

Almas grises, ¿gris adaptación? Adaptación filmica de un antipoliciaico: *Les âmes grises* de Philippe Claudel

Silviano Carrasco Yelmo¹

Recibido: 09/10/2023 / Aceptado: 10/11/2023

Resumen. Este artículo estudia el talento de la adaptación de la novela *Les âmes grises* (Claudel, 2003) a su versión cinematográfica homónima (Angelo, 2005). Partimos de una reflexión sobre el concepto de adaptación. Para abordar la pertinencia del género policiaico enigma al que se adscribe la cinta, exponemos una breve historia del género y el concepto de fairplay. Analizamos desde el punto de vista de la poética del cine cuatro planos en detalle para entender qué implicaciones tienen como invención de la película o traducción icónica del relato, reflexionamos sobre la importancia del nombre propio del narrador en la adaptación y por último tomamos en consideración el caso que nos parece más significativo, la trasposición genérica.

Palabras clave: antipoliciaico; adaptación filmica; Philippe Claudel.

[fr] Âmes grises, adaptation grise ? L'adaptation cinématographique d'un récit anti-policier : *Les âmes grises* de Philippe Claudel

Résumé. Cet article étudie les mérites de l'adaptation du roman *Les âmes grises* (Claudel, 2003) dans sa version cinématographique homonyme (Angelo, 2005). Notre point de départ est une réflexion sur le concept d'adaptation. Afin d'aborder la pertinence du genre policier-énigme auquel appartient le film, un bref historique du genre et du concept de fairplay est présenté. Nous analysons en détail quatre plans du point de vue de la poétique du cinéma afin de comprendre leurs implications en tant qu'invention du film ou traduction iconique de l'histoire, nous réfléchissons à l'importance du nom propre du narrateur dans l'adaptation et, enfin, nous considérons le cas qui nous semble le plus significatif, la transposition générique.

Mots clés : anti-policier ; adaptation cinématographique ; Philippe Claudel.

[en] Grey Souls, A Grey Adaptation? Film Adaptation of a Metaphysical Detective Story: *Les âmes grises* by Philippe Claudel.

Abstract. This article considers the value of the adaptation of the novel *Les âmes grises* (Claudel, 2003) to its homonymous film version (Angelo, 2005). Its starting point is a reflection on the concept of adaptation. In order to address the relevance of the enigma subgenre to which the film belongs, a brief history of the genre and the concept of fair play is presented. We analyze four shots in detail from the point of view of the poetics of cinema to explain their implications as an invention of the film or as an iconic translation of the story. This essay reflects on the importance of the narrator's own name in the adaptation and, finally, considers the case that seems most significant to us, the transposition of genres.

Keywords: metaphysical detective story; film adaptation; Philippe Claudel.

Cómo citar: Carrasco Yelmo, Silviano (2023). "Almas grises, ¿gris adaptación? Adaptación filmica de un antipoliciaico: *Les âmes grises* de Philippe Claudel". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 38, Núm. 2: 91-99. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.91893>

Les âmes grises (traducido al castellano como *Almas grises* [Salamandra, 2005]) es un relato policiaico del escritor francés Philippe Claudel. Publicado en 2003 (ediciones Stock), recibe de inmediato varios premios, entre los que destaca el Renaudot ese mismo año. El objeto de nuestro artículo es analizar la naturaleza precisa del relato escrito como policiaico (y más concretamente antipoliciaico, como veremos) para estudiar a continuación la adaptación filmica llevada a cabo en 2005 por el director Yves Angelo.

¹ Universidad Complutense de Madrid, silvianocarrasco@filol.ucm.es

La novela narra la investigación del asesinato de una niña apodada *Belle de jour* en un pueblo anónimo de la Lorena situado cerca del frente en 1917, con la primera guerra mundial como telón de fondo. A medida que el protagonista (narrador autodiegético que permanece anónimo a lo largo del relato) investiga el crimen, como policía del pueblo, una serie de personajes y sus vidas se introducen en la historia. El narrador nos conduce invariablemente, gracias al recurso de múltiples prolepsis y analepsis, al fallecimiento (por diversas causas no relacionadas con el crimen) de cada uno de ellos varios años después del incidente: la novela consiste en una investigación policiaca tanto como en una reflexión sobre el valor de la vida y la muerte. Destaca entre todas estas narraciones paralelas la de la joven Lysia Verharaine, maestra recién llegada al pueblo como sustituta del antiguo maestro, quien enloquece al comienzo del relato por el horror de la guerra.

La película narra, a grandes rasgos, las mismas tramas principal y secundarias, con tres notables excepciones: desde un punto de vista aparentemente anecdótico el protagonista recibe aquí un nombre propio (Aimé Lafaille); desde un punto de vista formal la película apenas recurre a la analepsis (salvo para narrar la llegada de Lysia, que sucede poco tiempo antes del asesinato) y en cuanto al contenido, la película detiene su narración mucho antes de que la novela llegue a su fin. Intentaremos estudiar qué implican estos y otros pequeños cambios en cuanto a la naturaleza de la adaptación se refiere.

Por la propia naturaleza y extensión de este espacio, no podemos detenernos a fondo aquí en la problemática cuestión de en qué consiste una buena adaptación filmica y qué es una adaptación “fidel” a la obra. Cualquier estudio clásico de la relación entre literatura y cine nos recordará que los lenguajes filmico y literario revisten naturalezas tan dispares que no cabe esperar una trasposición directa entre palabra e imagen:

El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen. No puede ser de otro modo cuando se trabaja con dos sistemas “deshomogéneos” en sus materias significantes, en la forma de consumo de sus objetos [...] e, incluso, en la extensión textual que se les asigna [...] (Peña-Ardid, 2009: 23).

