



Cédille. Revista de Estudios Franceses
E-ISSN: 1699-4949
revista.cedille@gmail.com
Asociación de Francesistas de la
Universidad Española
España

Montecchio, Estefanía
El lobo civilizado de Boris Vian y su adaptación cinematográfica moralizante
Cédille. Revista de Estudios Franceses, núm. 12, abril, 2016, pp. 243-255
Asociación de Francesistas de la Universidad Española
Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80844831012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

El lobo civilizado de Boris Vian y su adaptación cinematográfica moralizante

Estefanía Montecchio

Universidad Católica Argentina

e.montecchio@gmail.com

Résumé

Dans le dialogue entre le cinéma et la littérature, la question des adaptations cinématographies a été abondamment discutée. Cette polémique a fait attention, principalement, à la recodification du texte dans le langage cinématographique, en négligeant, néanmoins, la propre empreinte que l'intervention peut imposer à une œuvre. Il est donc significatif le cas du court-métrage *À feu* de Mavounia-Kouka, d'après le conte de Vian « Le loup-garou ». Afin de les mettre en question, ce dernier texte travaille des lieux communs étant présents aussi dans le film, bien que re-signifiés à travers l'introduction d'une Vierge qui représente la moralité. C'est ainsi que la subversion des lieux communs devient dans le court-métrage une question d'ordre moral.

Mots-clé: Vian. Lieu commun. Cinéma. Adaptation Moralité.

Abstract

In the dialogue cinema-literature the issue of cinematographic adaptations has been abundantly discussed. This controversy has attended specially to the recoding of the text into cinematographic language, neglecting, nevertheless, the own imprint that the intervention can impose to the work. Therefore, the case of the short film *À feu* by Mavounia-Kouka based on «Le loup-garou», story by Vian, becomes significant. This one works, in order to question them, with commonplaces also present in the cinematographic work, although re-signified here with the introduction of a Virgin that represents morality. Thus, the subversion of commonplaces becomes in the film a moral questioning.

Key words: Vian. Commonplace. Cinema. Adaptation. Morality.

* Artículo recibido el 15/12/2014, evaluado el 5/03/2015, aceptado el 23/07/2015.

0. Introducción

Ya en 1958, André Bazin nos ofrecía en *Qu'est-ce que le cinéma?* un capítulo titulado «Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation». En este relataba, para comenzar, que «[...] puede verse en seguida que uno de los fenómenos dominantes en la evolución del cine es la utilización cada vez más matizada del patrimonio literario y teatral» (Bazin, 1990: 101). Este hecho condujo, paralelamente, a la confrontación entre los críticos, quienes cuestionaban que el cine debiera valerse de la materia literaria. En efecto, en la transtextualidad filmica se juega el concepto de qué se entiende por cine, puesto que aquella atenta contra la especificidad del séptimo arte. Para Bazin, este consiste en una especie de convergencia estética que polariza simultáneamente varias formas de expresión contemporáneas, por lo que concluye que no debemos escandalizarnos de las adaptaciones. Además, añade que «el drama de la adaptación es el de la vulgarización» (Bazin, 1990: 112). Considera que es absurdo indignarse por las degradaciones que una obra maestra puede sufrir en pantalla ya que, por muy aproximativas que resulten las adaptaciones, no pueden dañar al original en la estimación de aquella minoría que lo conoce y aprecia. Incluso en ocasiones proporciona al texto original nuevos lectores, razonamiento confirmado por las estadísticas editoriales, que acusan una subida vertiginosa en la venta de las obras literarias tras su adaptación al cine (Bazin, 1990: 113).

