

ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA Y TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE ASPECTOS ECLESIAÍSTICOS EN *L'ÉCUME DES JOURS*, DE BORIS VIAN

Patricia Pérez López
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

En este artículo nos proponemos mostrar cómo se recoge la crítica social en la traducción y en la adaptación cinematográfica de obras literarias. Detrás de la riqueza léxica se encuentra un enfoque social que, a veces, parece escapar a los traductores y directores. Más que un olvido, puede incluso tratarse de un tipo de censura. Es el caso que observamos en *L'écume des jours*, de Boris Vian, a través de una investigación que nos ha permitido contrastar las traducciones de la obra al castellano y analizar sus adaptaciones al cine centrándonos, principalmente, en las referencias religiosas en cada caso.

PALABRAS CLAVE: cine, literatura, traducción, censura, cultura.

ABSTRACT

«Film adaptation and translation into Spanish of religious references in *L'écume des jours*, by Boris Vian». This article aims at showing how social critique is presented in the translated versions and film adaptations of literary works. Beyond lexical wealth, translators and film directors tend to forget the importance of the social approach of the writers. They might even not simply oversee it, but get involved in a kind of censorship. It is precisely what we perceive in *L'écume des jours* by Boris Vian. This research helped us to contrast the translations of the book in Spanish and to analyse its adaptations to the cinema, focusing mainly on religious references.

KEYWORDS: cinema, literature, translation, censorship, culture.





Desde principios del siglo xx, la adaptación de las obras literarias al cine ocupa especialmente a la crítica. El debate empieza ya desde Bazin, que en su libro *Qu'est-ce que le Cinéma*¹ incluye un capítulo titulado «A favor de un cine impuro. Defensa de la adaptación», en el que destaca, durante esos años, la proliferación del cine basado en el patrimonio teatral y literario. Bazin, más allá de escandalizarse por dichas adaptaciones, ve en ellas un progreso para el cine. Dice, además, cuando habla de la adaptación de clásicos literarios, que «los verdaderos obstáculos a superar [...] no son de orden estético; no se refieren al cine como arte, sino como hecho sociológico y como industria» (1999: 113). Así pues, achaca a la vulgarización la preocupación que gira en torno a la adaptación.

Agustín Faro (2015), por su parte, cree que, 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. Si se distingue el «cómo se dice» del «qué se dice», y se destaca el cómo, podríamos considerar esa nueva creación cinematográfica, no como una adaptación, sino como una obra nueva. Apunta Faro que «a pesar de las coincidencias iniciales [...] cada obra es independiente porque ha sido creada con un lenguaje propio [...]. El filme y la novela [...] representan géneros estéticos diferentes» (2015: 25). A este respecto, cabe mencionar a autores como Dumont, que estructura en las mismas fases la adaptación cinematográfica y la traducción.

Basándonos en teorías como las expuestas en estas líneas, sobre cine, adaptación literaria y traducción, y buscando, a su vez, puntos de unión entre estos conceptos, nos proponemos, en este artículo, analizar los aspectos eclesiásticos que aparecen en *L'écume des jours*, de Boris Vian. Dicho análisis pretende ir desde la descripción de elementos que encontramos en una iglesia —o al menos en una iglesia vianesca— hasta la manera de pensar y de actuar de las personas que describe —incluido Dios—, pasando por el tratamiento del léxico y la utilización de neologismos en este campo. Analizaremos también los recursos de los que se ha servido el traductor² para llevar esos neologismos al castellano y, posteriormente, cómo se ha adaptado al cine dicha obra en dos épocas tan diferentes como 1968 y 2013, por Charles Belmont y Michel Gondry respectivamente. También haremos un resumen de la evolución de la censura cinematográfica en Francia, centrándonos especialmente en la época de guerra, para justificar posibles elipsis, que ya avanzamos, en las adaptaciones cinematográficas mencionadas.

Podríamos resumir *L'écume des jours*, en palabras de Cortijo Talavera, como

una novela de contrastes, tierna y feroz, poética y de una rudeza desgarradora, con juegos de palabras y notas de humor que esconden un pesimismo desesperado [...]. Maldición y pérdida del paraíso, fatalidad antigua, mezcla de inocencia y de vio-

¹ ¿Qué es el cine? En su versión traducida por José Luis López Muñoz.

² Trabajaremos, sobre todo, con la traducción al castellano de Joan Manuel Verdegal, publicada por la editorial Cátedra, aunque también veremos algunos recursos usados por Luis Sastre Cid, en la traducción publicada por Alianza.

lencia, de sensualidad pura sublimada por el jazz y del doble anatema del dinero y del trabajo servil y destructor [...]. Pero ante todo *L'Écume des jours* es un ejemplo de fusión de música y literatura, es una novela de amor ellingtoniana, que asocia, como se nos dice en el preludio, el amor por las chicas hermosas con la música de la Nouvelle-Orléans [...] (2002: 69).

En este universo onírico de Vian es interesante observar el paralelismo establecido por Christian Metz (1975: 4) entre sueño y película. Apoyado por teorías freudianas, Metz estudia desde distintas perspectivas la constitución psicoanalítica del significante de cine. En concreto en la obra que aquí se expone, Vian mezcla elementos reales e imaginarios, creados por él y descritos con una exquisitez de detalles tal, que no es difícil ni imaginarlos a la perfección ni adaptarlos en una obra cinematográfica como se ha hecho posteriormente. Dichos elementos imaginarios van desde bailes inventados por el autor en los que las piernas hacen por despegarse del cuerpo hasta nubes que transportan a los personajes y, por ende, al lector, varios metros sobre el suelo. No podía ser menos, pues, el tratamiento de los estamentos religiosos.

