

# La traslación de la imagen a la gran pantalla en *L'écume des jours*: la "paraadaptación"

## *Image from literature to big screen in L'écume Des Jours: "Paraadaptation"*

Patricia Pérez López<sup>1</sup> ·  <https://orcid.org/0000-0002-0747-1652>

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Edificio de Humanidades, Campus del Obelisco, E35003, Las Palmas de Gran Canaria

### RESUMEN

Muchos han sido los términos utilizados para hacer referencia a la adaptación cinematográfica en las últimas décadas y muy variadas las definiciones de cada uno de ellos. En obras literarias con rasgos surrealistas como *L'écume des jours*, de Boris Vian, llevar determinadas imágenes a la gran pantalla hace necesario un replanteamiento de los términos y, quizás, la creación de uno nuevo que englobe todo lo que esa traslación recoge. Para lograr este propósito, este artículo comienza, de manera general, con un análisis de la imagen y de los elementos que la componen, tanto en el cine como en la literatura, y continúa con las distintas acepciones del hecho de llevar una obra literaria al cine. Posteriormente, aplica dicha teoría a la mencionada obra de Boris Vian y a las "adaptaciones" de Charles Belmont y Michel Gondry. Como resultado de todo ello, se expondrá la importancia que tienen los contextos de producción en la creación de cada una de las obras y se propondrá una mención que se considera más apropiada para los casos estudiados.

*Palabras clave: literatura, Vian, cine, adaptación, paraadaptación*

### ABSTRACT

Many terms have been used in recent decades to refer to film adaptation, and the definitions of the terms themselves vary considerably. When literary works of a surrealist nature, such as *L'écume des jours*, by Boris Vian, are produced for the cinema, these terms need to be revisited, and a new one may be required to encompass everything that this transposition refers to. To achieve this aim, this article begins with an analysis of the image and the elements that compose it, both in cinema and in literature, and follows with the different meanings of the act of bringing a literary work to the cinema. This theoretical approach is then applied to the aforementioned work by Boris Vian and to the "adaptations" of Charles Belmont and Michel Gondry. As a result, the importance of the contexts of production in the creation of each of the works will be presented, and a more appropriate mention will be proposed for the cases studied.

*Keywords: literature, Vian, cinema, adaptation, paraadaptation*

## 1. Introducción

*L'écume des jours* es una novela de Boris Vian publicada en 1947. Es una historia de amor, pero no una historia de amor al uso, sino inserta en lo que explicaremos que es el universo vianesco. Así, está repleta de rasgos surrealistas que hicieron que, en un principio, no obtuviera todo el éxito pretendido. Hasta los años 60 no consiguió situarse entre las lecturas de los franceses y, con el tiempo, se ganó un lugar de culto que es el que hoy ocupa, incluso fuera del territorio nacional francés. Como obra de culto que es, se han hecho de ella dos

<sup>1</sup> Corresponding author · Email: [patricia.perez@ulpgc.es](mailto:patricia.perez@ulpgc.es)

adaptaciones cinematográficas en 1968 y en 2013, la primera dirigida por Charles Belmont y, la segunda, más recientemente, por Michel Gondry.

Teniendo en cuenta dicho universo *vianesco* cargado de imágenes surrealistas –con inventos, con sinsentidos– y donde también abundan las referencias culturales al existencialismo de entonces, a personajes de la vida social y cultural de la época y al mismo autor, este artículo pretende analizar el tratamiento de la imagen metafórica en las adaptaciones cinematográficas de 1968 y 2013 de *L'écume des jours*. Del mismo modo, pretende discernir si dichas adaptaciones pueden ser calificadas como tales o si merecen otra denominación.

## 2. La imagen

Cuando Joly (2014) hace un recorrido por los estudios de Peirce (1978) –quien sitúa a la imagen dentro de la categoría de icono–, constata que este no abarca todos los iconos, solo se centra en los aspectos visuales, pero coincide en señalar la imagen, el diagrama y la metáfora como signos icónicos. Dice que la reducción a visual aparecida en el siglo XX, lejos de simplificar las cosas, ha demostrado que incluso una imagen fija puede llevar consigo un mensaje muy complejo. De entre la multitud de teorías de la imagen, Joly (2014) se centra en una teoría general, capaz de ir más allá de las categorías funcionales, esta es la teoría semiótica y depende, entre otras cosas, de que se aborde la imagen según su significado y no según la emoción que produce ni su aspecto estético. Esto lleva a que se tenga en cuenta el modo en que producen significados o, lo que es lo mismo, interpretaciones. García Jiménez (1995), por su parte, recopila otras teorías de percepción de la imagen entre las que destacamos la teoría del lenguaje interior, directamente relacionada con el objeto de estudio al asociar imagen e interpretación de estas en el cine. Dicha teoría parte de Eisenstein (1974) cuando, en los años 30, explicaba mediante metáforas el origen del lenguaje cinematográfico como elemento constructivo. Este asimilaba una obra de arte a un organismo, al tener tanta importancia en su conjunto como las partes por separado. Así, afirmaba que «la imagen se estructura como un lenguaje interior» (García Jiménez, 1995: 212) y este lenguaje interior viene a ser un sinónimo de pensamiento, que se manifiesta a través del lenguaje cinematográfico.

### 2.1. Elementos intersemióticos de la imagen: cine y literatura

Al discurso audiovisual –o narrativa audiovisual– se conoce, sobre todo, como narratología y, según García Jiménez (1993), es una disciplina autónoma que tiene que ver con el análisis teórico de textos audiovisuales, siguiendo preceptos de la teoría semiótica, y con una «ordenación metódica y sistemática de los conocimientos, que permiten descubrir, describir y explicar el sistema, el proceso, los mecanismos de la narratividad de la imagen visual y acústica fundamentalmente [...]» (García Jiménez, 1993: 14).

