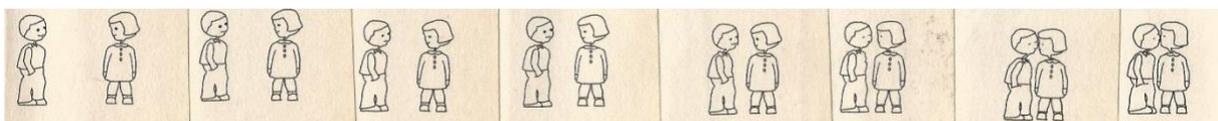


TESIS DOCTORAL

**El tratamiento de la imagen en las adaptaciones cinematográficas de
L'écume des jours, de Boris Vian.**

Patricia Pérez López

Las Palmas de Gran Canaria, enero 2018.



Para la elaboración de esta tesis se ha contado con una ayuda de la Asociación de Francesistas de la Universidad Española (AFUE).

Imagen de la portada: pies de páginas de Vian (1996), correspondientes a dos figuritas de la librería de Boris Vian, que se miran, se sonríen y acaban en un beso.

A papá, *in memoriam*,
a mamá,
por estar siempre, por ser mi ejemplo en la vida.

Agradecimientos

Esta tesis ha sido un largo camino que empezó en 2012 con un trabajo de fin de Máster en Vigo. Quiero agradecer a mi director de tesis, el Dr. Richard Clouet, su profesionalidad, sus correcciones con una sonrisa amable, su paciencia y el saber encontrar siempre una salida cuando yo me perdía en el laberinto. Gracias, también, a Marcos Sarmiento, por acompañarnos.

A mis abuelos, a mis padres y a mi hermana, por tanto, que, a pesar de ser mujer de letras, no acierto a expresar con palabras. Mención especial merecen las que han sido mis dos pilares estos últimos años duros: mi madre y mi hermana, esas mujeres fuertes que me han demostrado que caer está permitido pero que levantarse es obligatorio, en la tesis, en la vida.

A mi querida Ángeles Sánchez, por sus consejos, su amistad, su bondad y por conducirme al director que debía ser.

Gracias, también, a Arturo Delgado y a Pepe Correa a los que he acudido desde un principio por apoyo técnico o moral, y que tanto han hecho por mí.

A Xoán Montero, mi «Pepito Grillo gallego», que me dio el impulso cuando yo estaba decidida a abandonar.

Gracias a mis compañeros, especialmente a los de la Facultad de Ciencias de la Educación que me han apoyado en el intenso 2017. También he de agradecer al personal de la Biblioteca de Humanidades, y a Miguel Ángel González, siempre pendiente de un nuevo libro que me pudiera ser de ayuda.

A todo el personal del ICES, en la Roche-sur-Yon, por abrirme sus puertas durante el verano para investigar. A la AFUE por concederme la beca para la investigación.

A mis amigos, que han confiado en mi trabajo, a veces hasta más que yo misma, y han tenido la paciencia de seguir siendo mis amigos a pesar de mis encierros. Especialmente, a Zeida Pérez, por permanecer tan cerca a pesar de los kilómetros que nos separan, y a Jovancé Ristovski, Consuelo Manzano, Jessica Peñate, Ana M^a Rodríguez, Guayarmina Izquier y Cristina Santana. Gracias por sus ánimos, sus charlas, sus sonrisas y su cariño.

A todas las aportaciones desinteresadas, desde Alexis Ravelo, que me presentó la obra, hasta Salvador Álamo, que me descubrió a Belmont. A todos los profesores que despertaron la curiosidad en mí a lo largo de mi trayectoria académica.

Y, por último, pero no menos importante, a dos seres que me han acompañado cada minuto de encierro y que han hecho, de este, un trayecto menos solitario: *merci Chouchou*, *merci mon petit Marcel*.

Abstract

L'écume des jours is a Boris Vian novel written from March to May 1946 and published the following year, 1947. Even though the author did not like to be tagged as a surrealist, it is indeed a story with surrealist touches that will not leave indifferent those who read it. The year of its publication, the novel did not get the success expected by Boris Vian. But from the 60's, it gets a privileged place in France, even getting to be included in children's reading program in French educational establishments several years later. This story, far from an ordinary love story, has been adapted to fields such as cinema and theatre, and in many countries. However, it was its film adaptation which awaked the interest of this research.

After having read the novel in its original version and its Spanish translation, and knowing the film adaptation made by Gondry in 2013, we discovered Belmont's of 1968. The most important question before watching both adaptations was: how can somebody adapt a novel with so many surrealist elements for film? Is it possible to adapt Vian's inventions? And, if so, won't it be strange to see those inventions we have created in our minds, in other ways? Apart from that, there is a big amount of personal and cultural content in Vian's novel. Is this reflected in film adaptations in order to be transmitted to spectators the same way as to readers? And, finally, if not, can we call them adaptations or must we choose another term instead?

To be able to answer all these questions, from which the hypothesis of this research arises, first of all, we have gone over the different theories joining cinema and literature and then we have analyzed narrative, time, space and language mechanisms in both disciplines. We have also analysed images in a theoretical way and we have applied this to the novel because the writer uses these images to transmit a reality criticized by himself. Such images have been contrasted with those of film adaptations or what we call "paraadaptations" (paraadaptaciones) – term created in this research –, in order to draw conclusions about the differences and the similarities in each case that could be also connected to the differences in cultural contexts of every creation time.

At last, we present the conclusions of this research connecting the theory and the practice mentioned above and along this research.

Keywords: cinema, literature, adaptation, *paraadaptation*, culture, image

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 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, como veremos, también abundan las referencias culturales al existencialismo de entonces, a personajes de la vida social y cultural de la época y al mismo autor, la hipótesis planteada es: ¿se puede analizar la imagen en esta obra de Boris Vian?

Junto a esta pregunta de base, y por extensión a las adaptaciones ya hechas, surgen otras, relacionadas, como: ¿es posible trasladar dichas imágenes a la gran pantalla o se pierde contenido en ese trasvase? Y, en caso de trasladarlas solo parcialmente por la dificultad de la obra, ¿podríamos llamarlas adaptaciones o habría otro término que se ajustaría más al resultado?

Este trabajo de investigación pretende analizar el tratamiento de las imágenes de *L'écume des jours*, tanto en la novela como en su posterior inclusión en el cine con sus adaptaciones cinematográficas de 1968 y 2013. Del mismo modo, pretende discernir si dichas adaptaciones pueden ser calificadas como tales o si merecen otra denominación, como la de *paraadaptación*, término surgido a lo largo de esta investigación al fusionar los de *paratraducción* –procedente de la Universidad de Vigo– y adaptación.

A grandes rasgos, podemos decir que este trabajo está dividido en tres partes: el marco teórico, la aplicación práctica y las conclusiones. La primera parte está bien diferenciada en los puntos uno, dos y tres. A partir del cuarto punto, empezamos a introducir la obra y a sus creadores para dedicarnos, en el quinto punto, a aspectos prácticos en los que, claro está, aplicaremos la teoría presentada.

Para dicho análisis, pues, se comienza con un marco teórico en el que, en primer lugar, mostramos las diferencias y similitudes entre cine y literatura, así como su desigualdad de condiciones, por el hecho de que una utiliza palabras en su lenguaje y, el otro, fotogramas. También se hace un recorrido por las diferentes corrientes que relacionan literatura y cine.

Así, hablaremos de la teoría de los polisistemas, de Even-Zohar y Toury (1981), de los formalistas rusos, encabezados por Eisenstein, de las teorías formativas y de las realistas, para luego acercarnos al impresionismo, el expresionismo, el surrealismo, el futurismo o el documental. Las características de unas y otras nos servirán para discernir entre los diferentes estilos y decantarnos por el más adecuado para enmarcar la obra analizada.

También expondremos los movimientos iniciados en Francia, Inglaterra, Italia y Estados Unidos como lucha ante determinados aspectos sociales del momento, estos movimientos son, respectivamente, la *Nouvelle vague*, el *Free cinema* inglés, el neorrealismo italiano y el *New American cinema*. Con ellos veremos la relación con Boris Vian en cuanto a la importancia de la lucha social.

Aun en el primer punto, introduciremos los conceptos de adaptación y de reescritura, e incluso los de transcritura, transmediatización o transemiotización, entre otros. Veremos cómo, tras muchos de estos términos, hay realidades muy parecidas a las que solo se distinguen por matices. Después de analizarlos y contrastarlos, decidiremos cuál es el que mejor se adapta a las obras que analizamos o si es mejor proponer un nuevo término.

Acabaremos el primer apartado hablando de los límites de la interpretación.

En el segundo punto de esta parte teórica, expondremos el lenguaje literario y el lenguaje fílmico, aportando material de autores que nos llevará a elegir entre los términos de fílmico o cinematográfico según hagamos referencia a uno u otro medio. Será también el momento en el que expongamos los códigos narrativos de la novela y del cine, dentro de los cuales aludiremos a la enunciación y a la estructura de la acción, así como a la narración, el tiempo, el espacio, el lenguaje y la descripción. Destacarán aquí términos como el de verosimilitud del relato, relacionado con las cuestiones narrativas y con el contexto, que el autor habrá de dejar claro al espectador o al lector. Se enunciarán las categorías temporales en que pueden estar divididos el cine y la novela según los diferentes autores y se enlazarán las teorías que coinciden en muchos de sus puntos. A su vez, intentaremos unir, como hacen algunos autores, este punto temporal con el aspecto espacial.

Cuando hablemos del lenguaje, no olvidaremos hacer un repaso por el lenguaje musical, de tanta relevancia en la vida de Vian, en general, y en *L'écume des jours*, en particular, por las numerosas alusiones al jazz que contiene. Relacionado con todo ello, en el mismo apartado, trabajaremos la audiencia y la recepción de los textos. Hablaremos del análisis de la imagen y de la recepción audiovisual frente a la recepción de textos escritos y distinguiremos entre la percepción, la sensación y la mirada.

El tercer apartado de este trabajo está dedicado íntegramente a la imagen, desde sus usos y significados, relacionados con la teoría semiótica, hasta sus relaciones, nuevamente,

con el cine y la literatura. Para ello, nos acercaremos a su base, sus primeras apariciones, allá por el paleolítico, cuando nuestros ancestros pintaban para comunicarse, del mismo modo que aludiremos a su etimología griega y a la mención que hacían filósofos como Platón relacionando el término con la naturaleza.

En este apartado utilizaremos teoría de varios autores de relevancia internacional como Eco (1974) o Chandler (2007), pero nos centraremos en los estudios de Joly (2014), cuya obra, además de constituir unas de las más recientes investigaciones sobre la imagen, nos ha revelado datos de sumo interés. Es en este apartado dedicado a la imagen en el que introducimos los conceptos de *paratraducción* y de *paraadaptación* mencionados al principio, pues es aquí donde hablamos de la no universalidad de la imagen, defendida por Yuste Frías (2008) y de la necesidad de relacionar todo ello con la cultura que, en la mayoría de los casos, va a condicionar el contexto y que ocupará una parte importante en el estudio de la obra. Este aspecto cultural irá también en relación con las miradas del espectador anteriormente mencionadas, pues cada mirada será diferente según la cultura desde la que se observe una obra. Asimismo, en relación con las imágenes, hablaremos de las representaciones mentales y de los esquemas mentales, diferenciando los términos y estableciendo, también, un paralelismo con el concepto de sueño. Y el sueño, a su vez, lo expondremos como irrealidad, de este modo volvemos a aludir a la imagen, a la metáfora y al surrealismo. No olvidaremos la mención a las llamadas nuevas imágenes.

A partir del cuarto apartado entramos en materia en *L'écume des jours* con los rasgos específicos de la novela y de las películas. En este punto, se expone no solo todo lo relativo al escritor de la novela y a los directores, cuyos bagajes personales y culturales van a influir en cada una de las obras, sino también los contextos de producción de cada una de ellas en sus determinadas épocas. Quedará patente la importancia de la influencia cultural en épocas tan dispares como 1947 –año de publicación de la novela–, 1968 y 2013, años de aparición de las adaptaciones cinematográficas.

Se hace necesario analizar, asimismo, algunas de las traducciones de estas imágenes al castellano para mostrar con más claridad la riqueza léxica de la obra. Las traducciones seleccionadas en español son las de Luis Sastre Cid, de la Editorial Alianza (Vian, 2011), y la de Joan Manuel Verdegel Cerezo, publicada por la Editorial Cátedra (Vian, 2007). Puesto que el material de base con el que se ha trabajado está en francés, con ellas se observará mejor que detrás de las imágenes trabajadas se encuentran, con frecuencia, un enfoque y una crítica social que, a veces, parece escapar a traductores y directores. Aunque, más que un olvido, como veremos, puede incluso tratarse de un tipo de censura.

También en este apartado existe una parte teórica, pero como decíamos, ya más encaminada a la obra: nos vamos centrando en el surrealismo y, para ello, elegimos nueve técnicas surrealistas que van a establecer las bases que luego serán comentadas con ejemplos de la novela y de las dos adaptaciones de Belmont y de Gondry.

El quinto apartado corresponde al análisis del corpus, en él se extraen las imágenes que se consideran más relevantes, que son las de la Iglesia, el trabajo, la vida socio-cultural de la época y la imagen surrealista, que engloba las metáforas y las imágenes fantásticas encontradas en los ejemplos. A través de todas estas imágenes, analizaremos las mencionadas implicaciones biográficas de Vian en la novela, así como la crítica social que hace para, posteriormente, ver si se ha reflejado en las adaptaciones de Belmont y de Gondry y de qué manera, o si los directores cambian aspectos biográficos de Vian por los suyos propios.

En realidad, este último apartado es una aplicación práctica de toda la teoría mencionada en los puntos anteriores. Teniendo en cuenta que ya desde el punto anterior se va hablando más de Vian, de Belmont y de Gondry, y menos de otros autores, este apartado empieza con una especie de recapitulación que enlaza *L'écume des jours* con la teoría expuesta para, a continuación, en el punto 5.2, hacer una separación temática e ir extrayendo los ejemplos de la obra. Una vez extraídos y analizados, se procederá a contrastarlos con las adaptaciones de Belmont y de Gondry, centrándonos en si se ha conseguido llevar estas imágenes a la gran pantalla o no.

Por último, y aunque cada punto se introduce y se concluye –en las ocasiones en que la teoría es muy densa, incluso aportamos gráficos–, presentamos las conclusiones generales de este trabajo de investigación, seguido de la bibliografía utilizada para llevarlo a cabo, índices de tablas y anexo, donde aportaremos las ilustraciones mencionadas a lo largo de toda la investigación.

ÍNDICE

Agradecimientos	1
Abstract	2
Introducción	3
1. LA INFLUENCIA DEL CINE EN LA LITERATURA: ELEMENTOS INTERSEMIÓTICOS.	11
1.1. Cine y literatura: diferencias y similitudes	11
1.2. Corrientes teóricas y estudios comparados: literatura y cine	14
1.2.1. Teoría de los polisistemas.....	15
1.2.2. Formalistas rusos	19
1.2.2.1. Métodos de montaje de Sergei Mikhailovitch Eisenstein	22
1.2.3. Teorías formativas	24
1.2.4. Teorías realistas	25
1.2.5. Impresionismo	26
1.2.6. Expresionismo	27
1.2.7. Surrealismo	28
1.2.8. Nouvelle vague	28
1.2.9. Documental.....	30
1.2.10. <i>Neorrealismo</i> italiano	32
1.2.11. <i>Free Cinema</i> Inglés	34
1.2.12. <i>New American Cinema</i>	35
1.2.13. Futurismo.....	36
1.3. Adaptación	41
1.4. Reescrituras	46
1.5. Límites de la interpretación	50
1.6. Conclusiones	54
2. LOS MECANISMOS NARRATIVOS	58
2.1. Lenguaje literario y «lenguaje filmico»: una introducción	58
2.2. Códigos narrativos de la novela	59
2.2.1. Enunciación y estructura de la acción	59
2.2.2. Narración	61
2.2.3. Tiempo.....	65
2.2.4. Espacio.....	67
2.2.5. Lenguaje	70

2.2.6. Descripción: palabras e imágenes.....	72
2.3. Códigos narrativos del cine	74
2.3.1. Enunciación y estructura de la acción	74
2.3.2. Narración	75
2.3.3. Tiempo.....	78
2.3.4. Espacio.....	81
2.3.5. Lenguaje	84
2.3.6. Descripción: palabras e imágenes.....	88
2.4. Audiencia y recepción de los textos	90
2.5. Conclusiones	93
3. LA IMAGEN	99
3.1. El concepto de imagen: usos y significados.....	99
3.2. La imagen y la teoría semiótica	105
3.3. Elementos intersemióticos de la imagen: cine y literatura.....	111
3.4. Análisis de la imagen	117
3.5. Imagen y cultura	123
3.6. Conclusiones	124
4. RASGOS ESPECÍFICOS DE LOS TEXTOS ESTUDIADOS.....	129
4.1. Autoría	129
4.1.1. Boris Vian.....	129
4.1.2. Guionistas y directores	131
4.1.2.1. Charles Belmont.....	131
4.1.2.2. Michel Gondry	133
4.1.3. Traductores	134
4.2.3. Contextos de producción de <i>L'écume des jours</i> , las películas	137
4.2.3.1. Adaptación de Charles Belmont, 1968.....	137
4.2.3.2. Adaptación de Michel Gondry, 2013	138
4.2.4. Contexto de producción de las traducciones	140
4.3. Catalogación estilístico-genérica: el surrealismo como género literario y cinematográfico	141
4.3.1. Géneros literarios.....	142
4.3.2. Surrealismo y cine	145
4.3.3. Técnicas surrealistas	148
4.3.3.1. El humor.....	148

4.3.3.2. L'amour fou.....	149
4.3.3.3. Lo maravilloso.....	149
4.3.3.5. El psicoanálisis	151
4.3.3.6. La locura.....	152
4.3.3.7. Objetos surrealistas	153
4.3.3.8. El cadáver exquisito	154
4.3.3.9. La escritura automática	154
4.3.4. Post-surrealismo	155
4.4. Conclusiones	157
5. INVESTIGACIÓN EMPÍRICA: ANÁLISIS DEL CORPUS	158
5.1. Consideraciones previas	158
5.1.1. Dificultades en la representación de la imagen	158
5.1.2. Poder hermenéutico de la imagen en <i>L'écume des jours</i>	160
5.1.3. Entre realidad e imaginación	164
5.2. Análisis de imágenes destacadas en <i>L'écume des jours</i>.....	165
5.2.1. La imagen de la Iglesia.....	166
5.2.1.1. Introducción	166
5.2.1.2. En la obra de Boris Vian	166
5.2.1.3. En la película de Belmont	179
5.2.1.4. En la película de Gondry	179
5.2.1.5. Conclusión.....	181
5.2.2. La imagen del trabajo	183
5.2.2.1. Introducción	183
5.2.2.2. En la obra de Boris Vian	183
5.2.2.3. En la película de Belmont	192
5.2.2.4. En la película de Gondry	195
5.2.2.5. Conclusiones	202
5.2.3. La imagen de la vida socio-cultural de la época.....	205
5.2.3.1. Introducción	205
5.2.3.2. En la obra de Boris Vian	205
5.2.3.3. En la película de Belmont	238
5.2.3.4. En la película de Gondry	240
5.2.3.5. Conclusiones	246
5.2.4. Imágenes surrealistas: lo metafórico y lo fantástico.....	248
5.2.4.1. Introducción	248

5.2.4.2. En la obra de Boris Vian	249
5.2.4.2.1. Descripciones fantásticas	249
5.2.4.2.2. Construcciones imaginarias y objetos surrealistas	260
5.2.4.2.3. Sueño y subconsciente	265
5.2.4.3. En la película de Belmont	267
5.2.4.4. En la película de Gondry	268
5.2.4.5. Conclusiones	278
6. CONCLUSIONES.....	281
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	294
ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS.....	305
ANEXO	306

1. LA INFLUENCIA DEL CINE EN LA LITERATURA: ELEMENTOS INTERSEMIÓTICOS.

En este primer capítulo, abordaremos las principales diferencias y similitudes entre el cine y la literatura para, posteriormente, desarrollar las corrientes teóricas literarias y cinematográficas surgidas a lo largo de los años y en diferentes países, como la *Nouvelle Vague*, en Francia, el *Free Cinema* en Inglaterra o el *Neorrealismo* en Italia, entre otros movimientos como el impresionismo, el surrealismo o el expresionismo.

Introduciremos, también, los conceptos de adaptación y de reescritura, con los puntos de vista de diferentes autores, y concluiremos el apartado aludiendo a los límites de la interpretación.

1.1. Cine y literatura: diferencias y similitudes

Al estudiar los numerosos puntos de vista que establecen diferencias y similitudes entre el cine y la literatura, destacan los que quieren defender la superioridad de uno sobre otro, normalmente de la literatura sobre el cine, al ser esta más antigua, aunque también nos encontramos casos contrarios como es el de la *Nouvelle vague* francesa. Claro está que ambos poseen un lenguaje, pero al lenguaje escrito de la literatura, hay que sumar el visual y auditivo del cine, lo que hace que ya no queden en igualdad de condiciones, sin que esto sirva para situar a ninguna de las dos artes en posición de subordinación de la otra.

El cine guarda relación con la literatura puesto que «ambas prácticas cuentan historias a partir de la temporalidad. La literatura narra acciones utilizando palabras, el cine mediante la sucesión de diferentes fotogramas» (Faro Forteza, 2015: 20).

Según Orta Carrique (2013), de la Universidad de Almería, entre los años 60 y 70 hubo una corriente, iniciada por Metz y Mitry, que intentó utilizar las normas de los estudios lingüísticos para el análisis de películas, lo cual no resultó factible debido a la dificultad en la comparación de lenguajes. Muchos han sido los campos de análisis desde los que se ha querido llevar este estudio comparativo y crítico: feminismo, teoría de los polisistemas, estudios culturales, por mencionar algunos.

En su estudio, Orta Carrique (2013) alude a las ideas aristotélicas de diégesis–discurso contado– y mimesis –imitación de la acción– para hablar de las diferencias entre cine y teatro. Teniendo en cuenta que la primera tiene que ver con la narración y la segunda con la descripción, establece el cine como una mezcla de ambas, como una fusión de novela y teatro. Asimismo, Renaud Dumont (2007), en su libro *De l'écrit à l'écran. Réflexions sur l'adaptation cinématographique*, también establece vínculos:

Todos los universos evocados por la literatura, o nacidos de la literatura, incluso los más imaginarios, son los frutos de una pura ficción inventada por un autor y presentan homologías, es decir, correspondencias de estructuras, con la experiencia del grupo social que los ha visto nacer¹ (Dumont, 2007: 7).

Debido a esto, según él, las corrientes naturalista y literaria han dado luz a numerosas adaptaciones cinematográficas a lo largo de la historia. En función de esta concepción de la creación literaria como reflejo de la realidad, y si se acepta la idea de que la literatura y el cine son objetos culturales, se puede decir que hay una superposición, un vaivén entre la realidad y el objeto cultural.

Uno de los rasgos que la literatura y el cine tienen en común es que ambos transcriben en términos estéticos elementos que pertenecen a la historia, siendo el contexto social de una gran importancia en la formación de la historia y de cualquier obra en general. Aunque, y siguiendo con Dumont (2007: 9): «la forma va siempre primero y no la intención del autor, ya que esta forma tiene que ver con el subconsciente»².

Frente al agrupamiento que hace el autor de toda creación cultural como acto de habla, se distingue el «discurso»; este, como forma de expresión social, solo está presente si se opone a la lengua, «expresión inmaterial que no produce ningún sentido porque se sitúa fuera del acto del habla»³ (Dumont, 2007: 9). Pero, sea cual sea la creación cultural –novela, poema, obra de teatro o producción fílmica–, será un acto de habla que transforme, transponga, interprete, pero nunca transcriba, al menos, dice Dumont, no existe nunca transcripción directa del dato social en el que está anclado el objeto cultural. «La escritura, sea la que sea, incluida la cinematográfica, “codifica” la realidad que describe»⁴ (Dumont, 2007: 10).

Orta Carrique (2013) lo dice más claro en su trabajo. Según ella, mientras el relato fílmico narra y representa a la vez, la literatura solamente narra, y es el lector el que debe utilizar su imaginación para construir la realidad leída.

Por otra parte, la definición de objeto cultural surge en función de unas reglas procedentes de contextos socioculturales específicos, como la regla de la no-contradicción, que consiste en expresar lo que observamos en la realidad. Afirma, pues, Dumont (2007), que

¹Traducción de la autora del original: «tous les univers évoqués par la littérature, ou nés de la littérature, même les plus imaginaires, sont les fruits d’une pure fiction inventée par un auteur et présentent des homologues, c’est-à-dire des correspondances de structures, avec l’expérience du groupe social qui les a vu naître»(Dumont, 2007: 7).

²Traducción de la autora del original: «La forme est toujours première et non l’intention de l’auteur, car cette forme relève du non-conscient» (Dumont, 2007: 9).

³Traducción de la autora del original: «expression immatérielle qui ne produit aucun sens parce qu’elle se situe toujours en dehors de la prise de parole»(Dumont, 2007: 9).

⁴Traducción de la autora del original: «L’écriture quelle qu’elle soit, y compris cinématographique, “encode” la réalité qu’elle décrit» (Dumont, 2007: 10).

tanto la obra literaria como la fílmica son reflejo –verbal o icónico– de una sociedad determinada. Sin embargo, cuando distingue entre enunciación y enunciado, uno como acto individual del uso de la lengua y el segundo como resultado del primero, lo hace extensible desde el texto literario hasta el texto fílmico. También destaca que no debemos asociar uno a un acto individual y otro a un acto colectivo, sino verlos como dos caras de una misma moneda existente en todos los objetos culturales. En el ámbito literario, la enunciación, relacionada con la subjetividad, la podemos encontrar en ciertos aspectos del acto de comunicación en el que está englobado y que aparecen, sobre todo, en los pronombres, los adjetivos demostrativos y los posesivos. Con ellos se muestra la pertenencia y otros matices; también la podemos encontrar en los modos y tiempos verbales, que son los encargados de dar a conocer la situación de los interlocutores; y por las marcas de subjetividad del emisor, es decir, juicios, comentarios, etc.

En el cine, y siguiendo con la apreciación de Dumont, el relato fílmico da la impresión de un desarrollo inmediato de la acción. Es la diferencia entre una comunicación narrativa hecha por los personajes y la existencia de un narrador, como es el caso de la literatura. «El cine MUESTRA, mientras que al texto escrito le basta con REPRESENTAR. Por eso la riqueza de información es mayor en la película, y por eso, también, lo que es mostrado es más ambiguo, más “autónomo” que lo que es narrado»⁵ (Dumont, 2007: 19). Mientras que el lector es guiado totalmente por un narrador, el espectador debe buscar en la imagen.

Ampliando esta cuestión al ámbito teatral, recoge Orta Carrique (2013) la diferencia entre la visión exclusivamente frontal del teatro y la multiplicidad de ángulos del cine que se logra con las distintas posiciones de cámara y destaca, al establecer diferencias y similitudes entre el cine y la literatura, la linealidad del teatro frente a la disposición libre del tiempo que se puede crear en el cine a través del *flash-back*, por ejemplo, –también mencionado por Dumont (2007) como gran marca de subjetividad en el relato– y la utilización del montaje (ordenación de planos en torno a un eje temporal para articular un significado) como medio narrativo en el cine, frente a la libertad de mira que un espectador posee en una obra teatral. Tanto la literatura como el cine utilizan el montaje de imágenes para crear expresividad, salvo que en la literatura serán imágenes como la comparación, la metáfora o la alegoría que necesitan, luego, representaciones mentales por parte del lector, y en el cine esas representaciones no son mentales, sino visuales. Otro método mencionado es el *récord* que «es un elemento de continuidad dentro del propio plano o entre planos sucesivos que permite

⁵ Traducción de la autora del original: «Le cinéma MONTRE, alors que le texte écrit se contente de REPRÉSENTER. C’est pourquoi la richesse informationnelle est plus grande dans le film, c’est pourquoi, aussi, ce qui est montré est plus ambigu, plus “autonome” que ce qui est narré» (Dumont, 2007: 19).

la continuidad lógica de lo narrado» (Orta Carrique, 2013: 18). No olvida esta autora la actitud más pasiva del espectador en un cine que en un teatro. Así pues, con todos los rasgos comunes, como la representación y los actores, entre otros, el carácter narrativo del teatro, hace que se asemeje más a la novela que al cine.

Del mismo modo que con la visión, afirma Dumont (2007), sucede con el aspecto auditivo. En el texto escrito, el lector sigue habitualmente los pasos de una primera persona, a la que acompaña y con quien comparte acontecimientos ya vividos, lo que favorece la identificación del lector con este personaje. En el cine, por el contrario, el espectador ve lo mismo que ve el personaje, así pues, se habla de cámara subjetiva o de plano subjetivo según la cámara enfoque lo que ve el personaje o según enfoque al lado del personaje, dejándole en escorzo, es decir, desdibujado por la proximidad del primer plano. Si aplicamos lo dicho sobre estas líneas al plano auditivo, podemos diferenciar entre las escenas en las que el espectador oye exactamente lo mismo que el personaje, a las que Dumont (2007) califica de escenas desde un punto de vista auditivo, y aquellas en las que no, que estarían marcadas por un punto de vista de escucha.

Podemos concluir este apartado con la síntesis de ambos lenguajes, la idea de que comparten numerosos aspectos entre los que destacamos que ambos son objetos culturales, transcriben elementos que pertenecen a la historia haciendo del contexto social algo relevante para la formación de esta, codifican la realidad, utilizan el *flash-back* para marcar los tiempos, así como el montaje de imágenes –cada uno a su manera– para crear expresividad. Pero también se diferencian en otros tantos aspectos, como el lenguaje escrito de la literatura frente al visual y auditivo del cine, la narración mediante palabras de la literatura en contraposición a la sucesión de fotogramas del cine, la narración y representación del cine frente a la exclusiva narración de la literatura, el uso de un narrador en la literatura y de una comunicación habitualmente narrativa utilizada en el cine... En otras palabras, en el lenguaje cinematográfico la acción confluye con elementos sonoros y visuales, mientras que en el literario la acción se presenta a través de la descripción detallada que, por otra parte, puede ser mucho más rica en matices.

1.2. Corrientes teóricas y estudios comparados: literatura y cine

Ya en el apartado anterior se mencionan algunas corrientes que desarrollaremos a continuación, aunque tal y como apunta Romaguera i Ramió (1989),

La historia no permite establecer una diferencia precisa entre escuelas cinematográficas y movimientos cinematográficos. Unas y otras nacieron como reacción de un grupo de creadores frente a la realidad del cine de su tiempo; pero también como respuesta a las condiciones sociales y a la evolución de las otras artes (Romaguera i Ramió, 1989: 103).

La *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés o el *New American Cinema* surgieron como reacciones de rechazo a la estética dominante en el cine de una determinada época, del mismo modo que estaban estrechamente ligadas a la ideología de un momento determinado en su país.

Como dice Vanoye (2005) en su análisis de películas e historia de formas cinematográficas, cualquier película nunca está aislada, sino que está unida a un movimiento y a una tradición. Las figuras expresivas dentro de la película son las que permiten situar la obra en un movimiento y tradición determinados.

1.2.1. Teoría de los polisistemas

Cañuelo Sarrión (2008), habla en su tesis *Cine, literatura y traducción. Análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo (1975-2000)*, de la teoría de los polisistemas. Esta nace en los años veinte, en el seno de formalistas rusos como Yuri Tyniánov, Roman Jakobson, Boris Eichenbaum o Víctor Shklovski, y luego la siguen los estructuralistas checos. La teoría parte de la idea de sistema «entendido como una estructura de varios niveles con elementos que se relacionan e interactúan entre sí» (Cañuelo Sarrión, 2008: 39). Son los teóricos Even-Zohar y Toury (1981), del Instituto Porter de Poética y semiótica de Tel-Aviv, los que, cincuenta años más tarde, desarrollaron estas ideas y las aplicaron a la literatura para crear la teoría de los polisistemas. Desde entonces, dicha teoría ha resultado de interés a lo largo de todo el mundo, sobre todo entre teóricos de la traducción que han visto «en la perspectiva funcional de este enfoque la posibilidad de dejar de reducir la traducción a cuestiones estrictamente lingüísticas o literarias para pasar a contemplarla desde el amplio marco de sus importantes implicaciones políticas, económicas y sociales» (2008: 39).

Pero quizás sea necesario aclarar algunos conceptos relacionados con la teoría de los polisistemas para que esta se entienda con claridad. En primer lugar, el concepto de cultura, definido por Even-Zohar (1999: 73) como «un conjunto o un repertorio de opciones que organizan la interacción social». En segundo lugar, la noción de sistema que vendría a ser la red de relaciones que puede ser hipotetizada para una serie de actividades observables y que, si la aplicáramos a la literatura o al cine, como es el caso que nos ocupa, pasarían a ser, según Cañuelo Sarrión (2008: 4): «sistemas en los que se establecen relaciones internas y que establecen relaciones con los demás sistemas que integran la sociedad». Así, desde este punto de vista, tanto la literatura como el cine, se considerarían sistemas, y un polisistema vendría a ser un sistema de sistemas, dinámico y complejo.

A la hora de establecer los elementos que componen el sistema literario, Even-Zohar (1990a) cita el repertorio, que Cañuelo Sarrión (2008: 41) recoge en esta definición: «conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la producción como el consumo de un determinado producto» donde la producción sería una operación activa dentro de este y el consumo estaría al extremo opuesto, considerándose, también dentro de él, una operación pasiva. Luego estarían los productos o elementos y los modelos, formados estos últimos por los elementos y las normas que estos siguen.

Del mismo modo que la producción es, como indicamos, una operación activa, el productor será un individuo que genere productos y el consumidor un usuario del producto, desde un punto de vista más pasivo. Todos los factores relacionados con la producción y el consumo, constituirán el mercado. Y nos queda la institución, que vendría a controlar la normativa de todo lo anterior. Así pues, la literatura, se convierte no solo en un conjunto de textos, sino también estaría formada por todas esas personas y normas que regulan las entradas y salidas de esos textos. Dentro de cada uno de estos apartados se puede profundizar mucho, mencionando, por ejemplo, los tres niveles dentro de la estructura del repertorio (de los elementos individuales, de los sintagmas y de los modelos), si nos quedamos con el tercer nivel es porque es el que contempla productos enteros y no solo a niveles de morfemas o de oración.

Así pues, dentro del polisistema, hablaremos de:

- elementos canonizados y no canonizados, los primeros serían aquellas normas y obras literarias aceptadas como legítimas en una cultura y cuyos productos, al ser conservados por la sociedad, acaban formando parte histórica de esta. Los no canonizados, por el contrario, corresponden a las normas y obras rechazadas y olvidadas, con el tiempo, por la sociedad, aunque dicho estatus puede cambiar. También se habla de canonicidad estática y dinámica, según atañe a la introducción de un texto en el canon literario o, a través de su modelo, en un repertorio. Ambos son admitidos, pero el segundo caso no se presenta como un producto terminado, sino como posible conjunto de instrucciones, es decir, como modelo.
- centro del sistema y periferia: los elementos canonizados se situarán en el centro del sistema mientras que los no canonizados estarán en la periferia, luchando por ocupar posiciones centrales.
- tipos primarios frente a tipos secundarios: estos últimos serían los que corresponden a los modelos conservadores, más predecibles mientras que los primarios introducen alguna novedad y harían evolucionar el repertorio. Los elementos primarios, pasado el tiempo, se transformarían en secundarios.

Según esta teoría, podemos decir que *L'écume des jours* es un elemento canonizado, porque es una obra literaria legítima de la cultura francesa. Por el contrario, nos atreveríamos a incluir la adaptación de Belmont entre las no canonizadas, al haber sido olvidada por la sociedad. En cuanto a la adaptación de Gondry, consideramos que es demasiado reciente para hablar de su trascendencia, pero al ser la canonicidad estática o dinámica, sí que es posible que la aparición de esta segunda adaptación cinematográfica, en 2013, haya hecho evolucionar el repertorio y que la obra pase de nuevo a un plano primario.

Dicho todo esto, podemos concluir este punto de la teoría de los polisistemas enlazándolo con nuestro análisis sobre literatura y cine y retomando la idea de estos últimos como sistemas insertos, a su vez, en otro sistema más complejo. Así pues, dentro de cada uno de ellos se encontraría el conjunto de reglas particulares que regularía la producción y el consumo de su producto (literatura o cine) y que constituiría su repertorio. Dispondrían, asimismo, de modelos que seguir (donde tienen que ver las normas, pero también los elementos de los que constan –podrían ser otras novelas, otras películas previas–); de una operación activa como es la producción (literaria o cinematográfica), un productor que genere los mencionados productos (así llamado en cine o editor, en el caso literario) y un consumidor (espectador / lector). Todos esos factores relacionados con la producción y el consumo de literatura o cine formarán el mercado (literario o cinematográfico) y, por último, la institución, controlaría la normativa de todo lo anterior.

Si esto lo centramos en *L'écume des jours* nos haría hablar de:

- la interacción social existente en épocas tan distintas como el año en el que fue escrito el libro y los dos en los que se realizaron las adaptaciones cinematográficas,
- la red de relaciones que se puede haber tejido de manera interna y con otros sistemas sociales al trabajar cada uno de los temas de la obra;
- las reglas y los materiales que han regulado la producción y el consumo tanto del libro como de las películas;
- las propias películas y el libro, con las normas que han tenido que seguir, cada una específica a su situación y a su tiempo;
- los productores y los consumidores de cada uno de los anteriores, que constituirían el mercado;
- y, por último, la institución, que vendría, como dijimos, a controlar la normativa de todo lo mencionado anteriormente.

Por otra parte, hemos de mencionar que, cuando Cañuelo Sarrión (2008) habla de la evolución del enfoque polisistémico, destaca los trabajos de André Lefevere (1996). Este autor «se centra en examinar los factores que gobiernan la recepción y la aceptación o el

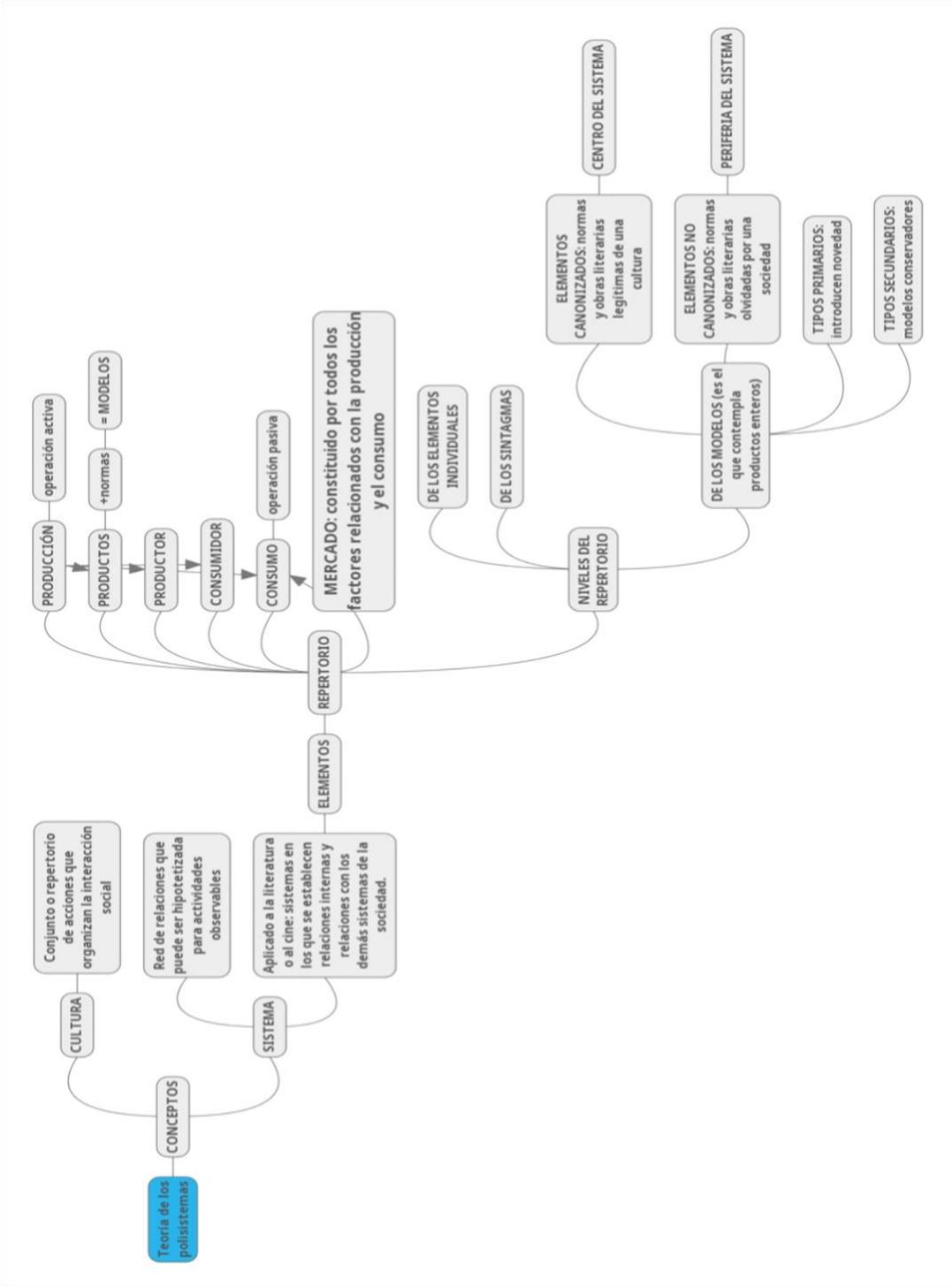
rechazo de textos literarios» (2008: 43), lo cual estaría relacionado con la anterior exposición de mercado, aunque, quizás, más centrado en los productos y los consumidores. Asimismo, le da mucha importancia a la reescritura, que engloba cualquier forma de procesamiento de los textos y que trataremos más adelante. Según él, todo texto es sometido a una manipulación del texto inicial por parte de un estamento superior, aspecto que, a su vez, podemos relacionar con los factores de producción, ya que la manipulación lleva consigo un componente más activo. Es interesante ver cómo Cañuelo Sarrión (2008) relaciona los conceptos de reescritura y manipulación con la ideología y el poder, no solo en la literatura, sino también en la sociedad.

