propio caso es parecido: aunque de las cuatro prefiero sin duda alguna la versión excesiva y melodramática de Buñuel, la presencia física que ha colonizado mi visualización de Heathcliff es la de Ralph Fiennes y no la de Jorge Mistral. No es una simple cuestión de atractivo físico, dado que ambos actores lo poseen a raudales, sino que según deduzco la intensidad y ferocidad de la que Fiennes dota al personaje encaja mejor con mi propia percepción del mismo que cualquier otra interpretación. Los factores, así pues, que pueden llegar a hacer una versión del personaje preferible a otra no son narrativos sino performativos y quien más éxito tiene con el lector es aquel actor cuya interpretación en la pantalla más se aproxima a la que el lector ha realizado en su propio teatro mental.

Una mala lectura de Heathcliff: El ‘complejo de Isabella’ y el atractivo del villano

Escasamente anterior a adaptaciones de clásicos Victorianos de mayor éxito en los 90, tales como *Drácula de Bram Stoker* de Francis Ford Coppola o *Frankenstein de Mary Shelley* de Kenneth Branagh, la versión de *Cumbres Borrascosas* de Kosminsky intentó ganarse a los lectores de la obra ofreciendo por primera vez en cine una adaptación de la novela entera y no tan sólo de su primera mitad (tendencia que inició la cinta de Wyler).⁷ La película de Kosminsky cuenta incluso con la presencia de la controvertida cantante irlandesa Sinead O'Connor en el papel de Emily Brontë en un intento bastante absurdo de dotar de legitimidad a esta adaptación presentada como la más fiel.⁸ Kosminsky y su guionista, la dramaturga irlandesa Anne Devlin, critican

⁷ Las miniserias televisivas parecen ser el vehículo ideal para adaptar la densa novela de Emily Brontë. Sólo de esta manera se puede hacer justicia al texto que es mucho más que el frustrado romance entre Cathy y Heathcliff.

⁸ Absurdo por diversas razones. La fuerte personalidad de Sinead O'Connor y el hecho que es conocida como cantante más que como actriz hacen prácticamente imposible que veamos a Emily Brontë en ella.

implícitamente con su versión a todas las otras adaptaciones por haberles faltado el coraje de mostrar la villanía de Heathcliff en todo su terror, tal como Brontë la muestra en la segunda parte de su novela. Sin duda alguna, este es un punto de partida valioso no tanto porque respeta el criterio de fidelidad sino porque por fin se abandonan las edulcoradas lecturas románticas que habían dominado las versiones para la pantalla de *Cumbres Borrascosas*. La lástima es que la película de Kosminsky no consigue contar con soltura, claridad ni buen ritmo la densa trama de Brontë.

Este fracaso tiene como consecuencia el hecho de que los espectadores no tienen otro remedio que aferrarse a la interpretación de los actores para derivar un mínimo disfrute de la película, en especial la de Fiennes como Heathcliff. En la versión de Kosminsky Heathcliff sigue siendo un amante victimizado por el rechazo de su amada pero aquí es también el sádico patriarca de la segunda parte de la novela. Paradójicamente, la película de 1992 reproduce el rechazo que los lectores originales de 1848 sintieron por el brutal Heathcliff y que tanto perjudicó la supervivencia de la novela hasta que Wyler la rescató en 1939. La obra de Kosminsky, en todo caso, está también firmemente anclada en la atmósfera cinematográfica de los 90, cuando la figura del villano adquirió una dimensión y una popularidad inusitadas con personajes como, por ejemplo, el asesino en serie Hannibal Lecter de *El silencio de los corderos* (1991). Este nuevo énfasis en el villano junto al interés generalizado en destapar los abundantes casos de abuso físico, psicológico y sexual en el seno de la familia dotó al cine por primera vez de las herramientas necesarias para leer al Heathcliff de Brontë con mucha mayor lucidez y fidelidad, tras la larga serie de lecturas románticas. Esta lucidez convierte al Heathcliff de Devlin y Kosminsky así pues tanto en un producto del *zeitgeist* masculino de los 90, parafraseando a Haire-Sargent, como en la lectura más ajustada del *zeitgeist* masculino Victoriano. Con esta afirmación no estoy defendiendo el criterio de fidelidad sino atacando la mala lectura que se hizo de la obra de Brontë durante muchas décadas, a pesar de que la mini-serie de la BBC 1978 con Ken Hutchison como Heathcliff había indicado ya el camino a seguir.