En otra de sus obras, este autor dedica un capítulo a la imagen y sus conceptos fronterizos, dentro de los cuales habla de lo arbitrario, lo analógico y lo digital y destaca tres tipos de relación, con el mismo nombre, en el lenguaje audiovisual:

- analógica: donde existen parecidos entre la imagen tecnológica que configura el discurso narrativo y las imágenes retinianas,
- arbitraria: debido a los códigos subjetivos y culturales que se aplican en la percepción, y

- digital: ya que la imagen creada por ordenador «viene a dar definitiva consistencia al espacio de arbitrariedad, que contiene la analogía icónica» (García Jiménez, 1995: 219).

De estos tres tipos mencionados, los dos últimos están directamente relacionados con nuestro objetivo, ya que las adaptaciones cinematográficas se han hecho en épocas diferentes y sus respectivas culturas van a influir en la percepción que el espectador tenga de las imágenes. Además, la adaptación más reciente utiliza, en algunos fragmentos, tecnología digital.

Las imágenes admiten diferentes grados, modos y niveles de interpretación. García Jiménez (1995) hace la siguiente clasificación de la imagen en la configuración del discurso audiovisual:

- Puras y exentas (imágenes): donde la imagen es «puramente denotativa. Su condición exenta alude a que la analogía acaba en su relación con la imagen retiniana (especular) de los objetos del mundo natural, que son sus referentes» (García Jiménez, 1995: 228). La pureza puede estar relacionada con cualquiera de los sentidos.
- Puras y articuladas (imágenes de imágenes): imagen que tiene otra imagen de referente.
- Abisales simples (imágenes de imágenes de imágenes...): son aquellas imágenes en las que hay una representación de otras imágenes y, a su vez, de otras.
- Abisales autorreferenciales: recurso muy utilizado en la elaboración de clips musicales y en publicidad, se trata de someter a la imagen a un proceso de despliegue de sus rasgos de identidad.
- Impuras directas (imágenes de no-imágenes): suelen ser consideradas como no-imágenes y, en el cine, están referidas a aquellos planos de textos escritos. Las encontraremos, por ejemplo, en la adaptación de Gondry, cuando aparecen en pantalla los textos en máquinas de escribir.
- Impuras inversas (no-imágenes de imágenes): esas letras que son utilizadas para representar iconismos o iconogramas sonoros, es decir, más que representar el ruido de algo, las letras representarían su icono sonoro. Se incluirían en este grupo las onomatopeyas escritas, diálogos, y metáforas verbales en general.

Siguiendo con los grados de iconicidad, dice García Jiménez (1995) que la imagen admite grados de analogía y de arbitrariedad, según se asocie la imagen con el espejo o con el percepto<sup>2</sup>. «Cuanto menor es el grado de iconismo de una imagen y mayor su grado de arbitrariedad (es decir, cuanto más estilizada sea) estará más cerca del percepto (o sea, del código) y más lejos del espejo» (García Jiménez, 1995: 229). Y a la inversa.

Yuste Frías (2008) también ha hecho sendas investigaciones sobre la imagen, aunque más centradas en el campo de la traducción. Este, al hilo de la percepción, insiste en que la imagen no es universal y que ni esta ni el símbolo

escapa[n] a la maldición de Babel [...] Sin embargo, todo lo referente a la imagen en textos escritos, audiovisuales o multimedia [...] parece tener poco interés para los estudiosos de la traducción y a veces resulta difícil encontrar los resultados de las pocas y distintas investigaciones que sobre el tema de la imagen en traducción puedan llegar a existir en nuestra transdisciplina (Yuste Frías, 2008: 149).

<sup>2</sup> Percepto es un término acuñado por Gilles Deleuze (1993) y que se refiere, ya no a la percepción, sino al conjunto de percepciones y sensaciones que sobreviven en quien las experimenta.

Para Yuste Frías (2008) es fundamental estudiar bien los paratextos formados por el símbolo y la imagen si se quiere interpretar correctamente lo que vemos. Para ello, juzga necesarios una buena capacidad visual y un buen conocimiento de la cultura para descifrar los valores simbólicos de los distintos imaginarios:

Con la palabra "imaginario" hago referencia al conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras editadas, construido a base de imágenes de naturaleza verbal en el texto (imágenes mentales implícitas en todo signo lingüístico con valor metafórico) e imágenes de naturaleza no verbal en el paratexto (imágenes visuales tales como dibujos, ilustraciones, fotografías) que llegan a construir estructuras coherentes y dinámicas, proveedoras siempre de un sentido simbólico a leer, interpretar y (para)traducir por el sujeto que (para)traduce. Para traducir el imaginario de cualquier libro, el traductor debe traducir no solo las ideas y pensamientos del aspecto verbal del libro sino también, y sobre todo, paratraducir las emociones y sentimientos transmitidos por los valores simbólicos del aspecto visual del libro (Yuste Frías, 2011: 976).

"El concepto de «paratraducción» se gestó en Vigo" (Yuste Frías, 2005:75) durante la realización de la tesis doctoral de Xoán Manuel Garrido Vilariño (*Traducir a Literatura do Holocausto: Traducción/Paratraducción de "Se questo è un uomo" de Primo Levi*), dirigida por José Yuste Frías. Además de contar con el prefijo antitético «para», que en griego recoge sentidos tan diferentes como cercanía y distancia –y, con ello, tantas posibilidades significativas como puede tener una traducción–, procede de la noción de «paratexto» de Gérard Genette (1972). Como apunta Yuste Frías (2015), las conclusiones a este concepto de Genette fueron presentadas, en su momento, animando a su posterior estudio:

la noción de "paratraducción" fue creada para analizar [...] el espacio y el tiempo de traducción de todo paratexto que rodea, envuelve, acompaña, introduce, presenta y prolonga el texto traducido para asegurar en el mundo de la edición su existencia, su recepción y su consumo no solamente bajo la forma de libro sino también bajo cualquier forma de producción editorial posible en la era digital (Yuste Frías, 2015: 322).

