

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

Título:
Cine de la emoción

Autor/es:
Nuño, Ana

Citar como:
Nuño, A. (2000). Cine de la emoción. La madriguera. (30):57-59.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41886>

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:





En uno de sus diáfanos ensayos (¿por qué nadie escribe ya con esta refrescante claridad?), Virginia Woolf hace un repaso crítico a la concepción jamesiana de la novela, tal y como quedó plasmada en *The Craft of Fiction*, de Percy Lubbock, quien fue algo así como el Boswell de Henry James. Rechaza muy razonadamente Woolf la entronización de la "forma" y la obsesión con el rigor formal que vertebran el libro de Lubbock, y lo hace relejendo novelas que le son caras o que suponen para ella algo más que un interés pasajero. Es decir, contrastando las teorías jamesianas acerca del "showing" y el "telling", de la "visión" y la "expresión", con la praxis novelística que se piensa debe ilustrarlas. De hecho, el ensayo de Woolf lleva por título "Acerca de la relectura de novelas" ("On Re-reading Novels"). En un pasaje, admite la existencia de novelas en las que el lector puede llegar a separar la "emoción" de la "forma". Para aclarar aún más lo que quiere decir, toma como ejemplo de novela en la que es del todo imposible llevar a cabo esta operación *La princesa de Clèves*, de Mme de Lafayette. Razona Woolf: "Pero consideremos *La princesse de Clèves*. Aquí hay visión y hay expresión. Ambas mezcladas con tal perfección que cuando nos pide el Sr. Lubbock que pongamos a prueba la forma de esta obra visualizándola no vemos absolutamente nada. Pero sí sentimos, y además de una manera singularmente satisfactoria, y como nuestros sentimientos se armonizan, acaban formando un todo que es inseparable en nuestra mente del mismo libro. Vale la pena señalar (...) que tanto en lo que hace a la escritura como a la lectura, siempre la emoción debe anteponerse al resto."

Esta digresión literaria es, pienso, absolutamente de rigor a la hora de saludar el estreno en España de *La carta* de Manoel de Oliveira, aunque sólo sirva de precaución para evitar caer en la trampa en donde ha caído una buena parte de la profesión a la hora de evaluar la (por ahora) última cinta de este fértil cineasta de 91 años, único director aún vivo que ha conocido profesionalmente tanto el cine mudo como el sonoro. Pasemos de largo sobre

la bochornosa ignorancia de nuestros colegas locales, al menos de quienes ejercen la profesión en las páginas culturales de la prensa diaria. Con motivo de la presentación de *La carta* el año pasado en el Festival de Cannes, donde obtuvo el Premio de la Crítica, las recensiones publicadas a la sazón mencionaban apenas *en passant* el hecho de que esta trigésimo primera cinta del director portugués estuviese basada en *La princesse de Clèves*, y ello de una manera que delataba un perfecto desconocimiento del

contenido o la importancia de la novela de Madame de Lafayette.

Mucho más grave es el tipo de miopía que esta forma de ignorancia puede llegar a producir en una casta de críticos cuyas referencias y cultura general parecen no ir más allá de lo estrechamente cinematográfico y de lo meramente actual. Así, la crítica en Estados Unidos se ha mostrado tan insensible cuan desatinada en sus juicios; baste aquí con evocar el título de la reseña de Stephen Holden para el *New York Times*: "*La Carta*: una chica chapada a la antigua que anhela la perfección". Y a juzgar por las reacciones de una parte del público barcelonés, hermanado con la crítica neoyorquina en eso de soltar risitas nerviosas ante las escenas cargadas de más dramatismo y pobladas de diálogos fielmente reproducidos del texto original, está claro que *La carta* requiere, si no un conocimiento de primera mano de la obra de Mme de Lafayette, si al menos un mínimo de recontextualización de la cinta que Oliveira ha basado, muy libremente por cierto, en esta novela del siglo XVII, que es a la vez una de las primeras novelas históricas —la acción transcurre en la corte de Enrique II de Francia, es decir un siglo antes de la época en que vivió y escribió su autora— y ciertamente la primera novela "de análisis", género en el que se inscriben cómodamente, nada más ni menos, que *Madame Bovary* de Flaubert o *En busca del tiempo perdido* de Proust.

Quiere decir esto simplemente que *La princesa de Clèves* es un clásico, y además un clásico del "grand style" francés forjado en el XVII, es decir, un monumen-

CINE DE LA EMOCIÓN



Chiara Mastroianni

to literario a la par que lingüístico. Jean Cocteau perpetró para la adaptación de Jean Delannoy (*La Princesse de Clèves*, 1960), con Marina Vlady en el papel de la princesa y el eterno Jean Marais en el del duque de Nemours, un guión mucho más fiel que el desarrollado por Manoel de Oliveira con la valiosa contribución de Jacques Parsi –autor, junto con Antoine de Baecque, de un estimable libro de entrevistas con el director–. Este es, sin duda, uno de los geniales aciertos de la adaptación de Oliveira: el hecho de que se trate de mucho más que una adaptación y sea, para decirlo con un término caro a Mijail Bajtin, propiamente una “reacentuación” de la obra literaria que le ha servido de matriz. Oliveira ha plantado la “acción” en el París de finales de los noventa, es decir en nuestro mundo. Las comillas que rodean “acción” están ahí para dar cuenta de la dificultad de calificar de este modo lo que son, con propiedad, movimientos del alma, para los que la narrativa ha venido perfeccionando, desde hace siglos, instrumentos de captación y medición de finísima sensibilidad –uno de los cuales, además de ser uno de los primeros cronológicamente, es precisamente el terso tejido de voces que constituye la novela de Mme De Lafayette–, pero ante los cuales el cine suele manifestarse desarmado. Las excepciones se cuentan con los dedos de una mano, y se llaman *Ordet* o *Dies Irae* de Carl Theodor Dreyer o *Les dames du Bois de Boulogne* o *Le Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson.