Sin embargo, como ya se señaló, la cuestión de la adaptación ha llevado a no pocos enfrentamientos en el ámbito intelectual. Observa, en este sentido, Peña-Ardid (1999: 38) que el mismo acercamiento del escritor al cine ha estado sometido a fluctuaciones continuas y ha producido, a lo largo del tiempo, una mezcla de fascinación y rechazo. Se trata pues de una problemática ampliamente discutida en el ámbito académico. La cuestión ha girado en torno a la prioridad otorgada al texto sobre la mostración de la imagen, hecho que, según la crítica antedicha, deja en evidencia el predominio del logocentrismo occidental. El cine, por ende, actualiza el problema y pone de manifiesto el papel secundario que nuestra cultura ha concedido a las representaciones icónicas, relegadas a la periferia cultural (Peña-Ardid, 1999: 47). La recurrencia al concepto de transposición, agrega Russo (1998), ha afinado el problema y la referencia a operaciones de esta naturaleza comenzó a atender a los fenómenos de transformación de los relatos en distintos medios masivos. La transposición presupone en consecuencia una dinámica en la que hay correlatos entre distintas prácticas narrativas (Russo, 1998: 24). En este aspecto, ha sido rotunda la colaboración del surgimiento de la corriente comparativa Cine y Literatura, que los coloca, como el nexo lo indica sintácticamente, a un mismo nivel para su diálogo.

Debe destacarse, no obstante, que los trabajos abocados a esta línea de la literatura comparada han tendido a centrarse más bien en los aspectos formales de las obras: estudian especialmente cómo los distintos aspectos del texto literario son recodificados a través del lenguaje cinematográfico. Analizan, pues, los recursos técnicos

del film en su relación con el intertexto literario. A fines de cotejarlo, contrastaremos las definiciones del vocablo «adaptación» proporcionadas por dos diccionarios relativamente recientes y publicados con tres años de diferencia entre sí. En 1998, el ya mencionado Russo consagraba un espacio considerable a definir el concepto en su *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*:

Adaptación. Transpolación de un relato desde fuentes extracinematográficas al ámbito del cine. [...] en la discusión usual sobre las adaptaciones suelen ser recurrentes los reclamos de fidelidad o de respeto a la obra original, tanto como se acostumbra a denunciar –si las cosas se prestan a ello– todo tipo de traiciones. Las confusiones tienden a partir del presupuesto erróneo de que una película es la mera representación de una creación ficcional que la preexiste. Si en lugar de eso se la toma como la *presentación* de una ficción que puede tomar como fuente cualquier *pretexto* [...] la cuestión cambiaría [...] (Russo, 1998: 23).

Por su parte, unos años después, Aumont y Marie (2006, 17 y 18) apuntaban en su *Diccionario teórico y crítico del cine* que

la noción de adaptación se ubica en el centro de las discusiones teóricas desde los orígenes del cine, ya que está relacionada con la de especificidad y la de fidelidad. La práctica de la adaptación es también tan antigua como los primeros films. [...] la adaptación es una noción fluida, poco teórica, cuyo principal objetivo es evaluar o, en el mejor de los casos, describir y analizar el proceso de transposición de una novela en guión y luego en película [...] Las primeras críticas de cine, durante los años veinte, pusieron el acento en la especificidad del arte cinematográfico, condenando las obras surgidas de adaptaciones demasiado directas, especialmente las obras de teatro. En la escuela de los *Cahiers du cinéma* después de la guerra, por el contrario, se defendió la adaptación como manera paradójica de reforzar la especificidad cinematográfica (Bazin, 1948) [...] La crítica, desde entonces, admitió la posibilidad de la adaptación, y los films se dividen entre literalidad más o menos absoluta y búsqueda de 'equivalentes' que trasponen la acción [...] La narratología, y luego la lingüística generativa, ofrecen a la adaptación una nueva situación teórica: ésta se concibe entonces como una operación de transcodificación.

Hemos seleccionado partes de ambas definiciones (en el segundo caso, relativamente extensas) con el fin de señalar las diversas coincidencias que presentan: en primer lugar, acentúan el carácter problemático que históricamente ha perseguido a las adaptaciones. También se refieren, colateralmente, al lugar conferido al cine con

respecto a la literatura, al tratar las nociones de fidelidad o traición de un texto original literario. Agregan, finalmente, el término transcodificación o transposición, que habría orientado los últimos estudios dedicados a las adaptaciones. Dicho proceso no atentaría contra la especificidad filmica dado que, como ya había observado Bazin en su apología de la adaptación, se necesita un conocimiento profundo del lenguaje cinematográfico para llevarlo a cabo.

