

# La influencia de la técnica novelística flaubertiana sobre el cine

**Juan Bravo Castillo**  
Universidad de Castilla-la-Mancha  
Juan.BCastillo@uclm.es

Rebut: 15 de gener de 2015

Acceptat: 1 d'abril de 2015

## RESUM

### **La influència de la tècnica novel·lística flaubertiana sobre el cinema**

L'article té com a objectiu mostrar la influència de l'obra de Flaubert sobre l'escriptura cinematogràfica a causa de la voluntat d'aquest art de voler traslladar al cos dels actors les vivències dels personatges. Segueixen així la tècnica inaugurada per Flaubert i aquest motiu justifica l'abundància d'adaptacions basades en l'obra de l'escriptor. L'estudi se centra en quatre adaptacions d'obres de Flaubert, dues de *Madame Bovary*, la de Chabrol (1991) i Val Abraham de Manoel de Oliveira (1993) y dues de *L'educació sentimental*, la d'Alexandre Astruc (1962) i *Todas las noches* de Eugène Green (2001). Basant-se en el concepte de fidelitat a l'obra original, se'n destaca les variacions a cada versió i en quina mesura aquestes deixen trasparar la fascinació i els interessos dels seus adaptadors.

## MOTS CLAU

*Madame Bovary*, *L'educació sentimental*, Gustave Flaubert, escriptura cinematogràfica, adaptació.

## RÉSUMÉ

### **L'influence de la technique romanesque flaubertienne sur le cinéma**

Cet article se propose d'analyser l'influence de l'écriture de Flaubert sur la technique cinématographique visant à projeter sur le corps des acteurs l'expérience des personnages. Il suit par ce biais la facture flaubertienne, ce qui justifie les multiples adaptations fondées sur l'œuvre de l'écrivain. L'étude prend comme corpus quatre adaptations de Flaubert, deux prenant comme

repère *Madame Bovary*, celle de Chabrol (1991) et *Val Abraham* de Manoel de Oliveira (1993) et deux *sur L'éducation sentimentale*, celle d'Alexandre Astruc (1962) et *Toutes les nuits* d'Eugène Green (2001).

En partant du concept de fidélité à l'œuvre source, l'article décèle les variations de chaque version. Il souligne à quel point celles-ci permettent de refléter la fascination et les intérêts des adaptateurs.

#### MOTS CLÉS

*Madame Bovary*, *L'educació sentimental*, Gustave Flaubert, écriture cinématographique, adaptation.

#### RESUMEN

##### **La influencia de la técnica novelesca de Flaubert sobre el cine**

El artículo tiene como objeto mostrar la influencia de la obra de Flaubert sobre la escritura cinematográfica a causa de la voluntad de este último medio de reflejar en el cuerpo de los actores las vivencias de los personajes. Siguen así la técnica inaugurada por Flaubert y esta causa justifica las abundantes adaptaciones basadas en la obra del escritor. El estudio se centra en cuatro adaptaciones de Flaubert, dos de *Madame Bovary*, la de Chabrol (1991) y *Val Abraham* de Manoel de Oliveira (1993) y dos de *La educación sentimental*, la de Alexandre Astruc (1962) y *Todas las noches* de Eugène Green (2001). Basándose en el concepto de fidelidad a la obra original, el artículo destaca las variaciones que se producen en cada caso y cómo éstas dejan percibir la fascinación y los intereses de sus adaptadores.

#### PALABRAS CLAVE

*Madame Bovary*, *La educación sentimental*, Gustave Flaubert, escritura cinematográfica, adaptación.

#### ABSTRACT

##### **The influence of the romantic technique flaubertienne on the cinema**

This article proposes to analyze Flaubert's writing influence on the cinematographic technique in order to project on the actors' body the experiences of the characters. The cinema follows by this skew Flaubert's writing style. That's why several adaptations based on the work of the writer have been produced. The study takes as corpus four versions of Flaubert works, two based in *Madame Bovary*, that one by Chabrol (1991) and *Valley Abraham* by Manoel de Oliveira (1993) and two more about *Sentimental education*, that one by Alexandre Astruc (1962) and *Toutes les nuits* by Eugène Green (2001).

On the basis of the fidelity concept to the original work, this paper highlights the variations of each version. It underlines at which point those make possible to reflect the fascination and the adapters' interests.

KEYWORDS

*Madame Bovary*, *Sentimental education*, Gustave Flaubert, Film Writing, Adaptation.