Célebres cineastas y teóricos del cine como André Bazin (véase Bazin, 1990: 101-150) o Jean Renoir (citado en Clerc & Carcaud-Macaire, 2004: 241) evocaron asimismo la falacia que consistiría en identificar una copia literal del contenido del relato escrito al filmico con una buena adaptación. Otros teóricos como Pere Gimferrer (véase Gimferrer, 2012) niegan incluso la posibilidad de la existencia de una tal trasposición; Jeanne-Marie Clerc recordaba que las divergencias entre relato escrito y película también están sujetas al contexto socio-cultural de la recepción de las disciplinas (véase Clerc, 1985: 30), mientras que José Luis Sánchez Noriega distingue hasta cuatro tipos posibles de adaptación antes de pronunciarse sobre el mérito de las mismas: en base a criterios de fidelidad, naturaleza del relato, extensión y estética (véase Sánchez Noriega, 2000: 63-72). Otros estudiosos como André Gaudreault y Thierry Groensteen citan hasta 15 puntos para poner de relevancia la complejidad de la adaptación (y ello sin limitarse a la adaptación cinematográfica; véase Gaudreault & Groensteen, 1998: 271).

La mayoría de los volúmenes críticos o ensayos del pasado siglo se refugiaban así en la idea de que una buena adaptación no consiste en la traducción literal del contenido de la obra original, sino que ha de ser ‘fidel’ a la obra adaptada. Lo cual no es, en definitiva, sino una nueva elusión del problema, puesto que tal respuesta nos conduciría a reformular la subsiguiente problemática, a saber: ¿en qué consiste la fidelidad? Así lo señalaba ya Carmen Peña-Ardid: “La desorientación del lector ante este tipo de análisis es enorme. Si se trata de ser ‘fidel’, es inevitable preguntarse a qué aspectos de la obra literaria: ¿al ‘espíritu’, a la estructura, a su ‘ritmo interno’? ¿A la ‘letra’?” (Peña-Ardid, 2009: 26). Nótese el uso de las comillas, indicativo de que sería a su vez necesaria una definición de conceptos tan elusivos como ‘el espíritu’.

En nuestro enfoque optaremos pues, como elemento central, por tomar en consideración si la adaptación filmica respeta la naturaleza genérica de la obra literaria (esto es, su constitución en tanto que relato policiaco y, más concretamente, su carácter antipoliciaco). Se impone ahora una breve explicación del no menos elusivo concepto “antipoliciaco”. Comencemos por establecer que todo relato policiaco clásico (ya sea en cine, televisión, cuento, novela, etc.) posee una dimensión heurística; es decir, en él se nos invita a acertar quién es el culpable antes de que este sea invariablemente desenmascarado por el investigador en el fin del relato (para un desarrollo de la cuestión, véase Carrasco, 2017: 25-29). Tal dimensión es esencial y exclusiva del relato policiaco clásico (también conocido como *whodunnit*, novela-puzzle, novela-enigma...; este subgénero conoce su esplendor en el periodo de entreguerras de la mano de escritores (a menudo mujeres) tan célebres como Agatha Christie) y es lo que diferencia el policiaco de otros subgéneros narrativos (como por ejemplo la literatura criminal, como veremos). El lector de policíacos ha sido tradicionalmente muy consciente de este componente heurístico: de hecho, es el principal reclamo del género (véase al respecto el análisis de Franco Moretti acerca del carácter determinante de los indicios en el éxito editorial de Conan Doyle; en Moretti, 2007: 100-108). Cuanto más policíacos lea, más habilidad adquirirá en este proceso heurístico, pues su repertorio virtual de recursos para la resolución aumenta con cada lectura; de ahí también la adicción al género, como analiza Lisa Zunshine en su capítulo “Why Is Reading a Detective Story a Lot like Lifting Weights at the Gym?” (véase en especial Zunshine, 2006: 121-153).

En efecto, el policiaco se convierte muy pronto en una sofisticada competición entre el autor y el lector: el primero juega a que el segundo vea las cartas, pero no el truco de magia; el segundo sabe que el truco existe y no ceja en

su atención para descubrirlo. Este reto adquirió tal nivel de sofisticación que el escritor William Huntington Wright (bajo el pseudónimo de S.S. Van Dine) publicó sus famosas “Veinte reglas para escribir policiacos” en 1928 (véase Wright in Haycraft, 1992: 189-193), las cuales fueron retomadas con carácter jocoso y reducidas a “Diez mandamientos para escribir un relato policiaco” por el sacerdote Ronald Knox en 1929. Ambos textos revisten un carácter normativo y proscriben más que prescriben; en definitiva, están intentando establecer las bases de lo que se vendrá a conocer como el *fair play* (también *fairplay*) en el relato policiaco². La realidad es que la esencia del *fairplay* en un relato policiaco-enigma o puzzle puede reducirse a dos normas que el autor debe respetar escrupulosamente:

- 1ª/ La resolución del enigma ha de ser racional (es decir, el crimen responde a motivos racionales que el investigador desvela con procedimientos racionales).
- 2ª/ Al menos la misma cantidad de información relevante para la resolución del crimen ha de proporcionarse al lector y al detective.

Como cabría esperar, célebres escritores se sumaron al adagio “las reglas están hechas para romperlas” y violaron flagrantemente muchas de las convenciones establecidas tácitamente por el *fairplay* (en su versión de decálogo o de veinte normas), lo que no dejó de llamar de mentes críticas preclaras como la de Roland Barthes, por su interés poético, cuando escribe:

Cette fonction ambiguë du passé simple, on la retrouve dans un autre fait d'écriture: la troisième personne du roman. On se souvient peut-être d'un roman d'Agatha Christie où toute l'invention consistait à dissimuler le meurtrier sous la première personne du récit. Le lecteur cherchait l'assassin derrière tous les “il” de l'intrigue: il était sous le “je”. Agatha Christie savait parfaitement que dans le roman, d'ordinaire, le “je” est témoin, c'est le “il” qui est acteur. Pourquoi ? Le “il” est une convention type du roman; à l'égal du temps narratif, il signale et accomplit le fait romanesque; sans la troisième personne, il y a impuissance à atteindre au roman, ou volonté de le détruire (Barthes, 1953: 30).

