

Madame Bovary

*vista por Flaubert, Minnelli y Chabrol**

Annie Goldmann**

MÉTODO

El desarrollo de la investigación histórica ha modificado profundamente el procedimiento del historiador. Además de la recolección de hechos y del desarrollo de acontecimientos, éste tiene que echar mano de disciplinas cercanas: economía, sociología, psicología social, y debe tomar en cuenta el estudio de las mentalidades. Desde esta perspectiva, las fronteras entre los diferentes enfoques se hacen más flexibles; el historiador ya no teme hacerse sociólogo; mejor aún, utiliza, a la par de las fuentes clásicas (archivos escritos, documentos oficiales), fuentes anexas que enriquecen su método (archivos orales, imágenes).

Desde esta óptica, los sistemas de representaciones toman en lo sucesivo un lugar importante para dar cuenta del pasado y del presente, entenderlos y, eventualmente, explicarlos. El cine ocupa un lugar esencial en esta apertura en lo que se refiere al estudio del siglo XX. Obra de arte y mercancía al mismo tiempo, está en el cruce de la reflexión sobre la creación y la producción económica. Es, sobre todo por su aspecto cuantitativo, su variedad y su persistencia, un revelador social privilegiado. Sin embargo, hay que ser prudentes; como revelador social, también forma parte de la sociedad. No es un espejo que reflejaría objetivamente las tensiones, los conflictos y los compromisos de lo real. Los sufre, los distorsiona, los transforma y, a veces, hasta los anticipa.¹ El trabajo del investigador consiste en

* Texto tomado de *Annales*, año 51, núm. 4, julio-agosto 1996.

** Traducción de Arturo Vázquez Barrón y Roberto Rueda.

¹ Al respecto, ver mi libro *Cinéma et société moderne* (Denoël, 1974).

catalogar, seriar y agrupar las representaciones fílmicas para intentar establecer correlaciones, a veces homologías, entre el universo imaginario de esos filmes y las categorías mentales que rigen a cierto tipo de sociedad en un momento dado de la historia.

Esto significa que el trabajo es largo, paciente, y que reclama investigadores con conocimientos históricos, económicos, sociológicos y, evidentemente, cinematográficos. Porque, lejos de dar una imagen totalizadora y completa de la sociedad de la cual es producto y expresión al mismo tiempo, el cine ofrece una multitud de enfoques y de visiones del mundo. Así, podemos encontrar en la misma época, en un mismo país, corrientes cinematográficas radicalmente diferentes en su percepción de lo real y la manera de expresarlo. Por ejemplo, en la Alemania de los años 20, filmes expresionistas en los que predominan lo turbio, la confusión de valores y la ambigüedad, conviven con un cine realista –soporte de elecciones ideológicas que transcribe fielmente una aproximación a lo cotidiano–, duro, claro, implacable, sin ninguna evasión.

Estas dos corrientes –las más importantes– pertenecen ambas a la historia del cine, y también a la historia de este periodo fundamental de Alemania. Expresan dos maneras diferentes de percibirla y de asirla. Nadie puede decir cuál es la más “realista” y eso no tiene mucha importancia. Lo que importa es considerar que las dos corrientes forman parte de dos visiones de la sociedad, y unirlas, en caso de que sea posible, a las fuerzas intelectuales y sociales que desempeñaron más tarde su papel en la historia.

Las representaciones indirectas que son las adaptaciones de obras literarias también tienen que situarse en el tiempo de su realización cinematográfica. Más que ser un testimonio del problema de la fidelidad a la obra original, lo son de la manera en que se hace la lectura de esta obra en un momento dado, y nos permite extraer enseñanzas de esta época.

Así sucede con *Madame Bovary*.

