

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 24 / Issue no. 24

Dicembre 2021 / December 2021

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 24) / External referees (issue no. 24)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Denis Brotto (Università di Padova)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Francesca Fedi (Università di Pisa)

Silvia Martín Gutiérrez (Universidad Autónoma de Madrid)

Francesco Saverio Marzaduri (Bologna)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2021 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

RISCRIVERE UN FILM.

CITAZIONE, REINVENZIONE E MEMORIA NEL *REMAKE* CINEMATOGRAFICO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Il vampiro sublime. Da “Dracula” a due “Nosferatu”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	7-26
<i>“Human Desire” y “La Bête humaine”: una relación compleja</i> FERNANDO GONZÁLEZ GARCIA (Universidad de Salamanca)	27-50
<i>Variazioni sul tema: i casi di “The Front Page”</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	51-62
<i>Marlowe returns: da “Murder, My Sweet” a “Farewell, My Lovely”</i> ADRIANO PICCARDI (Fondazione Alasca – “Cineforum”)	63-74
<i>Variazioni Simenon. Appunti su tre adattamenti cinematografici</i> VALERIO CARANDO – ROSA GUTIÉRREZ HERRANZ (Università di Pisa – Universitat Autònoma de Barcelona)	75-88
<i>Uno, nessuno e centomila dollari. Akira Kurosawa e Sergio Leone</i> ANTON GIULIO MANCINO (Università di Macerata)	89-99
<i>Poetiche della solitudine: da “Le Samourai” a “Ghost Dog”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	101-124
<i>Michael Haneke y la perversión del ‘remake’</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Istituto Internazionale Andreij Tarkovskij)	125-143

MATERIALI / MATERIALS

<i>Imitare citando, citare plagiando: le “Novelle di Giraldo Giraldo”</i> FRANCESCO GALLINA (Università di Parma)	147-169
<i>Alessandro Tassoni e i “Politicorum libri” di Justus Lipsius: citazione e contestazione</i> ENRICO ZUCCHI (Università di Padova)	171-193

<i>Citazione come salvezza. Echi classici nella poesia di Choman Hardi</i> DANIELA CODELUPPI (Università di Parma)	195-203
<i>Il neobarock'n'roll di Frank Zappa. Per un catalogo di citazioni</i> GIAN LUCA BARBIERI (Università di Parma)	205-223
<i>Fine serie</i> RINALDO RINALDI (Università di Parma)	225-228



FERNANDO GONZÁLEZ GARCÍA

**“HUMAN DESIRE” Y “LA BÊTE HUMAINE”:
UNA RELACIÓN COMPLEJA**

El creciente interés por el *remake*, sobre todo visto desde una perspectiva transnacional, ha impulsado la revisión de obras que durante muchos años no gozaron de una buena reputación crítica. Es el caso de *Human Desire* (Fritz Lang, 1954), realizada a partir de *La Bête humaine* (Jean Renoir, 1938). Lo que propone esta perspectiva¹ es abandonar la comparación valorativa entre la película fuente y su *remake* para ampliar el campo y examinar las redes intertextuales y los condicionantes culturales e institucionales que llevan de una a la otra. Partiendo de esta base, encontramos sin embargo en la bibliografía posiciones diferentes a la hora de investigar la relación entre *Human Desire* y *La Bête humaine*. Los

*Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación “Intermedialidad e institución. Literatura, audiovisual, artes plásticas”, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, ref. HAR2017-85392-P.

¹ Véase R. Moine, *Remakes. Les films français à Hollywood*, Paris, Éditions du CNRS, 2007; *Hollywood, les connexions françaises*, sous la direction de Ch. Viviani, Paris, Nouveau Monde, 2007; L. Mazdon, *Encore Hollywood. Remaking French Cinema*. London, British Film Institute, 2000; *Transnational Film Remakes*, Editors I. R. Smith and C. Verevis, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.

estudios publicados en inglés tienden a centrarse en las cualidades de *Human Desire* y más en general de los *remakes* hollywoodienses clásicos de películas francesas como objetos de alto interés para comprender los mecanismos productivos, las hibridaciones genéricas y los contextos de recepción en los Estados Unidos de los años cuarenta y cincuenta.² Por su parte, la bibliografía publicada en Francia tiende ser más crítica con el fenómeno del *remake* norteamericano, y a rastrear el cómo y el porqué de las diferencias entre las películas francesas y sus adaptaciones norteamericanas, promoviendo muchas veces la revalorización de las películas fuente. Es evidente que ha habido un salto epistemológico compartido: la comparación valorativa entre las obras singulares no tiene sentido para una perspectiva transnacional en la que las películas son parte de un intertexto. Sin embargo, resulta claro al examinar la bibliografía que no ha desaparecido la valoración: en muchos casos, se tiende a poner de relieve las cualidades del *remake* en relación con su contexto cultural, mientras que se trata con menos exhaustividad la relación de la película fuente con el suyo.³

Por otra parte, el hecho de que la película de Renoir sea adaptación de una obra literaria, la novela homónima de Émile Zola, complica el asunto. ¿Es la película de Lang una adaptación de Zola o simplemente un *remake* de la película de Renoir?⁴ En este punto, me gustaría recordar que Renoir hizo su guion después de haber releído la novela de Zola, pero