Sin embargo, y este es el aspecto del que ninguna de las definiciones hace mención, la adaptación resulta siempre una intervención que puede responder a distintos factores, incluso ajenos al texto original. Es así que en un film, un texto (o pretexto) puede ser resignificado y adquirir un carácter completamente ausente de la obra literaria, sea éste estético, político o moral, entre otros posibles.

Mientras que en los estudios literarios mucho se ha escrito en lo que respecta a la problemática de, en palabras de Victoria Ocampo (1945: 64), «la disociación de forma y contenido», la misma cuestión no ha sido abordada en lo que concierne a las adaptaciones filmicas. De este modo, numerosos escritores se han manifestado expresamente a favor de una corriente esteticista de la literatura, como es el caso de Wilde y Valéry; en tanto que otros han enarbolado las banderas del compromiso de la literatura con causas de otra índole. El ensayo de Sartre *Qu'est-ce que la littérature?* (1947) da amplia cuenta del asunto y sostiene de manera categórica que toda prosa compromete dado que el escritor se encuentra en situación con su época (Sartre *apud* Winock, 1997: 399). Pero, considerando que, como se ha explicado, las adaptaciones se valen de una materia literaria que transcodifican, ¿no sería posible analizar cómo el hipotexto es recodificado y adquiere un matiz adicional en el proceso de transposición?

1. La rhétorique de la dissuasion: ruptura del mito Vian



En este sentido, resulta paradigmático el caso del texto que nos ocupa y su correspondiente adaptación filmica. Boris Vian, escritor francés contemporáneo a Sartre y, por tanto, a la corriente que preconizaba la *littérature engagée*, fue considerado por sus coetáneos un escritor frívolo. Una caricatura satírica de la época, verbigracia, lo muestra como el representante de todo lo que se veía como frívolo y decadente. En ella, Vian toca su trompeta y debajo de ésta yace una tumba que presenta un cartel que reclama que se escupa con las palabras «Crachez,

please», en evidente alusión a su novela *J'irai cracher sur vos tombes* (1946). El dibujo data de 1947. Tan solo dos años habían transcurrido desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial, motivo por el cual semejante supuesta irreverencia de Vian ante la muerte provoca y ofende a la opinión pública. El mito de Vian fue, entonces, el de un artista aficionado, el de un hombre que buscaba su propia diversión y que estaba siempre listo para dejar pasmados a los burgueses (se ubicaría aquí dentro de la tradición propia del siglo XIX y de las vanguardias que buscan *épater le bourgeois*). Fue concebido como un autor fácil y leído por adolescentes soñadores, un personaje irreverente, que había perdido el respeto hasta por la propia muerte y la miraba con frivolidad, mientras interpretaba su música. Fue visto como alguien que carecía de compromiso político y social, como una figura que se escabullía del grupo de intelectuales que asumieron su rol en la realidad que les tocó vivir. Vian quedó, por lo tanto, cubierto por el velo de su mito.

Sin embargo, lejos de este aparente desinterés, el escritor francés asume su compromiso social por vías paralelas a las transitadas por la literatura del compromiso que propugnaban los existencialistas. Y se vale para ello de un recurso que, desde una perspectiva lingüística, Haenlin denominó *rhétorique de la dissuasion*. Según sostiene esta crítica, Vian utiliza, por ejemplo, expresiones estereotipadas que dan lugar a desvíos mediante juegos verbales. Y sostiene que este gesto tiene como finalidad revisar la jerarquía social tal como nos ha sido legada (Haenlin, 1976). Es de esta manera también que incorpora a sus textos estereotipos sociales. Pero no se trata de una simple asimilación, sino que el lugar común es caricaturizado y subvertido con el objetivo de lograr su implosión.

En cuanto a «Le loup-garou», en este cuento es atacada especialmente (aunque haya otras subyacentes) la dicotomía civilización/barbarie, que identifica el primer término del binomio con el hombre y el segundo, con lo animal. Procederemos, en primer lugar, a realizar el análisis de las implosiones de estereotipos en el relato, para luego estudiar cómo aparecen aquellos en el film *À feu y, a su vez, considerar en qué medida dicho cortometraje constituye una transposición moral de su intertexto literario.*

2. Asimilación e implosión: clichés y estereotipos en «Le loup-garou»

En la introducción a *If I Say If*, que constituye la primera traducción al inglés de la colección de poemas y cuentos de Vian, Lapprand (2014: IX) afirma que el subgénero cuento ofrece a nuestro escritor un formato que se adapta bien a sus gustos, puesto que le permite atacar sus objetivos favoritos. Lo habilita, además, a invertir el mundo por completo: de este modo, en su universo, un hombre lobo es un verdadero caballero.