1. LITERATURA Y ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA

La literatura y el cine son artes relacionadas que se influyen mutuamente, aunque la influencia del cine en la literatura haya sido reconocida solo a partir de los años 80, quizás porque la literatura existe antes de que lo hiciera el cine. El simple hecho de escuchar la palabra *adaptación* ya enciende una luz crítica en muchos de nosotros, que hemos imaginado de un modo determinado el desarrollo de una lectura en nuestra mente. Tanto en una película como en el libro se nos intenta transmitir un mensaje; dicho mensaje, de un escritor o guionista, previamente ha sido escrito con técnicas narrativas específicas que en la película se convierten en imágenes y sonido, por lo tanto no será expresado del mismo modo y nos dará una visión diferente de la historia. Solo por esto, algunos autores evitan utilizar el término de adaptación en una película que proceda de una novela; otros, por el contrario, aceptan el término para aquellas que comparten la trama. Autores como Tudor Eliad o Michael Klein han propuesto grados de fidelidad a la novela de origen, «pudiendo ser estos de fidelidad mínima, parcial o máxima o bien fidelidad ausente, más o menos presente o muy presente» (Meunier, 2004: 9). Para otros teóricos, el concepto de fidelidad está unido a la manera en que el director ha hecho la película. Así, Alain García (1990) habla de adaptación, adaptación libre y transposición. La cuestión es ¿qué se debe conservar para poder catalogar a una película como fiel? ¿La estructura dramática, el tiempo, el espacio o la voz narrativa? Digamos que cuanto más se respeten los hechos, más parecido tendrá la película a la obra escrita, pero hay directores que prefieren centrarse en otros aspectos como el contexto o algunas características de los personajes, lo que convierte sus películas en adaptaciones más libres que, por otra parte, son consideradas mejores que las llamadas «fieles» por muchos escritores.



Estas adaptaciones libres, llamadas también transposiciones, de entrada lo tienen más fácil ya que se ven sometidas a críticas menos severas. Y, según afirma Meunier (2004), ganarían, si fuesen juzgadas por ellas mismas.

Hafter, L.E., por su parte, constata que son muchos los teóricos que siguen desarrollando enfoques de lo más variados:

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 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. Hafter habla de suavizar la dureza del juicio que se hace a menudo a las adaptaciones con el simple hecho de cambiar el apelativo de adaptación por una fórmula 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 a él que no siempre la adaptación cumple, a veces simplemente porque el adaptador lo ha decidido así. También cabe considerar la adaptación fílmica como una nueva obra que parte de una obra literaria existente pero que se emancipa a medida que se desarrolla.

De entre los cuatro puntos de vista³ que Sánchez Noriega (2000: 63-72) establece en su taxonomía, nos centraremos en dos: la dialéctica fidelidad/creatividad y la propuesta estético-cultural. En el primero habla de adaptación pasiva, aquella que se centra en reproducir la historia más que el discurso; de adaptación activa, la que se vale de medios cinematográficos para crear una obra fiel a la forma y al fondo del texto literario; y de adaptación interpretativa y adaptación libre, las que se separan del texto original y dan lugar a una obra nueva. En cuanto a la propuesta estético-cultural se tiene en cuenta lo que el director quiere presentar al público: puede verse obligado a simplificar una historia o a actualizar una obra clásica.

Aunque Vanoye (1989) dice que, en términos psicoanalíticos, la película desencadena procesos primarios, relacionados con el principio del placer, de manera más intensa que la lectura, la influencia del espectador de una película sobre el relato suele ser menor que la del lector de una novela. El hecho de poder parar y recrearse en el texto es difícilmente superable a la cantidad de información visual y sonora

³ Los cuatro puntos de vista que establece Sánchez Noriega son según:

- La dialéctica fidelidad/creatividad, donde se incluiría desde la ilustración, como grado máximo de dependencia del texto fílmico al literario, hasta la adaptación libre, pasando por la transposición y la interpretación.
- El tipo de relato: clásico o moderno.
- La extensión.
- La propuesta estético-cultural

procedente de una película. Por otra parte, nos encontramos las emociones derivadas del diálogo unido a la imagen, que, para otros, aporta más que su homólogo literario.

2. ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA Y TRADUCCIÓN: DOS CARAS DE UNA MISMA MONEDA

Partiremos de lo expuesto anteriormente por Hafter (2012) sobre las teorías de la adaptación y su fidelidad o traición, para enlazarlo con la traducción, que tantas veces entra en el mismo debate. 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 (1994). Otros, en cambio, prefieren no usar el término de traducción porque no lo consideran apropiado al tratarse de códigos diferentes.

Considerando, pues, la adaptación cinematográfica como traducción, en la que hay que pasar algo de una lengua a otra, en la que hay que adaptar y recrear, vuelve a surgir esa gran responsabilidad del traductor, al que siempre se le puede reprochar que se le haya escapado algo. Como decía Yourcenar,

Un traducteur (surtout quand il traduit en vers) ressemble à quelqu'un qui fait sa valise. Elle est ouverte devant lui; il y met un objet, et puis il se dit qu'un autre serait peut-être plus utile, alors il enlève l'objet puis le remet, parce que, réflexion faite, on ne peut pas s'en passer. En vérité, il y a toujours des choses que la traduction ne laisse pas disparaître, alors que l'art du traducteur serait de ne rien laisser perdre. On n'est donc jamais réellement satisfait (En Dumont, 2007: 72).

Siguiendo con Dumont (2007), apunta este que la traducción, igual que la adaptación cinematográfica, tiene tres fases: comprensión, desverbalización y expresión del sentido en otro idioma. Cuando el director adapta una obra la recrea, le descubre un nuevo sentido al hacerla nueva desde su punto de vista.

Según Vinay y Darbelnet, una verdadera traducción debe atender a la frase y no a las palabras: «de façon à rendre le sens sans rien perdre de la pensée et de l'émotion exprimées par l'auteur» (1977: 267). Para ello, aseguran, el traductor debe “hacer trampas” y alejarse del texto, además de conocer los giros de su propia lengua (hacia la que traduce) y tener dotes de escritor profesional. Al alejarse del texto, uno de los problemas más delicados es el de la connotación, igual que el principal problema de la adaptación al cine no es el de la fidelidad o la traición a la novela, sino la aparición de un nuevo objeto cultural, percibido así por otro receptor de un contexto diferente al del lector inicial. Tanto en una adaptación como en una traducción, es la subjetividad lo que dificulta las cosas. Pérez Bowie (2010) también habla del contexto como un elemento fundamental para la creación de la nueva obra. Este contexto, «en su más amplio sentido: artístico, cultural, social, económico, ideológico, etc.» (2010: 23), se va a encargar de informarnos sobre los componentes de la obra y todo lo que ella presente será resultado de él. También habla, en consecuencia, de un cambio de expectativas en el receptor, que también será diferente.