Pero siguiendo con Lefevere (1996), este define como factores de control para mantener cerca el sistema literario y los otros sistemas sociales, en primer lugar, a los profesionales, movidos por la poética y la ideología y, en segundo lugar, al mecenazgo o patronaje, que incluye un componente ideológico, uno económico y otro de estatus social, relacionado con la posición y el estilo de vida que dicho profesional ocuparía en la sociedad.

Tanto esa idea de poder a la que apunta Cañuelo Sarrión (2008), como la de control citada por Lefevere (1996) nos hacen volver al planteamiento inicial de la teoría de los polisistemas en la que intervienen factores activos y pasivos que regulan el mercado, en este caso editorial y cinematográfico.

A continuación, resumimos las bases de la teoría de los polisistemas en la siguiente figura:

Figura 1: Teoría de los polisistemas.



1.2.2. Formalistas rusos

El formalismo ruso aparece entre 1917 y principios de los años veinte. Empieza a ser conocido fuera de la URSS a finales de los años cincuenta y principio de los sesenta, cuando en España ya se hablaba de estilística y, sospecha Blanco Aguinaga (1997-98), ya existía alguna conexión entre esta y el formalismo

Debemos recordar que Amado Alonso cita a los fonólogos de la escuela de Praga, entre ellos a Jakobson, que fue uno de los formalistas rusos y que, ya lejos de Europa volvería a la poética. Pero, además, el discípulo predilecto de Amado Alonso, Raimundo Lida, el hombre más sabio en cuestiones de teoría literaria que he conocido, era de origen checo y leía el ruso. No me extrañaría nada si resultase que Lida puso a Amado Alonso en contacto directo con el formalismo ruso (Blanco Aguinaga, 1997-98: 43-44).

Los formalistas rusos no solo se limitaron a estudios literarios, sino que aplicaron estas teorías al cine. «No crearon una teoría cinematográfica propiamente dicha, pero sí aportaron una serie de nociones e instrumentos –procedentes de su poética literaria– aplicables al estudio de la obra fílmica» (Cañuelo Sarrión, 2008: 14). Son ellos los que, analizando el cine como lengua, dan un valor cinematográfico al argumento literario, aunque este sufra modificaciones.

Representantes destacados de estas corrientes son:

- Viktor Shklovski (1995), que defendía la importancia del argumento en el paso de la literatura al cine y, como muchos otros seguidores de esta corriente, la creencia de la función simbólica en el cine aun cuando esté reproduciendo una realidad. Así, nos deja ideas como la siguiente, recogidas por Andrew (1993):

El arte existe para que uno pueda recuperar la sensación de la vida; existe para hacernos sentir cosas, para que la piedra sea *pétreo*. El propósito del arte es comunicar la sensación de las cosas como son percibidas y no como son conocidas. La técnica del arte es hacer “no familiares” a los objetos, hacer difíciles a las formas, aumentar la dificultad y la duración de la percepción, porque el proceso de la percepción es un fin estético en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la condición artística de un objeto; el objeto mismo no es importante (Andrew, 1993: 114).

De igual modo, Shklovski (1995: 55), que no entiende el arte sin la imagen, dice frases como: «el arte es el pensamiento por medio de imágenes» o «no hay arte y, en particular, no hay poesía, sin imagen», lo cual viene en consonancia con este trabajo.

- Sergei M. Eisenstein (1974) que, además de cineasta, fue profesor, teórico y escritor. Dentro de sus teorías, tal y como apunta Romaguera i Ramió (1989: 71), «la [teoría] del montaje es la más abundante y diversificada» pues, además de ser capaz de establecer relaciones de causa-efecto entre las imágenes, podía dar ritmo al relato.

Andrew (1993), por su parte, afirma que «el Formalismo ruso da a la teoría cinematográfica formalista el amplio contexto filosófico en que necesitamos verlo» (1993:

112), a pesar de que muchos formalistas nieguen el encaje de dichas teorías con la teoría cinematográfica formativa, que explicaremos a continuación.

Ante todo, el formalismo ruso constituye una teoría sobre el lenguaje poético y, a partir de ahí, sobre la actividad humana. Para explicar qué es lo que hace tan especial esos aspectos estéticos y artísticos del hombre, se establecieron cuatro funciones que incluyen esas actividades humanas, cada una de las cuales corresponde con las funciones práctica, teórica, simbólica o estética.

La categoría práctica concierne a aquellos objetos o acciones que sirven a un uso inmediato (las carreteras y su construcción nos habilitan para ir de una ciudad a otra). La categoría teórica comprende todos los objetos y las acciones que funcionan para usos generales y no especificados (la microbiología sirve y servirá a muchos propósitos vinculados con la salud humana). En la categoría simbólica un objeto o una actividad dada funciona en lugar de otro objeto u otra actividad (la ceremonia de la boda representa y objetiva el enlace de dos vidas). Finalmente está la función estética, que –en forma bastante extraña– alberga aquellos objetos y aquellas actividades que funcionan sin ningún propósito. Existen por sí mismos, para la pura contemplación y percepción (Andrew, 1993: 113).

Del mismo modo, defiende Andrew (1993) a través de estas teorías, la multiplicidad de funciones de un objeto–poniendo como ejemplo una llave egipcia que en un momento dado abrió una puerta y ahora está en un museo– pero resalta la existencia por sí misma del lenguaje en la poesía.

El propósito de Eisenstein (1974) de rechazar las tomas largas para lograr una continuidad de visión no era aceptado por algunos cineastas. Arnheim (1971), por su parte, no da por válidas, de manera visual ni artística, las representaciones de objetos si los ojos no son capaces de entenderlas como una desviación del concepto visual básico del objeto, como si este se observara desde un prisma. Esta declaración suya entra en el vocabulario de los formalistas rusos, cuya técnica artística estaba relacionada con la desviación. También vieron en el lenguaje literario utilizado en el cine una desviación, ya que distaba del lenguaje real en situaciones ordinarias.

Existen algunas técnicas literarias pertenecientes a esta corriente, como la desfamiliarización, en que la técnica lleva la atención al objeto. En ella, como apunta Eagleton (1998: 64): «el arte enajena y socava los sistemas de signos convencionales, obliga a fijar la atención en el proceso material del lenguaje como tal, y con ello renueva nuestras percepciones. Al no dar por descontado el lenguaje, transformamos nuestra conciencia». Un ejemplo novelístico de esta técnica parece ser *Tristram Shandy* (1967) de Laurence Sterne, por hacer partícipe al lector, en todo momento, de que está viviendo una experiencia literaria, alejándose de la norma con páginas en negro para expresar luto, por ejemplo, o haciendo desaparecer un capítulo completo e indicando que, efectivamente, ha desaparecido un capítulo. Así, en palabras de Pialorsi (2013:623) “el narrador de *Tristram Shandy* crea un

distanciamiento que no permite tomarse en serio el relato”. Otros autores, dice Shklovski (1995), crean técnicas diferentes a partir de la descrita anteriormente.

A finales de los años 20 y comienzos de los 30, surge en Praga, con autores como Mukarovsky (1964), una segunda ola de formalismo literario y este concepto de desfamiliarización se une al de adelantamiento, relacionado con el primer plano cinematográfico. Consideraban, pues, lenguaje artístico todo aquel que saliera de lo comprensible a los ojos del lector y, de este modo, cada vez se relacionaba más la literatura y el cine. Pero también surgieron los problemas de exageraciones que podían dar lugar a malentendidos sobre cómo juzgar una obra de arte. Es entonces cuando los formalistas de Praga desarrollan los conceptos de norma y de valor estético que permitieron describir más y evaluar menos las obras de arte.

1.2.2.1. Métodos de montaje de Sergei Mikhailovitch Eisenstein

Eisenstein, uno de los principales representantes del formalismo ruso, destacó por su gran capacidad como realizador y, al mismo tiempo, quizás derivada de esa capacidad suya, “no era la clase de pensador que se atiene a una sola idea o tradición que luego desarrolla sistemáticamente” (Andrew, 1993: 71). Esto dificulta mucho hablar de una teoría de Eisenstein pero, sabiendo que tiene influencias diversas, distinguiremos sus cinco categorías de montaje:

- Montaje métrico o motivo-fuerza: construido a partir de la «absoluta longitud de los fragmentos» (Romaguera i Ramió, 1989: 76). A partir de ahí, estos se unen según esquemas que corresponden a compases de música determinados. Aparecen en artes tan variadas como la arquitectura, el color de una pintura o en las puestas en escenas, entre otras. Es un montaje métrico excesivamente complejo que da lugar a impresiones caóticas.
- Montaje rítmico, dentro de la categoría primitivo-emotiva: en este tipo de montaje no solo se tiene en cuenta la longitud, sino también el contenido dentro del cuadro. Aquí, el hecho de que las longitudes de los fragmentos sean abstractas, origina una relación flexible de las longitudes verdaderas, según Romaguera i Ramió. Además, dicha longitud verdadera no coincide con la longitud matemática sino con la especificidad del fragmento «y de su longitud planeada de acuerdo a la estructura de la secuencia» (1989: 78). Aunque, tal y como apunta el autor, se puede utilizar un acompañamiento musical a modo de apoyo, este montaje genera, a menudo, tanto en el especialista como en el espectador, una sensación de perplejidad.
- Montaje tonal, en la categoría melódico-emotiva: este montaje está en una etapa superior al montaje anterior. Igual que en el montaje rítmico, los movimientos a los que se hace referencia pueden ser los movimientos de los objetos o los de los ojos que los observan, en el

montaje tonal, el movimiento «abarca todas las influencias afectivas del fragmento del montaje» (Romaguera i Ramió, 1989: 80). Está basado, pues, en el sonido emocional y el tono del fragmento, es decir, que «el trabajo con combinaciones de diversos grados de focos flexibles, o con diversos grados de «efectos agudos», vendría a ser un típico uso del montaje tonal» (Romaguera i Ramió, 1989: 80). Para hacernos una idea, el autor pone como ejemplos, el balanceo de buques anclados o gaviotas que se posan en el mar, entre otros, sobre todo por su combinación de elementos lumínico-ópticos. Dentro de esta categoría estarían también aquellas películas en cuyo proceso constructivo se genera un conflicto, dice Romaguera, «entre el argumento y su forma tradicional» (Romaguera i Ramió, 1989: 81).

- Montaje armónico: surge cuando elevamos la anterior construcción a una nueva categoría de movimiento. Estos diferentes tipos de montaje van conectando entre sí, formando construcciones y creando montajes más fuertes. Si el montaje tonal proviene de los principios rítmico y tonales, el armónico «resulta del conflicto entre el tono principal del fragmento (su dominante) y la armonía» (Romaguera i Ramió, 1989: 83). En este caso, continúa el autor, es desde un punto de vista pictórico como se considera la construcción del montaje, que contrasta con «lo cinematográfico». No obstante, en cuanto a las limitaciones fotográficas y naturalistas del cine, no se debe analizar de la misma manera una toma que un paisaje.

- Montaje intelectual o armonía intelectual: en esta categoría, superior a la precedente, no nos encontramos ante un montaje de sonidos como en los anteriores, sino «de sonidos y de armonías de una especie intelectual» (Romaguera i Ramió, 1989: 86). Aunque el autor diferencia este montaje del cine intelectual, que será aquel que revolucione la historia cultural con una nueva creación «que sintetice ciencia, arte y militancia de clase» (Romaguera i Ramió, 1989: 87).

De este modo, en estas cinco categorías de montaje, los fragmentos se van enlazando de una forma cada vez más compleja a la anterior. Se comienza por un montaje métrico, muy complejo, con resultados caóticos, a los que se suma, en la segunda categoría, la longitud, creando aún una sensación de perplejidad al espectador; en tercer lugar, con el montaje tonal, se añade el movimiento a todo lo anterior, destacando los elementos lumínico-ópticos y el conflicto generado entre argumento y forma en las películas que lo utilicen; la cuarta categoría, correspondiente al montaje armónico, continúa con el movimiento pero en una categoría todavía superior que crea una construcción y un montaje más fuertes y los considera desde un punto de vista pictórico más que cinematográfico; por último, el montaje propuesto, intelectual, llega a la culminación de la complejidad al añadirle, como su propio nombre indica, el aspecto intelectual, además de sonidos y armonías.

A este respecto, si Eisenstein revolucionó el cine en la época fue, según Bazin, no

porque reemplazara los decorados de estudio por los escenarios reales [...] sino porque Eisenstein era el mayor teórico del montaje de su tiempo, porque trabajaba con Tissé, el mejor operador del mundo, porque Rusia era el centro del pensamiento cinematográfico; en una palabra, porque los films “realistas” que producía, escondían más ciencia estética que los decorados, la iluminación y la interpretación de las obras más artificiales del expresionismo alemán (Bazin, 1999: 298).

Así pues, teniendo en cuenta los montajes de Eisenstein descritos más arriba y este análisis de Bazin (1999), no podemos más que estar de acuerdo con la opinión de este último sobre su aspecto de revolucionario por todas las aportaciones mencionadas.

1.2.3. Teorías formativas

Según Cañuelo Sarrión (2008), esta corriente aparece entre los años 1915 y 1935, y sus objetivos principales fueron «romper con la tradición documental, que asimilaba el cine al mero registro de hechos y a la reproducción de una ilusión perfecta del mundo [...]» (Cañuelo Sarrión, 2008:14) y «asignar al nuevo espectáculo un puesto entre las artes en condiciones de igualdad, autonomía e independencia [...]» (Cañuelo Sarrión, 2008:15). El representante más conocido de este movimiento fue Béla Balázs. Su libro *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo* (1945) constituye, según Andrew (1993: 109): «una de las primeras e indiscutiblemente una de las mejores introducciones a ese arte». Son muchos los que han intentado imitar esta obra, así como, a través de ella, transmitir al público todas las posibilidades de que dispone el medio cinematográfico. Andrew destaca a autores como Arnheim (1971 / 1996) por su disciplina filosófica, y a Eisenstein (1974) por buscar soluciones más allá de sus primeros descubrimientos teóricos, por su tenacidad y su visión.

También subraya Andrew dos importantes periodos en esta teoría: el primero estaría comprendido entre 1920 y 1935, correspondería al momento en el que se clasifica el cine como un movimiento artístico y no solo como un fenómeno sociológico importante; y, el segundo, a principios de los años 70, en el que empieza el interés académico por el cine. Puntualiza Andrew que «nuestras aulas están repletas de estudiantes que quieren conocer los secretos de la pantalla, y una cantidad de manuales de introducción, todos ellos necesariamente en la tradición formativa, se han publicado para satisfacer ese interés estudiantil» (Andrew, 1993: 110). Sin embargo, dice este autor que todos estos manuales proceden de la obra de Arnheim, *Cine como arte* (1932) –aunque aquí citamos la obra en su traducción al castellano de 1996– o extraen su teoría de películas de la época logradas artísticamente, pero que «la teoría cinematográfica formativa es peligrosa por el mismo motivo por el que es atrayente: está centrada enteramente en la *técnica* del cine» (Andrew, 1993: 111). Y para que la teoría se sostenga, es necesario añadirle cuestiones de forma y de propósito. En medio de esto, se encuentran todos aquellos libros que intentan asimilar cine y lenguaje y que, aunque Andrew reconoce la relación, opina que «trazar una analogía entre

ambos medios sin afrontar las limitaciones de la analogía es fracasar al teorizar» (Andrew, 1993: 111). Esto convertiría al cine en un sistema cerrado y definido, que fue justamente contra lo que luchó Eisenstein, pues «sabía muy bien que un formalismo rígido encadena al artista y tiende a dictar desde fuera la forma de los films» (Andrew, 1993: 111).

La teoría formativa destaca, en suma, el lenguaje cinematográfico por encima de la técnica pues considera que una teoría basada en la técnica no distinguirá el valor estético de una gran obra cinematográfica del de un anuncio comercial. De hecho, dice Andrew (1993) que es posible encontrar más técnicas (visibles) en un comercial que en muchas películas. Con ello volvemos a la importancia de la forma y del propósito de una obra. «Sin un sentido agudo de la forma y del propósito, la teoría formativa nos da solo un catálogo de efectos cinematográficos, y esto es insuficiente para una teoría del cine» (Andrew, 1993: 112). Así, nos indica también este autor la necesidad de apartarnos de la teoría misma para constituir una teoría del cine, así como observar la poesía rusa formalista para comprender la teoría cinematográfica formativa en su conjunto.

Algunos ejemplos de películas que siguen esta teoría son *El desierto rojo* (1964), de Michelangelo Antonioni, o *M-Un asesino entre nosotros (El vampiro de Düsseldorf)* (1931), de Fritz Lang, en las que se muestran usos artísticos del color y de la iluminación respectivamente.

1.2.4. Teorías realistas

André Bazin, en su libro *¿Qué es el cine?*⁶ (1999) nombra las películas de Eisenstein, Pudovkin o Dovjenco como ejemplo de voluntad de realismo, que fue definido por él como «todo sistema de expresión, [a] todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla» (Bazin, 1999: 299). Aunque, aclara, no debe entenderse la realidad de una manera cuantitativa, pues lo importante es que, al final, la realidad sea sustituida «por una ilusión de realidad hecha de un complejo de abstracción (el negro y el blanco, la superficie plana), de convenciones (las leyes del montaje, por ejemplo) y de realismo auténtico» (Bazin, 1999: 299). Volviendo a las películas rusas, precisamente por ser realistas, «resultaron tan revolucionarias en cine como en política, oponiéndose al mismo tiempo al esteticismo expresionista alemán y al vacío culto de la *star* de Hollywood» (Bazin, 1999: 288). Este autor habla, a su vez, del realismo italiano y lo opone al ruso presentando las incorporaciones que hacen que en este país triunfe en 1947. Apunta, además, que no se debe ver como causa del triunfo del realismo, el fascismo o la guerra imperantes en la época que

⁶*Qu'est-ce que le cinéma?* es su título original y fue publicado entre los años 1958 y 1962 en cuatro tomos.

sin duda influyeron. Por otra parte, el fascismo favoreció el cine en cuanto que «a diferencia del nazismo, dejó subsistir un cierto pluralismo artístico» (Bazin, 1999: 286). Y si pone a Italia como ejemplo del realismo es porque allí se rodaban películas, ya no de la resistencia – porque aun acabada de ocurrir, para ellos al día siguiente ya la resistencia pertenecía a la historia– sino de otros temas cuyos guiones eran de rigurosa actualidad. Alaba la calidad de los filmes italianos, incluso por encima de los franceses, americanos o ingleses, por presentar «un valor documental excepcional, que no puede separarse del guion sin arrastrar con él todo el terreno social en el que hunden sus raíces» (Bazin, 1999: 291). Además, destaca el cine italiano de la época por ser revolucionario desde un punto de vista muy inteligente, ya que se sirven de recursos humorísticos, sátiros o poéticos para reflejar la realidad de la época sin que, por ello, el público se sienta mal sino, por el contrario, que salga de la sala con ganas de cambiar el mundo.

Bazin es de la opinión que el cine se acerca cada vez más a la novela, alejándose a su vez del teatro y de la pintura, precisamente por esa tendencia realista. Ve, pues, inaceptable, oponerse a los progresos técnicos hacia el realismo cinematográfico: «sonido, color, relieve» (Bazin, 1999: 299).

Ejemplos de cine realista en los últimos años del movimiento fueron, cada una a su manera, *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles, *Païsa* (1946), de Roberto Rossellini y *Farrebrique* (1946), de Georges Rouquier.

1.2.5. Impresionismo

El nombre de este movimiento viene dado por una representación de su estética según la impresión subjetiva y particular de su autor. En palabras de Gómez Alonso (2001: 92):«Su óptica incide en la sensación de dinamismo del “brochazo” pictórico apuntando el reflejo de aspectos fugaces (nubes, humo, movimiento...)».

El objetivo de esta corriente es mostrar la esencia del tema, más que la imagen; así, el alejamiento de la imagen permitirá una definición mejor de esta. Continúa Gómez Alonso aclarando que, aunque este es un movimiento pictórico de finales del siglo XIX, ha repercutido en los medios audiovisuales. De hecho, justo después de la aparición del impresionismo, se desarrolló en Francia, en el siglo XX, un movimiento cinematográfico de igual nombre, también llamado *cinéma pur*, basado en distorsiones ópticas. Algunas de las películas impresionistas fueron, la *Fumée noire* (1920), de Louis Delluc, *La folie du Dr. Tube* (1915), de Abel Gance (1915) o *Soeurs ennemies* (1915), de Germaine Dulac.

1.2.6. Expresionismo

En cuanto a la definición de expresionismo, afirma Gómez Alonso (2001: 94) que es «una corriente artística que surge en la primera década del siglo XX». La denominación procede de una exposición con el mismo nombre hecha por Julien Auguste Hervé en 1901. Dicha manifestación llega a Alemania a través de la «Secesión berlinesa» de 1911, que siempre había sido impresionista pero que incluía a algunos pintores franceses nuevos, llamados expresionistas, como fueron Braque o Picasso, entre otros. Apunta también Gómez Alonso (2001) que esta corriente es quizás la que más repercusión ha tenido en los medios audiovisuales y, más concretamente, en el cine. Su objetivo es exteriorizar el mundo interior mostrando instintos y sensaciones o, dicho de otro modo, más que imitar la realidad, se ocupa de reflejar los estados de ánimo de sus personajes. En conflicto con el impresionismo francés, este movimiento alemán persigue la expresión oculta tras los hechos que, de por sí, no tienen ninguna importancia. Aunque apunta Roma güera i Ramió (1989), citando un texto procedente del catálogo *20 Ans de cinéma allemand: 1913-1933*, que hay otras películas parcialmente expresionistas, la primera que se conoce, expresionista en su totalidad, fue *El gabinete del Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiebe, hasta tal punto que cuando se hace más conocido el movimiento, se habla de *caligarismo*. Las estructuras fueron creadas en tela pintada y no en cartón piedra y los actores adecuaron su actuación a este decorado. Pero para obtener el efecto expresionista deseado, también tienen que ver los guiones, que contendrán frases cortas y exclamaciones, y la iluminación: «choques violentos de luz y de sombra, cascadas luminosas que invaden la pantalla, [...] el cine expresionista tiene que ser grafismo viviente» (Romaguera i Ramió, 1989: 107).

En efecto, algunas de las características de las técnicas nombradas por Gómez Alonso (2001: 96-97) para el expresionismo son:

- Utilización de la técnica del claroscuro en la iluminación (incluso en el propio vestuario se generan contrastes);
- Decorados irreales (a veces se muestran entornos laberínticos y estrechamientos irregulares y extravagantes).
- Espacios cerrados que provocan inquietud;
- Juegos de perspectivas
- Fuertes angulaciones marcadas que provocan violencia narrativa.
- Formas geométricas con predominio de la diagonalidad.
- Las líneas de delimitación de contorno se inscriben fuertemente.
- Inmovilidad de planos.
- La inestabilidad de las formas pretende provocar en el espectador un sentimiento de angustia.
- Rostros marcados denotadamente para incidir en la caracterización y profundizar en el resaltado de estados de ánimos (se refleja una evidente influencia de puesta en escena teatral).

Distingue también este autor, dentro del expresionismo, entre tres corrientes divergentes: la plástica, relacionada con los decorados pictóricos, la épica o legendaria, con

los decorados arquitectónicos, y la realista, cuyo estilo se refleja en los rostros al estar relacionada con la psicología intimista de cada personaje.

1.2.7. Surrealismo

Encargado de representar el subconsciente y los sueños, apunta Gómez Alonso que, si se quiere ahondar en el estudio de las imágenes surrealistas, es necesario «manejar diccionarios de símbolos y manuales de figuras retóricas, ya que a veces los iconos que se representan ofrecen ambigüedad de sentidos con trasfondo simbólico y predominio de metáforas que a veces son de difícil interpretación» (Gómez Alonso, 2001: 99).

El surrealismo dejó sus manifiestos, recogidos todos por Breton (1969), y dos de ellos parcialmente recogidos por Romaguera i Ramió (1989), que son los que utilizaremos ahora, por significativos, como presentación y primer acercamiento al movimiento que, más adelante, será desarrollado: el primero con nombre inglés (*Hands Off Love*) aunque redactado en francés, se publicó en «*La Révolution Surréaliste, n.º. 9-10, París, 1 de octubre de 1927*» (Romaguera i Ramió, 1989: 112). Este título surge como defensa a Charles Chaplin ante las acusaciones de su mujer, que lo tachaba de degenerado, y todo el texto lo defiende y se rebela ante la sociedad de la época.

El siguiente manifiesto, tiene que ver con la toma del cine Studio 28 en París por parte de las Ligas Antijudías y Patriotas para oponerse a la proyección de *La edad de oro* (1930), de Luis Buñuel, con el resultado de la prohibición de la película una semana más tarde. Después de esto hubo intelectuales que protestaron y el grupo surrealista se unió con un manifiesto en el que defienden su punto de vista –referidos a *La Edad de Oro*– en lo tocante al instinto sexual y a la muerte, la mitología, la violencia, el amor y el extravío, situación en el tiempo y el aspecto social. Los autores más característicos del surrealismo fueron Germaine Dulac, con *La concha y el reverendo* (también conocida como *La caracola y el clérigo*) (1926) y Luis Buñuel, con *Un perro andaluz* (1928) y, la anteriormente mencionada, *La Edad de Oro* (1930).

1.2.8. Nouvelle vague

Los primeros atisbos surgen en 1948 tras un artículo titulado *Nacimiento de una nueva vanguardia: La cámara-stylo*⁷ escrito por el crítico y novelista Alexandre Astruc que fue publicado en París en la revista *L'écran français*. Este anunciaba una nueva era en la que el

⁷ Traducción de la autora del original : «*Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: La Caméra-stylo*» (Lacube, 2016).

cine dejaba de ser un mero entretenimiento para convertirse en un medio de expresión como antes lo habían sido la pintura o la novela, otra forma de lenguaje. Matemático de formación, además de crítico y novelista, como dijimos más arriba, Astruc también fue un conocido realizador y ocupó parte de su carrera en la televisión, a la que se dedicó casi exclusivamente, junto con la crítica, durante muchos años de su vida. Figura como uno de los grandes impulsores de la *Nouvelle Vague* francesa, y es denominado por otros como su «padre espiritual»⁸ (Rauger, 2016).

En este artículo de 1948, Astruc destaca la facilidad de expresión del pensamiento en las nuevas películas, que ya no tienen que encadenar las imágenes como lo hacía el cine mudo para transmitir ese lenguaje de una manera rigurosa, y todo ello se consigue gracias a un compendio de factores como la imagen, los gestos, las palabras y los movimientos de cámara. Destaca, asimismo, la importancia de que sea el guionista el que haga las películas, de la misma manera que el escritor escribe sus obras. Así, este autor «sienta, desde 1954, la base intelectual de la *Nouvelle Vague* con un artículo decisivo sobre la “política de autores”, esta vez en *Les Cahiers du cinéma*»⁹ (Lacube, 2016).

Representantes de la *Nouvelle Vague* son François Truffaut, ya entonces protegido por André Bazin, Jean-Luc Godard y Jacques Rivette, a los que luego se sumaron Claude Chabrol y Eric Rohmer. Todos empezaron a escribir en *Les Cahiers du cinéma*, revista especializada en cine fundada en 1951 por Bazin y Jacques Doniol-Valcroze y que, según Romaguera i Ramió (1989), fuese probablemente la que alcanzase más fama a nivel mundial. En dicha revista, se publicaba sobre todo tipo de films de la Cinemateca y se hacía con espontaneidad y rebeldía. Todo ello llevó a que se revalorizara el cine popular de Hollywood y a un escepticismo hacia el cine francés de la época: «el mayor ataque contra “esa tradición de la calidad” fue escrito en *Cahiers* (núm. 31), en enero de 1954 por un Truffaut que solamente contaba con 22 años de edad» (Romaguera i Ramió, 1989: 225). Tras ese artículo hubo reacciones diversas: aparecieron algunos detractores del mundo del cine, pero también hubo jóvenes que se unieron al grupo antes mencionado y empezaron a hacer un tipo de cine independiente, desligado de la industria del cine y financiado por familiares, por ellos mismos o con ayuda estatal. Es así como nace, sobre 1958, el movimiento denominado *Nouvelle Vague*, encabezado por Truffaut, Chabrol y Godard.

Los rasgos comunes de los films de la *Nouvelle Vague* fueron la utilización de equipos ligeros de filmación, que eran más ágiles y también más baratos; la inclinación a narrar historias personales,

⁸Traducción de la autora del original : «(il était considéré comme) le père spirituel (de la *Nouvelle Vague*)» (Rauger, 2016).

⁹ Traducción de la autora del original: «pose dès 1954 les bases intellectuelles de la *Nouvelle vague*, avec un nouvel article décisif, sur la «politique des auteurs», cette fois dans *Les Cahiers du cinéma*» (Lacube, 2016).

amoríos y otras aventuras, con deliberada indiferencia ante problemas sociales y grandes temas literarios; finalmente, cierta arbitrariedad de narración y de montaje, que llevaba a que la acción y los personajes podían parecer, a menudo, solo los borradores de algo que no se terminó de moldear. [...] El crítico Marcel Martin [...] apunta que la *Nouvelle Vague* llegó hacia 1962. En rigor, cabe apuntar que hacia esa fecha se produjeron marcados cambios. Por el éxito de algunos (Truffaut, Godard), el fracaso de otros [...] la *Nouvelle Vague* se desintegró como tal a lo largo de una década. En 1968, que fue un año decisivo en Francia por la revolución estudiantil, la *Nouvelle Vague* era ya un hecho pretérito (Romaguera i Ramió, 1989: 248).

Ese joven Truffaut no imaginaba que el movimiento que iniciaba con su artículo trascendería hasta nuestros días pues, si bien la *Nouvelle Vague* quedó en el pasado, fue esta la que comenzó a dar relevancia al cine francés. En ella se enmarcan clásicos como *Los 400 golpes* (1959), *Jules y Jim* (1961), ambas de Truffaut, *Al final de la escapada* (1960), de Godard, o *Hiroshima mon amour* (1959), de Resnais, que constituyen referentes importantes, no solo para este movimiento, sino también para la historia del cine.

1.2.9. Documental

La noción de cine documental, apunta Breschand (2004), plantea muchas dudas, entre las que se encuentra si realmente se le puede incluir en la categoría de cine, ya que no hace soñar a las masas. Señala, asimismo, que tampoco ayuda a identificar el género la herencia cultural que le ha tocado, como son los modelos televisivos y el término acuñado por Raymond Queneau, *docucu*, para referirse a «una película aparentemente didáctica y que solo consigue aburrir» (Breschand, 2004: 4). No obstante, escribe este autor en 2004 que los documentales siguen teniendo éxito en salas, aunque se muestra un cambio en las formas (relacionado con la elección del encuadre, la duración y la ubicación dentro del montaje y del relato) y en el tipo de espectador que los frecuenta. Cierto es que la mirada documental revela de modo más claro la realidad que desea mostrar, por eso la define Breschand (2004: 5) «como un cine de la elucidación» aunque, por otra parte, asegura que tanto documental como ficción se apoyan y elaboran figuraciones comunes.

Según este autor (2004), el término de documental es usado por primera vez por John Grierson, en 1926, en un artículo dedicado a la película *Moana* (1926), de Robert Flaherty. Para Selles Quintana (2008) el término fue extraído del francés *documentaire* «que se usaba para referirse a los filmes de viajes y era adecuado para la temática del filme de Flaherty» (Selles Quintana, 2008: 33). Sin embargo, apunta esta misma autora, que el historiador Brian Winston da fe de la utilización del término mucho antes, en 1914, por Edward Curtis, que menciona un *documentary work*. En cualquier caso, también aclara Breschand (2004) que, a pesar del bautizo de Grierson como padre del documental, el término ya se usaba en Francia muchos años antes, aunque no estuviera bien definido: ya Pathé había creado *Pathé-Journal* en 1908, Gaumont contaba con sus *Gaumont-Actualités* en 1910 y existían los *travelogues*,

que eran películas de cine. Así pues, lo que hizo Grierson fue anunciar la aparición de esta nueva práctica.

En los años 30, cuando surge la idea de combinar arte y documento, tanto la fotografía como el documental se imponen. Algunas de las principales características son: «la reivindicación del realismo, del captar “las cosas tal como son”; la experiencia de la catástrofe –aquí, la crisis del 29–; una decidida actitud moral; y, por último, una conciencia de la especificidad del medio. [...]» (Breschand, 2004: 8). Como es la época en la que se pasa del mudo al sonoro, se intenta identificar más una relación con el mundo, una mirada, que una estética. Y nos remite el autor al origen latino del término documento, ese «escrito empleado como prueba o información [que] remite a una concepción de la verdad de origen jurídico y religioso» (Breschand, 2004: 8) también relacionado con la imagen fotografiada.

No cabe duda de que, si hablamos de la importancia de la fotografía en el documental, mucho tienen también que ver los hermanos Lumière con su cinematógrafo. Según Romaguera i Ramió (1989), fueron ellos los que crearon el primer documental al filmar la salida de unos obreros de su trabajo. Breschand (2004) habla de un proyecto de Ducos du Hauron en 1864 de lo que podría ser una cámara pero que, casi con toda probabilidad, no llegara a construirse. Son, en efecto, los hermanos Lumière, que nunca se consideraron a sí mismos cineastas ni documentalistas, los que treinta años más tarde proyectan numerosas cintas con el nombre de «temas actuales» o «vistas», en las que recogen la realidad de la época. Sin embargo, por más que podamos pensar en la objetividad de la imagen, asegura Breschand que la imagen es solo el resultado de unas restricciones técnicas y de opciones en la representación, por eso será preciso cuestionar la forma una y otra vez.

Concluiremos este punto con una clasificación que hace Pinto Molina (2011) del cine documental en:

- Documental social: con una función pedagógica y cuya finalidad es expresar la realidad del mundo.
- Documental reportero: considerado decisivo en el documental televisivo y con una finalidad de transformación social.
- Documental explorador: equivalente al film de carácter etnológico, destaca por una fidelidad rigurosa al ambiente natural y al carácter de los hombres reflejados.
- Documental de invención o de ficción: mezcla la realidad y la subjetividad en una ficción donde los personajes se interpretan a sí mismos.
- Documental cronista: informa de la realidad con absoluta objetividad.
- *Cinéma vérité*: se muestra el día a día y aspectos desconocidos de personajes públicos.

- Documental de la naturaleza: destinado al público en general, muestra planos complicados de la vida animal y vegetal.
- Documental histórico: muestra al espectador hechos e imágenes de acontecimientos históricos.
- Documental contemporáneo o *en el nuevo siglo*: mezcla, de modo aparentemente casual, imagen, música y sonido, naturales o artificiales, para que el espectador las interprete.
- Documental científico: según su intención divulgativa, puede tener vertiente científica, didáctica o de investigación.

Esta clasificación, recoge, a nuestro parecer, una muestra bastante amplia de las variantes del documental que, a menudo, el espectador reduce a los documentales científicos. Estamos de acuerdo con afirmación de Breschand (2004) sobre el éxito de estos y, además, podemos afirmar que aún tienen su público en el momento de realizar este trabajo de investigación (véase Meseguer Lores, 2017).

1.2.10. *Neorrealismo* italiano

Según Caldevilla Domínguez (2009) este cine surge en torno a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y «ha sido elevado al concepto de estilo artístico de séptima arte» (Caldevilla Domínguez, 2009: 23). Es un tipo de cine que surge como reacción al fascismo de Mussolini, en Italia, de 1922 a 1945. En medio de la dictadura impuesta por este, que acaba con su fusilamiento, aparece el también llamado nuevo cine italiano, que nada tiene que ver con lo políticamente correcto esperado en una época así. Junto a él, y compartiendo la oposición al régimen, surgen otras dos corrientes cinematográficas: la de los calígrafos, encabezada por el director Alberto Lattuada, y que destacaba por adaptar obras literarias antiguas; y la de la objetividad documental, una clara crítica a la objetividad imperante, en la que se destacaba la figura del héroe. No obstante, el que más éxito tuvo en el extranjero fue el llamado «il nuovo stilo» o realismo nuevo (neorrealismo).

El primero en utilizar el término de neorrealismo fue Norberto Barolo y lo hizo «para referirse a una película [en] francés (*El muelle de las brumas*, 1938, de Marcel Carné) que más tarde se encuadró dentro del otro realismo, el tildado de poético (descripción de la realidad utilizando la sensibilidad propia de la poesía)» (Caldevilla Domínguez, 2009: 23). Sin embargo, afirma este autor, fue el crítico y guionista de cine, Umberto Bárbaro, el que usa el término refiriéndose a la nueva corriente aparecida en la Italia de posguerra, rescatando el artículo de Barolo.

Aunque algunos como Visconti rechazaban lo de *neo*, se llamó neorrealismo porque se consideró un nuevo realismo italiano, que no tenía relación con la tranquila realidad italiana.

Este estilo fue el único que imperó en el país, que no se dejó influenciar, como otros países europeos por rusos, como Eisenstein. Asimismo, «es importante entender que el prefijo “neo” no se refiere a las obras nuevas del cine italiano en relación a las del periodo anterior a la guerra, sino a la nueva realidad» (Caldevilla Domínguez, 2009: 24).

A pesar de las restricciones de la censura, que prohibían mostrar cualquier realidad social en los filmes, algunos se atreven a hacer una crítica social a través de sus obras, como Lizzani, Rossellini o De Sica, mostrando una «Italia triste, en blanco y negro y hambrienta de la posguerra, la resistencia y los caídos en la contienda» (Caldevilla Domínguez, 2009: 25). Esto en cuanto al contenido, pero más importancia tiene el estilo, que rompe con el cine que había sido elaborado hasta entonces. Se pasa del estilo heredado de Hollywood (en el régimen, denominado *Cinecittá*) a un nuevo modo de hacer cine que favorece la expresión directa por encima de la perfección técnica.

Para Caldevilla Domínguez (2009) las siguientes innovaciones introducidas en el lenguaje audiovisual, fueron las más importantes:

- El sentimiento sobre la imagen
- La muerte del actor
- Dos nuevos tipos: la mujer y el niño
- El recurso de la improvisación
- La posición moral
- El sentido de la protesta

Algunas de las obras más destacadas son *Roma, città aperta* (1945) de Roberto Rossellini, que muestra la resistencia antinazi de los romanos durante la salida de las tropas alemanas. Empezó siendo una película muda por falta de medios y acabó con el propio doblaje de los actores. También de Rossellini, *Paisá y Desiderio* (1946), *El Amor* (1947), *Alemania año cero* (1948), entre otras. A Rossellini se le unen otros dos directores, mencionados más arriba, que, según Caldevilla Domínguez (2009: 30), “conforman la trinidad del movimiento” y son Luchino Visconti y Vittorio de Sica. Del primero destaca sus colaboraciones con Jean Renoir, en Francia, que quedarán reflejadas en posteriores obras (*Ossessione* (1943) –basada en *El cartero llama siempre dos veces*, de James Cain– y *La terra trema* (1948); y de Vittorio de Sica destaca su mezcla del humor con un sentimentalismo humano, lo cual queda reflejado en una de sus obras de culto como es *Ladri di biciclette* (1948).

1.2.11. *Free Cinema* Inglés

Este movimiento de 1956, relacionado posteriormente con los *angry young men* o «jóvenes airados» surge, igual que algunos de los movimientos mencionados más arriba, como protesta a la idea del cine como mero entretenimiento, así como una oposición a la moralidad existente en la época. A través de historias cotidianas, introduce en el cine británico una estética realista que enlaza con la dura realidad social.

Representante de estos «jóvenes airados» fue Sillitoe, quien cuenta –en un texto cargado de humor que recoge una conferencia pronunciada en 2002, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, y publicado por la revista *Minerva* en 2009– cómo los representantes de este movimiento acudieron a él para realizar los guiones de sus películas. Dichos representantes fueron Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson:

Lindsay Anderson rueda *O Dreamland* (1953) con una cámara portátil de 16 mm y el negativo sobrante de *Thursday's Children* (1953), un documental sobre el aprendizaje de los niños sordomudos, fotografiado por Walter Lassally, que obtiene el Óscar en su especialidad. Las latas duermen en una estantería hasta que en 1956 Anderson y otros compañeros como Tony Richardson y Karel Reisz deciden programar en el National Film Theater, la Filmoteca británica, una sesión conjunta de cortometrajes con el título común de “Free Cinema”. Se presenta con un manifiesto en el que los “cineastas libres” –más Lorenza Mazzetti, estudiante de arte y autora de la original *Together* (1956)– defienden una nueva aproximación a la realidad, a la clase obrera y, por ende, nuevos métodos de producción. *O Dreamland* cumple todos estos requisitos y supone, al tiempo, una bofetada al modelo clásico de documental que Anderson estimaba puro formalismo. En doce minutos la diversión adocenante adquiere caracteres de pesadilla. Ayuda a ello el desajuste del sonido que repite incesante el último éxito de la música ligera, los números del bingo y la risa mecánica y enloquecida de los autómatas. Cuando los espectadores abandonan el recinto del Parque de Atracciones todavía nos preguntamos de qué lado de la vitrina estaban ellos y de cuál los autómatas. También formaba parte de aquel primer programa del “Free Cinema” *Momma Don't Allow* (1955), que sigue a un grupo de adolescentes trabajadores en su noche de asueto en el Wood Green Jazz Club del norte de Londres. El British Film Institute financia un presupuesto modesto para doce días de filmación y dos semanas de postproducción en las que un equipo compacto reúne a todos los que figuran en el movimiento: Karel Reisz y Tony Richardson en la dirección, Walter Lassally en la cámara y John Fletcher como responsable del sonido y el montaje. Entre febrero de 1956 y marzo de 1959 se muestran cinco programas más de cortos y medietrajes bajo el marbete común de “Free Cinema”. Es el pórtico a los largometrajes que vinieron luego y que proyectarían una nueva imagen del cine británico, más allá de las superproducciones de Alexander Korda, de las comedias de la Ealing y de las adaptaciones teatrales de calidad (Aguilar, 2009).

En el coloquio entre Lassally, Mazzetti, Reisz y Robinson que recoge la revista *Minerva* (Lassally, 2009), se cuenta el desarrollo de los acontecimientos desde los inicios–con la redacción del primer manifiesto para atraer la atención de la prensa–, la técnica o algunas de las influencias.

En los tres manifiestos que encontramos del *Free cinema* (Mazzetti, 2009)–primero, tercero y sexto– se expresan sus principales características. El primero fue firmado en febrero del año que nombramos de su aparición, 1956. En él se explica que las películas mencionadas más arriba en texto de Aguilar (2009) no se rodaron a la vez ni que estaba planeada esa

proyección conjunta, que se hizo al valorar que todas tenían un punto común que era la actitud, para ellos sinónimo de estilo.

