TRAS LAS HUELLAS DE BILLY BUDD: UN ANÁLISIS DE *BUEN TRABAJO*

MIGUEL OLEA ROMACHO

1. INTRODUCCIÓN

Buen trabajo (Beau travail, Claire Denis, 1999) es quizá la película más celebrada de la directora francesa Claire Denis. La historia, basada en la novela corta de Herman Melville *Billy Budd, marinero*, se desarrolla en el asentamiento de la Legión Francesa en Yibuti, escenario de un particular triángulo entre hombres. El sargento Galoup (Denis Lavant) siente devoción por el comandante del regimiento Bruno Forestier (Michel Subor) y goza del respeto y la admiración de los soldados del grupo. Cuando Sentain (Grégoire Colin), un nuevo recluta, atrae la atención de Forestier después de participar en una arriesgada operación de rescate, Galoup lo percibe como una amenaza al temer que se haya convertido en la nueva cabeza visible del regimiento.

Denis traslada a este argumento el muy comentado motivo central de los celos y el homoerotismo de la obra de Melville, aunque bajo unas condiciones de narratividad y una postura autoral que aseguran que *Buen trabajo* sea una obra completamente distinta y no una adaptación meramente ilustrativa. Es más, la relación con el texto de Melville no se explicita en ningún momento durante los títulos de crédito, y la película apenas fue promocionada como una nueva versión cinematográfica de *Billy Budd*, que ya contaba con varias adaptaciones canónicas en el momento del estreno de *Buen trabajo*: la ópera de Benjamin Britten *Billy Budd* (1951), con libreto de E. M. Forster y Eric Crozier, el drama teatral de Robert Chapman y Louis Coxe *Billy Budd* (1952) o el film *Billy Budd* (Peter Ustinov, 1962). A diferencia de estos hipertextos más convencionales, el reconocimiento de la obra fuente en la película de Denis no es inmediato, y las relaciones con el clásico de Melville deben entenderse en el marco de un complejo proceso de transemiotización que tiene por resultado lo que comúnmente denominamos una «adaptación libre».

LAS ADAPTACIONES LIBRES NO SON UN CASO EXCEPCIONAL EN LA PRÁCTICA DE LA ADAPTACIÓN, SINO LA CONSTATACIÓN MÁS EVIDENTE DEL CARÁCTER TRANSFORMADOR INTRÍNSECO A ESTE PROCESO

Cabe señalar que entendemos el fenómeno de la adaptación como un procedimiento interpretativo que en ningún caso se reduce a la simple transposición de materiales ficcionales de un medio a otro. En este sentido, es útil recuperar las definiciones de François Vanoye, quien considera la adaptación como un «proceso de integración, de asimilación de la obra (o de ciertos aspectos de la misma) adaptado a la visión, a la estética y a la ideología propias del contexto de adaptación y de los adaptadores» (en Pérez Bowie, 2010: 7); Domingo Sánchez-Mesa, que la enuncia como «un proceso de toma de decisiones y de sucesivas elecciones» del que resulta «un texto cultural dotado del estatuto de "obra acabada y autónoma"» (Sánchez-Mesa, 2009: 134); o Robert Stam, que también rechaza la idea de la adaptación como copia para considerarla como una «energía transformadora» (Stam, 2005: 13) que actúa sobre la obra original. En la misma línea, Marie-Claire Ropars establece que la adaptación no tiene como finalidad «transponer o remodelar el relato, sino redoblar el texto haciéndole sombra, inscribiendo así la huella del escrito en la escritura originaria» (Ropars, 1998: 148-149), y también Linda Hutcheon advierte que «los adaptadores son primero intérpretes y después, creadores» (Hutcheon, 2006: 18), pues toda adaptación supone la apropiación del material adaptado. Con ello, las adaptaciones libres no son un caso excepcional en la práctica de la adaptación, sino la constatación más evidente del carácter transformador intrínseco a este proceso. José Luis Sánchez Noriega elabora una taxonomía que distingue entre diversos tipos de adaptación según uno de los criterios más extendidos a la hora de valorar esta práctica, la dialéctica «fidelidad/creatividad». Aunque defendemos que la idea de fidelidad no resulta operativa para el estudio complejo de las reescrituras, es difícil pasar por alto esta oposición de conceptos en el análisis de las relaciones entre una obra y su hipotexto. Citando a Gianfranco Bettetini, Noriega define la adaptación libre como aquella «que no opera ordinariamente sobre el conjunto del texto —que, en todo caso, se sitúa en un segundo plano— sino que responde a distintos intereses y actúa sobre distintos niveles: el esqueleto dramático, sobre el que se reescribe una historia, la atmósfera ambiental del texto, los valores temáticos o ideológicos, un pretexto narrativo, etc.» (Sánchez Noriega, 2000: 65). Comprobaremos hasta qué punto *Buen trabajo* responde a las transformaciones enumeradas en esta definición y, de tal modo, constituye un ejemplo valioso para el estudio de modos alternativos de adaptación de textos literarios canónicos. Para ello, estudiaremos la complejidad transtextual de la película y la red de interferencias articulada alrededor de la novela de Melville, así como su trasvase al discurso fílmico en diálogo con otros sistemas expresivos, pues una comprensión de la relación «cine-literatura» solo tiene sentido en el marco más amplio de las relaciones que se establecen entre una pluralidad de medios.