La renovación de la novela y la explosión de la crítica flaubertiana van a la par del nacimiento de la idea de una escritura cinematográfica, impuesta en los años 60-70. El *nouveau roman* alude constantemente a Flaubert, en tanto que la *nouvelle vague* no deja de citarlo y referirse a él, sin duda porque la invención flaubertiana del estilo indirecto libre es un paso decisivo hacia la invención de esa “enunciación impersonal” que, en palabras de Christian Metz, caracteriza al cine. En sus textos teóricos sobre el “cine poético”, Pasolini denomina “subjeto indirecto libre” al equivalente del estilo indirecto libre, entendiendo por ello al “monólogo interior privado del elemento conceptual, explícito y abstracto”. Aun cuando el lenguaje cinematográfico pierde mucho a sus ojos con respecto al estilo literario, permite al menos expresar experiencias diferentes de las del cineasta, y sobre todo diferentes de la ideología dominante.

Dada la imposibilidad de vivir directamente lo que vive el otro, se hace preciso refractar esa experiencia mostrando el efecto que produce en el cuerpo de los actores, utilizados como intercesores. Sobrepassando la convención según la cual lo que ve la cámara es objetivo y lo que ve el personaje subjetivo, el relato, en tanto que se refiere a una realidad preexistente, queda así puesto en tela de juicio y deja su sitio a la fabulación: “Lo que el cine debe aprehender no es la identidad de un personaje, real o ficticio, a través de sus aspectos objetivos y subjetivos. Es el devenir del personaje real cuando se pone a hacer “ficción”, cuando entra “en flagrante delito de hacer leyendas”<sup>1</sup>

Es la técnica misma de Flaubert. André Bazin la comenta citando otro ejemplo, el *Viaje a Italia* de Rossellini (1954), en el que la heroína, interpretada por Ingrid Bergman, está tan perdida en su sueño interior, que Nápoles tan sólo

---

<sup>1</sup> Pier Paolo PASOLINI, *Écrits sur le cinéma*, Presses Universitaires de Lyon, “Lumière”, Lyon, 1987.

aparece “filtrado” por su “conciencia de burguesa mediocre”. Una verdadera Emma Bovary.

Esta influencia del estilo de Flaubert sobre el cine explica que hoy día las adaptaciones de su obra sean más numerosas que nunca. Ante esta influencia ejercida por la novela flaubertiana sobre las artes cinematográficas, podemos preguntarnos cuáles son los códigos y las formas establecidas o adoptadas más voluntariamente. Receloso con respecto a toda forma de ilustración de sus obras, el propio Flaubert había escrito: “Jamás, mientras esté vivo, permitiré que ilustren mis textos, porque la más bella descripción está devorada por el más ruin destino. Desde el momento en que un tipo aparece fijado por el lápiz, éste pierde su carácter de generalidad, esa concordancia con mil objetos conocidos que hacen decir al lector: “Eso lo he visto” o “eso debe ser”. Una mujer dibujada se parece a una mujer, eso es todo. La idea desde ese momento queda cerrada, y todas las frases son inútiles, en tanto que una mujer escrita hace soñar con mil mujeres. Así, pues, siendo esto cuestión de estética, rehúso formalmente todo tipo de ilustración de mis textos.”

¿Qué habría pensado Flaubert de las actrices que han interpretado el papel de Emma Bovary? Esta novela, en efecto, ha venido ejerciendo en todas las épocas una verdadera fascinación sobre los cineastas. Ha sido adaptada en todas las latitudes y en todas las épocas por el cine, desde el cine alemán, en el que Pola Negri encarna, en 1937, en la película de Gerhard Lamprecht, a una Emma soberbia, muy superior a todos los hombres que la rodean y casi santificada por una muerte ejemplar, hasta Hollywood, en que una mujer llamada Maya encarna la ilusión nefasta que prohíbe la vía del Nirvana en la película de Ketan Mehta (1992), pasando por Argentina, donde el cineasta Carlos Schlieper da el papel a Mecha Ortiz, esposa ambiciosa, autoritaria pero irresistible, que no encuentra hombre a su medida. Emma tendrá asimismo los rasgos de Joyce Compton (1932), Valentine Teissir (1933), Jennifer Jones (1949) e Isabelle Huppert (1991). Aunque muy fiel al espíritu de la novela y a su construcción, la versión de Jean Renoir, mutilada en un tercio a fin de atenerse al metraje estándar, fue un fracaso considerable. Abandonando el realismo de Flaubert en provecho de un romanticismo puramente hollywoodiano, la versión de Minnelli esclarece las diferentes facetas de la heroína, sorteando hábilmente los problemas de la censura norteamericana, tan pendiente de las cuestiones de adulterio como los censores de la época de Napoleón III. La adaptación se propuso tornar ese adulterio incomprensible y odioso haciendo de Charles un marido muy aceptable en la persona de Van Heflin, y de Emma una histérica que se encapricha de un seductor francés, Louis Jourdan. El guión hace contar el tema de su novela al propio Flaubert, que defiende su propia causa en su proceso, y permite así al cineasta contar la vida de Emma por

medio de una serie de flash-backs. Tal será asimismo la decisión adoptada por la película argentina. En cuanto a Alexandre Sokhourov, *Spasi i Sokhrani* (*Salva y protege*, 1989), es sin duda la más audaz de todas las adaptaciones por sus anacronismos, sus juegos con el referente francés y ruso, la interpretación tragicómica de su heroína y la escena del entierro, representada únicamente en ese film, fiel a la vez al texto y al cuadro de Courbet, *El entierro en Ornans*.