El siguiente manifiesto, en mayo de 1957, es el tercero que se redactó y llevó como título «Mirad a Gran Bretaña: ¡Free Cinema!». Se presentó como una aspiración y como una crítica al clasista cine británico de la época que excluía la diversidad cultural. Criticaba también la falta de medios para lograr un buen producto comercial al mismo tiempo que animaba a escuchar, a observar y a dar indicaciones para hacer posible el cambio. Del mismo modo, resaltaban el orgullo y el amor hacia Gran Bretaña y un cambio desde esos sentimientos positivos, así como un agradecimiento al patrocinio de Ford y a su política emprendedora que daba cobijo a iniciativas cineastas como la suya.

El último manifiesto que encontramos en la revista *Minerva*, y que fue firmado por Anderson, Fletcher, Lasally y Reisz (Mazetti, 2009), es el sexto y último, y apareció en 1959. En él se hace un balance desde la presentación del primer programa de *Free Cinema*, el revuelo causado hasta que el tema se convirtiera en movimiento. Es una despedida, un anuncio de que es el último y de los motivos que los han llevado a ello, que no son otros que haber cumplido ya su propósito. Mencionan el sabor agridulce de la despedida, dulce por la satisfacción de haber ganado premios para Gran Bretaña en Cannes, (*Together*, 1956), Venecia (mención especial para *Nice Time*; Gran Premio para *Every Day Except Christmas*, 1957), Estados Unidos (*O Dreamland*, 1957) o haberse mostrado con éxito en ciudades desde París hasta Japón o Moscú; y agrio, por lo duro que ha sido defender una y otra vez sus derechos a la hora de mostrar su trabajo, que apostillan con esta frase: «como dijo aquel loco que se golpeaba la cabeza contra un muro de ladrillos, “cuando paras es tan agradable...”» (Lasally, 2009). Habla de un sistema en plena agonía, sin embargo, es una despedida que no transmite derrota sino, más bien al contrario, un mensaje de reto conseguido y de esperanza hacia el despertar de un nuevo cine británico.

1.2.12. *New American Cinema*

El 28 de septiembre de 1960, y convocados por el productor Lewis Allen y el realizador Jonas Mekas, se reúne un grupo de 26 personas relacionadas con la industria cinematográfica en el Producers Theatre y se crea la organización del *New American Cinema*, llamada «The Group». Al final de esta reunión, la Junta Ejecutiva emite una Declaración en la que se nombran las nuevas corrientes cinematográficas, tanto europeas como americanas, tachándolas de corruptas, decadentes y superficiales, entre otros adjetivos. Es esta una rebelión ética, en pro de los valores humanos que pretende cambiar esa forma de hacer cine.

Esta corriente, equiparada a la *Nouvelle Vague* francesa o al *Free Cinema* inglés, surge como reacción contra el cine de Hollywood. Uno de sus pioneros es John Cassavetes, cuya primera película como director fue *Shadows* (1959) considerada, según Artium (2010), emblemática dentro de este nuevo cine que surgía. Las características de esta película que la convirtieron en un modelo para otros cineastas independientes norteamericanos fueron, dice Artium (2010): el escaso presupuesto del director, el hecho de no estar producida por un gran estudio, el haber utilizado escenarios naturales, el uso de la improvisación o el tratamiento de temas sociales. Así, «en septiembre de 1962, John Cassavetes se convertiría en el guía de este nuevo grupo de cineastas denominado *New American Group* cuyo eslogan era: “no queremos películas rosas, sino del color de la sangre”» (Artium, 2010), y defendía, como las películas de este director, «la libertad, la independencia, la improvisación, en definitiva, la ruptura con el cine considerado tradicional» (Artium, 2010).

Este nuevo cine incluye dos corrientes: la generación de la televisión, con representantes como Robert Altman o Stanley Kramen y la *Escuela de Nueva York* o *New American Cinema Group*, con Maya Dere, John Cassavetes y el conocido Andy Warhol. Dentro de este último grupo había, a su vez, otras dos tendencias, una que contenía a aquellos directores que realizaban un cine narrativo, como Cassavetes, y otra con los que preferían un cine más de vanguardia, como Warhol.

1.2.13. Futurismo

Esta corriente artística, al estar relacionada con lo novedoso y las nuevas tecnologías, como su propio nombre sugiere, plantea, según Gómez Alonso (2001: 97), «un espíritu de ruptura con el pasado». Algunas de las características representativas de esta corriente son:

Utiliza colores con tonalidades metálicas.

Concibe una estética de la vida moderna. En los medios audiovisuales está muy emparentado con el género de la ciencia ficción.

Está entroncado con los conceptos de velocidad, transmutación y dinamismo. [...]

Es una corriente que tiene como lema la provocación.

La máquina es tratada como un modelo y a través de ella se plantea crear un lenguaje plástico y visual [...]. (Gómez Alonso, 2001: 98).

Lentzen (1986) señala a Marinetti como fundador y a Ramón Gómez de la Serna como su introductor en España. En 1909, mismo año de publicación del primer manifiesto del futurismo, una traducción de este último publicada en la revista *Prometeo*, «pone por primera vez a los lectores de la Península Ibérica en contacto con las ideas del futurismo italiano, muy especialmente con los once puntos del manifiesto» (Lentzen, 1986: 309). Dichos puntos los resume del siguiente modo:

amor al peligro, al valor, audacia y rebelión; exaltación de la actitud agresiva, del insomnio febril, del salto mortal, de la bofetada y del puñetazo; belleza de la velocidad; alabanza del automóvil, más bello aún que la Victoria de Samotracia; el hombre al volante como héroe; desprecio del pasado y vivir orientado hacia el futuro; glorificación de la guerra —única higiene posible del mundo—, del militarismo y del patriotismo; desprecio de la mujer y lucha contra el feminismo; destrucción de museos, bibliotecas, academias; glorificación de multitudes, de revoluciones, de la vibrante llama de los arsenales y astilleros, de las voraces estaciones de ferrocarril, de las fábricas, de los gigantescos puentes, de los barcos de vapor, de las locomotoras y aviones (Lentzen, 1986: 309).

A esta traducción le sigue un extenso artículo, del que Lentzen asegura autor al propio Gómez de la Serna, que habla del movimiento futurista como una «proclama decisiva para modificar la vida del hombre» (Lentzen, 1986: 309).

En un análisis de este primer manifiesto, aunque hace alusión a la versión original publicada en *Le Figaro*, el 20 de febrero del mismo año, Villegas Noriega (1997) dice que

Marinetti no se refiere directamente al cine, pero siente en cierta medida su presencia cuando afirma, entre otras cosas, “queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso veloz, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo” o /y “afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad” (Villegas Noriega, 1997: 14)

Del mismo modo, afirma Villegas Noriega (1997), que en un manifiesto publicado en mayo de 1912 es cuando hace referencia explícita al cinematógrafo. No obstante, destaca estos aspectos de Marinetti por considerar común en los futuristas la referencia al cine de forma genérica, incluso situándola en posición inferior al teatro.

Volviendo a la publicación de los manifiestos, en 1910 aparece uno nuevo en la misma revista, *Prometeo*, pero esta vez dedicado exclusivamente a los españoles («Proclama futurista a los españoles»). También traducido por Gómez de la Serna, en su primera parte culpa a las mujeres y a los frailes de la pérdida de la hegemonía en España y habla del espectáculo de la «electricidad», como madre del futuro y, en su segunda parte, («Conclusiones futuristas sobre España»), además de insistir en su oposición al clero, destaca la agricultura y la industria en el progreso del país.

Renten relaciona el futurismo en España con una búsqueda de identidad y de soluciones que ni la generación del 98 ni el Modernismo ofrecen a los progresos técnicos y científicos, de lo que dan fe, según él, muchos artículos publicados en la época, como los de Andrés González Blanco, *Llamamiento a los intelectuales* (1908) o Silverio Lanza, *Arte Joven* (1909) o Gabriel Alomar, *Futurismo* (1907). El trabajo de este último es destacado por Lentzen por tener un sentido ligeramente diferenciado del de Marinetti, «una especie de actitud postromántica sin la cual, según él, no es posible la conquista del futuro» (Lentzen, 1986: 311).

El manifiesto de Marinetti es criticado por Andrés González Blanco en 1910 en la revista *Nuestro tiempo* con un artículo titulado «El futurismo, (una nueva escuela literaria)»,

en él, dice estar de acuerdo con puntos como la exaltación de las fuerzas humanas, pero denuncia la destrucción de museos y el rechazo a los valores del pasado, lo cual coincide bastante con las ideas expuestas por Alomar. En 1920, otro artículo titulado «Afirmaciones futuristas», de Mauricio Bacarisse, llama la atención sobre los valores éticos del movimiento y, aunque al parecer no aclara mucho sobre el punto de vista de este autor, hace pensar en la relación de los futuristas con los fascistas.

Lentzen (1986) presenta otro periodo de interés por Marinetti en España recogido en *La Gaceta Literaria*, que edita en la época Ernesto Giménez Caballero.

Por otra parte, según Villegas Noriega (1997: 13), «no es posible hablar de cine futurista en sentido estricto» ya que, según ella, para eso faltarían teoría, práctica y experimentación técnica. La única película que esta autora considera como tal es *Vita futurista* (Vida futurista), de Marinetti justamente. Sí que reconoce, por el contrario, el interés de los futuristas por el cine, aunque habla de su existencia como «precaria y un tanto anecdótica» (Villegas Noriega, 1997: 13), y no así de sus manifiestos, cuya influencia considera determinante para el cine de la época.

Villegas Noriega achaca el fracaso de este movimiento a las continuas contradicciones en un colectivo a quien deslumbraba el cine como medio de expresión artística, pero que rechazaba la dimensión estética de su lenguaje. Apunta esta autora que la creación futurista cinematográfica se desarrolló en las siguientes direcciones: «el *cinépittura* (cine-pintura) y la puesta en imágenes de la vida del artista-creador» (Villegas Noriega, 1997: 13), casos en los cuales el cine no era más que el vehículo de una modernización de la pintura o bien de una propaganda revolucionaria.

Si algo podemos concluir de todas las corrientes mencionadas sobre estas líneas es que han sido de gran importancia para el mundo del cine. Nos quedan las aportaciones de la poética al cine de los formalistas rusos, con Einstein a la cabeza, el interés académico suscitado por el cine gracias a las teorías formativas, y movimientos centrados en la subjetividad del autor o en los instintos y sensaciones, como el impresionismo y el expresionismo respectivamente.

Sin embargo, destaca en muchos de estos movimientos cinematográficos su aparición en un momento crucial del país y llevan consigo una reivindicación a través de su modo de hacer cine: el surrealismo lucha por defender un cine transgresor que no se entendía en aquel momento –igual que sucede, en cierto modo, con el futurismo–, la *Nouvelle vague* se rebela contra el cine de Hollywood y el cine francés de la época, el documental quiere mostrar la realidad del momento tal cual es, el *Free Cinema* inglés critica la moral británica de entonces y el neorrealismo italiano reacciona al fascismo de Mussolini. Puntos comunes que nos hacen

pensar en el cine como medio de expresión de autores y de comunicación de masas al que muchos temían como arma poderosa que podía ser.

A continuación, cerramos este apartado de corrientes cinematográficas con una tabla recapitulativa de las teorías mencionadas y sus aportaciones al cine:

Teoría / Movimiento	Época	Aportación relevante	Representantes principales	Palabras clave
Teoría de los polisistemas	Años 20	Establecimiento de relaciones internas entre sistemas y con los demás sistemas de la sociedad	Itamar Even-Zohar, Gideon Toury	Cultura, sistema, repertorio, elementos canonizados / no canonizados
Formalismo ruso	1917 -años 20	Aportación de las teorías literarias y la poética al estudio de la obra fílmica. Valor cinematográfico al argumento literario.	Viktor Shklovski, Sergei M. Eisenstein	Tomas largas, poesía, desfamiliarización, montaje.
Formalismo literario de Praga	*finales de los años 20 y comienzos del 30	estudio de la obra fílmica. Valor cinematográfico al argumento literario.	Jan Mukarovsky	Primer plano, adelantamiento, norma estética, valor estético.
Teorías formativas	1915-1935	Ruptura con la tradición del cine como documental asignación de un puesto entre las otras artes en mejores condiciones	Béla Balázs, Rudolf Arnheim	Teoría, arte, forma, propósito.
Teorías realistas	Años 40	Aportación de mayor realidad (no cuantitativa)* a la pantalla	André Bazin, Orson Welles, Roberto Rossellini, Georges Rouquier.	* ilusión, abstracción,
Impresionismo	En cine: en torno a los años 20 (En pintura: segunda mitad del S. XIX)	Representación de la estética según la impresión subjetiva y particular de su autor	Louis Delluc, Abel Gance, Germaine Dulac.	<i>Cinéma pur</i> , brochazo pictórico, esencia.
Expresionismo	En cine: primera década del	Exteriorización del mundo interior	Braque, Picasso, Robert Wiebe	Caligarisimo, Exclamaciones, iluminación,

	S. XX (En pintura: 1905- 1925)	mostrando instintos y sensaciones		claroscuro grafismo
Surrealismo	Años 20 (comienzo)	Representación del subconsciente y de los sueños a través de las obras	André Breton, Luis Buñuel, Germaine Dulac	Manifiestos del surrealismo, subconsciente, sueños, símbolo, imagen
<i>Nouvelle vague</i>	1948-1968	Impulso de un cine independiente desligado de la industria del cine en el que se usaban equipos más ligeros y se narraban más historias personales que problemas sociales.	Alexandre Astuce, François Truffaut, André Bazin, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer.	Cine independiente, cine francés, <i>Les cahiers du Cinéma.</i>
Documental	Impreciso (comienzo probable 1864)	Revelación de la realidad que se desea mostrar de una manera más clara.	Robert Flaherty, hermanos Lumière.	Cine de elucidación, realismo, <i>documentaire,</i> <i>documentary work, travelogues.</i>
Neorealismo italiano	En torno a la 2ª Guerra Mundial (1939- 1945)	Reflejo de la nueva realidad italiana tras el fascismo de Mussolini. Favorece la expresión directa por encima de la perfección técnica. Elevado a estilo artístico de séptima arte.	Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica.	Calígrafos, realismo poético, realidad, posguerra italiana, crítica social
<i>Free cinema</i> inglés	1956	Protesta a la idea del cine como mero entretenimiento, así como una oposición a la moralidad	Sillitoe, Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson, Walter Lasally, Lorenza Mazzetti.	<i>Angry young men,</i> jóvenes airados

		existente en la época. A través de historias cotidianas, introduce en el cine británico una estética realista que enlaza con la dura realidad social.		
<i>New American Cinema</i>	1960	Alejamiento del tradicional cine de Hollywood y creación de cine independiente norteamericano con bajo presupuesto, escenarios naturales, improvisación y reflejo de temas sociales.	Lewis Allen, Jonas Mekas, John Cassavetes, Robert Altman, Stanley Kramen, Maya Dere, Andy Warhol	<i>The Group</i> , libertad, independencia, generación de la televisión, <i>Escuela de Nueva York</i> .
Futurismo	1909	Planteamiento de una ruptura con el pasado.	Marinetti, Ramón Gómez de la Serna, Andrés González Blanco, Silverio Lanza, Gabriel Alomar	Manifiestos del futurismo, nuevas tecnologías, metal, ciencia ficción, <i>Prometeo</i> , <i>cinepittura</i> .

Tabla 1: recopilativa de teorías y aportaciones.

1.3. Adaptación

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 trabajo de investigación: «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, de las que hablaremos a continuación, cualquier parecido con la obra literaria pueda parecer una mera coincidencia.

Como destaca Hafter (2012), la denominación es un elemento central en el desarrollo de este apartado. Veremos, pues, que hay multitud de nomenclaturas para realidades que, muchas veces, pueden coincidir en el fondo o, simplemente, tienen algún matiz diferente a la teoría de otro estudioso en la materia de adaptación. Cierta nos parece su afirmación sobre la disminución de la dureza del juicio que se puede hacer a una adaptación –en concreto, las dos que trabajamos y, más, si cabe, la adaptación de Gondry, que ha recibido más críticas– 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. Claro que lo de estar basada en la obra de Vian, tampoco sería adecuado a la película de Gondry, puesto que sigue muy de cerca de la novela. El cambio terminológico del calificativo de adaptación a esta propuesta de Hafter (2012) no nos parece siquiera adecuado para la adaptación de Belmont, pues entendemos que no solo están basadas en la obra de Vian, sino que cuentan la misma historia, aunque lo hagan a su manera. Entran aquí, pues, 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). Otros, en cambio, prefieren no usar el término de traducción porque no lo consideran apropiado al tratarse de códigos diferentes.

Para Pérez Bowie (2010) es fundamental el contexto en el que se crea o se adapta la nueva obra. Este contexto, «en su más amplio sentido: artístico, cultural, social, económico, ideológico, etc.» (Pérez Bowie, 2010: 23), se va a encargar de informarnos sobre los

componentes de la obra y todo lo que ella presente será resultado de dicho contexto. En consecuencia, habla de un cambio de expectativas en el receptor, que también será diferente.

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. 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. Según este autor, «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» (Faro Forteza, 2015: 25). Con esto quiere decir que, aunque partan de una misma base, el hecho de que cada autor escoja resaltar elementos de su gusto, unido a la diferencia de géneros y todo lo que separa la literatura del cine, es posible que los resultados de una misma adaptación sean completamente distintos a la obra de partida.

Muchos han sido los críticos que han opinado sobre la adaptación cinematográfica y muy variadas las opiniones. Los hay que apuestan por quedarse con el espíritu de la obra, en una transposición, como Bazin (1999) y quienes, como Vertov (1974) o Dulac (1927), mencionados por Faro Forteza (2015), que prefieren otras normas de adaptación como un cine documental, sin actores, o un cine de la sugerencia. Para Gimferrer (1985), por su parte, lo que importa son los mecanismos empleados y en el efecto producido, y no la historia en sí, según Faro Forteza (2015), el problema con este autor es la comparación de resultados no es fidedigna, pues se centra en lo bueno de la literatura y en lo malo del cine. Es interesante la puntualización de este último sobre el hecho de que “no se trata de comparar mediante resultados estéticos, que como tales no dejan de ser subjetivos, sino que debe buscarse la conversión en elementos formales” (Faro Forteza, 2015: 26-27).

Eisenstein se centra en observar las similitudes entre literatura y cine para hablar de los procesos que pueden compartir y aplicarlo a la práctica. Es él quien examina la narratividad en la literatura y en el cine comparando la novela de Dickens con el cine de Griffith. «Griffith consigue el paso del estatismo descriptivo a la narratividad, paso fundamental para nosotros pues es ese carácter de narratividad [...] lo que acerca el texto novelístico al texto fílmico» (Faro Forteza, 2015: 34). En este punto, cabe hablar de que la importancia de los métodos utilizados en uno y otro medio no recae solo en palabras e imágenes, sino que también hemos de tener en cuenta factores como el rítmo y el montaje a la hora de adaptar una obra literaria al cine (explicados en el punto 1.1. cuando exponíamos las diferencias y similitudes entre literatura y cine). «El montaje es, pues, la operación que permite la explicitación de la narratividad» (Faro Forteza, 2015: 35). Y de la aplicación de

estos elementos, se obtiene que el cine es figurativo, es una muestra de la realidad, y que los objetos no solo denotan, sino que también connotan, es decir, además de ser lo que son, tienen un significado, y el lugar en el que aparezcan en el cine puede tener un significado específico. Así, en la adaptación, como en la literatura, encontramos dobles sentidos y sentidos ocultos según la manera en que las imágenes y la historia se muestren al espectador.

Volviendo a Einstein y Griffith, García Jiménez (1993) dice a propósito de ellos que

han hallado en la literatura los fundamentos del discurso narrativo audiovisual. Eisenstein encuentra en *Madame Bovary*, de Flaubert, una magnífica lección de “montaje de diálogos”; en *Bel ami*, de Maupassant, un caso admirable de “montaje sonoro”; y en *Oliver Twist*, de Dickens, el origen del “montaje paralelo”. Griffith dice a propósito de la novela *El grillo del hogar*, de Dickens: “Por extraño que parezca, de ahí arrancó la cinematografía” (García Jiménez, 1993: 60).

Son, pues, casos concretos en los que dos grandes directores han visto elementos por los que vale la pena adaptar una obra literaria y, como podemos observar en los ejemplos dados, no siempre es la historia la que despierta la motivación en el director, en estos casos se recogen los montajes posibles hallados en las obras originales.

Cuando Sánchez Hernández y Clouet (2008) analizan los referentes culturales en la película *Un long dimanche de fiançailles* (2005), de Jean-Pierre Jeunet, hablan también de adaptación referida a la traducción audiovisual, y dicen que se prefiere el término de adaptación pues en este tipo de traducción intervienen canales no-verbales como el hacer ajustes del texto con la imagen. Hablan, asimismo, de dos niveles en la adaptación (traductológica) pero que podemos aplicar en la adaptación de *L'écume des jours* sin hablar de traducción: el primero, en el paso del texto literario al guion cinematográfico y, el segundo, todo aquello que lleva a la realización de la película y que incluye actores, fotógrafos, música, decorados y montajes.

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. Así, establece sus teorías basadas en las teorías 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.

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, lo cual empobrece la novela pues no es más que una copia.

Faro Forteza (2015), por el contrario, solo distingue dos bloques: adaptación iteracional y adaptación libre, con tres elementos cada uno. 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 corresponderían, a nuestro juicio, a las adaptaciones de Gondry y de Belmont respectivamente.

En la adaptación libre, por su parte, Faro Forteza (2015), distingue:

- la adaptación libre por motivo, es decir, aquella que escoge un tema de la historia y en él centra la adaptación cinematográfica, con lo cual, se suele acabar alejando de la original;
- por conversión, la que mantiene la idea primera, pero añade secuencias inexistentes en la novela, de modo que varía la forma;
- y la ampliación que, como su propio nombre indica, consiste en añadir escenas que solo son mencionadas en la obra literaria.

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

- 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.

Igual que hablábamos de elegir fragmentos para reducir las obras literarias, estas también se amplían, añadiendo personajes o escenas, para darles un nuevo aire.

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 (aunque el primero lo use solo cuando haya un nuevo enfoque), Groensteen o Gaudreault (1998) usan un término cercano: transcritura (y no adaptación), Bazin (1999) utiliza transposición y 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 (analogía / ruptura), además de la mencionada adaptación.

En cualquier caso, y visto el estado de la cuestión, someteremos la obra estudiada, llegado el momento, a estudio desde los distintos puntos de vista de los autores y centraremos la importancia en dejar tanto a la literatura como al cine en un mismo lugar, sin que un arte englobe al otro ni lo subordine.

1.4. Reescrituras

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 y, a la vez, ampliar el ámbito operativo de las mismas desvinculándolas del marco de las relaciones literatura-cine» (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.

Multitud de factores intervienen en la adaptación, por lo tanto, cuando se evalúa el resultado hay que tenerlos en cuenta. Tal y como recoge Pérez Bowie (2010), en *Recapitulación razonada del proceso adaptativo*, Gaudreault y Groensteen (1998) sistematizan esos elementos que se deben tener en cuenta y, para ello, establecen una serie de puntos de los que surge «una O2 a partir de una obra O1 preexistente» (Pérez Bowie, 2010: 23). Entendiendo por O2 segunda obra y por O1, obra original. También distinguen cuatro niveles: «la *fábula*, el *medio*, en el cual se encarna el *discurso* que explícita y/o implícitamente contiene y el *texto* que constituye su superficie textual» (Pérez Bowie, 2010: 23). Todos estos componentes pertenecen a la O1, salvo el texto, que sería propio de la O2, ya que para ser una obra ha de tener un texto original.

En cuanto a los demás componentes, también pertenecen a la O2, pero modificados para el nuevo contexto. Pérez Bowie (2010) habla, pues, de un proceso de «transmediatización» o «transemiotización» de las prácticas adaptativas, para el que los distintos componentes de la obra original han de ser alterados en cierta medida, con lo cual, dice, cambia todo: medio, significantes y texto. También saca a colación la noción de «transescritura» de Gaudreault - Groesnteen, «para referirse a ese trasvase de materiales ficcionales de un medio a otro» (Pérez Bowie, 2010: 36-37) y según la cual ese cambio de medio hace que no se cuente lo mismo.

La fábula se puede modificar dando lugar a un conflicto diferente, al cambio de voz narrativa por diálogos y a una redefinición de los personajes y, del mismo modo, puede no alterarse el texto original, así, «la transmediatización consistiría entonces en el ajuste de los elementos sonoros y/o visuales, tal caso es el que se conoce como “ilustración” o adaptación *in praesentia*: O1 se encuentra citada íntegramente en O2» (Pérez Bowie, 2010: 24).

También puede haber, dice el mismo autor, agentes o mediadores de la traslación cuando obras que no tienen relación con la O1 influyen en la realización de la O2, sin embargo, aunque habla de obras que no tienen relación, incluye otras adaptaciones que se hubieran podido hacer del texto original.

En cualquier caso, concluye el apartado con las dos formas posibles de acoger una obra adaptada: bien aceptándola como una nueva obra, bien asumiéndola como «*performance* adaptativa y resultado de un proceso de transescritura» (Pérez Bowie, 2010: 24). Incluso es posible, dice citando a Gaudreault – Groensteen (1998), que ocurra el proceso inverso en el que cambie la percepción que se tenía de la O1.

Lo más habitual no es la reproducción *in extenso*, también llamada «ilustración» o adaptación *in praesentia*, sino «una reelaboración del texto de partida a partir del trabajo de reescritura» (Pérez Bowie, 2010: 25). El estudio de la adaptación solo es posible desde una perspectiva multidisciplinar (volvemos a las teorías de los polisistemas, y a las postcolonialistas, multiculturalistas y feministas. Todas ellas han influido en la visión actual).

Pérez Bowie (2010) atribuye el término de *reescritura* a Bazin, crítico cinematográfico al que aludimos en el apartado de las teorías realistas, aunque este no lo emplease explícitamente. La reescritura es especialmente útil para estudiar casos de adaptación en los que el realizador lleva a cabo una transformación según sus ideales además de tener en cuenta el nuevo contexto en el que se proyectará la nueva obra. Siguiendo con Pérez Bowie, este afirma sobre el tema que

la noción de *reescritura* [...] se refiere a una opción personal mediante la cual el autor se enfrenta a un texto previo y lo somete a una lectura particular en la que proyecta su propio universo subjetivo o

transmite de modo premeditado o inconsciente las determinaciones del contexto en que se halla inmerso; se trata, pues, de un proceso de *apropiación* y de *revisión* consistente en transformar y trasponer, en mirar con nuevos ojos o desde un nuevo contexto un texto precedente [...]. Pero en el caso concreto del cine la reescritura trasciende con creces los procesos de traslación de un texto literario a la pantalla para convertirse en una actividad omnívora que determina las relaciones del cine con las otras artes y con todos los medios de expresión más o menos próximos (Pérez Bowie, 2010: 27-28).

Uno de los objetivos de la *reescritura*, según los estudios de Pérez Bowie, es ir eliminando las fronteras existentes entre los medios que conducen a la ficción, lo que ha dado lugar a un reciclaje de los materiales utilizados, esto se ha denominado *transficcionalidad* o *transescritura* y ha hecho que se replanteen los criterios existentes en la adaptación, hasta ahora excesivamente restrictivos. «Una adaptación puede ser considerada reescritura solo en el caso de que implique una apropiación del texto precedente para reformularlo y reutilizarlo desde una nueva mirada. Pero a la vez [...] va mucho más allá de la mera reelaboración de un texto precedente» (Pérez Bowie, 2010: 29). Frente a autores que critican la excesiva aparición de *remakes*, otros defienden una visión más positiva de las reescrituras gracias a la reutilización de elementos tradicionales.

Dicho esto, dice a modo de balance Pérez Bowie, que el término adaptación se puede seguir utilizando si no hablamos de un trabajo a fondo del texto literario, teniendo claro que no puede haber fidelidad porque la adaptación va a tocar la esencia de la obra, mucho más si la adaptación es a la pantalla, porque representa un cambio de medio, algo con lo que, hemos de subrayar, no estamos de acuerdo pues, en la adaptación de Gondry que analizamos, veremos cómo es posible mantener la fidelidad a la obra a pesar de dicho cambio de medio. En cuanto a este cambio, aclara que lo apropiado sería hablar de *transducción*, «pues el trasvase a otro medio implica ya una intervención reescritural, aunque sea en su grado mínimo de *transposición*» (Pérez Bowie, 2010: 39), siendo la *transposición* el hecho de volver a contar una historia. Asimismo, restringe el uso del término de *reescritura* a «aquellas operaciones sobre materiales precedentes que impliquen una intervención a fondo basada en una poética personal y, dotada, por consiguiente, de un cierto grado de reflexividad» y continúa diciendo que «para las operaciones que impliquen solo la *transposición* o *expansión* de los materiales originales se podría emplear las denominaciones de *transficcionalidad* o *transescritura*» (Pérez Bowie, 2010: 39).

Frente a teóricos que tienen una visión apocalíptica del nuevo tratamiento de las imágenes, hay otros que lo ven como una evolución cinematográfica, un intento de superación. Como tantos otros, el término de *reescritura* se utiliza en tantos casos que ha perdido su sentido. Para Pérez Bowie (2010),

se utiliza casi como un sinónimo de intertextualidad y se aplica a productos de diferentes códigos semióticos, no solo a obras literarias, o incluso al proceso de descodificación de los mismos (“toda

lectura es reescritura”); en el más restringido, designa tipos específicos de prácticas intertextuales literarias que van desde las sucesivas metamorfosis de un mito [...] hasta la revisión de obras canónicas propia de la Posmodernidad (Pérez Bowie, 2010: 45).

Este autor toma como base el estudio de intertextualidad de Gérard Genette, de 1982, *Palimpsestes*, para explorar la *reescritura*, aunque aclara que es tras los estudios sobre cine y literatura de Robert Stam en el año 2000, cuando se desarrolla su potencial para este efecto. Haciendo un breve resumen del estudio de Genette, distingue dos tipos de hipertextualidad y tres niveles funcionales (lúdico, satírico y serio). La mezcla de los tipos de hipertextualidad con los niveles funcionales da lugar a seis tipos de hipertextualidad de las cuales, en la transposición y la simulación, que corresponden a los niveles serios, es donde se encuentra material teórico relacionado con la *reescritura*. En la simulación, en concreto, se habla de continuación analítica cuando se sigue contando una historia pero en sentido inverso, hacia atrás, también llamada precuela; la continuación prolíptica se produce cuando se continúa en el orden habitual, hacia adelante, conocida también como secuela y a estas habría que añadirles las continuaciones elípticas y paralípticas, que se producen cuando se crea otra historia rellenando vacíos de una historia anterior o creando una trama secundaria, estas dos últimas categorías se pueden clasificar en una sola, la amplificación. Todas las categorías mencionadas, tienen en común que intentan narrar algo que no ha sido dicho en las anteriores versiones.

Tras esta glosa de Genette podemos ya definir la reescritura como una forma de hipertextualidad consistente en la transposición de un texto en otro que lo repite al tiempo que lo transforma, con una intención seria –y no cómica– que puede ir desde la actualización y la reivindicación a la crítica y la oposición. La reescritura, por consiguiente, engloba tanto la imitación como la transformación genettianas (pues incluso las simulaciones más fieles modifican necesariamente el original al añadir información) [...] (Pérez Bowie, 2010: 48).

Quedarían excluidas como reescrituras las parodias y las sátiras y sí englobaría prácticas de reescrituras de literatura, los filmes, las obras canónicas y los mitos.

Cuando Pardo García (2010) estudia a Christian Moraru descubre que, para este, la reescritura puede ser extrovertida y relacionada con la cultura, la sociedad y hasta con la política, sacando a relucir cuestiones ocultas en las obras originales, desde planteamientos ideológicos posmodernos de donde resulta una reescritura oposicional, diferente a la tradicional. Este tipo de reescritura es también una *contraescritura*, porque es «revisionista y no complaciente y es extrovertida porque es cultural o ideológica y no meramente reflexiva o autorreferencial, aunque posee también la dimensión metatextual [...]» (Pardo García, 2010: 51).

Pardo García (2010) también relaciona la adaptación cinematográfica de textos literarios con la reescritura ya que, según él, es otra forma de hipertextualidad y entraría en las

definiciones hechas más arriba de reescritura, aunque añade que el término tiende a volverse un simple sinónimo de la palabra adaptación, por eso coincide con Pérez Bowie (2010) en reservar el término de reescritura «para describir no tanto los cambios impuestos por el nuevo medio, fundamentalmente formales pero también los temáticos [...], como los cambios en el contenido del hipotexto que proceden de una interpretación particular del adaptador» (Pardo García, 2010: 63). Proponen, pues, para estos casos, el término *apropiación*, incluido dentro de las reescrituras, y usado por Francis Vanoye (1989), que puede abarcar desde un rechazo o una inversión hasta un punto de vista neutro. «Hablaremos de reescritura fílmica solo si hay apropiación, dejando el término de adaptación para aquellos filmes que se limitan a llevar a cabo el cambio de medio sin intervenir en el contenido más allá de la diferencia automática» (Pardo García, 2010: 64).

Siguiendo con las teorías de Pardo García, tanto de la reescritura literaria como de la fílmica, resultan tres niveles de transformación: la adaptación (transformaciones formales y traducción intersemiótica); la apropiación (en la que se transforma el tema o el contenido para la recreación de los adaptadores); y la revisión, término nuevo utilizado para las modificaciones resultantes de las anteriores. Dicho esto, también se añade que «la reescritura fílmica puede ser adaptación [,] si se fundamenta en una transformación hipertextual del medio [...] apropiación [,] si opera transformaciones temáticas sustanciales sobre el hipotexto [...] [o] revisión [,] si tales transformaciones dan lugar a cambios semánticos significativos» (Pardo García, 2010: 65).

De este modo, vemos cómo las teorías enlazan la terminología porque en unas y otras hay muchos puntos que convergen y cuyos límites, mencionados por los diferentes estudiosos del tema, son difíciles de establecer.

1.5. Límites de la interpretación

Hay tres ideas que utiliza Umberto Eco (1990) en un libro que inspiró el título de este apartado (*Los límites de la interpretación*) que retoman Vanoye y Goliot-Lété (2005) para aplicar a la interpretación cinematográfica.

Estos empiezan estableciendo diferencias entre la interpretación semántica y la interpretación crítica que, expuestas en la introducción del libro, se distinguen, a grandes rasgos, por la cantidad de ocio que hay en ellas, es decir, la interpretación semántica tiene más que ver con la interpretación por placer mientras que la crítica está relacionada menos con el ocio y más con un oficio, se efectúa desde más distancia y con mayor reflexión. Además, en la interpretación semántica, según Vanoye (2005), el lector da sentido a lo que lee o a lo que oye y ve si se trata de una película. La interpretación crítica tiene que ver, según aclara Eco

(1990), con la actitud del analista y la búsqueda de sentido en el texto, sea literario o fílmico. En este caso, no se evalúa nada, solo tiene que ver con el sentido y su producción, intentando conectar lo expresado con el modo utilizado para hacerlo.

En segundo lugar, se habla de que el analista puede interpretar / utilizar el texto o la película. Con esto se quiere dar a entender que podemos usar estos medios para transmitir desde una biografía hasta la descripción de un movimiento estético. Según Vanoye (2005), en ese caso se extraen informaciones extratextuales para construir la historia. Dicha información no tiene por qué ser errónea –siempre que no esté construida sobre hipótesis sino basada en un análisis real del texto o de la película– pero no da cuenta del conjunto del texto. En resumidas cuentas, la utilización del texto procede de lo que dice el mismo texto. Y esto nos conduce, dice el autor, a la pregunta «¿De dónde viene el sentido producido por el análisis y dentro de él?»¹⁰ (Vanoye, 2005: 42).

En tercer lugar, nos encontramos frente a las posiciones de la crítica en cuanto a la procedencia del sentido según sea del texto –y su coherencia interna–, del autor –y de sus intenciones– o del lector, –y sus valores–. Hoy en día, parece que se asume la pluralidad de interpretaciones posibles pero, aclara Vanoye, que interesa saber si tales interpretaciones son deseadas, previstas por el autor en el momento de crear una obra abierta, ambigua o simbólica, facilitada por el texto mismo o generada por las ideas del lector. Normalmente los orígenes son mixtos, aunque Eco defiende el sentido literal, es decir, lo que expresa el texto, aunque reconoce que es un punto controvertido y que «el lenguaje dice siempre algo más que su inaccesible sentido literal, que se pierde ya en cuanto se inicia la emisión textual» (Eco, 1990: 10). No obstante, dedica a este aspecto un punto en su libro y afirma que «para estar autorizados a extrapolar todos los sentidos posibles, es necesario ante todo captar el hecho» (Eco, 1990: 35) de lo que se ha dicho, gramaticalmente. Y continúa:

Admito que este principio puede sonar, si no conservador, por lo menos trivial, pero no tengo la menor intención de renunciar a él. Y sobre esta firme intención se desarrolla hoy gran parte del debate sobre el sentido, sobre la pluralidad de los sentidos, sobre la libertad del intérprete, sobre la naturaleza del texto, en una palabra, sobre la naturaleza de la semiosis (Eco, 1990: 35).

Vanoye (2005) sigue su reflexión basada en dos ejes de interpretación: el socio-histórico y el simbólico. Define la película como «un producto cultural inscrito en un contexto socio-histórico dado»¹¹ (Vanoye, 2005: 43). Aunque le confiere más autonomía que a otros productos culturales, como la televisión o la prensa, para el autor no están aislados de sectores sociales que los producen, ya sean económicos, políticos o bien otras artes, por citar algunos

¹⁰Traducción de la autora del original: «D'où vient le sens produit dans et par l'analyse?» (Vanoye, 2005 : 42).

¹¹Traducción de la autora del original: «un produit culturel inscrit dans un contexte socio-historique donné» (Vanoye, 2005: 43).

ejemplos. Por ello, afirma, para entender totalmente el cine de una época determinada en un país, habría que hacerse economista, o historiador. El propósito de Vanoye es analizar si la película –sea del género que sea– representa de algún modo la sociedad real en la que se ha creado, resultando las reconstituciones más exactas aquellas que llevan la marca de su contexto de producción. Para cualquiera que sea el fin de una película, desde distraer hasta denunciar, se realizan una serie de operaciones complejas que combinan la realidad y la ficción, convirtiéndola en reflejo o en negación de esa realidad y, en cualquier caso, en un punto de vista sobre el mundo de la época. Es este punto de vista el que será analizado posteriormente, en él se ponen de manifiesto aspectos como los roles ficticios y sociales, las luchas y los roles o grupos sociales implicados en ellas, las jerarquías sociales, los diferentes modos de percepción (de lugares, hechos, relaciones, ...), la concepción temporal, lo que se le pide al espectador (que se identifique, que muestre simpatía, emoción, rechazo,...).

En cuanto a la interpretación simbólica, Vanoye (2005) distingue tres tipos de películas:

- las que precisan de una lectura simbólica por parte del espectador, entendiendo por simbólica, que va más allá del sentido literal–aclara– y pone como ejemplo no detenerse en un personaje vestido de negro, sino ver en él la figura de la muerte. A continuación, añade que esta lectura simbólica viene dada por el hecho de que el mundo construido en la película se aleja de lo conocido en el mundo real o está compuesto por elementos heterogéneos que rompen la coherencia realista. Las referencias culturales, como las hechas ya desde los títulos, pueden también contribuir al enfoque simbólico. Uno de los aspectos más interesantes que toca Vanoye al hablar de la interpretación, es la comprensión de elementos simbólicos y el impacto que esto tiene en las películas. El sistema metafórico de algunas películas, dice, necesita conocer una cultura específica, una serie de códigos o signos socioculturales determinados para ser comprendido.

- el segundo tipo de películas estaría constituido por aquellas que, aun construyendo un mundo creíble y permitiendo una lectura lineal, tratan de modo particular el material narrativo y fílmico. Estas invitan a una lectura simbólica, no a través de la coherencia ni del encadenamiento lógico de las acciones, sino a través de una estética realista y clásica; más que ser simbólicas, se van convirtiendo en simbólicas a medida que se va desarrollando la acción. Aquí, como en el anterior caso, dice el autor, el sentido simbólico procede de la intención del autor y de la película.

- en el tercer tipo de películas podríamos agrupar todas aquellas que pueden ser aprehendidas de manera sencilla, literal, en cuyo caso la lectura simbólica dependería únicamente de la intención del lector (o del analista). Aunque, aclara Vanoye, no podemos

dejarnos engañar por algunas artimañas del autor para colar un sentido simbólico tras un aspecto literal.

Por otra parte, podemos suponer que todo arte de la representación (y el cine es uno de ellos) engendra producciones simbólicas que expresan de manera más o menos directa, más o menos explícita, más o menos consciente, uno (o varios) puntos de vista sobre el mundo real. ¿De qué tipo(s) de punto(s) de vista se trata? (Ideológico, moral, espiritual, estético) ¿Cómo se manifiestan? Estas son las preguntas que plantea el analista a la película aun sabiendo que las respuestas no surgirán fácilmente¹² (Vanoye, 2005: 49).

Vanoye (2005) analiza también, a grandes rasgos, los escenarios de las películas, partiendo de la idea de que, a menudo, estos también están cargados de contenido simbólico. Asimismo, el valor simbólico aparece dentro de estos escenarios a través de lo que él llama «infracciones deliberadas respecto a la verosimilitud»¹³ (Vanoye, 2005: 50), o también en la estructura de conjunto (lo que observa analizando el principio y el fin) o en el tratamiento de los personajes (donde más que estar definidos psicológicamente, tienen una categoría o un rol social).

De modo general, dice Vanoye (2005), el analista puede decir que cualquier escenario de película posee un doble funcionamiento. De igual modo, el escenario estructura un relato, en cualquiera de sus maneras, y una progresión dramática «según las reglas de la alternancia entre tiempos fuertes y tiempos débiles y las de la progresión continua de la tensión hasta el desenlace, pasando por el clímax»¹⁴ (Vanoye, 2005: 51).

Y, por otra parte, aunque de manera simultánea, propone un determinado punto de vista sobre la historia y los personajes, e imágenes cargadas de significación. Tales escenarios, apunta el autor, no tienen por qué converger.