² Véase L. Mazdon, *Remaking Renoir in Hollywood*, en *A Companion to Jean Renoir*, Edited by A. Phillips and G. Vincendeau, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell, 2013, pp. 555-571; S. Ishii-Gonzalez, *Notes on Human Desire (Lang, Renoir, Zola)*, en *A Companion to Fritz Lang*, Edited by J. McElhaney, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell, 2015, pp. 536-553; R. Barton Palmer, *Fritz Lang remakes Jean Renoir for Hollywood: Film Noir in Three National Voices*, en *Transnational Film Remakes*, cit., pp. 36-53.

³ Véase T. Brown, *Remakes des films français à l'âge classique*, en *Hollywood, les connexions françaises*, cit., pp. 345-375.

⁴ Véanse L. Braudy, *Zola on film. The Ambiguities of Naturalism*, en "Yale French Studies", 42, 1969, p. 84; S. Ishii-Gonzalez, *Notes on Human Desire (Lang, Renoir, Zola)*, cit., p. 548.

también un guion previo realizado por Roger Martin du Gard con el que guarda alguna relación.⁵ Y hay quien afirma que el esquema que está en la base de la adaptación de Renoir es el de la novela *The Postman Always Rings Twice*, de James M. Cain, que había leído y en la que estaba muy interesado.⁶ El recorrido que lleva de Zola a Lang, pasando necesariamente por Renoir, está jalonado por mediaciones literarias e institucionales, entre estas no solo las de la industria cinematográfica, sino también, como veremos de algún importante grupo editorial francés. Por eso, enriqueciendo y complejizando la perspectiva transnacional que habla de círculos intertextuales, prefiero hablar de círculos intermediales, ya que se trata de transposiciones complejas de un medio a otro. Desde un posicionamiento intermedial, hay que recordar que un factor importante en las mediaciones es el institucional.⁷

1. *De Zola a Lang*

“Je ne puis vous dire tout au long le sujet, qui est assez compliqué et dont les rouages nombreux mordent profondément les uns dans les autres. C’est en somme l’histoire de plusieurs crimes, dont l’un central. Je suis très content de la construction du plan, qui est peut-être le plus ouvragé que j’aie fait, je veux dire celui dont les diverses parties se commandent avec le plus de complication et de logique.”⁸

⁵ Véase A. Mottet, *Martin Du Gard et Renoir, adaptateurs de La Bête humaine*, en “Cahiers naturalistes”, 71, 1997, pp. 251-259.

⁶ Véase R. Durgnat, *Jean Renoir*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1974, p. 183.

⁷ Véase É. Méchoulan, *Intermedialité, ou comment penser les transmissions*, en *Création, intermedialité, dispositif*, Fabula. Colloques en ligne / Littérature, art, sciences, 5 mars 2017, dirección electrónica www.fabula.org/colloques/document4278.php

⁸ Carta de Zola al crítico holandés Jacques Van Santen Kolff (6 June 1889), en É. Zola, *La Bête humaine*, chronologie, introduction et archives de l’œuvre par R. A. Jouanny, Paris, Garnier Flammarion, 1972, p. 42. Véase S. Blood, *The Precinematic Novel : Zola’s “La Bête humaine”*, en “Representations”, III, 1 (Winter), 2006, pp. 49-75.

La Bête humaine, como el mismo Zola escribe, no se deja resumir fácilmente. La novela es parte de una saga, la de los Rougon-Macquart, compuesta por veinte novelas que Zola fue publicando desde 1871 hasta 1893, donde explora la historia de una familia durante el Segundo Imperio desde planteamientos literariamente experimentales que pone en contacto con los científicos de su momento acerca de la herencia biológica y con la medicina.⁹ A pesar, pues, del peso del ambiente y de la herencia, es el escritor quien debe saber relacionarlas creativamente. De ahí la importancia que ocupa en *La Bête humaine* la incapacidad de la policía y la justicia – por miopía o por interés – para vincular acertadamente los distintos crímenes que se van sucediendo, como haría un mal escritor naturalista. En la adaptación de Renoir queda solo una breve alusión a este tema, que ya no encontramos en *Human Desire*.

En su novela, Zola se centraba en un ambiente, que es el que tiene como centro las vías férreas, los trenes, sus trabajadores, sus empleados de diferente cualificación y sus relaciones entre sí, que aparecen siempre, si no absolutamente determinadas, sí extremadamente motivadas por la ausencia de solidaridad y por la depredación mutua, tanto económica como sexual. Estas relaciones forman parte de un sistema social corrompido que subyace a la aparente perfección mecánica del sistema ferroviario. La idea de la medicina experimental del cuerpo como máquina, se ve desplazada en la novela a la locomotora como un cuasi personaje, con nombre propio y cualidades de individuo, que reacciona casi como un ser vivo a los cuidados del maquinista, o a exigencias que sobrepasan sus capacidades. También todo este tema ha desaparecido casi completamente en Renoir,

⁹ Véase J. Jurt, *Zola et ses réseaux : l'écrivain entre le champ artistique et le champ scientifique*, en "Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte" / "Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes", XL, 1-4, 2016, pp. 127-148.

que solo conserva alguna alusión menor, aunque suficiente para identificar la procedencia. En *Human Desire* ya no existe.