La belleza singular de la entonces joven O'Connor contrasta además con el aspecto físico de la autora, que se supone de muy moderado atractivo. Además, el marco narrativo que crea su presencia es un pobre sustituto del complejo doble marco narrativo en el que descansa la novela que no tienen un narrador omnisciente sino dos (Nelly y Lockwood) que son así mismo personajes. La poca fiabilidad de

Podría decirse que hasta la versión de Kosminsky (e incluso después) las versiones cinematográficas de *Cumbres Borrascosas* están dominadas por lo que he denominado ‘el complejo de Isabella’ en referencia a la desgraciada esposa de Heathcliff, complejo que se refiere a la insistencia en ver en Heathcliff como personaje positivo e incluso heroico. Como Lennard J. Davis explica en un estudio que merecería ser todo un clásico de la crítica literaria, los personajes de las novelas no son tan sólo simulacros más o menos sólidos de las personas humanas sino también espejismos atractivos creados para seducir al lector con su personalidad, su atractivo físico o ambos:

Al hacer atractivo un personaje, el autor puede atraer al lector hacia ese conjunto de signos del mismo modo que los anunciantes atraen al consumidor hacia un producto al asociarlo con modelos físicamente atractivos. De hecho, no es que nos identifiquemos con un personaje sino que lo deseamos de un modo erótico difuso. En este sentido, una parte de leer una novela es el proceso de enamorarse de los personajes o de hacerse amigo de los signos lingüísticos. (1987: 127)

Davis describe lo que le suele suceder a las lectoras cuando se tropiezan con Heathcliff.⁹ En la ficción romántica que encontramos en las novelas, el teatro o las películas los amantes son siempre atractivos de un modo u otro y *Cumbres Borrascosas* simplemente sigue esta regla.

En la historia de amor truncado entre la caprichosa y bonita Catherine Earnshaw y su hermano adoptivo Heathcliff el atractivo físico juega un papel nimio, incomprendible para los lectores modernos; su romance asexual parece ser un vínculo puramente espiritual quizás consumado tan sólo tras la muerte. Sin embargo, la presencia física de Heathcliff es fundamental a la hora de comprender la fascinación de las lectoras a lo largo de tantos años, tanto en el sentido erótico-lector que describe Davis como en su relación amorosa con Cathy. Su magnetismo físico resulta ser, además, problemático en relación al color de su piel, más oscuro del resto de personas

quienes narran la trama es un aspecto crucial que se ignora con la decisión de mostrar a Brontë y de certificar así como cierto lo que en la novela es a menudo dudoso.

⁹ Podría sonar a broma pero, preocupada por la reacción excesivamente positiva de mis estudiantes femeninas, que son la gran mayoría, hacia Heathcliff y viendo su resistencia a la lectura que destapa su sadismo y brutalidad, decidí abandonar la enseñanza de *Cumbres Borrascosas* dentro del programa de ‘Literatura Victoriana’. He sustituido la obra de Emily por la de su hermana Anne, *La inquilina de Wildfell Hall* (1849) una novela mucho más imperfecta pero mucho más cercana a la mentalidad de las jóvenes estudiantes. En esta obra Helen descubre, a diferencia de Isabella, que quien se casa con un mal hombre esperando reformarlo comete un gravísimo error.

en su entorno; el factor diferencial de su coloratura y sus misteriosos orígenes hacen a Heathcliff especialmente exótico y atrayente. La ambigua descripción que Brontë ofrece de Heathcliff lo caracterizan como alguien sin duda ‘distinto’: la Sra. Earnshaw, madre de Cathy, lo llama “mocoso gitano” al verlo por primera vez; la Sra. Linton, madre de Edgar e Isabella, se refiere a él como un “pequeño lascar”, o quizás “un náufrago americano o español”. Esta diferencia, en todo caso, no es un obstáculo a ojos del Sr. Earnshaw, quien rescata al hambriento niño de las calles de Liverpool para convertirlo en su querido hijo adoptivo, ni para la pequeña Cathy, quien lo acoge sin dudarlo un momento.

El candoroso romance infantil entre Cathy y Heathcliff llega, en cambio, a un punto límite cuando los refinados vecinos de los Earnshaw, los Linton, dotan a Cathy de nuevos modales (durante la estancia forzosa que hace la chica al ser mordida por el perro guardián de la casa). Cuando Cathy retorna a Cumbres Borrascosas convertida en una remilgada señorita, al menos en apariencia, de repente se da cuenta de que Heathcliff no es sino un sirviente sucio, desastrado y arisco—el hombre degradado en quien su celoso hermano mayor ha querido que Heathcliff se convierta tras la muerte del Sr. Earnshaw. La inmisericorde Cathy se burla del chico y, mortalmente celoso de su relación el pulcro Edgar Linton, Heathcliff sólo encuentra consuelo en las palabras compasivas de Nelly, el ama de llaves de Cumbres Borrascosas y la narradora principal de la novela:

“Un buen corazón ayudaría a que tu rostro parezca agraciado”, dije, “incluso en el caso de que fueras negro. Un mal corazón convertirá al más guapo en algo peor que feo. Y ahora que he acabado de limpiarte y de peinarte, y tú de estar enfurruñado—dime si no te ves bastante guapo. Yo sí que te veo guapo. Podrías ser un príncipe de incógnito. ¿Quién sabe si tu padre era el Emperador de China y tu madre una reina india, cada uno de ellos capaces de comprar con los ingresos de tan sólo una semana tanto Cumbres Borrascosas como Thrushcross Grange? Y a ti te raptaron unos malvados marineros y te trajeron a Inglaterra. Si estuviera en tu lugar, cultivaría ideas enaltecidas sobre mi nacimiento; los pensamientos sobre mi identidad ¡me darían coraje y dignidad para soportar la opresión de un simple granjero!”