A propósito de cuatro adaptaciones de Flaubert, dos de *Madame Bovary*, la de Chabrol (1991) y *Val Abraham* de Manoel de Oliveira (1993) y dos de *La educación sentimental*, la de Alexandre Astruc (1962) y *Todas las noches* de Eugène Green (2001), adoptaremos por comodidad la distinción entre ilustración y transposición, para ver cómo esa distinción un tanto grosera se pule con el uso.

### ***Chabrol, o la ilustración***

Claude Chabrol reivindica sin tapujos la fidelidad de su adaptación de *Madame Bovary*. Pero lo que parece dar a entender con ello es que su fidelidad se debe esencialmente a la minucia de la reconstitución histórica de los decorados, de los trajes, al respeto de la precisión de la cronología y de los juegos escénicos. Se maravilla de ser capaz de “transcribir al centímetro el número de pasos que el personaje ha tenido que dar para ir de la ventana a la puerta”. En ese orden de cosas, su adaptación está plenamente lograda. No falta ni un rótulo en Yonville, ni una cinta a los sombreros de Emma.

Sin embargo, el interés de su película está en otra parte, en el punto de vista adoptado. Para Flaubert, *Madame Bovary* era una novela paródica, en los límites de lo burlesco, que, como *La educación sentimental* o *Bouvard y Pécuchet*, analizaba el proceso de vulgarización y degradación de los sentimientos y de los temas románticos. Verdadero ejercicio de funambulismo entre “el doble abismo de lo trivial y de lo vulgar”, según la famosa carta de Flaubert a Louise Collet, la novela mostraba la trivialización de los mitos. Renoir (1932) y Minnelli (1949) no tuvieron en cuenta ese componente esencial de la novela. Para uno, Emma es víctima de su apego a falsos valores que le impiden ser feliz; para el otro, ella es el tipo mismo de heroína romántica abocada a la desdicha. Chabrol borra él también esa dimensión paródica proponiéndose como objetivo no mostrar jamás a Emma leyendo o extasiándose con las escenas clave de las novelas de lance. Evita incluso poner en evidencia sus ridículos. Hasta Homais, interpretado por Jean Yanne, es mucho menos caricaturesco que en la novela. Ni el arte ni la ciencia muestran aquí su falsedad.

La particularidad de la mirada de Chabrol es la de ser mucho más sociológica. Hace de Emma el prototipo de la condición de las mujeres en el siglo XIX. A semejanza de la fabricante de ángeles de *Une affaire de femmes*, Emma se ve oprimida por un sistema burgués que le propone modelos de comportamiento, sin darle los medios intelectuales y financieros de conformarse a él. Es víctima, como la mayoría de las mujeres de su época, de sus insatisfacciones y de sus ignorancias. Trata de sobrevivir en un mundo cuyas reglas ignora y cuya base es la explotación cínica de los débiles por los fuertes y, en particular, de las mujeres por los hombres. Con su gran candidez, ignora, en parte porque las novelas hablan poco de ello, que, fuera del matrimonio, la mujer es un puro objeto de consumo. Es lo trágico de esta condición sociohistórica lo que realmente parece interesar a Chabrol. Isabelle Hupert encarna magníficamente a esta heroína, cuya perversidad no es sino la respuesta a una situación opresiva.

El vestido blanco que lleva Emma en la granja hace resaltar la discordancia entre la joven y su entorno. Chabrol subraya su gusto pueril por la lectura que hace de ella “una buena alumna”, pero también ese desapego interior que la caracteriza. Conserva, por lo demás, el ritmo de la intriga, en la primera parte la lentitud de una vida de ensueño y de espera, y en la segunda la aceleración hacia la catástrofe y la violencia que conduce a Emma hacia una inexorable fatalidad. Cojamos, por ejemplo, la secuencia del baile. En la novela es Charles quien percibe en el espejo la imagen de su mujer transfigurada por su vestido de baile. Aquí, el espejo sirve para subrayar la distancia, el desdoblamiento de Emma, espectadora de su propia vida y su disponibilidad para la aventura que la sacará de su hastío. El espejo es aquí el espejismo de otra vida y esa embriaguez progresiva que le hace repetir con un tono convencido que “es el más hermoso día de su vida”, en tanto que Charles sólo piensa en sus doloridas piernas. La secuencia de los comicios agrícolas reproduce lo más fielmente posible la puesta en escena flaubertiana, centrada en el ambiente sonoro (tambores, cañón), los colores estridentes y la luz de los farolillos. Chabrol trata aquí de recrear esa sinfonía burlesca en que la disonancia impera, con los tres niveles socioculturales, campesinos, animales, notables, futuros amantes. Encontramos asimismo el recuerdo de la carta de Flaubert al consejo municipal de Ruán, cuya vanidad satisfecha denuncia. Retoma igualmente el montaje flaubertiano con un montaje alterno —que yuxtapone acciones contemporáneas para subrayar el paralelismo dramático— entre la serenata cínica de Rodolphe y el discurso enfático del subprefecto a una asamblea de burgueses satisfechos de sí mismos.

