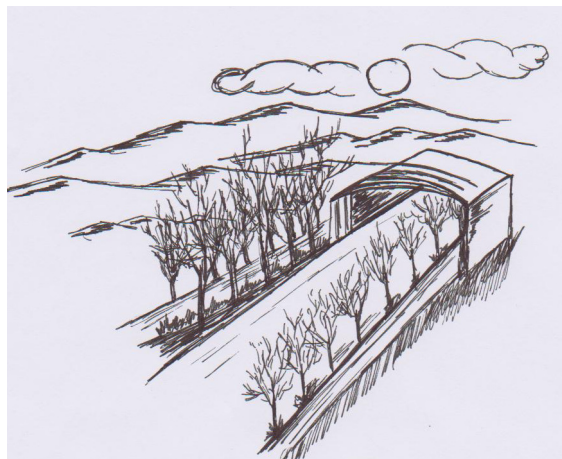


La nueva Eloísa en los puentes de Madison

Cuerpo social y deseo femenino entre la novela epistolar y el melodrama hollywoodiense

Luz Moralo



107

I. Introducción

Buñuel escribió en alguna página de sus memorias que el secreto y el poder del cine reside en la penumbra que rodea su contemplación: introducirnos en el espacio oscuro de la sala nos sumerge en una hipnosis adormecedora que destierra lo racional. Nos abandonamos, nos dejamos vencer por las imágenes y asimilamos con rapidez el lenguaje y las historias que construyen; podemos creer casi cualquier cosa.

Más allá de la vieja asociación entre el espacio oscuro y cerrado, lo femenino y la suspensión de racionalidad que evoca esta afirmación; más allá de cierta fe inocente en el poder del cine que desprenden las palabras de Buñuel; y gracias o no a ese poder hipnótico, la verdad es que el cine ha sido el principal agente en la construcción del imaginario occidental del siglo XX. Desplazado hoy por la televisión, sigue ahí, nutriéndola, rellenándola. Pero tenemos que reconocerlo: la nuestra es sobre todo una mirada cinematográfica. Eso sí, aquella mirada literaria y ésta cinematográfica siguen siendo predominantemente patriarcales.

No es difícil encontrar en el cine los ecos de los discursos literarios sobre los que se construyó y en los que aún hoy se cimenta. Esos

ecos te asaltan de pronto, en cualquier pequeña sala, ante cualquier película ínfima o sobrecohedora. Muchas veces, las brillantes imágenes que se proyectan en el espacio confortable y seguro de la sala producen un repentino déjà-vu: esas imágenes, esas palabras las hemos leído antes en otra parte. Este reconocimiento de ciertas experiencias narrativas suele ser especialmente abundante cuando nos enfrentamos a un relato cinematográfico enmarcado dentro del *melodrama*.

Numerosos estudios han señalado el puente que une la novela sentimental del XVIII, el teatro romántico y el folletín, y cómo esta narrativa se traspasó al cine a través del llamado Modelo de Representación Institucional de Hollywood¹. Establecer un continuo entre textos y lenguajes tan dispares resulta difícil desde una perspectiva histórica. Sin embargo, en la larga vida del melodrama se mantienen dos cuestiones fundamentales: se centra en los problemas del amor y del deseo enfrentados a las relaciones sociales dentro de una lógica de fondo familiarista, por un lado, e incide en el sentimiento y las pasiones, entendido el primero como sensibilidad moral y las segundas como lo más natural y auténtico del ser humano. En resumen, el melodrama:



se debate en torno a la cuestión del sujeto, trata el debate de la identidad, el sexo en el seno de la familia. Pero en él nunca se trata de la ley social que regula de entrada las relaciones entre hombres y mujeres.²

Fiel a la fórmula de la heroína virtuosa que defiende su amor ante la adversidad o a la de la mujer «caída» que paga por una conducta sexual que transgrede las reglas de la monogamia heterosexual, reproducido hasta la saciedad en telenovelas que explotan un mismo entramado de suposiciones del espectador (de la espectadora), a veces encontramos realizaciones más sofisticadas del melodrama que sin embargo evocan con igual fuerza los presupuestos ideológicos sobre los que surgió; presupuestos que se organizaron a través de la literatura de hace dos siglos. De ahí que *Los puentes de Madison*, película dirigida por Clint Eastwood en 1995, pueda traernos ecos muy lejanos, demasiado quizá para que al principio les demos crédito, de *La nueva Eloísa*, aquella novela epistolar de Rousseau que conmovió a la Europa de mediados del XVIII y fue el prelude del Romanticismo y de lo que vagamente se ha ido llamando a lo largo de estos dos siglos «lo melodramático».³

