

**Mathilde Labbé**

***Lo que el cine hace a « Boule de suif »***

« 1870.  
The Franco-Prussian War.  
Then as in our own time,  
there was Occupied and  
Unoccupied Territory<sup>1</sup> »

Cartel emitido al principio de la película de Robert Wise,  
*Mademoiselle Fifi*, adaptación de « Boule de suif » y de  
«Mademoiselle Fifi» de Guy de Maupassant.

1. Buscar «lo que el cine hace a la literatura», en el caso de una adaptación cinematográfica, consiste en considerar dicha adaptación desde el punto de vista de la literatura y no de la película por sí misma. Dos películas nos ocupan: *Mademoiselle Fifi*, del americano Robert Wise (1944, producida por la RKO) y *Boule de Suif*, del francés Christian-Jaque (1945, producida por Artis Film). Cada uno de ellos adapta a su manera dos textos cortos de Maupassant: el cuento «Mademoiselle Fifi» y el relato o novela corta «Boule de suif» que deciden tratar conjuntamente, en una única película. Nuestro análisis se dirigirá entonces del libro hacia la película para regresar de nuevo al libro *in fine* y ver lo que la película le «hace». Nos propondremos leer la película como una «re-creación» según el término acuñado por Millicent Marcus<sup>2</sup> y adoptado por Carlo Testa<sup>3</sup>. La re-creación consiste de hecho en una nueva visión de la adaptación, que no es juzgada en función de su «fidelidad» a la obra sino según la coherencia de las transformaciones que ella opera<sup>4</sup>. Aquí tendremos en cuenta lo que una tal re-creación puede aportar a la literatura por la difusión de un patrimonio y la puesta en juego de antiguos debates. Nos mantendremos pues en la distinción permitida por esos dos extremos: la adaptación puede ir de la imitación a la acomodación. Si bien ambos exigen una transformación material, es sin embargo en una relación muy diferente al texto-fuente y según límites propios. Aunque relativamente próximos a sus textos-fuentes, consideraremos las dos películas aquí estudiadas como acomodaciones, en la medida en que éstas reutilizan el texto de Maupassant con fines precisos, inscribiéndose como obras de circunstancias (el contexto de la guerra 39-45, la cuestión del patriotismo y de la resistencia francesa).
2. Recordemos sucintamente la situación puesta en escena por Maupassant en estas dos obras. En «Boule de suif», una prostituta, Elisabeth Rousset, cuyo sobrenombre es «Boule de suif»<sup>5</sup>, abandona Ruán invadida por los prusianos. A bordo de la diligencia viajan también el conde de Bréville, el Señor Carré-Lamadon, el Señor Loiseau, y sus esposas, un demócrata de nombre Cornudet y dos monjas. Las tres parejas tratan de engatusar a

Elisabeth, a la que en un principio habían mirado con desprecio, porque es la única en llevar provisiones. El oficial prusiano que se aloja en la posada donde los viajeros se detienen, solicita a Boule de suif sus favores, mientras no sea así, la diligencia no podrá partir para el Havre. Ella lo rechaza sin decir nada a los demás viajeros. Antes de saber de que se trata, aquellos la apoyan en su rebelión, pero enseguida quieren convencerla para que acepte, incluso Cornudet, atraído por ella, queda en retaguardia. Cuando ella ha cedido, todos dejan de hablarle y el coche reemprende su camino. En «Mademoiselle Fifi», unos oficiales prusianos, hastiados de esperar para combatir, en el castillo de Uville, que han requisado, deciden organizar una cena con unas prostitutas. Entre ellos, el sub-lugarteniente Wilhem d'Eyrik es llamado «Mademoiselle Fifi» por «su fina cintura que parecía embutida en un corsé» y «la costumbre que había adquirido, para expresar su soberano desprecio por los seres y cosas, empleando en todo momento la locución francesa – *fi, fi donc*<sup>6</sup> ». Éste elige entre las prostitutas a una muchacha llamada Rachel, a la que provoca mediante agresiones físicas y morales, humillándola en su patriotismo. En mitad de la cena, tras unas palabras de más, ella lo mata asestándole un cuchillazo y huye. Se refugia en el campanario bajo la protección del cura Chantavoine, sacerdote resistente que se niega a tocar la campana para los prusianos, y la historia menciona que se casa con un patriota que se ha encariñado con ella por su hermosa acción.

3. Una vez planteado lo anterior, trabajaremos sobre la actualización histórica operada por esas películas bajo el modo de la alegoría: cargado de significaciones, el contexto histórico del rodaje es indispensable para la comprensión. No se trata de un modo absoluto de ver el *Boule de suif* imaginado por Maupassant en el marco de la guerra franco-prusiana, sino que es la alegoría de la Resistencia francesa lo que nosotros observamos. Designaremos en efecto por el término de «alegorías históricas» el modo en el que ambas películas hacen de los personajes de Maupassant los representantes de las diferentes actitudes colectivas mostradas ante el enemigo. Si ya se podía comprender el relato de Maupassant en este sentido, nosotros nos aferraremos ante todo a los giros hacia el libro hechos por las dos películas, que han modificado decisivamente la población a la que se hace referencia en la obra.
4. Apoyándonos en una recopilación compuesta de artículos de crítica y de síntesis posteriores, nos concentraremos sobre las transformaciones de los textos llevadas a cabo por las películas en la perspectiva de la recepción ( y no según un análisis comparativo exhaustivo de las obras cinematográficas y literarias correspondientes). Nos interesaremos en lo que el espectador percibe de ese cambio, así como en sus supuestas razones, a fin de determinar lo que es debido a la transferencia de un medio al otro y lo que se debe a esas adaptaciones particulares. Los escritos críticos sobre los que trabajamos muestran que se trata de un público preparado que generalmente ha leído los textos de Maupassant antes de ver las películas. Por lo tanto, se trata siempre para esos espectadores en particular, de una percepción de tipo *top-down*, es decir de una observación racional dirigida por esperas precisas, y no por la sorpresa (que corresponde a una percepción *bottom-top*). Las

discordancias son con frecuencia percibidas en términos de infidelidad al texto, donde lo inesperado lleva consigo aparejado un mayor efecto.