2. CONTEXTO DE RECEPCIÓN

En general, no es frecuente que el reconocimiento de una obra como adaptación deba atender a un trabajo hermenéutico que permita desvelar el texto en el que está basada. Con *Buen trabajo* el reto se plantea desde el mismo título, que no responde al nombre del relato de Melville como sí es el caso de las adaptaciones antes mencionadas. Stam observa que conservar el título del texto fuente permite a las adaptaciones «aprovecharse de un mercado preexistente» (Stam, 2000: 65) y del ca-

pital cultural de la obra adaptada. Por el contrario, el hecho de que una adaptación emplee un nuevo título es indicativo de una transfiguración particular de ciertos aspectos de la obra, tales como su postura ideológica o perspectiva narrativa y localización espaciotemporal[1]. Como destaca Catherine Grant (2002: 58) en su estupendo artículo sobre el film de Denis, las adaptaciones libres permiten a los autores reconfigurar los textos literarios clásicos de acuerdo con sus propias marcas de estilo y en conexión con otros intertextos. Sánchez Noriega considera el «genio autoral» como el principal factor que hay detrás de este tipo de adaptaciones, que no se plantean como «plasmación visual de la historia novelada» (Sánchez Noriega, 2000: 66), sino como objetos autónomos que transforman el material literario de base desde la propia conciencia creadora del cineasta. Estas películas reúnen tanto a los seguidores del autor como a aquellos espectadores que sientan curiosidad por las modificaciones a las que se ha sometido el original en el proceso de reescritura.

Aunque el estatuto de *Buen trabajo* como adaptación resultaba difícil de apreciar en primera instancia, este fue uno de los aspectos más comentados en las críticas que recibió tras su estreno. La descripción de Grant del contexto de recepción puede arrojar luz sobre el tema. Solo dos elementos trazaban una conexión explícita con *Billy Budd* antes de su presentación en la Bienal de Venecia: los créditos musicales del final, en los que figuraba el empleo de fragmentos de la ópera de Britten para la banda sonora, y la página web de la productora Pyramid Films, en la que aparecía el poema de Melville *The Night March* para promocionar la película[2] (Grant, 2002: 67). Por lo demás, nada hay en los elementos paratextuales que apunte a la obra de Melville, aunque la cartelería remita de forma clara al antagonismo fundamental entre los dos personajes del relato.

Sin embargo, alude Grant, en los programas del festival italiano apareció un nuevo crédito que vinculaba ambos textos: «Soggetto dalla novella *Billy Budd, Sailor* di Herman Melville» (Grant, 2002: 67). Podemos considerar que a partir de este momento se da un cambio fundamental en la promoción de la película como adaptación. Un mes después de su estreno en Venecia, añade la autora, el programa del Festival de Cine de Nueva York también incluía una breve presentación de *Buen trabajo* bajo el título «A note from Claire Denis», que comprendía dos poemas de Melville encabezados por las palabras «Inspired by Herman Melville's "Billy Budd"».

EL HECHO DE QUE UNA ADAPTACIÓN EMPLEE UN NUEVO TÍTULO ES INDICATIVO DE UNA TRANSFIGURACIÓN PARTICULAR DE CIERTOS ASPECTOS DE LA OBRA, TALES COMO SU POSTURA IDEOLÓGICA O PERSPECTIVA NARRATIVA Y LOCALIZACIÓN ESPACIOTEMPORAL

De tal modo, Grant identifica esta explicitación del texto fuente con el paso del largometraje por festivales internacionales y su promoción fuera de Francia. La obra de Denis contaba ya con relevancia en el panorama nacional, y también los actores protagonistas eran bien conocidos. Asimismo, el interés por *Buen trabajo* iba más allá de los circuitos del *art house* propios de la directora, dado que su historia sobre la Legión Extranjera podía atraer a un público más amplio. Sin embargo, estos factores no resultaron decisivos en la recepción de la película fuera de las fronteras francesas[3], donde sí cobra importancia el reconocimiento de las conexiones literarias de *Buen trabajo* con un texto canónico de la tradición anglófona como *Billy Budd*. Es por este motivo que, a pesar de los cambios sustanciales en el relato, un título, ambientación y cronotopo diferentes, la profusión de intertextos y su abstracción formal, todos parecían saber que la película se trataba de una adaptación del clásico de Melville.