La secuencia de la desilusión de Emma, de una dureza sin igual tras la operación fallida, hace alternar el diálogo con una voz en *off*. Podemos

destacar en el film diecinueve secuencias en las que ese narrador lee pasajes de la novela. La opción de Michel Serrault implica sin duda una intención de distanciamiento, poco evidente para el espectador. La última barrera cae de ese modo. Emma, renunciando a toda esperanza en su marido, se entrega sin reservas a la perspectiva ilusoria de una nueva vida. Es la caída, groseramente simbolizada por la caída del reloj de pared. Su rebelión contra el sistema va a ser tan patética como su decisión final de abandonar una lucha desigual. Jean-François Balmer es un perfecto Bovary, mediocre y tierno, incapaz incluso de sospechar los sueños y los extravíos de su esposa. Retenido en la sobriedad hasta terminar siendo únicamente una simple presencia ausente, compone un personaje sin edad, vago y completamente opaco. Ni celoso, ni imbécil, ni complaciente, ni palurdo, es un tipo apagado, pasivo, timorato. Únicamente Jean Yanne parece verdaderamente demasiado cáustico para encarnar la imbecilidad satisfecha de Homais. Es el único error de una distribución impecable, principal baza de este film, que resulta más balzaciano que flaubertiano y demasiado servil en la ilustración.

### Oliveira o la transposición

La transposición, variación libre a partir de la obra considerada, transporta la intriga a otro contexto. Desubicación y cambio de época son requisitos indispensables en esta operación, que es el arte de ofrecer del texto unos equivalentes capaces de traducir las palabras en imágenes sonoras, haciendo así de la fidelidad un falso problema. Establece una dialéctica constante entre el espacio novelesco, el espacio pictórico y el espacio fílmico. Es lo que hizo, con *Val Abraham*, Manoel de Oliveira, el más grande realizador portugués, a quien se debe asimismo la adaptación del *Soulier de satin* y de *La Princesse de Clèves*. En el caso que nos ocupa se propuso hacer la adaptación cinematográfica de una adaptación de *Madame Bovary*. Con ese objetivo, lo primero que hizo fue encargar a la novelista portuguesa Agustina Bessa-Luis que realizara una adaptación que actualizara y descentrara la intriga. Luego, él mismo repensó a los personajes y nos dio su propia versión de *Madame Bovary*, inspirada en esa novela. Los azares del rodaje le obligaron a elegir a dos actrices diferentes para encarnar, una a Emma adolescente, y la otra a Emma adulta.

Una cita bíblica a propósito de Abraham "que utilizaba la belleza de su mujer para resolver sus dificultades" sirve de exergo a la película, subrayando la tranquilidad patriarcal del decorado natural y la perversidad humana. Después se nos cuenta la historia de Abraham de Paiva, primero con

voz en *off*, durante un largo travelling lateral a lo largo del valle que lleva su nombre. Valle sinuoso, voluptuoso, bordeado de viñas escalonadas, que es el símbolo mismo de la armonía natural y de la dulzura de vivir. Con sus laderas plantadas de viñas, anuncia la sensualidad e incluso el erotismo de la película. En una mansión que la domina, vive Carlos de Paiva, hijo de Abraham, médico enamorado de una joven Ema, que mora al otro lado. Bella e inteligente, Ema vive entre un padre mayor y una tía devota que querría verla en el convento. La tía reza, Ema lee a Flaubert, sueña y bromea con sus criadas, que la colman de canciones y de dichos sobre el amor y el deseo.

Tan altiva e impenetrable como la Gioconda o la Venus de Milo cuyas reproducciones adornan la casa, Ema intriga a su entorno, que deja correr el rumor de que su belleza es una amenaza para la tranquilidad del valle. Y es que, para entonces, ella es ya objeto de las miradas lúbricas de los campesinos y provoca toda clase de accidentes sólo con el hecho de dejarse ver en el mirador de su casa. Dos veces seguidas aparece, desde el momento de su adolescencia, como una mujer peligrosa, una mujer fatal, cuya claudicación es un signo diabólico. Manoel de Oliveira usa y abusa de los espejos para sugerir el narcisismo de Ema y su fidelidad a su universo interior. Utiliza asimismo la mediación pictórica, fotográfica o musical para poner en abismo la historia de Ema.