Barthes, por desgracia, formó parte de la minoría crítica durante gran parte de la primera mitad del siglo XX en lo que al interés por el *whodunnit* se refiere. Escritores como Paul Claudel o Edmund Wilson firmaron auténticas diatribas contra el género policiaco en las que podemos observar de forma muy palpable el prejuicio estético según el cual lo divertido no puede ser intelectual, ni lo intelectual puede ser divertido. Así, despreciando este género como literatura de evasión (Raymond Chandler ya daría respuesta a esta crítica en 1944 con su ensayo “The Simple Art of Murder”, en el que afirmaba que no existe literatura de evasión, sino la buena o la mala literatura. Véase Chandler, 1996), el policiaco se ve desprestigiado como paraliteratura desde sus inicios por la crítica *highbrow*. De hecho, la primera generación de críticos-autores de policiaco (como Wrong, Sayers o Messac) que se interesaron por este arte de manera no despectiva no ponían el acento en esta dimensión heurística, sino que intentaban reivindicarlo (o criticarlo) por su (escasa) profundidad hermenéutica, y así quisieron encontrar precedentes del policiaco en obras como *La Biblia*, *Las Mil y una noches*, *Edipo Rey* o *Hamlet*:

Estas personas [E.M. Wrong, Dorothy L. Sayers, Regis Messac] se confeccionaron una historia a medida para la novela policíaca debido a sus propias inclinaciones culturales. El impulso de inventar una historia para la novela policíaca surgió en primer lugar de la educación clásica de estas personas. Para un neoclasicista, todos los tipos de expresión humana no hacen más que repetir los universales plasmados por los antiguos. Con este sesgo, tenía que haber precedentes clásicos para la novela policíaca. El afán por encontrar analogías para la novela policíaca moderna también procede de la moda, inspirada por T.S. Eliot y Jessie Weston, de buscar arquetipos de la expresión moderna en los mitos de diversas culturas. La búsqueda de un linaje que se remonte hasta Moisés también refleja la consciente inferioridad que sentían los escritores de novelas policíacas sobre su trabajo. Encontrar el primer relato policíaco en las Escrituras equivale a la disparatada afirmación de que la ciencia ficción comienza con Platón o Luciano de Samosata (Panek, 1987: 7. La traducción es nuestra).

Habremos de aguardar hasta la segunda mitad del siglo XX para que algunos críticos se interesen tímidamente por la mencionada dimensión heurística del relato policiaco y su *fairplay*. Roger Caillois, por ejemplo, escribió en 1974 que “Rien ne distingue plus essentiellement un roman policier d'un problème mathématique” (Caillois, 1974: 193); un teórico especializado como Jacques Dubois estudió a fondo el triángulo “Detective – víctima – culpable” y señaló con gran intuición que sería necesario transformar el triángulo en un cuadrado, introduciendo en el esquema la figura del “sospechoso”, concebido como doble del culpable: del mismo modo que el detective intenta descubrir la verdadera identidad del asesino, el asesino intentaría camuflar esta verdad con la mentira de un falso sospechoso (véase Dubois, 2005: 92). Esta propuesta posee un gran interés teórico, pero se derrumba cuando la ponemos a prueba ante celeberrimos textos clásicos del policiaco-enigma como *Y no quedó ninguno*, donde todos los personajes son a la vez víctimas, sospechosos y detectives. A menos que se nos sitúe ante un policiaco-enigma donde los sospechosos se reducen a una lista cerrada de personajes, puesto que ningún otro habría podido acceder al escenario del crimen cuando este se produce, la categoría de “sospechoso” carece de relevancia para nosotros, puesto que pueden serlo

² Para un desarrollo de la importancia del concepto, véase “Formulas, Rules and Fair Play: The Basis of the Puzzle Element” en Rzepka, 2005: 12-15.

todos o ninguno: corresponde únicamente a la perspicacia del lector aplicar la etiqueta de “sospechoso” y la labor del escritor es aniquilar la perspicacia del lector, es decir, confundirlo de principio a fin para que ni siquiera repare en el culpable final y no lo incluya en su posible lista de sospechosos. En definitiva, el esquema cuádruple de Dubois pierde gran parte de su utilidad teórica cuando nos percatamos de que mezcla heurística (con sus categorías de “verdadero” o “falso”) con hermenéutica (al hablar de “historia”, “crimen”, “investigación” o “personajes”).

En resumen, la competición heurística entre el escritor y el lector se vuelve cada vez más ardua para el escritor, en cuanto que el lector va aumentando poco a poco su conocimiento del repertorio formal y estilístico sobre dónde pueden hallarse los huecos textuales en los que el narrador es susceptible de camuflar las pistas para la resolución del enigma. Estas convenciones se vuelven cada vez más fácilmente reconocibles, como señala el crítico Steven Johnson cuando cita una película paródica en la que una niñera, después de inspeccionar el exterior del porche de noche, vuelve a entrar en la casa y no echa el cerrojo. Tras mostrarnos en el plano el pomo con el cerrojo no volteado, la cámara vuelve a realizar un segundo zoom exagerado sobre el pomo y una enorme flecha parpadeante aparece en la pantalla, con un texto que reza: “¡Puerta abierta!”:

Esa flecha parpadeante es una parodia, por supuesto, pero no es más que una versión exagerada de un recurso que las historias populares utilizan todo el tiempo. Es una especie de señal narrativa, colocada convenientemente para ayudar al público a seguir la pista de lo que está pasando. [...] Estas pistas sirven como una especie de asidero narrativo. [...] Centran la mente en los detalles relevantes: “No te preocupes por si la niñera va a romper con su novio. Preocúpate por ese tipo que acecha entre los arbustos”. Reducen la cantidad de trabajo analítico necesario para dar sentido a una historia. Basta con seguir las flechas (Johnson, 2006: 72-74. La traducción es nuestra).