3. TRAS LAS HUELLAS DE BILLY BUDD

A pesar de la naturaleza oscura de la relación intertextual que liga a una y otra obra, el comienzo de la película nos proporciona ya algunos indicios sobre la presencia del relato de Melville. Sobre los títulos de crédito suena un fragmento instrumental de la ópera que Britten basó en *Billy Budd*, pero la mezcla de sonido y la ausencia de parte cantada impiden que relacionemos esta música con la novela de forma intuitiva. Después de una serie de imágenes que ayudan a establecer el contexto de manera impresionista —un plano secuencia a lo largo de un mural en el que puede verse dibujado un grupo de soldados, escenas en las que algunas mujeres bailan en un club nocturno, un hombre gritando por teléfono «Yibuti, Yibuti» y un tren lleno de gente que cruza un paisaje desierto, entre ellas— volvemos a escuchar la música de Britten en un contexto distinto. El coro «O heave! O heave away, heave! O heave!» de la escena tercera del acto segundo de la obra acompaña los ejercicios matinales del regimiento, más cercanos en su planteamiento a la meditación y la danza clásica que a la práctica militar. La partitura de Britten volverá a aparecer en secuencias similares, en las que Denis suspende cualquier intención narrativa para recrearse en la figura masculina y en la radicalidad del gesto y el movimiento. Es en estas escenas en las que la música actúa de forma más evidente como una alusión «que evoca otra narrativa distinta en el contexto del film», según define Anahid Kassabian el empleo de la banda sonora como «cita musical» (Kassabian, 2001: 50). La referencia no señala una relación de continuidad entre el relato de la ópera de Britten y *Buen trabajo* en lo que a la historia respecta, dado que su función es mayormente enfática y está destinada a ensalzar la belleza del cuerpo masculino, que constituye uno de los motivos centrales de la novela de Melville. Resulta coherente que Denis elija la ópera de Britten para acompañar los ejercicios coreográficos y solemnes de los soldados, pues en ellos puede reconocerse la atención a las formas masculinas que recorre *Billy Budd*. La directora se sirve de la iluminación natural y la posición de la figura humana en el paisaje para subrayar los valores plásticos de la corporalidad de los actores, en un tratamiento escultórico del cuerpo tampoco ajeno al relato: «Fundido en el molde peculiar de los ejemplos físicos más hermosos [...], mostraba en su cara ese aire humano de buena naturaleza reposada, que los escultores griegos dieron en algunos casos a su heroico hombre fuerte, Hércules» (Melville, 2012: 220). *Buen trabajo* puede proponerse así como una suerte de comentario o paráfrasis de estos momentos descriptivos del relato original, situándose como un ejemplo claro del «cine del cuerpo» en el que, en palabras de Gilles Deleuze, el personaje debe «reducirse a sus propias actitudes corporales» (Deleuze, 1987: 255). Para ello, al realismo psicologista de la caracterización de los personajes de Melville se opone un retrato mediado por el concepto de «corporeización» o *embodiment*, noción que Erika Fischer-Lichte (2017: 176) emplea en el seno de los estudios teatrales para designar la forma en que el personaje está determinado por los actos performativos que genera y que traen a presencia su corporalidad particular. De este modo, la obsesión del maestro de armas Claggart con el gaviero Billy Budd es expresada en la película en términos corporales, pues en los encuentros de sus homólogos Galoup y Sentain la rivalidad entre ambos siempre emana de la presencia física. Es, por ejemplo, el caso de la escena en la que Galoup provoca al recluta demostrando que puede hacer flexiones más rápido, o el momento en que el sargento y Sentain dan vueltas

BUEN TRABAJO PUEDE PROPONERSE COMO UNA SUERTE DE COMENTARIO O PARÁFRASIS DE ESTOS MOMENTOS DESCRIPTIVOS DEL RELATO ORIGINAL, SITUÁNDOSE COMO UN EJEMPLO CLARO DEL «CINE DEL CUERPO»

en círculos de forma desafiante, en otra secuencia de solemnidad operística en la que la música de Britten vuelve a cobrar un papel hegemónico. Concretamente, en esta escena se recupera otra constante del relato de Melville, el enfrentamiento entre Claggart y Budd a través de la mirada. Tanto en el texto literario como en la película son escasos los diálogos entre ambos personajes, que comunican su rivalidad principalmente a través del cruce de miradas, algo que es también anticipado por el cartel promocional. Así, en *Billy Budd* la confrontación directa y definitiva entre ambos marineros no llega hasta el capítulo diecinueve, cerca del final de la novela. Hasta entonces, el «Bello Marinero» es objeto del encono de su superior desde la distancia: «Sí, y a veces, la expresión melancólica tenía un toque de suave anhelo, como si Claggart hubiera podido incluso querer a Billy [...]. Pero esto era algo fugaz y rápidamente se arrepentía de ello, por así decirlo, con una mirada inexorable, que pellizcaba y retorcía la cara hasta darle una semejanza momentánea a una nuez rugosa» (Melville, 2012: 258). Igualmente, la importancia de la mirada en la obra de Melville se deja notar en la construcción de la secuencia en la que se presenta por vez primera a Galoup y Sentain, a bordo de una lancha motora. La cámara muestra en primeros planos las caras, todavía anónimas, de algunos de los soldados del regimiento. Los actores tienen la mirada fija en algún lugar fuera de campo, y los cortes de cámara colocan en sucesión los rostros de los tripulantes del bote de manera indistinta. El último de los reclutas en aparecer es Sentain, en el que el objetivo se detiene más tiempo después de un elocuente movimiento de cámara. Seguidamente, vemos a Galoup en un contraplano, el único de los pasajeros que no tiene la mirada perdida sino centrada en Sentain, iniciándose así la relación de fascinación y odio con el recluta.