La belleza de Heathcliff se subraya de nuevo, para mortificación de Cathy, cuando retorna de una misteriosa ausencia de tres años causada por la noticia del compromiso entre la joven y Edgar. Al encontrarse con Cathy ya casada, el joven Heathcliff (tan sólo tiene 20 años), se dedica a conquistar a la inocente Isabella Linton,

la hermana de Edgar, hasta convencerla de que se fugue con él dada la imposibilidad de conseguir la bendición del hermano (los señores Linton ya han fallecido en este punto). El terrible abuso al que Heathcliff somete a la enamorada, masoquista Isabella una vez casados destapa un lado de su personalidad hasta entonces disimulado—pocas dudas quedan tras su boda de su villanía. Como el propio Heathcliff admite ante Nelly, Isabella se equivocó al enamorarse de él:

“viendo en mi un héroe romántico, y esperando concesiones ilimitadas en vista de mi caballerosa devoción. Apenas puedo considerarla como una criatura racional viendo la obstinación con la que ha insistido en formarse una idea fabulosa de mi personalidad y en comportarse según las falsas impresiones que tanto le agradan. Pero, al fin, creo, empieza a conocerme...” (2000: 148, elipsis original)

Con este ácido comentario, Brontë apuñala a sus propias lectoras por la espalda ya que de repente la mayoría de nosotras nos damos cuenta de que la narración también nos ha conducido a admirar a Heathcliff al estilo de Isabella y exactamente por las mismas razones: nos dejamos seducir por su atractivo físico y por la compasión que despierta su victimización en manos de Hindley y Cathy. De hecho, ni siquiera prestamos atención a las advertencias que Cathy le hace a Isabella relativas a la brutalidad de Heathcliff, posiblemente el motivo real por el que ella prefiere a Edgar pese a no haber duda del amor que siente. Al igual que Isabella, muchas lectoras se resisten a aceptar que el amante herido digno de simpatía de la primera parte de la novela es el villano implacable de la segunda, el hombre dedicado a destruir sistemáticamente una larga lista de víctimas: Hindley, Isabella, la hija de Cathy Catherine, su propio hijo Linton y el hijo de Hindley Hareton. Es el complejo de Isabella, en última instancia, la razón por la cual tanto la crítica literaria académica como las adaptaciones cinematográficas suelen centrarse en el romance con Cathy, pese a que este acaba con el nacimiento de la pequeña Catherine justo en mitad de la novela.

La confusión creada por la apostura de Heathcliff se deriva en última instancia de las convenciones introducidas por la novela gótica, convenciones que el cine anglófono respeta escrupulosamente aún hoy por norma y más allá del caso de *Cumbres Borrascosas*. Sin duda esto es así por culpa de los vínculos aún insuficientemente explorados que conectan el melodrama teatral decimonónico derivado de la novela gótica con el cine de Hollywood. Como observa Elizabeth

McAndrews, la ficción gótica deriva su caracterización básica de la creencia en el benevolismo propia del s.XVIII cuando aparece:

Tanto el bien como el mal son estados internos de la mente humana y, dado que la belleza reside en el orden divino, el bien y la belleza se equiparan, mientras que la maldad se considera monstruosa. Estas asimilaciones de la bondad con la belleza y de la maldad con la fealdad, que a mediados de siglo ya aparecían en los escritos de Adam Smith y otros autores, fueron tomadas prestadas por los autores de la Literatura sentimental y gótica. Ellos hicieron que sus personajes bondadosos fueran físicamente agradados y que los malvados tuvieran rostros feos y cuerpos desagradables. (1979: 24)

Esta asociación entre maldad y fealdad queda modificada en el personaje intermedio entre la novela gótica del s.XVIII y Heathcliff: el héroe Byroniano, quizás mejor representado como mezcla de belleza y depravación no tanto en los escritos del propio Byron sino por los que inspiró, tales como “El vampiro” (1819), cuento pionero en torno a esta figura escrito por su médico, John Polidori. A diferencia de Lord Ruthven, a quien bien se podría etiquetar de Don Juan por el modo seriado en que seduce y vampiriza mujeres, Heathcliff es tanto víctima como pecador; sí que parece haber heredado el encanto irresistible y siniestro de Ruthven—al menos según admiradoras como Isabella.