Igual que hay obras que no son traducibles, hay algunas que no lo son cinematográficamente hablando: no se pueden llevar al cine. Julien Green, en *Le langage et son double* (1987), habla de la música como lengua ideal; cierto es que las bandas sonoras creadas para el cine cumplen funciones determinadas y, en muchos casos, logran lo que no logran las palabras. A este propósito, la música es algo que, como veremos más adelante, está muy presente en la mayoría de las versiones de *L'écume des jours*.

3. L'ÉCUME DES JOURS

3.1. LA OBRA LITERARIA

Entre los años 1946 y 1947, Boris Vian publicó cuatro libros, entre ellos una historia de amor, *L'écume des jours*. El año en que este aparece, 1947, Francia acababa de ser liberada y, por la misma época, se descubre a Duke Ellington, Miles Davis y el jazz. Fue la gran época de Saint-Germain-des-Prés, esa de clubes nocturnos como el Tabou donde el propio Vian sacaba a relucir su faceta de trompetista. Viendo la cantidad de obras del autor en tan corto periodo de tiempo, sobra decir que no le costó mucho esfuerzo escribir esta. Él escribía mientras trabajaba en l'AFNOR (muestra de ello son los manuscritos originales en papel con ese membrete) y su mujer entonces, Michelle Léglise, lo mecanografiaba al llegar a casa. Hubo primero un borrador de cuatro páginas, a veces escrito como poema con ritmo de heptasílabos, ritmo que subsiste más o menos en tres capítulos fundamentales del libro (xvi, xxxii y lxiii).

En esta novela, Vian pone de manifiesto sus pasiones y aquellas cuestiones que le desagradan. En cuanto a las primeras, es sin duda el flechazo que tuvo por la pieza musical *Chloé*, tocada por Ben Webster en 1943, lo que inspira la obra. Cuenta Cortijo Talavera que Boris Vian era un amante del cine, «desde los seis años si creemos la letra de su canción *Cinématographe*» (2002: 423); 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 wésterns, las películas de aventuras y, cómo no, por los géneros americanos —los musicales y las películas de ciencia ficción—. Disfrutó mucho, apunta la autora, con todo lo relacionado con este arte, incluida la inserción de la música en el género. No es de extrañar que en las notas a pie de página de *L'écume des jours* se describa, físicamente, a uno de sus protagonistas (Colin) con los mismos rasgos que el protagonista del musical *Hollywood Canteen*.

Sobre lo que le disgusta, atribuye a Colin —que en un principio se llamó Zin, de Zolin— profesiones de lo más desagradables, dejando clara su repulsión por el trabajo en general; surge así en la obra una de las que se ha convertido en citas memorables del autor: «Je ne veux pas gagner ma vie, je l'ai (Sucarrat, 1993: 77)». Evidentemente, hay mucho de su vida personal: enfermedad, encuentros personales con fondo musical, trabajo mecánico y monótono, tensión entre felicidad en el amor y angustias de la vida... A este respecto, cuenta Marc Lapprand, conocido crítico de Vian, que durante su primera entrevista con Michelle Léglise para una investigación



doctoral, y tras haberle anunciado, a la que fuese esposa del autor, que no le interesaban los datos biográficos sino los puramente textuales, esta le respondió: «¡Pero todo es biográfico en la obra de Boris!» (2009: 41). Esta anécdota le abrió los ojos sobre el hecho de que la vida del autor interfiriera en su obra, algo que Lapprand ve como un problema porque opaca, en cierto modo, su carrera literaria.

[...] Je savais que l'argent qui se raréfie dans *L'écume des jours*, c'est la fortune familiale des Vian qui se dilapide, et qui oblige le père, Paul, à devenir placier en produits pharmaceutiques, tout comme Colin doit trouver du travail lorsque son coffre à doublezons s'épuise. Je savais aussi que dans ce même roman, le nénuphar de Chloé provient des étangs de Corot, à "Ville-d'Avrille", où l'artiste s'installait souvent pour peindre des paysages [...] (Lapprand 2009: 41).

Siguiendo con sus gustos personales, Vian era un enamorado de la cultura americana, algo que deja ver desde el principio de *L'écume des jours*: el jazz, Hollywood, connotaciones fílmicas de los hermanos Marx. Así, Tex Avery, el dibujante americano del que fue un gran admirador, pudo haber inspirado el personaje del ratoncito de esta obra, una especie de acompañante de los personajes principales a lo largo de toda la historia.

El resultado de este conjunto da lugar a una obra poética y original, alabada por autores como Queneau y Sartre, en la que, además de sus gustos, Vian expone su visión de la sociedad de la época. Hay en los protagonistas un paso de esa juventud a la edad adulta a través de figuras sociales como la Iglesia, jefes, ejército, policía... que encarnan la hostilidad de las estructuras estereotipadas y la degradación fatal de la vejez. El profesor Mangemanche (Zampamangos en la edición de Cátedra, traducida por Joan Manuel Verdegal/Tragamangos en la edición de Alianza, cuya traducción corresponde a Luis Sastre Cid) es una especie de Groucho Marx parisino —como dice Pestureau (1994) en la presentación de la obra—, caro e incapaz de salvar a Chloé. La Iglesia no sale bien parada, con alusiones a intereses económicos, lo mismo sucede con Jean-Sol Partre, analogía clara a Jean-Paul Sartre y crítica al existencialismo de la época. Según el autor, los únicos que dan la felicidad son el amor y el jazz. Pestureau, por su parte, dice también en la presentación una afirmación muy cierta y es que Vian mezcla la farsa y lo macabro, lo cómico y lo patético, la ironía y la emoción, el humor y la tragedia, como el swing y el jazz, estilos contradictorios. Comparte la estética de Jacques Prévert y de Raymond Queneau. François Caradec lo llama «Humour rouge». Un poco como una farsa donde lo grotesco y lo humorístico se unen a la ficción. Pero también un poco como tragedia, donde nada escapa a la fatalidad.