En otras palabras, el ejemplo nos sirve para ilustrar cómo el autor ha de ser muy sutil a la hora de jugar con los códigos del género policiaco, tanto filmicos como retóricos, si quiere respetar el *fairplay* y al tiempo proporcionar al espectador – lector un desafío digno de su nombre.

Nos encontramos por fin en disposición de estudiar un primer caso en la adaptación del policiaco de Philippe Claudel. El lector recordará que hemos mencionado que entre las historias paralelas a la investigación del policía protagonista de *Les âmes grises* destaca la llegada al pueblo de la maestra Lysia Verharaine. En la novela, ante la imposibilidad de ocupar la casa del antiguo maestro (quien para sorpresa de todos ha defecado constantemente por todas las habitaciones, convirtiendo el espacio en totalmente inhabitable), el alcalde del pueblo decide instalar a Lysia en la pequeña casa de invitados del Fiscal, el cual posee una gran mansión que los habitantes del pueblo apodan “Le Château”. El personaje del anciano fiscal (llamado Pierre-Ange Destinât) reviste gran importancia, pues será durante mucho tiempo el principal sospechoso del policía en el asesinato de *Belle de Jour*, después de que una testigo afirme que vio a la niña hablando con él cerca del castillo poco antes de su muerte. En otras palabras, sobrevuela durante gran parte de la narración sobre el fiscal la sospecha de que pueda ser un asesino. La novela, sin embargo, jamás hace recaer sobre él sospecha alguna por el suicidio de la nueva maestra, Lysia, quien tras saber que su prometido en el frente (único motivo por el cual había aceptado el puesto en Lorena, por la proximidad con su amado, de nuevo para gran sorpresa de los habitantes del pueblo, que solo averiguarán la verdad tras leer su diario) ha fallecido en combate, decide ahorcarse en la casita de invitados.

En este primer punto podemos apreciar ya una divergencia de gran importancia entre el relato escrito y el visual, pues el director Yves Angelo decide filmar la instalación en la casita de invitados con una serie de planos medios y primeros planos formalmente muy convencionales (incluyendo varios planos *racord* en los que la mirada de Lysia se dirige al Fiscal que se pasea frente a la casa, mientras dialoga con una criada que le ayuda a organizar la casita) de los que podemos destacar la iluminación marcadamente oscura (en oposición con el exterior luminoso) y finaliza la secuencia con un plano cuyo valor heurístico no puede pasar despercebido al espectador competente: en una inusual combinación de un *tilt*³ con un *nobody's shot*⁴, la cámara sube para mostrarnos durante un par de segundos la viga que se alza sobre la habitación y la secuencia termina con ella.

Este énfasis sobre la viga no puede sino constituir un indicio proléptico para cualquier espectador versado en los códigos del relato policiaco (por el principio dramático de la pistola de Chejov sabremos que la atención no se llamaría sobre la viga a menos que esta vaya a tener una posterior relevancia y qué papel podría jugar una viga en este relato más que el de herramienta para el suicidio): el valor heurístico no es necesario para el espectador que haya leído previamente la novela, pues sabemos que la muerte de Lysia es un elemento catártico indispensable en la narración y que la película no podría pasarse sin él. Para el espectador ignorante del texto en el que se basa el film, gran parte de la catarsis se verá destruida por este plano, disminuyendo así el efecto dramático final de la historia de la institutriz.

Si acudimos al texto escrito, podremos constatar cómo nuestro narrador no focaliza en ningún momento la atención sobre viga alguna, más bien pasa por alto toda descripción exhaustiva del espacio y en cualquier caso la connotación del mismo es positiva (viento y flores), en contraste con el claroscuro tenebroso con el que el director decide filmar ese mismo espacio:

³ En este plano la cámara se desplaza sobre su eje vertical, de abajo a arriba, no en forma de *trávelin*, sino imitando el gesto humano de alzar la mirada. Es tradicionalmente utilizado para captar la atención del espectador sobre algo que se admira o que se quiere destacar.

⁴ Esta denominación corresponde a los planos en los que el espectador no asume que corresponden a la mirada de ningún personaje; es decir, que no se trata de un *racord* de mirada. La mayoría de los planos de una película son de esta naturaleza.

La jeune institutrice s'était donc installée dans la petite maison du parc du Château. Elle lui allait mieux qu'à toute autre personne. Elle en fit un écrin à son image, où le vent entraînait sans y être invité et venait y caresser des rideaux d'un bleu pâle et des bouquets de fleurs des champs. Elle passait des longues heures à sourire, on ne savait à quoi, près de sa fenêtre ou sur le banc du parc, un petit carnet de maroquin rouge entre les mains [...] (Claudel, 2003: 69-70).

Nuestra perplejidad como críticos (la torpeza del plano equivale a la famosa flecha parpadeante indicando “¡Puerta abierta!”), solo que en esta ocasión el rótulo reza “¡De esta viga se colgará la maestra!”) puede encontrar únicamente una explicación ante el hecho de que la película, tras destruir el efecto de la catarsis con la anticipación y revelación de la misma, decide combinar el interés hermenéutico de la narración con el interés heurístico, al hacernos sospechar del Fiscal como posible autor de un asesinato que no sería, así pues, sino un suicidio fingido por un asesino en serie.