Pese a todo su carisma, no obstante, Heathcliff da la impresión de carecer de esencia. La ilustre crítica inglesa Q.D. Leavis lo llamó “una simple conveniencia” y se quejó de que “es una figura enigmática sólo en función de la indecisión de su creadora (...) no siendo nada más que una composición insatisfactoria con espacios en blanco en su biografía y sin continuidad de personalidad” (1986: 235). Sin llegar al extremo de acusar a Brontë de ser una novelista incompetente, sí que es cierto que la caracterización de Heathcliff depende en exceso de la suspensión de nuestra incredulidad en relación a los tres años de su ausencia, años durante los cuales se transforma mágicamente de sirviente destituido en rico caballero entre las tempranas edades de los 16 a los 19 años de edad. Es difícil imaginar de qué modo Heathcliff hace fortuna y sólo cabe especular con que ha cometido un crimen, se ha convertido en un imbatible jugador (como vemos por el modo en que le quita a Hindley de las manos *Cumbres Borrascosas*), o incluso ha seducido a una persona rica (sea hombre o mujer). Ninguna explicación—y aún menos la de que se ha dedicado al comercio, tal vez de esclavos—tiene demasiado sentido.

Siguiendo una línea similar de argumentación, Nina Auerbach sugiere que “Heathcliff no es tanto un demonio plenamente logrado sino un monstruo de Frankenstein tocado, incapaz de vivir independientemente de las mujeres que lo crean”, entre las cuales hay que incluir a la autora y las lectoras (1982: 102). Heathcliff, muy probablemente corresponde a la necesidad femenina de fantasear sobre el control de figuras masculinas indomables a través del género de la novela amorosa: “Los romances,” explica Jane Miller, “confortan a las mujeres y arbitran en su nombre la dolorosa ambivalencia que ellas internalizan en relación al poder que los hombres mantienen sobre las mujeres en el mundo real, al proponerles que reduzcan a los hombres a su nivel induciendo la dependencia masculina de una mujer, una dependencia que otros hombres ven como servil y abyecta” (1986: 161).¹⁰ La mayoría de mis estudiantes femeninas han confesado a lo largo de los años en que he enseñado la novela de Brontë que Heathcliff es inolvidable por su gran atractivo físico y por su extrema dependencia del amor de la esquiva Cathy. Los estudiantes masculinos, lógicamente, encuentran a Heathcliff débil y penoso, el tipo de personaje sólo creíble entre las lectoras. Las mujeres (heterosexuales, claro está) tienden, así pues, a proyectar en Heathcliff imágenes idealizadas de lo que un amante debería ser (bello y entregado), dejando de lado el maltrato físico y verbal al que somete a Isabella y a la segunda generación (Cathy, Hareton, Linton). Su excusa es que Heathcliff fue él mismo un niño y adolescente victimizado por Hindley y Cathy que no es totalmente responsable de sus actos. Los hombres, menos dispuestos a analizar el personaje, tan sólo lo ven como una fantasía femenina de control masculino.

Heathcliff en la pantalla: Los límites de la interpretación

Cumbres Borrascosas tan sólo se convirtió en la novela canónica que es hoy a principios del s.XX gracias al efecto combinado de la admiración que las autoras

¹⁰ El lector de 2016 estará sin duda pensando en la inmensa popularidad de personajes como Edward Cullen, protagonista masculino de la saga de la autora estadounidense Stephanie Meyer *Crepúsculo* (compuesta por *Crepúsculo* 2005, *Luna nueva* 2006, *Eclipse* 2007, *Amanecer* 2008), o en Christian Grey, personaje central masculino de la saga de la británica E.L. James en *Cincuenta sombras de Grey* (2011), *Cincuenta sombras más oscuras* (2012), *Cincuenta sombras liberadas* (2012) y *Grey* (2015). Cullen es un derivado directo de Heathcliff, mientras que Grey lo es de Cullen, siendo en última instancia también progenie del villano de Brontë.

Modernistas sintieron hacia Emily como novelista (no tanto por su héroe y heroína) y, algo más tarde, del impacto de la adaptación de William Wyler. La aceptación general de esta novela tardó en llegar precisamente porque la mayoría de lectores Victorianos opinaban que Heathcliff es un monstruo, visión que sin duda Charlotte Brontë ayudó a diseminar. Con excepción de su furtivo amor por Hareton y de su respeto latente por Nelly, nos dice Charlotte, “podríamos decir que [Heathcliff] no es el hijo de un lascar o un gitano, sino una forma humana animada por un demonio (...)” (2000: xlvi). Prueba del rechazo que el público lector Victoriano sentía por la obra de Emily es el hecho de que no hubo una adaptación teatral en el s.XIX, algo que solía ser señal inequívoca de aceptación popular (y más aún dada la naturaleza melodramática de esta novela). Hay que señalar que la primera adaptación al cine, una película británica de 1920 ahora perdida, le daba a Heathcliff una caracterización negativa, presentándolo siguiendo las convenciones del melodrama teatral como un villano en absoluto heroico tan sólo redimido por amor (Stoneman 1996: 120).