II.El marco narrativo: cartas y testamentos

La crítica feminista ha estudiado en profundidad la obra de Rousseau, especialmente el *Emilio* y *El contrato social*, demostrando que sobre el corpus textual rousseauiano

descansa el proyecto de [...] relaciones de género de la burguesía ilustrada, proyecto cuyo éxito dependía de localizar el afecto y la sexualidad, así como el individuo libre, en la familia. La lucha entre pasión y razón adquiere una expresión interna y externa en Rousseau, y el triunfo de la razón está asegurado por medio de la naturaleza social de la pasión. Desde el momento en que el deseo masculino necesita un objeto y las mujeres son ese objeto infinitamente provocativo, la subordinación social de las mujeres a la voluntad de los hombres facilitará la contención de la pasión. De esta forma, Rousseau une todo el potencial y la libertad de la clase media a la opresión y explotación de la naturaleza femenina.⁴

Por otro lado, su teoría de la asimetría sexual natural implica que la pasión, aun siendo «buena» y connatural a los seres humanos,

en las mujeres es excesiva y peligrosa al no estar controlada por la razón, atributo de los hombres. Sólo mediante su sujeción en la estructura familiar y la realización de la maternidad dicha capacidad para la pasión y el sentimiento encuentra su lugar adecuado y se hace benigna.

Antes de que apareciesen esos textos programáticos, Rousseau publicó en 1761 una novela sentimental fundamental en la cultura europea: *Julia o La nueva Eloísa*. Alrededor de ella se acumularon las adhesiones y las críticas más virulentas; hoy no se suele mencionar ni incluir dentro de sus grandes proyectos filosóficos⁵. Y sin embargo, es esta novela (cuyo «tono gótico conviene más a las mujeres que un libro de filosofía», según escribe Rousseau en su Prefacio) la más completa plasmación del contrato social, teoría política sobre la que se organizó la formación social burguesa⁶. Es en ella donde se ficcionaliza la comunidad familiar ideal; donde se sitúa y elabora detalladamente, a través de la figura de Julie, a la mujer burguesa; y precisamente a través de esa ficcionalización y modelización («Muchos hombres pueden parecerse a Saint-Preux, pero sólo hay una Julie en este mundo», carta LXVIII, parte I) se persigue la «identificación» que la ideología ilustrada decía necesitar para implantarse.

La nueva Eloísa es una novela sentimental donde predomina la comunicación entre los corazones. Julie, Saint-Preux, Claire, Lord B, M. Wolmar escriben una correspondencia «reservada para aquello que nos afecta más directamente. Me conformaré con transmitirte cuál es el estado de mi alma» (carta XXIII, parte I), comunicación que supone una narrativa de tipo intimista pero fuertemente codificada: amor, compasión, melancolía, sentido del deber se encarnan en el discurso que fluye, «como un torrente» (como las lágrimas, como el deseo, como los suspiros) de la pluma de los personajes, de forma que la escritura, el lenguaje, es mediador y filtro de los conflictos del deseo y manifestación del «sujeto». Por supuesto siempre hay una distancia: el artificio del Prefacio afirmando que son cartas «verdaderas» busca la verosimilitud y también el hueco que:

La nueva Eloísa en los puentes de Madison

el lector debe rellenar, colocando las piezas perdidas del puzzle, construyendo una visión omnisciente a medida que él/ella lee. Esta tarea la facilitan las convenciones altamente codificadas y predecibles que gobiernan la novela.⁷

También por ese hueco Rousseau, en cuanto agente de la ideología pequeño burguesa, va a encauzar la narración en momentos en que aparece el peligro del abandono de la sociedad familiar por parte de la protagonista (cuando Lord B ofrece a los amantes la oportunidad de huir).