Jacques Lantier y Séverine Roubaud (J. Renoir – *La Bête humaine*, 1938)

De los varios crímenes de la novela, Renoir y Lang han conservado solo dos. El primero, en el que un marido celoso asesina en un tren en presencia de su esposa y con su colaboración necesaria para atraerlo hasta allí, al rico y poderoso protector de la mujer, que había abusado de ella en su adolescencia y con la que mantiene todavía vínculos. El segundo es el asesinato de esta. Tanto Renoir como Lang eliminan la posible participación de la mujer en el primer crimen. En la versión de Renoir, como en Zola, Séverine muere finalmente a manos de su amante, Jacques Lantier, que padece una tara hereditaria que le incita a matar a las mujeres a las que desea. Previamente, tanto en Zola como en Renoir, la pareja de amantes, sin embargo, ha mantenido relaciones sexuales sin que esa

tendencia psicopática se haya manifestado. En Zola, esto va a dar lugar a preguntas que se hace el personaje de Lantier acerca de su posible curación a través de un amor puro como las amistades de la infancia. En Renoir las preguntas debería plantearse el espectador. La psicopatía, en cualquier caso, tanto en Renoir como en Zola, va reapareciendo a medida que Lantier conoce los detalles del primer crimen y la mujer insinúa primero y finalmente le pide que mate a su marido, y se manifiesta fatalmente para ella cuando ese crimen está a punto de ser cometido. En la película de Lang, es sin embargo el marido quien estrangula a Vicky, movido por los celos, el rencor y la rabia, una vez que ella, retadora, le confiesa en el tren en el que huye que su amante no ha querido asesinarlo y que la ha abandonado.

Finalmente, habría que decir que la adaptación de Renoir invierte la insolidaridad patológica y depredadora del ambiente que presentaba Zola: los obreros del ferrocarril son representados con simpatía y entre ellos priman más bien los gestos generosos, tanto en los descansos como durante el trabajo, tema este de las relaciones entre obreros y el ámbito laboral que se ve muy debilitado en Lang. Las relaciones de clase, en Renoir aparecen representadas sobre todo en la anécdota de partida: Roubaud, el marido de Séverine, va a ser despedido por intentar respetar las relaciones de igualdad de derechos de los pasajeros con independencia de su estatus social. Por eso Roubaud le sugiere a su esposa que pida ayuda a su poderoso padrino. Se ve luego subrayada esta temática por la diferencia de trato con la que la justicia trata a Cabuche – un marginado casi salvaje al que interpreta como actor el propio Renoir – quien por su inferioridad en la escala social en seguida aparece como sospechoso. En *Human Desire*, el ambiente de los trabajadores se identifica con la clase media: en él no se plantean relaciones de clase, y familia, hogar y trabajo aparecen claramente dissociados, salvo en la casa de Vicky y su marido, que da a las vías y donde entra

constantemente el ruido de los trenes, como si vivieran en el lado equivocado del mundo.



Jeff Warren y Vicky Buckley (F. Lang – *Human Desire*, 1954)

2. “*Human Desire*” y el ‘*remake*’ como fenómeno transnacional

Que *Human Desire* es un *remake* de la película de Renoir y no una adaptación de la novela de Zola es algo bien sabido. Fue un encargo de Columbia a través del productor Jerry Wald, que Lang aceptó. El primer tratamiento, antes de la realización del guion,¹⁰ consistió en un desglose de la acción de la película de Renoir, en su mayor parte traduciendo literalmente los diálogos al inglés, y manteniendo las mismas situaciones,

¹⁰ Véase D. Brun, C. Ficat, I. Delsus, *Inventario. Human Desire (USA, 1954)*, con comentarios de S. Guerrieri, en *Fritz Lang*, Dirección B. Eisenschitz, P. Bertetto, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995, p. 291.

pero trasladándolas a un contexto contemporáneo norteamericano y dando otros nombres a los protagonistas. Ninguno de los personajes suprimidos por Renoir, a partir de su adaptación de la novela de Zola aparecen, ni aquí, ni en las diferentes versiones del guion que se realizaron con posterioridad, de manera que parece obvio que Lang y el equipo de colaboradores partieron de un Zola visto por Renoir, y no de un trabajo directo sobre la novela del escritor. También es importante notar que la intriga se va modificando, con la supresión de algunos personajes y situaciones, y la modificación de los rasgos psicológicos de algunos de ellos.¹¹

El proceso de elaboración de *Human Desire*, deja ver hasta qué punto se trata de un trabajo colectivo, con un primer guion de Alfred Hayes, otro posterior de Sydney Boehm tras el que se vuelve al de Hayes, con numerosas correcciones debidas al presidente de Columbia Harry Cohn, al productor Jerry Wald y al propio Lang, huellas de las discusiones y negociaciones que precedieron al resultado final. Por eso es también necesario resaltar que el trabajo de Lang no consistió únicamente en la dirección, sino que participó activamente en las modificaciones al guion aunque luego, como exigía su contrato, no aparezca acreditado. También parece que Lang tuvo mucho que ver en la elección de Hayes como guionista.¹²

Es sobradamente conocida la entrevista de Lang, en la que el director recuerda cómo

“ [...] in an American movie you can not make the hero a sex killer. Impossible. So Glenn Ford has to play it, you know like Li'l Abner coming back from Korea –

¹¹ Véase *ibidem*, p. 293.