Los años 30 del s.XX en cambio inauguraron la tradición de presentar a Heathcliff exclusivamente como víctima de la manipuladora Cathy, tanto en el cine como en el teatro, siempre en versiones escritas y producidas por hombres. Como explica Patsy Stoneman se dio “una transición de la suposición melodramática según la cual la trama está motivada por ‘el monstruo Heathcliff’ a un miedo más moderno a la mujer ambiciosa como raíz de todos los males” (124). Esta nueva tendencia misógina, presente en la adaptación teatral de John Davidson de 1937 y en la película de Wyler, según guión de Ben Hecht y Charles McArthur, llevó al “triangulado de la trama” (Stoneman: 155), un proceso por el cual *Cumbres Borrascosas* se ha convertido en la historia del imposible trío amoroso formado por Edgar, Cathy y Heathcliff, sin tener en cuenta el despliegue de villanía que Heathcliff hace en la segunda parte de la novela. Las adaptaciones de los años 30 son, así pues, responsables de la invención de un Heathcliff victimizado muy distinto del de Brontë, si bien supieron ofrecer una interpretación que acertó con los gustos del público y que sirvió para canonizar la novela como un gran clásico. Sin duda alguna, el atractivo de Laurence Olivier y su comedida actuación como galán romántico son la base de esta lectura distorsionada de Heathcliff como víctima. Esta nueva lectura encaja, además, con el ‘complejo de Isabella’ del que, seguramente, además se alimenta.

Pese a ello, la existencia de al menos cuatro versiones de *Cumbres Borrascosas* sugiere que el impacto de la versión de Wyler fue tan sólo temporal. Ninguna adaptación de la novela de Emily, como decía, es la definitiva, pese a que todas logran brillar en aspectos puntuales. Como defiende John Ellis, “una adaptación bien lograda es aquella que consigue remplazar el recuerdo de la novela con el proceso de representación cinematográfica o televisiva” (1982: 3). Y en este sentido una gran dificultad de la obra de Brontë es que retrata a su protagonista a lo largo de tres décadas y en varias etapas de su vida. Esto significa, de entrada, que se necesitan idealmente cuatro actores para encarnar a Heathcliff ya que hay cuatro versiones del mismo personaje: el niño de 7 años que Cathy acepta como hermano, el adolescente a quien rechaza como futuro marido, el joven veinteañero que se casa con Isabella y el hombre treintañero que aterroriza a la segunda generación. Ninguna película ha resuelto esta variedad. Buñuel, por ejemplo, se centra en la etapa entre el regreso de Heathcliff y la muerte de Cathy, limitando drásticamente el desarrollo de los personajes. Alejandro, como lo re-bautiza Buñuel, está más cercano a los 30 años que a los 20 cuando Eduardo (el equivalente de Hindley) lo asesina en la cripta donde yace Catalina. En los otros casos se han usado dos actores, con un niño cubriendo la etapa inicial. El problema es que Olivier (32 años) y Fiennes (30) eran ya demasiado mayores para encarnar al Heathcliff juvenil, incluso Dalton lo era (24 años). Lo mismo se puede decir de las actrices que encarnan a Cathy, respectivamente: Merle Oberon (28), Juliet Binoche (28) y Anna Calder-Marshall (23). Se produce así una extraña paradoja: la única manera de ser fiel a la obra pasa por dejar de lado la evolución vital del personaje ya que se confía en la habilidad de un actor demasiado mayor para atraer al público; al mismo tiempo, ninguno de los elegidos está en condiciones de interpretar a Heathcliff más que en un segmento concreto, lo cual redundo, de nuevo, en la fragmentación de la obra, extrema ya en el caso de Buñuel.

El reto al que se enfrenta Ralph Fiennes es la decisión de Kosminsky de transferir a la pantalla la historia completa de *Cumbres Borrascosas*. Esta oportunidad de darle al personaje la gama de emociones de sus cuatro etapas vitales se ve limitada por la necesidad de comprimir la trama a las dos horas de duración de la película. El Heathcliff de Fiennes, que es también el más complejo, se ve pues reducido a una serie de breves escenas que le impiden al actor ser todo lo sutil que el papel requiere. De

hecho, sin un conocimiento previo de la novela es difícil comprender qué está pasando en pantalla. En todo caso, la interpretación de Fiennes en estas escenas apresuradas es a menudo intensa y lo bastante distinta del resto de actores que han encarnado este personaje como para sembrar dudas en la mente del espectador y obligarle a volver al texto—especialmente en referencia a la segunda mitad de la novela.