Cuando el paratexto se encuentre dentro del espacio material del texto se le denominará peritexto, y cuando esté fuera, «en espacios externos físicos y sociales virtualmente ilimitados» (Yuste Frías, 2008: 141), se llamarán epitextos. Así, «la paratraducción es el conjunto de producciones verbales, icónicas (y/o verbo-icónicas) y materiales (ortotipográficas) que no solo presentan una traducción, sino que hasta la hacen presentable o no» (Yuste Frías, 2005: 76). Esta no puede ser separada de la traducción, de hecho, cuando el grupo de investigación Traducción & Paratraducción (t&p) elige el símbolo «&» –«*esperluette* en francés, *ampersand* en inglés» (Yuste Frías, 2008: 144)– lo hace por la simbología de este ideograma como lazo o nudo.

Si, además, como dice Yuste Frías (2015: 325), «la paratraducción es todo lo que hace posible que un texto traducido se convierta en libro o en cualquier otro producto editado de forma digital: película, videojuego o web», podríamos extenderlo al caso que nos ocupa en este artículo y hablar de «paraadaptación» cuando no hablamos de traducción del guion de una película, sino de adaptar una obra escrita con todo lo que a ella rodea, envuelve, acompaña, introduce y presenta. Todo ello, evidentemente, será recogido de maneras diferentes al cambiar las épocas de adaptación, ya que el paratexto de la obra que se quiere adaptar, podría entrar en conflicto con el paratexto de la producción cinematográfica. Además, cualquier lector, como él mismo dice, se convierte en traductor en un momento dado, y la interpretación es una forma de traducción, pues implica dar sentido a algo que se ve o que se lee.

Aparte de traducción, Yuste Frías (2008) menciona la importancia de la imagen en los contenidos multimedia, donde se combina la imagen, fija y en movimiento, con el texto y el sonido. Así, asocia multimedia a multisemiótico. Afirma, igualmente, que la oposición texto / imagen es falsa, ya que ambos construyen el mensaje de manera complementaria, manteniendo totalmente sus identidades semióticas gracias al mestizaje que se genera entre ellos, siempre en una relación de coordinación y no de subordinación, y pone como ejemplo de

esta relación intersemiótica el cómic. En el cómic, cada uno de los elementos verbales y los visuales se encuentran al 100%, y no al 50% - 50%.

### 3. Adaptaciones, reescrituras y límites de la interpretación

Del latín *adaptare*, el diccionario de la RAE recoge cinco definiciones de «adaptar» (que es el verbo al que nos remite el sustantivo adaptación: «acción y efecto de adaptar o adaptarse»). En su tercera acepción, encontramos la que se ajusta al objeto de este artículo: «modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original» (RAE, 2014). En este apartado nos encargaremos de hablar de los fundamentos de la adaptación y de lo que ella significa para unos y otros autores pues, tras esa modificación de la que habla la RAE, hay multitud de matices que van a hacer que una obra a veces no sea considerada como adaptación o que dicho término lleve «apellidos» como el de «libre».

Desde principios del siglo XX, la adaptación de las obras literarias al cine ocupa especialmente a la crítica. Por más defensores o detractores que esta pueda tener, lo cierto es que, a menudo, los directores han visto en la literatura una fuente de inspiración. Tal y como recoge Hafter (2012) muchos son los teóricos que siguen desarrollando enfoques de lo más variados en relación con la adaptación:

De la diversidad de perspectivas dan cuenta trabajos como el de José Antonio Pérez Bowie (2004) –quien propone un repaso por los distintos paradigmas teóricos para la comprensión y el análisis del fenómeno de la adaptación–, así como otros enfoques que van desde el género ensayístico, como la propuesta de Sergio Wolf, *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* (2001), hasta aquellos otros que presentan un marcado perfil cientifista [...] [como] Sánchez Noriega (Hafter, 2012: 22).

En cualquiera de los casos, si hay algo en lo que todas estas teorías coinciden es en la idea de que una obra procede de la otra, aunque en unos casos se note más, en otros menos y, en las adaptaciones más libres, cualquier parecido con la obra literaria pueda parecer una mera coincidencia. Cierta nos parece la afirmación de Hafter (2012) sobre la disminución de la dureza del juicio que se puede hacer a una adaptación si, en vez de llamarla adaptación, se utilizan fórmulas como «inspirado en...» o «basado en...», ya que estas evitan que el espectador, o crítico, tenga en mente el texto literario y, con él, unas expectativas de fidelidad que no siempre la adaptación va a cumplir, a veces simplemente porque el adaptador lo ha decidido así. Es posible que cambiar el apelativo de adaptación de *L'écume des jours* por el de «inspirado en» o «basado en» *L'écume des jours*, habría disminuido considerablemente las críticas de la obra de Gondry, por ejemplo, porque las expectativas del espectador habrían disminuido al cambiar los términos. Sin embargo, consideramos que no sería acertado para una película tan pegada al texto original de Vian. Ni siquiera nos parece acertado aplicar este cambio terminológico a la adaptación de Belmont.

Entran aquí las tan mencionadas fidelidad y traición de la traducción y de la adaptación, no olvidemos que, para muchos, la adaptación cinematográfica no deja de ser una forma de traducción, una traducción a un lenguaje universal, como decía Juan Marsé Carbó (1994). En cambio, otros autores, como Wolf (2001), prefieren no usar el término de traducción porque no lo consideran apropiado al tratarse de códigos diferentes.

Según Faro Forteza (2015), de una manera reduccionista, se juzga la adaptación como un resumen de la obra literaria, pues igual que el cineasta elige los elementos que incluirá en su obra, el adaptador también hace una selección de lo que considera más relevante. Así, en la adaptación de Belmont se han suprimido fragmentos, algunos de los cuales consideramos relevantes, porque Vian los escribe para criticar ciertos aspectos, como toda

la escena de la boda ante un Dios preocupado por lo que los contrayentes van a pagar. En la adaptación de Gondry, por su parte, el resumen logra respetar la esencia de la obra de Vian, con detalles como el mencionado de la boda y otros que incluyen sus inventos –el pianocóctel, que además hizo funcionar de verdad, y el arrancacorazones, que Alise utiliza con varios personajes, incluido Jean-Sol Partre<sup>3</sup>–. En cualquier caso, nos parece bastante vago considerar estas obras como meros resúmenes.