Por su parte, *Los puentes de Madison* se estructura combinando dos puntos de vista. En primer lugar, el punto de vista «externo», «omnisciente» del cine mismo: la cámara en cuanto registro objetivo que sin embargo, como Teresa de Lauretis y otras críticas feministas han argumentado, es una perspectiva patriarcal (asumida por las mismas espectadoras cuando acuden a una película), ya que las mujeres son representadas siempre como objeto de la mirada del espectador y de la estructura interna de la película⁸. En segundo lugar, *Los puentes de Madison* es una evocación del pasado a través de la lectura del diario de la protagonista, que en realidad es una larga carta a sus hijos. Carlos F. Heredero señala que esta película supone una reescritura, un enlace con la tradición clásica del cine. Su modernidad residiría en que dentro de unos moldes genéricos muy acusados, constituye la «captura de la intensidad inherente a lo irrepetible»: la historia de Francesca Johnson es una evocación, llena de «ecos funerarios»⁹. Toda la película es un texto leído desde el presente que convoca un pasado doblemente filtrado: por el sentimiento de Francesca y por el de sus hijos, sus lectores. Por supuesto, en ese diario no queda mucho de las convenciones del lenguaje pasional del XVIII, pero se mantiene el tono sentimental y «la estructura emblemática del drama de amor-pasión, la dialéctica del dilema femenino (¿lo hará o no lo hará?)» que «tiene todos los atributos de la tragedia para el público burgués»¹⁰. Por otro lado, no olvidemos que la misma Francesca dice a sus hijos que había sido más «ella misma» que nunca en su corta relación con Kincaid, y que uno de los resultados de ese descubrimiento, de ese nuevo conocimiento fundado en la pasión necesita ur-

gentemente comunicarse, expandirse a otras «almas». En resumen, podemos decir que en el acto de la escritura Francesca se hace sujeto y *mujer*, por medio de la escritura materializa su propio deseo, intentando mantenerlo vivo, y en ese proceso los espectadores/lectores se constituyen en cuanto sujetos sexuados también, reforzando la identidad de género previamente establecida por el melodrama.

III. Cuerpo social, legitimidad de la pasión, sublimación

Una de las tesis más claras de *La nueva Eloísa* es que, aunque Rousseau establece que las relaciones sexuales previas al matrimonio pueden ser perdonadas en la medida que respondan a un amor «verdadero», «pasional», este deslizamiento ya no es tolerable una vez que la mujer ha entrado a formar parte del matrimonio. La razón de ello es que el matrimonio es la base de la sociedad, y por lo tanto una traición a este es una puesta en entredicho de la sociedad en su conjunto. En palabras de la misma Julie, «no es solamente interés de los esposos, sino causa común de todos los hombres, que la pureza del matrimonio no sea alterada» (carta XVIII, parte III).

El rechazo frontal de Julie a continuar su relación con Saint-Preux tras su matrimonio, la virulencia con que se trata el adulterio en la novela (Carta XVIII, parte III), apuntan a la identificación privado/público que las teorías del contrato ilustradas defendían, a la equivalencia entre la familia y la sociedad. El núcleo familiar se convierte en el principal agente de reproducción del sistema capitalista y de su ideología¹¹. Según Jean Starobinski, en el hogar de los Wolmar

se constituye un mundo unánime en el que, como en la sociedad del contrato, ninguna voluntad particular puede aislarse de la voluntad general [...] La alienación total por la que los seres se ofrecen y se hacen mutuamente visibles les devuelve finalmente el derecho de existir como personas autónomas y libres; a partir de entonces no sufren soledad ni servidumbre; su existencia personal está justificada y sostenida por el reconocimiento de los otros, fundada en una benevolencia unánime. Unos y otros viven bajo la mirada común. Constituyen un *cuerpo social*.¹²



Esa identificación privado/público se apunta en *Los puentes de Madison* de forma muy distinta. En primer lugar, el puritanismo de Rousseau ya no tiene cabida desde la conciencia contemporánea, que defiende la legitimidad de las relaciones sexuales y del erotismo. En segundo lugar, porque la sociedad burguesa ya no es un proyecto en proceso de implantación, ya no hay necesidad de «construir» un mundo contractual ni de implantar la familia como núcleo de producción y reproducción de la ideología burguesa. *Los puentes de Madison* es más bien heredera de la ruptura romántica que manifestaba el fracaso de la identificación entre individuo y sociedad. El adulterio cobra así un significado diferente: el encuentro del «amor verdadero» fuera del matrimonio alude a las deficiencias de ese «mundo unánime»; no se trata de que Francesca traicione a la sociedad, sino de que ella ha sido traicionada de alguna forma por ésta: la extranjera que llegó a los Estados Unidos buscando una vida mejor se encuentra con un mundo rígido, donde no puede llevar a cabo sus sueños, y solamente podrá ser «ella misma» cuando se salte las reglas de la comunidad. Sin embargo, a pesar de esa asimetría, la narración fílmica busca en cierta forma la correspondencia entre la satisfacción individual y el mundo social, por medio de la historia de los hijos de Francesca, que reciben de su madre una lección moral de «búsqueda de la autenticidad» en sus vidas, en sus familias respectivas.