Siguiendo el experimento con mis dos clases, les mostré dos escenas de la película de Kosminsky correspondientes a esta segunda parte de *Cumbres Borrascosas*. En la primera Heathcliff abofetea a la joven Catherine con gran violencia como paso previo a encerrarla en su casa y así forzarla a aceptar su boda con el detestable Linton, el débil hijo de Heathcliff. En la segunda escena un solitario Heathcliff sanciona el amor de Hareton por Catherine cuando, al ir el muchacho a buscar a su padre adoptivo y encontrarlo absorto en sus recuerdos, Heathcliff le dice que no puede imaginar para el chico mejor compañía que la de su prima. En el primer caso, los estudiantes negaron con vehemencia—quizás bajo el influjo de su ‘complejo de Isabella’—que la novela tuviera una escena tan violenta y quedaron profundamente sorprendidos al ver que sí la tiene y exactamente en los términos que retrata Kosminsky. En el segundo caso, hay que alabar a Kosminsky y Devlin por haber sabido rescatar de la novela una escena menor pero crucial ya que muestra el momento en que Heathcliff empieza a comprender que su venganza contra su difunto enemigo Hindley es inútil dado que la felicidad de su hijo Hareton, a quien ha adoptado, empieza a importarle. En esta escena Heathcliff invita a Hareton, quien reverencia pese a todo su padre adoptivo, a que transfiera su lealtad a la entonces ya viuda Catherine, alianza que, como bien sabe Heathcliff, acabará con su tiranía. Sin la fiereza que Fiennes aporta a la primera escena y su melancolía en la segunda, ni esta autora ni mis estudiantes habríamos captado importantes matices de la segunda parte de *Cumbres Borrascosas*, matices que suelen permanecer al margen de los debates críticos literarios en torno a la novela.

Esto no quiere decir, ni muchos menos, que el casting de Fiennes sea una buena decisión en su conjunto. Como los otros tres actores aquí mencionados, Fiennes es un hombre atractivo, en su apogeo en el momento de encarnar a Heathcliff; podría decirse que, de hecho y aunque hay excepciones, una regla fundamental de las adaptaciones de *Cumbres Borrascosas* es que Heathcliff tiene que ser apuesto. Suele ignorarse, sin embargo, como ya he apuntado, la etnicidad más que probablemente

gitana que Brontë le atribuye a su villano (es extraño, por otra parte, pensar que un huérfano gitano pudiera estar abandonado dada la alta solidaridad entre gitanos). Al darle el papel a actores ingleses con un físico alejado del del moreno Heathcliff el conjunto total de las adaptaciones de *Cumbres Borrascosas* puede ser tachado de racista, aunque quizás la incapacidad de dar con una imagen no anglosajona más adecuada refleja también las dificultades del lector para visualizar a Heathcliff. En la película de Kosminsky se ha optado además por caracterizar al más bien pálido Fiennes con un bronceado extremo acompañado por un incompetente teñido negro de sus cabellos castaños. Por razones que no se aclaran Heathcliff aparece desastrado e incluso sucio en su etapa adulta cuando ya es un caballero. El resultado de estas poco sabias decisiones desluce la interpretación del actor y recuerda incluso viejas prácticas racistas como las que le permitieron, por ejemplo, a Laurence Olivier interpretar al negro africano Otelo en la película de Stuart Burge de 1965.¹¹ Por otra parte, hay que tener en cuenta que el Alejandro de Jorge Mistral, actor español de padre puertorriqueño, tampoco es fiel al retrato que Brontë hace de Heathcliff dado que su etnicidad hispana es la habitual en su entorno mejicano—aquí se haría necesario un actor rubio y de ojos claros para significar la otredad que Heathcliff encarna. Dada la actual relevancia de los debates en torno a la raza y la etnicidad es de esperar que este tema cobre mayor importancia en futuras adaptaciones de *Cumbres Borrascosas*.¹²

La interpretación actoral, por otra parte, no está libre de connotaciones intertextuales, de modo que el conjunto de papeles interpretados por un actor a lo largo de su carrera e incluso su imagen pública tienen también un impacto en el personaje que interpreta más allá de su aspecto físico y de su pericia profesional. En el caso de Fiennes, hoy conocidísimo sobre todo por haber sido el villano Voldemort en la

¹¹ Poco importa que la película se basara en una producción teatral estrenada en el Old Vic (1964) también con Olivier en el papel principal. No se vio un Otelo interpretado por un actor negro en pantalla hasta la versión de Oliver Parker (1995) con Laurence Fishburne.

¹² Como así ha sucedido, con gran controversia. En la versión de Andrea Arnold de 2011 Heathcliff es negro (interpretado por los actores Solomon Glave y James Howson). Esta decisión no fue en general bien recibida, ya que incluso los espectadores más progresistas se quejaron de que, puestos a ser políticamente correctos, Heathcliff debería ser gitano (o latino). Los rumores indican que ningún actor gitano británico quiso hacerse cargo del papel. En la versión por estrenar de Elisaveta Abrahall, Heathcliff es interpretado por el actor inglés Paul Atlas, moreno y de ojos oscuros. En su ficha profesional Atlas indica que su color de piel es 'olive' (<http://www.castingcallpro.com/uk/actor/profile/paul-atlas>), el vocablo inglés que se usa para la tez morena mediterránea. En todo caso, Atlas es un moreno pálido no más oscuro que Jorge Mistral.