Este mismo autor, Faro Forteza (2015), no entiende la adaptación en relación con el género o con la extensión, sino con la manera en que se lleva el texto original al cine. Por eso, establece sus teorías basadas en las de Alain García (1990), que agrupa la adaptación de una novela en tres grupos con dos elementos cada uno:

- ilustración y amplificación
- adaptación libre: con digresión –distanciamiento de los textos a medida que se desarrolla la historia– y con comentario –adaptación que explica el texto desde una nueva perspectiva–
- transposición, que tiene más que ver con el punto de vista que con la fidelidad o infidelidad a la novela, y que se divide, a su vez, en: analogía y ruptura. La transposición por analogía nos parece bastante acertada para las películas que analizamos, por tener puntos de vista que claramente encajan con la obra de Vian, sin embargo, y siendo coherentes con el peso que damos a la fidelidad de la obra de Gondry, tampoco este término nos parece el más adecuado.

Como adaptación, García (1990) entiende una adaptación pasiva, es decir, que no es creativa y que solo selecciona fragmentos de la novela y los transpone igual que aparecen en el relato original, con lo cual, la adaptación concebida por este autor, la descartaríamos al considerar que el término pasivo no encaja con las obras estudiadas y que ambas presentan, a su manera, una gran creatividad.

A este respecto, la creatividad de los dos directores merece un inciso para dejarlas reflejadas, por ejemplo, en su manera de recoger las descripciones y las creaciones fantásticas de Vian: Belmont muestra atisbos de originalidad desde el principio de la película con unos artilugios futuristas que se muestran en la cocina, y también habla del *bízcame* como baile, aunque Gondry, además de hablar de tal baile, trata la imagen para ofrecer un alargamiento de piernas y convertirlo en algo nunca visto. Hay escenas originales en ambas películas, desde un partido de tenis con granadas en lugar de pelotas, en la obra de Belmont, hasta una pista de patinaje que también acaba resultando mortal, en la de Gondry. Pero es que todo en la obra de este último director es de una creatividad inmensa: zapatos que gruñen y tiran de la persona que los calza, locutoras con cabeza de paloma o timbres que, al sonar, caminan por la pared, cual insectos. Mención especial merece el tratamiento de la enfermedad de Chloé, ese nenúfar en el pulmón –que no es más que un reflejo de la dolencia de Vian– y que Belmont escenifica con una habitación llena de nenúfares y con el protagonista masculino, Colin, impidiendo beber agua a Chloé para que el nenúfar no crezca. Gondry, por su parte, representa la misma enfermedad –que respetan de la obra de Vian– en un lento deterioro de colores y de formas: a medida que la enfermedad avanza, el sol, tan presente en las primeras escenas, va desapareciendo, el color de la película se vuelve más tenue y los espacios se van estrechando hasta no haber en ellos.

<sup>3</sup> Analogía de Boris Vian a Jean-Paul Sartre.

Volviendo a la denominación de adaptación, Faro Forteza (2015), por el contrario, solo distingue dos bloques: adaptación iteracional y adaptación libre. En la adaptación iteracional, las películas respetan la estructura, el texto, los personajes y la temporalidad de la obra literaria. Dentro de esta, nos dice el propio autor (2015) están:

- la iteracional pura, donde apenas hay diferencias con la obra literaria;
- la iteracional por transición, que mantiene la trama de la novela, pero agrega modificaciones y nuevos puntos de vista;
- y la adaptación iteracional por reducción, la más frecuente, que también mantiene el texto literario, pero en la que se ha resumido a juicio del adaptador, dejando únicamente la esencia de la obra. Estas dos últimas podrían corresponder, a nuestro juicio, a las adaptaciones de Gondry y de Belmont respectivamente.

Según Pío Baldelli (1966), uno de los primeros en plantearse la cuestión, los diferentes modos de hacer la adaptación cinematográfica de una novela son:

- dar una nueva vida a la trama y a los personajes
- elegir algunas partes de la obra literaria y darle sentido en secuencias fílmicas, haciendo mención a la novela
- ilustrar la obra literaria, filmando obras dramáticas
- completar la obra dramática, dándole dinamismo
- adaptar la obra de manera libre, dejando el sello personal del adaptador.

Si observamos estas opciones y las comparamos con las de Faro Forteza (2015) expuestas previamente, podemos comprobar que, aunque han cambiado algunas denominaciones, la esencia no ha cambiado y la adaptación, a grandes rasgos, sigue siendo lo que se consideraba como tal desde los años 60 hasta nuestros días.

El uso indiscriminado del término «adaptación» para referirse a prácticas de lo más diversas, hizo que Pérez Bowie (2010) escribiera sobre la necesidad de «clarificar ese conjunto de prácticas denominadas o no "adaptaciones", dotarlas de una terminología más precisa [...]» (Pérez Bowie, 2010: 22). Él habla de reescrituras pero, para este autor, hay que tener en cuenta las modificaciones a las que la adaptación se ve sometida tras pasar por el filtro personal del adaptador, y recomienda utilizar dicho término con cautela ya que, según él, solo cuando haya una reformulación del texto y un nuevo enfoque puede hablarse de tal reescritura. Así, podríamos afirmar que, en algunas partes de la adaptación de Belmont, se ha reelaborado el texto de Vian a través de la reescritura, sin embargo, no nos atrevemos a hablar de una reescritura total en este caso y, mucho menos en el caso de la obra de Gondry, porque estos directores no han sometido el texto a sus ideales, aunque sí es cierto que se han tenido en cuenta los contextos de cada época en ambos casos, y eso es lo que ha hecho que algunas de las partes, como la que concierne a la Iglesia, se modifique, quizás para no verse censurada, en 1968.