La adaptación de una obra literaria al cine plantea de inmediato la cuestión de la fidelidad. Queda por saber qué se entiende con esto. ¿Es la reproducción minuciosa de los acontecimientos y diálogos de la obra? Resulta claro que éste es un criterio insuficiente y, a veces, dudoso. Existen ejemplos célebres de filmes que quieren ser, en este sentido, fieles a la novela de la que emergieron y que no son

para nada representativos del significado de la obra: la imitación escrupulosa puede producir esta ilusión, pero basta con remitirse al libro para ver la distancia que los separa a pesar de una aparente fidelidad. Al contrario, algunos cineastas que se toman ciertas libertades con el texto literario han obrado con más lealtad hacia el autor, porque han sabido sacar el sentido global de la novela, llevándolo a la pantalla. ¿Pero es posible una adecuación perfecta? Es evidente que un realizador impone su propia visión del mundo en su lectura de la obra; interpreta el texto por sus propios medios, igual que lo hace un director de teatro. Visconti, en *Muerte en Venecia*, efectuó transformaciones a la novela original: convirtió al escritor en músico (lo que le permitió incorporar la música de Mahler), le añadió un episodio extraído de la vida del músico que no está en la novela (la muerte de su pequeña hija) e insertó incluso un episodio extraído de otra novela de Thomas Mann, *Doktor Faustus*, la escena con la prostituta Esmeralda. En fin, inventó diálogos y acentuó, mediante intercambios de miradas, el deseo homosexual entre Aschenbach y Tadzio, que la imagen vuelve más unívoco que la alusión novelesca. Dicho esto, ¿traicionó la obra de Thomas Mann o se sirvió de toda la obra del novelista para enriquecer su filme y, al mismo tiempo, entendiendo perfectamente la problemática de la novela?

Porque toda lectura es una interpretación y toda interpretación es una búsqueda de sentido. La cuestión es saber si la realización cinematográfica hace surgir el sentido y, sobre todo, si permite el enriquecimiento del sentido. Por otra parte, sin embargo, la lectura de una obra depende de la época en la cual se hace y, a veces, aun contra la voluntad consciente del realizador. Es por eso que esta lectura nos da informaciones no sólo de la obra sino también del filme, como producto de una época dada, en deuda con modos de pensamiento y el peso, a veces imprevisto por el mismo realizador, de las mentalidades y las convenciones. Veremos cómo este fenómeno se manifiesta en *Madame Bovary*.

El caso de *Madame Bovary* es interesante porque se trata de un libro a la vez marcado por su época y que, dotado de una dimensión universal, toca los aspectos más íntimos del alma femenina. Varios realizadores han estado tentados por la figura de Emma y por la extraordinaria densidad de la novela. Su construcción rigurosa, el análisis detallado de la psicología de los personajes y del entorno social parecen facilitar una traducción cinematográfica. Flaubert lo dijo todo, lo mostró

todo, lo explicó todo, y los críticos desde hace casi ciento cincuenta años no han dejado de analizar la novela en todas sus formas; mejor aún, el término *bovarismo* entró al lenguaje común, convertido, ¡qué ironía!, en un “prejuicio”, a la vez falso y verdadero, compasivo o acusador: Emma se convirtió en un “tipo”, incluso si sus características están ligadas a una época específica.

MINNELLI Y CHABROL

Con cuarenta años de por medio, dos cineastas –entre otros– han sido tentados por la aventura. Minnelli en 1949 y Chabrol en 1991. La comparación de los dos filmes nos instruirá no solamente sobre la concepción que estos dos realizadores tienen de la obra sino también *sobre lo que esas concepciones traducen de su época*, en lo que concierne a la imagen de la mujer del siglo XIX y, por extensión, del XX.

Antes que nada, una rasgo común en ambos realizadores. Se sabe cuánto quiso hacer Flaubert una novela distanciada, objetiva, “*que se sostuviera por sí misma*”,² únicamente mediante el estilo, es decir, donde el autor no interviene, contrariamente a Balzac, por ejemplo, que no se priva de hacer del conocimiento del lector sus opiniones sobre los hechos y personajes que describe. Él es el primero en la literatura del siglo XIX en eliminar la subjetividad del escritor, en borrarse detrás de su escritura. Para marcar bien esta distancia, utiliza un procedimiento que podría calificarse de cinematográfico al comenzar su novela con un “estábamos”: “*Estábamos en la sala de estudio cuando entró el director...*” –frase altamente subjetiva–, para ir focalizando poco a poco el punto de vista sobre Charles Bovary. Se trata de un verdadero plano de conjunto de la clase que poco a poco se restringe a un acercamiento sobre el recién llegado, quien va a ser el héroe de la escena y, a la postre, uno de los personajes principales de la novela. Inmediatamente después, Flaubert eliminará por completo ese “estábamos” para construir una escritura carente de toda intervención del autor. Ahora bien, es curioso constatar que los dos cineastas, Minnelli y Chabrol, sintieron la necesidad –por razones