En efecto, cuando Aimé, el policía protagonista de la película acude al levantamiento del cadáver, puede constatar que es el Fiscal quien ha encontrado a Lysia ahorcada y que en ese momento el fiscal sostiene en las manos la cuerda con la que Lysia ha cometido el suicidio (el cadáver yace en su cama, ya que ha sido descolgado por el Fiscal)⁵. El plano-mirada de Aimé se desliza del cadáver de Lysia a la cuerda que sostiene Pierre-Ange para finalizar en el cuello de la maestra y la marca que exhibe. Podemos, pues, suponer que la sospecha de un posible asesinato cruza su mente. Esta sospecha debería encontrar en nosotros un eco anafórico cuando en una secuencia muy anterior el Fiscal decide invitar a Lysia a una cena formal a solas con él en el Castillo y esta acepta. Para escándalo de las criadas y criados, que murmuran entre sí al creer que se trata de una maniobra de seducción impropia de un señor de edad tan avanzada como Pierre-Ange, el Fiscal decide incluso acompañar a la joven maestra de vuelta hasta la puerta de su casita de invitados. Tras un “Gracias” y un “Buenas noches” recíproco, el Fiscal deshace el camino andado en la oscuridad al tiempo que se afloja su larga y fina corbata y la sostiene entre sus manos. La cámara se detiene en este primerísimo plano⁶ que, de nuevo, cierra esta secuencia.

El eco, en forma de *red herring*⁷, es más que obvio: el Fiscal sostiene la corbata con fuerza al igual que sostiene la cuerda con la que habría ahorcado a Lysia, no sabemos bien si por celos al descubrir que estaba enamorada (el Fiscal ha podido leer las cartas y el diario de Lysia) o por algún tipo de obsesión maniaca, ya que al final de la película (y de la novela) se nos revela que Lysia, la primera mujer del Fiscal (ya viudo desde hace muchos años) y la niña *Belle de Jour* poseen un mismo rostro en diversos momentos de sus vidas.

En este sentido, se excusaría la obviedad exagerada en cuanto a la heurística del plano de la viga para justificar el nuevo interés creado por la película acerca de la falsa naturaleza de un suicido que sería en realidad un asesinato, reforzado en forma de eco⁸ con el plano detalle del fiscal sosteniendo una cuerda que nos evoca la corbata como posible arma del crimen. Desgraciadamente, nuestra incompreensión no se disipa con esta posible explicación, sino que por el contrario aumentaría, ya que como espectadores, no es posible ningún suspense para nosotros: se nos ha mostrado en la cinta previamente cómo el Fiscal encuentra el cadáver de Lysia al entrar en la casita para hablar con ella, de modo que aunque podemos empatizar con la sospecha del policía, no la podemos compartir como testigos extra-diegéticos del suicidio. Pareciera como si la película, gracias a dos planos sutiles (corbata y sogá) que se oponen a un plano obvio (viga), quisiera hacernos partícipes de la sospecha sobre un supuesto asesinato y un supuesto asesino que sabemos imposibles, olvidando qué nos ha mostrado previamente de forma explícita e indudable. En otras palabras, al tomarse la licencia de intentar multiplicar las sospechas, los crímenes y los sospechosos, la propia película se embrolla con los códigos heurísticos y crea una situación muy extraña dentro de un policiaco-enigma clásico, en la que el espectador posee más información veraz que el propio detective⁹, cuando gran parte del interés de *Les âmes grises* en su versión original es la oscuridad total en la que están sumidos tanto el investigador como el lector acerca del asesino real de *Belle de Jour*.

Nos encontramos ahora en disposición de enlazar aquí con la resolución del relato escrito frente a la película y así podremos retomar la clasificación de la novela en tanto que “antipoliciaco”. Tanto en la novela como en la película, el protagonista se escandaliza (y con él nosotros) dado que, ante la imposibilidad de encontrar culpabe alguno para el crimen (el juez Mierck desecha por completo la mera posibilidad que le sugiere el protagonista de que el asesino fuera el Fiscal, y ello nada más que por mero corporativismo y miedo al escándalo), dos desertores (se nos describen como un tipógrafo y un “pequeño Bretón”) son atrapados y acusados conveniente y falsamente del asesinato de *Belle de Jour*: a sabiendas de que igualmente serán fusilados por deserción, el tipógrafo opta por confesar un crimen que sabemos no ha cometido y se suicida poco después en su celda. El bretón, sin embargo, se aferra obstinadamente a su inocencia y no confiesa hasta después de haber sido cruelmente torturado por el propio juez y el coronel Matziev (quien ha relevado a nuestro protagonista en la investigación del caso a instancias del juez Mierck). La película finaliza poco después, cuando el protagonista acude a hablar con el Fiscal, y éste le entrega el diario de Lysia (exculpándolo así a ojos del policía) para que comprenda que estaba enamorado de la maestra “porque todos los rostros

⁵ Este detalle no figura en la novela, véase la descripción de la escena en las páginas 93-95 de nuestra edición.

⁶ Todo ello es un plano-secuencia que comienza con un trávelin lateral de izquierda a derecha y finaliza con un *tilt* descendente, que evocaría en este caso la mirada del fiscal hacia la corbata.

⁷ Un *red herring* es, en el argot policiaco, una pista falsa dispuesta por el narrador para confundir al lector.

⁸ En los manuales de escritura de guion cinematográfico se conoce a esta técnica de recompensa como “setup” (preparación) y “payoff” (resultado, recompensa).