Podemos concluir este apartado de adaptación haciendo notar las diferencias que presenta la concepción de este término para unos y otros autores. Parece ser que no hay un uso establecido y válido, sino que cada cual lo entiende a su manera. Así, mientras que Pérez Bowie (2010) asimila los términos de reescritura y de adaptación, autores como García (1990) y Faro Forteza (2015) hacen una clasificación de las adaptaciones de la novela al

cine, en las cuales, solo en el caso de *Faro Forteza*, se llamará siempre adaptación, ya que García opta por ilustración, amplificación y transposición, además de la mencionada adaptación.

## 4. Autores

### 4.1. Boris Vian

Nacido en 1920, Boris Vian pertenece a un grupo de autores solitarios que, lejos de seguir las convenciones de la época en cuanto a escritura social, da testimonio más bien de sí mismo en una literatura original e innovadora. En su obra destaca un profundo rechazo por todo lo estipulado literaria, social, moral, religiosamente. Escribe la mayor parte de su obra entre 1943 y 1957. *L'écume des jours* fue escrita de marzo a mayo de 1946, esta se termina de imprimir el 20 de marzo de 1947 y sale a la venta en abril del mismo año.

Además de escritor de novela, de poesía, de teatro y compositor de ópera y otros géneros musicales, fue músico, cantante, ingeniero y traductor. Tal diversidad hizo que muchos lo considerasen un escritor superficial y no tomasen sus novelas en serio. Cuenta Cortijo Talavera (2002: 423) que Boris Vian era un amante del cine, «desde los seis años si creemos la letra de su canción *Cinématographe*». Además, continúa, estuvo relacionado con el mundo del cine como actor, director, crítico, productor y guionista. En cuanto a gustos personales, se decantaba por los westerns, las películas de aventuras y, cómo no, por los géneros americanos –los musicales y las películas de ciencia ficción–, ya que le apasionaba la cultura americana. Disfrutó mucho, apunta esta autora (2002), con todo lo relacionado con este arte y, por supuesto, con la inclusión de la música en el género. En su obra hay mucho de su vida personal, de sus gustos y de aquello que no le agradaba o que, incluso, rechazaba.

Fallece en 1959 como consecuencia de la enfermedad cardíaca que sufría desde los 12 años, una enfermedad que, tras esa aparente ligereza de su obra, está presente a lo largo de toda ella. Solo tras su muerte, surge un verdadero interés por su creación literaria gracias, en particular, al colegio de «Patafísica»<sup>4</sup> del que Vian era miembro desde el 8 de junio de 1952.

### 4.2. Charles Belmont

Charles Belmont nace el 24 de enero de 1936, como Charles Blechmans. Judío de origen lituano, nace francés pero su familia era naturalizada francesa, lo cual complica la obtención de papeles. Crece con la pena de haber visto cómo se llevaban a su padre a un campo de concentración y contemplando las tristezas y las necesidades que pasó su madre al quedarse sola con cuatro niños. Sin embargo, los cuatro hermanos logran salir adelante con una pensión de su madre como «viuda de guerra». Charles siguió estudios hasta poder dedicarse a lo que en realidad le apasionaba: convertirse en actor. Trabajó como actor de 1961 a 1968 y en 1968 debutó como director y guionista del largometraje *L'écume des jours*. Parece ser un hecho conocido el que no alcanzara todo el equilibrio deseado, a pesar de la ambición del artista con los actores y los decorados. El primer guion de esta

<sup>4</sup> El *Collège de Pataphysique* fue fundado por Emmanuel Peillet en 1948 y procede de la obra de Alfred Jarry, *Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Una de las definiciones que dicho Colegio da a la "patafísica" es "la ciencia de las soluciones imaginarias" (Bertolt, 2011)



película lo rechazó por parecerle más literario que cinematográfico. En su adaptación hay elementos que, en un principio, no están relacionados con la historia original, como la zona pobre de Nanterre que aparece en la obra.

Entre las cualidades del cine de Belmont, escribe Lurson (2015), destacan su gran capacidad inventiva, su manipulación de la narración y su uso de la cronología en consonancia con el ritmo de los personajes, así como la elección de los temas con intereses que van desde lo histórico hasta lo documental. Entre sus cualidades personales, se le recuerda por hacer lo que le parecía bien, sin prestar mucha atención a lo que dijeran de él, y no porque no le importaran las críticas, sino por ser fiel a sí mismo y a lo que quería transmitir.

#### 4.3. Michel Gondry

Nacido en 1963, Michel Gondry es productor, guionista, actor y director de una numerosa filmografía, además de creador de talleres para habitantes de barrios difíciles. Este prolífico artista realiza su primer largometraje, *Human Nature*, en 2000. En 2008 viaja a Estados Unidos y hasta 2010 trabaja en proyectos tan dispares como la película *Soyez sympas, rembobinez*, un documental familiar dedicado a su tía maestra, *L'Épine dans le coeur*, una adaptación de un cómic de los años 60, *The Green Hornet (El avispón verde)* y películas más intimistas como el drama urbano de adolescentes *The We and the I*.

En 2013, adapta la conocida novela de Boris Vian, siguiendo un estilo atípico y singular, que es el suyo, pero también el del autor de la novela. *L'écume des jours* es su sexto largometraje de ficción. Luc Bossy, guionista y productor, y Nicole Bertolt, representante de los derechos de Boris Vian, se lo propusieron y él aceptó de buen grado. Se confiesa, como Vian, algo tímido y, aunque menos político que él, bastante anarquista. Según Gondry, la escritura de Vian se podría calificar de cinematográfica, ya que en su libro hay muchos giros que permiten pasar de una escena a otra. Por tantos puntos en común, siempre se imaginó hacer esta película desde que, siendo adolescente, leyó el libro.