Precisamente, en «Le loup-garou» se muestra atacado desde el mismo título un primer lugar común. Nos referimos a la inversión nominal que convierte el tradi-

cional «hombre-lobo» en «lobo-hombre» y que conlleva, a su vez, una subversión que se desplegará a lo largo de todos los sucesos de la narración. Audrey Camus (2014: 292) considera incluso que se trata, en realidad, de una inversión de la máxima latina *homo hominis lupus est*, a partir de la cual el lobo se convierte en modelo de comportamiento civilizado. En consecuencia, la oposición dicotómica que identifica la barbarie con la animalidad y la civilización con lo humano es invertida de modo tal que la barbarie y la civilización corresponderán, por el contrario, a lo humano y a lo animal respectivamente.

Denis, el lobo protagonista del cuento, es presentado al comienzo del texto como el «héritier d'une longue lignée de loups civilisés [...]» (Vian, 1972: 5). Se trata de un animal que se caracteriza desde el inicio por la racionalidad: cuando se enfrentaba a los impacientes enamorados en su lucha con la lencería en el Bois de Fausses-Reposes en que vivía «il observait avec philosophie le résultat de ses efforts [...]» (Vian, 1972: 5). Además, otra manifestación de su racionalismo se halla en el hecho de que era vegano ya que la leche le producía náuseas por su sabor animal (Vian, 1972: 6). Vivía incluso en una cueva que había ornamentado con ruedas, tuercas y recambios varios de automóviles que él mismo había recogido de las carreteras (Vian, 1972: 6). Sus capacidades decorativas y de reciclaje se contraponen con la torpe estulticia de los humanos, quienes regaban, en cambio, los caminos con sus restos automovilísticos.

Tras la irrupción en el texto de Lisette y del Mago del Siam, culpable éste último de la transformación, se irá estableciendo una serie de oposiciones entre el hombre y el animal, expuestas particularmente a partir de las propias contradicciones internas a las que se ve sometido Denis. En primer lugar, se muestra al hombre como un ser incontinente en materia sexual: efectivamente el Mago, quien por culpa de su compañera conservaba un exceso de energía que exigía ser descargada, «[...] se jeta sur l'innocente bête et la mordit cruellement au défaut de l'épaule» (Vian, 1972: 7). El fenómeno de *anthropolycie*, neologismo con el que es bautizada en el cuento dicha metamorfosis, genera en el lobo sucesos inusuales: comienza a tener noches entreveradas de pesadillas, se despierta con la boca pastosa y los miembros agarrotados. Asimismo, el mediodía lo sorprende cada vez con más frecuencia amodorrado (Vian, 1972: 8). Este síntoma permite inferir que la pereza constituiría otra de las notas características de lo humano. Desde el punto de vista físico, las consecuencias de la transformación aterrorizan al animal metamorfosado, quien porta ahora el desnudo y malformado cuerpo «[...] d'un de ces hommes dont il raillait d'ordinaire la maladresse amoureuse» (Vian, 1972: 9). De todos modos, de su apariencia anterior conservará algunos elementos físicos: por un lado, los ojos y, por otro, su paladar y lengua puntiagudos. Desde lo psicológico, el resabio de su condición lupina consistirá en la subsistencia de la racionalidad, que le permitirá reconocer los rasgos distintivos del cambio. En primer lugar, es él mismo quien se da cuenta a partir de sus lecturas de