⁹ Situación habitual en los policiacos invertidos, de los cuales quizá el ejemplo más insigne es la serie Colombo, o en otros subgéneros como la novela negra o el *thriller*, pero no en *Les âmes grises*, como veremos.

se acaban pareciendo”; en una resolución más bien torpe porque de nuevo subestima al espectador y su inteligencia: ¿qué policía no sospecharía inmediatamente de que se trata de una prueba fabricada por el Fiscal? Aimé Lafaille, nuestro policía en el film, no hace tal cosa. Tras regresar a su casa, Aimé recibe la carta de un colega policía bretón, quien le hace saber que busca a un asesino y violador de niñas pequeñas que ha logrado escapar de sus redes y probablemente se esconde en el frente: se trata de un tal Yann Le Floc. En este punto entendemos que se ha hecho justicia a través de una paradoja irónica: creyendo fusilar a un falso culpable, las autoridades han fusilado al asesino real. La película nos confirma esta hipótesis cuando nos filma la muñeca que escondía el bretón entre su ropa: es sin duda la misma muñeca que pertenecía a *Belle de Jour* y el bretón se excusa diciendo que “la encontró en el bosque”. Tras la revelación de la carta, Aimé recibe una visita: se trata de una monja, quien le trae a su bebé recién nacido (la mujer de Aimé estaba embarazada al comienzo del relato y fallece al poco tiempo de dar a luz en el hospital). La película termina con el plano de Aimé mirando a su hijo tumbado en la cama mientras su voz en off nos narra “Un bebé es algo muy frágil, un inocente” y asistimos a un fundido en negro y los títulos de crédito.

La novela, por el contrario, nos ofrece una resolución muy diversa, por no decir opuesta. Ninguna evidencia de que el pequeño bretón sea el asesino se nos suministra en forma de muñeca. Cuando el protagonista anónimo recibe la carta de su colega bretón, su reacción es muy diferente:

Je n’ai pas répondu à Vignoc. À chacun sa merde ! Il avait sans doute raison sur Le Floc, mais ça ne changeait à rien. Les petites étaient mortes, celle de Bretagne, celle de chez nous. Et le gosse était mort aussi, fusillé dans les règles. [...] L’étrange aussi, c’est que je me suis habitué à vivre dans le mystère, dans le doute, la pénombre, l’hésitation, l’absence de réponses et de certitudes. Répondre à Vignot aurait fait disparaître tout ça: d’un coup, il y aurait eu la lumière, qui rendait blanc Destinac, qui plongeait le petit Breton dans le noir. Trop simple. L’un d’eux avait tué, c’est sûr, mais l’autre aurait pu le faire, et au fond, entre l’intention et le crime, la différence était nulle. J’ai pris la lettre de Vignot et je me suis allumé une pipe avec. Pfuuuut! Fumée! nuage! cendres! néant! (Claudel, 2003: 271-272).

La cita corresponde al final del penúltimo capítulo. En el último capítulo, nuestro anónimo policía aún tiene otra confesión que realizarnos: todo el relato que hemos leído ha sido escrito en cuadernos, en una especie de diálogo con un personaje ausente: Clémence, su mujer fallecida. Han transcurrido tantos años que todos los personajes que evoca en el mismo ya hace mucho que han muerto. Y en cuanto a su hijo recién nacido, no existe el final abierto y esperanzador que la película nos ofrece, sino algo bien distinto:

Tu sais, le petit, notre petit, je n’ai pas pu lui donner de nom, ni même le regarder vraiment. Je ne l’ai même jamais embrassé comme un père aurait dû le faire. [...] Un innocent, comme on dit. L’avenir du monde. Un petit d’hommes. La perpétuation de la race. Mais pour moi, il n’était rien de tout cela, il était tout simplement ton assassin, un petit assassin sans conscience et sans remords, avec lequel il me faudrait vivre alors que tu n’étais plus là, qu’il t’avait tuée pour venir vers moi [...]. Je n’ai pas réfléchi bien longtemps. C’est venu tout seul. J’ai pris un gros oreiller. J’ai fait disparaître son visage. J’ai attendu, longtemps. Il n’a pas bougé. Pour employer les termes de ceux qui nous jugent ici-bas, il n’y a même pas eu de préméditation, c’était la seule chose que je pouvais faire et je l’ai faite. J’ai enlevé l’oreiller et j’ai pleuré. J’ai pleuré en pensant à toi, et non à lui [...] (Claudel, 2003: 275-276).

El relato finaliza con el anuncio del suicidio del protagonista, quien pone fin a la narración, a la investigación policial y su propia vida, ya que la última estaba ligada a las otras dos:

Tout à l’heure, j’ai dépendu la carabine de Gachentard. Je l’ai démontée, graissée, nettoyée, remontée, chargée. Je savais que j’allais finir aujourd’hui mon histoire. La carabine est maintenant tout à côté de moi. [...] Voilà. Je n’ai plus rien à dire. J’ai tout dit, tout confessé. Il était temps. Je peux maintenant te rejoindre (Claudel, 2003: 279-280).

Es en este punto (final del penúltimo y del último capítulos) cuando somos conscientes, en tanto que lectores, de que en ningún momento se trató de un relato policiaco con *fairplay*: a lo que hemos asistido es a la confesión de un asesino. El asesino real es el protagonista y narrador de la historia, policía por si fuera poco, quien ha matado a sangre fría a su propio bebé indefenso. Así, nuestro policía anónimo prefiere el vacío, la investigación eterna sobre otro crimen (que sólo le interesa secundariamente [el de *Belle de Jour*], como reflejo del suyo propio), a una solución definitiva, para dar algún sentido a su vida. Su posición moral es que todos podríamos ser un asesino: de ahí la importancia de su carácter anónimo, que la película destruye al proporcionarle un nombre propio, Aimé Lafaille. Si bien “Aimé” reviste un tinte irónico, no olvidemos que, al distorsionar el final de la novela, este toque de humor negro también escapa al espectador que desconozca el final de la obra adaptada, puesto que en la película el policía es amado y por tanto bien podría amar a su vez al bebé, y más teniendo en cuenta que calificarlo de “inocente” y cortar en ese momento la cinta lo exculparía de toda responsabilidad sobre la muerte de su madre.