TANTO EN EL TEXTO LITERARIO COMO EN LA PELÍCULA SON ESCASOS LOS DIÁLOGOS ENTRE AMBOS PERSONAJES, QUE COMUNICAN SU RIVALIDAD PRINCIPALMENTE A TRAVÉS DEL CRUCE DE MIRADAS

3.1. Cambios en la focalización

Enseguida se introduce la segunda línea temporal de la película, en la que Galoup se encuentra en Marsella y reflexiona en un diario sobre los acontecimientos ocurridos en Yibuti cuando aún era miembro de la Legión. No sabremos hasta el final que el personaje fue expulsado por haber causado la desaparición de Sentain, a quien abandonó en el desierto con una brújula rota. A partir de este momento, la película cambia constantemente de localización y marco temporal, en una yuxtaposición entre Marsella, lugar de la voz en *off* de Galoup y contexto en el que realiza sus actividades diarias como civil en Francia, y los últimos días en el campamento de Yibuti. En cualquier caso, a pesar de la dificultad que supone distinguir entre las dos líneas temporales e identificar a los personajes secundarios en estas primeras secuencias, la naturaleza del triángulo central no tarda en esclarecerse, y pronto se establece la estructura dramática básica que *Buen trabajo* toma de *Billy Budd*. En los primeros quince minutos, Galoup explica los celos que sintió hacia Sentain desde el día en que se alistó, y también recuerda sus sentimientos por el comandante Forestier: «Bruno Forestier. Me siento tan solo cuando pienso en mi superior. Lo respetaba mucho. Me caía bien. Mi comandante. Un rumor lo acompañaba desde la guerra de Argelia. Nunca se confió a mí. Dijo que era un hombre sin ideales, un soldado sin ambición. Yo lo admiraba sin saber por qué». Conviene en este punto recordar cómo se estructura el triángulo de relaciones en el texto de Melville. Galoup, Sentain y Forestier se identifican con el maestro de armas Claggart, el marinero Billy Budd y el capitán Vere, respectivamente. Las intrigas entre los tres, movidas por el deseo, la envidia y la actitud paranoica

de Claggart/Galoup, son muy similares en novela y película, si bien en esta última cuentan con una resolución distinta. Después de que Claggart denuncie a Billy ante el capitán para minar su confianza hacia él, Vere cita a los dos en su camarote. Ante las acusaciones injustas vertidas por Claggart, Billy lo empuja en un exabrupto y el maestro de armas muere al golpearse la cabeza. Vere queda como único testigo del accidente y organiza un juicio de guerra sumarísimo que concluye con la condena a muerte del gaviero, que es ahorcado en un penol del navío Bellipotent. El narrador relata cómo en sus últimos días el capitán Vere aún seguía atormentado por el ajusticiamiento del marinero y, en su lecho de muerte, tras haber sido herido en una batalla contra un barco francés, «Billy Budd» fueron sus últimas palabras.

Por su parte, en *Buen trabajo* también tiene lugar la confrontación entre Claggart/Galoup y Billy/Sentain. El incidente se produce después de que el recluta salga en ayuda de un compañero al que Galoup había castigado duramente por ausentarse de su puesto para asistir al rezo en la mezquita. El sargento responde propinándole una bofetada a Sentain, que golpea a Galoup y hace que caiga al suelo en una secuencia en la que la cámara lenta es usada para marcar un punto de inflexión en la historia también presente en la novela. No obstante, Galoup no muere y en la siguiente escena vemos cómo abandona a Sentain en el desierto a una muerte casi segura. Lo último que el espectador conoce sobre Vere/Forestier es que expulsa a Galoup del ejército tras la desaparición de Sentain, que finalmente es encontrado y reanimado por un grupo de lugareños. Así, el personaje que sobrevive a los acontecimientos para expresar remordimiento por el destino de Billy/Sentain es el propio Galoup, y no Vere/Forestier como sucede en el relato original.

Esta solución argumental está detrás de algunas de las transformaciones más importantes de la narrativa de *Buen trabajo*. Por un lado, el narrador omnisciente de *Billy Budd* deja paso a la focalización interna de Galoup, convirtiéndolo en centro del relato. Los elementos del diario y la voz en *off* permiten llevar a la película la relación fundamental entre culpa y deseo en la que se apoya la novela, expresada por medio de la introspección de Galoup. A su vez, la narración en primera persona tiene repercusiones directas sobre las intenciones de veridicción en el relato original. Mientras que el narrador de Melville hace especial hincapié en que los hechos contados ocurrieron realmente, razón a la que alude para justificar el discurrir irregular de la historia —«La simetría de forma que se puede alcanzar en la ficción pura no se puede conseguir tan fácilmente en una narración que tiene menos de fábula que de realidad» (Melville, 2012: 299)—, la correspondencia exacta entre los hechos narrados por Galoup, presa del remordimiento y los pensamientos suicidas, y el transcurso real de los acontecimientos siempre resulta ambigua. En este sentido, podemos considerar que frente a los códigos de verosimilitud propios del narrador externo en la obra de Melville se opone la cualidad falsable de la imagen-tiempo en *Buen trabajo*.

FRENTE A LOS CÓDIGOS DE VEROSIMILITUD PROPIOS DEL NARRADOR EXTERNO EN LA OBRA DE MELVILLE SE OPONE LA CUALIDAD FALSABLE DE LA IMAGEN-TIEMPO EN *BUEN TRABAJO*

Es pertinente recordar que el cambio fundamental que Deleuze reconoce en la evolución hacia un cine moderno es el de un nuevo entendimiento del tiempo. Mientras que en la imagen-movimiento del cine clásico el tiempo era entendido como una totalidad dependiente del conjunto orgánico de secuencias resultado del montaje, en el cine de la imagen-tiempo este se convierte en una estructura de la visualidad, de modo que la imagen ya no es solo una representación del objeto sino también de su duración. La novela de Melville, aunque abiertamente digresiva en su narración,

no deja de participar de la concepción aristotélica de la estructura temporal que Deleuze relaciona con la imagen-movimiento, ordenada según la división tripartita de planteamiento, nudo y desenlace. Por otro lado, la narración no fiable del film de Denis y el detenimiento sobre imágenes y secuencias desprovistas de sustento argumental hacen que *Buen trabajo* se identifique fácilmente con los rasgos que el filósofo atribuye a la nueva comprensión del tiempo en el cine moderno. Esto da lugar a una bifurcación continua del tiempo en la misma imagen, que deja de ser verídica para hacerse «esencialmente falsificante», pues ahora está recorrida por una «potencia de lo falso» que plantea la simultaneidad de presentes y pasados no necesariamente verdaderos[4] (Deleuze, 1987: 177-178).