5. Reutilización del patrimonio literario, perspectiva de los diálogos de la adaptación, transposición histórica de la intención de Maupassant, remodelación en profundidad de las obras literarias fuentes, nuevo horizonte de espera constituido por un contexto histórico candente, tales serán los puntos sobre los cuales apoyaremos nuestro propósito, que va en el sentido de una recreación de la obra (más que una única lectura-adaptación) y de una reutilización con intención política de la literatura.

## UNA NUEVA RELACIÓN ESTÉTICA Y SENSITIVA EN LA OBRA

6. El paso de lo escrito a lo audiovisual fija la materialidad de los personajes, de los decorados y de los sonidos que no eran más que palabras. De este hecho, la historia toma una nueva dimensión: la imagen que se impone a los espectadores se convierte en el único referente pictórico posible (mientras que cada uno se imagina al personaje a su manera durante la lectura) y se inscribe en una historia común de los recuerdos cinematográficos. La adaptación crea de este modo una nueva relación sensitiva y estética en la obra. La comparación de las películas de Christian-Jaque y de Robert Wise permite poner en evidencia las mayores problemáticas de la puesta en imágenes de «Boule de suif». Entre ellas, señalemos la caracterización física de los personajes, la entonación, los diálogos y la utilización de temas musicales, que constituyen mensajes no verbales<sup>7</sup> que los realizadores han «ajustado» para los espectadores de los años 1940. Intentaremos mostrar como esas transformaciones, percibidas puntualmente y parcialmente por los espectadores, tienen sentido en un proyecto de recontextualización.
7. Se trate de la película de Robert Wise o de la de Christian-Jaque, la transformación visual más evidente es la del personaje de Elizabeth Rousset. La Boule de suif de Maupassant es «bajita, mantecosa, con las manos abotargadas y los dedos estrangulados en las falanges, como rosarios de salchichas gordas y enanas, con una piel suave y lustrosa y una enorme garganta que sobresale bajo su vestido<sup>8</sup>». Micheline Presle y Simone Simon<sup>9</sup>, por el contrario, son delgadas y seductoras a los ojos de la crítica. Sus papeles anteriores influyen por añadidura sobre la percepción que de ellas tienen los espectadores. Simone Simon ha interpretado papeles de mujer fatal en *La Bete humaine* de Renoir, en 1938, y en *La Malédiction des hommes chats*, en 1943, y esta imagen está asociada a su forma de interpretar de un modo inquietante. La película de Christian-Jaque justifica la transformación de Boule de suif mediante un diálogo al principio del viaje en diligencia. «Ella ha conservado su nombre pero ha perdido su gordura.» En Robert Wise, esta transformación superficial está integrada en un proceso más largo de eufemización del personaje. Elizabeth Rousset, que nunca es llamada «Boule de suif» en la película, es una joven costurera de Ruán, y no una prostituta, cuyo único crimen es no haber querido cenar con los prusianos – eso es pues lo que le pide el oficial en el albergue de postas. Del mismo modo que Boule de suif adelgaza en la pantalla, Cornudet pierde

la barba que Maupassant le había dado, y que hacía empapar en las cañas de cerveza. En cuanto al personaje del posadero Follenvie, Christian-Jaque y Robert Wise conservan de él algún rasgo que sirva a sus propósitos<sup>10</sup>. Robert Wise lo presenta alto y gordo, omitiendo cualquier referencia a su enfermedad, mientras que Christian Jaque lo describe como un pequeño hombre pero que conserva su asma como recurso cómico. Estas transformaciones de los personajes afectan a la percepción de los espectadores pero se mantienen discretas, permitiendo de este modo a los realizadores dirigir la historia hacia el desenlace que cada uno le ha asignado.

8. Los críticos de «Bola de sebo» han percibido el desfase entre Lisa y el personaje de Maupassant, no viendo allí inconveniente mayor «[...] que sea cual sea su talento, esos excelente artistas son eclipsados por la Srta. Micheline Presles (sic) que, a fuerza de sinceridad, ha conseguido hacer olvidar que es demasiado hermosa, demasiado fina, demasiado elegante para ser Boule de suif [...]»<sup>11</sup> escribe René Jeanne, en *La France au Combat*. Jean Flory, en *Libération soir*, es de la misma opinión. «No nos imaginamos a Boule de suif bajo los rasgos y figura de Micheline Presle, pero una vez adaptada, ajustada, transpuesta, aceptémosla así<sup>12</sup>.» Es asombroso comprobar como este ajuste, según palabras de Jean Flory, es tan fácilmente aceptado por el espectador, contrariamente a otros. La razón es que desempeña un papel preponderante en la coherencia de la historia. En efecto, la seducción experimentada por el espectador acredita la de Cornudet y hace verosímil su amor por la muchacha, dos elementos necesarios tanto a Robert Wise como a Christian-Jaque para conducir su intriga. Adaptándose a los códigos estéticos del momento, las transformaciones físicas que afectan al personaje de Boule de suif autorizan su colusión con el seductor personaje de Elizabeth Rousset.
9. Parece de este modo que ambos realizadores han elegido adaptarse a su público, haciéndolo de modo que la historia de Boule de suif sea verosímil, emotiva y comprensible para ellos. Es por ello, por lo que la lengua hablada por los personajes está igualmente adaptada en la transición del escrito a la pantalla. En el caso de Robert Wise, hubo que traducir el relato al completo conservando el francés pintoresco y normando. Para el *Boule de suif* de Christian-Jaque, Henri Jeanson y Louis d'Hée reescribieron también un texto del siglo XIX para un público de los años 1940. Algunas huellas de esta transformación permanecen visibles sin embargo. Joseph Mischel, guionista de Robert Wise, conserva las palabras originales de la canción « En passant par la Lorraine... » pero adapta el nombre de la ciudad. Eso se hace al precio de traducciones a veces pesadas pero poco numerosas – la ciudad de «Clères» se convierte en «Cleresville», la placa en la base de la estatua de Juana de Arco aparece una vez en francés y una vez en inglés. El guión de Henri Jeanson y Louis d'Hée se produce más como interpretación que como traducción. En él se mezclan diálogos de 1940 con imágenes de 1870, como ha podido señalar Georges Neveux<sup>13</sup>. Sin hacer una caricatura o un pastiche del texto de Maupassant, los guionistas acentúan las diferencias que separan el lenguaje de una Boule de suif, del lenguaje del conde de Bréville. Destacando sobre todo en ello, la elocuencia de la heroína: los