Historia de amor púdica, divertida y apasionada, novela-poema cuyo arte inolvidable ha creado un mito, en un principio no tuvo todo el éxito que el autor hubiese querido, fue a partir de 1960 cuando empezó a destacar. En 1986, Educación nacional la pone en su programa y empieza a tener un gran conocimiento y relevancia en Francia. La obra ha sido adaptada en todos los campos, en París y Bruselas se representó durante mucho tiempo en el teatro y actualmente se sigue adaptando en muchos países.



3.2. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS

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. 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. Sin embargo, 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. 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 es que, a pesar de los años, la versión no parecía haber envejecido y tanto Jacques Perrin en el papel de Colin como Sami Frey en el de Chick y Marie-France Pisier en el de Alise conservaban la frescura y el encanto, según los críticos de la época. Definida como «película para jóvenes» por unos o «película de cosas poco habituales» por otros, esta versión de *L'écume des jours* destaca, según algunos, no por haber conservado el alma del libro de Boris Vian, sino su corazón. Para otros, 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, a todas luces, lo que Sánchez Noriega (2000) calificaría como una adaptación pasiva.

Como Gondry, del que hablaremos a continuación, pero quizás con menos éxito, Belmont intenta traducir en imágenes el lento deterioro de colores y de formas. Cambia la pista de patinaje y las palomas que aparecen en el libro por partidos de tenis y militares, con el mismo final macabro. 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 pudieron tirar las paredes. Hace también un gran trabajo con los colores. Considerando que Vian habla mucho de ellos, hace que cada color tenga su significado en la película. En cuanto a Partre, opina que podía haberlo sustituido por cualquier famoso, y que lo importante era mostrar el anhelo paternal de Chick. Después de 1968 se muestran en el cine personajes e historias de la vida contemporánea, en esta época no hay muchas adaptaciones porque se considera que la literatura no representa la vida en la segunda mitad del siglo xx.

En 2013 se estrena la versión cinematográfica de Michel Gondry. Este, junto con el productor Luc Bossy y un grupo de actores consagrados del cine francés, se embarcaron en este 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*.



Nacido en 1963, Michel Gondry dirige clips, documentales, cine de ficción y cómics, además de talleres para aficionados en barrios “complicados”. *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. Afirma 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 se confiesa, como Vian, algo tímido y, aunque menos político que él, bastante anarquista. Según él, 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, aunque añade escenas que no son del libro, sino objeto de su imaginación, estimulada esta por la lectura de obras de Vian, porque es así como él vio la novela. 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 *bíglemoi* (o el *bízcame*) que evoca la técnica utilizada para unas manos grandes en *La Science des rêves*— 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. Gondry recoge muy bien ese paralelismo entre sueño y película establecido por Metz en su *Significante imaginario* al que hacíamos alusión en la introducción de este artículo. Su adaptación es, pues, fiel a la forma y al fondo del texto original, lo que en la teoría de Sánchez Noriega (2000) equivale a una adaptación activa.

En una entrevista realizada por Charlotte Béra al director, recogida en separata en una edición de *L'écume des jours* de la editorial Le Livre de Poche (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 llevó a la realidad. Otro punto en común a 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: en un libro con tanta referencia musical, habría sido fácil crear una BSO; sin embargo, Gondry consideró que utilizando el jazz mencionado 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. 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 Les 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, como apuntábamos más arriba al mencionar las teorías de Metz. En cualquier caso, cierto es que la creatividad de Vian casa perfectamente con la imaginación visual de Gondry. En cuanto a la versión precedente, de 1968, sabe que está influenciada por el espíritu de la época pero no ha querido ver más que pequeños fragmentos para no juzgarla. Supone que no debió ser fácil rodar una película así en ese contexto. El libro es anunciador de la explosión de los años 60, tiene una semilla de rebeldía, de hecho es en los años 60 cuando entró realmente en la conciencia colectiva.

A menudo, parece que el director rompe la estructura narrativa de la obra original, sin embargo, la adaptación se suele basar en ella, redefinida según el contexto social en el que se enmarque la película, lo que hace que la temática evolucione, más aún si analizamos películas o adaptaciones realizadas en épocas diferentes, como es nuestro caso. El objetivo, de cualquier modo, es llegar al público. Sucede también que, al leer, cada lector elige imaginar a su manera, al ver una película estas elecciones están hechas por el director.

3.3. TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE TEMAS ECLESIASTICOS EN *L'ÉCUME DES JOURS*

Los capítulos dedicados a la Iglesia son el XXI, en el que describe el matrimonio de Colin y Chloé, y del LXIV al LXVI, en los que relata el tratamiento de la Iglesia ante el fallecimiento de Chloé. En ambos casos, Vian deja clara su consideración hacia la Iglesia, a la que tacha de interesada por el dinero a la vez que ridiculiza algunos aspectos considerados sagrados. En este punto se analizará la traducción de algunos términos y el léxico, en general, pero se aludirá más a la traducción de Joan Manuel Verdegal por considerarla más completa y más ajustada al original que la traducción de Luis Sastre Cid.



3.3.1. Capítulo XXI: la boda de Colin y Chloé

En primer lugar, haremos alusión a los neologismos utilizados para referirse a los miembros de la Iglesia, analizando la procedencia de las palabras empleadas en la obra original y las dos traducciones hechas por Joan Manuel Verdegal (2007) y por Luis Sastre Cid (2011):

- *Religieux*, que es traducido por *Religioso* en ambas ediciones.
- *Bedon*, mezcla de *bedeau* (sacristán) y *bedon* (panza), para crear un tono sarcástico. Verdegal lo ha traducido por *Macerón*, probablemente del verbo *macerar*, cuya tercera acepción en el diccionario de la RAE apunta: «mortificar, afligir la carne con penitencias», manteniendo el tono sarcástico del original. Y Sastre Cid, por *Monapillo* que, aunque conserva cierto tono de sarcasmo gracias a su terminación, pierde fuerza pues se parece más a *monaguillo*, perteneciente a otro nivel en la jerarquía eclesiástica.
- *Chuiche*: es una deformación fonética cómica de *suisse* (*pertiguero*) en conjunción, probablemente y según apunta la edición original, con *chuintier* (*silbar*). El *pertiguero* es, según el DRAE, «el ministro secular en las iglesias catedrales que asistía acompañando a los que ofician en el altar, coro, púlpito y otros ministerios, llevando en la mano una pértiga o vara larga guarnecida de plata». Verdegal lo traduce como *Pertigudo* y Sastre Cid, quizás mezclando el término con el de *vértigo*, lo convierte en *Vertiguero*.
- *Chèveche*: es un híbrido entre *chevêche* (*lechuzá*) y *éveque* (*obispo*), en relación con *archêveque* (arzobispo), que se le parece más fonéticamente y con alusiones en el texto al sueño, teniendo en cuenta que la lechuza es un ave nocturna. En español era más difícil recoger las similitudes fonéticas pero Verdegal lo ha resuelto bastante bien mezclando también un ave nocturna con el término eclesiástico, dando lugar a *Buhobispo*. Sastre Cid, por su parte, ha optado por el término de *Zobispo*.