LA DUALIDAD ENTRE DESEO Y DISCIPLINA EN MELVILLE ES DRAMATIZADA POR DENIS EN EL TRATAMIENTO DEL CUERPO

No obstante, Grant (2002: 66) comenta que *Buen trabajo* ha sido quizás la adaptación que mejor ha trasladado el tono digresivo de Melville y las continuas interrupciones que detienen el curso del relato en *Billy Budd*, así como su retórica ambigua y poder connotativo: «En este asunto de escribir, aunque uno decida seguir por el camino principal, algunos desvíos laterales tienen un atractivo difícil de resistir. Voy a vagar por uno de esos caminos. Si el lector me hace compañía, me alegraré. Al menos, nos podemos permitir ese placer que se dice, perseverantemente, que hay en pecar, pues esta digresión será un pecado literario» (Melville, 2012: 225). El largometraje de Denis se apropia de la preterición y la perífrasis del narrador de Melville, que se desvía de la historia para comentar el contexto histórico del periodo, ofrecer su opinión sobre algunas batallas navales o contar anécdotas personales. La adopción de *Buen trabajo* de muchas de las convenciones narrativas del cine de arte y ensayo tiene un efecto similar, pues permite a la película contar la historia a través de «elipsis y redundancias, mostrando una preferencia clara por la evocación de significados potenciales en la yuxtaposición de imágenes y sonidos a menudo desprovista de una lógica causal o explicativa» (Grant, 2002: 65-66). De forma análoga, según comenta Elizabeth Alsop (2014: 16), *Billy Budd* se mueve en una tensión continua entre el deber, la obligación y el decoro y la amenaza de su disrupción, algo que resulta evidente en el relato esquivo del narrador pero también en momentos de la historia como el puñetazo de Billy a Claggart y la muerte accidental de este —«Un instante después, rápido como la llama de un cañón disparado de noche, su brazo derecho se disparó…» (Melville, 2012: 269)—. La dualidad entre deseo y disciplina en Melville es dramatizada por Denis en el tratamiento del cuerpo, lo cual puede notarse en el contraste entre las acompasadas coreografías de los legionarios durante sus estiramientos y el baile en solitario de Galoup con el que finaliza la película. Al ritmo del clásico del *eurodance The Rhythm of the Night*, el personaje protagoniza una danza acrobática y desenfrenada que se prolonga incluso después de los créditos finales. De esta forma, el despliegue corporal del personaje invierte el curso predecible de acontecimientos de las últimas escenas, en las que se muestra a Galoup en su habitación empuñando un arma en actitud suicida. Atendiendo a estas últimas secuencias, Judith Mayne subraya que el cuerpo de Galoup, «ya sea en la contemplación solemne de su muerte o en un baile frenético sobre la pista, no puede escapar de la dualidad entre el orden y el deseo, el deber y la pasión» (Mayne, 2005: 101). Ante esta escena final, no puede evitarse recordar la descripción que Melville hace de Claggart: «Aunque el ánimo equilibrado y la conducta discreta del hombre parecerían indicar una mente especialmente sujeta a las leyes de la razón, sin embargo, en el fondo de su corazón, parece revolverse en total exención res-

pecto a esa ley…» (Melville, 2012: 245-246). Alsop localiza la oposición entre razón y deseo no solo en las actitudes corporales del film, sino también en su construcción narrativa. Aunque la narración está focalizada a través de Galoup, *Buen trabajo* está recorrida por una serie de imágenes que no parecen corresponderse «con ninguna subjetividad o cronología concretas» (Alsop, 2014: 17). Es el caso de las escenas en las que las mujeres de Yibuti[5] aparecen en su vida diaria, ya sea comprando, viajando o realizando labores del campo y, en general, involucradas en una serie de actividades ajenas a los legionarios.

Por otra parte, los cambios en la narración también pueden explicarse si atendemos a la relación intertextual que *Buen trabajo* mantiene con *El soldadito* (Le petit soldat, Jean-Luc Godard, 1963). La filiación con esta película ha sido comentada por Mayne (2005: 95) como una estrategia constructora de sentido que hace que la adaptación de Denis responda a la intención de filmar el relato de Melville como si se tratara de una obra de la *Nouvelle Vague*. Las referencias a la película de Godard comienzan con las primeras palabras pronunciadas por la voz en *off* de Galoup: «Marsella, finales de febrero. Ahora tengo tiempo libre». La última frase es la misma que pronuncia Bruno Forestier en el final de *El soldadito*. Forestier, protagonista de Godard interpretado por Michel Subor, es recuperado por Denis en *Buen trabajo* para un extraño *crossover*. En una entrevista, la directora imagina el destino del personaje, afirmando que «después de asesinar al corresponsal del Frente de Liberación Nacional argelino, Forestier se alistó en la Legión Francesa» (Lalanne y Larcher, 2000: 51) y llegó a ser comandante. El personaje de Subor no es el único homenaje de *Buen trabajo* a *El soldadito*, pues la película también utiliza el dispositivo narrativo empleado por aquella, la voz en *off* (Mayne, 2005: 94).