Para cerrar este apartado de interpretación, Vanoye (2005) habla de las metáforas y redes metafóricas. Comienza con la denominada *stricto sensu*, a la que hace alusión como «la forma más condensada de la imagen literaria»¹⁵ (Vanoye, 2005: 52). Para comprender la metáfora y, en concreto, la metáfora llevada al cine, apunta lo siguiente:

La comprensión de la metáfora se sostiene en la analogía de sentido existente entre el término actualizado y el término ausente al que sustituye. En el cine, lo que aparece son imágenes y no palabras.

¹²Traducción de la autora del original: «Par ailleurs, on peut postuler que tout art de la représentation (le cinéma en est un) engendre des productions symboliques exprimant plus ou moins directement, plus ou moins explicitement, plus ou moins consciemment, un (ou plusieurs) point(s) de vue sur le monde réel. De quelle(s) sorte(s) de points de vue s'agit-il (idéologique, moral, spirituel, esthétique)? Comment se manifestent-ils? Telles sont les questions que pose l'analyste au film sachant que les réponses ne s'offriront pas nécessairement de toute évidence» (Vanoye, 2005: 49).

¹³Traducción de la autora del original: «des entorses délibérées à l'égard de la vraisemblance» (Vanoye, 2005: 50).

¹⁴Traducción de la autora del original: «selon les règles de l'alternance entre temps forts et temps faibles et celles de la progression continue de la tension jusqu'au dénouement, en passant par le "climax"» (Vanoye, 2005 : 51).

¹⁵Traducción de la autora del original: «la forme la plus condensée de l'image littéraire» (Vanoye, 2005 : 51).

El efecto metafórico puede surgir de la sucesión de imágenes que produce un sentido “que desborde” el sentido literal. Es la asociación, más o menos estrecha, de imágenes que rompen el estricto continuo narrativo, la que crea una configuración metafórica (más que una metáfora “pura”)¹⁶ (Vanoye, 2005: 52).

Podemos percibir tanto las metáforas como las redes metafóricas en las repeticiones «primeros planos, planos de larga duración, ángulos insólitos»¹⁷ (Vanoye, 2005: 53) en la amplificación «deformaciones visuales, aumentos, efectos sonoros, etc.»¹⁸ (Vanoye, 2005: 53), o también en el grado de incongruencia de las imágenes con las normas narrativo-realistas. Sucede, a veces, que convergen una serie de imágenes en una única representación, es la llamada condensación freudiana, que puede ser también un punto de partida. La tarea del analista es encontrar los sentidos, aun a riesgo de perderse en ellos, concluye el autor.

1.6. Conclusiones

En esta primera parte del trabajo de investigación hemos tratado, fundamentalmente, cuatro puntos: las principales diferencias entre cine y literatura, las corrientes literarias y cinematográficas, los conceptos de adaptación y de reescritura y los límites de la interpretación. En las conclusiones, haremos un resumen avanzando algunos aspectos de *L'écume des jours* que desarrollaremos en los capítulos siguientes.

Según lo expuesto, el cine y la literatura no están en igualdad de condiciones, ya que el lenguaje escrito utiliza palabras mientras que el lenguaje visual - auditivo, utiliza fotogramas. Veíamos que para Dumont (2007), a pesar de estar mostrado y poder verlo con nuestros propios ojos, el cine es más ambiguo que la narración, ya que al leer un texto escrito contamos con el detalle pormenorizado de las descripciones, por ejemplo, mientras que el espectador debe buscar en la imagen.

Orta Carrique (2013) añadía, por el contrario, y quizás de una manera más clara por sus términos, que mientras que la literatura solamente narra y el lector ha de acudir a su imaginación para construir la realidad que ha leído, el relato fílmico narra y representa a la vez. El montaje de imágenes, por su parte, existe tanto en cine como en literatura para crear expresividad, salvo que en el lenguaje escrito las imágenes serán comparaciones, metáforas, etc. que luego, como decíamos, el lector interprete a través de representaciones mentales. En

¹⁶Traducción de la autora del original: «La compréhension de la métaphore s'appuie sur l'analogie de sens existant entre le terme actualisé et le terme absent auquel il a substitué. Au cinéma, ce sont des images qui défilent, non des mots. L'effet métaphorique peut être engendré de la succession d'images produisant un sens “débordant” le sens littéral. C'est l'association, plus ou moins étroite, d'images rompant le strict continuum narratif, qui crée une configuration métaphorique (plutôt qu'une métaphore “pure”）」 (Vanoye, 2005 : 52).

¹⁷Traducción de la autora del original: «(gros plans, plans de longue durée, angles insolites)» (Vanoye, 2005: 53).

¹⁸Traducción de la autora del original: «déformations visuelles, grossissements, effets sonores, etc.))» (Vanoye, 2005: 53).

el cine no será necesario porque las representaciones serán visuales y el espectador las tendrá frente a él.

Hay una clara relación entre la literatura y el cine si pensamos en ellos como arte o como reflejo de la realidad. En este caso, el componente social tendría una gran importancia. El mismo Dumont (2007) apuntaba que la forma es la primera en manifestarse, mucho antes que la intención del autor, ya que es la responsable del subconsciente, y que la escritura literaria o cinematográfica, codifica la realidad que describe. A ello también aludía Romaguera i Ramió (1989) cuando hablaba de las escuelas y los movimientos cinematográficos al afirmar que «unas y otras nacieron como reacción de un grupo de creadores frente a la realidad del cine de su tiempo, pero también como respuesta a las condiciones sociales [...]» (Romaguera i Ramió, 1989: 103).

Hemos visto pormenorizadas muchas corrientes cinematográficas y observábamos cómo estaban ligadas a reacciones de rechazo y a ideologías de la época, del mismo modo que muchos escritores, aun hoy, comienzan a escribir para denunciar un hecho social que les incomoda. Todo esto apoyará la importancia que concedemos a Boris Vian dentro de su obra y, en concreto, dentro de *L'écume des jours*, pues en ella veremos que el autor rechaza hechos que no son de su agrado.

Adelantamos que esta novela de Vian que analizamos contiene algo de la teoría realista, ya que se sirve de recursos humorísticos, sátiros y poéticos para reflejar la realidad de la época, pero no podemos apoyar esta teoría ya que, si bien *L'écume des jours* incluye problemas sociales de la época, muestra aspectos no reales y, además, si en la teoría realista el público sale de la sala con ganas de cambiar el mundo, esta obra tiene escenas que, con toda probabilidad, no serán muy alentadoras para el público. Sí que podría tener atisbos de expresionismo, pues exterioriza el mundo interior mostrando instintos y sensaciones o, como apuntaba Gómez Alonso (2001), más que mostrar la realidad, refleja los estados de ánimo de sus personajes. Claro que los hechos no tienen importancia para este movimiento, y sí en nuestra historia, pero hay otras características que encajan con *L'écume des jours*, como los decorados irreales (laberínticos, con estrechamientos irregulares y extravagantes, una llamada de teléfono de Colin en la que el estrechamiento de la sala recuerda su angustia, o una iglesia transformada en circuito por el que pasan los coches que han de llegar al altar), esto cabría también en otra de las características que es «espacios cerrados que provocan inquietud» o «inestabilidad de las formas» a lo cual se puede añadir el estrechamiento del piso de Colin a medida que avanza la historia. Pero, sobre todo, y aunque pueda tener rasgos de otros movimientos, el movimiento en el que se enmarca *L'écume des jours* es el surrealista. El surrealismo representa el subconsciente y los sueños y, aunque apunta Gómez Alonso (2001)

que es necesario recurrir a diccionarios de símbolos, tras el análisis hecho en la segunda parte de este trabajo de investigación, argumentaremos el sentido simbólico y el metafórico de las imágenes existentes en la obra. *L'écume des jours* también tiene una parte futurista, al estar, desde la obra de Vian hasta sus adaptaciones, relacionada con lo novedoso y con las nuevas tecnologías.

En este primer gran apartado, hemos planteado también los conceptos de adaptación y de reescritura o transcritura. Tras muchas denominaciones hemos visto que, en ocasiones, está la misma realidad. Como apuntaba Hafter (2012), la dureza en el juicio es, con frecuencia, mucho menor si en vez de leer la palabra adaptación, la película lleva consigo la fórmula de “inspirada en” o “basada en” tal obra literaria. La adaptación, como dice Faro Forteza (2015), se suele atribuir a cualquier resumen de una obra literaria. Para que la reescritura se produzca, por el contrario, ha de haber una reformulación del texto y un nuevo enfoque, que no será el caso de las dos películas que vamos a analizar pues, como veremos, la historia es la misma, solo que con matices diferentes.

Pérez Bowie (2010) hablaba también de un proceso de transmediatización o transemiotización en el que se alteran los componentes de la obra original en cierta medida; hasta ahí podemos apoyar su teoría, pero no podemos estar de acuerdo con él desde que sigue los planteamientos de Gaudreault - Groensteen (1998) y sugiere la idea de que un cambio de medio hace que no se cuente lo mismo. Del mismo modo, no cree que pueda haber fidelidad a la obra por dicho cambio de medio, él las denominaría transficcionalidad o transcritura, ya que las películas de Belmont y de Gondry implican una transposición del material de Vian. Para nosotros, el caso de las adaptaciones que analizamos en este trabajo de investigación son el ejemplo de que un cambio de medio sí que puede contar la misma historia, con sus matices. Si pensamos en la transmediatización, podríamos conservar la idea de una adaptación que no altere el texto original y que ajuste los elementos sonoros y visuales. La obra original estaría citada íntegramente en la adaptación, que se denominaría ilustración o adaptación *in praesentia*. Todas estas características nos hacen pensar en la adaptación de Gondry. En cuanto a los agentes mediadores de la traslación, cuando obras que no tienen relación con la obra original influyen en la realización de la nueva obra, Pérez Bowie (2010) incluye aquí el haber tenido en cuenta otras adaptaciones de la obra, lo cual tampoco es el caso, porque Gondry no quiso ver la adaptación ya existente cuando creó la suya.

Por lo tanto, como descartamos que sea una nueva obra, la podríamos considerar, en palabras de Pérez Bowie (2010: 24): «una *performance* adaptativa y resultado de un proceso de transcritura». Asimismo, cabe resaltar que lo más común no es que se produzca la reproducción íntegra *–in extenso–*, sino una reelaboración del texto de partida a través de la

reescritura –término procedente de Bazin–, que es lo que ha sucedido en algunas partes de la adaptación de Belmont, de 1968. Para Pérez-Bowie (2010) debe existir en la adaptación una apropiación del texto y una reformulación desde una nueva mirada, esto excluye cualquier trabajo a fondo del texto literario. Para Pardo García (2010), por su parte, el término de adaptación está solo destinado a películas que se limitan a cambiar de medio sin intervenir en el contenido, con lo cual las que estudiamos no encajarían dentro de él. Otro término que no descartamos es el de transposición por analogía, propuesto por García (1990), pues las películas de Gondry y de Belmont coinciden, sin duda, con los puntos de vista de la novela. Según la clasificación de Faro Forteza (2015), estaríamos ante una adaptación iteracional por transición, en el caso de Gondry, pues coincide con aquella que mantiene la trama de la novela, pero agrega modificaciones y nuevos puntos de vista; y ante una adaptación iteracional por reducción en el caso de la obra de Belmont, ya que también mantiene el texto literario, pero resume a su juicio, dejando solo la esencia de la obra. En suma, vemos que los teóricos confluyen en muchos puntos de su teoría pero que dicha teoría es bastante difusa en cuanto a sus límites, por no hablar de la multitud de términos propuestos.

En cuanto a los límites de la interpretación, según la teoría aportada, en esta investigación se pretende abordar dichos límites de manera crítica, pues se hace con distancia y con reflexión, no por mero placer. Tiene que ver con la búsqueda de sentido en el texto y con el modo utilizado para expresarlo, intentando conectar ambos aspectos. Tal y como exponemos, como analistas, en la práctica se extraerá información extratextual para construir la crítica. Esta información estará basada en un análisis real del texto y de las películas, no en meras hipótesis y, aunque, como dice Vanoye (2005) no da cuenta del conjunto del texto, podríamos responder a la pregunta del mismo autor («¿De dónde viene el sentido del análisis y para el análisis?») diciendo que el sentido del análisis procede del estudio de las partes del texto, de las cuales extraeremos el sentido global del texto mismo.

2. LOS MECANISMOS NARRATIVOS

En este apartado de mecanismos narrativos introduciremos los conceptos de lenguaje literario y lenguaje fílmico, puntualizando las diferencias entre las denominaciones «fílmica» y «cinematográfica» encontradas y, posteriormente, desglosaremos los códigos narrativos de la novela y del cine, especificando, dentro de cada uno de ellos, cómo tratar la enunciación y la estructura de la acción, la narración, el tiempo, el espacio, el lenguaje y la descripción.

Cerraremos el apartado con un punto sobre la audiencia y la recepción de los textos, donde trataremos estudios relativos al análisis de la imagen y a la recepción audiovisual frente a la recepción de textos escritos, distinguiendo conceptos como percepción y sensación y destacando el concepto de la mirada.

2.1. Lenguaje literario y «lenguaje fílmico»: una introducción

El lenguaje literario y el fílmico se encuentran a menudo en medio de tantas polémicas—relacionadas con su supremacía, con su fidelidad, entre otras—, que se suele olvidar los puntos que tienen en común. Para aclarar algunas peculiaridades con respecto a ambos lenguajes, comenzaremos con un resumen de dos puntos que hace Metz (1973) en su obra *Lenguaje y cine*:

1º Si pensamos en la escritura en el sentido corriente de la palabra (= trazados gráficos codificados), la tecnología del cine se diferencia demasiado, a partir de su definición material, de las escrituras [...].

2º Si se piensa en la escritura en un sentido más moderno (= escritura como actividad textual), no es ya el *cine* lo que puede representar un “interlocutor válido” en la confrontación: es el filme (Metz, 1973: 337).

A partir de aquí, Metz distingue entre escritura fílmica y cinematográfica, apuntando que esta última no tiene sentido porque el conjunto de códigos que designa la palabra «cinematográfico» no tiene cabida en la escritura, ya que esta no es un código, ni un conjunto de códigos sino un trabajo sobre ellos. El resultado de ese trabajo es el filme, de ahí la denominación de fílmica. A su vez, alude al término de lenguaje cinematográfico (y no al de escritura) para referirse al cine, porque este es el que construye los textos. Así pues, quedan descartados los términos de «escritura cinematográfica» y «lenguaje fílmico» para conservar una diferencia entre «el conjunto de los códigos y subcódigos (= lenguaje cinematográfico) y el conjunto de los sistemas textuales (= escritura fílmica)» (Metz, 1973: 338). Dicho esto, los términos más apropiados, según Metz, serían los de escritura fílmica y lenguaje cinematográfico. Hechas las explicaciones pertinentes sobre la elección de la terminología, y aunque en un primer momento el vocablo «filme» no acabara de convencernos por su procedencia, no podemos más que estar de acuerdo con Metz en la corrección de los términos.

Con esta presentación, pues, empezamos delimitando acepciones a las que nos referiremos con frecuencia.

2.2. Códigos narrativos de la novela

2.2.1. Enunciación y estructura de la acción

Para García Jiménez (1993), el discurso está formado por proposiciones y acciones, de esta manera se le da importancia no solo a lo que representa, sino también a lo que el discurso dice, hace o a lo que hace al mismo tiempo que dice. Además, dice García Jiménez, lo vemos como un proceso semiótico, productor de sentido a medida que transcurre. Así pues, lo define como «un recorrido, que lleva una serie de transformaciones, de un estado inicial a un estado final» (García Jiménez, 1993: 173). Asimismo, le distingue dos dimensiones, dialógica e instruccional, la primera relacionada con la producción de enunciados como forma de interacción y, la segunda, como su propio nombre indica, con las instrucciones que son dadas al destinatario para que se comprenda el discurso y pueda haber interacción. Este autor distingue el discurso como enunciado, donde el discurso sería «lo que es enunciado» (García Jiménez, 1993: 173) y el discurso como enunciación, que correspondería al «conjunto de procedimientos formales, que generan y organizan el discurso de enunciación» (García Jiménez, 1993: 173). Así pues, el primero sería un resultado del segundo, de la enunciación, relacionada a su vez con los aspectos lingüísticos del texto.

Cuando menciona las estrategias discursivas, García Jiménez (1993) hace alusión a la teoría de los juegos, desde la cual se ha hecho extensivo el término de estrategia a otros campos, como este, dando como definición que son «las estrategias del sujeto de la enunciación, mediante las cuales este se representa en el texto [...] y representa también a su interlocutor, el “enunciatario”» (García Jiménez, 1993: 174). En cuanto a la representación del sujeto en el discurso, entendiendo representación desde un punto de vista teatral, se trata justamente de saber cómo se representan unos a otros en la interacción dialógica mencionada más arriba. Distingue aquí, dentro del acto de lenguaje (o acto discursivo) –que considera también un juego– el sentido de la acción, presente cuando hay un enunciado, y el de la representación dramática, responsable de poner las condiciones para que se desarrolle la acción. «Por eso decir que el lenguaje es una forma de acción equivale a decir que la forma de esta acción es autodramática en el sentido de que se trata siempre de una acción, que no tiene finalidad ni eficacia fuera de su propia representación (como en el juego)» (García Jiménez, 1993: 174). Así, los actores de la narración son considerados también simulacros y se llega a la conclusión de que no se puede recurrir a un referente externo. Las referencias, al sujeto y al objeto, acaban por producir ilusión enunciativa y referencial.

Dejando a un lado las referencias del relato y adentrándonos en su estructura, Emmanuelle Meunier (2004), se apoya en Barthes (1966) para comparar el relato con la vida, destacando así la universalidad del relato y la multiplicidad de puntos de vista a través de los cuales puede este ser considerado; esto es, afirma, justo lo que dificulta cualquier definición y análisis de su construcción. Son muchos los teóricos que han propuesto una estructura del relato. Meunier (2004), basándose en otros teóricos como Claude Bremond (1973)—que a su vez retoma los trabajos del pionero formalista, Vladimir Propp (1970)—examina la pertinencia de un análisis formal y lógico. Para Bremond (1973), la existencia del relato es independiente de su ilustración y anterior a su visualización a través de una película o a su verbalización a través de una novela. Según analiza Meunier (2004), estas dos técnicas también sirven para hacer el relato visible o legible, según el caso. Sin embargo, reflexiona sobre si una estructura narrativa puede realmente ser considerada como tal sin que sea expresada a través del lenguaje, la escritura o cualquier otro modo de comunicación. Al hilo de esta cuestión, surge el problema de la relación entre pensamiento y lenguaje que Benveniste (1966) clasifica como independientes, desligando así pensamiento y relato. Bremond (1973), afina, pues, el modelo de Propp (1970), articulando el relato en unidades superiores a la función, las secuencias (*séquences*), que pueden ser combinadas de muchas maneras; para ello establece un modelo que se articula en tres partes principales:

- Una situación que “abra” la posibilidad de un comportamiento o de un acontecimiento (a condición de que esta virtualidad se actualice);
- el paso a la acción de esta virtualidad (por ejemplo, el comportamiento que responde a la incitación contenida en la situación “que se abre”)
- la culminación de esta acción que “cierra” el proceso con un éxito o un fracaso¹⁹(Communications, n° 4, 1964: 21).

Meunier (2004), en su estudio, se basa en varios autores para apoyar la comparación de frase y relato, definiendo la frase como una especie de pequeño relato y el relato como una gran frase. Del mismo modo, tanto el relato como la frase pueden ser analizados a distintos niveles: la frase a niveles fonético, gramatical, contextual, entre otros, y el relato también en tres niveles —de funciones, de acciones y de narración—, en este caso integrándose, además, unos en otros. De las funciones, además de decir que son la mayor parte del sistema narrativo y que se subdividen en dos grandes clases —funciones distribucionales e indicios (*indices*)— nos interesa, sobre todo, destacar la puntualización hecha por Barthes (1966) y subrayada

¹⁹Traducción de la autora del original: «- une situation qui “ouvre” la possibilité d’un comportement ou d’un événement (sous réserve que cette virtualité s’actualise);
- le passage à l’acte de cette virtualité (par exemple, le comportement qui répond à l’incitation contenue dans la situation “ouvrante”)
- l’aboutissement de cette action, qui “clôt” le processus par un succès ou un échec» (Communications, n° 4, 1964: 21).

también por Meunier (2004) sobre lo siguiente: «una unidad puede pertenecer, al mismo tiempo a dos clases diferentes, lo que permite un verdadero juego en la economía del relato»²⁰ (Meunier, 2004: 25). Según este último, Barthes (1966) utiliza para ilustrar esta teoría, el ejemplo de la novela de Ian Fleming, *Goldfinger*, y su equivalente cinematográfico; en él, se cambia un elemento que no está en la novela atendiendo no a la función, sino a indicios, es decir, se relaciona con el carácter seductor del protagonista, demostrando así el poder del director en la adaptación.

El siguiente «nivel de concreción», por así llamarlo, de la lingüística, corresponde, según Meunier (2004), a las acciones. Aquí entran en juego personajes que son definidos según su participación en la acción y no como seres.

2.2.2. Narración

Chatman (1990) establece los elementos estrictamente necesarios de la narración basándose en varias teorías. La teoría estructuralista resalta dos partes: una, compuesta por historia, contenido, personajes y detalles, y otra en la que estaría incluido el discurso. La primera correspondería al qué y la segunda al cómo de la narración. También apunta que esta distinción ya se hacía desde tiempos de Aristóteles con distintas apelaciones (praxis o acciones, logos o argumento y mythos o trama) y también desde los formalistas rusos con los nombres de fábula y trama, donde la primera vendría a ser la sucesión de acontecimientos contados en la narración y la trama, la manera en que nos lo cuenta el autor, con el orden que él haya elegido. Chatman (1990) se apoya en la capacidad de transposición de una historia como uno de los motivos más fuertes para considerar la narración una estructura independiente de cualquier medio. Asimismo, es estructura, dice, porque posee tres conceptos clave para ello: integridad, transformación y autorregulación, sin ellos no sería una estructura sino una agrupación. La integridad hace referencia al orden lógico de los sucesos en escena, la autorregulación «significa que la estructura se mantiene y se cierra en sí misma [...] la estructura es “cerrada”» (Chatman, 1990: 22). La transformación vendría a ser, pues, el proceso a través del cual se expresa un suceso narrativo. Así, sea como sea que el autor decida esta transformación, solo admite ciertas posibilidades. Todo esto ilustraría el qué.

Para ilustrar el cómo, el discurso narrativo se divide en la forma narrativa –su estructura– y su manifestación –su presencia en un determinado medio como pueden ser verbal, fílmico, musical u otros–.

²⁰Traducción de la autora del original: «une unité peut en même temps appartenir à deux classes différentes, ce qui permet un véritable jeu dans l'économie du récit» (Meunier, 2004: 25).

La transmisión narrativa afecta a la relación del tiempo de la historia con el tiempo del relato de la historia, las fuentes o autoridad de la historia: voz narrativa, “punto de vista” y cosas por el estilo. Naturalmente, el medio influencia la transmisión, pero es importante para la teoría distinguir entre ambos (Chatman, 1990: 22-23).

Chatman (1990) también abre el interrogante sobre la narración como estructura semiótica. Dicha ciencia de los signos nos hace ver que para descubrir todos los elementos presentes en una situación comunicativa no es suficiente distinguir entre expresión y contenido, además, hay que distinguir entre la sustancia y la forma. En la expresión se incluirían los significados, relacionados con los contenidos. La sustancia de la expresión es en las lenguas, por su parte, «la naturaleza material de los elementos lingüísticos, por ejemplo, los sonidos concretos hechos por voces, o los signos en un papel» (Chatman, 1990: 23). Por otra parte, el significado o sustancia del contenido serían los pensamientos y emociones humanos, considerados desde un punto de vista universal, sin tener en cuenta la lengua hablada. Pero el hecho de que cada lengua, según su cultura, defina estas experiencias es lo que va a hacer que «la forma del contenido sea la estructura abstracta de relaciones que una lengua en particular impone... Sobre la misma sustancia subyacente» (Chatman, 1990: 23).

La sustancia de la expresión (fónica), que son todos los sonidos de una lengua, habría que distinguirla, entonces, de la forma de la expresión, correspondiente a «la pequeña serie de fonemas distintos o gama de oposiciones fónicas que la caracterizan» (Chatman, 1990: 24). Para que una estructura narrativa sea semiótica (comunique significados), tiene que incluir, por una parte, una forma y una sustancia de la expresión y, por otra, la misma combinación del contenido. Dentro de la narración, el campo de expresión es el discurso narrativo. La historia sería el contenido de la expresión y, el discurso, por su parte, sería la forma de esa expresión narrativa. Las palabras, a su vez, son la manifestación material del discurso y la sustancia de la expresión narrativa. Pero el contenido narrativo también está compuesto de sustancia y forma. «La sustancia de los sucesos y de los existentes es todo el universo o, mejor dicho, el conjunto de posibles objetos, sucesos, abstracciones, etc., que pueden ser imitado por un autor» (Chatman, 1990:25). Todo ello, lo resume en la siguiente tabla citada también en Chatman (1990: 25):

	Expresión	Contenido
Sustancia	Medios de comunicación en la medida en que pueden comunicar historias (algunos medios son sistemas semióticos por derecho propio).	Representaciones de objetos y acciones en mundos reales e imaginarios que pueden ser imitados en un medio narrativo, tamizados por los códigos de la sociedad del autor.
Forma	Discurso narrativo (la estructura de la transmisión narrativa) que consiste en elementos compartidos por narraciones en cualquier medio que sea.	Componentes de la historia narrativa: sucesos, existentes y sus conexiones.

Tabla 2: sustancia, forma, expresión y contenido de Chatman

Después de definir las estructuras, Chatman (1990) constata la búsqueda de estructuras del lector, aunque estas no existan, en una búsqueda constante de coherencia. Lo mismo hace en el campo visual, al transformar sensaciones en percepciones. Es la llamada causalidad, que es lo que transforma una simple historia en una trama. Al relacionar la causalidad con lo convencional y todo ello con cualquier teoría de la narrativa, Chatman alude a la convención de relleno por verosimilitud como una de las principales para la coherencia narrativa. Así pues, habla de la tendencia del público a naturalizarlas, en una búsqueda de la coherencia – según los estructuralistas–, eso es justamente lo que hace que una narración sea buena o mala. Por otra parte, lo real y lo posible son cuestiones culturales naturalizadas por los autores de ficción narrativa, aunque también lo natural cambie al cambiar de sociedad o de tiempo. Por lo tanto, dejar una cuestión narrativa abierta a la imaginación del lector, puede ser arriesgado para el sentido del texto si este no entiende las convenciones de la época a la que nos estamos refiriendo. «La verosimilitud es un “efecto de corpus” o de “intertextualidad” (de ahí su subjetividad compleja). Es una forma de explicación que va del efecto a la causa e incluso puede reducirse a una máxima» (Chatman, 1990: 53). De este modo, puede haber acciones improbables en el texto siempre y cuando haya una explicación o un comentario para ellas. Si no necesitase explicación, sería una verosimilitud no motivada. Pero además de la lógica, hay otro factor importante que es el de la jerarquía. Según este mismo autor, los sucesos más importantes se distinguen de los secundarios en su estructura, a los primeros los llama núcleo –basándose en el término *noyau* de Barthes (1966)– y los define como «momentos narrativos

que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos» (Chatman, 1990: 56), por eso si desaparecen se rompe la lógica narrativa. Por otra parte, los sucesos secundarios son también llamados satélites –en francés, *catalyse*–, y de ellos se puede prescindir sin que el relato altere su lógica, claro que como su función es describir, rellenar, desarrollar, su supresión supone un empobrecimiento de la narración.

La narración constituye el tercer nivel de los establecidos por Barthes (1966). Según apunta Meunier (2004: 27-28), «el relato es, en efecto, un tema de comunicación entre un donante –narrador externo o interno del relato, narrador omnisciente– y un destinatario del relato»²¹. El código del narrador conoce dos sistemas de signos, uno personal, marcado por la primera persona del singular (yo) y otro que Meunier llama *a-personnel*, y que correspondería a la tercera del singular (él). Estos signos se mezclan en numerosos relatos, incluso en frases. Así pues, concluye la autora, la estructura del relato se puede expresar a través de diferentes técnicas narrativas, a través de una novela o de una película, es decir, se podría interpretar por sus palabras, que la expresión es válida ya sea la transmisión verbal o visual.

Faro Forteza (2015) apunta, por su parte, en una primera consideración, que narrar puede ser sinónimo de contar una historia. «Esta definición permite entender la historia como estructuración de los hechos que tanto puede ser construido narrativamente –épica– como dramáticamente» (Faro Forteza, 2015: 52). Esto último incluiría, por tanto, el discurso fílmico. La historia hace referencia a lo que se quiere contar mientras que el discurso es la manera de hacerlo. Por otra parte, el autor habla de narración y descripción como procedimientos tanto de la obra literaria como fílmica. En el caso de la novela, añade, el autor se vale de la descripción para dar detalles, dejando de lado por un momento el relato y centrándose en lo que quiere resaltar en ese momento, a diferencia del cine, donde la realidad que se quiere dar a conocer es, simplemente, mostrada. Así pues, define la narración como «un procedimiento para crear tiempo, sucesión de acciones que se encadenan en una línea temporal y que hallan en la forma verbal conjugada su máxima expresión» (Faro Forteza, 2015: 59). La descripción, por el contrario, detiene por un momento el relato para centrarse en otro aspecto, ya sea una información o un objeto. Faro Forteza (2015: 60) define lo cinematográfico como todo «aquello que es específico para el cine» y clasifica lo narrativo como extracinematográfico ya que, dice, «pertenece también a la literatura o al lenguaje conversacional» (Faro Forteza, 2015: 60). Pero vemos que no es una confrontación, sino una adición.

²¹Traducción de la autora del original: «le récit est en effet l'enjeu d'une communication entre un donateur – narrateur externe ou interne au récit, narrateur omniscient– et un destinataire du récit» (Meunier, 2004 : 27-28).

2.2.3. Tiempo

Comenzaremos con palabras de Faro Forteza (2015) para introducir este aspecto:

[...] en el interior de la trama cumple la función de delimitar con claridad el proceso psicológico de los personajes y centrar el desarrollo de las acciones, ya que la trama no es más que la sucesión ordenada, no necesariamente cronológica, de acciones que transcurren en el tiempo, incluso la descripción [...] posee un tiempo implícito que la fija en el relato (Faro Forteza, 2015: 69).

A partir de aquí, este autor hace una primera partición del tiempo narrativo en explícito, el que «aparece en referencias directas y viene señalado por la mención puntual en días, meses o cualquier palabra con carga semántica temporal» (Faro Forteza, 2015: 69) e implícito, que «no solo es el tiempo que efectivamente sucede pero que no se cuenta, sino aquel que se deriva del uso de las formas verbales en el relato» (Faro Forteza, 2015: 69).

En principio, los teóricos apuntan que el tiempo de la narración es el pasado, pues toda narración es posterior a los acontecimientos sucedidos. Sin embargo, tal afirmación no valdría, como señala el mismo autor a continuación, en relatos predictivos. Así pues, se basa en un planteamiento de Genette (1972) para distinguir entre «tiempo de la historia, aquel en el que suceden los acontecimientos, y tiempo del relato, aquel en el que se cuentan dichos acontecimientos» (Faro Forteza, 2015: 71) para establecer relaciones.

Meunier recoge en su obra *De l'écrit à l'écran. Trois techniques du récit: dialogue, narration, description* (2004), la descomposición del movimiento del tiempo establecida por Genette –elipsis, pausa, escena y sumario (o resumen)– e indica que estas cuatro posibilidades tienen que ver con la velocidad del relato escrito, relación entre el tiempo de la historia (expresada en días, meses, años) y la extensión del texto (expresada en líneas o en páginas).

Al analizar la ecuación de uso de las posibilidades técnicas mencionadas, vemos que a la elipsis atribuye tiempo de la historia, pero no líneas, al contrario de lo que sucede con la pausa, a la que atribuye número de líneas pero no tiempo en la historia; en el resumen, el tiempo de la narración es inferior al tiempo de la historia, y en la escena, el tiempo de la historia es igual al tiempo de la narración, aclarando que es una igualdad relativa, ya que las unidades de medida no son las mismas.

Subrayemos que Genette enriquece esta clasificación con dos casos extremos: “el relato de velocidad constante”, marcado por un número de líneas constante, por una duración diegética constante; y la “escena ralentizada”, que sería en realidad una escena alargada de pausas descriptivas, para la cual, al contrario que en el resumen, el tiempo de la narración > al tiempo de la historia²²(Meunier, 2004: 43).

²²Traducción de la autora del original: «Soulignons que Genette enrichit cette classification de deux cas extrêmes : “le récit à vitesse constante”, marqué par un nombre de lignes constant, pour une durée diégétique constante ; et la “scène ralentie”, qui serait en réalité une scène allongée de pauses descriptives, pour laquelle, à l'inverse du sommaire, temps de la narration > temps de l'histoire» (Meunier, 2004: 43).

Por su parte, Dumont (2007) establece la cronología de una novela en tres niveles: orden, duración y frecuencia:

- el orden, donde el creador puede contar la historia según se desarrollan los acontecimientos, retrocediendo en el tiempo o proyectando hacia el futuro, las llamadas analepsis y prolepsis respectivamente. Faro Forteza (2015: 72), a su vez, define la prolepsis como «la intervención de un acontecimiento que llega antes de su orden normal en la cronología» y la analepsis como la «evocación a posteriori de un acontecimiento anterior a la historia en que nos hallamos» (Faro Forteza, 2015: 72). Así, la primera estaría relacionada con el *flash-forward* de la historia y, la segunda, con el *flash-back*.

- la duración, que puede ser medida, como el tiempo –aclara Dumont (2007)– en horas, meses y años, pero en la narración también se puede medir en número de líneas, de páginas o de capítulos, parecido a la velocidad en Faro Forteza (2015). El ritmo de la novela dependerá de la elección del escritor al respecto. En este caso, apunta Dumont, las figuras que podemos encontrar son las mismas que señalábamos al principio referidas por Genette (escenas, resumen o sumario, elipsis y pausa):

- las escenas, cuando coinciden el tiempo de la ficción y el de la narración. En palabras de Chatman (1990: 76) «es la incorporación del principio dramático a la narrativa»;

- el resumen o sumario, cuando el tiempo de la narración es más rápido. En este caso, señala Dumont (2007) que en francés algunos críticos hablan de sumario y no de resumen²³, siendo el primero un calco del inglés *summary* que puede dar lugar a confusiones al traducirlo por sumario (*sommaire* en francés). Faro Forteza, por su parte, apunta en relación al *resumen* que: «el discurso es más breve que los sucesos que se relatan porque se extracta un conjunto de sucesos» (Faro Forteza, 2015: 75);

- la elipsis se produce, según Dumont (2007), cuando el tiempo de la ficción no tiene equivalente en la narración. Puntualiza Faro Forteza (2015: 75) que «el discurso se detiene, aunque el tiempo continúa pasando en la historia».

- la pausa, cuando se suspende el curso de la acción.

La velocidad del relato depende de estas dos últimas figuras (la elipsis y la pausa). En la pausa, el autor deja de contar para describir y en la elipsis, simplemente, deja de relatar. Entre estas, también se encuentran la escena y el resumen, que pueden tener extensiones muy diversas.

- la frecuencia: el relato puede constar de un hecho único o repetido, es decir, puede repetirse en la ficción, pero solo contarse una vez en el plano narrativo.

²³*Sommaire* y no *résumé*.

Al hilo de esto, habla también Dumont (2007) de *focalisation* o enfoque (también denominado, punto de vista o, incluso, focalización) y, distingue tres tipos en un relato:

- El enfoque cero, donde el ritmo es impuesto por el narrador, que domina el relato.
- El enfoque interno, donde el ritmo del narrador va unido a la conciencia de un personaje que solo conoce una parte de la verdad.
- El enfoque externo, en el que el relato no va guiado por ninguna conciencia particular.

Hechas estas consideraciones sobre el tiempo, cabe destacar, a grandes rasgos, las divisiones de Faro Forteza (2015) en tiempo explícito e implícito. Siguiendo con este autor, pero basándonos en teorías iniciales de Genette (1972), resaltamos el tiempo de la historia (acontecimientos) y el tiempo del relato (narración de estos); según Meunier (2004), la descomposición del tiempo en elipsis, pausa, escena y sumario o resumen; y la cronología de la novela según Dumont (2007), basada en tres aspectos básicos –orden, duración y frecuencia– que, a su vez, volveremos a enlazar con cada una de las partes del tiempo mencionadas por Meunier (2004). Así, consideramos que entre todos estos autores se llega a ensamblar los pormenores del estudio de este aspecto, formando un todo bastante complejo que se complementa gracias a las aportaciones de todos ellos.

2.2.4. Espacio

Cuando García Jiménez (1995) plantea el espacio como condición objetiva, alude a los conceptos de espacio y tiempo como categorías en el pensamiento humano. Hace referencia a Platón para apoyar la teoría de que «fuera del mundo de las ideas, que para él es el único mundo real, el espacio es una quimera» (García Jiménez, 1995: 307). Otros autores, como Aristóteles, pensaban que podía existir un espacio como hábitat natural de personas y objetos, de ahí que también lo denomine espacio realista. La tercera posibilidad, que surge a través de Kant, afirma que el espacio no existe si lo separamos de nuestra experiencia sensible. Entre otras definiciones de filósofos, García Jiménez nombra el espacio como existencia propia, ya que «existir no es sino “estar-en-el-mundo”» (García Jiménez, 1995: 308). Tras un análisis detallado del espacio, e incluso del superespacio, este autor se adentra en la explicación del espacio narrativo, y especifica que se entiende como categoría, y no en el sentido que lo definía Kant. Así, «el espacio se asocia a la acción, los personajes y el tiempo, para conformar el contenido de la historia» (García Jiménez, 1995: 310). Advierte sobre la importancia de distinguir, cuando hablamos de espacio narrativo, entre el plano del lingüista y el plano del retórico: «si el espacio se limita a ordenar relaciones físicas, o a ordenar relaciones que en alguna medida las trasciende» (García Jiménez, 1995: 310).

Chatman (1990) define el espacio como la dimensión de la existencia de la historia y distingue entre el espacio y la historia del espacio del discurso, algo que, asegura, es más sencillo en las narraciones visuales. En la narrativa verbal, al no existir las imágenes que muestra la pantalla, el espacio de la historia queda más lejos del lector, que lo único que tiene son las representaciones mentales personales que ha hecho de su lectura, por eso se denomina un espacio verbal abstracto: «no es que no exista, sino que es una construcción mental y no una analogía» (Chatman, 1990: 109). Además, hay algunas narraciones que representan movimiento a través del espacio con el que la historia se ve enmarcada como en una película. Así, como propiedad general, el espacio puede ser denominado foco de atención espacial. Hay tres maneras explícitas, según este mismo autor, de que las narraciones verbales produzcan imágenes mentales en el espacio de la historia: «el uso literal de calificativos [...], la referencia a existentes cuyos parámetros están “estandarizados” por definición, es decir, llevan sus propios calificativos [...], y el uso de la comparación con tales estándares» (Chatman, 1990: 110). También, aunque de forma no explícita, las imágenes pueden insinuar otras imágenes, y el punto de vista desempeña un papel importante a la hora de determinar el espacio, pues no es lo mismo verlo desde los ojos de un narrador, que desde los del personaje, o del propio autor de la obra.

Un narrador puede delimitar el espacio de la historia bien en descripción directa, u oblicuamente, *en passant*. El narrador puede hacer observaciones si cree que la gente o los lugares necesitan ser presentados e identificados. El narrador puede ser omnipresente (una facultad distinta de la omnisciencia). La omnipresencia es la capacidad del narrador de informar desde una posición ventajosa, no accesible a los personajes, o para saltar de un sitio a otro o estar en dos sitios a la vez (Chatman, 1990: 111).

Cuando el lector recrea el espacio que lee en su mente, según lo cuente el narrador o los personajes, como hemos dicho más arriba, los espacios pueden coincidir o ir pasando de uno a otro. Chatman (1990) examina cómo hacer el minucioso trabajo de la cámara en una narración verbal y la respuesta está en las mismas palabras. Por el contrario, distingue que con ellas nos tenemos que centrar en lo que leemos, no como en una película donde nuestra atención se puede desviar hacia elementos que no son los centrales. Incluso, dice, puede suceder que las narraciones verbales sean no escénicas, que no estén ubicadas en un lugar concreto, lo cual es bastante difícil de representar en el cine. Además, el cine tiene recursos para intentar describir, pero «no puede describir en el sentido estricto de la palabra, es decir, detener la acción. Solo puede “dejar que sea visto”» (Chatman, 1990: 114). Cuando se describe verbalmente, se aporta mayor cantidad de detalles, todos ellos pueden recogerse en una sola imagen filmada.

Meunier (2004), por su parte, apunta que el relato escrito se suele organizar en páginas, algo que expusimos anteriormente en palabras de Dumont (2007), y que el lector puede elegir cuándo leer, también es libre de elegir el ritmo de la lectura, interrumpiéndola no siempre al final de un capítulo, sino después de una página, así como volver hacia atrás, empezar por el final.

El espacio en la novela es entendido por Faro Forteza (2015: 84) «bien como descripción objetiva del mundo que nos rodea, bien como descripción subjetiva». La finalidad de su uso, dice, es conseguir objetividad ubicando a los personajes en un espacio que sea real o que lo parezca. En la narración se puede omitir el espacio al contar una historia, no así en el cine, que necesita un espacio en el que se ubiquen las imágenes. Si no se omite, se crea a través de las palabras y el lector lo recrea en su mente con toda la información proporcionada.

