



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE LENGUA CASTELANA Y LINGÜÍSTICA Y DE TRADUCCIÓN
UNIBERSITATEA EUSKAL HERRIKO, LINGÜISTIKA UNIBERTSITATEA

TRASVASES CULTURALES:

Literatura
Cine
Traducción

4

Eds.: Raquel Merino
J. M. Santamaría
Eterio Pajares



La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación
Facultad de Filología y Geografía e Historia

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

I.S.B.N.: 84-8373-707-8
Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-327-05

Composición/Konposizioa: RALI, S.A.
Particular de Costa, 8-10 - 48010 Bilbao

Impresión/Inprimatzea: Itzaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

El reflejo de las formas de vida aristocráticas en las versiones
cinematográficas de *Las amistades peligrosas*
y *Las afinidades electivas**

Cristina Jarillot Rodal
UPV/EHU

El objetivo del presente estudio es analizar cómo se reconstruyen las formas de vida de la aristocracia europea en un género como el del cine histórico o de época. Cuando hablamos de cine histórico, pensamos en primer lugar en decorados suntuosos y trajes cuidadosamente elaborados a partir de modelos originales o de representaciones pictóricas (de hecho, en alemán a estas películas se les llama *Kostümfilme*, películas de trajes). Pero para obtener una buena ambientación histórica hay que ir más allá: no sólo se trata de recrear un decorado que se adecúe al momento histórico en el que se desarrolla la acción; tanto o más importante es reproducir fielmente las costumbres de una época y de una determinada clase social, que en el caso de las películas ambientadas en el Absolutismo es con frecuencia la aristocracia.

En las películas que vamos a estudiar, a esta dimensión de género cinematográfico se suma el hecho de que se trata de adaptaciones de obras literarias de reconocido prestigio. Hemos pues de analizar cómo se realiza la transposición del espacio literario al cine. La narración pasa de realizarse a través de un código exclusivamente lingüístico a servirse de una combinación de códigos, en la que lo visual, lo lingüístico e incluso lo musical desempeñan un papel relevante. Un factor a tener en cuenta es que mientras las películas que nos ocupan reconstruyen un pasado cuyas claves son parcialmente desconocidas para la mayoría de espectadores, las novelas sobre las que se basan, *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos y *Las afinidades electivas* de Goethe, trataban una temática contemporánea y, por lo tanto, sus primeros lectores conocían perfectamente el contexto histórico-social en el que evolucionaban los personajes.¹ Un lector actual, sin embargo, con frecuencia sólo está familiarizado a un

* El presente artículo ha sido elaborado gracias al proyecto financiado por la UPV «Trasvases culturales e Interculturalidad: literatura y traducción» (1/UPV 00103.130-H-15406/2003).

¹ Esto no siempre es así en el caso del cine histórico basado en fuentes literarias: en ocasiones, las obras sobre las que se basan pueden ser a su vez reconstrucciones, al pertenecer al géne-

nivel muy superficial con las formas de vida de la época, que ha de reconstruir a través de un texto en ocasiones muy poco explícito.² El espectador de cine, por su parte, cuenta con todo un equipo que ha realizado para él esa tarea de reconstrucción: el director, el guionista, los asesores históricos, el director artístico, el figurinista, se encargan de recrear una ambientación que responda a las expectativas de verosimilitud y adecuación histórica con las que el espectador se enfrenta a este género.

La obra de Choderlos de Laclos, publicada en 1782, es decir, en vísperas del estallido de la Revolución Francesa, nos presenta las intrigas sexuales y las luchas de poder de una pareja de nobles libertinos, el vizconde de Valmont y la marquesa de Merteuil. Esta novela epistolar está ambientada en medios de la alta nobleza cortesana y sus principales escenarios son espacios privados, como los *hôtels* parisinos de sus personajes o el castillo en el campo de Mme. de Rosemonde, y públicos, como la ópera o el convento.

Si *Las amistades peligrosas* presenta a la sociedad cortesana en el apogeo de su esplendor y corrupción, *Las afinidades electivas* de Goethe ejemplifica un modelo de vida aristocrático opuesto: el retiro a las propiedades rurales familiares. En esta novela, publicada en 1809, se nos presenta un escenario único, el castillo y el parque en el que un matrimonio, Eduard y Charlotte, han buscado refugio huyendo de las intrigas cortesanas y de toda responsabilidad social.³ La armonía que busca la pareja se ve violentamente alterada por la presencia de dos invitados, el capitán Otto y la hijastra de Charlotte, Ottilie. Siguiendo el símil químico del título, las relaciones entre los elementos se recomponen y surgen dos nuevas parejas: Eduard y Ottilie por un lado y Charlotte y el capitán por otro.