Casada con Carlos, Ema se muestra una esposa sumisa. Pero se comunican con los seres que la rodean tan poco como esa sirvienta virgen y muda —probablemente inspirada a la novelista por la Félicité de *Un corazón sencillo*— que ha sabido realizarse consagrando su vida a lavar la ropa blanca de su ama. Ritinha aparece como el doble de su ama, a la que está vinculada desde su infancia. Es probablemente porque cada una tiene un handicap —Ema cojea, Ritinha es sordomuda— por lo que se entienden tan bien. La identificación de Emma con Hippolyte, el criado con el pie zambo trágicamente operado en la novela, queda del mismo modo plasmada. Ema, belleza coja y fatal, que ha dado un paso en falso, belleza diabólica, representa el orgullo, el egoísmo, la sensualidad, la dilapidación de la energía sexual. Ritinha encarna su opuesto, la servidumbre en el honor, la virginidad conservada, la abnegación, el trabajo, una especie de santidad sacrificada. Ema siente perfectamente esta oposición, o esta complementariedad, que intenta reabsorber al final de la película poniéndose en traje de faena para limpiar el suelo de la casa del Vesubio —nombre claramente simbólico—, que sirve de escenario a sus amores.

La secuencia del baile de los Jacas marca una etapa capital en la vida de Ema. Allí, su belleza despierta el deseo de todos los hombres, pero eso todavía no le interesa. Ni sensual, ni apasionada, Ema es una mujer que busca,



entre un padre egoísta y un marido pasivo, su verdadera razón de ser. Lo que Oliveira pretende filmar es el insensible ascenso en ella del deseo, luego y sobre todo de la voluptuosidad del poder. Ése es, pues, un hito decisivo. A partir de ese momento, irá de amorío en amorío, ardiendo como un volcán. Tendrá tres amantes. Las largas secuencias de conversaciones que mantiene con los hombres que la rodean demuestran que ella trata de hallar respuestas a sus preguntas para intentar curarse de esa enfermedad que la roe. ¿Qué enfermedad? ¿El bovarismo? Más bien una especie de donquijotismo que la enfrenta con audacia a los lugares comunes, y una forma particular de ausencia de sí misma, de apariencia narcisista, que le insta a buscar en los espejos y en la mirada de los hombres la certeza de su existencia.

Oliveira marca su distancia irónica con Flaubert y su actitud impertinente, desenvuelta con respecto a la adaptación. Como si su objetivo no fuera someterse, respetar o incensar a Flaubert, sino únicamente meditar sobre su novela, hace de *Madame Bovary* una obra puramente contemplativa. Ema querría hacer de su vida, como de su persona, una obra de arte y trata de sublimar la realidad por medio de la poesía. Pero la realidad respinga y se sustrae. Por medio de encuadres inmóviles y de planos fijos, el cineasta frustra el deseo de acción del espectador, fascinado como Ema lo está por la rosa, a la que se compara durante toda la película, y que caracteriza a Ema, hasta que se la da en prenda a Ritinha antes de morir. Porque Ema no logra encontrar ninguna justificación a su existencia. Sólo la muerte dará a su belleza su verdadero significado. La idea de la muerte feliz corona el film. En el momento temido en que su heroína abandona la lucha, esta renuncia a la vida es una verdadera liberación. Una realización, una apoteosis, como si Ema se fundiera con la naturaleza por desdén a los hombres o por esa vida de conveniencias y de convenciones que en ningún momento le convino. Después de haber mantenido el suspense psicológico con la rigidez de su estilo, Oliveira nos gratifica con el único movimiento de cámara del film, verdadera asunción fílmica.

Así pues, contrariamente a Claude Chabrol, interesado ante todo por la reconstitución histórica de los decorados, de los trajes, por la precisión de la cronología y de los juegos escénicos, Manoel de Oliveira juega con el cañamazo narrativo de la novela de Flaubert. Encuentra al tedio de su heroína nuevas motivaciones que competen al psicoanálisis, puesto que la joven, que no ha conocido a su madre, sueña con el seno materno y siente esa nostalgia fetal de la que el cineasta convierte en fuente de su insatisfacción crónica. Trasladando la intriga de Normandía a Portugal y de un entorno de pequeños burgueses menesterosos a un entorno mucho más acomodado, difumina el motivo de los dispendios excesivos de Ema. Es su propia vida lo que disipa sin tregua, incapaz sin embargo de invertir más de la cuenta en sus amoríos

sucesivos. En tanto que los hombres ven en el amor un reto, ella trata en vano de convertirlo en una aventura épica o lírica. El tedio, que nunca la abandona, se expresa por medio del ritmo muy lento de la acción, mientras que soberbios retratos traducen su amor por ese valle bíblico, espejo gigante que refleja como los otros su propia imagen. Fascinación que es asimismo la de los hombres que la rodean y la del propio cineasta, y que alcanza poco a poco a los espectadores. Como si la perfección fuera una trampa a la que nadie puede sustraerse, sea ésta la de ese valle, tan femenino como el de Balzac en *El lirio en el valle*, la de las mujeres —del pueblo o de a burguesía— o la de las imágenes del film, que el cineasta ha pretendido que sean de una armonía casi dolorosa. Esta geografía espiritual traduce a las mil maravillas la aspiración de Ema a recrear el mundo y a no ser más que poesía, haciendo de *Val Abraham* un film lírico, cuya belleza formal alcanza, más allá de las variantes del marco y de la intriga, la perfección del estilo de Flaubert. La mirada de Manoel de Oliveira, siguiendo el curso del Val Abraham y el de la vida de Ema hace de esta meditación muy personal sobre el bovarismo una obra más fiel, en su libertad con respecto al modelo, que cualquier otra concienzuda adaptación.