Ya fuera de los neologismos, pero aún perteneciente a los personajes que aparecen en la iglesia, se encuentran *Les enfants de Foi*, literalmente *niños de fe*, referido a *Les enfants de chœur* (*monaguillos*), traducido por Verdegal por *monafieles*, haciendo una mezcla entre el término al que hace alusión y el término utilizado en francés. Sastre Cid opta por una traducción literal y deja *niños de la fe*. Otros personajes curiosos son *Les frères Desmarais* (*Pégase et Coriolan*): son los acompañantes de la boda, llamados los «pederastas de honor». Según la nota a pie de página que aparece en la obra original, «Le nom des “pédéras tes d’honneur” semble inspiré par la firme pétrolière Desmarais ou Mobil dont l’emblème est un cheval ailé, d’où Pégase» (Vian, 1996: 99), así como la que aparece en la traducción de Verdegal «El nombre de los “pederastas de honor” parece inspirarse en la firma petrolera Desmarais o Mobil, cuyo emblema es un caballo alado, de ahí Pegaso. Vian recurre nuevamente a elementos relacionados con la humedad: *Desmarais* (de los marjales) >Delmarjal» (Vian, 2007: 129) se aclara la procedencia del nombre de dichos hermanos, que sigue en la tónica de léxico relacionado con la humedad que contiene la historia. Verdegal



traduce *Desmarais* como *Delmarjal* y Sastre Cid, *Desmaret* —atendiendo la primera al significado y la segunda al sonido del vocablo en francés—, aunque no se aseguran los datos de procedencia de esta referencia. El término de pederastas, relacionado con la Iglesia, es un tema que, aún en la actualidad, es motivo de controversia. En este capítulo se mezclan elementos positivos y tradicionales, como el blanco del coche, el calor, la felicidad, las flores blancas, los pensamientos felices... con connotaciones eróticas y elementos circenses. Antes de llegar a la iglesia nos encontramos con que «el suelo del ascensor se hinchó bajo sus pies y, en medio de un grande y suave espasmo, los depositó en el piso» (Vian, 2007: 138), podríamos obviar el erotismo de la frase si no fuese porque a continuación habla de la ropa interior de la novia.

De los representantes eclesiásticos dice que «faisaient la parade» (Vian, 1996: 119), «se exhibían» (Vian, 2007: 139), «aguardaban la ceremonia» (Vian, 2011: 86). Realmente, el término francés tiene más que ver con una actuación, un desfile, una cabalgata. En la misma línea, habla de un ballet de los monafieles, y de instrumentos escandalosos como bombo, pífano y maracas que nada tienen que ver con el ambiente sosegado de una iglesia y del sacramento del matrimonio. Además, en el momento en que tañen las campanas muere el director de la orquesta, acto al que no se le da ninguna importancia, solo se añade que «la iglesia tambaleó sobre sus cimientos» (Vian, 2007: 139), sentido literal con connotación figurada. En medio de toda esta algarabía, «los Monafieles acudían en parejas haciéndose mimos» (Vian, 1996: 121), otro elemento disonante en un lugar de culto, así como «Le Religieux et ses séides» (Vian, 2007: 139), «El Religioso y sus secuaces» (Vian, 2007: 140), término negativo más propio de mafias que de este contexto. Se hace una alusión más bien cómica de elementos como el agua bendita y el incienso de la siguiente manera: «Al pasar, los subpertigudos les rompían en la cabeza una ligera pelotita de cristal llena de agua lustral, y les plantaban en el pelo un palito de incienso encendido que ardía con una llama amarilla para los hombres y violeta para las mujeres» (Vian, 2007: 140).

Vian se caracteriza por su fantástica manera de describir. Crea, como pocos, realidades inexistentes y las describe de manera tal que seamos capaces de imaginarlas. Cuando habla de la iglesia y dice: «Entrando en un pasillo oscuro que olía a religión» (Vian, 2007: 142) no solo nos introduce en una iglesia que da miedo, sino que, además, nos transmite un malestar olfativo, dando a la religión connotaciones negativas también desde ese punto de vista. Sigue definiendo la entrada a la iglesia como una casa del terror, con vagonetas, telarañas, y santos que se aparecen gesticulando de tal modo que Alise ha de agarrarse a Colin del susto. Después del santo ven a la Virgen y, en tercer lugar, a Dios, «que tenía un ojo a la funerala y un aspecto enfadado» (Vian, 2007: 140). Y, cuando ya están ante el altar, el Pertigudo y el Macerón aparecen «haciendo cabriolas con sus hermosos hábitos, precediendo al Religioso, que guiaba al Buhobispo», para seguir con el espectáculo de circo, contrario, como decíamos más arriba, al ambiente de una boda. Además de hacer alusión a la ropa, también la hace al mobiliario de la iglesia, de terciopelo, resaltando así, una vez más, la ostentación. También habla de multitud de luces de colores dentro de la iglesia «que le conferían a la nave un aspecto de abdomen de enorme avispa tumbada, vista desde el interior» (Vian, 2007: 141), luces más propias de una feria y comparación de un lugar sagrado con la parte baja de un insecto. Por otra



parte, a veces intercala elementos agradables, como «Las nubes entraban, oliendo a cilantro y a hierba de montaña» o cuando alude al calor que irradiaba el interior y la «atmósfera benigna y confortable» (Vian, 2007: 141).