² En una carta a su amiga Louise Colet, del 16 de enero de 1852, Flaubert escribe: “Lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se sostuviera por sí mismo, por la fuerza intensa de su estilo [...] un libro que no tuviera casi argumento, o por lo menos en el que el argumento fuera casi invisible, de ser posible”. (N. del T.).

diferentes— de reintroducir al escritor en el filme. El primero comenzando su película en el momento en que se entabla juicio contra Flaubert, recién publicada su novela, considerada contraria a las buenas costumbres; el segundo utilizando la voz en *off* del escritor, que recita pasajes del libro. Las dos intervenciones son diferentes porque, ya lo veremos, obedecen a necesidades diversas. Minnelli, a través de la voz de Flaubert en el juicio, argumenta a favor de Emma, quien no sería la aventurera sinvergüenza descrita por el fiscal, sino una mujer desdichada víctima de su imaginación; ahora bien, veremos que toda su película, al contrario, será una condena de la mujer, pues hará de ella una esposa ávida y perversa. Chabrol, por su parte, siente la necesidad de inyectar al universo cinematográfico, en cierto modo, una sobrecarga de información sobre la psicología de Emma, como si la imagen fuera insuficiente para darnos estos elementos, porque eliminó dos dimensiones esenciales de la novela, que más adelante veremos.

Es interesante comparar estos dos filmes porque cada uno, con su propia coherencia, recrea a una Emma Bovary diferente, respetando rigurosamente la conducción del relato de la novela. Puesto que ambos —con justa razón— eliminaron la biografía de Charles Bovary, comienzan con la visita del doctor a la granja de los Muraux y el encuentro de éste con Emma.

LA PERSPECTIVA DE MINNELLI

Minnelli, quien va a esforzarse a lo largo del filme por explicarnos la psicología de Emma, hace de ella una verdadera aparición: a la luz del amanecer, Charles descubre con estupefacción, en esa granja miserable, a una joven elegante y refinada, que contrasta con su entorno de manera flagrante. Con cierta ingenuidad —que se debe a la época del filme—, el cineasta hace de Jennifer Jones, una morena despampanante, sensual y resplandeciente, una *flor que creció en el fango*, una coqueta exagerada que gesticula para llamar la atención del joven médico. Para explicar el contraste de su existencia campesina y la educación que recibió en un convento, educación inadecuada y por encima de su entorno, durante la que germinan sus sueños de amor y aventuras gracias a la lectura de novelas, un fundido encadenado se desliza hacia los muros de su recámara en donde están prendidos grabados y reproducciones de amantes románticos, paisajes de claro de luna,

países exóticos, que alimentan el imaginario de Emma y que serán –según Flaubert– la base de su futura desgracia.

Después, en el momento de la boda, que Flaubert estigmatizó con una ironía feroz insistiendo en la brutalidad de las costumbres campesinas y, sobre todo, en la actitud incómoda y veleidosa de Charles, Minnelli insiste en la tosquedad de los invitados, pero –y ya se ve la distorsión ideológica en relación con la novela– dotando a Charles de una actitud caballeresca y viril: se lía a puñetazos para apartar a los inoportunos borrachos de su mujer y la carga triunfalmente hasta la calesa que los llevará a su hogar.

En consecuencia, se entiende que Minnelli va a hacer de Charles no el hombre mediocre, limitado y débil que describió Flaubert, sino un marido valiente, atento y presente. Más tarde, Charles quedará cada vez más valorizado: busca establecer una comunicación con su mujer, interrogándola, forzándola a expresarse y llegando incluso a abofetearla cuando ésta se demora con su amante, haciendo ver así que la autoridad y la virilidad le sientan bien a un marido. Al descubrir la carta de ruptura de Rodolphe, la quema ante Emma sin leerla. Consciente de sus propias capacidades médicas, renuncia en el último momento a operarle el pie deforme a Hippolyte, evitando así la terrible humillación que marca tan fuertemente la mediocridad del personaje en la novela. En pocas palabras, es un verdadero notable, respetado por sus conciudadanos y se lo ve asistir a los comicios³ al lado del prefecto e incluso aprestándose para pronunciar un discurso. La única metida de pata de este marido perfecto ocurre en el baile de la Vaubyessard, en el que, borracho, hace un pequeño escándalo interrumpiendo el vals de su mujer; pero aun este acto desconsiderado, que humilla a Emma, demuestra cierto carácter y se revierte en su favor, en la medida en que, marginado durante esta fiesta, manifiesta cierta audacia. Por supuesto, esta valorización de Charles tiene como consecuencia denigrar a Emma, hacerla la única y gran culpable de la catástrofe de la mentira. ¿Cómo no querer a un hombre que perdona, protege y comprende? ¿Cómo justificar las reacciones de rechazo de Emma y, más tarde, su