guionistas de Christian-Jaque la dotan de una franqueza y de una audacia que el personaje de Joseph Mischel no tiene, atribuyéndole diálogos como « Me faire peur ? Mais, ma parole, vous avez la folie des grands ! » o todavía « On n'a pas gardé les Bismarck ensemble ! » Henri Jeanson, célebre por los diálogos a los que no falta chispa, hace aparecer a la vez el carácter determinado del personaje y su potencial cómico, del que trataremos a continuación en este estudio. La transformación de los diálogos permite en efecto una nueva caracterización de los personajes, que se describen por lo que dicen en ausencia de narrador.

10. Ahora bien, si a la película le falta un narrador, los realizadores tienen a su disposición otros medios de localizar y comentar la acción. Aparte de las palabras, la música y los decorados constituyen una extensión del texto en la que cada cineasta recrea un discurso y un contexto. El acompañamiento musical de las imágenes permite así sostener la acción y comentarla al mismo tiempo. Maupassant mencionaba, en «Boule de suif», *la Marseillesa* cantada por Cornudet, entrecortada por los sollozos de la pobre muchacha. Robert Wise hace de ello un motivo de variación que subraye los pasajes clave de la historia: sonando con suavidad al comienzo de la película, y en modo álgido en el momento de la victoria de Elisabeth, *la Marseillesa* permite al realizador dar a su película una tensión dramática y una fuerte coherencia. Wise además hace uso del tema musical de la canción «En passant par la Lorraine...» según dos interpretaciones, una ligera y otra dramática, como un modo de destacar el contraste entre el momento de obertura en que los viajeros quieren ganar la amistad de Elisabeth y el patético en el que éstos abandonan al prusiano. Estos motivos se añaden al francés pintoresco de *Mademoiselle Fifi* inscribiéndola en una historia de patriotismo. En Christian-Jaque, los críticos han destacado el tema de la *Chevauchée fantastique*, que señala el intertexto cinematográfico entre el film de John Ford y el suyo, inspirados, aunque menos directamente en la *Chevauchée fantastique*, en el mismo relato. Sin embargo, la percepción de la música, para el espectador, no resulta siempre una percepción activa, y no es cierto que cada uno identifique el fondo musical tan bien como comprende los diálogos. Esta transformación es de aquellas que, invisibles la mayoría del tiempo, tienen sin embargo una gran importancia en la percepción global de la película. Pertenece al campo de libertad del realizador y constituye una extensión de la historia original, del mismo modo que la elaboración del decorado es una continuación de la descripción realista que trata de hacerla coincidir con un universo completo.
11. Para constituir el decorado, el realizador debe subsanar la ausencia de las descripciones efectuadas por Maupassant y encontrar los medios de dar a su imagen la forma del siglo XIX. Este añadido de la película, que siempre no puede contentarse con evocar, es pues una extrapolación a partir del texto y una modificación. Se trata de reenviar al espectador a un universo particular situado en el tiempo y en el espacio mediante unos elementos de representación que lo evoquen claramente. Robert Wise cuenta, en una entrevista, el modo en el que Val Lewton había de trabajar en esta evocación:

When I did *Mademoiselle Fifi*, he said « We must get Daumier sketches ». We got those and hung them up on the wall. A lot of details of sets, how things and people looked, the clothes and hair styles came from those Daumier prints<sup>14</sup>

12. Para una película como *Mademoiselle Fifi*, o como *Boule de suif*, que en ocasiones se las califica como «películas de costumbres», suponía un riesgo conformarse con un «pictoralismo<sup>15</sup>» nostálgico de la Belle Époque. Sin embargo, Robert Wise ha sabido también sacar partido de los elementos del decorado de época como el brasero al que hace alusión Maupassant. Antes de que una dama preste el suyo a Elisabeth para demostrarle su amistad, el Sr. Loiseau se sirve del de su esposa para utilizarlo, como una antorcha, sobre Cornudet, oculto en la sombra al fondo del coche. Este pasaje donde el cine juega consigo mismo, da al brasero un papel suplementario, motivando su presencia en la imagen dejando presagiar la ambigüedad de la intención. Jugando con la obra de Maupassant, Robert Wise emite un serio elogio a la Resistencia francesa, bajo los divertidos hábitos del francés pintoresco y las travesuras cómicas de esos viajeros estereotipados.
13. Más que una actualización de códigos estéticos y de lenguaje, la adaptación es aquí una recreación. Su fuerte anclaje en un nuevo contexto que huye, un tiempo, una modernización, constituye para el espectador de hoy en día un documento acerca de la historia de la Resistencia y de la segunda guerra mundial.