El cambio de contexto de la historia con respecto al original de Melville se explica en esta relación intertextual, que vuelve a emplazar a Forestier en el continente africano. Además, ello permite a Denis profundizar en la temática postcolonial que le ha interesado desde su ópera prima *Chocolat* (1988) hasta obras como *Una mujer en África* (White Material, 2009).

3.2. The Rhythm of the Night: el discurso queer de *Buen trabajo*

El ambiente militar sustituye al contexto naval de *Billy Budd* al tratarse también de un entorno enteramente masculino como es el caso de la Legión Francesa a finales de los noventa. Ya apuntábamos que el motivo del homoerotismo en la novela ha sido uno de los temas más discutidos por la crítica literaria. La belleza física de Billy ocupa un lugar central en el relato y el antagonismo de Claggart se debe fundamentalmente al deseo frustrado hacia el «Bello Marinero», tal y como es apodado por el narrador. Cuando el maestro de armas avisa al capitán Vere sobre los peligros de Billy Budd, la advertencia fruto de los celos pasa nuevamente por la admiración de la belleza del gaviero («Ya ha notado usted sus bellas mejillas. Bajo esas margaritas de puntas rosadas puede haber una trampa» [Melville, 2012: 264]). Igualmente, para el lector no pasa desapercibido el erotismo de las descripciones de Melville, que relata cómo la apariencia apolínea del marinero atraía al resto de tripulantes del Bellipotent como «a los tábanos la miel» (Melville, 2012: 215). *Buen trabajo* puede considerarse como una adaptación abiertamente *queer* de *Billy Budd*, en la que el énfasis en los cuerpos de los soldados trae a primer término la tensión existente en el ejército entre los sentimientos de camaradería, solidaridad y amor entre hombres, y el tabú de la homosexualidad.

Grant (2002: 65) encuentra plausible el hecho de que el triángulo se estructure de otra manera en la película para reflejar la ambigüedad que algunos críticos han localizado en las motivaciones de Claggart y Vere en la novela. La supervivencia de Galoup y su papel como narrador en *off* plantea una relación de afinidad en el retrato de los

LA SEXUALIDAD DEJA DE ESTAR EXCLUSIVAMENTE ASOCIADA A LA INTERACCIÓN ENTRE CUERPOS PARA SEDUCIR AL ESPECTADOR DESPLAZANDO TODA SU ATENCIÓN HACIA MOMENTOS PURAMENTE PERFORMATIVOS

personajes del maestro de armas y el capitán en el hipotexto. Aunque el lector identifique a Claggart como el único personaje atraído hacia Billy, señala Eve Kosofsky Sedgwick (1990: 109), tanto este como Vere desean al marinero, si bien la retórica del relato lo muestra de maneras distintas: mientras que el deseo frustrado del primero puede considerarse como *privado*, la atracción del segundo, expresada a través de su autoridad como capitán del navío y del trato preferente, encuentra legitimación en un contexto *público*.

Por otra parte, una de las formas más efectivas de la película de Denis de recuperar el potencial *queer* del relato es su manera de encontrar nuevas formas de representación para el erotismo en el cine. En su crítica de *Buen trabajo*, Kent Jones celebra el descubrimiento de un cine que carece «de una orientación sexual específica» (Jones, 2000: 26), y que ha dejado atrás el monolitismo de la pareja heterosexual como elemento básico consolidado por los directores de la *Nouvelle Vague*. En esta línea, Elena del Río ha estudiado la manera en que el cine de Denis transgrede la estructura ideológica del *male gaze* formulando una nueva concepción del deseo y el erotismo totalmente alejada de los códigos binarios con los que habitualmente se ha representado en el medio. Las películas de la directora escinden la sensualidad de las escenas de sexo y sus representaciones normativas para trasladarla al propio lenguaje fílmico y «a toda la serie ilimitada de percepciones, sensaciones y afectos» que lo forman (Del Río, 2008: 149), dotando de erotismo a situaciones que generalmente carecen de tal relevancia en el vocabulario del cine clásico. De este modo, en *Buen trabajo* la sexualidad deja de estar exclusivamente asociada a la interacción entre cuerpos para seducir al espectador desplazando toda su atención hacia momentos puramente performativos. Nótese que la autora no emplea el término de seducción en un sentido metafórico, sino ateniéndose a su significado en el diccionario como «acto que aleja a una persona de su deber o conducta habitual» (en Del Río, 2008: 148). Así, el espectador es distanciado de los modos usuales de visionado y las convenciones narrativas tradicionales del medio fílmico para abrazar la contingencia y el azar de un nuevo tipo de relato que las rebasa por completo.

Además, la insistencia sobre la imagen de estos cuerpos de hombres supone un rasgo completamente subversivo desde un punto de vista de género si tenemos en cuenta que el medio fílmico ha estado marcado desde sus orígenes por una fobia a la figura masculina, apunta Laura Mulvey en una entrevista reciente para *Sofilm*. La autora va más allá y afirma que el cine de Hollywood «tenía fobia a la homosexualidad» (en Leroy y Ganzo, 2020: 84), dado que ha rechazado el cuerpo del hombre en la medida en que este puede ofrecerse como espectáculo y convertirse en un cuerpo sexualizado. En consecuencia, la respuesta a este tabú fue la espectacularización desmedida del cuerpo femenino, cuyo público objetivo era siempre un espectador hombre heterosexual cisgénero.