La existencia de abundantes versiones cinematográficas de ambas novelas es un indicio de su importancia en el canon literario occidental y demuestra la intemporalidad de los temas abordados, que siguen estimulando la imaginación de creadores de otro medio, el cinematográfico, dos siglos después de su publicación. Además de abundantes versiones televisivas de ambas obras, la novela de Laclos ha sido llevada al cine en cuatro ocasiones: *Les liaisons dangereuses*

ro de la novela histórica, como en el caso de las versiones cinematográficas de novelas del escritor español Pérez-Reverte.

² Laclos, por ejemplo, rehuye toda descripción del espacio en su novela: sabemos que la acción se desarrolla en determinados lugares (*hôtels particuliers*, conventos, la ópera) que para el autor son relevantes sólo en tanto que escenarios de las campañas de seducción de sus protagonistas, y no son descritos por los distintos remitentes de las cartas porque con frecuencia las personas a las que se dirigen los conocen de antemano. Por otra parte, reconstruir estos «decorados» no resulta particularmente difícil, porque responden a una tipología altamente codificada: el *hôtel* (palacete urbano) del s. XVIII en Francia tenía una estructura determinada (con división de los apartamentos públicos y privados y división del ala del señor y de la dama) (ver Elias 1969: 76-84). Lo mismo sucede con el convento o la ópera.

1960 (Roger Vadim, Francia 1959), *Dangerous Liaisons* (Stephen Frears, EEUU 1988), *Valmont* (Milos Forman, EEUU-Francia 1989) y *Cruel Intentions* (Roger Kumble, EEUU 1999). También existen cuatro versiones cinematográficas de la obra de Goethe: *Die Wahlverwandtschaften* (Siegfried Kühn, RDA 1974), *Tagebuch* (Rudolf Thome, RFA 1975), *Tarot* (Rudolf Thome, RFA 1985) y *Le affinità elettive* (Paolo y Vittorio Taviani, Italia-Francia 1996). Estudiaremos solamente aquellas versiones cinematográficas que tratan de recrear un espacio social, el de la aristocracia en los estertores del Absolutismo, dejando de lado las actualizaciones de Roger Vadim, Roger Kumble o Rudolf Thome.

Dangerous Liaisons fue la primera película americana del británico Stephen Frears, producida por Lorimar y NFH en 1988. Se basaba en una adaptación teatral previa de la obra de Laclos con la que Christopher Hampton había obtenido en 1985 un éxito notable. El guión se le encargó al mismo Christopher Hampton y en el reparto destacaban actores de la talla de una Glenn Close, un John Malkovich o una Michelle Pfeiffer y los por entonces emergentes Keanu Reeves y Uma Thurmann. La obra obtuvo un éxito inmediato tanto de crítica como de público y recibió numerosos premios, entre ellos tres óscaros (al mejor guión adaptado, a la mejor dirección artística y al mejor diseño de vestuario), un César francés a la mejor película extranjera y dos premios de la Academia Británica (de nuevo a Hampton por el mejor guión adaptado y a Michelle Pfeiffer como mejor actriz secundaria).

Uno de los méritos que la crítica atribuyó en su momento a la película fue su fidelidad al texto literario. Sin embargo, no conviene perder de vista que toda versión cinematográfica de una obra literaria es siempre una interpretación, que potencia determinadas lecturas del texto y silencia necesariamente otras. Por ejemplo, en *Dangerous Liaisons* se nos presenta a un Valmont enamorado de la presidenta de Tourvel, mientras que la obra de Laclos era muy ambigua a este respecto. Karen Hollinger en un estudio comparado de esta película y *Valmont*, destaca que ambas ignoran la crítica implícita de Laclos a la desigualdad de género y desactivan el potencial feminista de la obra. En el caso de la película de Frears, es precisamente esta justificación de la figura de Valmont a través del amor romántico y la caracterización de la Merteuil como una manipuladora egoísta que se mueve sólo para acrecentar su poder, la que anula una posible lectura feminista presente en el libro (Hollinger 1996).