#### ADAPTACIÓN CONJUNTA DE «BOULE DE SUIF» Y DE «MELLE. FIFI»: UNA DIFÍCIL COSTURA GENÉRICA.

14. Paradójicamente, la transformación más importante del texto de Maupassant es sin duda la que parece más natural. Coser juntos dos relatos de un mismo autor parece razonable en el caso de un largometraje, que necesita una intriga más amplia que un cuento, pero los que Robert Wise y Christian-Jaque han elegido, tratando ambos el mismo tema, son casi contradictorios. Es porque la transformación estructural, si de entrada parece mínima, nos parece de hecho más profunda y más significativa. Ella contempla a la vez el género y el sentido del relato, en una reconstrucción original pero de circunstancia. «Boule de Suif» (aparecida en 1880 en una antología colectiva) y «Mademoiselle Fifi» (aparecida en el *Gil Blas*, en 1882) son presentadas respectivamente por Maupassant como un «relato» y un «cuento». Esas denominaciones se refieren más a un formato, al de la brevedad, de modo que ellas no indican un programa de lectura ni de interpretación, así como no informan sobre su contenido. Ahora bien, si sus formatos, sus estructuras actuanciales y sus temas son próximos, «Boule de suif» y «Mademoiselle Fifi» tienen dos discursos muy diferentes sobre la guerra franco-prusiana. El primero es el relato de una resistencia imposible – un fracaso –, allí donde el segundo cuenta con entusiasmo un hecho glorioso del que el narrador extrae una lección moral. Entre un relato aciago y un apólogo entusiasta, la costura es difícil, tanto es así que es sobre la coherencia postulada entre esos dos relatos como las dos películas se construyen. Ha sido necesario entonces, para poder unirlos, una modificación de la narración y unas elecciones que vuelven a poner en juego la cuestión del género y reflejan un posicionamiento adoptado por el

realizador en función de una lectura propia. Entre la risa y la piedad, las dos películas ponen en escena dos Boule de suif incompatibles. Christian-Jaque realiza una broma triste, mientras que Robert Wise rueda una tragedia agria. Curiosamente, para la crítica, las dos películas pertenecen al género del «drama» – la película de Christian-Jaque es a veces designada como una «comedia dramática». Lo indeterminado del género es pues un problema común en los relatos y en las dos películas. En el proceso de recepción de la película, ese género resulta sin embargo un elemento crucial para el espectador que construye estrategias de lectura e hipótesis interpretativas gracias a él.

15. Para coser juntos ambos relatos, los guionistas han elegido cada vez hacer un único e idéntico personaje de Boule de suif y de Rachel, la heroína de «Mademoiselle Fifi», tal como lo hemos comentado anteriormente. Sin embargo, han repartido de forma diferente los papeles entre los personajes restantes y personajes salientes en el momento del «pespunte». El punto es importante para nuestro análisis: esta gestión de la continuidad informa claramente acerca del sentido del relato. En el guión de Josef Mischel y Peter Ruric, los personajes que reaparecen son Boule de suif, Cornudet (que se convierte en resistente y se enfrenta a los prusianos en Cleresville), el cura Chantavoine (que recogerá a Boule de suif tras su huida al final de la historia), el lugarteniente de la posada (que también será el lugarteniente von Eyrick) y Mademoiselle Fifi. En la película de Robert Wise, distribuida en el Reino Unido bajo el título *The Silent Bell (La Campana silenciosa)*, es una intriga secundaria lo que crea la intertextualidad entre los dos relatos: el cura de Cleresville, que se niega a tocar la campana, es un amigo de Boule de suif. Con Henri Jeanson y Louis d'Hée, el oficial de la posada no vuelve a aparecer: Mademoiselle Fifi es otro oficial prusiano, presentado al espectador desde el principio de la película por la alternancia de secuencias tomadas en las dos historias. En el preciso momento en el que el conde de Bréville, está hablando del castillo de Uville a donde él se dirige, la cámara transporta al espectador a un castillo para mostrar en él a unos oficiales prusianos divirtiéndose destruyendo el refinado mobiliario. Henri Jeanson y Louis d'Hée han elegido transferir todos los pasajeros del coche al segundo relato. La diligencia, obligada a detenerse en una barrera de francotiradores, queda cruzada en el camino de los oficiales de «Mademoiselle Fifi» en la búsqueda de mujeres. Son pues los pasajeros de la diligencia los que son invitados a la orgía y no prostitutas. Esta transferencia de mujeres distinguidas al papel de prostitutas a su pesar, da a la historia un tono de ironía vengativo y permite numerosos efectos cómicos, cuando la película de Robert Wise trata más de la venganza personal de Boule de suif sobre el oficial prusiano. Que se considere la historia desde su desenlace, como lo hacen Joseph Mischel y Peter Ruric, o a partir de su origen, como es el caso de Henri Jeanson y Louis d'Hée, la costura de los dos relatos permite darle a la vez una estructura fuerte y un desenlace positivo. Todo sucede como si la heroína hubiese cumplido en la segunda parte de la película el programa que le habían sugerido sus compañeros alabando las «caricias heroicas<sup>16</sup>» de Cleopatra o de Judit, que mataron a sus enemigos después de haber sido sus amantes. La asociación de esos dos relatos aumenta la creación. No se trata simplemente de añadir una historia para ampliar el guión a un formato de

largometraje: contar «Mademoiselle Fifi» a continuación de «Boule de Suif», conservando en ello algunos personajes compromete el sentido de los dos relatos.