Esta inversión del horizonte de expectativas, esta traición a los códigos del policiaco-enigma en un relato que se nos ha presentado desde su primera página haciéndose pasar por tal cosa, constituye un subgénero policiaco diferente del *whodunnit*. Este tipo de relatos que se aleja de los convencionalismos del policiaco estándar y lo parodian, hacen explotar, trascienden o contestan se convierten así en un subgénero muy concreto cuya denominación es problemática. “Policiaco metafísico”, “metapoliciaco”, “antipoliciaco”, “policiaco experimental”... cada una de las etiquetas

arroja luces y plantea problemas a un tiempo¹⁰. El carácter antipoliciaco del relato escrito es tanto más importante o clave en cuanto que constituye una marca estilístico-semántica recurrente en muchísimas de las narraciones de Philippe Claudel: así Thierry Durand firma un artículo en el que compara la “Faillite transcendantale chez Philippe Claudel et Philippe Raymond-Thimonga” y nos habla de “exemplaires d’une angoisse contemporaine [...] C’est la figuration, non dénuée de paradoxe, l’effacement du sens ultime [...]” (Durand, 2017: 147). La dureza existencial del crimen no resuelto y la “apariencia” de cuento mortífero, poderoso y venenoso es evocado por Fillon (2023) junto con otras obras del autor como *Le rapport de Brodeck* (2007). Idéntico concepto es evocado por Fabrice Gabriel (2023) en un artículo titulado “Noirceur Métaphysique De Philippe Claudel” cuando se pregunta a propósito de *Crépuscule*, última obra de Claudel: “Importe-t-il au fond de trouver un coupable? Dans cet univers crépusculaire, la vérité même ne semble d’aucun secours, et toute élucidation illusoire”, afirmación perfectamente aplicable a *Les âmes grises*.

Ahora que hemos podido constatar cómo la película convierte una narración antipoliciaca en una narración supuestamente policiaca (supuesto del que nos ocuparemos un poco más adelante para examinarlo con más atención), la no-resolución del asesinato en resolución justa (recuperando así la función de catarsis social del policiaco tradicional) y a un protagonista indolente e infanticida en testigo inocente y alelado al que se le resuelven los asesinatos por sí solos, podemos regresar con redoblado asombro a la escena en la que Aimé Lafaille recibe de las manos de su cuñado (personaje inventado también, que sustituye a Gachentard) el rifle con el que se suicidará al final de la novela. La inscripción del rifle es la misma en la película y se nos ofrece en un plano detalle muy cuidadoso:



“Tu ne sentiras rien” (*setup – payoff*). Minuto 12:43

El realizador se toma el tiempo de iluminar cuidadosamente el plano para simular con la luz el efecto que el narrador de la novela nos describe: con el paso de los años, la inscripción de la carabina parece haberse desgastado en el centro y de la frase “Tu ne sentiras rien” (inicialmente grabada como homenaje al talento del cazador, quien con un solo disparo es capaz de abatir inmediatamente la presa y por tanto ella no siente el dolor de la agonía), ya sólo quedan legibles “Tu ... rien” (Claudel 2003: 80-81): es decir, la ironía del destino hace que la frase dedicada a la presa acabe definiendo al nuevo poseedor del rifle: la apatía, la indolencia, la indiferencia, la incapacidad de amar terminan por definir al protagonista (quien recibe el arma en la novela para evitar que Gachentard haga alguna tontería con ella). Esta insensibilidad emotiva termina por reducirlo también desde el punto de vista existencial, y así se convierte en nada, tanto figurada como literalmente (cuando se suicida al final del relato con la misma carabina). La preparación del momento encuentra su eco dramático casi doscientas páginas más adelante con la realización de la profecía inscrita en el rifle. Sorprende, por tanto, de nuevo, que el film se tome el cuidado y la molestia de transponer la inscripción de la carabina cuando no existe eco alguno posterior que recupere el significado trágico de la inscripción, ya que Aimé, como recordamos, no se suicida ni expresa intención alguna de hacerlo nunca. Queda pues, como héroe un tanto pasivo de su propia historia, pero nunca como el criminal oculto de la misma.

Por tanto, la desviación de la película en cuanto al género de la novela (en tanto que “antipoliciaco”), resulta tan monumental como confusa e inexplicable, en todos y cada uno de los momentos en los que elige desviarse del tono,

¹⁰ No es nuestra intención entrar aquí en un debate terminológico que se nos antoja estéril. El lector interesado podrá consultar Martín Cerezo, 2008: 23-24; Cawelti, 1999: 44-55 o Irwin, 1994:12 para más detalles.

códigos y género de su relato homónimo. Al producirse la inversión de una inversión (esto es, la reconversión de un antipolicíaco en un policíaco), múltiples convenciones genéricas se violan y carecen de sentido. Es completamente comprensible la reducción del material original en cuanto al desarrollo exhaustivo de las múltiples tramas secundarias de la novela. La enorme simplificación de la coordenada temporal (que prescinde de la constante analepsis y prolepsis) se explica para facilitar una narración que se centra en el crimen y condensa la energía y atención del espectador en el foco del relato, pero al convertir el final de la historia en una resolución cualquiera de un policíaco-enigma (el Fiscal es inocente sin duda alguna, el asesino es el bretón desertor, el bebé es un pobre inocente al que se mira sin intención homicida), de inmediato el espectador conocedor del género se percatará de la violación flagrante del *fairplay* de toda novela-enigma: no hemos tenido a nuestra disposición ninguna pista para resolver el crimen por nosotros mismos; se nos ha limitado, al igual que a nuestro detective, a ser testigos de una investigación que se resuelve por sí misma y por tanto la película ni siquiera constituye un policíaco clásico, sino un relato de crímenes¹¹.