Podemos verdaderamente hablar a propósito de este film de “reinención” cinematográfica. Una nueva visión del texto, enteramente reescrito, se transmite a los espectadores por medio de escenas que hacen explícita la relación entre el texto y la película, reflejan el trabajo del cineasta e invitan a los espectadores pasivos a tornarse activos, retándolos constantemente a entender su estrategia adaptativa.

### *Astruc y la visión de la nouvelle vague*

A Alexandre Astruc le propusieron hacer una adaptación moderna de *La educación sentimental* basada en un guión de Roger Nimier (1962). Según éste, Frédéric supondría para Madame Arnoux una evasión pasajera, pero es a su fracasado marido a quien en todo momento sigue teniendo en la piel. “Todo el film —confiesa el cineasta— fue reescrito por Nimier y filmado por mí al objeto de desarrollar esa ideas. Y añadido que, habiendo revisitado de nuevo esta *Educación sentimental*, lo que más me sorprendió fue la extraordinaria lucidez de los diálogos de Nimier, como si añadiera a mi mirada otra mirada que la centuplicara.”<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “No he vuelto a leer a Flaubert — confiesa — considerando el trabajo de Nimier como un guión original. Caí inmediatamente sobre una escena que me saltó a los ojos, y no es otra que aquella en la que Madame Arnoux, de la que Frédéric Moreau está locamente enamorado y que está

Astruc ve en Flaubert “una barrera entre los hombres y las mujeres” que él pretende materializar. Para condensar, estilizar e ir a lo esencial, trata de ser fiel a la esencia de lo novelesco. Pero la intriga forzosamente se ve simplificada, y casi limitada al amor desdichado de un joven —extrañamente solo respecto a la complicidad novelesca de Deslauriers— por una mujer casada. La pareja Dambreuse gana por la mano a la de los Arnoux, apareciendo Rosanette, convertida en Bárbara, desde el principio. De repente, la forma novelesca se difumina en provecho de un conjunto de decorados arquitectónico-esculturales<sup>3</sup>. Pero las opiniones están divididas respecto al resultado. Para Raymond Bellour, el decorado aproximado, los trajes un tanto descuidados, la fotografía sin brillo y sin contrastes, la música en exceso pomposa, harán de esta película una pésima adaptación de las novelas alas. Más grave aún, en su opinión, el guionista, Nimier, y el autor de los diálogos, Laudenbach, habrían hecho un trabajo sin originalidad, sin ninguna sensibilidad, y Jean-Claude Brialy es incapaz de meterse en la piel de Frédéric. Por lo demás, el empleo del cinemascope habría sido un error. Esta adaptación es, pues, a ojos de ese crítico, un fracaso, interesante en la medida en que muestra los errores en los que no se debe incurrir, errores que sólo un intelectual de la talla de Astruc podía cometer por exceso de confianza en sí mismo. Según Henry Chapier, por el contrario, estaríamos ante “un bello film sobre la dificultad de vivir”, y para la revista *Arts* estaríamos ante el mejor film de Astruc: “No nos engañemos, hay en este film, y más concretamente en las últimas secuencias, un conocimiento de los medios cinematográficos, un ritmo, una respiración de las imágenes, una elegancia y una sinceridad en los movimientos de cámara que hacen de él una de las obras más emocionantes y fascinantes que nos haya dado el cine francés contemporáneo (2 de octubre de 1962).”

“¿Fantoques deslumbradores de una amable consistencia”<sup>4</sup>, o personajes que se buscan, que se creen diferentes sin tener la energía de ir hasta sus últimos deseos? En cuanto al contexto social, no tiene nada que ver con el de la revolución de 1830, con la que no se encuentra equivalente. Uno se inclinaría a considerar esta película como un film típico de la *nouvelle vague*, con sus personajes, presa del tedio, confrontados a la mentira de su entorno y a sus ideas de puesta en escena. Escenas como la del vestido que Arnoux le quita a

---

convencido que también lo ama, rechaza violentamente con el brazo a este último con un “no” que le sale de las tripas en el momento en que éste cree que ella se le va a entregar”, palabras recogidas por Raymond Bellour, *Alexandre Astruc*, Seghers, “Cinéma d’aujourd’hui”, 1963, p. 48.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>4</sup> GEORGES DUPEYRON, *Europe*, septiembre 1963.