Pero lo que más nos interesa de *La nueva Eloísa* es lo que señalaba Starobinski acerca de su tratamiento de la pasión:

en la novela se produce una doble negación y se realiza un doble esfuerzo liberador: en nombre de la naturaleza, el amor-pasión ha transgredido las reglas y las convenciones de la sociedad tradicional que el padre de Julie defendía [...] A su vez, la renuncia virtuosa ha superado el desorden de la pasión. Ha sido pronunciado un doble no, pero que ha permitido decir, sucesivamente sí al deseo, sí a la virtud.¹³

Es esa abrupta contraposición entre la celebración de la pasión por un lado y la exigencia del sacrificio de ésta por otro lo que da tensión a ambos textos. Los dos solucionan el conflicto entre la obediencia a la estructura familiar y la obediencia a la propia pasión amorosa por medio de la sublimación de la sexualidad y del

deseo. En *La nueva Eloísa*, la pasión de Julie por Saint-Preux se transforma en pasión por la virtud y asunción total del papel de madre: el amor sexual se transforma en amor maternal y en un perenne estado de melancolía.

Una tensión similar sostiene *Los puentes de Madison*. En la película volvemos a encontrar ese doble *no*: el primer *no* a las convenciones sociales lo pronuncia claramente Francesca cuando decide seguir adelante y ver a Kincaid. Las imposiciones sociales se concentran en el breve pero fundamental personaje de la mujer adúltera que es rechazada en el pueblo y no puede ni tomarse tranquilamente un café, y en las continuas llamadas de la «sociedad» a los dos amantes ocultos en la apacible granja (el teléfono, el perro que persigue su coche, la vecina inoportuna...) El segundo *no* es su decisión de permanecer con su familia, de superar el orden de la pasión. La solución del texto fílmico para legitimar esa renuncia en un mundo donde el deseo individual es reconocido y los lazos familiares son muchos más laxos es muy parecida a la estrategia rousseauiana: sublimar ese deseo para no renunciar al derecho de haberlo vivido, (la renuncia total es impensable desde una conciencia contemporánea). En definitiva, Francesca opta por aquella estrategia de la «virtud» con este pequeño discurso, pronunciado a la luz de la velas y entre sollozos:

Kincaid: No vas a venir conmigo, ¿verdad?

Francesca: No creo que sea lo mejor

Kincaid: ¿Para quién?

Francesca: Para nadie. No sobrevivirían a las habladurías [a mi marido] le partiría el corazón, y no se lo merece. Y a mis hijos, si me voy ¿qué mensaje les estoy dando? Si me voy contigo, no importa la distancia que ponga entre mí y esta casa: yo la llevaré dentro de mí. Somos aquellos que hemos elegido. Nadie entiende que cuando una mujer toma la decisión de casarse y tener hijos en cierto sentido su vida comienza, pero en otro se detiene. Construyes un mundo de detalles, y te detienes y te mantienes firme para que tus hijos puedan seguir adelante y cuando se van se llevan tu vida llena de detalles con ellos. Se espera que sigas adelante, pero ya no recuerdas qué era lo que te hacía seguir adelante, porque ya nadie te pregunta, ni siquiera tú misma. Pero nunca piensas que tú vas a vivir un amor como el que nosotros hemos vivido. Ahora quiero guardarlo para siempre, quiero amarte como te amo ahora y si nos vamos lo perderemos y

La nueva Eloísa en los puentes de Madison

yo no puedo abandonar toda una vida para empezar otra. Lo único que puedo hacer es guardar lo nuestro en alguna parte dentro de mí.

A pesar de esta solución tan conservadora, *Los puentes de Madison* supone una apuesta más clara por la pasión y el individuo. Su tono pretérito le da una pátina de melancolía: como si *ya* no fuese posible el «drama», como si *ahora* la cotidianidad y la norma ni siquiera fuesen puestas en entredicho. La ideología burguesa parece más consciente de sí misma y de sus contradicciones, sobre todo en lo que al lugar de las mujeres se refiere. Sin embargo, la estrategia de la sublimación impide poner en entredicho «la ley social que regula de entrada las relaciones entre hombres y mujeres».