En general, se puede afirmar que la película de Frears ofrece una reconstrucción detallada y bastante ajustada de la época. Fue rodada en distintos castillos franceses, sobre todo Champs-sur-Marne, residencia de Madame de Merteuil en la película y Maisons-Laffitte y Fontainebleau, que sirvieron para recrear el castillo de Mme. de Rosemonde. También aparecen otros castillos como Guermandes o Lesigny. Esta preferencia por los escenarios reales de la vida de los aristócratas de la época le da a la película un plus de autenticidad respecto a las rodadas en estudio y la encontramos en las demás versiones analizadas aquí.

A pesar del esmero puesto en la ambientación histórica, el decorado en esta película con frecuencia pierde protagonismo ante la preponderancia del análisis psicológico de los personajes. Frears ha creado una obra con una clara dimensión teatral, en la que la acción se condensa en unos diálogos de fuerte componente performativo, marcados por el enfrentamiento entre los personajes. Y para ello se vale del instrumento privilegiado del cine para expresar la introspección psicológica: primeros planos de los personajes, que permiten capturar los cambios repentinos, las emociones que afloran a unos rostros acostumbrados al mayor autocontrol, a la máscara social. Y para evitar interferencias que disminuyan la atención del espectador a estos mínimos gestos, el decorado se desenfoca, se vuelve borroso.

Por otra parte, algunos elementos de la ambientación adquieren una gran importancia simbólica y contribuyen a la caracterización psicológica de los personajes. La película comienza con la ceremonia del *lever* de los dos protagonistas, que transcurre mientras se presentan los títulos de crédito: numerosos sirvientes ayudan a la Marquesa de Merteuil y al vizconde de Valmont a levantarse, a vestirse, a maquillarse...⁴ Mientras se nos presenta desde un primer momento a la marquesa levantada contemplando con satisfacción el propio rostro en un espejo, Valmont está en la cama cuando sus sirvientes lo despiertan, aplican paños húmedos a su rostro o eliminan el vello de sus fosas nasales. A través de este contraste, el director empieza a subrayar ya las diferencias entre estos dos personajes: Valmont acepta de un modo pasivo un rol de libertino que le viene dado por su doble condición de varón y aristócrata, mientras que la marquesa de Merteuil es una mujer que se ha hecho a sí misma. Con el libertinaje ha elegido una forma de vida que va en contra de las prescripciones morales y la atribución de roles de su época. Un elemento llamativo en esta escena es la presencia de una especie de máscara de la que Valmont se sirve mientras sus ayudas de cámara empolvan su peluca: sólo cuando la retira podemos por primera vez ver su rostro, perfectamente maquillado, una máscara real que da paso a la máscara social. Siguiendo con esta metáfora, la película acaba con una escena en la que Mme. de Merteuil, sola, retira el maquillaje de la parte inferior de su rostro mientras un par de lágrimas ruedan por sus mejillas. La sociedad a la que pretendió desafiar la ha desenmascarado, sin maquillaje su fragilidad se hace patente.

Se ha destacado en repetidas ocasiones la recurrencia de los espejos en la película, en particular relacionados con Mme de Merteuil, que sugerirían el carácter narcisista de este personaje, e incluso se la ha identificado con la figura lacaniana de la madre fálica (Singerman 1993). Una escena de enorme fuerza plástica y gran riqueza de matices simbólicos es la que presenta a Valmont y Mme. de Merteuil enfrentados ante la galería de espejos del domicilio de ésta.

³ Las razones de esta reclusión podrían encontrarse en el shock que para la aristocracia europea supuso la experiencia traumática de la Revolución Francesa, que llevó a un cuestionamiento de su modo de vida y su papel en la sociedad.

En un momento determinado, la marquesa se vuelve y su imagen se proyecta, multiplicada, sobre los espejos. Esta imagen repetida podría ser interpretada como un símbolo de la máscara, la imagen social que la Merteuil pretende proyectar a su alrededor. Sus movimientos agitados hacen que parezca presa en una jaula, la de la imagen de sí misma que ha creado. Significativamente, una puerta oculta en la pared de espejo lleva a su habitación, el lugar de su intimidad sexual. Pero la marquesa está alterada, necesita unos segundos de descanso en la antecámara para recomponer el rostro que mostrará al amante que la espera. Ni siquiera en la intimidad abandona la marquesa su máscara.