que el Mago de Siam era un hombre-lobo y él, víctima de su mordida, acababa de convertirse, recíprocamente, en ser humano (Vian, 1972 : 9). Más tarde, se sorprende pasándose la lengua por los labios en tanto recuerda las escenas entrevistas en el bosque, que antes no le provocaban las mismas reacciones. A pesar de todo, el raciocinio que conserva le permite concluir que «[...] autant tirer parti de l'inévitable et s'instruire utilement pour l'avenir» (Vian, 1972: 10). Más adelante hará referencia, analizándolas, a aquellas sensaciones que lo asaltaron durante su humanización. Por una parte, alude a la cólera que experimenta ante los tres *maquereaux* de la mujer con quien había pasado la noche. Según sus propias palabras, el animal desconocía el sentimiento hasta entonces, pero fueron sus lecturas justamente las que le permitieron darse cuenta de qué se trataba (Vian, 1972: 17). Previamente, a partir de una sensación viciosa y excitante generada por la risa, dedujo que también había sentido el sabor de la venganza (Vian, 1972: 16). Finalmente, al recobrar su apariencia de lobo se refiere a los fenómenos experimentados durante las horas que había durado su transformación como «[...] l'étrange frénésie qui l'avait saisi sous sa défroque d'homme» (Vian, 1972: 20). Las últimas líneas del cuento dejan en evidencia que las secuelas del acontecimiento no sólo no habían abandonado a Denis, sino que, además, tanto la ira como el deseo de venganza que habían distinguido su metamorfosis en hombre no dejaban de inquietarlo. Camus observa que en esta inversión de roles, Denis padece con horror los bajos instintos que antes ignoraba (2014: 293). En conclusión, el ser humano es presentado como un ente incapaz de controlar sus instintos (la lascivia, la ira, el deseo de venganza), en tanto que el lobo es identificado con la racionalidad que sí lo logra. Es de esta manera que se subvierte, entonces, la dicotomía civilización/barbarie.

El estereotipo femenino, por su parte, configura otro lugar común atacado en el texto. Dicho estereotipo se caracterizará por la identificación del género femenino con un objeto de sexualidad. El camino a la objetivación de la mujer se realizará mediante su reducción a lo sensorial, particularmente al ámbito de lo visual. Tal como repara Michel Rybalka (1968: 669 y 670), «les parfums, les couleurs et les sons affectent les personnages de Vian d'une façon fondamentale, expliquent ce qu'ils font et en arrivent même à prendre des valeurs symboliques». Este crítico agrega que incluso podemos llegar a sostener que toda referencia a sensaciones en la obra de Vian constituye un juicio de valor (Rybalka, 1968: 672). En el texto que nos ocupa, esto se verá en la enumeración de las prendas de lencería que los personajes femeninos lleven. Además, se hará hincapié en la descripción de las curvas que configuran sus cuerpos. De hecho, el primer personaje femenino que se presenta en el texto es Lisette, la compañera del Mago, quien ese día «[...] étrennait une gaine «Obsession» flambant neuve, et c'est à ce détail, dont la destruction avait coûté six heures d'efforts au Mage du Siam [...]» (Vian, 1972: 7). Pero luego, con la llegada de Denis a la ciudad, comparecerá otro personaje del género en cuestión. En efecto, se hallaba el lobo en un

restaurante donde comería cuando irrumpió repentinamente una comitiva de caballeros que se juntaban con ocasión de su reunión mensual de los Aficionados al Pez de Agua Dulce Rambouilletiano. Por este motivo, el *maître* le pidió al lobo-hombre que compartiera su mesa con una señorita «[...] qui, entre nous, l'avait perdu plus souvent, son pucelage, qu'à son tour» (Vian, 1972: 13). A partir de esta digresión del narrador puede ya atisbarse la identificación de la mujer con un objeto de sexualidad. Hay incluso una clara ausencia de ahondamiento en la psicología del personaje. Esto se ratifica con la superficialidad de las conclusiones que extrae en el diálogo con Denis: cuando éste escucha que la mujer asocia sus ojos con granates, apunta que seguramente el vínculo se debe a la guerra, de lo que ella concluye que el lobo-hombre estudió ciencias políticas y añade que lo encuentra por eso fascinante (Vian, 1972: 13). A continuación se dirigen al hotel en el que él se había alojado «[...] mais l'escalier lui révélait les bas, puis les mollets immédiatement adjacents de la belle, à qui il laissa, voulant s'instruire, prendre six marches d'avance» (Vian, 1972: 14). Y luego de tener relaciones y de que la joven se reconociera a gritos satisfecha, salió Denis también de la especie de coma en que estaba gracias al sonar del despertador. En ese instante se encontró con el trasero expuesto de su compañera, al que describe como una «[...] hémisphère bipartite [...]» (Vian, 1972: 15). La mujer se hallaba, en ese preciso instante, registrando el bolsillo interior de su abrigo. Ante esta situación, el lobo metamorfoseado exclama: «Ainsi, vous êtes une de ces femelles dont on peut lire les turpitudes dans la littérature de monsieur Mauriac! [...] Une putain, en quelque sorte» (Vian, 1972: 15). Con esta afirmación, el estereotipo queda establecido con claridad y el género femenino es identificado con un objeto de sexualidad. Sin embargo, es justamente la caracterización hiperbólica de estos personajes (a nivel visual y por su carencia de profundidad psicológica) la que permite vislumbrar en ellos una caricatura en pugna contra el lugar común y que busca la implosión del estereotipo.