³ Los comicios agrícolas consistían en una feria-exposición de ganaderos y agricultores, que se reunían para impulsar el desarrollo ganadero y agrícola de la región. En Yonville, pequeño pueblo de la provincia francesa donde transcurre la acción, la celebración de estos comicios reviste una gran importancia. (N. del T).

conducta? Agreguemos que a Charles lo interpreta un actor muy popular de la época, Van Efflin, quien encarnaba con éxito a héroes de películas bélicas.

En lo que concierne a Rodolphe, también se ve cómo Minnelli, para agobiar a Emma, va a hermostrar el personaje. Antes que nada, organiza el encuentro entre los dos futuros amantes; en el baile de la Vaubyessard, Emma es la sensación por su belleza y su elegancia, irradia felicidad, tiene éxito y la gente se apretuja a su alrededor; es en ese momento cuando el hermoso Rodolphe, encarnado por el *french lover* de la época, Louis Jourdan, la nota y la invita a bailar el vals. Ahora bien, esto ilustra precisamente las novelas que Emma lee, novelas que describen encuentros imaginarios por completo improbables e irreales desde la óptica de Flaubert; puesto que éste nos hace comprender que si bien “*no se creyó, en el castillo, que se sobrepasaban los límites de la condescendencia, ni que por otra parte se cometía una torpeza al invitar a la joven pareja*”, está por completo excluido que la mujer de un modesto doctor de pueblo fuera la reina del baile.

Las separaciones de clases de la época eran tales que una pequeña burguesa podía, en última instancia, ser tolerada en ciertos casos, pero no llamar la atención de un caballero en público; de hecho, Rodolphe, en el transcurso de su relación, mantendrá a su amante cuidadosamente apartada de su propio medio social. La jerarquía social aislaba a los amantes, reducía sus relaciones al ámbito privado. Durante el famoso baile, un noble no podía ir jamás más allá de un simple vals, lo que explica, por otra parte, la frustración y la amargura de Emma: “*Sin embargo era digna de aquellas que vivían felices. Había visto duquesas en la Vaubyessard que tenían la cintura más ancha y comportamientos más vulgares, y ella execraba la injusticia de Dios.*”

Al quedarse con la cigarrera de su pareja de vals, Emma le concede a este objeto no el estatus de recuerdo de un momento feliz, sino el del recordatorio de su exclusión y de un encuentro imposible. Minnelli, como demócrata estadounidense que cree en la igualdad y en la “posibilidad” que todos tienen de acceder a las clases sociales privilegiadas, abolió esta diferencia de clases, dándole a Emma un papel de “reina del baile” y dándosela a notar a Rodolphe en ese momento.

En Flaubert, Rodolphe es un falso romántico que seduce a Emma, armándole un discurso sentimental en el que no cree, porque sabe manejar a las mujeres y decirles lo que ellas esperan del amor. Cínico y hedonista, establece su estrate-