García Jiménez (1993) habla del espacio narrativo como signo, y plantea el tema poniendo de un lado tres divisiones semiológicas (semántica, sintaxis y pragmática) y distinguiendo tres tipos de signos: «a) los que remiten al mundo exterior; b) los que remiten a una instancia de la enunciación; y c) los que remiten a otro signo separado del mismo enunciado» (García Jiménez, 1993: 365). Al ser el espacio en el relato, un signo, afirma el autor, este puede desempeñar las tres funciones. Por una parte, destaca su valor referencial, que se puede comprobar identificando el referente y comprendiendo «el sentido retórico sobreañadido en la mente del autor implícito (infancia, soledad, ternura, etc.)» (García Jiménez, 1993: 365). También cuenta con un valor deíctico o conectivo, ya que hace referencia a algo o a alguien de la enunciación e incluso, muchas veces, al propio autor. De igual modo, tiene un valor anafórico, presente cuando remite a otro signo. «Lo específico del espacio anafórico es una referencia al sistema propio de la obra narrativa. El espacio es un elemento organizador del relato, un signo mnemotécnico que lo hace legible [...]» (García Jiménez, 1993: 365-366). Este autor continúa hablando de los espacios narrativos como estilemas y culturemas, concluyendo que la manera de tratar los espacios está, muchas veces, sometida al estilo de cada autor. Menciona entonces tres dimensiones aplicadas a la lectura de la imagen: tópica, topográfica y topológica, que toman el espacio como motivo, como significado y como símbolo de una cultura, respectivamente. Y, considerando el espacio en la dimensión topológica, la relaciona con la aparición del autor por su inconsciente, su ideología, por ser él mismo «un lugar en el que habla la cultura» (García Jiménez, 1993: 366), puntualiza con palabras de Jacques Derrida.

2.2.5. Lenguaje

Faro Forteza (2015) apunta que la novela es un cúmulo de factores con un propósito determinado: crear su propio universo literario. Esta idea puede ser, dice, compartida totalmente por el cine, y a esto añade que el lenguaje, en ambos casos, es clave para expresar la idea; la estructura y la comunicación de la historia dependerán de la elección del tipo de discurso que se haga. Distingue entre estilo narrativo y diálogo en una primera división, el primero tendría como protagonistas a los narradores, que se encargarían de describir tanto acciones como sentimientos y, en el segundo, esta función narrativa estaría protagonizada por los personajes, que representarían una realidad idealizada cuyo objetivo sería dar la impresión de que lo que se cuenta tiene un desarrollo real. En el cine, el diálogo encaja mejor con el encuadre en pantalla. Pero además del diálogo, hay otros elementos no narrados como los documentos escritos o la narrativa epistolar. «Las cartas suelen narrar, pero también expresan las circunstancias presentes del “yo” que las escribe. Las cartas, por otra parte, presuponen una distancia de tiempo entre lo narrado o relatado y la aparición de la carta [...]» (Faro Forteza, 2015: 95).

Menciona también el monólogo como forma de poner voz a un personaje. A este respecto, Chatman (1990) distingue entre el soliloquio, el estilo directo libre y la corriente de conciencia. Faro Forteza (2015) sitúa al soliloquio entre el monólogo dramático clásico y el monólogo interior débil. Se diferencia de este último en que debe ser reconocido como palabra y no como pensamiento. Además de algunas características opcionales, hay dos condiciones que ha de cumplir el soliloquio para ser reconocido como tal:

- El personaje habla en realidad (en la versión cinematográfica, por un truco técnico, sus labios permanecen cerrados pero oímos su voz);
- está solo en el escenario, o si hay otros, muestran por su comportamiento y acciones que no lo oyen (Chatman, 1990: 191).

El estilo directo libre o monólogo interior, es descrito por Chatman de la siguiente manera:

- La referencia del personaje a sí mismo, si la hay, está en primera persona.
- El momento actual del discurso es el mismo que el momento de la historia, por tanto cualquier predicado que se refiera al momento actual estará en presente. No se trata de un “presente histórico” que expresa un pasado, sino un presente real que se refiere al tiempo contemporáneo de la acción. Los recuerdos y otras referencias al pasado van a aparecer en el imperfecto o indefinido y no en pretérito perfecto.
- El lenguaje: modismo, dicción, elección de palabra y sintaxis, se identifica como el del personaje, haya o no intervención del narrador en otras partes.
- Las alusiones a cualquier parte de la experiencia del personaje se hacen sin más explicaciones que las que él mismo necesitaría, es decir:
- No se supone que haya otro público que el pensador mismo y no hay deferencia alguna a la ignorancia o necesidades descriptivas del narratario (Chatman, 1990: 1996).

La corriente de conciencia o asociación libre sería no solo el registro de los pensamientos verbalizados sino, además, las impresiones de los sentidos que no han sido expresadas verbalmente. En palabras de Faro Forteza (2015: 97): «en realidad, no es más que una precisión terminológica que usa Chatman para hilar más fino en la descripción de modelos no narrados». A la hora de establecer similitudes y diferencias, Chatman (1990) asegura que mientras el monólogo interior se indica en la sintaxis, concretamente en verbos en presente y en pronombres en primera persona relacionados con un personaje, la corriente de conciencia ordena sus elementos semánticos sin atender a la sintaxis, sino a una asociación libre. También, aclara, pueden ser combinados en un texto y es así como lo encontraremos a menudo, aunque el objetivo que él se propone es delimitarlos.

También hay que tener en cuenta, apunta Faro Forteza (2015), la adecuación del lenguaje al personaje porque, aunque la novela tiene la posibilidad de imaginar y crear, uno de sus objetivos es recrear la realidad, aunque esa realidad sea imaginada.

No podemos olvidar, aunque pueda parecer más propio del código narrativo audiovisual, el papel de la música en la novela, puesto que, justamente en la que es objeto de este trabajo de investigación, *L'écume des jours*, de Boris Vian, la música desempeña un papel fundamental en el desarrollo de muchas escenas. Dice García Jiménez (1995: 245) que «los filósofos griegos suponían que la música era capaz de deletrear a los hombres el lenguaje de los dioses». Este autor establece las analogías de la palabra y la música en dos puntos:

- ambos son significantes, aunque heterogéneos, de la serie “fónica” o “sonora”. En cuanto tales, son elementos constructivos de sistemas expresivos y comunicacionales.
- Una y otra coinciden también en que tienen un *contenido definido*. Difieren, en cambio, en el modo como lo reflejan. En el discurso verbal [o escrito] el contenido es *transmitido* por las palabras; en el discurso musical el contenido es *expresado* por las imágenes musicales. La función central de los significantes verbales es *designar*; la de los significantes musicales, *expresar* [...] (García Jiménez, 1995: 245-246).

Así pues, cuando en una novela se menciona una melodía de fondo en el momento en el que se narra o describe una escena, es probable que esté expresando mucho más que una simple melodía. Evidentemente, no se dará el caso del cine, de intentar suplir lo que la imagen no puede mostrar, ya que la descripción en la novela podría encargarse de este aspecto, pero sí que es probable que se esté queriendo transmitir desde algo que va a ocurrir hasta una emoción o un ambiente, por no hablar de los referentes culturales a los que esa melodía puede hacer referencia en un contexto determinado.

2.2.6. Descripción: palabras e imágenes

En este punto encontraremos alusiones a la narración por establecer relación con la descripción o, como apunta Álvarez Martínez (2010), porque la narración no suele aparecer en estado puro, sino que habitualmente son textos mixtos que han de incorporar también la descripción –que ocupará uno de los puestos más importantes de la narración– y el diálogo como forma de caracterizar personajes y ambientes.

Cuando Faro Forteza (2015) establece las similitudes y diferencias entre la narración y la descripción, en concreto cuando las encontramos en la novela, que es donde las ubicamos con más frecuencia, apunta que «la definición más simple y habitual viene a decir que la narración crea tiempo y la descripción espacio» (Faro Forteza, 2015: 58). Cualquier detalle (físico, psicológico, paisajístico...) en el que el autor de una novela se quiera centrar, ha de ser descrito centrándose en el objeto. Al decir que la descripción crea espacio, Faro Forteza se refiere tanto al espacio físico como psicológico, «es decir, detiene el relato para aclarar, informar o, sencillamente, recrearse placenteramente en el objeto o sujeto» (Faro Forteza, 2015: 59-60). Las palabras más recurrentes en la descripción son el adjetivo, para indicar la cualidad, y el sustantivo, para indicar la sustancia, ambos son responsables también de transmitir un tempo narrativo lento que, además de dar a conocer la historia al lector, le permita conocer los detalles del proceso. La novela será narrativo-descriptiva según si lo que prime al avanzar la trama sea el acontecimiento o la representación del espacio. El filme, por el contrario, será narrativo-representativo, pero eso lo veremos más adelante en el apartado correspondiente.

Chatman (1990), por su parte, alude a un texto de Philippe Hamon (1972) para afirmar que «las narraciones modernas suelen evitar las pausas de descripción puras y simples [...], y que prefieren una modalidad dramática» (Chatman, 1990: 78). Dice, además, que algunos autores ponen en boca del personaje (y no del narrador) la descripción que quieren transmitir. Así, crea un personaje que por «distracción, pedantería, curiosidad, placer estético, volubilidad» (Chatman, 1990: 78) describa un objeto a alguien que no lo conoce «a causa de su juventud, ignorancia, falta de experiencia» (Chatman, 1990: 78). Dicho de otro modo, el autor hace que se describa algo a través de una interacción, sin necesidad de usar a un narrador. También apunta que la posición del narrador no siempre va a estar clara, igual que no vale la pena discutir si la presencia de enunciados descriptivos independientes tiene siempre que ver con la presencia del narrador, porque en cada texto puede haber unas características que sustenten una realidad.

Volviendo con Álvarez Martínez, esta define la descripción «como una “pintura” hecha con palabras» (Álvarez Martínez, 2010: 39) asimilando la impresión de una descripción

bien hecha a la percibida a través de los sentidos. Distingue entre la descripción objetiva o técnica, propia de manuales, de la subjetiva, o la que se hace de paisajes u objetos y con cierta función estética. Nos centraremos en este segundo tipo, en el que se distinguen, a su vez, tres fases (observación, reflexión y expresión) que ha de seguir el autor si quiere describir. En cuanto a qué describir, apunta la autora que no solo los objetos o paisajes, sino cualquier emoción, sentimiento o incluso elementos de nuestra fantasía son susceptibles de ser descritos.

Dentro de toda la variedad que, como hemos dicho, puede haber dentro de una descripción, Álvarez Martínez (2010) hace una clasificación basada en dos puntos de vista fundamentales:

«1) Atendiendo al objeto que se describe y su relación con el sujeto» (Álvarez Martínez, 2010: 42). Y, dentro de este:

- el retrato o descripción de una persona, distinguiendo entre prosopografía, si solo describe rasgos físicos, y etopeya si describe cualidades morales.
- «cualquier realidad abstracta, ya se trate de una sensación, de un sentimiento o de emociones, esto es, aspectos del mundo psíquico» (Álvarez Martínez, 2010: 42).
- paisajes, que en las novelas dan información sobre el escenario.
- cinematográfica: aquí se pretende reflejar un ambiente variado y dinámico, en el que domina la heterogeneidad. «El receptor asiste al espectáculo como si estuviera contemplando una película. El autor, por su parte, como si se tratara de una cámara [...] ofrece imágenes simultáneas integrantes de una totalidad» (Álvarez Martínez, 2010: 44).

2) Atendiendo a la forma en que se manifiesta el contenido y, dentro de este, tres variantes:

- estática.
- dinámica.
- según las sensaciones que producen en el autor el objeto descrito.

La descripción utiliza unas características lingüísticas determinadas que, en el caso de las formas verbales, son el presente y el pretérito imperfecto: «Mediante el presente se comunica el carácter intemporal de la materia descrita; el pasado, sin embargo, la circunscribe a un determinado periodo temporal, pero en ambos casos se destaca la intención de no mencionar el final de la acción» (Álvarez Martínez, 2010: 46). También, al haber más referencias a objetos que a acciones, predominan en las descripciones los sustantivos y, sobre todo, los adjetivos, incluidos los epítetos. Estos «puede[n] completar la información que el sustantivo nos ofrece, puede[n] matizar el sentido y dotar de una expresividad mayor al sintagma» (Álvarez Martínez, 2010: 47). Otra importante función del adjetivo que apunta

Álvarez Martínez es la de resaltar los componentes sensoriales. En cuanto a las estructuras sintácticas, predominan las yuxtapuestas cuando se quiere expresar el objeto como un todo y lograr simultaneidad, y las coordinadas, que dan cierto dinamismo. También el autor suele recurrir a procedimientos literarios entre los que destacan la comparación, que ayuda a comprender el objeto descrito, y la metáfora que, además de lo anterior, puede despertar sensaciones en el receptor. No podemos olvidarnos de procedimientos, también muy utilizados, como la sinestesia, la prosopopeya, la aliteración o la metonimia, entre otros.

García de León (2003) habla, asimismo, del orden y de la perspectiva a la hora de describir los espacios. En cuanto al orden, dice de él que no es posible hacer referencia a todos los rasgos, por eso el autor debe seleccionar los que considere oportunos y ubicarlos coherentemente para crear el efecto deseado. Hay referencias de orden espacial (al fondo, a un lado, ...) y otras de orden temporal (luego, después,...). En cuanto a la perspectiva, volvemos a las realidades estática y dinámica presentadas más arriba dependiendo de si el observador permanece en un punto o si se desplaza con la mirada. García de León (2003: 106) llama a esta última perspectiva, además de cinematográfica, «visión cinética».

Siguiendo con la misma autora, haremos referencia a dos apartados de su obra que nos serán de especial importancia al analizar la obra de Vian, como son la descripción de objetos y la de sentimientos y sensaciones. En el primer caso, dice que puede acercarse a la definición o pertenecer al imaginario del escritor. En el segundo, donde reina la subjetividad, hay que escoger los detalles que mejor reflejen aquello que sentimos: armonía, culpabilidad, amor..., o los efectos que produce en el receptor acciones como un beso, la fiebre, etc. Relacionado con esto está la alusión a los distintos sentidos en la que, si bien predomina la vista, más aún en una época como la nuestra que «se rige fundamentalmente por el sentido de lo visual» (García de León, 2003: 157), en muchos otros momentos dominan también otros sentidos como el oído en el caso de las bandas sonoras, que también despertará sentimientos y sensaciones.

2.3. Códigos narrativos del cine

2.3.1. Enunciación y estructura de la acción

La estructura de la acción, contenida en la morfología narrativa es, para García Jiménez (1993) el modelo según el cual se desarrolla la totalidad del relato. Relacionados con ella están los conceptos abordados más arriba de contenido, expresión, forma y sustancia. Cuando define el discurso narrativo audiovisual, este autor habla del discurso como «flujo de las imágenes, que asumen la función impropia de signos lingüísticos (no de lengua, sino de lenguaje) capaces de transmitir un mensaje y, por consiguiente, de contar una historia»

(García Jiménez, 1993: 176). El relato vendría a ser un resultado de la historia narrada. Pero a estos conceptos ya hemos hecho referencia en puntos anteriores al hablar de la narración.

Vanoye (2005), por su parte, atribuye a Griffith la elaboración del relato cinematográfico que sirvió de modelo a todo el clasicismo de Hollywood y de Europa a partir de 1915. Sin embargo, cuenta también el contexto y el modo en que se produjeron, entre los que cita, por ejemplo, la división del trabajo, la distribución de tareas confiadas a departamentos especializados (búsqueda de ideas, escritura de guiones y de adaptaciones, etc.). Se hacía necesario, afirma, el establecimiento de unas normas o de una estructura para la creación de la película. Así, este autor basa la continuidad en dos principios:

- homogeneización del significante visual (escenografía, iluminación) y del significante narrativo (relaciones entre subtítulos / imágenes, actuaciones, unidades de guiones: historia, perfil dramático, tónica de conjunto) además del significante audiovisual (sincronismo de la imagen y de los sonidos – palabras, ruidos, música);
- linealidad, por el modo en que se une un plano al plano siguiente (récord): récord en el movimiento [...], en la mirada [...], en el sonido [...]. Claro está, por consiguiente, que las voces en off, los diálogos, la música proporcionan medios prácticos y poderosos de linealidad²⁴ (Vanoye, 2005: 18).

Todo esto hará que el espectador olvide que la película está compuesta por imágenes sueltas. Vanoye también habla del montaje alterno, creación de Griffith, que muestra en pantalla, al mismo tiempo, varias escenas que se desarrollan de manera simultánea. También creación de Griffith es la técnica de la inserción, ese primer plano que ofrece información relevante al espectador.

2.3.2. Narración

Para empezar este apartado, acudiremos al concepto establecido por García Jiménez (1993) en ocho puntos y según el cual la narrativa audiovisual es:

- La facultad o capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias [...]
- [...] la acción misma que se propone esa tarea [...] y equivale, por consiguiente, a la narración en sí o a cualquiera de sus recursos y procedimientos (por ejemplo, la “narrativa del color”).
- [...] es un término genérico, que abarca sus especies “narrativa fílmica, radiofónica, televisiva, videográfica, infográfica, etc.” [...]
- En su dimensión específica “narrativa fílmica”, “radiofónica”, “televisiva”, etc. equivale al universo (temas y géneros) que ha configurado la actividad narrativa de estos medios a lo largo de su historia.
- [...] la forma del contenido [...]. En este sentido puede hablarse de la “narrativa de *Ciudadano Kane*” o “la narrativa de la telenovela *Cristal*”.

²⁴Traducción de la autora del original: «- homogénéisation du signifiant visuel (décors, éclairages) et du signifié narratif (relations intertitres / images, jeu des acteurs, unités du scénario: histoire, profil dramatique, tonalité d'ensemble), puis du signifiant audio-visuel (synchronisme de l'image et des sons – paroles, bruits, musique);
- linéarisation, par la façon dont on *raccorde* un plan au plan suivant: raccord dans le mouvement [...], raccord sur le regard [...], raccord sur le son [...]. Bien entendu, par la suite, les voix off, les dialogues, la musique fournissent des moyens pratiques et puissants de linéarisation» (Vanoye, 2005: 18).

- Por extensión, cada una de las especies, narrativa equivale también a todo el conjunto de la obra narrada con referencia a un autor [...], un periodo [...], una escuela o estilo, un país [...], etc.
- A veces el término narrativa aplicado al universo audiovisual por el procedimiento retórico de la sinécdoque equivale solamente a la forma de la expresión, es decir, al discurso o modo, género, técnica, arte o estilo de contar la historia. [...]
- [...] uno de los tres elementos de la célebre “tríada de universales” (lírica, narrativa y dramática) que tiene sus orígenes en la antigüedad [...] (García Jiménez, 1993: 13-14).

Haciendo acopio de todos estos significados, a la narrativa audiovisual se la conoce, sobre todo, como narratología: «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). La narratología es, según García Jiménez (1993), una disciplina autónoma que tiene que ver con el análisis teórico de textos audiovisuales, siguiendo preceptos de la teoría semiótica. Precisamente por esta influencia lingüística, no abarca bien los ámbitos pragmático y poético-narrativos, dos dimensiones imprescindibles en la narrativa audiovisual, que pretende formar a narradores audiovisuales. La narrativa audiovisual consta de cinco grandes partes que son «la morfología narrativa, la analítica narrativa, la taxonomía narrativa, la poética narrativa y la pragmática narrativa» (García Jiménez, 1993: 16).

Bordwell (1996) introduce sus estudios de narración fílmica diciendo que gran parte del trabajo de comprensión narrativa se da en la *preconciencia*, –es decir, aquellos elementos que pueden entrar en la conciencia– y no en los elementos textuales. «Una teoría de la narración completa debe ser capaz de especificar los recursos y formas objetivos que hacen funcionar la actividad del espectador» (Bordwell, 1996: 48). Así, se aleja de las comparaciones miméticas y diegéticas, de cine con literatura o escritura, para proponer una percepción de la narración como actividad formal, que no considera la narración como proceso para llegar a ningún medio. «Pensar en la narrativa de esta manera produce un considerable ámbito para la investigación, y a la vez nos permite construir las posibilidades específicas del medio fílmico» (Bordwell, 1996: 49).

Vanoye (2005), por su parte, analiza la narración fílmica clásica y hace un recorrido por su evolución, desde los comienzos influenciados por el teatro hasta el punto de vista sobre la historia, con predominio de escenas filmadas frontalmente. Con el tiempo, se observa una gran flexibilidad en cuanto a los movimientos de cámara, dato que Vanoye (2005) cree importante ya que, al contrario que el lector de una novela, el espectador necesita todos los datos frente a él para entender la historia. Las técnicas cinematográficas utilizadas en el relato clásico estarán, pues, según él, subordinadas a la claridad, la homogeneidad, la linealidad, la coherencia del relato, así como a su impacto dramático. Importante en esto serán la escena y la secuencia, la primera definida en relación a la duración de proyección y la segunda como el

conjunto de planos con fuerte unidad narrativa. Ambas estarán delimitadas por figuras como el fundido en negro, o encadenado, que tienen un valor dentro de la historia –el paso del tiempo, un cambio de lugar, etc.–. La narración suele seguir un encadenamiento de acontecimientos progresivos, y suele estar centrada en uno o en dos personajes. Cada género cinematográfico, afirma, tiene sus características específicas en cuanto a contenidos – personajes, situaciones, decorados,...– y a formas de expresión –tipos de planos, colores, música,...–. Aunque bien es cierto que hay películas clásicas cuya estructura narrativa ha sido más compleja, quizás adelantadas a su tiempo (cita, por ejemplo, *Ciudadano Kane*, de 1941) pero han compensado con una claridad sublime en otros aspectos, como el espacio temporal.

En otro orden de cosas, asegura el autor que los poderes pueden ser delegados a uno o varios narradores, que se ocuparán del relato, y que dicho narrador puede:

- Ser extra diegético, si comenta desde fuera, a menudo a través de una voz en *off*.
- Situarse en el límite de la diégesis cuando pertenece al medio diegético, sin intervenir directamente en el desarrollo de la historia. En este punto, cabe recordar que el término de diégesis se acerca al de historia pero que es más amplio, pues contempla, además, todo el universo de ficción que le rodea.
- Delegar sus poderes a otros personajes. Como ejemplos, cita Vanoye (2005) el de algunos fragmentos de películas donde se presentan recuerdos a través de *flash-back* apoyados por una melodía determinada; o aquellos casos en los que la historia va acompañada de un narrador, en primera persona. En ambos casos se trata de un enfoque mental y el carácter de los personajes es subjetivo, dice Vanoye, salvo que en el primero simplemente se muestra aquello en lo que piensa el personaje y el segundo hace que el personaje sea más activo.

También existe otro enfoque mental, la voz interior, en el que escuchamos lo que piensa el personaje, sin que mueva los labios, o incluso sin verlo a él «los pensamientos del personaje intervienen en el sonido y no en la imagen»²⁵ (Vanoye, 2005: 37). Y se habla incluso de relatos de primer orden y de segundo orden para referirse a la voz principal y a la voz en *off*, indicando que, a veces, este último apenas es perceptible y que los pasos de un orden a otro no existen ya que se producen en el mismo espacio y tiempo. En cuanto a los enfoques, el problema se plantea cuando el auditivo y el visual no coinciden. El auditivo siempre es menos preciso, dice Vanoye (2005), salvo en casos como los de conversaciones telefónicas. Cuando el punto de vista es subjetivo, el punto de escucha no suele ser contradictorio, se suele ver a un personaje y escuchar lo que él escucha, en cambio, dice, cuando escuchamos la conversación que un personaje mantiene al teléfono, lo que se ve no es,

²⁵Traducción de la autora del original: «les pensées du personnage interviennent dans la bande son et non dans la bande image» (Vanoye, 2005: 37).

normalmente, lo que ve el personaje. En el otro caso, el que escucha está centrado solo en este aspecto y no en el visual, por lo tanto, se considera un narrador parcial o co-narrador.

2.3.3. Tiempo

Según Meunier (2004), el tiempo constituye el primer problema de cualquier obra que se quiera adaptar, ya que novela y película no se encuentran en la misma categoría temporal y la novela debe adaptarse al reducido espacio de tiempo de una película. García (1990) hace alusión a la relatividad del tiempo en una novela, ya que el lector puede avanzar o retroceder a su gusto; en el cine, en cambio, la limitación temporal limita, a su vez, otros aspectos. Del mismo modo, las películas suelen tener un límite de duración de dos o tres horas, aunque lo habitual está en torno a la hora y media; un libro, sin embargo, no tiene límite de páginas, los podemos encontrar de una gran diversidad al respecto.

A la hora de adaptar una obra al cine han de seguirse, afirma Meunier, ciertos criterios, algunos de los elegidos son personales. La restricción temporal da lugar a la división de la novela en sectores de tiempo, pero al darle un grado de importancia cuantitativo a cada parte de la obra escrita, el adaptador puede decidir su peso cualitativo, y decidir si esa parte es susceptible de ser llevada a la pantalla.

Según apunta Faro Forteza (2015), al hablar del tiempo en el relato fílmico y en la novela, «la gran diferencia entre ambas disciplinas es que el relato fílmico viene *actualizado*, [...] contado en presente, incluso en anacronías; mientras que la novela, a pesar de que se actualiza desde el presente lector se narra en pasado» (Faro Forteza, 2015: 76).

Dumont (2007) articula la temporalidad en el cine en torno a los tres mismos ejes que utiliza para articular la temporalidad en la novela y que expusimos más arriba: orden del relato, duración y frecuencia. En el primer caso, apunta que, en el cine, la mayor parte del tiempo el relato es lineal, es decir, que se respeta una cronología, aunque el orden de presentación de los acontecimientos sea otro, pudiendo hacer uso de *flash-back* o del blanco y negro para volver al pasado, o de la representación de varias escenas a la vez para representar acciones simultáneas. A este respecto, apunta Faro Forteza que:

el *flash-back* cinematográfico, frente al literario, se formaliza visualmente. Es necesaria, pues, una cámara subjetiva que, mediante cualquier recurso fílmico, muestre el tránsito a la nueva situación, un narrador que sostenga el campo y que se dirija a un narratario, y una narración que incluya a otra narración [...]. En un principio, el cine manifestaba la analepsis mediante palabras pronunciadas por los personajes, rotulaciones sobreimpresionadas o voz en *over*. Estos métodos han sido sustituidos por otros más expresivos y propios, [...]: fundidos, encadenados, etcétera (Faro Forteza, 2015: 73).

Asimismo, Faro Forteza (2015) clasifica los *flash-back* en puntuales –aquellos de aparición esporádica, que no alteran la linealidad del relato, utilizados para recordar un

hecho puntual pero importante–, sucesivos –cuando la película está construida en torno a los *flash-back*– y completos –un *flash-back* único que ocupa la casi totalidad del relato–. Siguiendo con el orden en el relato fílmico, este autor apunta que, al ser más rico el relato fílmico que el escrito–ya que está compuesto de más lenguajes y suma a la palabra, música e imagen, entre otros–, y que la simultaneidad de las acciones tiene que ver con la sucesión, se pueden encontrar muchas diferencias entre la ordenación temporal de unos y otros medios.

En cuanto a la duración, Dumont (2007) vuelve a mencionar los mismos elementos que en la novela: la escena, el resumen, la elipsis y la pausa, –a los que Chatman (1990) añade el alargamiento, donde el tiempo del discurso es más largo que el de la historia. El modo de lograr esto en el cine es a través de la cámara lenta o encabalgando escenas. Faro Forteza (2015) destaca en la escena, además de la conversación –compartida con el relato escrito–, el plano y, dentro de este, el plano secuencia «plano de cierta duración en el que desde el primer encuadre hasta el último no se ha producido ningún efecto de montaje» (Faro Forteza, 2015: 82). Además, este autor, siguiendo la clasificación de Chatman (1990), añade, a propósito del resumen, que «en el cine se soluciona con el empleo de recursos como la mostración de hojas de calendario que se suceden, fechas a pie de imagen, etcétera» (Faro Forteza, 2015: 75). En cuanto a la elipsis en el cine, dice que «hay que diferenciar entre corte y elipsis –la elipsis, disconformidad narrativa entre la historia y el discurso; corte, es la realización específica y explícita de la elipsis–» (Faro Forteza, 2015: 75). Y también diferencia entre dos tipos de elipsis: obligadas, las que se realizan bien por falta de interés para la trama o por no desvelar aspectos importantes, y las voluntarias, que revelarían datos de estilo y de la psicología del autor, convirtiéndose esta en un tipo más interesante, desde el punto de vista de Faro Forteza (2015), para el análisis de la adaptación. Las elipsis son obligatorias en la adaptación fílmica, porque siempre hay que reducir la narración, pero «la figura retórica no se da verdaderamente hasta que se suprime un fragmento visual *necesario* y no superfluo ni inútil para la comunicación o significación del filme» (Faro Forteza, 2015: 83). En cuanto a la pausa, menciona el autor la descripción y el monólogo interior como modos de retener el tiempo en la imagen.

Bordwell (1996), por su parte, habla de la importancia de la duración en la construcción y la comprensión fílmica, y distingue otros tipos de duración:

La duración de la historia es el tiempo que el observador presume que requiere la acción: una década o un día, horas o días, semanas o siglos. La duración del argumento consiste en los espacios de tiempo que la película dramatiza, representa. De los diez años de acción histórica presumidos, el argumento dramatiza sólo unos meses o unas semanas (Bordwell, 1996: 80).

Apunta también que los medios con los que se suele expresar estas duraciones –que además pueden ser indeterminadas si no presentan suficientes indicios o una duración como las habituales– son «relojes, calendarios, indicaciones verbales, rótulos o diálogos, así como prototipos de la cultura general (tiendas que se abren, gallos cantando)» (Bordwell, 1996: 80). A estas dos duraciones que acabamos de citar en palabras de Bordwell, se le añade una tercera que, al contrario que estas, sí está expresada en el sistema estilístico del filme, es el caso de la duración de pantalla o tiempo de proyección:

La acción de la historia puede durar diez años, el argumento puede ir desde marzo a mayo del último año, pero la película puede presentar estas duraciones en un intervalo de tiempo de dos horas. Puesto que la duración de pantalla es el ingrediente principal del medio cinematográfico, todas las técnicas fílmicas –puesta en escena, fotografía, montaje y sonido– contribuyen a su creación (Bordwell, 1996: 81).

Bordwell (1996) distingue también otros tipos de relaciones posibles procedentes de unir tres relaciones durativas (igualdad, expansión y contracción) con la historia, el argumento y el estilo, y que él resume en equivalencia, cuando coinciden las duraciones de la historia, del argumento y de la proyección; reducción, cuando lo que se presenta es un resumen de la duración de la historia; y expansión, cuando se aumenta la duración de la historia.

Por otra parte, en la frecuencia, Dumont (2007) alude a los mismos elementos que en la novela (orden, duración y frecuencia), pero especifica lo siguiente:

- Se cuenta una sola historia, que progresa según avanza la intriga.
- Una misma acción puede ser mostrada varias veces.
- El carácter repetitivo puede ser sugerido en los diálogos o por los actores.

Añade Dumont (2007) que la organización temporal del relato cinematográfico depende de la estructura original de la obra, aunque le toca al director definir el punto de vista, lo que le dará libertad para organizar la información en el plano temporal.

Retomamos los diferentes enfoques mencionados en el punto 2.2.3., donde se habla del narrador, para volver al cine ya que, a propósito de él, dice Dumont (2007: 40) que «el cine nunca suprime al narrador, verdadera pasarela entre el presente y el espacio temporal del documento fílmico. Vuelve pues al espectador la tarea de descubrir la presencia del narrador»²⁶.

Esto puede hacerlo el espectador a través de elementos de la película como el montaje –responsable de la variación del ritmo del relato–, el marco –que va a condicionar lo que el espectador vea o perciba– y la puesta en escena, que acabaría de completar o modificar la

²⁶Traducción de la autora del original: «le cinéma ne supprime jamais le narrateur, véritable passerelle entre le présent et l'espace temporel du document filmique. Revient donc au spectateur la tâche de repérer la présence du narrateur» (Dumont, 2007: 40).

percepción del espacio temporal, lo cual es imposible que suceda en la escritura de una novela, acaba Dumont (2007), no sin antes aclarar que todo esto es teoría y que, en la práctica, confluyen en una realidad cultural el espacio enunciativo y el temporal, dando lugar a que la percepción y la recepción del tiempo varíen según el espectador y también según la lengua y la cultura.

Faro Forteza (2015), por su parte, no concibe la imagen en movimiento sin el cambio y sin el tiempo, ya que estos tres aspectos van encadenados y este último implica la sucesión, que es sinónimo de cantidad de imágenes y, a su vez, esta origina tiempo. Sin embargo,

el tiempo en el filme no es tan solo el ordenamiento cronológico de las imágenes que transmiten al espectador un alto grado de realidad [...] sino que existe también un tiempo discursivo que pertenece a la diégesis, al relato narrado [...] y que, en su presentación ante el espectador, como resultado final y acabado, presenta una clara interrelación con el tiempo secuencial (Faro Forteza: 2015:77).

También distingue dos tipos de temporalidades, la que corresponde, a los hechos ocurridos en una unidad y la temporalidad resultante de la película acabada. Hay dos tratamientos del tiempo en el filme que se pueden extraer de la coincidencia o no del tiempo de la enunciación y el tiempo narrado. Aquí, Faro Forteza, habla de otros dos momentos en la temporalidad, que son los de la historia filmada, es decir, el pasado en el que se rodó y el presente en el que se proyecta la película y el espectador la ve. También advierte que los límites temporales se difuminan al ver la película en el presente, y establece similitudes con lo que pasa en la novela al respecto, narrada en imperfecto –acción no finalizada– y actualizada en el momento presente de leerla.

2.3.4. Espacio

Según Chatman (1990), el espacio explícito en una película es justo lo que vemos enmarcado por la pantalla; el implícito, por su parte, es lo que queda fuera de ella pero que el espectador imagina porque se nos cuenta a través de los personajes o que podemos inferir a través de lo que ellos ven o nosotros oímos. «El espacio de la historia en el cine es “literal”, es decir, los objetos, dimensiones y relaciones son análogos, al menos en dos dimensiones, a los del mundo real» (Chatman, 1990: 104).

El autor mencionado diferencia el espacio de la historia y del discurso a través de los siguientes parámetros cinematográficos:

- Escala (o tamaño): que en la pantalla queda modificada con la distancia de la cámara.
- Contorno, textura y densidad: «el cine, un medio de dos dimensiones, debe sugerir la tercera dimensión» (1990: 105).

- Posición: hay posiciones determinadas que son respetadas en el cine, siempre respecto a otros existentes dentro de la imagen (vertical, horizontal, de frente, por detrás, ...).
- Grado, clase y zona de iluminación reflejada (y color, en su caso): la luz puede ser fuerte, débil, difusa...
- Claridad o grado de resolución óptica: depende de si el existente está enfocado o desenfocado.

Los límites entre el espacio de la historia y el espacio del discurso no son tan fáciles de establecer como los que hay entre el tiempo de la historia y el del discurso. A diferencia de la secuencia temporal, la colocación o disposición física no tiene una lógica natural en el mundo real. El tiempo pasa para todos nosotros en la misma dirección del reloj (si no hay una velocidad psicológica), pero la disposición espacial de un objeto está en relación a otros objetos y a la propia posición del espectador en el espacio. El ángulo, la distancia, etcétera, son controlados por la colocación de la cámara que elige el director (Chatman, 1990: 105).

García Jiménez (1995) hace otras distinciones; para él, lo correcto sería distinguir espacio de escenario, escenario de ámbito, y espacio físico de espacio virtual, por eso hace una clasificación de seis conceptos fronterizos para la definición del espacio narrativo, que recogemos resumidamente en este apartado, por su relación con el espacio fílmico que trabajamos en este punto:

- Campo: El campo es el espacio representado. Es el resultado de una representación icónica. [...] En tiempos de Griffith dominaba la norma de organizar el espacio en el interior del cuadro. La novedad de su discurso estriba en el hecho de construir un espacio narrativo desbordante. Importa tanto “lo que se ve” en el cuadro (espacio en campo, espacio *on*), como lo que no se ve (espacio fuera de campo, espacio *off*). Sus interrelaciones originan el espacio total, específica y plenamente cinematográfico, en el que se integra el espectador.
- Decorado: el decorado denota la voluntad de conferir al espacio una dimensión estética. [...] La omisión de los decorados pintados supuso una ganancia de espacio y de libertad para los movimientos de cámara cinematográfica y para los desplazamientos de los actores [...].
- Escenario: El escenario se relaciona con la puesta en escena. Es escenografía: un espacio construido para la representación y la acción.
- Espacio: Smith cambió de forma en el interior de un mismo espacio y de una misma acción [...] cuando el espacio se descompuso e inició su contribución narrativa, segmentando el discurso, asumió la función de subrayar la “unidad de lugar”, reclamada desde antiguo por la retórica.
- Ámbito: El ámbito es el espacio, concebido como campo de encuentro humano. Connota ese plexo riquísimo de relaciones meta-físicas de proximidad y distancia conceptuales, éticas, ideológicas, etc., [...]. En la narrativa audiovisual el elemento privilegiado para una construcción ambital del espacio, es decir, para su transformación en “lugar de encuentro”, es la palabra.
- Entorno (virtual): En el lenguaje informático entorno (*environment*) es la relación de todos los registros de memoria y demás elementos que condicionan el funcionamiento de un sistema. El “entorno virtual” relaciona cinco propiedades del sistema: la digitalización, la sintetización, la tridimensionalidad, la simulación y la interactividad. El resultado es un espacio artificial, creado por la imagen sintética y tridimensional, generada por ordenador, que supone una experiencia nueva. [...] (García Jiménez, 1995: 311-313).

Por otra parte, como apuntábamos más arriba al hablar del espacio en la obra literaria, no existe cine sin espacio pues la historia, a través de las imágenes, está enmarcada en un escenario. «El espacio es muy importante en el relato fílmico porque es consustancial al propio relato actualizado, ya que la imagen de lo enfocado nos remite, inmediatamente, al

espacio» (Faro Forteza, 2015: 85). Continúa Faro Forteza diciendo que, a través de los fotogramas, se nos presenta el espacio incluso antes que el tiempo, porque este deriva de la sucesión del otro. Es esta una característica que, evidentemente, no posee el relato escrito.

Otra cuestión diferente es si este espacio fílmico es real o virtual. Para algunos estudiosos, como Bazin (1999), el espacio fílmico constituye una realidad en sí mismo. Ortiz Villeta (2003), por el contrario, considera que es un espacio virtual creado en la mente del espectador tras haber procesado la información proporcionada en pantalla. «Es el campo de ejercicios de dos tipos distintos de movimientos: el del motivo filmado, es decir, lo que se mueve en el interior del campo, y el de la cámara que cambia el punto de vista» (Ortiz Villeta, 2003: 37). Al contrario de lo que sucede en el espacio verbal, que es abstracto pues lo imagina el lector cuando lee, el espacio fílmico se ofrece ya al espectador de una manera determinada por el director. Por su parte, García Jiménez (1993), dice que el cine tiene tres formas de construir el espacio: representándolo mediante el registro de la imagen visual; haciéndolo sensible gracias a los movimientos de cámara; y construyéndolo, a través de tres características de su discurso desapercibidas para el espectador, como son la fragmentación, la yuxtaposición y la sucesión. Asimismo, hace una clasificación del espacio fílmico en:

- Global: espacio ideal construido a través del montaje.
- Convencional: donde habla del espacio como carente de realidad absoluta y dependiente del sonido y de la imagen, así como de la percepción del espectador.
- Discursivo: relacionado con el contenido de la historia. Podría decirse que es «un espacio del “lenguaje”, aplicando este término de un modo menos propio y con toda cautela» (García Jiménez, 1993: 369).
- Temporal: totalmente integrado en la diégesis, al ser inherente a los personajes y en el que «la temporalidad del espacio cinematográfico se funda en la connatural temporalidad de la imagen en movimiento que construye el discurso» (García Jiménez, 1993: 369).
- Sintético: cuando se narra una historia dentro de la historia. Es la espacialidad que se crea, a través del rúcord, en la mente del espectador, al que le parece que ve una sola escena, aunque el diálogo se desarrolle en distintos lugares.
- Dinámico: basado en la imagen en movimiento a la que, como dijimos más arriba, se relaciona el espacio. Tanto el espacio como el espectador, son móviles.
- Perspectivo y subjetivo: frente a la voluntad del plano-secuencia de que el plano narrativo mantenga la dimensión temporal natural que lo caracteriza, la imagen fílmica destaca la naturaleza narrativa del discurso creando un espacio perspectivo y subjetivo a la vez.

- Impresionista: relación de algunas técnicas pictóricas –de encuadre, de situación en la acción, de picados, de composición dinámica– semejantes a las utilizadas en los espacios cinematográficos.

Faro Forteza (2015) matiza que

los espacios que “no se representan” no son espacios físicos, sino evocaciones de los personajes que solo pueden materializarse en la banda de sonido [...] Así entendido, el plano fílmico es un espacio físico que delimita en un encuadre la narración, mientras que el fuera de campo es un espacio cognoscitivo como intuición de aquello que se sabe pero que no se ve (Faro Forteza, 2015: 87).

El espacio, dice este autor, hace que se pueda ubicar a los personajes y objetos, y vuelve a destacar el plano como gran protagonista para lograr este propósito. A todo aquello que no está físicamente en el plano, pero se ha creado en la mente del espectador, es lo que Faro Forteza (2015) define como fuera de campo. El campo está representado mientras que el fuera de campo, aunque constituye un espacio, no se muestra. Dicha oposición nos presenta una oposición espacial paralela de acciones que, al ser confrontada, nos permite ir construyendo la historia y avanzando la narración.

Habla el autor, por último, del escenario «marco físico y real en el que se representan las acciones que suceden a los personajes» (Faro Forteza, 2015: 88); este puede ser artificial, si lo ha creado el hombre, o natural. En cuanto al decorado, tiene una función estética, además de «ser el lugar en el que [...] se inserta la narración de los acontecimientos» (Faro Forteza, 2015: 88). Concluye, pues, que el espacio fílmico puede ser real o virtual, siendo el primer caso al aparecer «en el encuadre como manifestación objetiva de seres u objetos» (Faro Forteza, 2015: 89) mientras que el segundo correspondería a los mencionados fuera de campo, aunque aclara que dicha virtualidad sería temporal, ya que el fuera de campo constituye un espacio real en el filme. Aclara, no obstante, que por el contrario, el espacio literario es virtual al existir solo en la mente del lector.

2.3.5. Lenguaje

«El cine, “lenguaje flexible”, lenguaje “sin reglas”, lenguaje abierto a los mil aspectos sensibles del mundo, pero también lenguaje forjado en el acto mismo de la invención de arte singular, y [...] lugar de la libertad y de lo incontrolable» (Metz, 1973: 339).

Según Metz (1973), el modo más adecuado de tratar el problema del significado en el cine es limitarnos a la definición de lenguaje como un sistema de signos que está destinado a la comunicación.