¹² Véase P. McGilligan, *Fritz Lang. The Nature of the Beast*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 408.

hundred per cent red-blooded american with very natural sex feelings (if such a thing exists.”¹³



Jeff Warren (F. Lang – *Human Desire*, 1954)

En la misma entrevista, Lang cuenta:

“During the writing of the script, I think (Alfred) Hayes and I were the only ones who knew the Zola story. I tell this with a smile because I love Jerry Wald very much, but one day he called us and said, ‘You are both wrong.’ I said, ‘What have we done this time, Jerry?’ He said, ‘Look. This is called *La Bête Humaine*, the human beast. But *everybody* is bad in your picture.’ ‘Naturally, because Zola wanted to show that in every human being is a beast,’ He said, ‘You both don’t understand it. The woman is the human beast.’ What can you do against the producer? Hayes and I looked at each other and tried to convince him and we made a compromise and again it became a triangle story. It was a nice time.”¹⁴

¹³ P. Bogdanovich, *Fritz Lang in América*, New York, Praeger Film Library, 1967, p. 94.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 95-96.

El episodio, tal y como es narrado por Lang, es muy interesante, porque muestra que, a pesar de haber seguido desde un principio la adaptación de Renoir, reduciéndola todavía más, Hayes y él parecen tener en cuenta durante la redacción del guion el ambiente de la obra de Zola. Debería haber aparecido en pantalla una supuesta cita del novelista francés:

“There dwells in each of us a beast, caged only by what we have been taught to believe is right or wrong. When we forget these teachings, the beast in us is unleashed in all its fury.”¹⁵

Se alude a esta cita en dos revisiones del guion,¹⁶ pero no se encuentra en la película. En ella, ni siquiera se da el título de la novela, sino que en los títulos de cabecera aparece únicamente la expresión “Based on a novel by Émile Zola”. No hay ninguna alusión tampoco a la obra de Renoir ni en los títulos de crédito ni en el tráiler promocional de 1954.

Respondiendo a quienes acusaron a Lang de haber hecho una obra de género a partir de una fuente más compleja, la película de Renoir, ha sido observado cómo el melodrama doméstico norteamericano de la posguerra se hibrida con el *noir* generando *adult films*, cuyas campañas de lanzamiento acentúan la presencia de temas sexuales, y otros también controvertidos.

Ciertamente, el nombre de Zola en los títulos de cabecera de *Human Desire* podía recordar entonces la reputación escandalosa del escritor en los Estados Unidos llamando la atención de un sector del público.¹⁷ Lang se había mostrado ya como un director capaz de realizar este tipo de productos ‘adultos’, algunos de los cuales fueron éxitos de taquilla, como

¹⁵ L. H. Eisner, *Fritz Lang*, New York, Da Capo Press, 1986, p. 338.

¹⁶ Véase D. Brun, C. Ficat, I. Delsus, *Inventario. Human Desire (USA, 1954)*, cit., p. 292.

¹⁷ Véase W. Metz, *Zola (r) Energy: On the Film Adaptations of Emile Zola's "La Bête Humaine"*, en “Interdisciplinary Humanities”, 19, 2 (Fall), 2002, pp. 87-105.

Woman in the Window (1944), *Clash by Night* (1952) y *The Big Heat* (1953), obras en las que se consigue mostrar comportamientos irregulares o ilícitos, con una fuerte carga de violencia y erotismo, jugando con los equilibrios que permite el Código de Producción. Siguiendo la lógica comercial, en *Human Desire* se desarrollan estos temas a partir de las posibilidades de taquilla que ofrecía repetir la pareja protagonista de *The Big Heat* y continuar con la línea de retrato de mujer peligrosa, pero a la vez víctima, que es uno de los temas principales del cine negro.¹⁸



Vicky Buckley (F. Lang – *Human Desire*, 1954)

3. El círculo intermedial

El término *film noir*, que gracias a la crítica francesa de posguerra hoy identificamos como un género originalmente norteamericano fue,

¹⁸ Véase R. Barton Palmer, *Fritz Lang remakes Jean Renoir for Hollywood: Film Noir in Three National Voices*, cit., pp. 36-53.