### 5. Contextos de producción de *L'écume des jours*, las películas

#### 5.1. Adaptación de Charles Belmont, 1968

En 1968, Charles Belmont rodó la primera versión cinematográfica que, en medio de los disturbios de mayo de ese año, pasó por la gran pantalla sin pena ni gloria, hasta tal punto que «el mismo Belmont, de 29 años en la época, prefirió el ambiente de las barricadas al de las salas de cine y no mostró demasiado interés en defenderla cuando la película fue presentada en el Festival de Venecia»<sup>5</sup> (Courtois, 1968). Sin embargo, continúa Courtois, aceptó volver a verla en dos ocasiones, en 1975 y en 1988, «sin plantearse, sin embargo, mostrarla al público porque consideraba que habían pasado muchas cosas desde entonces» (Courtois, 1968). En 1994, 26 años después de su estreno, el público parisino descubre, por fin, esta película «fantasma» en un nuevo estreno nacional. Lo más sorprendente para Courtois es que, a pesar de los años, la versión no parecía haber envejecido y tanto Jacques Perrin en el papel de Colin, Sami Frey en el de Chick y Marie-France Pisier en el de Chloé conservaban la frescura y el encanto, según los críticos de la época. Definida por Allombert (1968) como película

<sup>5</sup> Traducción de la autora del original: «Même Charles Belmont, le réalisateur, âgé de vingt-neuf ans à l'époque et qui préfère l'ambiance des barricades à celle des salles obscures, baisse les bras. Il a tourné la page dans sa tête et se sent à peine concerné par la présentation de son film au Festival de Venise...» (Courtois, 1968).

para jóvenes y, sobre todo, película de cosas poco habituales, esta versión de *L'écume des jours* destaca, según este autor, no por haber conservado el alma del libro de Boris Vian, sino su corazón. Para otros críticos, como Lajeunesse (1968), sin embargo, los bonitos decorados, tanto interiores como exteriores y los marcos ingeniosos se dan de bruces con un diálogo mediocre que nada tiene que ver con el insólito y desgarrador texto que encontramos en la novela de Vian. Sería, para este autor, lo que Alain García (1990) calificaría como una adaptación pasiva.

Como Gondry, del que hablaremos a continuación, pero quizás con menos éxito, Belmont intenta traducir en imágenes el deterioro. Así, para mostrar la decadencia de los empleos de Colin, crea para él oficios como recoger fusiles plantados o ser anunciador de malas noticias a través de los altavoces de un camión, por lo cual el protagonista es abucheado sin cesar.

En una entrevista hecha al director, este afirma que eligió *L'écume des jours* porque consideraba a Vian un autor adelantado a su época. Belmont evita situar la película en un marco temporal concreto, para ser fiel a la novela. También, más que mostrar el archiconocido humor negro de Vian, prefiere mostrar la ternura existente en toda su obra. Además, habla de la historia no como historia de una pareja, sino de tres parejas que se cruzan. Para ello, busca a un intérprete masculino y a su correspondiente pareja femenina. Fue una película sin grandes medios económicos, no había estudio, todo fue rodado en decorados naturales y las escenas de la casa en un piso de Neuilly. Había alquilado un palacete que iba a ser demolido dos meses más tarde, por lo que pudo tirar las paredes. En la retrospectiva hecha a Belmont en abril de 2015, Lurson advierte de los guiños del director en esta película a la realidad de mayo del 68 en que fue creada, por ejemplo, ese paseo surrealista en coche por los tugurios de Nanterre, la pareja que forman Colin y Chloé o la escena en el hotel de campo vacío por culpa de las circunstancias del momento. En cuanto a Partre, opina que podía haberlo sustituido por cualquier famoso, pero que lo importante era mostrar el anhelo paternal de Chick.

En la adaptación cinematográfica de Belmont, quizás por esa escasez de medios de la época, o por la falta de atrevimiento del director, se echan de menos multitud de detalles de la obra original que constituyen la esencia de Vian, como el ratón que, en la novela, aparece de principio a fin y que constituye uno más de los personajes. Por el contrario, el aspecto onírico se refleja en muchos momentos de la película, bien a través de confusiones, bien de ensoñaciones. Pudiera ser este el modo de Belmont de rendir su especial homenaje a Vian.

## 5.2. Adaptación de Michel Gondry, 2013

En 2013 se estrenó la versión cinematográfica de Michel Gondry. Este, junto con el productor Luc Bossy y respaldado por actores consagrados del cine francés y por un gran equipo técnico, se embarcaron en el proyecto, ambicioso desde el punto de vista de lo complicado de llevar a la gran pantalla una obra tan surrealista y de lógica irracional como es *L'écume des jours*. Afirma Gondry en una entrevista (en Vian, 2013) que la historia en sí es muy simple pero que impresiona la manera en que la cuenta Vian, porque materializa cosas inmateriales como la luz y la percepción del espacio. Además, hay otros aspectos que le atraen de Vian como ese «antihéroe» que habita en muchos de sus personajes, o ese toque poco educado y su lógica de inversión. También hay elementos de la película procedentes de otras películas suyas, de hecho, estas técnicas ya usadas en otros momentos –como la extensión de las piernas al bailar el *bigle moi* (o el *bízcame*) que evoca la técnica utilizada para unas manos grandes en *La Science des rêves* (2006)–, fueron ideas tomadas originalmente de lecturas de Vian. Así que adaptar *L'écume des jours*, afirma, ha sido como volver a sus orígenes. Conserva, sin embargo, esa combinación de elementos dispares en una misma imagen, sin que ello afecte a la ligereza de la obra, tal y

como hace Vian y tal y como el lector puede imaginar al leer *L'écume des jours*. El rodaje resultaba más complicado, pero de este modo logra reflejar el trabajo de la imaginación del espectador con sus efectos visuales. Para lograrlo, realiza casi la totalidad de los efectos visuales (90-95%) desde las tomas de planos, en una elaboración más bien artesanal, más complicada, pero con mejores resultados. Gondry recoge muy bien ese paralelismo entre sueño y película establecido por Metz en su *Significante imaginario* (1975).