García Jiménez (1993), por su parte, dice que, para que se pueda hablar de lenguaje, son necesarias «la finitud de signos, posibilidad de incluirlos en un repertorio léxico y precisa

determinación del conjunto de reglas que rigen su articulación» (García Jiménez, 1993: 17) y nada de esto sucede en el lenguaje audiovisual. Hasta ahora, dice el autor, esta expresión era metafórica, referida al «aspecto comunicativo de los mensajes difundidos por los medios audiovisuales» (García Jiménez, 1993: 37). Ciertamente es que en el medio audiovisual intervienen códigos varios, entre ellos lingüísticos, pero los más cercanos al cine no están sujetos a las reglas de un repertorio léxico determinado. En el punto siguiente desarrollaremos la idea, evidente por otra parte, de la capacidad discursiva de las imágenes.

Continúa García Jiménez (1993) con la idea de que no todo lenguaje está unido a un medio, como se ha hecho creer, ya que no hay lenguajes para tanto medio. Desliga así el soporte material y el medio que vehicula un lenguaje, del sistema de signos que lo conforma, pero reconoce en el cine, la radio y la televisión, la existencia de varios lenguajes «estrictamente tales (el escrito, el hablado, el gestual...) y otros connotativos y menos propios (lenguaje icónico, fotogramático, musical, de los planos, angulaciones, etcétera» (García Jiménez, 1993: 59). Menciona, asimismo, una taxonomía interlenguajes para recoger esas tantas realidades intermedias «que se presentan en el universo de la poética y de la significación audiovisual» (García Jiménez, 1993: 59). Partiendo de esta idea, hace alusión al *transfert* narrativo, que sucede cuando cambia el lenguaje, y que aplica a tres casos en concreto:

- El guion: considerado como un subgénero literario cuyo destino, dice, es desaparecer puesto que su finalidad es audiovisual, de ahí su transcodificación plural, ya no solo del lenguaje sino de todo lo relativo a planos, escalas, movimientos de cámara, connotaciones, gestos, y un largo etcétera, todo recogido en guion.
- La adaptación: además de lo mencionado en el punto 1.3 al respecto –el hecho de que este autor vea en Eisenstein y Griffith a dos grandes narradores fílmicos que han tomado la literatura como base para la creación del discurso narrativo audiovisual– se apoya en la categoría interlenguajes para dar al texto audiovisual su propia identidad, más allá de la fidelidad requerida a menudo en un texto procedente de otro.
- El comportamiento migratorio de los motivos narrativos: este caso refiere el *transfert* que se produce en el paso de una estructura narrativa a otra, en la que los mencionados motivos se modifican «en razón no solo de la sustancia significativa o expresiva, sino también de la estructura de significación» (García Jiménez, 1993: 61). Esto puede ocurrir en cambios de películas de un mismo autor, en adaptaciones cinematográficas, en traducciones, etc. Puede suceder, además, que haya lo que Jan Bialostocki (en García Jiménez, 1993) llamó contaminación icónica, un proceso complejo estudiado también por la escuela de Warburg para clasificar las reinterpretaciones ocurridas dentro del *transfert*, que irían desde

reinterpretaciones degradatorias, por descomposición del motivo original, hasta otras como las que añaden nuevos motivos o tienen que ver con simples alusiones. Dice García Jiménez que, en los últimos tiempos, el *transfert* es más habitual por la cantidad de soportes audiovisuales que caracteriza esta época.

Por otra parte, aunque no lo considere un verdadero lenguaje, este autor tiene en cuenta el discurso narrativo audiovisual como un fenómeno comunicativo, de ahí, precisamente, que se le haya confundido con un lenguaje, por su comunicabilidad. Del mismo modo, apunta que el discurso audiovisual no solo es un medio de representación del mundo, sino que, en su seno, se pueden observar multitud de acciones y de interacciones entre los intervinientes, todo de acuerdo a unas reglas que, en el lenguaje, son contractuales e institucionales y en el discurso audiovisual son estilísticas y poéticas.

García Jiménez (1995) señala tres maneras de que se produzca la presencia del texto verbal en el discurso narrativo audiovisual, y son el monólogo, el diálogo y el comentario. El monólogo interior, como hemos apuntado más arriba, se utiliza cuando se quiere mostrar el pensamiento del personaje. Aquí coinciden los momentos de la historia y del discurso. En cine se suele usar la voz en *off* aunque, si tenemos en cuenta lo expuesto al hablar del lenguaje en la novela, sobre el monólogo interior y la corriente de conciencia, tanto uno como otra no se usan con demasiada frecuencia en el cine y, según el análisis de Chatman (1990), esto se puede deber a la influencia de algunas escuelas, como la conductista de la ficción moderna, que tenía a Hemingway como representante, en la que el lenguaje en general –y el del pensamiento, en particular– no estaban muy bien vistos. Apunta como probable la idea de ver en la voz en *off* una falta de arte, al centrarse las películas más en mostrar que en hablar. Aunque hay técnicas que hacen que el monólogo interior, dice, sea muy fácil de conseguir en el cine –ya que basta con mostrar al personaje con los labios cerrados y una voz superpuesta– habría que recurrir al contexto para saber si realmente se trata de un monólogo interior, de un soliloquio o de un comentario retrospectivo.

Siguiendo con la clasificación de García Jiménez (1995), al diálogo audiovisual le atribuye una doble funcionalidad:

- lingüística, ya que «[...] La imagen es un significante equiparable a la palabra. En los diálogos, el signo imagen se inserta, por tanto, en el ámbito del sujeto. En el dominio audiovisual puede hablarse, sin duda, de “diálogos visuales”» (García Jiménez, 1995: 197)
- y escénica, porque «los personajes “actúan” y sus réplicas y contrarréplicas dejan al descubierto las “burbujas del espacio lector”, subrayadas por la puesta en escena [...] y los diversos procedimientos técnicos de la focalización [...]» (García Jiménez, 1995: 197). Así, en

los diálogos, dice este autor, el signo imagen va también a quedar inserto en el ámbito del espectador.

El comentario, por su parte, es muy parecido al monólogo y presenta dos variantes: comentario extradiegético, aquel en el que la voz en off es exterior a los personajes y, por lo tanto, más fácil de distinguir del monólogo, «muy utilizado en documentales, cortometrajes argumentales, films didácticos y relatos de vanguardia» (García Jiménez, 1995: 202); y el comentario intradiegético, más frecuente, en el que la voz está asociada a la acción y sale de algún personaje. Este último será el que encontremos, sobre todo, en *L'écume des jours*. El comentario en off tiene a veces una función pronominal «reemplaza imágenes ausentes que expresan acción ligada a una conciencia subjetiva» (García Jiménez, 1995: 203), además de introducir «puntos de inflexión en los significantes discursivos responsables de la iniciativa en la construcción del relato» (García Jiménez, 1995: 203).

En cuanto a la adecuación del lenguaje que mencionábamos más arriba referida a la novela, en el cine se presenta como indispensable ya que, como apunta Faro Forteza (2015) el lenguaje está asociado con el personaje, sin esa relación de la palabra con la imagen, el diálogo fílmico no tendría sentido. En *L'écume des jours* de Gondry, de hecho, el personaje de Alise tiene, en las primeras escenas, acento americano, lo cual casa con el hecho de que sea una actriz negra la que dé vida a ese personaje. Todo ello es un reflejo de las referencias culturales analizadas a lo largo de este trabajo de investigación, que quedarán patentes también, como veremos, en el lenguaje. Además, dice Faro Forteza (2015), no podemos olvidar la banda sonora, considerada como parte del lenguaje al avanzar lo que la imagen ha de mostrar o, por el contrario, no puede mostrar. En palabras de García Jiménez (1995: 253), «la primera y más elemental contribución de la música a la acción narrativa en el discurso de la imagen consiste en la afectación calificativa de sus significantes». También puede suceder, añade, que la música anticipe una escena, más allá de lo que el espectador esté viendo; es lo que sucede en las escenas finales de *The African Queen (La reina de África)*, de John Houston (1952), en la que aparece una música feliz a pesar de aparecer en pantalla una muerte inminente, la música anuncia que esa muerte no se producirá, sino que será un final feliz. «El discurso de la acción no muestra ahora ya su *nivel conceptual*, sino su nivel proposicional. Su presencia en el discurso narrativo audiovisual puede ser analizada como un *Speech-Act*» (García Jiménez, 1995: 253). Hay que añadir el efecto sensorial que despierta en el espectador, que hace que este se sienta identificado con los sonidos, además de constituir uno de los elementos principales para crear el recuerdo. Apunta Faro Forteza que la música es tan importante que cada género fílmico tiene una, tanto es así, que algunas películas se recuerdan por su banda sonora. Y es que «con la música no solo se persigue crear efectos estéticos

basados en el ritmo, sino que además su funcionalidad es enfática y recurrente, puesto que en la mayor parte de ocasiones se trata de incidir en el sentimiento que domina en la pantalla» (Faro Forteza, 2015: 99).

Así pues, si el lenguaje es la herramienta que tenemos para transmitir lo que queremos expresar, intención comunicativa y expresión han de ir de la mano. Es este, quizás, el elemento que más distingue la novela del cine.

2.3.6. Descripción: palabras e imágenes

Cuando hablábamos de la novela relacionábamos, según Faro Forteza (2015), la narración con el tiempo y la descripción con el espacio. Este mismo autor relaciona lo que sucede en el filme con estas características de la novela, ya que demuestra que ambos comparten aspectos como la estructura básica de punto de vista, el tiempo y el espacio. También habla, en el cine, de la estrecha relación entre la narración y la descripción pues, si la narración sucede a medida que se desarrollan los acontecimientos, la descripción es inherente a la recepción de la imagen. Los detalles que se describen en una novela, en el cine son mostrados directamente, he ahí la descripción en el cine.

Continúa Faro Forteza (2015) diciendo que, en el cine, los procedimientos narrativos y fílmicos se separan bastante. La narración fílmica se basa en los planos y las secuencias de la película y utiliza los diálogos y las acciones representadas para lograrla. Al cortar planos se puede agilizar la velocidad narrativa. Afirma, pues, que se puede definir lo cinematográfico «no como aquello que aparece en el cine, sino aquello que es específico para el cine. Así, lo *narrativo* es extracinematográfico porque pertenece también a la literatura o al lenguaje conversacional» (Faro Forteza, 2015: 60). En cuanto a los estudios en narratividad, son mucho anteriores al cine, incluso si el cine hace muchos años que ha iniciado el estudio de sus elementos de comunicación, aunque los resultados no sean tan satisfactorios ni tan claros como los del lenguaje literario, «ya que el signo lingüístico, la palabra, aunque puede connotar, fundamentalmente denota –significado léxico del vocablo– mientras que el signo cinematográfico mínimo, el plano, connota [...] más que denota» (Faro Forteza, 2015: 60). Así, la descripción, cuya finalidad es ralentizar la narración, se hace presente «en la ambientación y en las tomas de cámara que nos describen algo (paisaje) o a alguien (personaje)» (Faro Forteza, 2015: 61). Esto abarcaría tanto planos generales como primeros planos, panorámicas o incluso *travelling* psicológicos, entre otros. Pero como muchos de estos implican movimiento, y el movimiento es acción y la acción está relacionada con la narración, habrá que determinar cuándo ese movimiento no implica acción, sino que describe.

A este respecto, cuando habla de diferencias entre novela y cine, dice Jean Ricardou (1967) que es inaceptable decir que la cámara describe, ya que se filman infinidad de objetos que solo restringen el fotograma y la distancia de la cámara. «Pero como todas las propiedades del objeto filmado –forma, color, tamaño, etc.– pueden captarse en conjunto, en una “síntesis inmediata”, el objeto posee una “intensa autonomía”» (Chatman, 1990: 237). Por otra parte, apunta Chatman que los objetos que se describen de manera verbal van entrando lentamente en la conciencia del lector, al ser explicadas. Y si se desea hacer una descripción completa, esta habrá de ser más larga pues necesitará de más palabras y de más detalles. Ricardou (1967) identifica aquí una «autonomía relativa» de estos objetos, porque se resalta su independencia. Chatman (1990) va más allá y añade que

la enumeración verbal de los aspectos de un objeto sugiere que el narrador *tiene la intención* de hacer una descripción (mientras que, a pesar de todos los primeros planos, merodeos de la cámara, montaje sintético, etc., nunca podemos estar seguros de que el cine quiere hacer una descripción a tiempo-detenido y no una narración continua; en realidad, [...] no se puede detener el tiempo en el cine excepto en las imágenes congeladas) (Chatman, 1990: 238).

Decíamos más arriba que la novela será narrativo-descriptiva según lo que prime al avanzar la trama, si el acontecimiento o la representación del espacio. Y que el filme, por el contrario, será narrativo-representativo,

pues simultáneamente narra una representación y representa una narración. El cine, frente a la literatura, que es solo palabra, es imagen y palabra, de ahí que para contar una historia utilice las imágenes y las palabras, las mismas imágenes que al enlazarse adecuadamente relatan la historia que está siendo representada en imágenes mientras se cuenta (Faro Forteza, 2015:61).

Vanoye (1989) diferencia lo descriptivo de la descripción, siendo esta última un procedimiento estructurado en función de la duración interna del plano, el número de planos de un mismo objeto y los movimientos de cámara que hacen posible esa descripción, mientras que lo descriptivo correspondería a la visión de un rostro o un paisaje. García (1990), por su parte, refleja la descripción estética (ornamental y prescindible) y la descripción expresiva, encargada de dar cuenta de la existencia de los objetos, más utilizada en el cine que en la novela.

Chatman (1990) dice tener la impresión de que «la descripción *per se* es generalmente imposible en películas narrativas, que el tiempo de la historia continúa en tanto que se proyectan imágenes en la pantalla, mientras sentimos que la cámara sigue filmando» (Chatman, 1990: 78). Según él, parece que solo hay descripción pura cuando se congela la imagen, «el proyector continúa, pero todos los fotogramas muestran exactamente la misma imagen» (Chatman, 1990: 79).

Según la referencia que hacíamos al hablar de las descripciones en la novela, sobre las características que determinan realidades determinadas,

las narraciones fílmicas muestran infinidad de detalles visuales [...] [que] solo pueden ser evocados en la narrativa verbal. Además, todas estas palabras, en descripciones en bloque, pueden detener el tiempo de la historia lo que produce una sensación de artificio y de presencia de un narrador (Chatman, 1990: 239).

Esta sensación, dice Chatman (1990), puede resultar más débil que la que se tiene de los resúmenes porque la dificultad que supone expresar detalles sensoriales queda compensada, en la narrativa verbal, por los enunciados descriptivos. Del mismo modo que una descripción es aceptada sin que se la considere una adición extraña y sin que sus detalles sean vistos como adornos, los resúmenes llaman más la atención «porque se trata de una solución positiva y no negativa al problema de evitar un periodo de tiempo de la historia que no es necesario pormenorizar» (Chatman, 1990: 240). Una alternativa al resumen es, pues, la elipsis, ya que el lenguaje hace frente mejor al tiempo que al espacio. Al resumen espacial le da este autor más poder que a la simple descripción ya que, según él, describir panoramas es una llamada de atención sobre la ubicación y refleja así, con más claridad, la presencia de un narrador. También hace alusión a otros tipos de resúmenes relacionados con narradores que no mencionaremos por no desviarnos del tema que, en este caso, es la descripción.

2.4. Audiencia y recepción de los textos

Cada vez más, en más estudios de diferente tipo, se incluyen asignaturas destinadas al análisis de los medios audiovisuales y cuyo objetivo es conocer y comentar las estructuras de los textos y de las imágenes observadas, así como relacionarlas con teorías e influencias y, posteriormente, evaluar las aportaciones que harían al receptor. Según Gómez Alonso (2001: 11), «en el análisis de la imagen no hay un método universal, sino varios métodos específicos que se ven continuamente interconectados, solapados o entremezclados. El análisis visual se plantea, por tanto, de una manera pluridisciplinar». Sin embargo, apunta el mismo autor, los cursos de recepción audiovisual se han ido modificando a lo largo de los años en función de la capacidad de persuasión que ofrecen los medios de comunicación. También ha influido el cambio de percepción en la transformación de la era fotográfica:

Los mensajes icónicos prevalecen frente a la palabra y el lenguaje audiovisual impera frente al tradicional lenguaje escrito, impulsando una mayor globalización en torno a la constitución de un “alfabeto visual” en la recepción de información [...] desarrollándose fuertemente las capacidades sensoriales de los individuos ante el incesante flujo de imágenes que les rodean (Gómez Alonso, 2001: 35).

Así pues, se resalta, desde comienzos del siglo XXI, la importancia de las imágenes frente al texto escrito. Esta importancia ha ido en aumento hasta la época actual, dieciséis años después, en que han corrido ríos de tinta (digital) sobre el tema: esa idea de lenguaje audiovisual en detrimento del lenguaje escrito ha hecho que el correo electrónico sustituya a las cartas en un alto porcentaje y que ese incesante flujo de imágenes y de información de los que hablaba Gómez Alonso (2001) haga estudiar la falta de concentración en una sola imagen o en un solo artículo, a los usuarios, por ejemplo, de redes sociales.

Sin embargo, se hace una distinción entre la percepción y la sensación visual. La percepción es planteada como «un procedimiento cognitivo (relativo al conocimiento) y emocional en el que intervienen factores socioculturales, fisiológicos y personales» (Gómez Alonso, 2001: 35), está relacionada también con aspectos psicológicos, ya que su configuración tiene que ver con la interpretación mental de una sensación física, pero diferenciada de los aspectos sensoriales, porque está construida en la mente, y no por los sentidos. La percepción está íntimamente relacionada, además, con la atención.

La sensación visual, por su parte, sí que tiene que ver con los sentidos pues es un proceso sensorial, «es un estímulo, una impresión producida por los objetos en nuestros sentidos. Es innata a factores socioculturales, fisiológicos y personales» (Gómez Alonso, 2001: 36). Al ver algo, conectamos las ideas y esto hace que el cerebro las asocie con otras percepciones y que, a su vez, ello influya en los distintos canales sensoriales, de este modo se producen las ilusiones visuales.

Gómez Alonso (2001) se centra en las formas de percepción del semiólogo francés Barthes para afirmar que hay dos formas de percepción de imágenes: el denominado *punctum*, que presenta un elemento (inesperado o no) y el *studium* o «modo general de perfección utilizado para informar, entretener o producir deseo; este elemento es el que permite analizar las imágenes, [...] por la faceta de ser estudiadas para descubrir cómo están construidas y qué nos quieren contar» (Gómez Alonso, 2001: 37). Así pues, el espectador puede reaccionar ante un impacto visual o auditivo porque le afecte la imagen de por sí o porque signifique algo para él personalmente. En el primer caso estaríamos hablando de *studium* o *punctum* intradieгéticos y, en el segundo, de *studium* o *punctum* extradieгéticos.

Continúa el mismo autor afirmando que, gracias a los estudios iconográficos, se pueden clasificar las imágenes en un estilo, una escuela o un movimiento determinados con el fin de proporcionar datos sobre una época, conocer las influencias recibidas y dar a conocer posibles nuevas aportaciones a posteriores obras. El método iconográfico también da importancia al conocimiento del entorno, que tiene en cuenta la obtención de datos, tanto visuales como históricos, basada en estudios antropológicos de la zona.

Las lecturas interpretativas también ayudan a la obtención de datos iconológicos. «La iconología supone la interpretación de la imagen como captación del significado intrínseco de la obra audiovisual» (Gómez Alonso, 2001: 39). Para ello, y antes de formular ninguna hipótesis, hay que saber en qué circunstancias surge la imagen, qué creencias imperaban en la época y qué intenciones tenía el artista cuando la creó, entre otros temas como si es la obra original o si es una copia. Aquí también se incluirían todos los rasgos del autor.

Por otra parte, el modo en que un espectador recibe una imagen o un texto, tendrá que ver con multitud de factores. Influirán la sociedad que le rodea y los efectos que en él tengan los medios de comunicación, la cultura a la que pertenezca y también los rasgos personales. A este respecto, es importante la obra de Joly (2003) sobre interpretación de la imagen, en la que esta autora desea hacer pasar al lector «del plural al singular, de las imágenes a la imagen, de las interpretaciones a la interpretación» (Joly, 2003: 15) o, imitando a Gian Piero Brunetta, hacer que se mire «en dirección de la sala para explorar y analizar en sus distintos componentes la historia que se desarrolla alrededor y paralelamente a la historia de la pantalla» (Joly, 2003: 24) y, de este modo, centrarse en el espectador al estudiar la interpretación de la imagen.

Volviendo a Gómez Alonso (2001), este autor establece distintos tipos de miradas del receptor sobre las imágenes: la mirada canónica o institucional obedece a una lectura ya establecida procedente de un ámbito de cultura determinado; la mirada manipulada tiene códigos subliminales que guían al receptor en su lectura, este puede ser o no consciente de dichos códigos; la mirada propia o personal, como su nombre indica, deja al lector libre para actuar. «En cierto modo se puede relacionar con la noción de lectura de resistencia que sugieren los estudios culturales, mediante la cual el espectador interpreta imágenes impuestas de un modo personal o diferente a como le vienen impuestas por los medios [...]» (Gómez Alonso, 2001: 43); la mirada imprevisible, es ese hecho inesperado hacia el que el espectador desvía la atención, debido al impacto.

Pero las miradas y los juegos de miradas también pueden reflejar, entre otras sensaciones, horror, deseo o rechazo por algo que no está dentro del campo visual del espectador, generando así suspense. A su vez, el espectador «establece juegos de identificación con lo que mira, busca parecidos entre personajes, actores o historias que le resultan familiares» (Gómez Alonso, 2001: 47).

Además, para captar la atención del espectador hay otras estrategias audiovisuales reflejadas en las coordenadas espacio-temporales de la narración que, según Gómez Alonso (2001), se utilizan en los relatos actualmente, y son el impacto y la velocidad. Mientras que el impacto se relaciona con la noción de sensación, la velocidad, aunque procede de la necesidad

barroca de reflejarse en el mundo en actividad, se entiende como la intención de mostrar la mayor cantidad de información en el menor tiempo posible. Para esto, se tienen en cuenta la velocidad a la que puedan pasar las imágenes, pero también el sonido que las acompaña, que puede modificar por completo la velocidad de estas y, con ello, el dinamismo del discurso.

A lo largo de su historia, la comunicación audiovisual se ha concebido de diferentes formas: «como reflejo de la realidad, como enmascaramiento de la realidad y, finalmente, como ausencia de la realidad» (Gómez Alonso, 2001: 105). Esta ha pasado de la observación sagrada de sus formas a la contemplación como objeto de seducción, por ello también han cambiado los criterios de percepción. Gómez Alonso pone el ejemplo de una imagen que, en otra época, puede constituir una reliquia y que, llevada a un museo posteriormente, adquiere el valor de obra de arte, con lo cual es el espacio el que le da ese valor. Alude también a los continuos cambios de los entornos de exhibición visual, que se presentan como escaparates para mostrar las posibilidades artísticas actuales. Gracias a todo ello, afirma, unido a los nuevos procesos creativos, se está construyendo un cambio en la mirada del espectador.

2.5. Conclusiones

Tras haber analizado la procedencia de los términos cinematográfico y fílmico y las aportaciones de Metz (1973) al respecto, concluimos que es más apropiado hablar de escritura fílmica y de lenguaje cinematográfico, por los siguientes motivos:

- la escritura cinematográfica no tendría sentido ya que el conjunto de códigos que designa la palabra «cinematográfico» no cabe en la escritura, al no ser esta ni un código, ni un conjunto de códigos, sino un trabajo sobre ellos y, como el resultado de tal trabajo es el filme, la escritura será fílmica.
- el lenguaje cinematográfico, por su parte, es el que construye los textos con códigos y subcódigos.

En cuanto a especificidades dentro de la literatura y del cine, resaltábamos la importancia de la verosimilitud en el relato de una forma natural y el riesgo, para el sentido del texto, de dejar cuestiones narrativas abiertas que puedan ser malinterpretadas por el lector (o por el espectador), si no entendiera las convenciones de una época distinta a la del momento de la lectura (o del visionado de la película). Así, aludíamos a los términos de núcleo y satélites de Chatman (1990), los primeros referidos a los momentos de la narración que originan puntos decisivos en los acontecimientos y los satélites, encargados de describir, rellenar y desarrollar la narración.

En lo que a la descripción se refiere, destacaba Faro Forteza (2015) la diferencia entre narrar en la novela, para lo cual, habitualmente, se para el relato y se centra en aquello que se

quiere destacar, y narrar en el cine, donde basta con mostrar lo que se desea. En el cine, empezábamos a resaltar el contexto, elemento que vendría en relación con las convenciones que mencionábamos más arriba, y García Jiménez (1993) hablaba de la posibilidad de hacer referencia a «la narrativa de tal película». La narratología, en cine, por su parte, era definida por este mismo autor como una disciplina autónoma basada en la teoría semiótica que tiene que ver con el análisis teórico de textos audiovisuales. Bordwell (1996), por su parte, se aleja de la comparación de literatura y cine y propone que la percibamos como una actividad formal y no como proceso para llegar a un medio. Dicho lo cual, consideramos que podemos hablar de «la narrativa de *L'écume des jours*», aunque quizás sería más preciso referirnos a ella como narratología, pues a lo largo de estas páginas no hacemos sino analizar los textos audiovisuales desde la teoría semiótica.

Del tiempo, hacíamos dos grandes divisiones en explícito e implícito, siendo el primero el que venía señalado en referencias directas y puntuales (días, meses, ...) y el implícito aquel al que se añadiría, además de lo anterior, el tiempo que deriva de las formas verbales utilizadas. Según esto, el tiempo narrativo en *L'écume des jours* es implícito, ya que no es un tiempo al que se aluda directamente por la mención en días, meses o años, sino un tiempo que, efectivamente sucede, pero que no se cuenta.

Además, hablábamos de tiempo de la historia (acontecimientos) y tiempo del relato (narración de dichos acontecimientos). Como el tiempo de la historia no está expresado en días, meses o años, en el caso de *L'écume des jours*, nos fijamos en los acontecimientos –tal y como dice Genette (1972) cuando define el tiempo de la historia– y entonces, son la evolución de la enfermedad de Chloé y de las relaciones de parejas, las que marcan los tiempos de la novela. Y seguíamos la clasificación del tiempo de Meunier (2004) establecida en elipsis, pausa, escena y sumario (o resumen), relacionadas con la velocidad de la historia que, a su vez, tenía que ver con el tiempo de la historia y la extensión del texto (350 páginas en el caso de la obra en su edición francesa y 255 páginas, en el caso de la edición española de Cátedra con la que hemos trabajado).

Otra de las grandes aportaciones al tiempo del relato la hacía Dumont (2007), que mencionaba el orden, la duración y la frecuencia y que, a su vez, estaban relacionadas con la clasificación de Meunier (2004). Así, entre ellos, logran tejer un todo bastante complejo de interacciones que van a estructurar este aspecto de la narración. En el cine, la misma Meunier (2004) habla del tiempo como el mayor problema al intentar adaptar una obra literaria, por la diferencia de categorías temporales entre una y otra arte y el reducido tiempo de película en el que se debe insertar la historia escrita. Algunos recursos temporales en el cine citados por

Chatman (1990) son las hojas de calendario o las fechas a pie de página, además de las elipsis obligadas y las voluntarias.

Dicho esto, en *L'écume des jours* (novela) no consideramos que haya elipsis ni, por consiguiente, paradas del relato; en cambio, sí hay bastantes descripciones en las que el autor deja de contar para describir, pero Vian enriquece tanto el relato con ellas que no se aprecia una disminución de la velocidad del relato. Como Dumont (2007), relegamos la escena y el resumen a un segundo plano, por no ser de importancia en este caso concreto. En cuanto a la frecuencia, en *L'écume des jours* se repiten temáticas, pero el hecho que acontece es un hecho único. Al hilo de esto, el enfoque que mejor encaja con la novela de Vian es el interno, en el que el ritmo del narrador va unido a la conciencia de Colin que, como veremos, solo conoce una parte de la verdad, de hecho, lucha durante toda la novela para evitar el fatal desenlace que sucederá.

L'écume des jours de Belmont es inferior en tiempo que la adaptación de Gondry, con lo cual es de entender que se han suprimido más aspectos. Además de los criterios personales que se han seguido para adaptar esta obra al cine, se podría decir que Belmont decidió dar más importancia a ciertas partes e, incluso, suprimir otras, quizás por cuestiones de temática. En esta adaptación sí que encontraremos, pues, algunos casos de elipsis.

También relacionaba con el tiempo Dumont (2007) al narrador, al que señalaba como «una pasarela entre el presente y el espacio temporal del documento fílmico» (Dumont, 2007: 40). Así, le toca al espectador descubrir la presencia del narrador a través de elementos como el montaje, el marco o la puesta en escena, aunque también influyen la lengua y la cultura del espectador. Evidentemente, sean cuales fueran los narradores en las dos versiones de *L'écume des jours*, los espectadores de 1968 y de 2013 son, con toda probabilidad, muy diferentes, pues, si bien coinciden lengua y cultura (francesas) en ambas películas, la realidad cultural de esos espacios enunciativos y temporales no va a ser la misma en esos dos momentos. Este factor hará que las percepciones sean diferentes. Vemos, de este modo, cómo están relacionados los conceptos de narración con los de espacio y percepción.

García Jiménez (1995) alude al aspecto anterior, el tiempo, y lo relaciona con el de espacio para plantearlos como categorías en el pensamiento humano y referirse a un espacio como condición objetiva. Al hablar del espacio narrativo distinguía entre el plano del lingüista, cuando dicho espacio se limitaba a ordenar relaciones físicas, y el plano del retórico, cuando lo que ordena son relaciones que trasciende. Chatman (1990), a su vez, distinguía entre espacio e historia del espacio, concepto más fácil de abordar en la narración visual con las imágenes de pantalla. Las imágenes, concepto clave en este trabajo de investigación, serán de vital importancia, junto con el punto de vista, a la hora de determinar

el espacio, ya que cambiará la forma en que se perciba según lo haga el espectador, el narrador o el autor de la obra. También puede suceder que una obra no sea escénica, es decir, que no esté ubicada en un lugar concreto, esto dificulta la representación cinematográfica, en la que se necesita un espacio de ubicación de las imágenes. En la descripción verbal, además, se aportan muchos detalles que pueden ser recogidos en una sola imagen filmada. En una obra como *L'écume des jours* con gran carga surrealista, este espacio nos parece realmente interesante pues, si bien siempre imaginamos cuando leemos, siguiendo las descripciones, enlazando con nuestro bagaje personal, el hecho de leer sobre construcciones que no existen hace que ese espacio que vamos a crear en nuestra mente sea especialmente abstracto, pues habrá de construirse desde la nada, por primera vez.

Si nos ceñimos al estudio del espacio narrativo como signo, siguiendo a García Jiménez (1993), distinguiremos tres tipos de signos: los que remiten al mundo exterior, los que remiten a una instancia de la enunciación y los que remiten a otro signo separado del mismo enunciado. El espacio podría desempeñar las tres funciones, destacando,

- por un lado, su valor referencial, sin ir más lejos, con todas las alusiones a referencias externas que presentaremos en la parte práctica de este trabajo de investigación sobre *L'écume des jours*, que hacen entender el sentido retórico implícito en la mente del autor al escribir sobre tantos temas que tienen esa segunda lectura;
- por otro lado, su valor deíctico o conectivo, cuando la referencia es a algo o a alguien. En este caso, podemos poner el ejemplo de todos esos músicos de jazz a los que menciona directamente, como a Ellington;
- por último, el espacio puede tener un valor anafórico, cuando remite a otro signo, cuando se refiere al sistema de la obra narrativa y esto sirve para organizar el relato.

Coincidimos con García Jiménez (1993) en que las pautas para la organización de los espacios son determinadas por cada autor. Así, aunque las adaptaciones trabajadas procedan de la novela de Vian, cada uno de los directores ha sabido darle su toque personal en la mencionada organización de los espacios. De las tres dimensiones que propone, *L'écume des jours* pertenecería, desde nuestro punto de vista, a la topológica, pues toma el espacio como símbolo de una cultura (y no como motivo o como significado, a las que pertenecerían las dimensiones tópica y topográfica respectivamente). Además, la topológica incluye la aparición del autor por su ideología y su inconsciente, de cuya existencia ya no dudamos en la obra.

En lo que al lenguaje se refiere, este tiene que adecuarse al personaje si quiere recrear una realidad, aunque esta sea imaginada. Sin embargo, también tiene como objetivo imaginar y crear y, a este respecto, Vian otorga al cocinero un lenguaje refinado más propio de un

burgués que de alguien de su profesión. Así, crea una realidad que es la suya propia y es la que va a ir conformando lo que llamamos el universo de Vian. Del mismo modo que, en la conformación de este universo del autor, desempeñan un papel importante los neologismos.

El papel de la música como lenguaje también es de suma importancia, y no solo en el código narrativo audiovisual, sino también en el literario. Es lo que sucede, justamente, en la obra que analizamos. Así, la mención de una melodía no se hace al azar, siempre significa algo más en la narración, desde un acontecimiento que está por llegar hasta una emoción o una alusión a referentes culturales. En el cine, incluso, intenta suplir lo que la imagen no puede mostrar. Por otra parte, cuando hablábamos del lenguaje en el cine, destacábamos el *transfert* narrativo de García Jiménez (1993), utilizado cuando había un cambio de lenguaje y aplicado en los casos concretos del guion, la adaptación y el comportamiento migratorio de los motivos narrativos, dentro de los cuales encontramos la contaminación icónica, proceso presente, a menudo, en las reinterpretaciones.

En el apartado de audiencia y recepción de textos subrayábamos los conceptos de percepción y de sensación visual, donde la percepción era planteada como procedimiento cognitivo, influido por factores socioculturales y personales, mientras que la sensación era un hecho innato, solo relacionado con los sentidos. En *L'écume des jours*, distinguiendo estos conceptos de percepción y de sensación, podríamos explicar cómo recibimos todas las imágenes analizadas en este trabajo de investigación. Todas, claro está, antes de ser analizadas. La percepción, pues, estaría relacionada con la atención y nada tendría que ver con los sentidos, pues incluso cuando hablamos de sensación física, dicha sensación estaría construida en la mente. La sensación visual, por el contrario, sí que estaría relacionada con nuestros sentidos, sería una impresión producida por ellos. En el caso que nos ocupa, podemos no saber nada sobre Boris Vian, pero que las imágenes que veamos en las adaptaciones cinematográficas estimulen alguno de nuestros sentidos por diferentes razones, como la conexión de ideas con percepciones anteriormente vividas, lo que va a hacer que el cerebro asocie también las sensaciones y que se produzcan ilusiones visuales. También en este apartado sacábamos a colación el concepto de mirada, de Gómez Alonso (2001). De todas las que él propone, la que más encaja, dentro de las definiciones, para *L'écume des jours* es la mirada propia o personal, que deja al lector libre para actuar y que se puede incluso relacionar con la lectura de resistencia, propuesta por los estudios culturales y que también sugiere la interpretación de imágenes por parte del espectador de una manera personal. Digamos que la consideramos personal porque, si no se conoce todo el trasfondo cultural analizado, es posible que cada espectador interprete un universo paralelo, que no sea el de Vian. También habla Gómez Alonso (2001) de los juegos de miradas, tanto dentro de la película –que sin duda se

intercambian los actores en *L'écume des jours*– como generadas por el espectador, al sentirse identificado por lo que ve. Del mismo modo, este autor cita las diferentes formas de ver la comunicación audiovisual a lo largo de los tiempos y, por lo tanto, de los diferentes criterios de percepción.

Hablábamos, por último, de las lecturas interpretativas para la obtención de datos iconológicos, que son las que van a ayudar a interpretar la imagen y a entender el significado intrínseco de la obra audiovisual.

3. LA IMAGEN

En este apartado desgranaremos todo lo relativo a la imagen necesario para este trabajo de investigación. Así, expondremos el concepto en sí (usos y significados), que relacionaremos con la teoría semiótica, y haremos un recorrido por las bases en las que se asienta y por otros estudios importantes hechos por autores como Eco (1974), García Jiménez (1995), Chandler (2007) o Joly (2014). Posteriormente, hablaremos de los elementos intersemióticos relacionados e introduciremos, entonces, el cine y la literatura. Basándonos en el concepto de «paratraducción» la Universidad de Vigo y enlazando toda la teoría presentada, llegaremos a un nuevo término, el de «paradaptación».

La otra mitad del apartado estará dedicada, por una parte, al análisis de la imagen: relaciones con aspectos ya mencionados como la mirada, funciones, intenciones del autor o condicionantes como el contexto; y, por otra, a la relación de la imagen con la cultura, también relacionada con las miradas del espectador, diferente según desde la cultura que la imagen sea observada.

3.1. El concepto de imagen: usos y significados

Una de las definiciones más antiguas de imagen la da Platón en *La República*: «Llamo imágenes ante todo a las sombras y, en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua y en todo lo que es compacto, pulido y brillante y a otras cosas semejantes [...]» (Platón, 1990: 364). Según el DRAE (2001), la palabra imagen procede del latín *imāgo*, *-inis* y estas son sus diferentes acepciones:

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.
2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.
3. f. Ópt. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.
4. f. Ret. Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada, como en *las monedas en enjambres furiosos* (Real Academia Española, 2001).

En este apartado sobre la imagen, basaremos nuestra investigación en la teoría y práctica de Martine Joly, profesora emérita de la Universidad de Burdeos 3 Michel de Montaigne –donde imparte clases de semiología de la imagen y del cine– por parecernos su material publicado, y en concreto su obra más reciente *Introduction à l'analyse de l'image*, de gran importancia e interés no solo para ir desde el análisis de la imagen fija hasta el estudio de la imagen en movimiento, sino también para interrogarnos sobre los diferentes significados de la imagen y sus funciones, además de su interpretación.

Para Joly (2014) resulta muy complicado dar una definición sencilla al término de imagen, teniendo en cuenta la gran cantidad de significados que atienden a empleos

totalmente distintos. Para esta autora, lo más sorprendente es que, a pesar de ello, se entiende. «Comprendemos que indica algo, aunque no siempre nos dirija a algo visible, toma algunos rasgos del plano visual y, en cualquiera de los casos, depende de la producción de un tema: imaginario o concreto, la imagen pasa por alguien, que la produce o la reconoce»²⁷ (Joly, 2014: 11). Esto no quiere decir, asegura, que las imágenes tengan que ser siempre culturales, la naturaleza también nos las ofrece como demuestra la definición hecha por Platón.

En cuanto a los orígenes de la imagen, menciona su antigüedad remontándose a la época del paleolítico para recordar las pinturas que nuestros ancestros realizaban a modo de comunicación. Se las considera imágenes porque imitan la realidad aunque, según ella, parecen estar relacionadas con la magia y la religión. Precisamente hablando de religión, menciona «images»²⁸, tan presentes en la religión judeocristiana y en el arte occidental. De hecho, también representa un problema ya que la Biblia prohíbe fabricar imágenes y adorarlas. Hasta el Renacimiento, con la separación de las representaciones religiosa y profana, no llegarán los géneros pictóricos. Por lo tanto, en el campo del arte, la imagen sí que está unida a la representación visual.

Pero esta palabra también está relacionada, dice Joly (2014), con reflexiones filosóficas hechas por Aristóteles o Platón ya que, como buena imitadora, para unos engaña y para otros educa. Asimismo, la encontramos unida a representaciones mentales como el sueño,

la imagen mental corresponde a la impresión que tenemos cuando, por ejemplo, hemos leído u oído la descripción de un lugar, de *verlo* casi como si estuviéramos ahí. Una representación mental se elabora de modo casi alucinatorio, y parece coger sus características de la visión. Lo vemos²⁹ (Joly, 2014: 16).

Esta autora distingue la imagen del esquema mental en que este es una estructura formal interiorizada y posteriormente asociada a un objeto a través de rasgos visuales. Respecto a esto, podemos avanzar que, lo que tendríamos al leer *L'écume des jours* o al ver cualquiera de sus adaptaciones al cine, sería una imagen mental más que un esquema mental.

De igual modo, García Jiménez (1995), distingue la imagen del discurso de la imagen visual, diciendo de esta última que «es un espejo en el que se refleja el mundo exterior al

²⁷ Traducción de la autora del original: «Nous comprenons qu'il indique quelque chose qui, bien que ne renvoyant pas toujours au visible, emprunte certains traits au visuel et, en tout état de cause, dépend de la production d'un sujet: imaginaire ou concrète, l'image passe par quelqu'un, qui la produit ou la reconnaît» (Joly, 2014: 11).

²⁸ Imágenes de santos, cuya acepción también queda reflejada en el diccionario de la RAE con la expresión «quedar para vestir imágenes», sinónima de «quedar para vestir santos» o, lo que es lo mismo, quedarse soltero.

²⁹ Traducción de la autora del original: «L'image mentale correspond à l'impression que nous avons, lorsque, par exemple, nous avons lu ou entendu la description d'un lieu, de le voir presque comme si nous y étions. Une représentation mentale s'élabore de manière quasi hallucinatoire, et semble emprunter ses caractéristiques à la vision. On voit» (Joly, 2014: 16).

sujeto» (García Jiménez,1995: 205) y de la imagen del discurso, en la que hay un proceso perceptivo, que «la imagen es el efecto y resultado de un procesamiento» (García Jiménez, 1995: 205) y que, como tal, forma parte de una operación cognitiva. Lo interesante, en cualquier caso, es lo cerca que todo ello está del sueño, el recuerdo de un sueño a menudo es similar a recordar una película, ya no porque lo hayamos visto sino, dice Joly (2014), sino porque al despertar nos damos cuenta de que esa realidad no existe.

En cuanto a la expresión a través de imágenes, y aquí es cuando la autora relaciona la palabra imagen con metáfora, se relaciona la imagen fija con la fílmica y con la representación mental de estas en una categoría social determinada o en una persona, es decir, podemos «tener cierta imagen» de alguien. Imagen, pues, es sinónimo de metáfora, lingüísticamente hablando. Y es que ambas «consisten en emplear una palabra por otra según su relación analógica o comparativa»³⁰ (Joly, 2014: 18). Así, del mismo modo que utilizamos apelativos según las características que deseamos resaltar, creamos nomenclaturas asociadas a cosas por su similitud de imagen. Joly destaca también la imagen como un procedimiento expresivo «rico, inesperado, creativo y hasta cognitivo, cuando la cercanía de los dos términos (explícito e implícito) necesita de la imaginación y el descubrimiento de puntos comunes insospechados entre ellos»³¹(Joly, 2014: 18). Es lo que sucede en obras surrealistas, tanto literarias como cinematográficas.