16. Es por lo que esta transformación ha recibido toda la atención de la crítica. Georges Neveux afirma «que hay que tener un ojo fino para distinguir la costura<sup>17</sup>» y G. Damas considera que «la adaptación ha sido hecha de tal modo que ambos cuentos se encadenan – muy bien además – en una obra única<sup>18</sup>». El cronista de La Marsellesa encuentra por el contrario que la costura es artificial e inverosímil: «Se toman prestados en otro cuento de Maupassant, “Mademoiselle Fifi”, los motivos de un nuevo drama, y las posibilidades de una conclusión feliz, sin preocuparse de las inverosimilitudes provocadas por tal amalgama<sup>19</sup>». Del mismo modo, René Jeanne se pregunta «si era indispensable doblar esta anécdota de otra [...], que arrastra a la primera en un sentido un poco diferente del que su autor le había dado<sup>20</sup>». Georges Neveux, por su parte, si bien considera que «siempre es desagradable casar juntas dos obras distintas», reconoce sin embargo que «mezclando, para acabar, a los burgueses en la orgía comenzada solamente con Boule de suif se ha destacado todavía mejor la ironía de Maupassant y el relieve de sus personajes<sup>21</sup>». En estos dos últimos casos, se trata para la crítica de determinar si la costura permite o no mantener la fidelidad a Maupassant. Si por un lado ella da «un sentido un poco diferente» a la historia – el sentido original no es respetado, por otra parte, ella «destaca todavía mejor la ironía de Maupassant» – el guionista ha comprendido el espíritu del escritor y ha dado cuenta de ello en su propia creación. La forma poco importa finalmente para estos críticos que buscan, más allá del no respeto por las letras, la fidelidad al fondo de la obra literaria, imposible aquí. En efecto, la transformación estructural, que amplifica un relato por un texto de la misma fuente, cambia el desenlace de la historia por un «happy-ending» en contradicción con el agrio desenlace de «Boule de Suif». La costura de los dos relatos compromete la noción del género y el sentido: un relato y un cuento puestos uno a continuación del otro permiten construir una intriga más vasta, un drama más amplio, que comprende una exposición, unas tramas intermedias y un desenlace. La película de Christian-Jaque descansa así sobre una estructura compleja conteniendo una intriga principal y una intriga secundaria.
17. Sin embargo Robert Wise y Christian-Jaque dan a ver dos películas de tonalidades muy diferentes. Se separan en este aspecto aun cuando la interpretación, sea trágica o cómica, conservando por función el relativizar *in fine* el cinismo de Maupassant y de disfrazarlo bajo una versión más fácilmente comprensible, más cómodamente admisible de las historias originales. Lo cómico, en la película de Christian-Jaque, descansa en gran parte sobre efectos de repetición y sobre la mecanización de los comportamientos. La primera cena en la posada es puesta en escena como una cena de autómatas. Cada uno de los personajes, a su vez, se inclina hacia su plato para dar un bocado en un movimiento pendular y estereotipado, como si la actividad de alimentarse concentrase toda la atención de los convidados. Estos últimos no levantan la cabeza más que para arrojar cada uno por turno una pulla a Lisa: ella acaba por ceder a sus

insinuaciones y sube con el oficial. Los juegos de escena sistemáticos, como el de la comida, el de Loiseau, siempre horrorizado por supuestos cañonazos, o el de Follenvie mimando su propia enfermedad, el asma, participan en la mecanización de los personajes en un universo inquietante, apenas humano. Lo cómico de la situación es también un recurso de la película, que se desarrolla sobre una inversión de los papeles: las mujeres respetables son tomadas por prostitutas en la cena final. La señora Carré-Lamadon hace entonces una alusión melancólica a los tiempos en los que ella tocaba el piano « en la casa », y el oficial prusiano piensa que ella habla de una casa de citas. Finalmente, el personaje de « Lisa » ofrece algunas escenas de comicidad amarga cuando ella trata de ganar la amistad de los demás viajeros. Las palabras «vuelan» y la comedia se vuelve picante cuando Loiseau, en la diligencia, improvisa unos retruécanos sobre el zanco de pollo que Lisa le tiende. Tras haber evocado la idea de comer a Lisa como en la canción del pequeño navío, y en particular el muslo, él se las arregla para dejar caer que ese muslo debe ser «demasiado ligero». En la película de Robert Wise, al contrario, todo está hecho, en un principio, para crear un ambiente trágico. La presencia de la estatua de Juana de Arco en Ruán, la oración que el sacerdote reza a sus pies y la variación sobre *la Marsellesa* que acompaña esas imágenes, nos remiten a lo sagrado y hacen de Juana de Arco una figura tutelar con la que la joven Elisabeth se identifica poco a poco. Cuando ella aparece, al final de la película, mirando desde lo alto del campanario el cortejo fúnebre del prusiano que ha matado, parece haber adquirido el estatus de heroína nacional a imitación de Juana de Arco y haberse convertido a su vez en una figura mítica de la Resistencia.

18. Sin embargo algunos elementos son disonantes en cada una de las películas e impiden una clasificación demasiado estricta de su tonalidad. A pesar de los acentos trágicos de su película, Robert Wise introduce unas escenas de parodia que sazonan la historia. Elisabeth se burla de este modo de la demagogia de Cornudet y parodia su discurso a los ruaneses ante una asamblea de patos; el desvanecimiento de la señora Carré-Lamadon hambrienta en el coche es fingido y denuncia violentamente la hipocresía de los pasajeros. De igual modo, la película de Christian-Jaque se termina con escenas heroicas y dramatizadas que contrastan con lo cómico del principio, lo que hace decir a algunos críticos que entre esos efectos cómicos, hay muchos involuntarios. Georges Sadoul habla así de las «Tragedias bufas» de Jeanson<sup>22</sup> y lo acusa de querer hacer del gran guiñol una tragedia. Estas dos películas muestran como un mismo texto puede dar lugar a dos interpretaciones divergentes. No se trata de dos transformaciones genéricas opuestas sino de dos tendencias estéticas, dos tonalidades claramente diferentes, incluso cuando ciertos elementos de disonancia impidan una categorización demasiado fuerte. Fragmentos de escepticismo de Maupassant están tal vez en la obra en esa tonalidad ambigua y común a esas dos películas (ellos toman partido en el debate sobre la Resistencia mucho más explícitamente que lo hacía el autor en su época y sin embargo son debidas a un texto que tenía una visión distinta acerca del patriotismo). En efecto, la interpretación del relato sobre el tono cómico o el trágico no

tiene sentido más que por relación a la demostración política por la que los realizadores han elegido utilizar la trama de «Boule de Suif»