particularmente entre 1938 y 1939, un modo de adjetivar, de forma despectiva, en la prensa francesa de derechas, algunas de las características de lo que ha pasado a conocerse como ‘realismo poético’ francés. Entre otras, fueron objeto de esta calificación *La Bête humaine*, de Renoir, y *Le Dernier tournant* (Pierre Chenal, 1939), primera adaptación de *The Postman Always Rings Twice*, la famosa novela de James M. Cain. Estos críticos deploraban el ambiente melodramático, fatalista, trágico, que lleva a los personajes masculinos a la destrucción, ambiente muchas veces fuertemente erotizado y plagado de crímenes, que tiene preferencia por un estilo visual ‘negro’, oscuro, nocturno. Se trata de una forma que recicla las atmósferas del cine de Weimar, con participación de técnicos exiliados alemanes, muchos de los cuales pasarán luego a Hollywood. Tras la guerra, y para referirse al *film noir* norteamericano, las mismas características que aquellos críticos de preguerra consideraban como síntomas de derrotismo del cine francés, pasarán a tener, una vez vencida Alemania, connotaciones opuestas al referirse cine al que llega a Francia desde el otro lado del Atlántico.¹⁹

Volviendo a los años treinta, llama la atención la rapidez con la que la novela de James M. Cain, publicada en 1934, se adaptó en Francia, con guion de Charles Spaak y Henri Torrès, a partir de la traducción de Sabine Berritz para Gallimard, que había editado la obra en 1936.²⁰ La novela de Cain, como sugerencia para una película, llegó a las manos de Pierre Chenal precisamente a través de Renoir²¹ y *La Bête humaine*, por su parte,

¹⁹ Véase T. Pillard, *Une histoire oubliée : la genèse française du terme ‘film noir’ dans les années 1930 et ses implications transnationales*, en “Transatlantica. Revue d’études américaines / American Studies Journal”, 1, 2012, dirección electrónica www.journals.openedition.org/transatlantica/5742.

²⁰ Véase D. Andrew, *Mists of Regret. Culture and Sensibility in Classic French Film*, New Jersey, Princeton University Press, 1995, p. 165.

²¹ Es conocido el interés de Renoir por esta obra, que también recomendó a Luchino Visconti, y de la que parece haber realizado incluso un tratamiento.

se adapta perfectamente al esqueleto narrativo de la novela de Cain: los amantes que planean el asesinato de un esposo inconveniente.²² Tanto en la adaptación francesa de *The Postman Always Rings Twice*, como en la de *La Bête humaine*, encontramos la mediación de una potente casa editorial, Gallimard. Denise y Roland Tual²³ crearon la sociedad Synops y ofrecieron a Gaston Gallimard sus servicios como empresa asociada, para hacer de intermediaria en la gestión de derechos literarios para el cine. Casi de inmediato, los beneficios obtenidos por la venta los derechos de la novela *La Bandera* de Pierre Mac Orlan a un productor norteamericano, para un *remake* de la versión de Julien Duvivier (1935), demostró rápidamente que se trataba de un buen negocio para todas las partes: fue a través de Synops como le llegó a Renoir la oferta de dirigir *La Bête humaine*. Roger Martin du Gard había recibido en 1933 el encargo de un guion para una adaptación de la novela de Zola, que hubiera debido dirigir Marc Allégret para la productora creada por el millonario Philippe de Rothschild. El proyecto nunca llegó a puerto. Sabiendo que Jean Gabin y Jean Renoir querían hacer una película juntos, Synops actuó realizando un *package deal*, es decir, darle a un productor un argumento, una estrella y un director. Martin Du Gard cedió su guion permitiendo que se realizasen transformaciones sobre el mismo; Renoir lo leyó y decidió escribir uno nuevo; se consiguió la financiación de los hermanos Hakim, y Roland Tual actuó en la película como productor ejecutivo.

²² Véase R. Durnat, *Jean Renoir*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1974, p. 183 y p. 215.

²³ Véase D. Tual, *Le Temps dévoré*, Paris, Fayard, 1980, pp. 111-126 y pp. 132-142.



Jacques Lantier (J. Renoir – *La Bête humaine*, 1938)

Tras realizar *La Bête humaine*, Renoir decidió montar una productora propia para hacer su siguiente película *La Règle du jeu*, porque la anterior había sufrido mutilaciones para permitirle acceder a determinados mercados internacionales de carácter ‘puritano’.²⁴ De esta manera, con la creación de una productora propia, defendía su derecho a hacer un cine artesanal y de carácter nacional, capaz de lanzarse a la conquista de mercados internacionales. Como se sabe, Renoir tuvo que irse de Francia poco después. Durante el régimen de Vichy, *La Bête humaine* fue prohibida. Como otras obras del llamado realismo poético francés, encontró

²⁴ Véase A. Bazin, *Jean Renoir*, avant-propos de J. Renoir, présentation di F. Truffaut, Éditions Champ Libre, 1971, 183.

un especial reconocimiento en Gran Bretaña durante la guerra. En su exilio norteamericano Renoir volvió a contar con los Hakim para su primera película dirigida allí, *The Southerner* (1945).