gia de seducción desde su primer encuentro –en el consultorio del doctor– analizando fríamente sus posibilidades y, sobre todo, la personalidad de Emma, personalidad que ha adivinado de inmediato gracias a sus numerosas experiencias femeninas: “*¡Pobre mujercilla! Abre mucho la boca en pos del amor, cual carpa en pos del agua sobre una mesa de cocina. Con tres palabras galantes lo adoraría a uno, estoy seguro. Sí, pero ¿cómo quitársela de encima después?*”. Las palabras que le dice a Emma, durante la escena de los comicios, son intencionalmente falsas; fomenta su necesidad de romanticismo, se queja de su “soledad” y de su corazón desconsolado para hacerse a la imagen del amante ideal que ella espera. Ahora bien, Minnelli –igual que lo hace con Charles– revaloriza al personaje para, de rebote, desvalorizar a Emma. Rodolphe aparece como un verdadero enamorado obligado a huir de una amante exigente, devoradora, amenazante y perversa. “*Estoy enamorado como un niño de escuela; ¡pensar que me está pasando a mí! Estoy hechizado, me estoy volviendo loco, mi casa está llena de ti; detesto tu poder, no me destruyas... Posees un poder de destrucción... Te tengo miedo*”. E incluso llega a quemar frente a ella las cartas de sus antiguas amantes, mientras que Flaubert nos lo describe, por el contrario, releendo con indiferencia esas mismas misivas en el momento en que va a enviarle a Emma su carta de ruptura para mostrar cuán poco contaron para él sus numerosas relaciones. Frente a un hombre apasionado y prendado, Emma se convierte entonces en una mujer dominante, perversa, peligrosa, y la cobardía de Rodolphe y su huida se encuentran justificadas.

El endeudamiento progresivo con el usurero Lheureux, quien le vende mercancías a precios onerosos y le otorga sobre todo un crédito con intereses exorbitantes, es lo que provoca la ruina de Emma; presa en el engranaje de deudas que se van acumulando, es llevada a la ruina, ya no puede pagar, y sin encontrar apoyo alguno, termina por suicidarse. Flaubert describió minuciosamente el mecanismo moderno del consumo a ultranza, alentado por la incitación a gastar a la que se encuentran sometidos los consumidores. Lheureux azuza los deseos de Emma alabando ante ella su mercancía, dándole crédito, orillándola a hacer compras desproporcionadas hasta el día en que su consumo sobrepasa a tal punto sus capacidades de pago que su situación financiera se vuelve desesperada y la mujer se vuelve presa del usurero y de sus cómplices notarios, banqueros, etcétera. Del mismo modo, en nuestros días, la publicidad, las grandes máquinas de produc-

ción, alientan a su clientela a hacer gastos no considerados, a endeudarse para satisfacer necesidades a menudo no indispensables, de tal suerte que “*al irse acumulando las letras de cambio, ya no le es posible liquidarlas*”. Lheureux es un elemento fundamental del entorno social de Emma. Terminará como hombre rico y respetado por sus conciudadanos, que admiran su éxito. Sus manipulaciones –azuzar la codicia de Emma, halagarla, tranquilizarla, adormecer sus escrúpulos– son las mismas de todos los organismos de venta que actúan hábilmente sobre los deseos de los compradores potenciales. A Minnelli no le perturba el comportamiento de Lheureux, quien, según él, se comporta como un buen comerciante y más bien atosiga a Emma, quien es ávida y tiene aspiraciones exageradas y desordenadas por los vestidos y las cosas bellas. Este deseo es legítimo, pero está tan acentuado que resulta culpable al darle a la imagen de Emma un rasgo más negativo aún. De hecho, lo que le reprocha Minnelli no es haber puesto su confianza en un estafador, sino no haber calculado lo suficientemente bien su presupuesto.

El segundo amante de Emma, Léon, sufre una transformación psicológica en el filme de Minnelli que sólo es aparente. Mientras vive en Yonville, es un joven tímido que no se atreve a declarar su amor a una mujer casada; posteriormente, algunos años en París le dan cierta seguridad, aunque en el fondo su carácter no ha cambiado: es débil y cobarde. Cuando se encuentra a Emma en Ruán, ya se mienten los dos: “*Ella no le confesó su pasión por otro, y él no dijo que la había olvidado*”. Entonces, desde el comienzo, su amor está lleno de mentiras, pero Emma, a quien la juventud de Léon da la ilusión de poseer, por fin, un sentimiento abnegado, cree haber vuelto a encontrar el fuego del amor y sus viajes a Ruán están cargados de una muy fuerte intensidad sensual. También aquí, Minnelli carga al personaje poniendo énfasis en sus ganas de lujo, sus quejas sobre los sórdidos cuartos de hotel, su deseo de vivir este amor en la comodidad. Suprime la escena del carricoche (“la cogedera” como la llama Flaubert en su correspondencia), ya que es demasiado escandalosa para el puritano público estadounidense de los años 50, aunque se trate del último intento de Emma para no volver a caer en el adulterio. Sin embargo, Léon sigue siendo, por su parte, el enamorado tierno frente a una mujer exigente y nunca satisfecha.