Joly (2014) se refiere con *nouvelles images* (nuevas imágenes) a aquellas realizadas por ordenador, denominadas así en 2014 y que, en los últimos tiempos, con el avance tecnológico, han pasado al cine creando mundos virtuales e imágenes que parecen reales. Hace pioneros de esto a la publicidad y a los vídeo clips. La voz inglesa *morphing* (transformación de una imagen) que consiste, justamente, en aplicar «transformaciones digitales a imágenes “reales” escaneadas, permite manipulaciones ilimitadas de imágenes que pueden ofrecer desarrollos “fantásticos” para la ficción [...]»³² (Joly, 2014: 21). Por supuesto, no hay que olvidar la introducción de este tipo de imágenes en los decorados reales y también a la inversa, decorados creados con imágenes virtuales. Muy en relación está el holograma, que es una imagen láser tridimensional. A este compendio de nuevas imágenes, también se les

³⁰Traducción de la autora del original: «[...] ils consistent à employer un mot pour un autre en raison de leur rapport analogique ou de comparaison» (Joly, 2014: 18).

³¹Traducción de la autora del original: «[...] riche, inattendu, créatif, et même cognitif, lorsque le rapprochement de deux termes (explicite et implicite) sollicite l’imagination et la découverte de points communs insoupçonnés entre eux» (Joly, 2014: 18).

³²Traducción de la autora del original: «[...] transformations numériques sur des images “réelles” scannérisées, permet des manipulations illimitées des images qui peuvent offrir des développements “fantastiques” pour la fiction [...]» (Joly, 2014: 21).

denomina imágenes virtuales, aunque Joly (2014) distingue que esta acepción ya existía para aquellas producidas por la prolongación de rayos de luz.

Si entramos en el audiovisual narrativo, la imagen, según García Jiménez (1995) «no sólo es “vista”, sino “mirada” y sometida, en cuanto objeto de la mirada, a un proceso de selectividad por una doble vía: la atención (visión intencional central y periférica) y la indagación» (García Jiménez, 1995: 205). La atención central vendría a ser «la focalización sobre los aspectos más importantes del campo visual» (García Jiménez, 1995: 205), contraria a la atención periférica, y la indagación visual sería el «proceso que encadena varias fijaciones en secuencia sobre una misma escena visual para explorar en detalle» (García Jiménez, 1995: 206). Este término guarda estrecha relación con la atención y la información. Según sendas investigaciones clínicas y quirúrgicas sobre asimetría cerebral realizadas en EE. UU. y recogidas por García Jiménez,

la percepción y lectura de la imagen secuencial obedece [...] a la actividad cruzada de ambos hemisferios: el derecho identifica las imágenes y el izquierdo responde de su elaboración serial. La configuración discursiva de las imágenes estriba en la función asociativa y en la memoria gestionada por el hemisferio izquierdo (García Jiménez, 1995: 206).

Así pues, existe la narración verbal, que estará conectada con el hemisferio izquierdo y la narración icónica, con el derecho. Esta permite que se siga más fácilmente la narración, porque se construye a un nivel mental más lúdico.

Cuando habla de los usos que se le suele dar a la palabra imagen, Joly (2014) dice que actualmente está asociada a la imagen mediática, no obstante, distingue la televisión de la publicidad ya que, aunque es cierto que podemos encontrar publicidad en la televisión, también hay publicidad en muchísimos otros medios—impresos, en Internet, y hasta en la radio—. Entre las confusiones más importantes a las que esta asimilación da lugar, se encuentra la confusión entre imagen fija y animada, puesto que decir que la imagen mediática es la televisión, sería olvidar, afirma, otros medios de expresión visual como la fotografía o la pintura con los que la televisión coexiste. No obstante, apunta que la abundancia de imágenes digitales que circulan en los últimos tiempos a través del móvil o de Internet va disminuyendo esta confusión y aumentando su contemplación, como se hace con las imágenes fijas.

Rivera Betancur y Correa Herrera (2006) exponen, al estudiar la imagen en la narrativa audiovisual, que además de guardar relación con el relato que acompañan, dichos relatos también influyen en la imagen, en una reciprocidad y, por lo tanto, hace posible la construcción del sentido por parte del espectador. Por eso creen necesario ahondar en los análisis de la imagen audiovisual en estos últimos tiempos en que esta se sigue desarrollando ya que «lo audiovisual es mucho más que la suma de un elemento visual y un elemento

auditivo y que en este lenguaje pueden encontrarse rasgos característicos de lo verbal, lo proxémico y lo metalingüístico» (Rivera Betancur y Correa Herrera, 2006: -). Es más, creen un error el haber desdeñado a menudo el papel del sonido a favor de la imagen, porque esta última puede ser construida por el espectador a partir de otros estímulos sensoriales. Todo ello sin olvidar la intención comunicativa del emisor, que también reconstruye en el relato audiovisual su propia mirada. Así, volvemos a la idea de la imagen como una mera posibilidad de representación –en la que entran en juego las vivencias del espectador y su carga emotiva– y en su gran potencial de estudio y de investigación.

Pantoja Chaves (2007) habla de una lucha del texto y de la imagen a lo largo de la historia en la que parece que uno de los dos ha de ser sometido, y destaca, como los anteriores, la importancia de la imagen en los últimos siglos. Así, dice de tal lucha que, justo por el hecho de haber sido perpetuada, ha contribuido al diálogo entre texto e imagen y que, si durante cientos de años el hombre se ha formado en letras, recogidas estas en multitud de soportes, desde la aparición de la imagen (y él se centra especialmente en la fotografía), esta «ha cobrado un valor y una importancia de la que había carecido, pero de la que siempre se le había presumido en cuanto a su utilidad y en sus distintas aplicaciones» (Pantoja Chaves, 2007: 186). También debemos a la imagen, según él, algo tan relevante como la construcción de una memoria visual del hombre.

Ya en 1985, Goytisolo Gay hablaba de la importancia de las imágenes en la literatura, aunque aludía a estas como referencias culturales en el imaginario del lector que eran utilizadas luego como cliché. A mayor cantidad de imágenes, mayor probabilidad de interpretación cultural del lector (y de encasillamiento social). Constatava así la dificultad de aquellos autores que apostaban por salir del cliché y escribir algo nuevo, del mismo modo que sucedía con las editoriales que apostaban por ellos. Afirmaba, pues, que vende más la imagen que espera tener el lector extranjero que el propio valor literario del texto.

Imagen audiovisual, histórica, cinematográfica, en formas literarias, real o figurada, física o en relación con la referencia cultural, de lo que no nos cabe duda es del valor que actualmente ocupa en multitud de campos, desde los que se siguen estudiando posibles interpretaciones.

En la siguiente tabla sobre la imagen nos proponemos recoger las definiciones expuestas en este marco teórico, así como aquellas aportaciones de los autores que, sin ser definiciones, merecen ser destacadas por su relevancia para este trabajo de investigación, así como los conceptos clave en cada uno de ellos.

Autor (año de referencia)	Definición	Aportaciones destacadas para este trabajo	Conceptos clave
Platón (1990)	«Llamo imágenes ante todo a las sombras y, en segundo lugar, a las figuras que se forman en el agua y en todo lo que es compacto, pulido y brillante y a otras cosas semejantes [...]».	Relación de imagen con naturaleza.	Sombras, figuras acuáticas, compacto, pulido, brillante
Real academia española (2001)	<p>1. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.</p> <p>2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.</p> <p>3. f. Ópt. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.</p> <p>4. f. Ret. Recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada, como en <i>las monedas en enjambres furiosos</i>.</p>	Representación o semejanza, unidas a la recreación a través de elementos imaginarios por parte de un artista (acepciones 1 y 4).	Figura, estatua, sagrado, luz, realidad, imaginación
Joly (2014)	<p>«Procedimiento expresivo “rico, inesperado, creativo y hasta cognitivo, cuando la cercanía de los dos términos (explícito e implícito) necesita de la imaginación y el descubrimiento de puntos comunes insospechados entre ellos”»</p> <p>- Imagen mental: impresión que tenemos cuando, por ejemplo, hemos leído u oído la descripción de un lugar,</p>	<p>- Imágenes como representación de otra cosa que no necesariamente tiene que ser cultural, también puede estar referida a la naturaleza.</p> <p>- Relación de la imagen a representaciones mentales como el sueño</p> <p>- Relación de la imagen fija con la fílmica y con la representación mental de estas.</p> <p>- Imagen como sinónimo de metáfora, lingüísticamente</p>	Invisibilidad (imaginación), productor, reconecedor, representación mental, imagen mental, metáfora, naturaleza

	de <i>verlo</i> casi como si estuviéramos ahí. Una representación mental se elabora de modo casi alucinatorio, y parece coger sus características de la visión. Lo <i>vemos</i> .	hablando.	
García Jiménez (1995)	Imagen del discurso: «la imagen es el efecto y resultado de un procesamiento» Imagen visual: «es un espejo en el que se refleja el mundo exterior al sujeto».	Oposición entre imagen del discurso e imagen visual, la primera unida a un procesamiento.	Imagen del discurso, imagen visual, procesamiento, espejo (reflexiones de luz)
Rivera Betancur y Correa Herrera (2006)	No proporciona definición.	Imagen en la narrativa audiovisual: reciprocidad imagen/relato = sentido	Reciprocidad imagen/relato

Tabla 3: definiciones y aportaciones de la imagen

Podemos comprobar que, como afirma Joly (2014), es sumamente complicado dar una definición ajustada al término de imagen, pero encontramos coincidencias entre las aportaciones de los diferentes autores a lo largo de diferentes épocas. Por ejemplo, algunos de los conceptos claves señalados que, o bien son sinónimos, o guardan alguna relación: figuras / estatuas; sombra / luz / brillante/ espejo; o imaginación, que se repite, aunque no literalmente, en varios de los autores.

3.2. La imagen y la teoría semiótica

La semiótica es una ciencia reciente, del siglo XX, y como tal, aún tiene cierta tendencia al rechazo. Sin embargo, basa sus raíces en la antigüedad griega, concretamente en la medicina y la filosofía del lenguaje. En cuanto a su etimología, apunta Joly (2014) que, aunque los términos de semiótica y semiología son muy parecidos, no son sinónimos. El primero, de origen americano, se refiere a la filosofía del lenguaje mientras que semiología, de origen europeo, se refiere al estudio de lenguajes particulares como, en este caso, el de la imagen. Lo que tienen en común es que ambos proceden del término griego *σήμιον* (signo). Así, dice, en referencia a esa procedencia médica de la antigüedad de la que hablábamos, existía una disciplina llamada «semiología» –que aún existe en medicina– que consistía en estudiar la interpretación de los signos de las enfermedades. En la antigüedad, el lenguaje

también era considerado un sistema de signos que permitía la comunicación entre los hombres.

Sin entrar en profundidad en el tema, cabe mencionar las bases establecidas por Saussure en 1916 sobre las unidades constitutivas de la lengua (fonemas y monemas o signos lingüísticos) o sobre la escasa relación entre sonido y sentido o entre significante y significado. También es necesario nombrar a Peirce (1978) quien establece una teoría general de signos y una tipología que recoge la lengua, pero dentro de una amplia perspectiva. Del signo dice que podemos percibirlo con nuestros sentidos pero que, además, suele tener significados más allá de la simple percepción por los sentidos –como la palidez, una nube gris o el olor a humo–. Peirce sitúa a la imagen dentro de la categoría de icono, por tener el significante una relación analógica con lo que representa, aunque dentro del icono destaca el diagrama –que tiene una analogía relacional, interna al objeto– y la metáfora, que constituiría un paralelismo cualitativo.

Tanto Eco (1974) como Chandler (2007) hacen referencia a Saussure y a Peirce cuando intentan establecer una definición de la semiótica. Y es que estamos de acuerdo con Eco (1974) en que la difusión y definición de una disciplina como la semiótica puede presentar un problema de límites. Para delimitarlos, como bien dice este autor, nada mejor que hacer alusión a los autores que la mencionaron antes de ser conocida como semiótica. En efecto, según Saussure (1916),

la lengua es un sistema de signos que expresa ideas y, por lo tanto, es comparable a la escritura, a la lengua de signos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Ella solo es lo más importante de estos sistemas. Así, podemos concebir una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría parte de la psicología social y, en consecuencia, de la psicología general; la llamaremos semiología (del griego *sémeion*, “signo”). Nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes las rigen [...] ³³ (Saussure, 1916: 33).

Para Eco, esta, que es una de las primeras definiciones, está incompleta por el uso de la palabra «signo» que, para Saussure, es la unión de un significado con un significante, lo cual excluiría muchos fenómenos que hoy consideramos dentro del campo de la semiótica.

Cuando Eco analiza la definición de Peirce, en la que este último se define como un pionero «en el trabajo de la naturaleza esencial y variedades fundamentales de semiosis posibles...» (En Eco, 1974: 19), la equipara a la lógica y, nuevamente, a los signos. Peirce entiende por semiosis «una relación de estímulo y reacción entre dos polos» (En Eco, 1974:

³³ Traducción de la autora del original: «La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc., etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes.

On peut donc concevoir *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale* ; elle formerait une partie de la psychologie sociale et, par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons *sémiologie* (du grec, *sémeion*, «signe»). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent [...]» (Saussure, 1967: 33).

20), pero la crítica de Eco es que se hace necesario un tercer elemento que haga que «el signo represente su objeto para el destinatario» (Eco, 1974: 20).

Chandler (2007), por su parte, cuando compara las dos definiciones de Saussure y de Peirce, a los que menciona como los padres de la semiótica, apunta que mientras para el primero, «la semiología era una ciencia que estudiaba el papel de los signos como parte de la vida social»³⁴ (Chandler, 2007: 3), para Peirce, el campo de estudio semiótico era la «“doctrina formal de signos”, lo cual guardaba más relación con la lógica»³⁵ (Chandler, 2007: 3).

Así, vemos como las opiniones de Eco (1974) y de Chandler (2007), aunque separadas en el tiempo, coinciden en el análisis y apuntan algunos vacíos y algunas discrepancias desde las teorías iniciales hasta las actuales.

Cuando Joly (2014) hace un recorrido por los estudios de Peirce, 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 esta 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. Así pues, uno de los primeros grandes principios que deja claro en su obra a este respecto es que una imagen es *heterogénea*, porque reúne diferentes categorías de signos: «“imágenes” en el sentido teórico del término (*signos icónicos*, analógicos), pero también signos *plásticos*: colores, formas, composición interna, textura y la mayoría de las veces también *signos lingüísticos*, del lenguaje verbal» (Joly, 2014: 30)³⁶.

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. En efecto, afirma la autora «un signo solo es “signo” si “expresa ideas”, y si provoca en la mente de aquel o aquellos que lo perciben un razonamiento interpretativo»³⁷ (Joly, 2014: 23). Siendo esto tan general, cualquier cosa podría ser un signo, pero la semiótica consiste en establecer las diferentes

³⁴ Traducción de la autora del original: «[...] a science which studies the role of signs as part of social life» (Chandler, 2007 : 3).

³⁵ Traducción de la autora del original: «[...] «formal doctrine of signs» which was closely related to logic» (Chandler, 2007 : 3).

³⁶ Traducción de la autora del original: «[...] des “images”, au sens théorique du terme (des *signes iconiques*, analogiques), mais aussi des *signes plastiques*: couleurs, formes, composition interne, texture, et la plupart du temps aussi des *signes linguistiques*, du langage verbal» (Joly, 2014: 30).

³⁷ Traducción de la autora del original: «[...] un signe n’est “signe” que s’il “exprime des idées”, et s’il provoque dans l’esprit de celui ou ceux qui le perçoivent une démarche interprétative [...]» (Joly, 2014: 23).

categorías de signos, si las hubiera y si, dentro de los diferentes tipos de signos, estos se rigieran por leyes propias.

García Jiménez (1995), por su parte, apunta tres problemas a la imagen como signo: «sus analogías con el signo lingüístico, su condición de copresente (con signos del sistema verbal) y su capacidad para configurar un discurso narrativo» (García Jiménez, 1995: 225). Por esto se propone diferenciar entre el referente, el significante y el significado, que son los elementos constituyentes, y explicar la naturaleza del signo icónico, donde además de explicar los lazos de semejanza que han de existir, quede claro que esa semejanza esté en la imagen como signo. El primer punto lo resume brevemente definiendo referente como «el objeto de la realidad al que remite» (García Jiménez, 1995: 225), significante, como «la sustancia expresiva del signo» (García Jiménez, 1995: 225) y signo, como «el concepto que el autor quiere expresar con ella» (García Jiménez, 1995: 225). Así, distingue en la imagen dos niveles de contenido, uno *básico o referencial*, en el que el significado de la imagen coincide con aquello que representa, y un nivel procesado, semiótico o retórico, donde el significado de la imagen viene dado por el autor. En este caso, en la obra de Vian, la balanza se inclinaría del lado de las imágenes pertenecientes al segundo grupo, pues en muchas de las metáforas encontradas, son los autores los que aportan el significado. Para el segundo punto, alude a otros autores como Eco (1974 / 1976) para apoyar su teoría de que la semejanza de la imagen con el objeto no es suficiente para considerarla un signo ya que no todas las imágenes son signos icónicos y estos pueden ser «analógicos» a la imagen retiniana.

Este es justo el modo en que Joly (2014) hace que se entienda el uso de la imagen a través de la teoría. Según ella, cualquier imagen presenta una analogía. Y es que «material o inmaterial, visual o no, natural o fabricada, una “imagen” es, ante todo, una cosa que se parece a otra»³⁸ (Joly, 2014: 31). Esto puede aplicarse incluso a las imágenes mentales. A continuación, la autora deduce dos consecuencias, la primera, que la imagen queda en la categoría de las representaciones y, si evoca y no es el objeto en sí, la imagen adquiere la categoría de signo. La segunda que, al ser percibida como un signo analógico y funcionar según el parecido que muestre, dicho parecido puede dar lugar a problemas, tanto por exceso –porque se podría confundir con el objeto representado– como por defecto –porque podría dar lugar a equívocos–. Por estas razones, la teoría semiótica, al tomar la imagen como icono o signo analógico, nos puede ayudar a comprender mejor su utilización.

³⁸Traducción de la autora del original: «Matérielle ou immatérielle, visuelle ou non, naturelle ou fabriquée, une “image”, c’est d’abord *quelque chose qui ressemble à quelque chose d’autre*» (Joly, 2014: 30).

García Jiménez (1995), por su parte, recopila otras teorías de percepción de la imagen entre las que destaca la teoría gestaltista, la teoría del lenguaje interior, la generativa y la teoría de la pulsión escópica.

La teoría gestaltista se refiere a la aprehensión de la imagen por el espectador en el momento en que descubre las estructuras profundas de la imagen, que coinciden con las estructuras mentales. La percepción del mundo se basaría en organizar datos sensoriales según categorías más amplias ya establecidas en nuestros cerebros. Así, en este proceso entrarían en juego factores como la atención, la memoria, la imaginación u otros conceptos como el «pensamiento visual» y el «centrado subjetivo», acuñados por Arnheim (1971). El primero relaciona la visión como el sentido más intelectual que tenemos y que está ligado al pensamiento. El pensamiento visual es un tipo de pensamiento más rápido que el que ha de pasar por el lenguaje. El centrado subjetivo viene a ser, como su propio nombre indica, un punto de vista desde el espectador, con unas coordenadas subjetivas y no cartesianas.

La teoría del lenguaje interior 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. «La imagen se estructura como un lenguaje interior» (García Jiménez, 1995: 212). Este lenguaje interior viene a ser un sinónimo de pensamiento, que se manifiesta a través del lenguaje cinematográfico. La teoría del éxtasis, presentada posteriormente por el mismo autor, pero sin ninguna base científica, sino totalmente emocional, se corresponde con una especie de explosión estética en la recepción de una obra.

Las teorías generativas de Colin (1985) parten, al contrario que las expuestas por Arnheim (1971), de pensamientos que pasan por el lenguaje. Este autor, en su teoría hipotética, describe no solo el funcionamiento de la imagen sino también la manera en que el espectador la recibe.

La teoría de la «pulsión escópica» y la mirada, de Lacan (1973), está basada en la necesidad humana de ver y el placer de mirar tomadas como objeto que crea expectativas e intercambio de miradas dentro de una historia, incluyendo en este juego de miradas, las del espectador.

Quedan, pues, definidos los conceptos de semiología y semiótica desde sus inicios hasta sus análisis más actuales, con los que se han contrastado. Así, resaltamos, a grandes rasgos, que el signo no lo es todo en semiótica, sino que necesita de otros elementos externos. Por otra parte, establecemos en este punto los problemas y las soluciones de García Jiménez (1995) a la imagen como signo y exponemos los diferentes modos de percibirla según las distintas teorías propuestas.

Véase el siguiente esquema elaborado para mayor claridad de este punto:

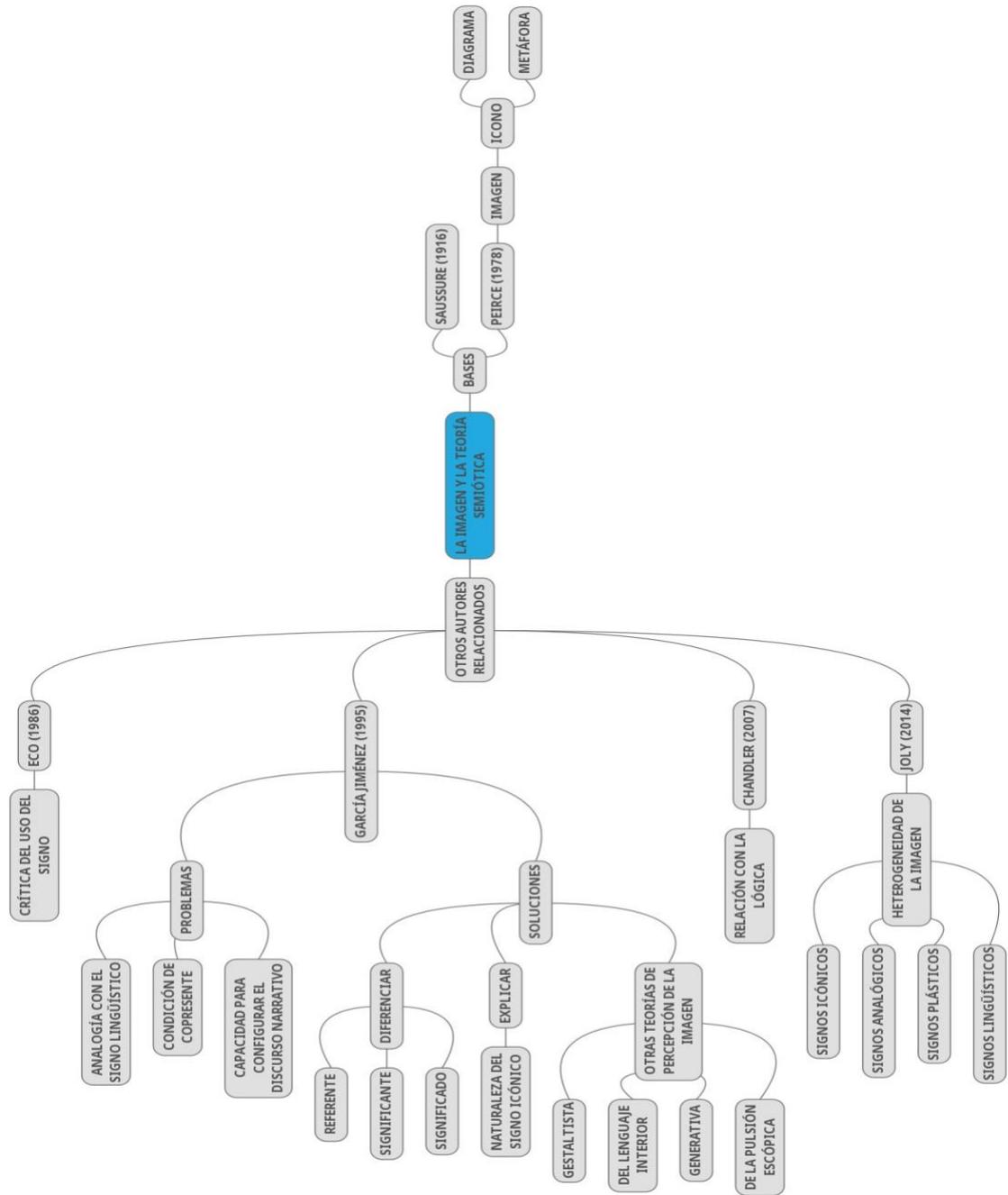


Figura 2: la imagen y la teoría semiótica

3.3. Elementos intersemióticos de la imagen: cine y literatura

García Jiménez (1995) 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» (1995: 219).

El mismo autor habla también de la presencia del «signo imagen» en el discurso audiovisual, caracterizada por ser múltiple, al combinarse con muchos otros signos como los fotográficos, gestuales, etc., inespecífica, al no formar parte estos signos de un sistema semiótico particular, e impropia, al estar en medio de muchos otros signos que no son reconocidos como tales pero que están cargados de significado. En cuanto a la impropiedad del signo imagen, los que apoyan esta característica aportan las siguientes razones:

- Los signos icónicos reconocibles, además de no ser específicos, solo permiten determinar su valor denotativo y este informa muy poco sobre su actuación en el discurso audiovisual.
- Con respecto al resto, ni siquiera puede decirse esto, porque carecen de lugar en cualquier léxico, su sentido es siempre connotativo y varían continuamente. Si logra observarse cierta constancia, siempre es relativa, arbitraria y queda reducida a determinados grupos de discursos de un mismo género, de un mismo período, etc. (García Jiménez, 1995: 227).

La iconicidad de las imágenes como signos admite 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.
- 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 aparezcan 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. «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.

Hay tres niveles de interpretación icónica que se han establecido después de varios siglos de estudios, iniciados en el siglo XVI con Ripa (1987) y en los que Panofsky (1971) propone tres niveles de interpretación: icónico, iconográfico e iconológico.

- El nivel icónico se corresponde con el primer plano de representación de la imagen, también llamado plano natural, donde se identifican los motivos y las circunstancias de la imagen.

- El nivel iconográfico es el plano secundario o convencional de la imagen, relacionado, además de lo anterior, con el significado o la historia

- El nivel iconológico, en el que, a lo anterior, se suma una interpretación sociocultural que, a diferencia de los anteriores niveles, no surge del autor de manera voluntaria. Este nivel ha recibido críticas por estar basado única y exclusivamente en el contexto aunque, tal y como apunta García Jiménez (1995), la cultura de un autor suele estar presente en su obra hasta cuando él no lo quiere.

Él mismo habla en su obra de la triple dimensión perceptiva de las imágenes cuando, evidentemente, hablamos de la visión, ya que, si no, la imagen es plana o bidimensional para un ojo fijo.

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).

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 término de «paratraducción» se creó en el Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción (T&P) de la Universidad de Vigo y, 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. 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 en un artículo reciente 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 trabajo de investigación y hablar de «paraadaptación» cuando no hablamos de traducción del guion de una película, sino de «traducir al cine» 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%. Nosotros, en este trabajo de investigación, trabajaremos también con códigos semióticos diferentes como la imagen y el sonido, entre otros.

La imagen puede también tener que ver en las interpretaciones que el espectador haga de una película. Así, el enfoque que le haya dado el director, puede variar en función de esto. Es cierto que en otros momentos de este trabajo hemos hablado de enfoques pero, por primera vez, lo vamos a hacer analizándolos desde un punto de vista de género, que propone Gómez Alonso (2001):

- El enfoque clásico sería aquel en el que se enmarcarían los clásicos de Hollywood y presentaría «al género masculino como el objeto dominante y el objeto deseado y al género femenino como objeto dominado y objeto deseante» (2001: 56).
- El enfoque anticlásico representaría justamente los géneros en sentido opuesto al enfoque anterior, como ejemplo, la película *Instinto básico* (1992), de Paul Verhoeven.
- En el enfoque moderno no hay ninguna dominancia de género, sino un equilibrio entre ambos. El tema central de estas películas suele girar en torno a condiciones de vida, como en *El verdugo* (1963), de Luis García Berlanga.
- El enfoque posmoderno, por último, presenta a ambos sexos como deseantes y deseados, dominantes y dominados (*Amores perros* (2000), de Alejandro González-Iñárritu). Este enfoque será el que más se ajuste a *L'écume des jours*, tanto novela como adaptaciones.

Otro de los aspectos a los que alude Gómez Alonso son los comportamientos fetichistas, relacionados con el placer por los objetos, así como a las estrategias de seducción que utilizan como reclamo imágenes bellas, basadas en cánones visuales atractivos. Esto nos

hace pensar, en cierto modo, en la obsesión de uno de los protagonistas, Chick, por los objetos de Partre, que Gondry transforma, además, en una adicción a la droga para insertar las escenas en una realidad contemporánea más creíble. También podemos relacionar esta teoría con la elección de los personajes; en ambas adaptaciones, como veremos, se han elegido personajes que, si bien no obedecen al físico exacto descrito por Vian, sí que corresponden a los cánones de belleza de cada época. Ambos directores de cine intentan formar parejas, lo cual queda mejor reflejado en la adaptación de Gondry, quien añade una pareja negra para dar la importancia al ambiente americano que tanto le gustaba a Boris Vian y del que deja rastro en toda la novela.

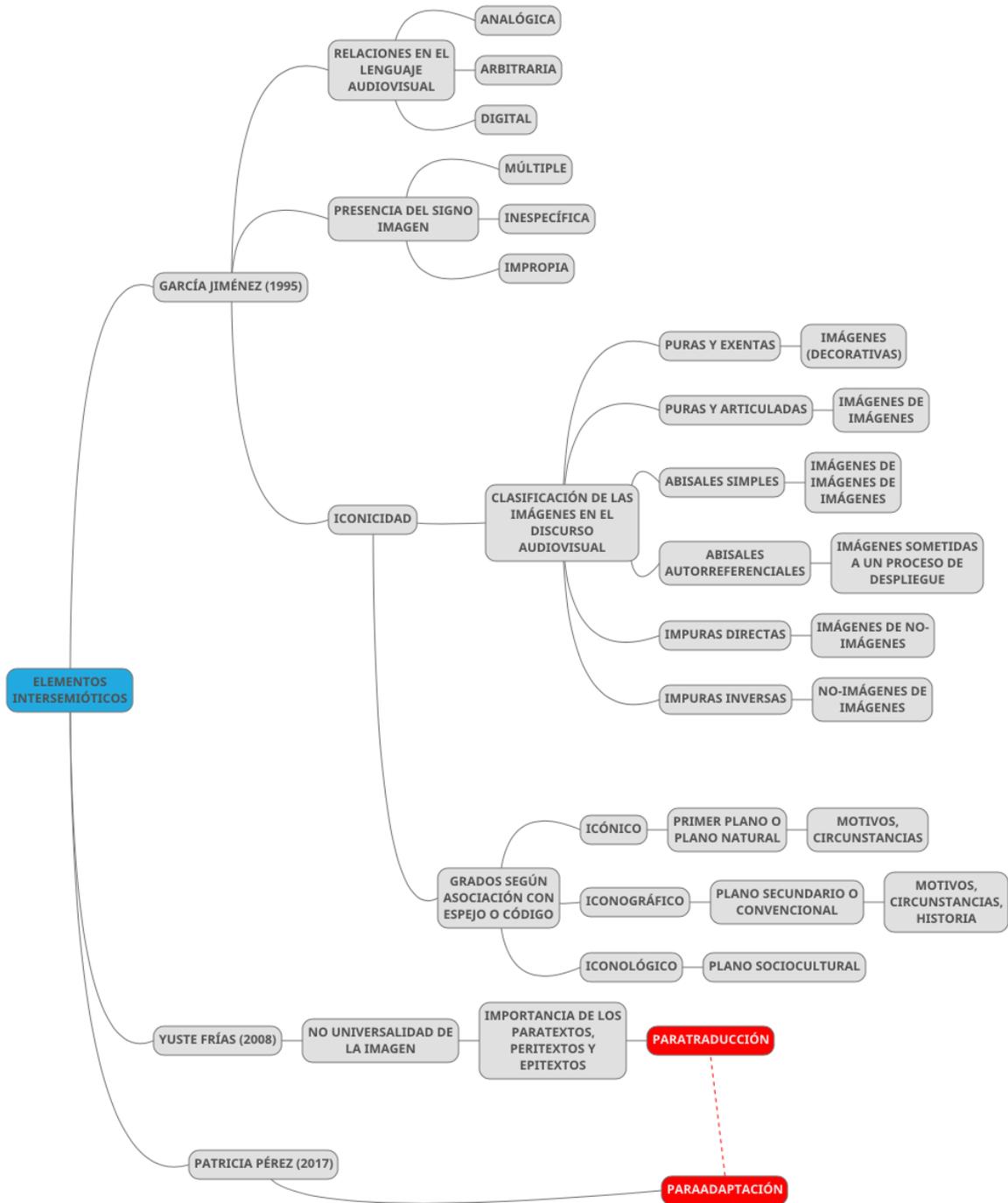


Figura 3: elementos intersemióticos.

3.4. Análisis de la imagen

En este apartado observaremos cómo el análisis de la imagen guarda relación con algunos de los aspectos anteriormente mencionados, por ejemplo, las miradas del receptor en cuanto que al mirar analizamos e intentamos desentrañar dónde acaba la realidad y comienza lo imaginario.

Según Joly (2014) existen reticencias a la hora de proponer analizar una imagen, bien porque se cree que no hay mucho que interpretar dada la naturalidad de la imagen, bien porque se dude de la verdadera intención del autor, o porque se tiene la falsa idea de que una imagen artística no ha de ser analizada ya que el arte solo concierne a las emociones. Joly (2014) justifica el análisis solo si está dirigido a un proyecto. Pero, si nos adentramos un poco más en cada uno de estos puntos, cabe preguntarse, en primer lugar, si la imagen es natural además de una forma de lenguaje universal. De este modo, su naturalidad parece proceder de la rapidez en su reconocimiento durante la percepción visual, así como la universalidad de la imagen procede de la multitud de manifestaciones pictóricas hechas a lo largo de la historia que el hombre ha creído ser capaz de identificar.

Joly (2014) aclara que la existencia de esquemas mentales universales, reconocidos por todos por ser fruto de la experiencia común, no debe hacernos pensar que toda imagen es universal, ya que el hecho de que reconozcamos la imagen no significa que reconozcamos el mensaje que esta quiere transmitir cuando se inserta en un contexto determinado. «Reconocer motivos en los mensajes visuales e interpretarlos son dos operaciones mentales complementarias, aunque tengamos la impresión de que son simultáneas»³⁹ (Joly, 2014: 34). Algunas de las diferencias que se señalan entre la imagen y la realidad son la inexactitud de los colores, de dimensiones, la ausencia de movimiento, de olor y de temperatura. Joly señala este aprendizaje como el natural, ya que se va adquiriendo desde la infancia. El trabajo del analista consiste en descifrar lo que hay tras esa naturalidad de las imágenes.

En segundo lugar, estaba la preocupación en torno al análisis de las intenciones del autor que, dice Joly, plantea la misma problemática que interpretaciones pertenecientes a otros campos (literario, visual, ...); no podemos renunciar a una interpretación solo por no saber lo que ha querido decir el autor, entre otras cosas porque dentro de lo que este transmite hay una parte inconsciente, por no hablar de que ese mensaje visto en otra época o en otro país cambia las expectativas.

³⁹Traducción de la autora del original: «[...] reconnaître des motifs dans les messages visuels et les interpréter sont deux opérations mentales complémentaires, même si nous avons l'impression qu'elles sont simultanées» (Joly, 2014: 34).

Interpretar un mensaje, analizarlo, no consiste ciertamente en intentar encontrar lo más cercano a un mensaje preexistente, sino en comprender que ese mensaje, en esas circunstancias, provoca significados aquí y ahora, intentando aclarar lo que es personal de lo que es colectivo. En efecto, para un análisis hacen falta garantías y puntos de referencia. Dichos puntos de referencia podremos buscarlos en los puntos comunes que mi análisis puede tener con el de otros lectores comparables. Y no en hipotéticas intenciones del autor⁴⁰ (Joly, 2014: 35-36).

Nos propone, pues, que examinemos el mensaje, lo comparemos y comprendamos lo que nos dice, lo que de ello resulte podrá ser considerado un análisis, pero solo en ese momento y con esas circunstancias, sin olvidar que analizamos desde el punto de vista del receptor, no del autor.

En un tercer apartado, Joly (2014) apunta una última resistencia al análisis relacionada con la imagen. Según ella, estas se producen por la relación atribuida al arte, más hacia lo emotivo que hacia lo comunicativo y también por la imagen del artista. Si ya el arte, de por sí, busca la estética, el hecho de nombrar al artista agudiza esta característica al intentar unir obra y autor. Esto existía ya en la Grecia antigua y, aunque no ha permanecido en todas las épocas —en la Edad Media fue menos frecuente— los textos antiguos nos demuestran que siempre se ha otorgado un gran respeto a la creatividad de los artistas.

Aunque la tendencia actual tiende a hacer desaparecer las anécdotas biográficas en beneficio del aspecto creador del artista, este aún no ha desaparecido tras su obra y, por consiguiente, un análisis racional de su arte se sigue experimentando como si fuese un vil crimen, tan fuera de lugar como inútil⁴¹ (Joly, 2014: 37).

También apunta la autora que el hecho de situar el campo del arte en el extremo opuesto al de la ciencia deja al arte sin posibilidades de vínculo con el pensamiento verbal, lo cual produce, posteriormente, las reticencias a la hora de analizar las obras.

Fuera de ese primer rechazo al análisis, Joly analiza las funciones del análisis de la imagen que irían desde el mero placer del analista, hasta una ampliación de sus conocimientos, además de otras como la enseñanza o la mejor comprensión de los mensajes visuales. La autora diferencia al analista del cinéfilo o del coleccionista en que estos dos últimos acumulan objetos que aman mientras que el analista los desmonta y vuelve a armarlos

⁴⁰Traducción de la autora del original: «Interpréter un message, l'analyser, ne consiste certainement pas à essayer de retrouver au plus près un message préexistant, mais à comprendre ce que ce message-là, dans ces circonstances-là, provoque de significations ici et maintenant, tout en essayant d'y démêler ce qui est personnel de ce qui est collectif. Il faut en effet, et bien entendu, des garde-fous et des points de repère à une analyse. Ces points de repère, on pourra précisément aller les chercher dans les points communs que mon analyse peut avoir avec celle d'autres lecteurs comparables à moi. Certainement pas dans d'hypothétiques intentions de l'auteur» (Joly, 2014 : 35-36).

⁴¹Traducción de la autora del original: «Même si la tendance contemporaine tend à faire disparaître les anecdotes biographiques au profit de l'aspect créateur de l'artiste, celui-ci n'a pas encore disparu derrière son oeuvre, et dès lors une analyse rationnelle de son art continue d'être ressentie comme une sorte de crime de lèse-majesté, aussi déplacé qu'inutile» (Joly, 2014: 37).

y, si los acaba coleccionando, será porque difiere del original y puede, de nuevo, analizarlos, todo ello sin perder el placer estético, sino más bien al contrario.

«...Comprender, es también un placer. Por eso una de las funciones principales del análisis es la *función pedagógica*»⁴² (Joly, 2014: 38). Aunque sea conocido sobre todo en ámbitos pedagógicos, el análisis no solo está supeditado a él, también se utiliza en lugares de trabajo y en medios de comunicación, lo cual, propone Joly, podría ser un modo de que aquellos que creen que hay manipulación durante el análisis, cambiaran de opinión. Otra función importante, que encontramos sobre todo en publicidad es «la *búsqueda* o la *verificación* de las causas del buen o del mal funcionamiento de un mensaje visual»⁴³ (Joly, 2014: 39).

En cuanto a la metodología, establecer los objetivos con claridad es fundamental para lograr un buen análisis. Será el proyecto el que oriente ese análisis y de donde surja la metodología, según las elecciones que vayamos haciendo en su desarrollo. Se puede partir de un significado intentando encontrar el significante, o a la inversa, partir del significante para hallar el significado. También, como se podría explicar a través de la doble articulación del lenguaje, las elecciones –o la no elección de algunos elementos, es decir, su ausencia– se pueden hacer por sentido, gramática, ritmo o infinidad de otros elementos si hablamos de imágenes.

Otras consideraciones previas necesarias para el análisis de la imagen visual serían el estudio de su función y de su contexto de aparición. Sin dudar ya de la imagen como un lenguaje y, por tanto, como mensaje, considera Joly de vital importancia para entenderlo, saber quién lo produce y su función, para lo cual son necesarios unos criterios de referencia. Se proponen dos métodos:

«- [...] situar los distintos tipos de imágenes en el esquema de la comunicación.

- [...] comparar los usos del mensaje visual con los de las principales producciones humanas destinadas a establecer una relación entre el hombre y el mundo»⁴⁴ (Joly, 2014, 44).

Cuando esta autora intenta una clasificación de imágenes con las funciones del lenguaje establecidas por Jakobson –denotativa, expresiva, poética, conativa, fática, ...– demuestra que en, este caso, no son efectivas, pues hay muchas imágenes que no encajan en

⁴²Traducción de la autora del original: «[...] Comprendre aussi est un plaisir. C'est pourquoi une des fonctions primordiales de l'analyse en est la *fonction pédagogique*» (Joly, 2014 : 38).

⁴³Traducción de la autora del original: «[...] la *recherche* ou la *vérification* des causes du bon fonctionnement ou, au contraire, du mauvais fonctionnement d'un message visuel» (Joly, 2014 : 39).

⁴⁴Traducción de la autora del original: «- [...] situer les différents types d'images dans le schéma de la communication;

- [...] comparer les usages du message visuel à ceux des principales productions humaines destinées à établir un rapport entre l'homme et le monde» (Joly, 2014 : 44).

una sola función, como las fotografías de prensa, que además de la función referencial o denotativa, cumplen a menudo una función expresiva. Además, afirma, es muy complicado que la imagen pueda hablar de sus códigos con sus propios códigos—función metalingüística—. Y, por último, insiste en distinguir la función implícita o explícita de la imagen, ya que estas determinarían, en gran medida, su significado.

Por otra parte, las expectativas y el contexto van, dice, a condicionar la interpretación del mensaje.

La idea principal es que no solo la interpretación de un texto presupone la interacción de leyes internas y externas al texto (como las de su producción y de su recepción), sino que presupone también “el contexto de experiencia anterior en el que se inscribe la percepción estética”. Lo cual significa que, incluso en el momento en el que aparece, una obra no se presenta nunca como “una novedad absoluta que surge en un desierto de información; por todo un juego de anuncios, de señales —manifiestas o latentes—, de referencias implícitas, de características ya familiares, su público está predispuesto a un cierto modo de recepción”⁴⁵ (Joly, 2014: 48).