El proceso que lleva a la producción de *La Bête humaine*, y que continúa después con su distribución, deja ver un panorama de imbricaciones intermediales e institucionales entre lo literario y lo cinematográfico que tiene implicaciones transnacionales. El *remake* de Columbia cerrará este círculo intermedial, aunque de una manera diferente. Es bien conocido que una estrategia de las productoras norteamericanas a la hora de hacer *remakes*, si la película fuente había sido adaptación de una obra literaria previa, era presentar el *remake* no como tal, sino como una nueva adaptación de aquella obra literaria. Así parece haber sucedido en el caso de *Human Desire*. Sin embargo, una adaptación directa de la novela de Zola era imposible, por las razones que resumía irónicamente Lang en su entrevista con Bogdanovich. La imposibilidad de atenerse a las causalidades propuestas por Zola, manteniendo el esqueleto argumental de Renoir, obligaba a reelaborar completamente los personajes. En todo caso podría encontrarse, en el triángulo amoroso que Lang y Hayes construyen, una concentración de motivos que exponen –bajo la intriga criminal y el esqueleto argumental de Renoir – difíciles relaciones entre hombres y mujeres: deseo, sexo, relaciones de poder, chantaje, mentiras, sumisión, dependencia, desengaño.

Lang, Hayes y Wald ya habían trabajado juntos en otra historia triangular, *Clash by Night* (1952), en la que Hayes había rehecho el argumento original de Clifford Odets. Poeta en su juventud, luego reportero criminal, este inglés afincado en Estados Unidos participó en el guion de *Paisà*.²⁵ También novelista, su *The Girl on the Via Flaminia* (1949) fue

²⁵ Véase P. McGilligan, *Fritz Lang. The Nature of the Beast*, cit., p. 389.

adaptada en 1953 por Anatole Litvak bajo el título de *Act of love*, mientras trabajaba ya en *Human Desire*. La aportación de Hayes fue fundamental para dotar de causalidad a un esquema argumental que, sin la tara hereditaria del protagonista masculino, se encontraba vaciado de sentido. La escritura del guion es prácticamente simultánea a la redacción de su novela *In Love* (1954) con la que tiene bastante relación, como demuestra la cita de Zola que hubiera debido aparecer en los títulos de cabecera de *Human Desire*:

“There dwells in each of us a beast, caged only by what we have been taught to believe is right or wrong. When we forget these teachings, the beast in us is unleashed in all its fury.”

En *In love*, el protagonista masculino que narra la historia cuenta cómo en cierto momento, lleno de celos, ante una lavandería francesa en la calle que vigila, agitado, con la sensación de estar enfermo, una parte de sí desprendiéndose de él, notaba cómo:

“Again, the sense mounted in me of having become something I was not, of having some *creature* emerge who inhabited me but was not me and who appeared only when I suffered.”²⁶

En otro momento, el protagonista de la novela de Hayes habla con una amiga, Vivian: esta le dice que un esposo necesita saber la diferencia entre una fulana que cuesta veinte dólares y su mujer.²⁷ Este personaje femenino, desencantado pero fuerte, recuerda en la película al de la conocida del marido en cuya casa este espera a Vicky, que tarda en llegar. Cínicamente, ella le dice que para un hombre la única diferencia entre una mujer y otra es su cara; este comentario encuentra más adelante en la

²⁶ A. Hayes, *In Love*, New York, New York Review of Books, 2013, p. 112.

²⁷ Véase *ibidem*, p. 108.

película un eco en la afirmación de la joven castamente enamorada del protagonista, Ellen, de que las buenas chicas se distinguen de las que no lo son por la forma de quererlas.



Jeff Warren e Vicky Buckley (F. Lang – *Human Desire*, 1954)

No son los únicos momentos en los que esta novela que se estaba haciendo y la película se reflejan la una en la otra. Si Vicky se refiere a su marido como sólido, también la solidez del amante rico da cierta seguridad a la protagonista de *In Love*: una seguridad sin embargo sin placer sexual. En la novela aparecen temas recurrentes en *Human Desire*, como esa seguridad que la mujer exige al hombre, la frustración sexual, el sacrificio por amor. La relación difícil, basada en exigencias incompatibles por parte del hombre y de la mujer, aparece resumida en *Human Desire* por el angelical personaje de Ellen, cuando dice que hay amores que consisten en hacerse daño, pero que hay otra clase de amor al que no hay que cerrar los

ojos. En *Human Desire*, como en *In love*, a diferencia de las obras de Zola y de Renoir, la protagonista femenina ha trabajado antes de casarse, y preferiría no volver a hacerlo. Y finalmente, en ambas, película y novela, los protagonistas masculinos abandonan a la mujer a la que aman pero que les hace sufrir cuando se dan cuenta de que no son más que peones – deseados sexualmente, eso sí – de su plan personal para encontrar una vida cómoda, con o sin asesinato de por medio.

Resulta claro que la concentración de personajes y funciones no se da solo entre la película de Renoir y su *remake*, sino también entre el guion de Hayes y su novela. La pequeña conversación que tienen Vicky y Jeff en la oscuridad de un almacén ferroviario, acerca del deseo y su frustración no tiene tanto que ver con el miedo a un marido asesino, como en Renoir, como con toda la casuística afectiva y sexual que despliega Hayes en su novela, y que aparece recogida en la película de Lang no solo en frases, sino en motivos visuales como las dos camas en la habitación matrimonial, o la distancia física y emocional entre los esposos en el ámbito del hogar que Renoir no subraya.