El hecho de que el espectador actual no domine los códigos de conducta del siglo XVIII hace necesaria la exageración de determinados aspectos: así, en la escena de la caída en desgracia pública de la marquesa de Merteuil en la ópera, el silencio glacial con el que es recibida ha podido parecer no suficientemente explícito al director, que ha considerado necesario culminarlo con unos abucheos inconcebibles en una sociedad regida por el control absoluto sobre todas las manifestaciones de emoción en la que gestos más sutiles hubieran bastado para transmitir el mensaje de ostracismo. Otros errores, sin embargo, son más bien atribuibles al desconocimiento del director y de su guionista de los usos sociales de la aristocracia, como por ejemplo, el hecho de que en repetidas ocasiones se presente a damas acudiendo a visitar al vizconde de Valmont en su palacete. En la fuertemente codificada sociedad cortesana, las damas eran las detentadoras de la representación de la casa nobiliaria, y como tales, eran ellas las que recibían en sus domicilios, y no los caballeros.⁵

La acogida fría obtenida por *Valmont* de Milos Forman se debió en parte a que llegó a las pantallas poco tiempo después de la película de Frears. Se trata de una coproducción internacional, en la que participaron la norteamericana Burrill Productions y la francesa Renn. El director y su guionista Jean-Claude Carrière se enteraron de la existencia de la versión de Frears cuando ya estaban embarcados en su propio proyecto, pero no pudieron acelerar el rodaje porque se habían planteado una producción más compleja, con localizaciones muy variadas (Ebert 1989). Contaban con actores más jóvenes y menos consagrados que los de Frears: Fairuza Balk, Annette Bening, Colin Firth y Meg Tilly. A pesar de todo, la película recibió algunos premios, en particular dos Césares de la academia francesa (al vestuario y al diseño de producción) y un oscar al diseño de vestuario.

La película de Forman se presenta como una adaptación libre, centrada en la figura de Cécile como hace evidente el hecho de que comience con su salida del convento y termine con su boda-apoteosis en la Chapelle Royale. El tono ge-

⁴ Richard Frohock destaca que Frears trata de reproducir en esta escena a través del despliegue de sirvientes y del énfasis en el gasto suntuario la crítica de Laclos hacia la irresponsabilidad social de la nobleza (Frohock 2002: 163-164).

⁵ Para un análisis pormenorizado de los anacronismos en los que han incurrido Frears y Forman en sus versiones de *Les liaisons dangereuses*, ver Versini 1993.

neral de la película es más amable y menos descarnado. La pareja Merteuil-Valmont pierde su frialdad calculadora y su libertinaje se vuelve ligero, hedonista, sin la voluntad de dominio absoluto del otro que caracterizaba tanto la novela como la película de Frears. Forman nos presenta el proceso de pérdida de inocencia de Cécile, convirtiendo a la pareja libertina en improvisados preceptores que la preparan para la vida en la corte. En este aprendizaje, la libertad sexual y la autonomía son algunas de las materias más importantes y el libertinaje no conduce necesariamente al desastre, como muestra el final, en el que una Cécile embarazada de Valmont se casa con Gercourt en Versalles ante el rey y con el beneplácito de toda la sociedad cortesana. Se han realizado algunos cambios en el argumento que hacen que hechos como el abandono de la presidenta de Tourvel o el conflicto entre Valmont y la marquesa de Merteuil no resulten del todo verosímiles o comprensibles.