Cabe preguntarse por consiguiente, ¿están estos lugares comunes presentes en la adaptación realizada por Mavounia-Kouka? Y en caso de ser así, ¿qué matiz impone la transposición a dichos lugares comunes?

3. *À feu*: resemantización moral de los lugares comunes en la adaptación filmica

À feu (2005), cortometraje animado de 11 minutos y 30 segundos, resultó el proyecto de fin de estudios en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de París para Mavounia-Kouka. Gauthier Jurgensen apunta que por él obtuvo el premio al mejor cortometraje de animación en Clermont-Ferrand y sostiene que este film de estética singular «[...] nous emmène à la recherche de ce qui distingue l'homme de l'animal. Seulement, la réponse risque fort de ne pas être à notre avantage...» (Jurgensen, 2012: en línea). Como lo verifican las palabras de Jurgensen, los lugares comunes del hipotexto literario se encuentran efectivamente presentes en su versión filmica. Procederemos en adelante al análisis de las técnicas cinematográficas que

permiten trasladar a la pantalla estos lugares comunes, así como aquellas que justifican que nos refiramos al corto como una transposición moral.



Madona (<http://www.vladimirmavouniakouka.com/A-feu-Fire>)
corazón.

Este matiz moral se manifiesta desde el comienzo del film en los créditos que presentan el título, cuyo fondo está constituido por un corazón que parecía expandirse cromáticamente en la pantalla, generando así la ilusión de latir. Esta imagen tendrá correspondencia con una que atravesará todo el cortometraje: la de una Virgen cubierta por un manto en cuyas manos se halla aquel

Las primeras escenas muestran, contraponiéndolos, el tranquilo bosque en el que Denis comía hierbas (única alusión a su veganismo) y la autopista en la que los accidentes constituyan un hábito. En uno de estos frecuentes choques automovilísticos, Denis se adueña de una patente que lleva en calidad de ofrenda a la Virgen en su guarida, a quien le dirige una mirada antes de irse a dormir. El montaje alternado enfoca sucesivamente al lobo y a la madona para concentrarse, por último, en un primer plano del corazón rodeado por las manos de ésta. A continuación se expondrá la escena del Mago del Siam con la mujer, caracterizada por un predominio cromático del rojo, considerado simbólicamente «[...] el color del alma, de la libido y del corazón» y «[...] símbolo del amor ardiente [...]» (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 888 y 889). El hombre aparece enseguida metamorfoseado en bestia y la relación sexual,



Bosque (<http://www.vladimirmavouniakouka.com/A-feu-Fire>)

simultánea a esta transformación, se presenta de un modo animal, mostrando a la mujer de espaldas. Aquí puede encontrarse ya presente la inversión del cliché civilización/barbarie. E incluso también el estereotipo genérico, ya que se trata de una Lisette sin rostro, pues de ella sólo se ven, los muslos (cubiertos por lo que parecen unas medias), los brazos, sus pechos y su cabellera. La utilización que aquí realizamos del verbo ver no es fortuita: ya se había señalado que, en lo sensorial, la mujer objeto se reduce prioritariamente al sentido visual, por lo que el ámbito cinematográfico con sus posibilidades mostrativas resulta particularmente propicio para dejar en claro este aspecto que caracterizará al género femenino.