#### RE-CREACIÓN Y REUTILIZACIÓN: MAUPASSANT ERIGIDO EN CANTOR DEL PATRIOTISMO A SU PESAR.

19. Las transformaciones puntuales y estructurales del relato constituyen la parte objetiva y evidente de «lo que el cine hace a Boule de suif», pero están al servicio de una transformación más fundamental y más importante que afecta al sentido. «Lo que el cine hace a Boule de suif», es una remotivación y una recontextualización al mismo tiempo. Comparando 1940 y 1870, trasladando el uno al otro, Robert Wise y Christian-Jaque no hacen más que esquivar la censura: reconstituyen a su idea una historia de patriotismo francés y hacen de Maupassant su cantor a su pesar. La interpretación política que Robert Wise y Christian-Jaque hacen del relato, no tiene sentido más que en lo relativo al discurso que ellos mantienen mediante ese sesgo sobre la sociedad francesa de su tiempo. Es por lo que hay que considerar esta transformación según la perspectiva de la reutilización – entendida en un sentido no peyorativo. La adaptación de un libro en una película ofrece un aspecto renovado al patrimonio literario en la sociedad moderna y podría dar lugar a un análisis sociológico para mostrar lo que un medio joven como el cine permite en términos de difusión. Evocaremos pues brevemente las transformaciones aportadas al mensaje político de «Boule de suif» y de «Mademoiselle Fifi», antes de establecer el lugar de las dos películas en el debate sobre la Resistencia de 1940.
20. «Boule de suif» proporcionó a los cineastas un relato satírico y pesimista sin un mensaje explícito. El autor deja a su lector que extraiga él mismo las enseñanzas de un relato poco charlatán donde las posiciones políticas de los diferentes personajes se enfrentan a los unos contra los otros en un debate en un final decepcionante y brutal. Incluso si Maupassant desliza a veces apreciaciones satíricas al encuentro de tal o cual personaje, uno nunca está completamente seguro de saber en que lado se coloca, en la medida en la que ninguno es respetado. Las dos películas, por el contrario, tienen sus héroes y sus villanos. En efecto, la película de propaganda demanda, para la claridad del discurso, un posicionamiento por parte de los autores, que se traduce por la elección de un protagonista. Si Josef Mischel y Peter Ruric aupan a Elisabeth Rousset en el papel de una resistente modelo seguida a continuación por Cornudet, Henri Jeanson y Louis d'Hée, adoptan un punto de vista más atenuado. Cornudet es en su guión el personaje más próximo al héroe por su constancia y su paso final en adherirse a la resistencia, mientras que Lisa, si ella está en la resistencia desde el principio al final, permanece siendo mucho tiempo un personaje ridículo cuya tontería no es respetada por los demás pasajeros. De un modo más general, las dos películas hacen del patriotismo un valor indiscutible mientras que el relato de Maupassant lo critica, aun cuando su autor rechace oficialmente la denominación de libro «antipatriótico». «Boule de Suif» y «Mademoiselle Fifi», en efecto, pueden ser leídos como relatos de la guerra o como análisis de la segregación social. La presencia de esos dos temas borra las pistas: Maupassant parece compadecerse de la desgracia de Boule de suif y elogiar la valentía de

Rachel, pero es en gran parte porque están oprimidas por algo más fuerte que ellas. El patriotismo en sí no parece ser un valor para Maupassant, que lo describe como una enfermedad<sup>23</sup>. Sin embargo, hay mucho que inventar a partir de un texto tan lacónico como «Boule de suif»: la ausencia de conclusión explícita deja, aparentemente una gran libertad. El papel de los francotiradores en «Boule de suif» de Maupassant y en *Boule de suif* de Christian-Jaque es el ejemplo más evidente de discordancia ideológica entre las dos historias. Mientras que los héroes inesperados surgidos de la masa no están al abrigo, según Maupassant, de un oportunismo condenable, las películas sobre la segunda guerra mundial, como dice Catherine Gaston-Mahé, han hecho de ello un mito social dedicado a la glorificación del pueblo. En el relato «Boule de suif», los francotiradores se atavían ellos mismos con «denominaciones heroicas: “los Vengadores de la debacle – los Ciudadanos de la tumba – los Compañeros de la muerte”<sup>24</sup>». Y sin embargo, atizada por los comensales, las caricias que Boule de suif debe consentir en conceder al prusiano son calificadas con los mismos adjetivos: en Maupassant, esas «caricias heroicas» hace que el concepto de heroísmo sea algo completamente dudoso. Habiendo servido en las filas de las Fuerzas Francesas del Interior al final de la segunda guerra mundial, Christian-Jaque pone en escena su entusiasmo por la Resistencia popular en el conjunto de su película. La actividad de los francotiradores es mencionada allí varias veces. Citamos especialmente el momento de costura entre los dos relatos donde, en una escena añadida por el guión, la diligencia es detenida por una barrera y donde los pasajeros, hasta entonces complacientes cara a cara con el oficial prusiano, ponen de pronto cara de mantener esa resistencia. Aunque sus apuestas varíen según su público (uno está destinado al público americano, el otro al francés), *Mademoiselle Fifi* de Robert Wise es por entero una película comprometida contra lo que se ha llamado la «traición de las élites». El discurso político que se desprende de la película es pues bastante parecido al de *Boule de Suif* y procede de la misma clarificación, de la misma radicalización. Significativos al respecto, algunos diálogos del conde de Bréville dicen sin ambages en que lado se posiciona, incluso teniendo en la historia, el rol de un mediador entre Boule de suif y los demás pasajeros. « Honor is a thing of the past<sup>25</sup> », « You realize of course that sometimes the needs justify the means<sup>26</sup> » son frases de un laconismo implacable donde puede leerse su renuncia a los valores defendidos por Elisabeth Rousset y por Cornudet.