serie de adaptaciones de la heptalogía *Harry Potter*, hay que tener en cuenta que Heathcliff, su primer papel en el cine, le situó simultáneamente en dos caminos. Los rumores indican que Steven Spielberg le dio el papel del desalmado Nazi Amon Goeth en *La lista de Schindler* (1993) impresionado por la maldad que destila su Heathcliff (este es el inicio del camino que lleva a Voldemort);¹³ al poco tiempo, sin embargo, Fiennes pronto encarnaría a otro desdichado amante, el Conde Laszlo de Almásy de *El paciente inglés* (1995). Estos dos son, precisamente, los dos únicos papeles por los que Fiennes ha sido nominado a un Oscar. Esta flexibilidad y capacidad para dotar de peculiar intensidad tanto al villano como al amante es el sello personal de Fiennes, por lo que hay que reconocer una cierta intuición por parte de Kosminsky a la hora de confiarle el papel de Heathcliff.¹⁴ Curiosamente, Fiennes no ha encontrado su camino en la comedia (sólo hay que recordar la penosa *Sucedió en Manhattan*, 2002) hasta llegar a la deliciosamente extravagante *El Gran Hotel Budapest* (2014), ya alcanzada la cincuentena y una vez dejada atrás su etapa como galán.

La interacción entre los miembros del casting puede incluso añadir otras connotaciones más allá de lo que sugiera el guión. No hay Heathcliff sin química con la correspondiente Cathy ni puede su romance funcionar sin el apoyo de los actores secundarios que encarnen a Edgar y a Hindley. En la película de Kosminsky es la actriz francesa Juliet Binoche la encargada de interpretar a ambas Catherine, madre e hija, distinguidas la una de la otra por el pelo rubio de la segunda Cathy. Esta decisión, que evidentemente subraya la afinidad entre ambas deja de lado un aspecto enigmático de la novela original en la que quien se parece a la primera Cathy inusualmente es su sobrino Hareton. Binoche es una actriz excelente que contaba ya con una larga experiencia al interpretar el doble papel y, aunque se esfuerza en dotar a ambas mujeres de una personalidad propia, Kosminsky comete un error un tanto absurdo al hacer que la madre se parezca tanto a la hija: mientras en la novela Heathcliff odia a Catherine con toda su alma porque es claramente una Linton en aspecto y conducta, en la película cabría esperar que sintiera algún tipo de atracción por alguien tan

¹³ Otras fuentes sugieren que se interesó más bien por Fiennes en la película que hizo para TV sobre la vida de T.E. Lawrence (1992).

¹⁴ Otros actores británicos parecen tener un parecido talento: Jeremy Irons, el ya fallecido Alan Rickman, Anthony Hopkins, Jeremy Northam (Hindley en la película de Kosminsky), Jude Law o Dougray Scott. Tom Hardy, quien fue Heathcliff en la versión para TV de 2009, encaja también en esta corriente.

parecido a su amor perdido. Esta incongruencia presenta un obstáculo más a la interpretación de Fiennes como Heathcliff ya que hace sumamente extraño que no comente en absoluto el total parecido.

Pese al odio mutuo que se profesaron ambos actores en el set de rodaje, el debilitado Heathcliff de Laurence Olivier parece mucho mejor emparejado con la fría Cathy de Merle Oberon aunque son quizás Jorge Mistral y la actriz Irasema Dilián como Catalina quienes mejor reflejan, por excesivos, la imposible mezcla de amor y odio que ata a la pareja de Brontë. Por otra parte, las adaptaciones aquí mencionadas coinciden en exagerar la cobardía de Edgar y sus pobres cualidades como esposo, presentándolo con un toque afeminado dado por un actor siempre menos atractivo que quien encarna a Heathcliff. En la versión de Kosminsky ni Edgar (Simon Shepherd) ni Hindley (Jeremy Northam) tienen suficiente presencia en pantalla como para contrastar efectivamente con Heathcliff. La versión de Wyler llama la atención precisamente por la dignidad y madurez que el actor escocés David Niven a Edgar en la versión de Wyler, haciendo que Cathy y Heathcliff parezcan inmaduros y atolondrados—fuera esa o no la intención inicial—y subrayando con su interpretación el hecho de que los actores secundarios tienen también mucho que aportar a las adaptaciones y a las películas en general.

Conclusión: Las paradojas de la fidelidad narrativa

En conclusión, tanto el personaje como su interpretación son factores cruciales en la adaptación de las novelas al cine, de tanta importancia como otros factores hasta ahora estudiados en relación al proceso de transferir material narrativo del papel a la pantalla. Esto es así no tan sólo porque las películas son una rama del arte dramático y, por lo tanto, dependen de la interpretación actoral, sino también porque la lectura es en sí misma una actividad performativa en especial en relación a los personajes. Los personajes que aparecen en las adaptaciones cinematográficas afectan las lecturas posteriores de la novela adaptada no necesariamente porque la interpretación de los actores escogidos es fiel a los elementos dramáticos de la novela sino más bien porque su interpretación capta y refleja un cierto modo de imaginar el personaje para una gran mayoría de lectores (al menos en una época concreta). El caso del Heathcliff de

Ralph Fiennes en la versión de Kosminsky se ve complicado por la fidelidad narrativa que la película intenta mantener, fidelidad que conduce a una comprensión de la historia hasta límites insostenibles. Si en lugar de una película de dos horas Fiennes hubiera tenido a su disposición la extensión de una mini-serie de TV sin duda alguna su interpretación habría brillado más, ya que tenía en ese momento todo el potencial para ser un gran Heathcliff.