IV. La maternidad como mediación

La principal función de Julie en *La nueva Eloísa* es ser la mediadora entre la naturaleza y la cultura, es el puente hacia la sociabilidad de sus hijos y de todos los que la rodean. Pero a costa del sacrificio de la satisfacción carnal de Julie. Sacrificio que ella misma había aceptado con el matrimonio impuesto (y con el rechazo a huir con su amante) a través de las siguientes palabras:

Mi resolución está tomada: no ofenderé a ninguno de los que me quieren. [...] dejaré correr mis lágrimas [...] seré infeliz y desgraciada; pero todos aquellos a quienes quiero serán felices y estarán tranquilos. (carta XV, parte III)

Sin embargo, llega un momento en que esa función de mediación debe terminar. Wolmar y Saint Preux van a comenzar la educación de sus hijos. El amor maternal da paso al paternal. Y justo en ese momento, cuando los lazos de la maternidad parecen aflojarse, cuando los hijos ya no la necesitan porque van a entrar en el orden a la sociabilidad, el deseo contenido por la virtud puede volver a surgir, cosa que ocurre, como ella misma confiesa en el lecho de muerte:

Creíste que se había curado mi amor por ti, y también lo creí yo. Demos gracias a Aquél por permitir que su ilusión se mantuviera mientras nos fue útil. Pero ¿quién sabe si, viéndome tan cerca del abismo, hubiera terminado perdiendo la cabeza? Intenté eliminar este sentimiento que me inspiraba, pero fue en vano, ha permanecido en mi corazón. Alimentado a pesar de mí misma, era involuntario; no lo he

mantenido a costa de mi inocencia. Mi voluntad ha obedecido a mi deber. Si mi corazón, que no depende de ella, te era devoto, eso fue mi tormento, no mi crimen. He hecho lo que debía hacer; mi virtud se ha mantenido intacta, y mi amor por ti no lo ensombreció el remordimiento. (carta XII, parte VI)

El mantenimiento del orden de la virtud, de la moralidad que exigió el sacrificio de la amante y la sublimación de la pasión, la lógica del texto, exige ahora la muerte de Julie. Pero antes, ella deja asegurada la célula familiar. Aunque los miembros de la comunidad ideal de Clarens la pierdan ella les conmina:

uníos más para preservaros. La única manera de sobrevivirme es servir a mi familia y a mis hijos. ¡Ojalá pudiera inventar lazos aún más fuertes para que permanezcáis unidos lo que sois tan queridos para mí! ¡Con qué empeño debéis ser los unos para los otros! ¡Con qué fuerza este pensamiento debe reforzar vuestra unión! (ídem)

El contrato familiar queda así reforzado, consolidado, gracias al sacrificio de su pasión primero y de su vida después. El siempre peligroso y acechante deseo femenino queda definitivamente anulado y expulsado de la comunidad ideal.

La función de mediadora que representa y al final asume Francesca también es clara. En primer lugar, para su amante: Kincaid encuentra en Francesca (y en el amor que ella representa) a la mediadora que necesitaba para convertirse definitivamente en artista. Ella es el objeto que venía buscando y encuentra su cámara («¡Te cacé!», exclama al hacerle la primera foto). A partir de ese momento, Kincaid se sentirá seguro para «atrapar» la naturaleza que tanto había perseguido y terminará publicando el libro de fotos que siempre había deseado. De la misma forma, Saint-Preux había sido capaz de apreciar plenamente la naturaleza a través de su amor por Julie (el estado de melancolía en que le sume no poder verla le da una «serenidad del alma» que le permite apreciar aire, bosques, paisajes, etc.) y termina integrándose en la sociedad al convertirse en el educador perfecto que siempre quiso ser, gracias a los hijos que Julie le encomienda.