21. Las películas de Robert Wise y de Christian-Jaque están tomadas en un recodo histórico cumpliendo dos funciones. En primer lugar permiten esquivar la censura por la referencia a una gran obra literaria reconocida por todos y situada en el pasado, y a continuación permite poner en alza la permanencia de cuestiones nacionales y sociales en Francia. Adaptar relatos sobre la guerra franco-prusiana de 1870 para hablar de la situación de Francia en 1940, en ese sentido, es reivindicar un fuerte lazo entre esas dos épocas. Ese lazo que Robert Wise y Christian-Jaque tejen, se fundamenta en la crítica a las élites, dispuestas a traicionar al pueblo y prefiriendo aliarse con el más fuerte. Advirtamos que, si este tipo de discurso es corriente en la producción cinematográfica francesa de la época, que intenta fortalecer el país alrededor del mito de la Resistencia, la empresa de Robert Wise es una

excepción en el paisaje cinematográfico americano. Más allá del Atlántico, los cineastas ya se han comprometido en la producción de películas anti-nazis como *Foreign Correspondant* de Hitchcock o *The Great Dictator* de Chaplin en 1940. La originalidad de Wise reside sin embargo en su interés por un tema de política interior, como lo señala Sergio Leeman:

The story of the laundress (Simone Simon) who sacrifices her principles to save the other passengers with whom she is travelling on a coach gave Wise the opportunity to tackle with an issue seldom seen in films – the role of the middle class in wartime<sup>27</sup>

22. La empresa era ambiciosa y la película tuvo éxito en los Estados Unidos. ¿El público de la época estaba poco familiarizado con el universo de Maupassant? ¿El tema encontró poco interés por el hecho de su descentralización francés? Según Lars-Olav Beier, esto sugiere tal vez que Robert Wise hizo una apuesta, perdiendo, sobre el desenlace de la guerra en Francia sobreestimando el papel de la resistencia popular algún tiempo antes del desembarco:

Als der Film, dem das Studio wegen angeblich mangelnder Kommerzialität von Anfang an heftigen Widerstand entgegengesetzt hatte, im spät Sommer 1944 in die Kinos kam, lag die Landung der Alliierten schon zwei Monate zurück. So blieb ihm der Erfolg in der Kasse versagt<sup>28</sup>.

23. En cuanto a la salida de la película en Francia y al fenómeno de su recepción, dos tesis se enfrentan. Joel E. Siegel afirma, en *Val Lewton, the Reality of Terror*<sup>29</sup>, que fue la primera película hollywoodiana proyectada en Francia después del desembarco de Normandía. Sin embargo, ningún rastro de esta proyección permite justificar este aserto y muchos comentaristas, como Philippe d'Hugues<sup>30</sup>, hoy en día, se ponen de acuerdo en afirmar que no ha sido proyectada, aun cuando Christian-Jaque y Henri Jeanson hayan podido tener conocimiento de su existencia. La película de Christian-Jaque también es polémica, y la crítica, muy dividida, no ha permanecido indiferente. Algunos críticos, como Denis Marion ven allí un film de propaganda falso que no se corresponde con la realidad de la Resistencia:

Que yo sepa, no son las damiselas de poca virtud las que han traído de cabeza a los alemanes tanto en 1940 como en 1870. Sin pecar de mojigatería, me parece fuera de lugar atribuirles este papel, sobre todo en una película que adopta voluntariamente un tono tan simbólico<sup>31</sup>.

24. Otros, como René Jeanne, ven entre los relatos de Maupassant y la situación de Francia en 1940 una adecuación perfecta y consideran la empresa de Christian-Jaque como un elogio legítimo del espíritu de resistencia y de revancha:

«Boule de suif» tenía todo lo que hacía falta para llegar profundamente a sus lectores, pues allí se encontraban expresados, con una fuerza hecha tanto de verdad como de sencillez, unos sentimientos que, después de transcurridos diez años, no habían cesado de ser los de todos los franceses con respecto a sus vencedores de 1870-1871. Esos sentimientos, en el transcurso de los cinco años que acaban de pasar, han tomado con naturalidad lugar en todos los corazones: con la Resistencia de 1940-1944, el drama de la Resistencia de 1870-1871 ha vuelto a tomar toda su actualidad<sup>32</sup>