Bárbara para dárselo a Anne dicen mucho del cinismo del hombre de negocios, en tanto que la escena de caza, con su jauría y su encarne es la metáfora perfecta de esta jungla en la que Anne y Frédéric parecen ser los únicos seres humanos. Su viaje hacia Arromanches en la niebla traduce la confusión de sus sentimientos, por más que su escapada sea la de dos niños inconscientes y ávidos de vivir. Es sin embargo la confrontación de la torpeza del hombre que quiere amar y el juego perverso de estas “pequeñas burguesas razonables” lo que provoca lo trágico —casi raciniano— del amor juvenil, platónico y sin esperanza. El trabajo de la imagen está particularmente cuidado, frontalidad, planos americanos con ligera inmersión sobre los personajes, cuyo lugar respectivo en el escenario traduce el juego de fracasos amorosos, profundidad de campo, marco desdoblado. Los movimientos de cámara de las escenas final e inicial sobre el barco, célebres entre todas las de la novela, marcan el principio y el fin de ese amor tan violento como no consumado.

### **Green y su peculiar visión de *La educación sentimental***

Eugène Green, por su parte volvió a la primera *Educación sentimental* de Flaubert permitiéndonos ver el proceso de su trabajo. Su puesta en escena es una verdadera explicación del texto. Pretendió hacer de su película un esbozo. Tan sólo conservó unos pocos personajes, Jules y Henry, Émilie y Lucie, M. Renaud y Bernardi, el director de la *troupe* de cómicos, más algunas siluetas pasajeras. Adoptó decisiones muy específicas: un recorte en secuencias muy autónomas, encuadres audaces, largos travellings laterales, planos fijos, imágenes frontales con simetría de los objetos en el escenario, como si hubiera querido volver a dar al cine una forma primitiva un tanto desfasada, que recordara la de los pintores primitivos italianos o flamencos, capaz de traducir el universo del joven, con su angelismo y sus ilusiones poco a poco perdidas. Esta estilización insistente revisita una intriga que transpone la primera *Educación sentimental* de Flaubert (1845) añadiendo recuerdos de la segunda. De ese modo, la película comienza con un encuadre sorprendente. Unos cuantos pies caminan al encuentro de otros pies; dos caminos se trazan y se encuentran. Son los de Jules y Henri, los dos amigos adolescentes que prefiguran respectivamente a Deslauriers y a Frédéric Moreau, dos jóvenes impacientes de vivir, que buscan su camino. Dos versiones opuestas de un mismo itinerario, desdoblado por una amistad ficticia; dos tentaciones contrarias que se ofrecen a Flaubert adolescente, encarnadas aquí por esos dos personajes extremos, como si el cine fuera el mejor medio para mantener la alternativa.

Sus pasos los conducen al borde de un estanque, en el que descubren con deleite a una mujer desnuda que se baña, la Salvaje, una prostituta a la que van a visitar. Es con esta escena primitiva, que corresponde a la escena de la Turca evocada al final de la segunda *Educación sentimental*, como se abre el hermoso film de Eugène Green. Y esta inserción en este lugar no puede por menos de parecernos una idea de puesta en escena luminosa.

En la secuencia de la Salvaje, a la búsqueda de un estilo capaz de plasmar el del propio Flaubert, el cineasta encuentra al mismo tiempo lo que Henri Mitterand llamó “la toma de vistas flaubertianas” y la prosa inimitable del novelista. En primer lugar, las ventanas desdoblan el escenario y la focalización somete la óptica a una función de mero intermediario, suponiendo la visión de observadores implícitos, de miradas exteriores y anónimas, distintas de las de los personajes. Probablemente las de los espectadores que somos. Los dos personajes aparecen inmediatamente caracterizados con el angelismo impenitente de Jules y el cinismo naciente de Henry. La seducción de Émilie por Henry no va a ser, pues, para nosotros una sorpresa. Desde la secuencia de su primer encuentro, se lanza al ataque, decidido a seducir a Mme Renaud.

De la misma forma que Flaubert cincelaba su prosa, Green impone a los actores una modalidad de dicción bien medida, que establece un desfase con el habla ordinaria, en tanto que cuatro poetas orientan su reflexión estética, Baudelaire, Verlaine, Claudel y Louise Labé. Estamos en el ámbito de lo literario, no en el de lo verosímil. La convención sustituye a la realidad. El “antagonismo profundo” de los dos amigos aparece cada vez más subrayado. Henry se muestra groseramente atrevido e incluso cínico en sus insinuaciones amorosas nada disimuladas a Emilie. Jules, por su parte, encuentra a una joven que se le asemeja un ángel. Green traduce visualmente esa ilusión óptica en la secuencia de la primera aparición de Lucie.