En una entrevista realizada por Charlotte Béra al director, recogida en separata en una edición de *L'écume des jours* (en Vian, 2013) se habla de que quizás estuviéramos ante la primera vez que el público leyera una película o viera un libro. Y es que, al parecer, la primera vez que Gondry leyó el libro y se imaginó la historia en una gran pantalla, lo hizo con un final en blanco y negro, y así lo realizó. Otro punto común con la escritura de Vian es Estados Unidos, donde el director vive la mayor parte del año. Estados Unidos aparece en el pasillo del piso de Colin, en lo que pretendía ser un guiño al pasaje parisino entre las galerías Printemps y el boulevard Haussmann, recuerdo de la infancia de Gondry y, realizado en una especie de vagón, como los cafés-restaurantes americanos, se convirtió en un homenaje al amor de Vian por América. También, el hecho de que dos de los protagonistas (Omar Sy y Aïssa Maïga) en los papeles de Nicolas y Alise, fuesen negros, se debe a la voluntad del director de representar la diversidad, y no solo por esto, sino porque tiene mucha relación con el jazz, que era importante para Vian. En un principio estos actores iban a interpretar otros papeles, pero quedaron así tras una redistribución para formar parejas, que es algo poco habitual en Estados Unidos, pero, como hemos visto, es algo que también hizo en su época Charles Belmont. Y ya que mencionamos el jazz, la forma de tratar la música en la película ha sido algo peculiar, según afirma Gondry en la misma entrevista mencionada más arriba (en Vian, 2013). Así, afirma que, en un libro con tanta referencia musical, habría sido fácil crear una banda sonora original, sin embargo, el director consideró que, utilizando el jazz que aparece en la obra, el resultado habría sido un producto con un toque anticuado. Con Étienne Charry, el compositor, intentó no dejarse influenciar por el jazz y crear una banda sonora original propia. En cuanto al entorno, y aunque es consciente del atractivo de rodar en exteriores con la Torre Eiffel de fondo, sobre todo para un público extranjero, Gondry prefirió hacerlo en lugares ligados a su experiencia, como la sala de los espejos del museo de cera, el gran fresco frente a la *Gare de Lyon*, el agujero de Halles en construcción o el túnel de la *Petite Ceinture*.

Gondry conoce la existencia de una escuela que considera que las cosas que se escriben deben sugerirse, más que mostrarse, pero aun así ha preferido ser literal por seguir un pensamiento más surrealista que dogmático, una lógica irracional del sueño. En cualquier caso, cierto es que la creatividad de Vian casa perfectamente con la imaginación visual de Gondry.

Por lo tanto, no cabe duda de que esta adaptación se asemeja mucho a la obra de Vian. Sin embargo, este es un aspecto en el que están basadas gran parte de las críticas de la adaptación. Y es que, para muchos críticos, Gondry se centra tanto en representar todos esos elementos surrealistas, que agota al espectador con los efectos especiales. En este artículo nos atrevemos a ir un poco más allá en el análisis y plantear la posibilidad de que, más que cansar al espectador con efectos especiales —el espectador de hoy está más que acostumbrado a soportar horas de efectos sin que ello le desanime— lo que quizás no termine de aceptar el espectador sea el hecho de ver ante sus ojos una realidad (o una irrealidad) tan particular, que ha sido capaz de construir en su mente a medida que ha ido leyendo a Vian pero que, por mucho que coincida con lo que él imaginó, es demasiado surrealista para ver representada.

En resumidas cuentas, hay aspectos que son fáciles de leer, por su originalidad, rayando en el surrealismo, pero que es complicado hacer pasar por la vista. Y quizás por eso, la versión de Belmont, que en un primer momento

hemos tachado de «menos fiel» a la obra de Vian, sea más apta para la pantalla que la de Gondry, al menos para los críticos.

## 6. Conclusiones

*L'écume des jours* es una obra de Boris Vian, caracterizada por su originalidad, que encierra tras sus páginas multitud de imágenes metafóricas, interesantes desde el punto de vista de la crítica social y cultural de la época. A lo largo de estas páginas, hemos comprobado, con la teoría de diversos autores, que las imágenes pueden llevar consigo mensajes complejos. Aunque parte de esa teoría opta por atender solo a la imagen y no a la emoción que esta produce, creemos que, en las adaptaciones trabajadas de esta obra, las imágenes se estructuran como un eje interior que es sinónimo de pensamiento y, como tal, llevan a una reflexión. A veces social, a veces musical y, otras, cultural.

Ambos directores, en contextos diferentes de producción, son capaces de hacer llegar al espectador esas metáforas con las que Vian nos transmitía aspectos que rechazaba –la vida dedicada a trabajos monótonos, la Iglesia poco misericordiosa–, sus gustos personales –el jazz, Estados Unidos– o, incluso, sus inquietudes relacionadas con la salud. Profundizaremos en sus trabajos y en el tratamiento que hacen de la imagen con las conclusiones del segundo objetivo.

En cuanto a este, después de estudiar las múltiples definiciones para el hecho de llevar una obra literaria al cine, consideramos que se hace necesario un término sencillo que englobe cuestiones contextuales en esa traslación. Partiendo de los estudios de Yuste Frías (2008), pensamos que para interpretar correctamente la novela de Vian y las adaptaciones de Belmont y de Gondry, tenemos que enmarcar las obras en sus contextos temporales y en las características propias de cada época y cada uno de sus autores, solo así podemos entender el conjunto de cada una de las obras. El proceso que Yuste Frías denomina *paratraducción* –el hecho de tener en cuenta el imaginario, las emociones, sentimientos y valores simbólicos a la hora de traducir– nosotros lo extrapolamos a la adaptación de *L'écume des jours* en lo que podría ser una *paraadaptación*. Si se trata de descifrar el mensaje formado por el texto (o el contexto) y la imagen, y si cualquier lector se convierte en traductor en un momento dado, tal y como afirma Yuste Frías (2008), cualquier espectador es también susceptible de serlo, ya que, al observar, interpreta, y la interpretación es una forma de traducción. En este trabajo, siguiendo con la adaptación de su teoría a este estudio, llegamos a la conclusión de que los elementos visuales y contextuales están al 100% en cada adaptación, además del sonido, código semiótico distinto que representa a los elementos verbales en el cine y está, también, al 100%, en su línea paralela. De este modo, Belmont y Gondry, que tienen en cuenta, aunque cada uno a su modo, los contextos particulares de la obra, realizan *paraadaptaciones* de *L'écume des jours*. Así, en sus películas encontramos no solo el paso de una obra escrita al cine, sino también, todo lo que a ella rodea, envuelve, acompaña, introduce y presenta. La *paraadaptación* hecha por Belmont, en 1968, como coincide la crítica en señalar, recoge la historia de amor, aunque, desde nuestro punto de vista, omite información cultural relevante al obviar imágenes que eran de suma importancia para Vian, pues a través de ellas expresaba, criticaba y enriquecía la obra. La *paraadaptación* de Gondry, más actual –2013– recoge las imágenes y es más fiel a la obra de Vian en cuanto a aspectos culturales y a surrealismo se refiere, pero esos mismos procesos creativos innovadores, que crean una nueva mirada en el espectador, son los que hacen que este se sienta abrumado y solo se fije en ellos, perdiendo de vista la historia de amor, alma de la novela. Por lo tanto, quién sabe si, con todo, la adaptación de Belmont sea como un ejemplo que pone Gómez Alonso (2001) sobre aquella