## **NOTAS**

- <sup>1</sup> « 1870. Guerra franco-prusiana. Al igual que hoy, había una zona ocupada y una zona libre.»
- <sup>2</sup> Marcus Millicent, *Filmmaking by the Book: Italian Cinema and Literary Adaptation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1933.
- <sup>3</sup> Carlo Testa, *Master of two Arts. Re-creation of European Literatures in Italian Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 1002.
- <sup>4</sup> En este sentido seguimos la definición que de ello da Robert Stam, que también indica sin embargo que la elección de una perspectiva es indispensable para un análisis de este tipo: « one way to look at adaptation is to see it as a matter of a source novel's hypotext being transformed by a complex series of operations : selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization, and reculturalization. » [Puede considerarse la adaptación como la transformación del hipotexto de una novela fuente a través de una compleja serie de operaciones: selección, amplificación, concretización, actualización, crítica, extrapolación, analogía, popularización y reculturización] (Robert Stam, « Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», *Film Adaptation*, ed by James Naremore, New Brunswick-New Jersey, Rutgers UP, 2000, p. 68-69).
- <sup>5</sup> Bola de sebo. (Nota del T.)
- <sup>6</sup> Guy de Maupassant, « Mademoiselle Fifi », *Contes et nouvelles*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 386.
- <sup>7</sup> Tomamos ese término de Anne Marmot Raim en *La Communication non verbale chez Maupassant*, Paris, Nizet, 1986.
- <sup>8</sup> Maupassant, « Boule de suif », *Contes et nouvelles*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 91.
- <sup>9</sup> Intérpretes del papel de Elisabeth Rousset respectivamente en *Boule de suif* de Christian-Jaque et *Mademoiselle Fifi* de Robert Wise.
- <sup>10</sup> Maupassant, en « Boule de suif », lo describe como «un hombre gordo y asmático que siempre tenía silbidos, ronqueras y flemas en la laringe»
- <sup>11</sup> René Jeanne, *La France au combat*, 1 de noviembre de 1945.
- <sup>12</sup> Jean Flory, *Libération soir*, 20 octubre 1945.
- <sup>13</sup> Georges Neveux, *Le Canard enchaîné*, 20 de octubre de 1945.
- <sup>14</sup> « Cuando yo rodaba *Mademoiselle Fifi*, él me dijo : “Nos hacen falta los bocetos de Daumier.” Los encontramos y los colgamos en la pared. Numerosos detalles de los decorados, el aspecto de las cosas y de los personajes, los vestidos y los sombreros proceden de esas copias de Daumier. » (Sergio Leeman, *Robert Wise on his Films: from Editing Room to Director's Chair*, Los Angeles, California, Silman-James Press, 1995, p. 68)
- <sup>15</sup> Tomamos este término de Jean-Loup Bourget en su artículo « Le fragment, le tableau, le tryptique : sur trois adaptations de Maupassant », *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 62, marzo de 1995.
- <sup>16</sup> Guy de Maupassant, « Boule de suif », *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 112.
- <sup>17</sup> Georges Neveux, *art. cit.*
- <sup>18</sup> G. Damas, *Témoignage chrétien*, 2 de noviembre de 1945.
- <sup>19</sup> Georges Neveux, *art. cit.*
- <sup>20</sup> René Jeanne, *La France au combat*, *op. cit.*
- <sup>21</sup> Georges Neveux, *art. cit.*
- <sup>22</sup> Georges Sadoul, « “Tragédies bouffes” de Jeanson », *Lettres Françaises*, 27 de octubre de 1945.
- <sup>23</sup> « Cuando tenemos accesos de patriotismo, siempre son intempestivos. Un día de fiesta nacional, arrancamos la bandera de una nación vecina, y la arrojamos por la ventana, porque esa nación mantuvo una guerra con nosotros hace ya quince años. ¿En qué, esa bandera colgada en una ventana de hotel, podría ser ofensiva para Francia ? Su presencia, por el contrario, en medio de los colores de los pueblos amigos, ¿ no debería ser considerada como un homenaje, como una cortesía ? » (Guy de Maupassant, « Philosophie-Politique », *Gil Blas*, 7 de abril de 1885, extraído de *Chroniques*, t. III, Paris, éd. Hubert Juin, U.G.E., 1980, p. 146).
- <sup>24</sup> Guy de Maupassant, « Boule de suif », *Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 83.
- <sup>25</sup> «El honor pertenece al pasado»
- <sup>26</sup> «Comprenda usted que a veces el fin justifica los medios.»
- <sup>27</sup> « La historia de la costurera (Simone Simon) que sacrifica sus principios para salvar a los demás pasajeros con los que viaja en una diligencia ha proporcionado a Wise una ocasión de atacar un tema raramente visto en las películas – el papel de las clases medias en tiempos de guerra. » (Sergio Leeman, *Robert Wise on his Films: from Editing Room to Director's Chair, op. cit.*, p. 23).
- <sup>28</sup> « Cuando a finales del verano de 1944 la película, a la que el estudio había opuesto desde el principio una fuerte resistencia por su evidente falta de interés comercial, llegó a los cines, el desembarco de los Aliados había tenido lugar hacía dos meses. El éxito resultaba pues imposible. » (Lars-Olav Beier, *Der unbestechliche Blick*, Berlin, Bertz y Fischer, 1996).
- <sup>29</sup> Joel E. Siegel, *Val Lewton, The Reality of Terror*, Londres, Secker y Warburg, 1972.

<sup>30</sup> Philippe d'Hugues, « La résistance en diligence », *Le Figaro*, 24 de agosto de 2005.

<sup>31</sup> Denis Marion, *Paris-Cinéma*, n°3, 24 de octubre de 1945, p. 4-5.

<sup>32</sup> René Jeanne, *La France au combat*, *op cit.*

[Mathilde Labbé](#)

Universidad de Paris III

Publicado en *Fabula L.H.T.* le 1 de diciembre de 2006.

Para citar este artículo:

Mathilde Labbé, « Ce que le cinéma fait à « Boule de suif » », en « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, décembre 2006,

URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Labbe.html>

Traducido al español por José Manuel Ramos González para

<http://www.iesxunqueira1.com/maupassant>

con autorización de la autora y de los responsables de la revista virtual *Fabula L.H.T.* (<http://www.fabula.org/>)