Green mantiene lo más posible la forma epistolar y el relato en tercera persona con voz en *off*. La imagen siempre se caracteriza por un encuadre concreto. En tanto que los pies traducen visualmente el anclaje terrestre de los dos jóvenes, su sensualidad naciente, su andadura individual, los rostros expresan aspiraciones más espirituales. La composición de la imagen, cada vez más pictórica, sugiere, con una notable economía de medios, el camino místico y el camino de la materialidad. Con sus abundantes rizos, Lucie tiene un rostro angelical que nos recuerda la pintura primitiva italiana, de la que Green se inspira claramente.

La secuencia del perro pretende ser tan simbólica como en la novela. ¿Encarna ésta la animalidad en lucha contra la espiritualidad o la descomposición de los valores? No hay duda de que aquí representa el regalo esencial del amor, tan frágil y destinado a perecer como todo el resto en el

gran naufragio de las ilusiones. La secuencia de la llegada a América es típica de esta gran economía de medios que caracteriza la estilización de Green. La Revolución del 48 está asimismo tomada de la segunda *Educación*. En la secuencia de mayo del 68, 1968 sustituye a 1848, una revolución por otra, una juventud por otra, pero los mismos sueños y las mismas aspiraciones. Además, para 1968, el cineasta parte de una experiencia personal –puesto que, para entonces, tenía aproximadamente la edad de los dos muchachos– que le permite mostrar mejor las contradicciones entre lo que los personajes creen encontrar en el mundo y lo que buscan realmente. Mayo cristaliza la violencia del contraste entre el sueño y la realidad, y el 68 supone para sus actores la misma esperanza frustrada que supusiera el 48 en su tiempo. Los rostros llevan la huella de los acontecimientos, el de Jules, el ángel que no envejece, y el de Henri, el que se le irá quedando a medida que triunfe en la vida social y material. Misma economía de medios para sugerir los enfrentamientos y sus repercusiones en la vida personal de los dos héroes. La descristalización comienza para Henry en América y la decepción política en París para Jules. La secuencia del reencuentro de Henry con Émilie muestra que también su mujer ha optado por el camino de la espiritualidad. Tan sólo Henry se queda solo en el ámbito material del éxito espiritual, con sus límites.

Dentro de la escuela de Robert Bresson y de Alain Cavalier, sus maestros, Green se entrega a una ascesis fílmica, que traduce a la perfección la búsqueda flaubertiana. Según él, “Flaubert, que tenía algo de profundamente místico, buscó el espíritu, no en un deseo intelectual de espiritualidad, sino en una explotación de la materia: la del mundo “real” que describía y la de las palabras ordinarias que trabajaba, a la manera de un cantero, para mostrar sus secretos ocultos, de la misma forma que el cineasta trabaja la materia bruta del mundo que ha captado, hasta que ésta revela por fin, bajo forma aprehensible, el misterio de la palabra.” La canción de Clément Janequin modula esas opciones y esa doble iniciación.

Poco importa, como vemos, una ilusoria fidelidad a la intriga. Este ejercicio de estilo es más convincente que un realismo cualquiera. El desafío de la adaptación sin duda se mantiene mejor por medios fílmicos como aquellos o como los empleados por Manoel de Oliveira en *Val Abraham* (1993), que por los cálculos ociosos de un Claude Chabrol contando el número de pasos que da Emma para ir de su cama a su ventana. En cuanto a la adaptación que hace Marion Laine de *Un corazón sencillo* (2008) es una obra maestra que hará época por su tan personal manera de liberarse del texto y su comprensión en profundidad del papel de Félicité, interpretada genialmente por Sandrine Bonnaire como una “vidente” que encarna con su instinto animal “la leche de la ternura humana”.

Como podemos ver, el tema de la adaptación ha adquirido con la novela flaubertiana formas particulares. Más allá de Chabrol, servil ilustrador de *Madame Bovary*, el estilo de Flaubert ha estimulado la invención estilística de sus adaptadores. Oliveira introdujo en él su universo y sus obsesiones, haciendo de la novela una fuente de inspiración, Astruc hizo de *La educación sentimental* una obra tipo “nouvelle vague”, en tanto que Green mezcló las dos versiones y trabajó sobre la forma tanto como sobre la intriga. Todos los cineastas se han visto fascinados alguna vez por personajes de mujeres sobre las cuales han injertado su propia visión. Emma se convierte, pues, en una esposa egoísta, fálica, fatal, o en una mujer peligrosa porque desespera de verse tan poco adaptada al universo en que evoluciona; Émilie es vista como una heroína romántica, entregada a una mística del amor que la conduce al misticismo, reflejo probable de la devoción que siente por ella Frédéric Moreau. Flaubert ha inspirado, pues, obras muy distintas, que evidencian la mayor parte del tiempo una gran búsqueda estilística, nutridas por sus propios fantasmas, y llevadas por los cineastas hasta sus desarrollos oníricos o de pesadilla.