Pese a las limitaciones de la película es gracias a la interpretación del actor en dos escenas correspondientes a la segunda parte de la novela que el lector/espectador ve enriquecida su experiencia del texto original—quizás hasta el punto de que la imagen de Fiennes como Heathcliff colonice toda la lectura. Un peculiar efecto secundario de la decisión de adaptar la novela entera por razones de supuesta fidelidad es que la película de Kosminsky resulta ser fiel sobre todo al nuevo *zeitgeist* masculino de los 90, corriente que animó a destapar numerosos casos de abuso en el seno de la pareja y de la familia. Heathcliff es en manos de Fiennes un sádico abusador y, como tal, a la vez villano Victoriano y monstruo post-moderno. La película no funciona en su conjunto como adaptación pretendidamente innovadora pero la novedad del Heathcliff de la segunda parte sí que ayuda al lector a superar el ‘complejo de Isabella’ que ha lastrado absurdamente la recepción de *Cumbres Borrascosas* desde la adaptación de Wyler. Es así como una adaptación puede renovar la lectura de los clásicos y como un actor puede hacer una contribución fundamental a este proceso.

Bibliografía

- Auerbach, N. (1982) *Woman and the Demon*. Cambridge, Mass. y Londres: Harvard University Press.
- Brontë, C. (2000 (1850)) “Editor’s Preface to the New Edition of *Wuthering Heights*”, en E. Brontë, *Wuthering Heights*. Ed. P. Nestor. Harmondsworth: Penguin, xliii-xlvii.
- Brontë, E. (2000) *Wuthering Heights*. Ed. P. Nestor. Harmondsworth: Penguin.
- Davis, L.J. (1987) *Resisting Novels: Ideology & Fiction*. London and New York: Methuen.

- Eisenstein, S. "Dickens, Griffith and the Film Today" (1944), en *Essays on Film Form*, traducido por Jay Leyda. San Diego, Nueva York, Londres: Harvest, 1949 (1977), 195-255.
- Ellis, J. (1982) "The Literary Adaptation: An Introduction", *Screen* 23 (1), 3-5.
- Esslin, M. (1991) *The Field of Drama: How the Signs of Drama Create Meaning on Stage and Screen*. London: Methuen.
- Haire-Sergeant, L. (1999) 'sympathy for the Devil: The Problem of Heathcliff in Film Versions of *Wuthering Heights*', en B. T. Lupack (ed.) *Nineteenth-Century Women at the Movies*. Bowling Green: Popular Press, 167-91.
- Hillis Miller, J. (1982) "*Wuthering Heights*: Repetition and the 'Uncanny'", en *Fiction and Repetition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 42-72.
- Knoepfmacher, U.C. (1994) *Wuthering Heights: A Study*. Athens, Ga.: Ohio University Press.
- Leavis, Q.D. (1986 (1966)) "A Fresh Approach to *Wuthering Heights*", en G. Singh (ed.) *Q.D. Leavis: Collected Essays, Vol 1. The Englishness of the English Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 228-74.
- MacAndrew, E. (1979) *The Gothic Tradition in Fiction*. Nueva York y Guilford, Surrey: Columbia University Press.
- Martín Alegre, S. "El reflejo borroso de Heathcliff: Hareton Earnshaw y la reproducción de la masculinidad patriarcal en *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë". Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa, 2015 (2003).
<http://ddd.uab.cat/record/113500>
- Martín Alegre, S. "Entre Darcy y Heathcliff: Jane Austen y las Hermanas Brontë en el cine y la televisión". *Quimera*. Nº 265, Diciembre 2005, 42-46.
<http://gent.uab.cat/saramartinalegre/content/other-publications>
- Miller, J. (1986) *Women Writing about Men*. Londres: Virago.
- Stam, R. (2000) "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en J. Naremore (ed.) *Film Adaptation*. Londres: Athlone, 54-76.
- Stoneman, P. (1996) *Brontë Transformations: The Cultural Dissemination of Jane Eyre and Wuthering Heights*. Londres: Harvester Wheatsheaf/Prentice Hall.

LICENCIA CREATIVE COMMONS



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Reconocimiento (Attribution): En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



No Comercial (Non commercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.



Sin obras derivadas (No Derivate Works): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo. La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. “¿El rostro de Heathcliff?: Interpretación actoral y adaptación cinematográfica en *Cumbres Borrascosas* de Peter Kosminsky”. Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

Seguido de la dirección de la web del DDD donde se ha publicado el documento.

Nota Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre (Sara.Martin@uab.cat)