

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Marxista antes de Marx. Jane Austen y el cine

Autor/es:
Calvo, Clara

Citar como:
Calvo, C. (2000). Marxista antes de Marx. Jane Austen y el cine. La madriguera. (29):66-68.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41882>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



MARXISTA ANTES DE MARX

JANE AUSTEN Y EL CINE

Por Clara Calvo

Mansfield Park

Patricia Rozema

Gran Bretaña, 1999

En su poema *Carta a Lord Byron*, W.H. Auden dijo que no entendía cómo Jane Austen, una solterona de la clase media inglesa de principios del XIX, había podido diseccionar con tanto acierto el verdadero motor oculto de su sociedad: la economía capitalista. Años después, el crítico escocés David Daiches dijo que Austen había sido "marxista antes de Marx". Hoy se discute si su obra es simplemente conservadora o si, por el contrario, esconde un anhelo de reformas sociales que la alejan a la vez de posturas revolucionarias e involucionistas. Como Shakespeare, Austen rara vez nos deja ver lo que piensa. Su relativismo, desgraciadamente, casi nunca está presente en las versiones cinematográficas o televisivas de sus novelas.

Hasta el momento, las adaptaciones de Austen han sido de dos tipos: aquellas que parecen ir dirigidas a un público no familiarizado con las obras, y en su mayoría norteamericano, y otras que asumen, por el contrario, que el espectador conoce bien el argumento. Las primeras han sido generalmente productos de Hollywood, *Emma* (Miramax, 1996) de Douglas McGrath con Gwyneth Paltrow o *Sense and Sensibility* (Miramax/Columbia, 1995) de Ang Lee con Emma Thompson, y han tenido gran difusión comercial. Las segundas son, generalmente, producciones de cadenas de televisión, como la BBC o, recientemente, la ITV, y han tenido escasa difusión comercial fuera del Reino Unido. Las primeras hacen hincapié en la historia sentimental, podando la obra de Austen de su crítica social, limando alusiones a desagradables cuestiones económicas y al corsé de la jerarquía social. Las segundas nos muestran, además de una historia con final feliz, un mundo en el que vemos cómo las mujeres, por lo general, no pueden heredar la casa solariega ni ser propietarias de la tierra (*Pride and Prejudice*, Simon Langton/Andrew Davies, 1995) y qué hacen los almirantes de la armada inglesa, enriquecidos con el saqueo de barcos franceses durante las guerras napoleónicas, cuando se jubilan (*Persuasion*, Roger Mitchell/Nick Dear, 1995). En las adaptaciones de la BBC, la novela rosa que fa-

brica Hollywood se atempera con lo que Austen puso en sus novelas: el surgimiento del turismo como fenómeno económico, la ruina financiera de la aristocracia dispendiosa, la valía de una mujer medida según el volumen de capital que tiene invertido a su nombre al 5% y los progresos de un dandy escaso de recursos que busca atrapar a una rica heredera.

Con la primera versión cinematográfica de *Mansfield Park* (existía sólo una serie para televisión de la BBC, David Giles/Ken Taylor, 1983), la directora y guionista Patricia Rozema (1958-) parece querer romper esta dicotomía. Al tratarse de una co-producción BBC Films/Miramax International, su difusión en las pantallas comerciales de medio mundo está asegurada. La filmografía de Rozema, cineasta canadiense salida de una pequeña ciudad de Ontario y de una familia de inmigrantes holandeses calvinistas, incluye películas como *I Heard the Mermaids Singing* (1987) y *When the Night is Falling* (1995). Esto hacía esperar que su guión no redujese la acción a una mera historia de amor, algo poco apropiado para la más social, la más crítica, la más dura de las obras de Austen. Rozema consigue fundir los dos modos de adaptar: no exige conocimiento previo del argumento y no aburre al que sí lo conoce, al obligar al espectador a ejercitar su conocimiento de la obra, ya que con frecuencia altera, añade e interpreta la novela.