Muchos han querido ver en *Buen trabajo* una erotización del cuerpo masculino y, por tanto, una inversión directa de los códigos patriarcales del medio que no hace más que suscribir la lógica dual sobre la que estos se sustentan. La realidad es más compleja, y la mirada de Denis nunca resulta fetichizante. Preguntada por un entrevistador acerca de esta supuesta sexualización, la directora declara que se trata de un tema que le había preocupado durante el rodaje y que había compartido con los actores. Denis menciona que su intención de «de-objetualizar» los cuerpos puede notarse en escenas como la que muestra la ropa de ejercicio de

los soldados secándose en el tendedero (en Mayne, 2005: 97), que sucede a un plano en el que algunos reclutas cuelgan de unas sogas durante el entrenamiento y funciona como un tropo que libera la secuencia de cualquier carga sexual.

4. CONCLUSIÓN

Rainer Werner Fassbinder, otro gran adaptador *libre*, enunciaba a propósito de su versión de Genet *Querelle* (1982) los pasos que seguir para enfrentarse a la reescritura de cualquier texto literario, entre los que destacaba la necesidad de un cuestionamiento inequívoco de la obra y de su lenguaje, el desarrollo de una imaginación reconocible al instante como única y «el abandono de cualquier intento inútil de "completar" la obra literaria» (Fassbinder, 1992: 168-169).

Nuestro análisis de *Buen trabajo* prueba que Claire Denis responde de forma clara a este recetario, pues su adaptación de *Billy Budd* se libera de cualquier posición subsidiaria para erigirse como una lectura personal del clásico. Esta no se limita a la recuperación de la fábula original bajo algunas coordenadas distintas, como es el caso de las adaptaciones que reducen su inventiva a transportar los hechos y personajes del texto literario a una época y contexto diferentes. En su lugar, las transformaciones del film de Denis pueden localizarse en una fecunda relación interpretativa que afecta a todos sus elementos discursivos. Entre ellos están el establecimiento de una compleja red de relaciones intertextuales —que une la novela de Melville con la *Nouvelle Vague* y la ópera, así como con cierto entendimiento performativo o teatral del medio—, una estructura narrativa que dialoga con la focalización del relato de Melville en términos formales, la atención al cuerpo masculino y, asimismo, la ampliación de la interpretación *queer* de *Billy Budd* por medio de un discurso contrahegemónico que cuestiona las convenciones de género sobre las que se ha institucionalizado el medio fílmico. ■

NOTAS

1 Elizabeth Alsop reconoce como característicos este conjunto de cambios en el tipo de adaptación que nos ocupa. Al prescindir de algunos de los elementos narrativos más comunes en las reescrituras, tales como el título de la obra, los nombres de los personajes o el orden de los acontecimientos, Denis desafía a aquellos espectadores «más acostumbrados a identificar la diferencia que a detectar las relaciones de equivalencia» (Alsop, 2014: 16) cuando se enfrentan a una adaptación. De esta forma, corresponde al espectador trazar la continuidad que le permitirá reconstruir la relación intertextual que une ambas obras, explicitada desde el comienzo en adaptaciones más convencionales.

2 Grant llama la atención sobre el hecho de que otra película francesa de autor adaptaba un texto de Melville en el mismo año, *Pola X* (1999), interpretación de Léos Carax de la novela *Pierre o las ambigüedades*. El largometraje fue merecedor de la Palma de Oro en el Festival de Cannes, y quizás los responsables de la promoción de *Buen trabajo* eligieron no definirla como otra adaptación de Melville para que no se viera ensombrecida por la obra de Carax, que entonces contaba con mayor prestigio nacional e internacional que Denis (Grant, 2002: 68).

3 La prensa internacional también hizo especial hincapié en lo insólito de una mujer cineasta dirigiendo una película centrada en el mundo masculino y ambientada en un contexto postcolonial. En este sentido, el rodaje estuvo rodeado desde el comienzo por la polémica y toda clase de rumores que aseguraban que Denis estaba filmando «una película en contra del ejército francés, una cinta porno sobre legionarios y chicas etíopes o una película sobre la homosexualidad en la Legión» (Renouard y Wajeman, 2001: 5).

4 El carácter subjetivo de la narración de Galoup es sugerido al inicio por medio del montaje: un primer plano del agua del mar de Yibuti descubre paulatinamente el diario en el que escribe el personaje, en un fundido que mantiene brevemente la doble exposición de ambas imágenes en pantalla. De esta forma, el cariz sintético del fundido establece una relación de

continuidad entre las escenas de Yibuti y la escritura de Galoup.

5 Jonathan Rosenbaum estima que una de las mayores virtudes de *Buen trabajo* como película feminista es situar a las mujeres africanas como testigos de la acción, imponiendo un marco de ironía alrededor del relato «a la manera del coro en una tragedia griega» (Rosenbaum, 2000).

REFERENCIAS

Alsop, E. (2014). The Mercurial Quality of Being: Sudden Moves in *Beau Travail* and *Billy Budd*. *Adaptation, 7*(1), 14-24.