Aparte de la falta de seriedad, se hace alusión a la falta de fe: «Ante ellos el Religioso consultaba compulsivamente y con prisa un grueso libro, pues ya no se acordaba de las fórmulas. De vez en cuando se giraba para echarle un vistazo a Chloé, cuyo vestido le gustaba mucho» (Vian, 2007: 141). Se puede apreciar también un punto de voyeurismo y de falta de atención a su trabajo. Igual que cuando dice que «El Buhobispo dormitaba dulcemente, con la mano en el báculo [...]» (Vian, 2007: 141). «La obertura y el ceremonial se habían escrito a partir de temas clásicos de blues» (Vian, 2007: 141-142). Tal y como indica la nota a pie de página

El blues es un término musical complejo, que el propio Vian define técnicamente en *Autres écrits sur le jazz (Escritos sobre el jazz)*, Madrid, Grech, 1984). En Duke Ellington, el blues es a la vez obsesivo, embrujador, melancólico y fuertemente sensual (Vian, 2007: 142).

Con dicha definición podemos sobreentender que tal melodía no es en absoluto apropiada para una iglesia. «Colgado a la pared, se veía a Jesús en una enorme cruz negra. Parecía feliz de que le hubieran invitado y contemplaba todo aquello con interés» (Vian, 2007: 142). Afirmación algo sacrílega, Jesús es como un invitado más en medio de la ceremonia, y la cruz negra añade otro detalle de oscurantismo al relato.

3.3.2. Capítulos LXIV-LXVI: la muerte de Chloé

Cuando Colin comunica al Religioso que Chloé ha muerto, este, más allá de dar el pésame o de interesarse por las circunstancias que rodearon su muerte o por el estado de Colin, le pregunta «¿Cuánto quiere gastarse? Seguro que querrá una hermosa ceremonia» (Vian, 2007: 247). Cuando Colin le dice que no dispone del dinero que le pide, el Religioso «sopló poniendo cara de asco» (Vian, 2007: 247) y le recomienda una ceremonia de pobre antes de volver a pedirle dinero, mostrando así una sensibilidad nula ante el dolor por la pérdida de un ser querido y justificando, además, esta insensibilidad por una cuestión de costumbre. Asimismo, le recomienda encomendarse a Dios, aunque teme que «por una cantidad tan pequeña pueda resultar contraproducente molestarle» (Vian, 2007: 248). Después de insultarlo, además, lo empuja.

Los mozos que van a recoger el cuerpo de Chloé llegan al apartamento de Colin muy sucios y le saludan «golpeándole el vientre, como prevé el reglamento de los entierros pobres» (Vian, 2007: 249). El capítulo LXV empieza enlazando los malos tratos del capítulo anterior. La caja de Chloé es negra y está abollada. Además, se utiliza el término *caja*, no *fèretro*, igual sucede en francés con el término *boîte* en vez de *cercueil*, lo cual da una imagen aún más pobre, más triste. La caja «la lanzaron por la ventana. Solo se bajaban los muertos a hombros a partir de quinientos doblezones»



(Vian, 2007: 249). Vemos hasta qué punto la Iglesia le da importancia al dinero, según Vian. Pero no solo eso, el trato es reprochable no solo hacia Colin y Chloé, al tirar la caja le destrozan la pierna a un niño al que, a continuación, empujan.

Volviendo al léxico, hay que destacar cómo en la versión original no se utiliza el término «coche fúnebre», utilizado en (Vian, 2007: 249), sino «voiture à morts» (Vian, 1996: 325), mucho más rudo, y si se une a la idea de «un viejo camión pintado de rojo» (Vian, 2007: 249) acompañado por muy poca gente que debe incluso correr para poder seguirlo, se agudiza esta idea de cómico-macabro que apuntaba Pestureau. Además, «El conductor cantaba a grito pelado, pues solamente se callaba a partir de doscientos cincuenta dobleziones» (Vian, 2007: 249), se vuelve a reforzar la idea del dinero. Asimismo, Jesús, ahora con aspecto de aburrido y molesto en la iglesia, pregunta a Colin por qué no ha dado más dinero, al mismo tiempo que evade las preguntas insistentes de Colin sobre el porqué de la muerte de Chloé. No solo ignora a Colin sino que «sus rasgos respiraban tranquilidad, sus ojos se habían cerrado y Colin oyó cómo un ligero ronroneo de satisfacción le salía de las ventanas de la nariz como el de un gato saciado» (Vian, 2007: 250).

El capítulo LXVI relata la llegada al cementerio, que era un cementerio de pobres, lúgubre, con niebla y de difícil acceso. El momento de depositar el féretro es tragicómico, como todo en estos capítulos, «Los mozos se pararon cerca de un gran hoyo, se pusieron a balancear el ataúd de Chloé mientras cantaban “La sillita de la reina” [...]» (Vian, 2007: 253). *La sillita de la reina* es una canción infantil elegida por Verdegal, por ser un equivalente a «À la salade», canción francesa del mismo estilo propuesta en la versión original de *Livre de Poche* (Vian, 1996: 331), y que conserva, literalmente, y aun a riesgo de que el lector español no lo entienda, *Sastre Cid* (Vian, 2011: 258). El capítulo acaba con la aparición del Macerón y el Pertigudo «vestidos con unos viejos monos llenos de aceite» (Vian, 2007: 253) que aúllan y echan piedras en la fosa, justo antes de irse bailando una farandola.

3.3.3. *La Iglesia llevada al cine en L'écume des jours: literalidad y censura*

«Je désapprouve ce que vous venez de dire, mais je défendrai jusqu'à ma mort votre droit à le dire» (Voltaire).