El *Mansfield Park* de Rozema no es del todo el *Mansfield Park* de Austen y a muchos irritará la falta de fidelidad al texto que supuestamente adapta. El guión de Rozema ha insertado textos de las cartas de Austen a su hermana Cassandra ("Soy una bestia salvaje"), frases de los experimentos narrativos de la Austen adolescente conocidos como *Juvenalia* ("desmeléname tantas veces como quieras pero no te desmayes", *Love and Freindship*) y trozos de otras novelas, como la famosa defensa de la novela del capítulo V de *Northanger Abbey* que pone en boca de los personajes de su *Mansfield Park* mientras juegan al billar. Donde más se desvía del original este palimpsesto creado por Rozema es en el personaje de la protagonista, Fanny Price. Austen hizo de Fanny una niña tímida, algo sosegada y mojada, callada y pasiva, que alimenta en silencio y a escondidas su amor por su primo Edmund Bertram y vive atemorizada por su tío Sir Thomas Bertram. Rozema le ha inyectado a su Fanny Price (Frances O'Connor) varias dosis de or-

gullo, vivacidad, ingenio, agilidad física y verbal, y sobre todo atrevimiento. Esta nueva Fanny, que parece un *alter ego* de la Jane Austen de las cartas o de las protagonistas de sus escritos adolescentes, ignora los consejos de Edmund (Jonny Lee Miller) y cabalga bajo la lluvia, no parece impresionarse con el rostro ceñudo de Sir Thomas (Harold Pinter) y le replica con insolencia a la tía Norris (Sheila Gish). Rozema ha reescrito *Mansfield Park* cómo lo podría haber hecho la propia Austen si hubiera colocado en el lugar de Fanny Price a la Elizabeth Bennet de su *Pride and Prejudice*. ¿Y por qué no hacerlo? Si cada época y cada cultura ha podido reinventar a Shakespeare, adaptándolo y apropiándose, ¿por qué no hacer lo mismo con Austen? La versión de Rozema contaría con la aprobación de dos sobrinos de la propia Austen, George Knight y Anna Lefroy. De las "Opiniones sobre *Mansfield Park*" que la autora recogió tras publicar la novela se desprende que ninguno de los dos admiraba mucho la Fanny Price de su tía.

Rozema se equivoca, en cambio, al hacer de Tom Bertram (James Purefoy) un personaje políticamente correcto. Este vividor que se bebe y se juega su herencia y la de su hermano y pone a su familia en dificultades con su vida disipada en el Londres de Brummel, es redimido por Rozema a través de su conciencia social y anti-racista. Y esta salvación *in extremis* resulta poco creíble, en parte porque parece reflejar burdamente ecos de interpretaciones académicas de la obra muy alejadas de una lectura personal. Críticos marxistas de los sesenta y setenta hicieron de esta novela una obra propagandística del conservadurismo Tory teorizado por Burke. Críticos posteriores han visto capas de más calado ideológico: su velada crítica a la práctica de la esclavitud y del colonialismo, por ejemplo, en el silencio culpable de los Bertram cuando Fanny menciona el tráfico de esclavos en la novela (Vol. II, Cap. III). Pero la importancia que Rozema otorga al tema es excesiva y está tratada con trazos demasiado gruesos. Y si hay algo que caracteriza a Austen es la sutileza.

¿Y por qué una marxista antes de Marx? *Mansfield Park* articula la confrontación entre dos mundos, el rural y el urbano: la urbe, con su lujo y sus caprichos es un elemento desestabilizador en la vida bucólica del terrateniente. Como nos recuerda



Rozema, para traer el arpa de Mary Crawford (Embeth Davidtz) a *Mansfield Park* había que sustraer carro y caballos de las labores del campo en plena época de siega. Y ese contacto con lo urbano es capaz, como la dueña del arpa, de introducir cambios en un sistema social anclado en el pasado. Su hermano, el dandy Henry Crawford (Alessandro Nivola), será responsable directo de la crisis familiar. Los Crawford son los extraños que vienen de Londres, la amenaza que pone en peligro el universo cerrado de *Mansfield Park*. Rozema se lo advierte al espectador, utilizando la cámara magistralmente para poner frente a frente estos dos mundos, el viejo y el nuevo, en la escena de las presentaciones entre los Crawford y los Bertram. Más tarde, Mary Crawford tendrá que recordarle a los Bertram que "estamos en 1806".

Rozema se distancia tanto de las adaptaciones de la BBC como de las de Hollywood en la selección y tratamiento de los escenarios. Rodada en Kirby Hall, North Corby, Northamptonshire y en Charlestown Harbour, St. Austell, Cornwall, en ningún momento nos ofrece una visión edulcorada de la vida de la Inglaterra georgiana. La aristocracia vive en grandes mansiones a las que les hace falta algo más que una mano de pintura y la clase media vive hacinada en casas lúgubres. Sólo



en una escena, el baile en honor de Fanny Price, Rozema se permite imaginar un ambiente casi viscontiano. Y aquí podría decirse que la cámara, ese narrador interpuesto entre los personajes y el espectador, adopta el punto de vista de la heroína, feliz el día de su presentación en sociedad. La cámara es, en cierto modo, una voz más en esta adaptación. Rozema le ha otorgado al movimiento de la cámara los privilegios del narrador omnisciente; es la cámara la que, con sólo moverse por una habitación poblada de personas, cuenta la historia. Y al final, la cámara acercándose y distanciándose evoca la imagen de ese relativismo que impregna toda la obra de la Austen. Podría haber sido distinto aunque no lo fue.