Por otra parte, el director pretende ofrecer un fresco social de la época, por lo tanto la reconstrucción del espacio cobra mayor protagonismo que en la versión anterior. En este caso la ambientación tiene un valor predominantemente documental, no simbólico.⁶ Se adelanta la acción en cincuenta años –lo que implica unos ropajes menos pesados y una fase menos avanzada en la degeneración aristocrática–, se amplían los escenarios y se añaden escenas. Algunos escenarios son completamente nuevos respecto a la novela, como las caballerizas donde el regimiento de Gercourt practica la esgrima o la Chapelle Royale. La película fue rodada en castillos como el de La Motte Tilly, el de Chantilly o el de Versalles, en la Ópera Cómica de París y varios *hôtels particuliers* parisinos y en la abadía de los hombres de Caen.⁷ También los figurantes se multiplican: si la película de Frears tenía el carácter de una obra de cámara, Forman se recrea en escenas populosas como la de la presentación de Cécile en sociedad o la boda de ésta. Se incluyen escenas de calle, que permiten mostrar formas de vida no aristocráticas, pero estas alusiones al pueblo carecen de toda intención crítica, al contrario de la película de Frears, que se servía del episodio de la caridad fingida de Valmont para destacar la falta de sentido de la solidaridad y de la responsabilidad social de la aristocracia del Antiguo Régimen. Otros espacios son reutilizados. La *petite maison*⁸ de la Merteuil, que en la novela estaba ligada a las

⁶ Aunque sí se pueden observar algunos elementos simbólicos como la presencia en la calle, cuando Valmont es expulsado del *hôtel* de Mme. de Volanges, de un grupo de personas que son sometidas al suplicio de la rueda. La voz francesa *roué*, que designaba en el XVIII a los libertinos y que es empleada en la novela por la marquesa de Merteuil, proviene de este castigo físico que en tiempos de la regencia se aplicaba a los libertinos.

⁷ Versini en su artículo anteriormente citado realiza diversas identificaciones de los escenarios de esta película que no se corresponden con los títulos de crédito o con los datos de la International Movie Data Base (Versini 1993: 218).

⁸ Casas que, sobre todo en tiempos de la regencia, los aristócratas franceses mantenían para sus encuentros galantes. Esta precaución se hacía necesaria porque una indiscreción del servicio podía arruinar la reputación de la dama. Normalmente, eran los caballeros los propietarios de las *petites maisons*, el hecho de que en este caso la dueña sea una dama, la marquesa de Merteuil, es un indicio más de su excepcionalidad y autonomía.

visitas de un amante, Belleruche, sacrificado en esta película por necesidades de condensación argumental, aparece en *Valmont* en dos ocasiones: como lugar de la ruptura con Gercourt, que en la novela se había ya consumado al comienzo de la narración, y sobre todo de la escena añadida del encuentro íntimo de Cécile y su amado Danceney, en la que los adolescentes se sienten intimidados por un espacio cargado de evocaciones sexuales que les son ajenas.

Si en la película de Frears los diálogos y el análisis psicológico de los personajes desempeñaban un papel destacado, la de Forman se caracteriza por un gran dinamismo espacial. Los movimientos de los personajes son captados a través de abundantes travellings, y con frecuencia se producen guiños burlones, como los problemas de Danceney para recoger sus instrumentos musicales cuando es expulsado de *hôtel* de Mme. de Volanges o las caídas de Cécile en sus alocadas carreras, impropias de una damisela.

Tampoco la película de Forman se salva de los anacronismos, como el que supone mostrar a la Presidenta de Tourvel comprando amorosamente en el mercado para su amante Valmont, por muy burguesa que fuera.⁹ Más llamativa resulta la vulgaridad de la escena de la bañera, en la que Merteuil y Valmont se comportan más bien como una pareja del siglo XX travestida con ropajes de época: gritan, gesticulan, y Valmont llega a perder el control y a recurrir a una violencia física impensable en una sociedad caracterizada por el culto al autocontrol.

La película *Die Wahlverwandtschaften* es una producción de la DEFA, la productora oficial de la RDA, dirigida por Siegfried Kühn sobre un guión de su mujer, Regine Kühn. Los actores eran figuras conocidas del cine germano-oriental y polaco de la época: Beata Tyskiewicz, Hilmar Thate, Magda Vasary y Gerry Wolf. *Wahlverwandtschaften* se inscribe dentro de la tendencia a la adaptación de textos literarios consagrados que se aprecia en la RDA en los setenta. A pesar de que Erich Honecker hubiese declarado en 1971 que la literatura y las artes no deberían sufrir restricciones temáticas, el tratamiento en el cine de cuestiones de actualidad acarrea con frecuencia a los cineastas problemas con la censura. La adaptación de los clásicos de la literatura alemana permitía a los autores una cierta libertad y transmitir mensajes críticos, por supuesto muy codificados, por lo que directores que habían tenido problemas con producciones anteriores se refugiaban en este género. Desde instancias oficiales se atribuía a las versiones cinematográficas de los clásicos una función divulgadora –siempre que se los interpretase desde una perspectiva de lucha de clases– y esta praxis estaba en sintonía con la voluntad de apropiarse de la tradición literaria humanista, como elemento que ayudase a reformular la identidad nacional.