La dificultad de la adaptación cinematográfica reside, entre otras cosas, en la representación de la vida provinciana, monótona, repetitiva y encerrada en sí mis-

ma, que ahoga a Emma y nutre sus sueños de evasión. Minnelli nos la muestra plenamente a través de los comentarios melancólicos que hace la joven en su ventana sobre las idas y venidas de los transeúntes, con sus costumbres inmutables, sus horarios sin cambios: el notario que sale de la posada cada mañana, el muchacho que barre frente a la puerta, la llegada de la diligencia, etcétera, todos los pequeños acontecimientos que expresan el aburrimiento; el tono entristecido de Emma da cuenta de su exasperación y de su desesperanza al ver los años de su juventud perdidos en un pueblito de provincia.

El señor Homais, prototipo de la sociedad burguesa surgida de la Revolución y de las Luces, representa a su simbólico beneficiario; encarna, para Flaubert, al burgués satisfecho, que considera al mundo como un campo de actividades, no enriquecedoras como lo es para Lheureux, sino como fuente de honores y de consideración. Respetuoso de la ley y de la moral, sus diatribas anticlericales y su admiración por el progreso y la ciencia, sostienen la firme convicción de su mérito y su legitimidad; es el equivalente de Lheureux; además, ¿acaso no va a recibir la Legión de Honor, signo por excelencia de la aprobación del poder y del respeto de sus conciudadanos? Caricaturizado por Flaubert, quien hace de él el símbolo de una sociedad a la que execra, en Minnelli aparece como un personaje ridículo, embarazoso, pero poco importante ya que no está indicado su papel metafórico en relación con Emma. Parece que para el realizador estadounidense, el defecto de Homais es ser sobre todo grotesco, pero su servilismo ante los poderes, su egoísmo y su espíritu corto de miras no están señalados.

LA PERSPECTIVA DE CHABROL

Si ahora tomamos el filme de Chabrol, observamos que la problemática es totalmente diferente. Por supuesto, el filme parece ser fiel a la novela, y más todavía que el de Minnelli, porque cita frases textuales de la obra. Sin embargo, a pesar de esta fidelidad a los detalles, paradójicamente está más alejado, y ello por dos razones fundamentales.

Antes que nada, Chabrol eliminó del todo las lecturas de Emma; jamás se dice que su mente se ha formado o deformado por las novelas y por las representaciones ideales de los hombres que ha sacado de ellas. En este filme, Emma es

una pobre campesina que no sueña, no fantasea. Su biografía está borrada; su educación en el convento, tan importante para su formación (ya que le dio un nivel de educación superior a su condición), se eliminó. Se deduce que su personaje no tiene una verdadera dimensión. Despojada de sus sueños, de sus deseos de evasión alimentados por la literatura novelesca, queda reducida a una mujercita que se aburre en su relación y simplemente se deja tentar por las ocasiones que se le presentan.

Por otra parte, Chabrol no representó la monotonía de la vida en provincia, verdadero dogal que sofoca a Emma. Aparte de algunas alusiones, no se siente cuánto el destino de la joven mujer está condicionado por su entorno, la opinión pública, la enajenación que sufren las mujeres de esta época. En este orden de ideas, el señor Lheureux está ausente. Con una aparición discreta al final del filme, no ocupa el lugar que le corresponde como engranaje de los mecanismos económicos de la estructura social en la que Emma se encuentra aprisionada. De la misma manera, Chabrol eliminó la brutalidad del mundo campesino reduciendo la boda a un único plano de mesas puestas en el patio vacío, sin invitados.

Esto es fundamental. Si se eliminan, por una parte, los sueños de Emma y, por la otra, la sociedad en la que está obligada a vivir, no se entiende para nada al personaje, dotado de una sensibilidad y de una vitalidad tan grandes en relación con su entorno. El contraste entre sus deseos y lo real puede tener dos consecuencias: la depresión –la enfermedad de Emma– o la búsqueda de una salida en la aventura y, en última instancia, en la muerte. Flaubert quiso denunciar una sociedad, que bajo una apariencia ideológica liberal, ahoga la individualidad: de ahí el discurso oficial del prefecto en los comicios alabando el trabajo, el dinero y la productividad, discurso acorde con la realidad y que la ironía de Flaubert vuelve una caricatura; de hecho, por eso viene a contrapuntear las palabras falsamente románticas de Rodolphe.