Carnalidad fotosensible

La escuela de la carne

L'école de la chair

Benoît Jacquot

Francia, 1998

En el ensayo *Mishima o la visión del vacío*, Marguerite Yourcenar se percata de la importancia que tiene la mirada en la obra literaria del autor del *Peabellón de Oro*. Refiriéndose a la caída "hasta el nivel de un simple mirón" sufrida por el



"observador y visionario" Honda —protagonista de la tetralogía integrada por *Nieve de primavera*, *Caballos desbocados*, *El templo del alba* y *El ángel en descomposición*— la escritora belga anota: "Evolución penosa, pero no demasiado extraña, porque esos misteriosos contactos de la mirada con la carne desnuda, probablemente se convierten para el viejo en la única relación con el mundo de los sentidos, del cuál ha permanecido alejado toda su vida, y con la realidad, que se les escapa cada vez más en su medio de hombre eminente y millonario". Cabría señalar que una similar acti-

tud domina en las miradas de la madura burguesa protagonista de *La escuela de la carne*; cuando su joven amante se desnuda, le solicita que deje contemplarle el cuerpo unos instantes. El mundo laboral de Dominique está constituido por los ropajes y oropeles de la moda, su círculo social es una mascarada de gente adinerada, y su escenario familiar es un piso de amplias estancias apenas amuebladas. En ese espacio hierático la aparición de Quentin debería promover la sensualidad de las imágenes, crear una estrecha relación entre la mirada y la carne. El director Benoît Jacquot, sin embargo, no es capaz de captar esa relación y deshoja los planos en un frío tapiz caracterizado por los huecos narrativos y los vacíos estéticos.

Jacquot ha presentado el film como un "western des visages". (Hay una insana propensión a aplicar el término "western" a todo tipo de ficciones; recordemos aquel crítico que definió "*Canción de cuna*" como un "western de sentimientos"). Dejando de lado la dudosa pertinencia o certeza del comentario, lo que sí podemos consignar acerca de *La escuela de la carne* es el predominio de una sucesión reiterativa de planos cortos de la actriz principal, Isabelle Huppert. El realizador parece querer decirnos que se ha comprometido con ella hasta el punto de objetivar la mirada sobre la actriz en vez de mostrar la mirada subjetiva del personaje. Se trata de un planteamiento intelectualista y simbólico que explica, en parte, que las miradas del deseo o el placer de la contemplación del cuerpo evanescente no adquieran su más profunda condición sensitiva. El problema más inmedia-

to es la escasa vinculación afectiva entre los amantes, cuyos gestos pasionales resultan en ocasiones ininteligibles. Tampoco el uso de las elipsis parece afortunado, creando ciertas fisuras en el relato de los acontecimientos que funcionan como pistas discursivas y no como sugerencias poéticas. Hay algunas excepciones resueltas según criterios de puesta en escena: en una de las secuencias más coherentes, la mujer y el amante se esconden en una sombría estancia durante una fiesta. La oscuridad se aboca lentamente sobre la soledad de la pareja, expatriada de un frágil mundo de apariencias y falsedades, trazando una prisión emotiva que configura los límites morales del relato. Son esbozos, destellos de un film que tiene un origen narrativo (y quizás habría que añadir un guión) mucho más solvente que la resolución formal. La dirección de Jacquot es aritmética, no logra mostrar el abismo de Dominique aunque lo explica verbalmente y lo interpreta. El reencuentro final no contiene, así, la melancolía de la despedida. *En realidad no hay elegía posible, pues no cristalizó el mundo interior de la mirada y la carne. Al regresar a casa busqué unas palabras de Mishima que acaso resuman cuál podría haber sido el lugar de llegada del film: "La memoria es un espejo de fantasmas. Muestra a veces unos objetos demasiado lejanos para ser vistos, y otras veces los hace aparecer demasiado próximos"*.

Gonzalo de Lucas

1. Yourcenar, Marguerite, *Mishima o la visión del vacío*, Editorial Sex Barral, Barcelona, 1997, pág. 77.

2. Strauss, Frédéric, "Benoît Jacquot à l'école de la chair" en *Cahiers du cinéma*, n° 524, mayo 1998.