La versión de Siegfried Kühn aspira a una gran fidelidad respecto al argumento del libro, renunciando a condensar o suprimir acciones secundarias, lo

⁹ Mme de Tourvel formaba parte de lo que se denominaba *noblesse de robe* (nobleza de toga): altos funcionarios de la administración de justicia, de origen burgués, pero asimilados a las formas de vida de la aristocracia y que eran admitidos en los círculos más selectos.

que hace que la película resulte un tanto pesada por la abundancia de escenas no suficientemente desarrolladas e inconexas entre sí. En ocasiones, algunas resultan poco comprensibles para un espectador no familiarizado con la obra de Goethe, como la de la decoración del interior de la capilla o la visita de la hija de Charlotte y su pequeña corte. Hemos de partir de que la película había sido concebida para un público que conocía la novela y que experimentaría cierta satisfacción en reconocer algunos de sus pasajes favoritos plasmados en imágenes. Lo mismo que hemos dicho de las escenas se podría decir de figuras como la del joven arquitecto que Goethe introduce en la segunda parte de su novela. En la película este personaje no tiene un solo diálogo y pierde toda relevancia, por lo que muy bien podría haber sido suprimido.

Aunque Kühn trate de recrear con detalle los espacios de la novela de Goethe, esta recreación es en ocasiones voluntariamente irritante. Por ejemplo, el palacio en el que viven los protagonistas se encuentra en un estado de franca decadencia, sin que el texto de Goethe ni lo que sabemos sobre la vida de la nobleza alemana en esa época justifique tal estado de abandono. La primera escena de la película destaca ya este aspecto: la cámara se va acercando mediante una serie de planos fijos, de un modo abrupto, y acompañada de una música inquietantemente estridente, a lo que desde cerca percibimos como un caserón desvencijado, en el que resulta difícil suponer que viva alguien, y mucho menos nobles bien dotados económicamente. Con este recurso Kühn trata de potenciar un mensaje de crítica al estancamiento de la nobleza que se encontraba ya implícito en la novela de Goethe. A lo largo de la película, Kühn utiliza el espacio de un modo simbólico para criticar el aislamiento y el inmovilismo de los personajes, creando una atmósfera claustrofóbica. Así, al final de la película vemos a Charlotte tratando de arrastrar un pesado armario de estilo imperio, para volver a colocarlo en su lugar original. Pero la tarea supera sus fuerzas y el armario se queda atascado en medio del pasillo: las cosas no volverán a ser como antes. Esta utilización simbólica del espacio se presta a una doble decodificación: si bien a un nivel superficial coincide con el discurso de la ortodoxia marxista, también podría ser interpretada como una crítica al estancamiento y la incomunicación de la propia RDA, y parece que esa lectura se corresponde con las intenciones de sus creadores, como declararon en repetidas ocasiones tanto el director como la guionista de la película, Regine Kühn (Berghahn 2003: 238-239).

La película *Le affinità elettive*, con guión y dirección de los hermanos Taviani, es una coproducción italo-francesa del año 1996, en la que participaron FilmTre, Gierre Films, la RAI, France 3 Cinéma y Canal +. El reparto, como corresponde a estas grandes coproducciones, era franco-italiano y contaba con actores de gran prestigio como Isabelle Huppert, Jean-Hugues Anglade, Fabrizio Bentivoglio y Marie Gillain.

La película fue acogida con una cierta frialdad tanto por parte del público como de la crítica. Los entusiastas de los Taviani destacaron en su momento aspectos estéticos como la cuidada factura, la ambientación adecuada o el magistral tratamiento del color, pero en general la película fue percibida como un in-

tento fallido de trasladar la novela de Goethe a las pantallas, excesivamente académico y lastrado por una fidelidad mal entendida. La presencia constante de la voz en off de un narrador muy poco cinematográfico y la pesadez de algunos diálogos reproducidos de un modo excesivamente literal son responsables en gran parte de esta impresión negativa. La poca importancia de los premios recibidos confirma la escasa repercusión de la película: un premio a la mejor interpretación femenina en el festival de cine romántico de Cabourg, Francia y una nominación en el de Gramado, Brasil.