Luego, cuando el Mago descubre a Denis espiándolo a través de las hojas, acude a su encuentro y lo ataca. Mediante el montaje paralelo son enfocados, por un lado, el momento de la mordedura y, por otro, la consecuente y automática ruptura del corazón de la Virgen, que simula una explosión. Esta escena, de manera simbólica, indica que la transformación del lobo en hombre constituirá una ruptura también en el plano de la moralidad. En el cuerpo del lobo, completamente negro, se destaca la herida provocada por el Mago, de un profundo rojo. La cámara se aleja, dando lugar a una especie de iris que se cierra centrándose en la imagen del lobo tirado y lastimado. Lo muestra en picado y cada vez más pequeño. Se indica así que su grandeza animal disminuye ante la inminencia de la transformación. Denis despierta con un grito que semeja un rugido y que rompe con la armonía de la banda sonora del corto, que hasta entonces sólo reproducía los amenos sonidos del tranquilo bosque en que vivía el lobo civilizado. Se trata, en consecuencia, de la única irrupción vocal en el film y marca precisamente el quiebre que se produce en el argumento y el desgarro moral en el mismo personaje. La transformación física comporta, por una parte, el cambio de pelaje. Pero poseerá también otro rasgo de relevancia (que permitirá reconocer al final del corto el retorno de Denis a la normalidad): sus ojos, amarillos y de pupila roja en su condición animal, mudarán a un absoluto carmesí en su versión humana.



Madona II (<http://www.vladimirmavouniakouka.com/A-feu-Fire>)

Una vez en la ciudad, ésta es mostrada a través de imágenes caóticas, que se oponen a la armonía geométrica de las del bosque. Sus edificios parecen caer, puesto que las construcciones no se encuentran en línea perpendicular al suelo. El *travelling* expone una serie de letreros de neón, superpuestos, que acentúan paulatinamente el carácter lascivo con el que se identifica la *ville*: «Boucherie», «Hot», «Licensed sex shop» son las pancartas que aparecen junto a las de «Métro» y «Wolf vidéo». Denis contempla estas imágenes de una París por cuyas calles deambulan hombres de apariencia cadavérica. Tras esta sucesión, el lobo-hombre desemboca en la calle de las prostitutas, el «*Passage du désir*». Estos personajes sobresalen en la monotonía cromática de la escena por su vestimenta fucsia y verde. Nuevamente la mujer es reducida a lo visual: todo lo que ciñe las curvas del cuerpo femenino es destacado a través de los colores. En efecto, las prendas que marcan los muslos, las caderas y los senos (botas, pollera y corpiño, respectivamente) de la mujer a la que Denis se acerca son verdes, así como sus labios y ojos. Situándose en la misma paleta cromática, se encuentra su cabello rubio.

Ya en el hotel y en pleno acto sexual, de la prostituta tan sólo se destacan en la penumbra sus rojos pezones y sus cabellos, hecho que se debe a que sus colores con-



Prostituta (<http://www.allocine.fr/film/court-metrage/news-18612866/>) nuevo el corazón de la Virgen. Éste se va apagando gradualmente hasta llegar a un tono azulado. Con respecto a la simbología de este color, Chevalier y Gheerbrant (1986: 163) afirman que «el azul es el más frío de los colores [...] Aplicado a un objeto, el color azul aligera las formas, las abre, las deshace. [...] Inmaterial en sí mismo, el azul desmaterializa todo cuanto toma su color». Es decir que en los dos momentos axiales de la metamorfosis (el instante en que se produce la conversión y el asesinato perpetrado durante la relación sexual) el corazón de la Virgen que acompañaba al lobo anteriormente se desmorona.

Denis se alimenta luego del cuerpo de la prostituta, con lo que abandona la dieta libre de carne correspondiente a su período animal. Se desmaya y despierta en medio del reguero de sangre que había ocasionado para contemplar los restos de su compañera (el torso y una pierna). Debe subrayarse que pechos, labios y pelo de la mujer conservan sus colores, y se destacan aún en la penumbra del cuarto. Después de este despertar y cerca ya del límite de la noche de luna llena, Denis comienza a reco-

trastan con aquellos que revisten la habitación. De repente, Denis la muerde y de su cuerpo comienza a manar sangre cuyo color rojo conduce al cuadro siguiente, en el que se muestra de