Aún así, no deja de haber vínculos con Renoir y con Zola que van más allá del esqueleto estructural. La idea final del amante de *In love* de que se le está ofreciendo quedarse con las sobras de otro hombre más rico, aparece en boca del marido de Vicky casi al principio de la película, y está también en Renoir. De Zola, *Human Desire* toma sobre todo el motivo de que los esposos viven en el lado equivocado, el más oscuro, donde suenan siempre los trenes, mientras que habría otro lado más luminoso en el barrio. En Zola, los vecinos luchan cruelmente por ese otro lado en un único edificio. En *Human Desire* no se plantea esa lucha, pero sí se presentan esos dos lados, el oscuro y el más luminoso, cuestión que no se advierte en la película de Renoir, en la que siempre hay alguna ventana que da a las vías, pero sin connotación ominosa.

5. *Dos poéticas*

Es muy posible que en ambas películas haya un trasfondo que revele un miedo social a lo femenino, una misoginia que Renoir y Lang habrían gestionado cada uno a su modo, pero también podría pensarse que estas y otras películas, o novelas, manifiesten momentos de crisis colectiva en las formas culturales históricas del contrato social entre sexos. Tener en cuenta las poéticas de los autores no es incompatible con los análisis transnacionales del fenómeno de los *remakes*, como tampoco debería ser incompatible esta última con los análisis textuales.²⁸

La Bête humaine tiene ciertas características – una forma de planificar el *découpage* más a la americana, una historia con pocos personajes – que la separan de la manera de representar, por Renoir, la relación de los individuos con el medio social con el que interactúan, en particular mediante el plano secuencia en planos abiertos en los que es posible observar coreografías de gestos, diálogos y movimientos. No es que esta película esté alejada de la simpatía por la clase obrera que ha mostrado en sus películas frentepopulistas, sencillamente es diferente. Hay una continuidad entre *Une Partie de campagne* (1936) y esta, que consiste en investigar la relación entre sociedad y naturaleza a través del amor, asunto que podríamos extender también a *Toni* (1935). El deseo, vinculado a la naturaleza, parece en aquellas películas incompatible con su transformación en relación social. Aquí, Renoir parece responder a preguntas que Zola plantea en diversas ocasiones en su novela: ¿cómo es posible que Lantier pueda tener relaciones sexuales durante un tiempo con Séverine? ¿Qué es lo que, en su relación, ha anestesiado durante ese tiempo la psicopatía?

²⁸ Véase Á. Quintana, *Jean Renoir*. Madrid, Cátedra, 1998, pp. 16-17.

¿Qué la reactiva? ¿Por qué no la mata en su primera relación sexual? En la medida en la que Renoir elimina aquello que en Zola era la compleja maquinaria social y sus explicaciones hereditarias, queda solo el problema de la naturaleza del amor.



Jacques Lantier y Séverine Roubaud (J. Renoir – *La Bête humaine*, 1938)

En su novela, Zola planteaba, sin responder definitivamente, que quizá Lantier encuentra momentáneamente en Séverine un reflejo de su propia herida hereditaria, una complicidad que lleva a la niñez, a una amistad pura e infantil capaz de convertirse naturalmente en sexo y en amor. Pecqueux le dice a Lantier, en la secuencia del baile de los

ferroviarios –invención de Renoir que no está en Zola – que “en amour ce qu’il y a de meilleur c’est quand on ne se connaît pas bien”. La presencia de una naturaleza apacible, no humana, vegetal y animal, no existe en la novela de Zola: sin embargo, en su película, Renoir hace de la primera cita en el parque de Batignoles un pequeño remanso; más adelante en la noche, subidos en la locomotora, Lantier le habla a Séverine de los conejos que se ven desde el tren, de todo lo que no ven los que no saben mirar. Tampoco eso está en la novela de Zola. Renoir, en *Toni*, y en *Une Partie de campagne*, había explorado esa dialéctica entre naturaleza y sociedad que subyace en *La Bête humaine*. Esta película, vista así, desde una poética en construcción, puede entenderse como una metáfora del nacimiento y la muerte del amor. La bestia aparece cuando desaparece la inocencia, y se muestran crudamente el deseo sin amor o la relación bajo contrato: la exigencia del asesinato del marido aparece en la película de Renoir con las características de un contrato.

También en la versión de Lang y Hayes aparece la fórmula del asesinato como contrato de fidelidad, atestiguado por la carta de la esposa a su protector que el marido guarda celosamente. No hay naturaleza no humana en la versión de Lang, y esto es interesante, porque tampoco la había en Zola, salvo como paisaje desolado o como amenaza de catástrofe. Los remansos de paz que la presencia o la alusión a un mundo vivo no social, que en Renoir hay que relacionar con la improbable posibilidad de la felicidad – tema que reaparece al final, con el cuerpo de Lantier muerto entre plantas – no existen en la película de Lang. En esta, el ritmo veloz que encadena los acontecimientos parece confundirse con la causalidad centrada las metas de los personajes y la urgencia que se le impone al libre albedrío del protagonista masculino. Libre albedrío del que no parece disponer Lantier: de ahí que sea un personaje trágico. Sin embargo, la mutua atracción entre Jeff y Vicky es también asocial, animal, y se verá

dañada por la presencia ambigua del contrato. Cuando Jeff devuelve a Vicky la carta acusadora, tras renunciar al asesinato del marido, se abriría la posibilidad del amor entre ambos sin trabas, pero él ya no admite ese futuro: sin darle otra oportunidad, Jeff decreta, como Lantier asesinando a Séverine, la imposibilidad del amor animal en sociedad.