Los hermanos Taviani trasladan la acción de un pequeño estado del sur de Alemania a la soleada Toscana, escenario privilegiado de sus películas. El rodaje se realizó en la Villa Valdisonzi de Crespina, en el Palazzo Medici de Poggio a Caiano, en la Iglesia de San Miniato a Monte de Florencia y en Venecia. Esta traslación les permite presentar unos espacios exteriores e interiores luminosos, de una gran plasticidad, que recrean hasta el mínimo detalle, incluida una cuidadísima ambientación sonora. Mantienen, eso sí, el momento histórico en el que transcurre la acción, el de las guerras napoleónicas, lo que se hace patente tanto en el vestuario como en las escenas de guerra en las que Odoardo participa.

La transformación del paisaje por parte de los protagonistas tenía en la novela de Goethe una gran importancia simbólica y los distintos espacios (el jardín francés del padre de Eduard, el parque sentimental de Charlotte, el parque inglés del capitán, la localización romántica elegida por Ottilie para la nueva casa) se correspondían con distintas formas de relación de pareja: matrimonio de conveniencia, matrimonio por afinidad, amor libre romántico. Estos significados se pierden en la película, en la que las tareas de transformación se adjudican exclusivamente a Ottone, que en este caso ya no es un capitán con inquietudes paisajísticas, sino un arquitecto, producto de la fusión de dos personajes de la novela de Goethe.

El detalle con el que Goethe describe el parque supone todo un reto a la hora de proceder a su recreación cinematográfica, por lo difícil de encontrar un paisaje que se ajuste a las características del de la novela. Esta dificultad es resuelta de un modo ingenioso por los hermanos Taviani, que presentan en una escena una maqueta elaborada por el arquitecto en la que se aprecia el lago artificial y los demás elementos mencionados por Goethe en su obra. Otro hallazgo cinematográfico es la visión del paisaje a través de un teodolito, que crea una perspectiva sorprendente y ajustada a la tecnología de la época.

Espero haber podido demostrar con el presente estudio que la ambientación histórica no se limita a ofrecer un decorado más o menos estético, más o menos históricamente adecuado en el que situar la acción de una película, sino que trata de recrear todo un modo de vida. Los espacios, los vestidos, la música, los gestos y maneras de actuar son portadores de una gran riqueza de significados simbólicos, psicológicos y sociales. A través de ellos, el director nos transmite no sólo su interpretación de una obra literaria determinada, sino su visión de toda una época.

Bibliografía

- BERGHahn, D. (2003) «The Re-Evaluation of Goethe and the Classical Tradition in the Films of Egon Günther and Siegfried Kühn» in: Allan, S. et al. (eds.) *DEFA. East German Cinema, 1946-1992*. London y Oxford: Bergahn Books: 222-244.
- EBERT, R. (1989) «Valmont». In: *Chicago Sun-Times Current Reviews* (online) http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1989/11/382079.html (visitada el 17/05/04).
- ELIAS, N. (1969) *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Gesellschaft mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Neuwied y Berlin: Luchterhand.
- FORMAN, M. (s.d.) *Valmont* (DVD). Filmax.
- FREARS, S. (1998) *Dangerous Liaisons* (DVD). Warner Home Video.
- FROHOCK, R. (2002) «Adaptations and Cultural Criticism: *Les Liaisons dangereuses* 1960 and *Dangerous Liaisons*». In: Mayer, R. (ed.) *Eighteenth-Century Fiction on Screen*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge UP: 157-174.
- HOLLINGER, K. (1996) «Losing the Feminist Drift: Adaptations of *Les Liaisons Dangereuses*». *Literature/Film Quarterly*, 24, 3: 293-300.
- International Movie Data Base (online) <http://www.imdb.com> (visitada el 17/05/04).
- KÜHN, S. (s.d.) *Die Wahlverwandtschaften* (vídeo). Inter Naciones.
- TAVIANI, P. y V. (1996) *Las Afinidades electivas* (vídeo). Buenavista Home Entertainment y Araba Films.
- VERSINI, L. (1993) «Des *Liaisons dangereuses* aux liaisons farceuses». *Travaux de Littérature*, VI: 211-224.