Ahora bien, Emma, banal y sin personalidad en el filme de Chabrol, está rodeada de personajes a su medida: Charles es un marido neutro, benevolente, tranquilo, que no parece más mediocre que su mujer; Rodolphe es un seductor banal, ya que no remite a los héroes de las novelas con los que Emma ha soñado; se ignora con qué peso imaginario está cargado, ya que este imaginario desapareció del filme. No se siente que pase entre ellos el soplo del amor maravillado

cuyo recuerdo hará sufrir a Emma, hasta en su último encuentro. Su relación está seca como la misma Emma, que no se transformó por la perturbación sexual que le aporta Rodolphe, a tal punto que Chabrol está obligado a citar a Flaubert mismo para hacernos sentir este cambio: “*Nunca Madame Bovary había sido tan hermosa...*”. Ahora bien, la imagen que acompaña este texto vibrante, este verdadero himno a la sensualidad, al triunfo de Emma, al fin tratada por primera vez como mujer, es sobrio: una silueta gris, enfundada en un vestido neutro a lo largo de una calle, como si ya quisieran mostrarnos que esta relación no es tan prometedora. El rechazo de Rodolphe a prestarle dinero a su antigua amante parece, pues, casi normal, ya que nada muestra que en otro tiempo existió una pasión entre ellos. La irritación que siente Emma respecto de su marido y de su hija se transforma en la exasperación de una mujer crispada más que en la de una mujer enamorada.

En cambio, respecto del baile en la Vaubyessard, Chabrol no cae en los clichés de Minnelli; es una fiesta en la que Emma no está integrada; asiste como espectadora a las intrigas de los invitados, que participan en un mundo al que ella no pertenece. Contrariamente a la secuencia de Minnelli, no es ella quien se queja del calor sino una invitada, y es debido a su malestar que rompen los vidrios. Esto es sólo un detalle pero dice mucho más; en el primer caso, a Emma la miman, la acompañan; en el segundo, es casi una intrusa. (Hay que resaltar, de paso, que los dos cineastas suprimieron un detalle importante de la novela: los rostros de los campesinos que, en la oscuridad, miran la fiesta a través de los vidrios.) Esta exclusión de Emma, que se refleja muy bien en el rostro de la actriz y que corresponde por completo al espíritu de la novela, queda rota sin embargo por una entrada añadida por Chabrol: “*Es el día más hermoso de mi vida*”. Ahora bien, lo que ocurrió es precisamente lo contrario; a partir de este baile, Emma va a tomar conciencia de la mediocridad de su vida y de la injusticia del destino que la hizo nacer en una granja miserable y no en un castillo, y va a alimentar un resentimiento que la lanzará a los brazos de Rodolphe.

Nos encontramos, entonces, ante dos interpretaciones diferentes de *Madame Bovary*. Paradójicamente, el Minnelli que al principio del filme defiende a su personaje, a través de la voz de Flaubert, y termina con un vibrante homenaje a la libertad de pensamiento, es el mismo que, sin caer en cuenta de ello y me-

diante toda suerte de desplazamientos del sentido, se sometió a las presiones que las convenciones morales de su época le imponían: hizo de Emma una mujer maléfica y perversa, y víctimas a los hombres que la rodean, confirmando así implícitamente los argumentos del fiscal del Tribunal Supremo que acusa a Flaubert de inmoralidad. Sin darse cuenta, también él cae en la trampa, de buena fe, por la ideología de su propia sociedad.

En cambio, en Chabrol todo está impregnado de un universo opaco y monocorde. Ya no hay sueños, ni aspiraciones, pero, al mismo tiempo, ninguna limitación que justifique o explique el comportamiento de Emma; ella se sitúa en el mismo nivel de banalidad y de mediocridad que Charles, Rodolphe y Léon, y, por esta razón, *su vida no es una fatalidad sino una simple noticia de la nota roja*. Ironía del destino, es justamente la nota roja, el suicidio de una pequeñoburguesa de provincia, la que inspiró a Flaubert para inventar su personaje, pero debido a su genio, a su comprensión de la psicología y de la sociedad de su tiempo, supo hacer de Emma no una simple heroína de un escandalito provinciano, sino un tipo humano universal. 