Pero la segunda y más importante función de mediación en *Los puentes de Madison* es la que va dirigida a los hijos, Carolyn y Michael. Al leer el diario (¿acaso no lo leen los espectado-



res también, no están en la posición de «hijos»?), acceden por medio del sacrificio amoroso de su madre, y sobre todo por medio de la narración de éste, a un nuevo conocimiento que puede cambiar sus vidas. La respuesta de una y otro a la lectura del diario está claramente sexuada: Michael casi trata a su madre de puta, luego siente celos, por fin la acepta en cuanto mujer; Carolyn en cambio se lamenta de no haber conocido y comprendido mejor a su madre. Pero en todo caso ambos reciben una *lección afectiva* que ponen inmediatamente en práctica, intentando hacer más feliz el uno, más sincero la otra, su matrimonio. El amor debe conseguirse y mantenerse en sus familias y por extensión a la gran familia americana, esa sociedad que apenas se necesita nombrar en la película, dado el triunfo de la ideología de la privatización en los dos siglos que nos separan de *La nueva Eloísa*.

112 V. Espacios problemáticos: jardines salvajes, puentes cubiertos, ecos funerarios

Por último, me gustaría apuntar que tanto *La nueva Eloísa* como *Los puentes de Madison* construyen dos espacios de fuerte carga metafórica en los que se concentra el drama de las protagonistas.

En *La nueva Eloísa* el jardín comienza siendo el lugar donde se escenificó el principio de la «caída» de la joven Julie y su entrega a Saint-Preux. Pero una vez casada y convertida en «otra mujer», Julie lo transforma en un espacio reservado a su esposo e hijos, un lugar casi secreto donde, con mano invisible, ella guía la naturaleza de manera que siga pareciendo salvaje (carta XI, libro IV). En este jardín se escenifica la imagen de la maternidad perfecta y se invita a Saint-Preux a visitarlo para anular definitivamente el pasado. Gracias a la mediación de Julie madre, la naturale-

za y el arte, la naturaleza y la sociabilidad se integran. El mundo familiar y social, pasional y sentimental unido por medio de su presencia virtuosa... y sin embargo, ¿por qué este lugar se llama «Elysium»? Los ecos funerarios que se repiten en las últimas partes de la novela y el final del texto revelan que la maternidad y el espacio que la metaforiza es al fin *mortal*: Julie muere por salvar a su hijo de la caída al lago pero sobre todo porque quiere morir; como ella misma había confesado, un día más y el deseo, el amor ilícito, hubiera destrozado la sociedad perfecta de Clarens que se fundaba en su virtud.

Por su parte, los puentes cubiertos de Madison tienen pluralidad de connotaciones: representan en el film ese «espacio cerrado» femenino (aquel del que empezábamos a hablar con Buñuel); es también el lugar desde donde Francesca y Kincaid, la feminidad y la masculinidad burguesas se miran: ella *desde dentro* le observa *a él*, él *desde fuera* hace fotos «intentando atrapar la luz»; también podemos decir que el puente cubierto representa el amor oculto tantos años, el paso secreto, íntimo, que une dos orillas, la del mundo «falso» de las convenciones y las ataduras con el mundo «verdadero» de la pasión y la libertad. La conciencia de separación entre ambos mundos es clara. El espacio privilegiado de la película no representa la maternidad, la mediación, sino que intenta expresar la fragilidad de la integración del deseo (lo natural) y la sociedad (la cultura). Sólo queda conciencia de una separación aceptada y dolorosa, pero justificada desde la conciencia de Francesca porque le ha dado a conocer «tanta belleza». Desde ese puente extraño, excepcional, uno de los últimos que quedan en el mundo, se esparcirán al viento las cenizas de Francesca.

El jardín salvaje, el puente cubierto: metáforas de una unión imposible donde queda atrapada la subjetividad femenina entre dos siglos.

Notas

1. Ver, entre otros: Marzal Felici, *Melodrama y géneros cinematográficos*, Valencia, Episteme, 1996; Carmen Peña Ardid, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992; F. Riambau y C. Torreiro (coords.), *Historia general del cine, volumen VIII*, Madrid, Cátedra, 1996; Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (coords.), *Historia general del cine, volumen IV*, Madrid, Cátedra, 1997.

2. Jean-Louis Leutrat, «El melodrama», en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, op. cit., pág. 279-280. La cursiva es mía.