Una posible adaptación de *La Bête humaine* estaba en el aire desde antes del período frentepopulista, y cayó en manos de Renoir gracias a los intereses de Synops y Gallimard, a los de Gabin por interpretar un determinado papel, y al suyo por dirigir a esta estrella: pudo realizar el guion y trabajar con una libertad para apropiarse del texto zoliano y transformarlo en función de sus propios intereses poéticos y políticos, aunque tanto él como la productora realizaran una obra con posibilidades comerciales tanto en Francia como en el extranjero. Esta coincidencia de intereses explica la presencia de Simone Simon – que había trabajado recientemente en Hollywood – como protagonista femenina.



Séverine Roubaud (J. Renoir – *La Bête humaine*, 1938)

Todo ello, no impide que la adaptación de Renoir forme parte del conjunto de películas que exploran la relación entre naturaleza y sociedad,

y que en este sentido aproveche el aspecto inocente de la actriz para construir un personaje ambiguo.²⁹ El modo de trabajo en el sistema de estudios norteamericano, por otra parte, obliga a Lang a actuar de otra manera, sin que esto impida tampoco la construcción de una poética en evolución, uno de cuyos temas centrales es el de la participación de los seres humanos en la fabricación de su propio destino. En este sistema, Lang es capaz de negociar la presencia de un guionista u otro, participar activamente en el guion, aunque no aparezca acreditado, y finalmente trabajar minuciosamente la preparación de la puesta en escena hasta el punto de convertirla en un segundo guion, lo que demostraría la voluntad autorial de Lang.³⁰

El espejo aparece dos veces en la película de Renoir con una función narrativa importante: cuando al inicio Séverine rechaza la broma de mal gusto de su marido, acerca de que podría ser la hija de su protector Grandmorin; y cuando en la secuencia del asesinato de Séverine, Lantier puede verse a sí mismo.³¹ Sin embargo, el tema de Vicky reflejada es esencial en Lang: aparece al inicio mirándose en un espejo, cosa que hace en repetidas ocasiones; aparece duplicada en otro espejo cuando le dice a Jeff que le ama, y en el tren, cuando huye y conversa con su marido, antes de que este la estrangule, aparece reflejada en el vidrio de la ventana del compartimento. Lang ha amplificado y transformado el tema del espejo. Si el personaje, conforme a la tendencia en el sistema de estudios

²⁹ La aparición de la protagonista, con un gatito en brazos, recuerda la pintura de Pierre Auguste Renoir *Mujer con gato*, de 1875, o el retrato que hizo de Julie Manet en 1887. Véase M. Filimon, *The Eye Behind the Writing Hand: Surveillance and Adaptation in “La Bête humaine”*, en *Zola on Film. Essays in the Art of Adaptation*, Edited by A. Gural-Migdal and R. Singer, with a Foreword by B. Émile-Zola, Jefferson (NC) – London, McFarland & Company, 2005, p. 76.

³⁰ Véase G. Leblanc – B. Devismes, *Le Double Scénario chez Fritz Lang*, Paris, Armand Colin, 1991.

³¹ Véase K. Golsan, “*Vous allez user les yeux*”: Renoir’s Framing of “*La Bête humaine*”, en “*The French Review*”, LXXIII, 1, 1999, p. 110.

hollywoodiense, aparece como menos ambiguo que en la película francesa en la que se basa desde el punto de vista de la coherencia causal de sus acciones, Lang al hacerla mirarse en ocasiones, y duplicarla en superficies reflectantes en momentos centrales, saca a la luz estratos contradictorios de su personalidad que no son explicados. Con el montaje de la secuencia del asesinato, la buena conciencia de Jeff también queda en entredicho. En montaje alternado, mientras el marido mata a Vicky en un vagón, Jeff, en la locomotora, mirando la invitación al baile de los ferroviarios que le ha dejado Ellen, olvida definitivamente a Vicky por una nueva relación socialmente más aceptable. Durante el baile de los ferroviarios, invención de Renoir que no estaba en Zola, Lantier había asesinado a Séverine. Así como Renoir adecuaba el relato de Zola rechazando cualquier determinismo, buscando recuperar su poesía,³² Lang adecua, con otras estrategias, mediante un trabajo en equipo negociado, con ayuda de Hayes, no solo el esqueleto argumental de Renoir, sino sugerencias de Renoir y de Zola a sus propios intereses y a las necesidades de la productora que en ese momento le ha contratado.

³² Véase R. Durgnat, *Jean Renoir*, cit., p. 178.

Copyright © 2021

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*