En conclusión, si el concepto “fidelidad al espíritu de la obra” resultaba elusivo a la hora de valorar el talento de una adaptación filmica, parece obvio que en el caso que nos ocupa, poca fidelidad parece revestir una adaptación que decide prescindir ni más ni menos que del subgénero que define esencialmente tanto a nuestro autor cuando escribe policíacos como a *Les âmes grises* en concreto.

Sin duda la película presenta otros méritos notables (sobre los cuales no cabe dudar, en especial en cuanto a la actuación se refiere, con actores como Jean-Pierre Marielle, Jacques Villeret, Marina Hands o Denis Podalydès) y su visionado podrá satisfacer a los desconocedores de la obra que el film adapta, pero si valoramos su talento limitándonos a su éxito en tanto que adaptación, la película presenta graves deficiencias: carece de la determinación necesaria para mostrarnos en pantalla el asesinato de un bebé, pero no compensa esa ausencia de negrura existencial con un puzle lo suficientemente atractivo (de hecho, no existe tal puzle) como para retener la atención ni para poner a prueba el talento investigador del espectador modelo.

Cómo último apunte podemos señalar que el propio Philippe Claudel figura en los créditos como adaptador de su propio guion, junto con Yves Angelo; lo cual constituye quizás el enigma más enrevesado que la cinta nos ofrece: ¿por qué renunciar a las marcas de estilo y género que caracteriza su texto cuando son traspuestos a la pantalla? Philippe Claudel ha dirigido películas como *Il y a longtemps que je t'aime* (2008), por tanto es perfectamente consciente de la complejidad que supone adaptar un guion y el trasvase del lenguaje literario al filmico. La respuesta a este interrogante se pierde en los entresijos secretos del complejo proceso de producción y nos deja como críticos, paradójicamente, sin la respuesta a un nivel meta, cuando tenemos todas las respuestas que no deberíamos haber recibido en nuestro primer nivel de lectura.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland, (1953) *Le degré zéro de l'écriture*. París, Gallimard.
- Caillouis, Roger, (1974) “Puissances du roman”. Reeditado en *Approches de l'imaginaire*, París, Gallimard.
- Carrasco Yelmo, Silvano, (2017) *Narrativas policíacas de la palabra a la imagen: novela francesa, cine y videojuegos del s. XX al s. XXI*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Cawelti, James. G., (1999) “Detecting the Detective” in *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*. [en línea]. Vol. 12, nº3, pp. 44-55. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/08957699909598067> [último acceso el 3 de octubre de 2023].
- Chandler, Raymond, (1996) *El simple arte de matar* (texto bilingüe). España, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León.
- Claudel, Paul, (2003) *Les âmes grises*. París, Stock.
- Clerc, Jeanne-Marie & Monique Carcaud-Macaire, (2004) *L'adaptation cinématographique et littéraire*. París, Klincksieck.
- Clerc, Jeanne-Marie, (1985) *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*. París, Université de Metz.
- Dubois, Jacques, (1992) *Le roman policier ou la modernité*. París, Nathan.
- Durand, Thierry, (2017) “Faillite transcendantale chez Philippe Claudel et Philippe Raymond-Thimonga” in *The French Review*, Vol. 91, nº. 1, pp. 147-158.
- Fillon, Alexandre, (2023) “Le conte noir de Philippe Claudel” in *Les Echos*, París, 4 de febrero de 2023.
- Gabriel, Fabrice, (2023) “Noirceur Métaphysique De Philippe Claudel” in *Le Monde*, 27 de enero de 2023, p. 4.
- Gaudreault, André & Groensteen, Thierry, (1998) *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation*. París, Éditions Nota Bene.
- Gimferer, Pere, (2012) *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral.
- Haycraft, Howard, (1992) *Murder for Pleasure*. Londres, Davies.
- Irwin, John T., (1994) *The mystery to a solution*. Baltimore & Londres, The Johns Hopkins U. P.
- Johnson, Steven, (2006) *Everything Bad Is Good for You*. Londres, Penguin Books.
- Knight, Stephen, (1980) *Form & Ideology in Crime Fiction*. Bloomington, Indiana University Press.
- Knox, Ronald Arbutnott, (1929) “Ten Rules for a Good Detective Story” in *Publishers' Weekly*, 5 de Octubre, p. 17.
- Martín Cerezo, Iván, (2008) *Poética del relato policíaco*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Moretti, Franco, (2007) *La literatura vista desde lejos*. Barcelona, Marbot ediciones.

¹¹ Stephen Knight (1980: 8-38) cita el ejemplo del *Newgate Calendar*, folletín muy de moda en el siglo XIX en Inglaterra, como antecedente de una narración criminal con investigación, pero que está lejos de constituir un relato policíaco.

- Panek, Leroy, (1987) *An Introduction to the Detective Story*. Ohio, Bowling Green State University Popular Press.
- Peña-Ardid, Carmen, (2009) *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra.
- Rzepka, Charles (2005) *Detective Fiction*. Cambridge, Polity Press.
- Sánchez Noriega, José Luis, (2000) *De la Literatura al Cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona, Paidós.
- Wright, Willard Huntington (S. S. Van Dine), (1992) "Twenty rules for writing detective stories" in Haycraft, Howard, *Murder for Pleasure*. Londres, Davies, pp. 189-193.
- Zunshine, Lisa, (2006) *Why we read fiction*. Columbus, Ohio State University Press.

Filmografía

- Angelo, Yves, (2005) *Les âmes grises*. Epithète Films, France 2 Cinéma.
- Claudiel, Philippe (2008) *Il y a longtemps que je t'aime*. UCG Distribution.