Del Río, E. (2008). *Deleuze and the Cinemas of Performance*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2012.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Fassbinder, R. W. (1992). Preliminary Remarks on *Querelle*. En M. Töteberg y L. A. Lensing (eds.), *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes by Rainer Werner Fassbinder* (pp. 168-170). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

Grant, C. (2002). Recognizing *Billy Budd* in *Beau Travail*: epistemology and hermeneutics of an auterist "free" adaptation. *Screen, 43*(1), 57-73.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Nueva York: Routledge.

Jones, K. (2000). The Dance of the Unknown Soldier. *Film Comment, 36*(3), 26-27.

Kassabian, A. (2001). *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. Nueva York y Londres: Routledge.

Kosofsky Sedgwick, E. (1990). *Epistemology of the Closet*. Londres: Penguin.

Lalanne, J.-M., Larcher, J. (2000). "Je me reconnais dans un cinéma qui fait confiance à la narration plastique": Entretien avec Claire Denis. *Cahiers du Cinéma, 545*, 50-53.

Leroy, A., Ganzo, F. (2020). Entrevista a Laura Mulvey: "La mirada femenina exige un espectador activo". *Sofilm, 68*, 82-85.

Mayne, J. (2005). *Claire Denis*. Champaign: University of Illinois Press.

Melville, H. (2012). *Billy Budd, marinero*. En J. Lavid (ed.), *Bartleby, el escribiente*, *Benito Cereno*, *Billy Budd* (pp. 209-303). Madrid: Cátedra.

Pérez Bowie, J. A. (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Renouard, J.-P., Wajeman, L. (2001). Ce poids d'ici-bas: Entretien avec Claire Denis. *Vacarme, 14*, 62-68.

Ropars, M.-C. (1998). L'oeuvre au double: Sur les paradoxes de l'adaptation. En A. Gaudreault y T. Groensteen (eds.), *La transécriture. Colloque de Cerisy*. Quebec y Angulema: Nota Bene y Centre national de la bande desinée et de l'image.

Rosenbaum, J. (2000, 26 de mayo). Unsatisfied Men. *jonathanrosenbaum.net*. Recuperado de https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/04/unsatisfied-men/

Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.

Sánchez-Mesa, D. (2009). Entre palabras e imágenes. Un modelo de estudio para las adaptaciones de Don Quijote de la Mancha. En C. Heredero (ed.), *El cine y el Quijote* (pp. 133-148). Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Stam, R. (2000). Beyond Fidelity: the Dialogics of Adaptation. En J. Naremore (ed.), *Film Adaptation* (pp. 54-78). Londres: The Athlone Press.

Stam, R. (2005). Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. En R. Stam y A. Raengo (eds.), *Literature and Film. A Guide to Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Londres: Blackwell.

TRAS LAS HUELLAS DE BILLY BUDD: UN ANÁLISIS DE *BUEN TRABAJO*

Resumen

El presente artículo aborda el estudio de la película de Claire Denis *Buen trabajo* (Beau travail, 1999) como una adaptación libre del clásico de Herman Melville *Billy Budd*. Para ello, adoptamos una perspectiva comparatista que permite advertir las transformaciones concretas del proceso de reescritura, atendiendo a los cambios en la focalización y la fábula, así como a su potencial como adaptación *queer* de la novela corta de Melville. En el centro de estas relaciones está la preponderancia del cuerpo, responsable de una narrativa que desafía tanto el horizonte de expectativas sobre las adaptaciones literarias como las convenciones de género del medio fílmico. En última instancia, comprobamos que *Buen trabajo* es un caso referencial para definir la práctica de la adaptación en su naturaleza transformadora.

Palabras clave

Adaptación; Claire Denis; Melville; reescritura; performatividad; *queer;* cine del cuerpo.

Autor

Miguel Olea Romacho (Jaén, 1997) es graduado en Literaturas Comparadas y Máster en Estudios Literarios y Teatrales por la Universidad de Granada. Actualmente trabaja en su tesis doctoral, un estudio sobre la teatralidad y los usos performativos de la estructura serial en la ficción televisiva. Contacto: amiguelolea97@gmail.com

Referencia de este artículo

Olea Romacho, M. (2021). Tras las huellas de Billy Budd: un análisis de *Buen trabajo*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *31*, 199-210.

ON THE TRAIL OF BILLY BUDD: AN ANALYSIS OF *BEAU TRAVAIL*

Abstract

This article offers an analysis of Claire Denis's film *Beau travail* (1999) as a free adaptation of Herman Melville's classic *Billy Budd*. A comparative perspective is adopted to identify the specific transformations in the rewriting process, with attention to changes in focalisation and plot, as well as the film's potential as a queer adaptation of Melville's novella. Central to these relationships is the use of bodies, which creates a narrative that challenges both our expectations of a literary adaptation and the gender conventions of the film medium. In this way, the study finds that *Beau travail* is a benchmark case for defining transformative potential of adaptations.

Key words

Adaptation; Claire Denis; Melville; Rewriting; Performativity; Queer; Cinema of the Body.

Author

Miguel Olea Romacho (Jaén, 1997) holds a Bachelor's Degree in Comparative Literature and a Master's in Literary and Theatre Studies. He is currently working on his doctoral thesis, a study of theatricality, avant-garde, and performative uses of seriality in contemporary television. Contact: amiguelolea97@gmail.com

Article reference

Olea Romacho, M. (2021). On the Trail of Billy Budd: An Analysis of *Beau travail*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *31*, 199-210.

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com