Al cine de Dreyer y al de Bresson ha sido comparada la obra de Oliveira, no sin razón. Pero veo en el gran portugués algo que está ausente de la cinematografía de los otros dos maestros, un algo que tiene que ver con una sensualidad difusa, casi imposible de asignar a un gesto, un rostro o un cuerpo en particular, pero una sensualidad que impregna cada poro de sus imágenes. Así sucede, como sucedía de una manera quizá más flagrante en *El Valle Abraham* (1993), con esta transposición muy audaz de *La princesa de Clèves*, donde se pone en escena lo que constituye el centro de la novela: el conflicto moral entre posibilidad y necesidad, fraguado en el corazón de una joven que ha recibido, en la narración de Mme de Lafayette, una educación jansenista, basada en la defensa a ultranza del honor y la reputación y el rechazo también



extremado de las humanas pasiones. Todo lo que separa a Oliveira de Bresson o Dreyer puede medirse con sólo imaginar lo que hubiera salido de la lente de estos autores con una materia de estas características. En Oliveira no hay el menor atisbo de rigorismo y ni una sola inflexión más acusada en alguno de los dos términos de la disyuntiva. Esta cualidad, que no es impasibilidad ni frialdad, sino un muy aguzado sentido de la capacidad que tienen los cuerpos y las imágenes para transmitir aquella "emoción" a la que se refería Virginia Woolf, hacían de Oliveira el autor ideal para intentar (y lograr) adaptar una novela como *La princesa de Clèves*, enteramente centrada en la presentación de las diferentes posturas que asume ante un conflicto grave la emotividad.

Este cineasta maneja el plano-secuencia, que es el modo dominante en *La carta*, para acercar y alejar simultáneamente, y es éste el efecto que logra, reforzado por un trasvase de planos temporales al que nos tiene ya acostumbrados. Las secuencias del concierto de María João Pires en la Fundación Gulbenkian o la escena de la admonición última de Mme de Chartres (Françoise Fabian) a su hija Catherine (Chiara Mastroianni) o la de la confesión de ésta a su marido (Antoine Chappey) en un banco del Jardín de Luxemburgo o también las que se desarrollan en los interiores y exteriores de la casa de campo: toda esta materia es tratada visualmente en un espacio anacrónico, en el sentido más riguroso del término: fuera de cualquier tiempo, es decir, en cualquiera de ellos. Mientras que el último encuentro entre Mme de Clèves y François de Guise (Stanislas Mehrar) en un bulvar de París —que bien puede ser, muy apropiadamente, el Boulevard de Port-Royal— o las secuencias de los conciertos en vivo del insólito mas no, como han querido varios críticos, inverosímil avatar del duque de Nemours que es el cantante de música popular portugués Pedro Abrunhosa o la casi hilarante escena en la que el matrimonio de Clèves y la pareja formada por Mme de Silva (Anny Romand) y Luis Miguel Cintra discuten con toda seriedad las noticias del telediario sentados ante el aparato y de cara al espectador: estos elementos introducen en el angustioso universo de Catherine de Clèves un atisbo del mundo exterior, de un mundo en el que una mujer como Catherine, que prefiere no vivir lo que siente

por miedo a que el tiempo y la vida cambien sus sentimientos, por miedo a ser otra de la que es, parece no tener cabida.

Es en esta alternancia entre tiempo anacrónico y tiempo real donde Oliveira ha ido a buscar la respiración de su cinta y donde ha hallado mucho más que eso: una lectura novedosa y fructífera de *La princesa de Clèves*. Porque si bien es cierto, como lo ha señalado la crítica más seria, que la irrupción de lo contemporáneo en las secuencias señaladas de *La carta* desempeña idéntica función que las numerosas digresiones sobre temas políticos en la novela adaptada, la más señalada de estas irrupciones en la penúltima escena de la película de Oliveira propone, además, un sorprendente final para su heroína y, con él, una manera de entender la obra de Mme de Lafayette que equivale (casi) a una traición. Y que a esa escena apunte toda la película lo confirma su mismo título: esa "carta", para quien descubre la película de Oliveira después de haber leído la novela, es un trampantojo, ya que no se trata de la célebre misiva delatora que Mme de Thémynes escribe desechada a su antiguo amante, el vidame de Chartres, y que es la causa de que Mme de Clèves, quien se convence de que va dirigida a Nemours, conozca por primera vez la corrosiva angustia de los celos. No, "la carta" de Oliveira, que le escribe Catherine de Clèves a su confidente, una religiosa interpretada por la siempre luminosa Leonor Silveira, para revelar que ha hallado refugio en una misión humanitaria en el corazón de la selva africana, esa carta deshace el final de *La princesa de Clèves* —el retiro del mundo a una residencia particular en los Pirineos, salpicado por estancias en un convento cercano— para reorganizarlo con un leve toque de amable ironía. Catherine de Clèves huye de la tentación de ceder a sus sentimientos marchándose fuera de este mundo, ciertamente, como su modelo en la novela. Y Oliveira agrega: se marcha al mundo de las guerras, del hambre, de la destrucción voraz del hombre por el hombre, el mundo del que habla todas las noches el telediario, es decir, a todo lo que está fuera del mundo *amable* o simplemente humano.

Sorprendente, renovador, eternamente joven Oliveira.

Ana Nuño