El cine, ese medio artístico en el que se debate entre el respeto a su libertad de expresión y su control por ser transmisor de mensajes a las masas. La censura, eso que nos planteamos al ver la adaptación cinematográfica de Belmont. Pero ¿hasta qué punto existía censura en Francia? Existía desde 1909, aunque el establecimiento de una comisión de censura nacional data en Francia de 1916, según apunta Meusy (2003). Hasta la Primera Guerra Mundial, el alcalde podía censurar una película si esta era objeto de quejas por parte de grupos de presión religiosos y morales. A partir de 1928, con el decreto Herriot, se empieza a incluir a profesionales del cine en la comisión de censura. Pero desde este logro hasta 1968 —justo el año en que Belmont llevó a la gran pantalla la obra de Boris Vian— la representación de dichos profesionales en la comisión fue totalmente intermitente. En los años 60, y aunque la censura parece ser, sobre todo, moral, hay tras ella motivos militares que busca



instaurar la parte conservadora de la población con el fin de conseguir una nación moralmente sana. A este respecto, hubo casos que se saldaron con cineastas desterrados. A finales de los años 60, muchos se unen para luchar contra la hipocresía del país y la censura. En esta lucha se llega a confundir la libertad de expresión con la liberación sexual posterior al 68. Tras las revueltas del 68 y la reforma liberal de 1974, aún se produce alguna censura en los años 70, pero considerablemente en menor número.

En la adaptación cinematográfica de Belmont en el 68, mencionada sobre estas líneas, toda la escena del matrimonio de Colin y Chloé queda reducida a dos minutos de película en los que solo se ve a un personajillo vestido con un atuendo parecido a militar, con sombrero napoleónico, a la entrada de la iglesia y a dos niños vestidos de monaguillo correteando hacia adentro, pero se pierde toda la parafernalia descrita por Vian. No se ve nada en el interior. Lo mismo sucede con el final: ninguna alusión al sarcasmo de la obra original, ni tan siquiera a la Iglesia. El coche fúnebre es una furgoneta pero negra, nueva y reluciente que, además, va lentamente para que Nicolas, Isis y Colin, únicos acompañantes, puedan seguirla bien. Es Colin el que baja bruscamente al chófer, muy correcto, por otra parte, y desaparece, a no se sabe dónde, con el vehículo y el cuerpo. Todo ello sucede también en aproximadamente tres minutos.

En cuanto a la versión de Gondry, de 2013, que ha sido criticada por representar en exceso el texto de Vian, centrándose demasiado en los efectos especiales, recoge, efectivamente, gran parte de la crítica hecha por el autor. En la puerta del templo hay tres personajes de la Iglesia que proponen una carrera de coches hacia el interior, donde solo casarán a la pareja ganadora. En este recorrido, hay un momento en el que se atisba un punto de terror, el resto es una carrera fugaz que se cruza con imágenes del Religioso subiendo a una nave dentro de la que se encuentra Jesús y cuyas alas simulan sus brazos en cruz. Al despegar, la nave da un golpe a uno de los músicos y lo hace caer, algo que también ocurre en el libro, pero sin nave. Jesús es un afroamericano de habla inglesa, que le pregunta al Religioso si los asistentes ya han pagado, este le responde que solo el primer plazo y Jesús le pide que haga bien su trabajo. Recoge, así, Gondry la crítica de Vian a la Iglesia con respecto al dinero. Después de esta escena, el Religioso aterriza en paracaídas y, detrás, Jesús. Nicolas llega tarde con los anillos y un grupo de niños canta a Colin y a Chloé—no cantan blues pues Gondry dejó claro en varias entrevistas que no quería mantener el jazz en la película para no crear un aire retro—. Cuando se besan y la nave, con Jesús, despega, a los niños se les enciende un fuegucito en la cabeza, probablemente haciendo alusión al incienso mencionado en el libro. En este caso, no se ven nubes que entran a la iglesia, pero los recién casados sí flotan a la salida como si la iglesia y la misma salida estuviesen inundadas, creando, como hace en otro momento de la película, una imagen real de una idea figurada.

La parte dedicada a la muerte de Chloé coincide en muchos casos, hasta en los diálogos, como cuando Colin se dirige a hablar con el Religioso. Gondry reproduce las palabras y las formas tal y como las escribió Vian en 1947. En cuanto al hecho de lanzar el féretro por la ventana, también ocurre en la película pero por razones diferentes, ya que si bien en el libro es por cuestiones económicas, en esta



película responde a motivos prácticos —con el encogimiento del piso, no cabe por la puerta—. A la salida, dos representantes de la Iglesia cantan en la puerta y Colin y Nicolas los hacen callar a golpes y siguen detrás del coche fúnebre. Las escenas del cementerio respetan totalmente la versión escrita por Vian.

De la versión de *L'écume des jours* de Belmont a la de Gondry dista casi medio siglo; por lo tanto, es de suponer la multitud de diferencias que encontramos tanto en el nivel narrativo como de escenografía. También la última versión cuenta con casi media hora más de duración, lo cual le ha dado a Gondry para centrarse más en los detalles de lo que lo hace Belmont, aunque probablemente su omisión no haya sido cuestión de tiempo sino más bien de convenciones de la época, en la que criticar a la Iglesia podía tener graves consecuencias. En la actualidad, es menos arriesgado rodar escenas sarcásticas de la Iglesia, más aún si estamos respaldados por un clásico como lo es *L'écume des jours*.

Si comparamos las dos versiones cinematográficas y la novela, teniendo en cuenta dos factores importantes mencionados más arriba como la falta de medios que tuvo la primera y lo complicado de llevar a la gran pantalla una obra tan peculiar, sin duda, la versión de Gondry es una adaptación más fiel que la de Belmont. Esta sigue la estructura lineal propuesta por Vian con elementos exactamente iguales a los descritos por él, como la nube. “Estar en una nube” es una conocida expresión figurada a la que en el libro se le da un sentido literal con detalles muy gráficos y físicos:

- Un petit nuage rose descendait de l'air et s'approcha d'eux.
- J'y vais? Proposa-t-il
- Vas-y! Dit Colin, et le nuage les enveloppa.
- *À l'intérieur, il faisait chaud et ça sentait le sucre à la cannelle* (Vian, 1996: 86).