3. *La nueva Eloísa* se sitúa en las pequeñas aldeas de Vevey y Clarens, al pie de los Alpes suizos. Las tres primeras partes de la novela se dedican a la celebración del amor apasionado y consumado, pero imposible, dado su diferente estatus social, entre la joven Julie y su profesor Saint-Preux. A pesar de su resistencia a obedecer las imposiciones de un padre que representa la lógica del linaje, Julie termina cediendo y acepta el matrimonio con un marido impuesto, M. Wolmar. Aunque Saint-Preux le sugiere que continúen su relación, ella se niega rotundamente. Tras ello, Saint-Preux se marcha a un largo viaje sin rumbo. Las tres últimas partes ilustran la apacible, económica y ordenada vida de la comunidad que reside en la casa de los Wolmar, centrada en una virtuosa Julie, esposa fiel y madre dedicada. Saint-Preux regresa y los Wolmar le reclaman en Clarens, nombrándole tutor de sus hijos. Julie muere a consecuencia de la enfermedad derivada de haber salvado a uno de sus hijos, que cayó al lago. Poco antes de expirar bendice la muerte por librarla de las pruebas a que la pasión volvía a someterla. Todas las citas de la novela están tomadas de la edición de Paris, Garnier, 1988. *Los puentes de Madison* (1995, dirección de Clint Eastwood; guión de Richard LaGravenese, tomado de la novela de Robert James Waller; producción de Clint Eastwood y Kathleen Kennedy para Amblin/Malpas) comienza con la reunión de los hermanos Carolyn y Michael para leer el testamento de su madre, Francesca Johnson. En él encuentran una larga carta dirigida a ellos y sus diarios, donde cuenta cómo durante cuatro días de agosto, mientras ellos habían ido con su padre a una feria de ganado, conoció al fotógrafo de *National Geographic* Robert Kincaid que había llegado al condado de Madison para hacer un reportaje sobre sus peculiares puentes cubiertos. Dada la mutua atracción, se ven de nuevo y durante esos días viven una intensa historia de amor; Kincaid le pide que se vaya con él, pero Francesca al final decide no acompañarle. No vuelven a verse nunca más, y ya

viuda Francesca recibe del albacea de Kincaid un libro titulado «Cuatro días», dedicado a ella. Tras la lectura de los diarios de su madre, los dos hermanos deciden reconducir su vida sentimental y familiar para recuperar la felicidad perdida.

4. Cora Kaplan, «Wild Nights: pleasure/ sexuality/ feminism» en *The Ideology of Conduct*, edited by Nancy Armstrong and L. Tennenhouse, London, Methuen, 1987, pág. 168.

5. Se imprimieron setenta y dos ediciones en Francia hasta 1800; hubo diez ediciones inglesas en el mismo periodo. La primera en español, impresa en Bayona, es de 1814; se imprimieron dieciocho más entre 1814 y 1837. Sin embargo, la novela era de sobras conocida en los círculos ilustrados y literarios, como muestra la reseña de Juan Andrés en su obra *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*; Jovellanos alude claramente a *La nueva Eloísa* en uno de sus comentarios censores. El Romanticismo tuvo este texto en alta consideración: estaba en la «maleta» de Byron y Shelley durante su famosa estancia en Suiza; Lamartine dijo que «en sus páginas había fuego».

6. Ver Juan Carlos Rodríguez, «Lenguaje de la escena: Escena árbitro/ Estado árbitro. Notas sobre el desarrollo del teatro desde el XVIII a nuestros días», en *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial, 1994, pág. 152 y ss.

7. Nancy K. Miller, «Female Sexuality and Narrative Structure in *La Nouvelle Héloïse* and *Les Liaisons dangereuses*», *Signs*, vol. 1, núm. 3, 1976, pág. 613.

8. Ver, entre otros: Teresa de Lauretis, *Alicia ya no*, Madrid, Cátedra, 1995; Annette Kuhn, *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991; Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, n.º 3, otoño 1975, págs. 6-18.

9. Carlos F. Heredero, «*Los puentes de Madison*. Entre tradición y modernidad», *Dirigido*, núm. 238, septiembre 1995, pág. 23.

10. Miller, op. cit., pág. 612.

11. En un momento de dura lucha por implantar de forma hegemónica la sociedad burguesa, muchos textos ilustrados coincidían en resaltar esta equivalencia. Ver, por ejemplo, los discursos de Amar y Borbón, Jovellanos y Cabarrús. Esta insistencia continúa, dada las especiales circunstancias de la burguesía española, en textos de Larra y hasta Galdós.

12. Jean Starobinski, *Jean Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, Madrid, Taurus, 1983, págs. 108-109.

13. Starobinski, op. cit., pág. 110