imagen que, en una época, constituye una reliquia y que, pasado el tiempo, en un museo, se convierte en una obra de arte.

### Declaration of conflicting interests

The author(s) declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

### Funding

The author(s) received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this article.

### Sobre la autora

Patricia Pérez López es Profesora Contratada doctora de la ULPGC del área de filología francesa. Sus líneas de investigación están relacionadas con la literatura y el cine francés, la traducción y la interpretación y la didáctica de la lengua y la cultura francesas. Ha publicado en *Revista de Filología*, en la *Revista de Lenguas para Fines Específicos* y en la editorial Peter Lang.

### Referencias bibliográficas

- Allombert, G. (1968). Fiche film *L'écume des jours* de Charles Belmont. *Le France. Les amis du bon cinema*. Recuperado de <http://lefrance.ntic.fr/fiches/Ecumedesjours.pdf>
- Baldelli, P. (1996). *El cine y la obra literaria*. La Habana, Cuba: ICAI.
- Bertolt, N. et Al. (2011). *Boris Vian, Équarisseur de première classe. Satrape et Promoteur Insigne de l'Ordre de la Grande Gidouile*. Recuperado de <http://expositions.bnf.fr/vian/arret/04.htm>.
- Bossy, L. y Gondry, M. (2013). *L'écume des jours* [cinta cinematográfica]. Francia: Chaumiane.
- Cortijo Talavera, A. (2002). *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian. La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris*. (Tesis doctoral). Recuperado de <http://www.tdx.cat/handle/10803/9831>.
- Courtois, B. (1968). Fiche film *L'écume des jours* de Charles Belmont. *Le France. Les amis du bon cinema*. Recuperado de <http://lefrance.ntic.fr/fiches/Ecumedesjours.pdf>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Traducción de Thomas Kauf. Barcelona, España: Anagrama.
- Eisenstein, S. M. (1974). El montaje de atracciones, en *El sentido del cine*. Traducción de Norah Lacoste. (2a edición). Madrid, España: Siglo veintiuno editores.
- Faro Forteza, A. (2015). *Películas de libros*. Zaragoza, España: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- García, A. (1990). *L'adaptation du roman au film*, París, Francia: I. F. diffusion - Dujarric.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid, España: Cátedra.
- García Jiménez, J. (1995). *La imagen narrativa*. Madrid, España: Paraninfo.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. París, Francia: Éditions du Seuil.

- Gómez Alonso, R. (2001). *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Madrid, España: Laberinto Comunicación.
- Haftel, L. E. (2012). *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX: Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga*. (Tesis de posgrado). Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.804/te.804.pdf>.
- Joly, M. (2014). *Introduction à l'analyse de l'image*. París, Francia: Armand Colin.
- Lajeunesse, J. (1968). *La saison cinématographique, 219*. Recuperado de <http://lefrance.ntic.fr/fiches/Ecumedesjours.pdf>.
- Lurson, W. (2015). Rétrospective Charles Belmont - un parcours en 7 films. *Cultureopoing.com*. Recuperado de <http://www.cultureopoing.com/cinema/dossiers-hommages-cinema/retrospective-charles-belmont-un-parcours-en-7-films/20150417>
- Marsé Carbó, J. (13 de noviembre de 1994). El paladar exquisito de la cabra. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1994/11/13/cultura/784681209\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1994/11/13/cultura/784681209_850215.html)
- Metz, C. (1975). *Le signifiant imaginaire*. En *Semiotics*, 23, 3-55. Recuperado de <https://patwart.files.wordpress.com/2013/07/christian-metz-le-signifiant-imaginaire.pdf>.
- Peirce, C. (1978). *Écrits sur le signe*. París, Francia: Seuil.
- Pérez Bowie, J. A. (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.<sup>a</sup> ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Teoría y análisis de la adaptación cinematográfica. Barcelona, España: Paidós.
- Vian, B. (2013). *L'écume des jours*. (Édition limitée. Entretien avec Michel Gondry et photos inédites du tournage). París, Francia: Librairie Générale française.
- Wolf, S. (2001). *Cine/Literatura. Rito de pasajes*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Yuste Frías, J. y Álvarez Lugrís, A. (2005). Desconstrucción, traducción y paratraducción. *Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión*. 1, (1), 59-84. Vigo, España: Servizo de publicacións da Universidade de Vigo. Recuperado de <http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias%202005c.pdf>.
- Yuste Frías, J. (2008). Pensar en traducir la imagen en publicidad: el sentido de la mirada. *Pensar la Publicidad*. 2, (1), 141-170. Recuperado de <http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2008.pdf>.
- Yuste Frías, J. (2011). Tiempo para traducir la imagen. En Losada Goya, J.M. *Tiempo: texto e imagen. Temps: texte et image*, 975-992 [CD-ROM]. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Yuste Frías, J. (2015). Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción. *DELTA: Documentação de Estudos em Lingüística teórica e Aplicada*. 31, (especial), 317-347. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/delta/v31nspe/1678-460X-delta-31-spe-00317.pdf>.