brar su forma lupina, lo cual se indica a través de los ojos, que recuperarán, como ya se ha señalado, su amarillo inicial. Quiere huir y esto lo lleva a tomar un auto. Sin embargo, choca y el auto se incendia. El rojo del fuego transporta al espectador hacia el rojo del ojo del animal, expuesto en un primer plano. Vuelve luego a enfocarse el corazón de la Virgen, ahora en una escala de grises y azules, que se prende fuego de manera simultánea al accidente. Las llamas abrasan a la imagen de la madona y acaban tomando por completo la guarida. El cortometraje se cierra repitiendo en los créditos el título del inicio y señalando su parentesco con el cuento de Vian.

Podemos concluir, por consiguiente, que en el texto de Vian la crítica social se da a través de la incorporación y ruptura de clichés en su obra. Como observa Haenlin, el escritor le roba a la sociedad su arma favorita, la lengua literaria, para cuestionar su propio orden. Es así que subvierte el estereotipo que lleva a considerar a la mujer un mero objeto sexual. Asimismo, la inversión del cliché de la transformación en hombre lobo deja un saldo negativo para el animal, pervertido por lo humano. Ahora bien, los lugares comunes atacados por Vian en el texto literario se manifiestan también en el cortometraje. El subtexto que cuestionaba las jerarquías sociales tal como nos han sido legadas es, en primer lugar, identificado por el director del film en su lectura del relato. Pero también es asimilado a su propia obra filmica a través de la reducción de la mujer a lo visual y mediante el desarrollo narrativo del comportamiento civilizado del lobo. Sin embargo, esta transcodificación de clichés y estereotipos se presenta desde una perspectiva ausente en el cuento vianesco y lograda mediante la incorporación de una figura que se halla en la guarida de Denis: se trata de la estatua de una Virgen que sostiene un corazón entre sus manos. Este irá marcando la metamorfosis del lobo en hombre, devenir que lejos de afectar tan sólo lo físico, contaminará su moral. «Et si on embarquait pour un sulfureux voyage dans les méandres de l'âme humaine?», nos interroga Jurgensen (2012: en línea) en su presentación de *À feu*. Denis asume este viaje en carne propia, como un descenso a la concupiscencia humana que otrora le era ajena. ¿El resultado? En el cuento de Vian, las secuelas de la experiencia y un deseo de venganza que no dejan de inquietarlo. En el film, en cambio, su muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques et al. (1996): *Estética del cine*. Barcelona, Paidós.
- AUMONT, Jacques y Michel MARIE (2006): *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La marca.
- BAZIN, André (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp. [ed. orig.: 1958].
- CAMUS, Audrey (2014): «Vian, in Short: An Ironic Take on the Art of the Short Story», in Boris Vian, *If I say If*, Adelaide, University of Adelaide Press, 277-296.

- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1986): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder [ed. orig.: 1969].
- HAENLIN, Lydie J. (1976) : «Les comparaisons de Boris Vian: éléments d'une rhétorique de dissuasion». *The French Review*, 2/50, 278-283.
- JURGENSEN, Gauthier (2012): «À feu -Fais mois mal, Johnny, Johnny, Johnny... », in *Allocine* [Consulta en línea: <http://www.allocine.fr/film/court-metrage/news-18612866/>; 14/12/2014].
- LAPPRAND, Marc (2014): «Foreword», in Boris Vian, *If I say If*, Adelaide, University of Adelaide Press, pp. IX-XI.
- MAVOUNIA-KOUKA, Vladimir (2005) : *À feu*. [Consulta en línea: <http://www.vladimiramavouniakouka.com/A-feu-Fire>; 14/12/2014]
- OCAMPO, Victoria (1945): «Debates de *Sur*. Moral y literatura». *Sur*, 126, 63-84.
- PEÑA-ARDID, Carmen (1999): *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.
- RUSSO, Eduardo A. (1998): *Diccionario de cine. Estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Paidós.
- VIAN, Boris (1972): «Le loup-garou», in *Le loup-garou suivi de douze autres nouvelles*. París, Christian Bourgois, 5-20.
- WINOCK, Michel (1997) : *Le siècle des intellectuels*. París, Seuil.