Aunque pueda parecer un elemento exclusivo de la imaginación, en la película aparece esa nube en la que se encuentran los protagonistas, a treinta metros del suelo. Gondry hace de lo irreal una realidad ante nuestros ojos. Y, como apuntamos más arriba, las otras nubes que aparecen en el momento de la boda en la obra original las cambia por flotar en el agua. Es este otro elemento del universo de Vian que Gondry logra transmitir a la perfección. Belmont también respeta la estructura lineal que propone Vian: una pareja se conoce, se casa, ella enferma y muere, aunque resume muchos detalles, no solo los mencionados de la Iglesia sino también los descriptivos que tanto abundan en la novela. Esto hace que elementos relevantes de la historia como el deterioro de la casa y del entorno no sean tan perceptibles. Por no hablar de la crítica social de Vian, que se pierde totalmente. Muchos de los críticos de la época afirman que esta versión conservaba el alma de la obra de Vian, pero después de este análisis se podría decir que pierde ese carácter reivindicativo del autor.



4. CONCLUSIÓN

Cuando hablamos de adaptación cinematográfica pensamos en ver en la gran pantalla todo aquello que nos hemos imaginado al leer un libro, de ahí la gran responsabilidad del director a la hora de recoger el alma de la obra, pues tiene este que cumplir una serie de expectativas que ha dejado la historia en la imaginación del lector. La adaptación cinematográfica se compara con la traducción porque existe la misma transposición de contenidos —de un idioma a otro, del lenguaje escrito al audiovisual—, para mostrarlo desde realidades diferentes. Muchas veces es más sencillo denominarlas adaptaciones libres para evitar la crítica desmesurada; incluso, a veces, los propios escritores consideran que la adaptación libre, centrada solo en un aspecto, puede enriquecer la obra.

En *L'écume des jours*, Vian refleja una Iglesia obsesionada con el dinero, una Iglesia de ricos y otra de pobres, totalmente diferente en los ritos y en el trato. Muestra, asimismo, una Iglesia basada en el poder y el temor, y un Dios pasivo y avaro que nada tiene que ver con el Dios misericordioso al que estamos acostumbrados. En su obra, hace una dura crítica social que es recogida en la versión cinematográfica que hace Michel Gondry, en 2013, sin ningún pudor. No así en la versión de Charles Belmont, de 1968, donde desaparecen todos los elementos controvertidos a este respecto, desde la incorrección en el trato hasta los colores impropios de ceremonias religiosas.

Si bien es cierto que el año de esta primera versión fue un año muy activo socialmente con las manifestaciones de mayo del 68 —una de las mayores en la historia de Francia—, la película de Belmont se estrenó en abril de ese año, aún ajena a todo el movimiento comenzado por los estudiantes contra el consumo de la época. Entonces, se podía censurar una película si había quejas de grupos de presión religiosos y morales. En los años 60, existían en Francia motivos militares tras las aparentes censuras morales. Y detrás de las censuras morales podría estar la Iglesia. Todo apunta a que los grandes vacíos de contenido de Belmont en todo lo que toca a la Iglesia tuvieran que ver con lo delicado del tema y con que, años antes, algún cineasta francés fuese expulsado del país y amenazado de muerte por tocar un tema inapropiado.

Dicho esto, a pesar de recoger otros aspectos esenciales de la obra en su adaptación, desde este punto de vista, Belmont pierde la crítica social que transmite Vian con fuerza en sus descripciones detalladas y que, sin duda, logra Michel Gondry a la perfección.

RECIBIDO: mayo de 2016; ACEPTADO: julio de 2016.



BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA, Alain (1990): *L'adaptation du roman au film*. París, I.F. diffusion-Dujarric.
- BAZIN, André (1999): *¿Qué es el cine?* Trad. de José Luis López Muñoz. Madrid, Rialp.
- CORTIJO TALAVERA, Adela (2002): *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian. La constelación de personajes en las novelas firmadas Boris*. Tesis doctoral. Universitat de València. Departament de Filologia Francesa i Italiana, dirigida por Elena Real.
- DUMONT, Renaud (2007): *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique*. Recherches, application et propositions. París, L'Harmattan.
- ELIAD, Tudor (1981): *Les secrets de l'adaptation*. París, Dujarric.
- FARO FORTEZA, Agustín (2015): *Películas de libros*. Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza.
- GREEN, Julien (1987): *Le langage et son double*. París, Seuil.
- HAFTER, Lea (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. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación [consulta en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.804/te.804.pdf>; 19/2/2016]
- KLEIN, Michael y PARKER, Gilian (1981): *The English Novel and the Movies*. Nueva York, Ed. Frederick Ungar Publishing.
- JOLY, Martine (2014): *Introduction à l'analyse de l'image*. París, Armand Colin.
- LAPPRAND, Marc (2009): «Relire Vian aujourd'hui». *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 967-968, 38-49.
- METZ, Christian (1975): «Le signifiant imaginaire» [consulta en línea: <https://patwart.files.wordpress.com/2013/07/christian-metz-le-signifiant-imaginaire.pdf>; 22/11/2015].
- MEUNIER, Emmanuelle (2004): *De l'écrit à l'écran. Trois techniques du récit: dialogue, narration, description*. París, L'Harmattan.
- MEUSY, Jean-Jacques (2003): *Frédéric Hervé. La censure du cinéma en France à la Libération, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma* [consulta en línea: <https://1895.revues.org/3592>; 7/11/2015].
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010): *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RÉGNIER, Isabelle (2015): «Une vie, une oeuvre. Boris Vian». *Le Monde*, Hors-Série, 61-71.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José-Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación cinematográfica*. Barcelona, Paidós.
- SUCARRAT, Francine (1993): *La subversión por el lenguaje. El poder por las novelas de Boris Vian*. La Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicacions.
- VANOYE, François y Anne GOLIOT-LÉTÉ (2005): *Précis d'analyse filmique*. París, Armand Colin Cinéma.
- VANOYE, François (1989): *Récit écrit, récit filmique*. París, Nathan.
- VIAN, Boris (1963): *L'écume des jours*. París, Christian Bourgois Éditeur, [edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau y Michel Rybalka], 1994, pp. 7-35.
- (1996): *L'écume des jours*. París, Le livre de poche.



- (2007): *La espuma de los días*. Trad. de Joan Manuel Verdegal. Madrid, Cátedra.
- (2011): *La espuma de los días*. Trad. de Luis Sastre Cid. Madrid, Alianza.
- (2013): *L'écume des jours*. París, Le livre de poche. Entrevista en separata.
- VINAY, Jean-Paul y Jean DARBELNET (1977): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París, Didier.