A propósito de esta cita, apunta Hernández-Santaolalla Aguilar (2012) sobre la estética de la recepción, que fue definida por primera vez por Hans Robert Jauss el 13 de abril de 1967, en la conferencia inaugural de la Universidad de Constanza, y que

pretendía una revolución en la concepción de la relación autor-receptor de la obra literaria, que sería trasladada, posteriormente, al resto de manifestaciones artísticas. En esta línea, y relacionada con la teoría de los efectos de la comunicación de masas y, en concreto, de la comunicación persuasiva, el presente trabajo propone un análisis de la publicidad desde los presupuestos básicos de dicha Teoría de la Recepción, entendiendo que es el público de los anuncios el que realmente configura su sentido final (Hernández-Santaolalla Aguilar, 2012).

Así, y retomando el texto de Joly (2014), podemos comprobar cómo cambian las referencias cuando cambiamos el marco temporal o las formas o estilos en una nueva creación que tenga otro enfoque más moderno, más crítico, etc., de igual modo que han ido cambiando las expectativas de los espectadores, de ahí la relación del contexto con ellas.

Para Gómez Alonso (2001), hay en los discursos audiovisuales rasgos psicoanalíticos que intentan aclarar la estructura profunda de la imagen, sobre todo, centrándose en su examen inconsciente

En diversas películas se pueden apreciar aspectos oníricos [...], procesos hipnóticos [...], alucinaciones [...], reflejos de desdoblamiento de personalidad [...], estados de esquizofrenia explícita [...], o evocada [...].

⁴⁵Traducción de la autora del original: «L'idée majeure est que non seulement l'interprétation d'un texte présuppose l'interaction de lois internes et externes au texte (comme celles de sa production et de sa réception), mais qu'elle présuppose aussi “le contexte d'expérience antérieur dans lequel s'inscrit la perception esthétique”. Ce qui signifie que, même au moment où elle paraît, une œuvre ne se présente jamais comme “une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux —manifestes ou latents—, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception» (En Joly, 2014 : 48).

[...] se plasman teorías concernientes a la pulsión escópica o scoptofilia, es decir a la posición voyeurista que adopta el intérprete [...]. Pero esta posición de voyeur también repercute en la propia mirada del espectador que observa las imágenes (Gómez Alonso, 2001: 44-45).

A la pulsión escópica ya hemos hecho referencia anteriormente, pero añádase aquí esa extensión a la propia mirada del espectador / observador.

Y si decíamos al principio de este apartado que las miradas y el análisis de la imagen tienen relación, para ilustrarlo hablaremos de la idealización audiovisual o de cómo los distintos puntos de vista influyen. Esta supone estudiar, entre otros aspectos,

cómo se observa dentro y fuera de una escena concreta, qué papel juega el receptor interno (personaje) y externo (espectador), cómo se construyen los juegos de miradas, dónde miran los personajes, quién ostenta la mirada principal en una imagen, cuántas miradas aparecen en escena (Gómez Alonso, 2001: 49).

El punto de vista óptico es el encargado de descubrir qué personaje está viendo una escena y el grado de implicación del realizador en el discurso audiovisual, así como un estilo determinado, si el autor deja ver las marcas necesarias.

El punto de vista acústico, por su parte, se encarga de mostrar qué personaje oye, cuántos lo hacen, qué papel desempeña la BSO de la película y cómo están contruidos los planos sonoros (cercanía / lejanía). Gómez Alonso (2001) cita la clasificación de Michael Chion (1993) que consiste en cuatro tipos de escucha:

Escucha causal: informa sobre la causa. Incide en el reconocimiento de sonidos, voces (sea de imágenes visibles o invisibles).

Escucha semántica: produce un significado concreto. El reconocimiento del idioma y dialectos forman parte de este apartado.

Escucha reducida: estudia los valores físicos del sonido y su observación por procedimientos. Se necesita realizar un estudio aplicado (similar al que se realiza en investigaciones policiales).

Escucha asociativa: genera recuerdos (asocia sonidos a imágenes mentales) (Gómez Alonso, 2001: 49).

Por otra parte, el análisis del punto de vista perceptivo persigue desentrañar las sensaciones, movimientos y motivaciones de los personajes; en cuanto al receptor, cómo reacciona este cuando percibe las imágenes, cómo se van constituyendo sus pasiones.

El punto de vista realizativo se refiere al lugar que ocupa la cámara y a la finalidad de mostrar determinadas situaciones.

El punto de vista compositivo guarda relación con el modo en el que está tomada la escena: peso visual, lugar desde el que se observa y finalidad de este enfoque.

Por último, en cuanto al punto de vista de la puesta en escena, lo que interesa apreciar es la importancia de un personaje respecto al resto. Gracias a este punto de vista se puede saber quién es el protagonista e incluso lo que le va a ocurrir a un personaje durante la historia.

Véase esquema elaborado de este apartado:

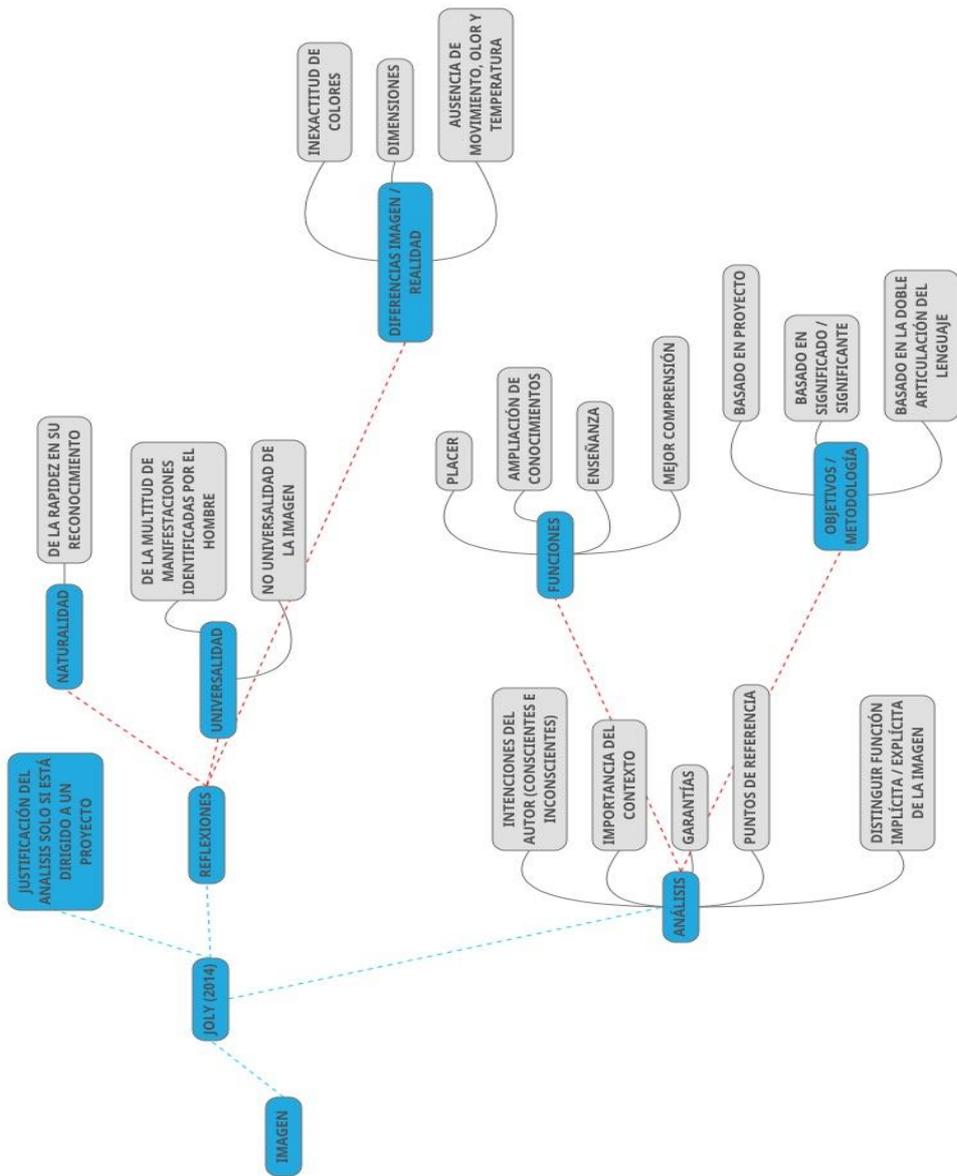


Figura 4: elementos intersemióticos.

3.5. Imagen y cultura

En relación con el apartado anterior, con las miradas del espectador, con los factores que le influyen, está la cultura. Cada cultura tiene su mirada y tiene su espacio, aunque autores como Gómez Alonso (2001) hablan de fronteras transnacionales que plantean estrategias a los cercos de las culturas. Según él, una vez que esos espacios deciden acoger las posturas alternativas, pasan a denominarse posmodernos.

Las imágenes que nos encontramos actualmente, en relación a la cultura, se debaten entre la cultura misma y su dimensión de fetiche y seductora. Cualquier reflexión sobre la obra, la percepción de esta y el sentimiento de los creadores, opina el autor mencionado, ha de apreciarse en el análisis audiovisual.

Se busca sorprender con lo exótico, a sabiendas de que será lo que busque el público, cada vez más diversificado por gustos. La idea es generar placer estético para darle sentido a la exposición visual, más allá de los parámetros culturales.

Cuando hablamos de identidades, aclara Gómez Alonso (2001), podemos referirnos a las imágenes según un género y un estilo determinados o según cómo inciden en ellas las clases sociales, la sexualidad, la raza y la geografía, esto último es lo que él llama «identificación cultural y nacionalista» (Gómez Alonso, 2001: 112). Para el autor, es un proceso que depende de tres conceptos –permanencia, igualdad y alteridad–, porque sirve para unir o diferenciar rasgos de una obra audiovisual.

Y, además de hablar de la identidad de una obra audiovisual, también se habla de su género o de su estilo, muchas veces utilizando ambos términos indistintamente, aunque, también Gómez Alonso, nos aclara las características de cada uno:

El género audiovisual configura el conjunto de obras que marca una misma temática y función, y que obedece a unas ciertas expectativas de mercado. Es un término derivado de la crítica literaria que va asociado a los conceptos de estructura, etiqueta, categoría y repetición de estrategias [...] La teoría de los géneros se asienta bajo las percepciones de la industria y el público. Las obras audiovisuales de un determinado género deben compartir ciertas características, ideologías o categorías fundamentales (valores culturales o contraculturales) y deben entenderse como un lenguaje que no solo pretende describir un fenómeno concreto, sino que obedece a un propósito identificable y específico (Gómez Alonso, 2001: 114).

Nos podemos encontrar con una obra que pertenezca a un género o a varios. El estilo, por su parte, es un concepto más ambiguo que se define como «un conjunto de motivos que se convierten en atributos de un actor social, ya sea autor individual (idiolecto) o colectividad agrupada frente a una determinada época o conjunto de autores (sociolecto)» (Gómez Alonso, 2001: 115). El estilo se puede estudiar por épocas, por periodos o por movimientos, por autores o por marcas de un periodo o de un autor concretos. Aunque hemos dado una

definición general de estilo, este se entiende de otros modos según la disciplina desde la que se trabaje:

- El estilo psicolingüístico estudia los rasgos pertinentes de un determinado uso del idioma, rasgos idiolectos, criterios y normas de lenguajes específicos [...]
- El estilo comunicativo estudia los rasgos formales que caracterizan el modo en que se realiza el acto comunicativo (si es directo, indirecto, entrecortado, etc.). también alude al modo en que se expresa un determinado interlocutor (autor, narrador, enunciatario...).
- El estilo artístico estudia el conjunto de rasgos formales que caracteriza un grupo de obras, constituido sobre bases tipológicas de una determinada época (Gómez Alonso, 2001: 116).

En general, el estilo debe ser entendido como un procedimiento capaz de asentar normas y reglas estéticas que permitan describir y analizar las imágenes teniendo en cuenta las diferentes corrientes y las teorías de los medios de comunicación de masas. Aunque es posible que la comprensión de las imágenes se vea afectada por marcas institucionales, el nivel cultural de cada persona podría pasar por encima de dichas marcas.

En relación a las marcas están las isotopías, que son «normas establecidas, normas locales o marcas identificativas» (Gómez Alonso, 2001: 121) y que regulan el funcionamiento de un enunciado al tiempo que establecen las expectativas que genera una imagen. También están las marcas de autor, que pueden estar referidas a un autor en particular o a un conjunto de ellos, pudiendo hacer, en este último caso, alusión a escuelas artísticas o a movimientos cinematográficos con rasgos comunes.

A pesar de las múltiples calificaciones que se pueden encontrar para el concepto de autor, según Gómez Alonso, si lo vemos desde las perspectivas mediáticas, este va a depender de la consideración del público y esto, una vez más, estará relacionado con el imaginario sociocultural del espectador.

3.6. Conclusiones

Tras una primera exposición del término de imagen, hemos elegido la cuarta acepción del Diccionario de la RAE (2001): «recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada [...]», ya que no solo vamos a estudiar las distintas imágenes (de la Iglesia, del trabajo, de la vida socio cultural de la época y surrealista) que aparecen en *L'écume des jours* sino que, además, analizaremos e intentaremos descifrar si, efectivamente, proceden de la realidad, de la imaginación del autor o si son híbridos entre una y otra. No obstante, partíamos de la base de que definir este concepto no es sencillo, debido a los empleos tan diversos a los que atiende.

Aunque para el estudio de este apartado de la imagen hemos seguido la teoría de distintos autores, nos hemos centrado, fundamentalmente, en las aportaciones de Joly (2014)

por ser, además de las más recientes, de gran importancia para el análisis de la imagen fija a la imagen en movimiento.

Veíamos que los orígenes de la imagen se remontan al paleolítico, allá cuando nuestros ancestros pintaban para comunicarse. Desde entonces, las imágenes han estado presentes en la religión y en la filosofía. Pero, sea cual sea la procedencia, para Joly (2014) la importancia radica en la producción y en el reconocimiento. También aclaraba que las imágenes no tienen por qué ser siempre culturales, sino que podemos obtenerlas de la naturaleza, como también apuntaba una de las primeras definiciones del término imagen, propuesta por Platón y nos decía que este y otros filósofos hablaban de ella desde el doble sentido engaño / educación, por ser buena imitadora. A unos enseña y a otros educa.

También hemos visto que la imagen está asociada a representaciones mentales como el sueño o el esquema mental. García Jiménez (1995), por su parte, distinguía la imagen del discurso de la imagen visual. Para él, la imagen del discurso se relaciona, en cierto modo, con la definición de Joly (2014) de esquema mental, en cuanto que también implica un procesamiento. Lo que nos interesa de ambas propuestas es que están cerca del concepto de sueño, ya no por el hecho de recordar lo que vemos, sino porque todo forma parte de una realidad que no existe. O, dicho de otro modo, de una irrealidad.

Joly (2014) relacionaba también la imagen con la metáfora, al unir la imagen fija con la imagen fílmica y la representación mental de estas, de ahí la expresión de «tener una imagen de». Pero, además, constatábamos que la consideraba un procedimiento expresivo, destacando aquellas obras, tanto literarias como cinematográficas, que necesitan de más imaginación que otras, como las surrealistas.

Hemos hecho alusión también a las nuevas imágenes o imágenes virtuales (las realizadas por ordenador), el *morphing* (transformaciones digitales hechas a imágenes escaneadas) y el holograma (imagen láser tridimensional), técnicas utilizadas para recrear escenarios o bien para ser mezcladas con escenarios naturales ya existentes.

Desde el punto de vista audiovisual narrativo, expusimos que la imagen es vista, mirada y sometida a un proceso de selectividad por medio de la atención y de la indagación, en el que intervienen ambos hemisferios cerebrales, según estudios de García Jiménez (1995). Eso es lo que hacemos a lo largo de este trabajo: después de ver y de mirar, someteremos las imágenes de *L'écume des jours* a ese proceso de selectividad.

Según la teoría semiótica, hemos visto que la imagen se analiza por su significado y no por su estética o por la emoción que nos produzca. La cuestión, decía Joly (2014), es que solo será un signo si expresa ideas. Aunque a veces sea difícil dissociar si las ideas están expresadas por las imágenes o por las emociones que despiertan en nosotros, en este trabajo

de investigación pretendemos extraer el significado de cada una de las imágenes argumentando el porqué de dicho significado, con lo cual, consideraremos probado que estos no proceden de la estética o de las emociones que nos puedan producir las magníficas descripciones de Vian o las puestas en escena de los directores analizados. No obstante, la teoría semiótica mencionada se refiere a la filosofía del lenguaje, y la semiología, al estudio de lenguajes particulares, en este caso el de la imagen, por lo que también procede citarla. Sin entrar en postulados básicos de Saussure (1967) y de Peirce (1978) sobre los signos, decíamos que, además de poder ser percibidos por los sentidos, estos tienen significados más allá de la percepción.

Apuntábamos que Joly (2014) coincide en la clasificación de Peirce, pero añade, además, que el plano visual al que se suele reducir casi todo en el siglo XX, complica las cosas porque es habitual que las imágenes lleven consigo un mensaje complejo. Añadía, también, que la imagen es heterogénea porque reúne diferentes categorías de imágenes: imágenes en el sentido teórico (signos icónicos, por ejemplo), signos plásticos (colores, formas, textura) y también signos lingüísticos (del lenguaje verbal). Con esto abríamos un debate sobre la universalidad de la imagen o, más bien, la no universalidad, teniendo en cuenta que nos decantamos a favor de esta última. Como decíamos al hablar de la clasificación de Peirce (1978), en este trabajo de investigación comprobaremos que la mayoría de los ejemplos extraídos de *L'écume des jours* son metafóricos, pero es cierto que Vian también otorga gran importancia al color, a las formas y a las texturas.

Sería parecido a lo que expone García Jiménez (1995), que distingue dos niveles de contenido en la imagen, uno básico o referencial, en el que el significado de la imagen coincide con aquello que representa y otro procesado, semiótico o retórico, cuando el significado lo da el autor. En este caso, en la obra de Vian, la balanza se inclinaría del lado de las imágenes pertenecientes al segundo grupo, pues en muchas de las metáforas encontradas, son los autores los que aportan el significado. Aun así, destaca García Jiménez (1995), que el parecido de la imagen con el objeto no es suficiente para considerarla un signo, ya que las imágenes pueden no ser icónicas sino analógicas a la imagen retiniana. Sin embargo, estamos más de acuerdo con el planteamiento de Joly (2014) en que cualquier imagen presenta una analogía, pues una imagen no deja de ser una cosa que se parece a otra. Por lo tanto, estamos de acuerdo también con sus dos consecuencias que son:

- si evoca, pero no es el objeto en sí, adquiere la categoría de signo,
- al funcionar según su parecido, puede dar problemas por exceso (confusiones con el objeto) o por defecto (equivocos).

Y esta es la razón por la cual la teoría semiótica, al tomar la imagen como signo icónico o analógico, nos puede ayudar a comprender mejor su utilización. Esta sería la más adecuada entre las expuestas.

En cuanto a los niveles de interpretación icónica, establecidos después de siglos de estudio, nosotros resaltábamos el nivel iconológico. En este, además de motivos y circunstancias de la imagen, correspondientes a su primer plano de representación, nos encontrábamos también el significado de la historia, correspondiente al plano secundario o convencional, pero, sobre todo, destacaba una interpretación sociocultural que no surge del autor de manera voluntaria. De ahí que García Jiménez (1995) diga que la cultura de un autor está presente en su obra hasta cuando este no lo quiere. Nos ha parecido especialmente relevante el nivel iconológico porque, a lo largo de este trabajo, hemos insistido en la importancia del sello del autor, tanto en la novela de Vian, como en las dos adaptaciones de *L'écume des jours* al cine.

Además de los estudios iconológicos, gracias a los estudios iconográficos, que también subrayan el estudio del entorno, observábamos que *L'écume des jours* –tanto novela como adaptaciones– recibía influencias del surrealismo. Esta investigación tiene que ver con la iconología, en cuanto que intenta interpretar la imagen para desvelar el significado intrínseco de la obra, lo cual corresponde a la definición de iconología según Gómez Alonso (2001).

En relación a la interpretación de la imagen, otro autor que ha destacado por sus estudios sobre esta, en concreto sobre su no universalidad y la necesidad de traducirla, es Yuste Frías (2008). Del mismo modo que para él es fundamental estudiar bien los paratextos formados por el símbolo y la imagen para interpretar correctamente lo que vemos, nosotros concluimos que para interpretar correctamente tanto la novela de Vian como las adaptaciones de Belmont y de Gondry, se hace necesario enmarcar las obras en sus contextos específicos y en las especificidades de la época y de sus autores. Solo así se entiende el conjunto de cada una de las obras. Todo este proceso que Yuste Frías llama *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*. Al fin y al cabo, se trata de descifrar el mensaje formado por el texto (o el contexto) y la imagen y si, como afirma Yuste Frías (2008), cualquier lector se convierte en traductor en un momento dado, también es cierto que cualquier espectador es susceptible de serlo porque, al observar, interpreta, y la interpretación es una forma de traducción. Estamos de acuerdo con él, pues, en que la oposición texto / imagen es falsa, ya que ambos construyen el mensaje de manera complementaria, coordinada, sin perder sus identidades semióticas.

Yuste Frías ponía de ejemplo el cómic para ilustrar la presencia al 100% tanto de elementos visuales como verbales (y no 50% / 50%). En este trabajo, siguiendo con la adaptación de su teoría a este estudio, llegamos a la conclusión de que los elementos visuales y contextuales también están al 100% en cada una de las adaptaciones, además del sonido, que es un código semiótico distinto que representa a los elementos verbales en el cine y que está, también, al 100%, en su línea paralela.

4. RASGOS ESPECÍFICOS DE LOS TEXTOS ESTUDIADOS

En este cuarto apartado, nos adentraremos ya en la obra de Vian que es objeto de este trabajo de investigación: *L'écume des jours*. En primer lugar, hablando de su autor y también de los guionistas y directores que han llevado dicha obra al cine, así como de los traductores, cuyas producciones nos han servido para ilustrar este trabajo a un público español. Posteriormente, expondremos los contextos en los que la novela y las películas fueron producidos, reflejando la importancia de la cultura y de los acontecimientos en cada una de las épocas.

En el tercer punto dentro de este apartado, trataremos la catalogación estilístico-genérica del surrealismo, que es el movimiento en el que cercamos la obra. Así, no solo ampliaremos datos del movimiento surrealista, en sus vertientes literaria y cinematográfica, sino que dedicaremos un apartado al cine surrealista y otro a las técnicas utilizadas en él.

4.1. Autoría

4.1.1. 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 escritura original e innovadora. Aunque en su época destacan otros escritores individualistas, la escritura de estos, salvo alguna coincidencia puntual, no es comparable a la de Vian. 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,

Su primera novela, *Trouble dans les andains*, compuesta entre 1942 y 1943, no se publicará hasta los años 60, década en la que empieza realmente la celebridad de Vian. Entre los años 1945 y 1950 Vian compone y publica la mayor parte de su obra narrativa: *Vercoquin et le Plancton* (1947), *L'écume des jours* (1947), *L'Automne à Paris* (1947), *Les Fourmis* (1949), *L'Herbe rouge* (1950) y, finalmente, *L'Arrache Coeur*, escrita entre 1947 y 1951 y publicada en 1953 (En Vian, 2007: 14).

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. Al mismo tiempo que escribe las novelas mencionadas, también salen a la luz varias obras de teatro: *L'Equarrissage pour tous* (1947), *Les bâtisseurs d'empire ou le Schmirz* (1959), así como parte de su obra poética: *Cantilènes en gelée* (1949), *Je voudrais pas crever* (1962). También escribió unas cuatrocientas canciones que han sido reunidas en varias colecciones, la más reciente de las cuales lleva por título *Chansons*, y compuso dos óperas: *Fiesta* (1958) y *Le Chevalier de neige* (1953), además de muchos ensayos sobre música entre los que destacaba el jazz. Pero 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 tomaran sus novelas en serio. En esta última faceta mencionada, además de traducir varias obras del inglés, publicó, como traductor, y con el seudónimo de Vernon Sullivan, *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), *Les morts ont tous la même peau* (1947), *Et on tuera tous les affreux* (1948) y *Elles se rendent pas compte* (1950), obras caracterizadas por una gran violencia y erotismo que aumentaron su éxito pero que, al mismo tiempo, hicieron que el resto de su obra pasara desapercibida.

A finales de los años 40 y principios de los 50, Vian era muy poco conocido, su imagen más extendida era la de «rey» o «príncipe» de Saint-Germain-des-Près. En esa faceta musical, como trompetista de jazz, tocó en cabarets famosos y ocupó un lugar importante entre lo que se llamó «la jeunesse de Saint-Germain-des-Près», juventud tachada de existencialista y escandalosa, sobre todo por la prensa de la época. En mayo de 1950, Vian escribe las memorias de Saint-Germain y de esta época es su *Manuel de Saint-Germain-des-Près*, publicado en 1974. En él hace una reseña de las condiciones geográficas del barrio, naturaleza del suelo incluida, y de su historia.

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 Cortijo Talavera (2002), con todo lo relacionado con este arte, y por supuesto con la inclusión de la música en el género. En su obra, como veremos más detenidamente en el apartado dedicado al contexto, 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.

[...] esta fantasía verbal e imaginaria tan fresca y espontánea es la manera lúdica de traducir una profunda angustia vital que no cesa de atormentar a este hombre, enfermo desde la adolescencia del corazón y que morirá a los treinta y nueve años: la angustia del tiempo destructor, del deterioro, de la muerte. En sus mejores obras, Boris Vian presenta al lector un universo insólito, descabellado y fascinante, en el que se combinan lo trágico y lo burlesco, lo lúdico y lo amargo, y en el que la alegría de la vida siempre se ve destruida por el horror de la muerte (En Vian, 2007: 12).

Solo tras su muerte, surge un verdadero interés por su obra literaria gracias, en particular, al colegio de «Patafísica» del que Vian era miembro desde el 8 de junio de 1952. El colegio encargó a dos de sus miembros, Noël Arnaud y François Caradec, reunir textos inéditos de Vian y encontrar novelas ya publicadas para ponerlas a la venta. También le

dedicó varias de sus publicaciones, a las que Vian había contribuido en vida, y le rindió homenaje con el dossier número 12, que presenta numerosas facetas de su obra y de su personalidad.

Esta breve biografía da cuenta de un buen número de elementos importantes de la vida y obra de Vian, como su estilo (de vida, de escritura), su independencia, sus preocupaciones, las zonas que frecuentaba y la influencia de todo ello en sus novelas. Su obra es de una diversidad impresionante, no solo porque ha escrito diferentes géneros, sino también porque se acerca a movimientos o enfoques muy variados.

4.1.2. Guionistas y directores

4.1.2.1. 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 (dos hijos y una hija de un antiguo matrimonio de su padre y el pequeño Charles). Muchas de las situaciones vividas las recoge en *Rak* (1972), la más autobiográfica de sus películas. Sin embargo, los cuatro hermanos logran salir adelante con una pensión de su madre como «viuda de guerra». Charles siguió estudios de ayudante contable, aunque no le gustaban y, posteriormente, estudió y trabajó como sastre, lo que le permitió dedicar tiempo a lo que en realidad le apasionaba: convertirse en actor. Tomó clases de arte dramático en Courbevoie, donde vivía, y continuó en Simon, donde conoció a los también actores Sami Frey y a Jacques Grandclaude, de los que se volvió inseparable. Poco después pasó a compaginar las clases con trabajos de actor hasta interpretar un pequeño papel en *Les bonnes femmes* (1960), de Chabrol. Posteriormente, Chabrol lo buscó para darle el papel principal de *Les Godelureux* (1961), donde destacó por su belleza y su frescura, aunque el hecho de representar papeles de niño rico, que no tenían nada que ver con él –un muchacho de la periferia, con cicatrices– le aburría, ya que no alcanza la realización de las primeras actuaciones con Chabrol, Brialy y Lafont. Trabajó, pues, como actor, de 1961 a 1968, y aunque el entonces conocido productor, André Michelin, le había propuesto mucho antes dirigir una película, hasta 1968 no debutó como director y guionista de un largometraje, con *L'écume des jours*. Antes quiso probar a dirigir un cortometraje *Un Fratricide* (1967) adaptación de Kafka, pero los herederos de este rechazaron su estreno. Es Philippe Dumarçay, uno de los mejores guionistas de la época, quien lo acabó de convencer para embarcarse en ese primer proyecto de dirección con *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. Según afirma Agostino Pace, director de decoración en *L'écume des jours*, dejaba que el equipo diese su opinión y aportase creatividad a la obra sin ninguna lucha de egos. El primer guion de esta película lo rechazó por parecerle más literario que cinematográfico. También destacan elementos que, en un principio, no están relacionados con la historia original, como la zona pobre de Nanterre que aparece en esta película.

Ocupa un lugar particular en la escena de directores franceses. Su pareja y colaboradora, Marielle Issartel, su hija, Salomé Blechmans, también actriz, y *Les amis de Belmont*, asociación creada en 2014, han contribuido a la divulgación de su obra. Hasta el pasado 2015 no había conseguido sacar DVDs ni publicar libros del director, pero gracias a la participación de UniversCiné, Forum des images o Cinéma la Cléf de Paris, entre otros, se pudo celebrar una retrospectiva en abril de ese año.

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.

En sus obras denuncia temas sociales como el sistema médico, el paro o la crisis moral: *Rak* (1972), *Pour Clémence* (1977); y se pronuncia a favor de temas de actualidad, aún hoy, y controvertidos, como la legalización del aborto. *Histoires d'A* (1973). El objetivo de la retrospectiva llevada a cabo en 2015, además de mostrar su filmografía casi por completo – con la excepción de su primer cortometraje *Un Fratricide* (1967)– era dejar ver su estilo a pesar de la gran variedad de temas y de géneros de la que está compuesta su obra. Su esposa, M. Issartel, afirma en una entrevista realizada en junio de 2015 que la temática que predomina es la de la vida contra la muerte, aunque también las de los vínculos familiares. Según Lurson (2015), su trabajo cinematográfico tiene puntos comunes bastante implícitos, que se deja ver en la manera de hacer encadenamientos, con musicalidad, y de mezclar voces y sonidos. En definitiva, en su modo de mezclar libremente elementos dispares. Hace que la vida y el pensamiento de los personajes se mezcle en la ficción.

Es autor de algunos documentales como *Les médiateurs du Pacifique* (1997), sobre la misión de mediación de Michel Rocard, primer ministro entonces en Nueva Caledonia, tras los enfrentamientos de 1988 para recuperar la paz civil; y *Océanie* (2002), centrada en el arte, bailes y cantos del Pacífico, pero con la presencia de Marie-Claude Tjibaou –viuda de Jean-

Marie Tjibaou, líder político Kanak asesinado en 1989– intentando hacer las paces con los asesinos de su marido. Años más tarde, y con su hija como protagonista, sale a la luz *Qui de nous deux* (2005), que no obtiene el éxito deseado en Cannes 2006. Entretanto, Belmont enferma y en 2011 pone fin a su vida «para escapar libremente de un futuro terrible e ineludible»⁴⁶ (Logette, 2011).

4.1.2.2. Michel Gondry

Nacido en 1963, Michel Gondry crece en una familia influenciada por la música pop, con la idea de ser inventor o pintor. En la década de los 80 entra en una escuela de arte en París y forma su primer grupo musical, *Oui-Oui*, en el que toca la batería y con el que sacó dos álbumes y varios singles hasta su separación en 1992. Como director de los videoclips del grupo, muestra ya su creatividad, que llega hasta la cantante Björk y con esto comienza una fulgurante carrera para ella y otros artistas –The Rolling Stones, The Chemical Brothers, Radiohead, Kylie Minogue–, además de hacer spots publicitarios para Air France, Gap, Coca Cola, Adidas, entre otros.

Productor, guionista, actor y director de una numerosa filmografía, además de creador de talleres aficionados para habitantes de barrios difíciles, este prolífico artista realiza su primer largometraje en 2001, *Human Nature*, con Charlie Kauffman, guionista con el que volverá a trabajar más tarde en la película romántico-futurista *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. En 2005, escribe y dirige *La Science des rêves*, con Gael García Bernal y Charlotte Gainsbourg como protagonistas, en una película de universo imaginario, tal como anticipa su título. 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 avispon 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, respaldado por unos actores ya consagrados del cine francés y por un gran equipo técnico. 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 –o más bien de fílmica, según la elección

⁴⁶Traducción de la autora del original: «pour échapper librement à un avenir terrible et ineluctable» (Logette, 2011).

terminológica que hicimos en el apartado 2.1 siguiendo a Metz (1973)–, 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.

Su última creación, en 2015, *Microbe et Gasoil*, es una divertida historia de dos adolescentes, que cuenta en su reparto con actores como Audrey Tautou, Ange Dargent o Théophile Baquet.

4.1.3. Traductores

Llegados a este punto, y habiendo mencionado al autor y a los directores de las adaptaciones como base de este trabajo de investigación, consideramos de importancia citar a los dos traductores al español de cuyo trabajo nos hemos servido para contrastar las traducciones de la imagen en el plano escrito.

Dichos traductores son Luis Sastre Cid, en una (14^a) edición de la editorial Alianza (2011) y Joan Manuel Verdegal Cerezo, cuya traducción es la 5^a edición publicada por la editorial Cátedra (2007). Del primero de ellos apenas se encuentra más información que su nombramiento como traductor jurado de alemán. Joan Manuel Verdegal Cerezo, por el contrario, ha sido profesor titular de la Universidad Jaume I, de Valencia, en donde se jubiló el pasado año. Ahí dirigió la titulación de Traducción e Interpretación (1998-2002) y, durante el mismo periodo, fue Vicedecano de Cultura y Relaciones Externas de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Asimismo, dirigió numerosos proyectos de investigación, cursos de postgrado y cursos de doctorado, y participó en ellos, así como en otras tareas editoriales como «en la Agrupación Borriánica de cultura (ABC)» (Garí I Clofent, 2016). A partir de 1990, a esas tareas se le suma la participación en la edición de *Anuari*, revista coeditada por la universidad en la que trabajaba, de la que posteriormente se convirtió en su secretario – luego en su director– y de cuya evolución, compañeros como Garí I Clofent (2016) le otorgan mucho mérito. Es autor de numerosas publicaciones en revistas, y de casi una decena de libros. En uno de ellos, destaca que ser traductor literario es diferente que ser traductor jurídico, técnico o comercial ya que, entre otras cosas, «no se lee un texto literario simplemente para entender (como puede suceder con textos científicos, técnicos o de otro tipo), sino para recrearse en la lectura y obtener placer de esa actividad» (Verdegal Cerezo, 1996: 213). Así, apunta entre los requisitos para traducir literatura «conocer perfectamente la lengua de partida, poseer una gran capacidad expresiva y creativa en la lengua de llegada, tener una formación literaria y filológica, ser un gran lector de literatura, manifestar una

especial sensibilidad hacia el lecho literario y poseer un amplio bagaje cultural» (Verdegal Cerezo, 1996: 213). Añade, en cuanto a la fidelidad, que esta no tiene tanto que ver con la equivalencia de las palabras y los textos, sino con el funcionamiento de estos dentro de la nueva cultura como en la suya propia, conjugada esta labor de escritura con la creatividad y la estética que no pueden faltar en una obra literaria.

4.2. Contextos de producción

4.2.2. Contexto de producción de *L'écume des jours*, la novela

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 apareció, 1947, Francia acababa de ser liberada y, por la misma época, fueron descubiertos 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. Si tenemos en cuenta lo apuntado en el apartado 4.1.1. por Cortijo Talavera (2002) sobre los gustos artísticos de Vian, 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 Boutet, 1993: 77) con la que introduciremos, más adelante, el apartado dedicado al trabajo.

Evidentemente, hay mucho de su vida personal en lo que escribe: 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, como apuntábamos en su biografía.

[...] Yo sabía que el dinero que se hace raro en *La espuma de los días* es la fortuna familiar de Vian que se dilapida, y que obliga al padre, Paul, a trabajar de representante de productos farmacéuticos, igual que Colin tiene que encontrar trabajo cuando su cofre de dobleziones se va agotando. También sabía que, en esa novela, el nenúfar de Chloé procede de los estanques de Corot, en Ville-d'Avrille, donde el artista se instalaba a menudo para pintar paisajes [...] ⁴⁷ (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 Cerezo / Tragamangos en la edición de Alianza, cuya traducción corresponde a Luis Sastre Cid) es «[...] una especie de Groucho Marx parisino caro e incapaz de salvar a Chloé» ⁴⁸ como dice Pestureau (En Vian, 1994: 11) en la presentación de la obra. 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. Comparte la estética de Jacques Prévert y de Raymond Queneau. François Caradec lo llama «Humour rouge» (En Vian, 1994: 13). 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.

⁴⁷ Traducción de la autora del original: «[...] 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).

⁴⁸ Traducción de la autora del original: «[...] sorte de Groucho Marx parisien, [mais] il coûte très cher et s'avère incapable de sauver Chloé» (En Vian, 1994 : 11).

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, el Ministerio de educación nacional francés la pone en su programa y empieza a tener un gran conocimiento y relevancia en el país. 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.

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

4.2.3.1. 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. «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»⁴⁹ (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 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, 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

⁴⁹Traducción 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).

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 pudo 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 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, 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.

4.2.3.2. Adaptación de Michel Gondry, 2013

En 2013 se estrenó 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*. 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). 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 Librairie Générale Française (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 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 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 los directores rompen 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, sin embargo, estas elecciones están hechas por el director.

4.2.4. Contexto de producción de las traducciones

Ambas traducciones son relativamente recientes, por lo que, en este caso, no distinguiremos entre épocas. La editorial Alianza ha publicado numerosas traducciones de *L'écume des jours*, de las cuales la última data de 2015. Para este trabajo de investigación, se ha utilizado la edición de 2011 aunque, según podemos comprobar en los archivos de la editorial, se ha publicado otra traducción entre esta fecha y la última edición (en 2013). La traducción de Verdegal Cerezo, publicada por la editorial Cátedra en el año 2007, constituye la 5ª edición.

Mientras que en la Editorial Alianza nos encontramos, simplemente, la traducción de la obra (sin notas a pie de página que aparecen en la versión original con la que trabajamos en francés), la editorial Cátedra incluye, además de estas, una amplia introducción a la novela francesa tras la Segunda Guerra Mundial, a Boris Vian y a la obra que va a ser leída. Añade también Verdegal Cerezo (2007) las ediciones originales que ha tenido en cuenta para esta traducción, así como la importancia de la traducción de algunos nombres propios y de las notas a pie de página. Destaca la cultura y la época en las que esta historia fue escrita para la comprensión del texto, sin olvidar la particular manera de escribir del autor que él trata de acercar al lector español jugando, como Vian, con las palabras.

Los detalles expuestos sobre estas líneas son los que nos han hecho preferir la traducción de Verdegal Cerezo pues, si bien la de Sastre Cid no nos parece incorrecta, la de Verdegal Cerezo, por todos estos motivos que el traductor argumenta, nos parece mucho más completa.

En la siguiente tabla recogemos los rasgos principales de los contextos de creación de la novela y de sus adaptaciones y posibles reflejos de estas en las obras.

	Novela (1947)	Adaptación de Belmont (1968)	Adaptación de Gondry (2013)
Acontecimientos de la época	<ol style="list-style-type: none"> 1. Liberación de Francia. 2. Descubrimiento de Duke Ellington, Miles Davis y el jazz 3. Gran época de Saint-Germain-des-Prés. 4. Trabajo de Boris Vian en AFNOR 5. Frágil salud de Vian.* <p>*(siempre)</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Disturbios de mayo del 68: protestas estudiantiles, huelga de trabajadores, luchas callejeras, protestas contra el consumismo y políticas de derecha, oposición a la guardia y a la moral tradicional, exigencia en algunas iglesias del barrio latino de cambiar misas por debates. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Crisis económica y aumento del paro. 2. Cambios eclesiásticos (nuevo Papa 2012). 3. Implicación de EE.UU y Francia en la guerra de Siria. 4. Reecciones de Hollande y de Obama (2012). 5. Fallecimiento de Neil Armstrong (2012).
Reflejo en la obra	<ol style="list-style-type: none"> 1. Estructuras estereotipadas de la Iglesia, el ejército, la policía, los jefes. 2. Personaje de Chloé 3. Partre, Bovouard, ... 4. Reflejo de trabajos desagradables. 5. Degradación fatal de la vejez. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Paseo surrealista en coche por Nanterre. 2. Escena en hotel de campo vacío por los disturbios. 3. Escenas sensuales entre las parejas protagonistas. 4. ¿Censura eclesiástica post-disturbios? 	<p>Si bien consideramos que la adaptación de Gondry atiende a una fidelidad de la obra de Vian, constatamos que persisten temas políticos, laborales, eclesiásticos y culturales. Destacamos, con el punto 5, una posible referencia al astronauta en el momento en que aparece Dios en la iglesia.</p>

Tabla 4: contextos de creación de la novela y de las adaptaciones.

4.3. Catalogación estilístico-genérica: el surrealismo como género literario y cinematográfico

Para este apartado dedicado al surrealismo, en sus vertientes literaria y cinematográfica, hemos trabajado sobre todo con las obras de Duplessis (1974) y de Durozoi y Lecherbonnier (1974), por ser especialistas en el movimiento y aportarnos abundante información de relevancia.

4.3.1. Géneros literarios

«¿Qué es el surrealismo? Si alguien espera una definición que responda a esa pregunta, se va a sentir defraudado todo el tiempo que dure el movimiento» (Ernst, M. en Durozoi y Lecherbonnier, 1974).

«¿Ya tenéis una idea clara del surrealismo? Creo que si esa idea fuese clara, sería falsa» (Alquié, F. en Durozoi y Lecherbonnier, 1974).

Con estas dos citas, comienzan Durozoi y Lecherbonnier (1974) opinando sobre la dificultad de dar una definición del surrealismo, ya que definir supone limitar, y para ello habría que tener unos límites concretos, cosa que no le sucede al surrealismo. Lo que sí hacen estos autores es precisar su orientación, como un movimiento que, tras una primera exploración, intenta ser fiel a sí mismo y superarse, siempre poniendo más atención al presente o al futuro que a la revisión de obras pasadas, para que la «definición» que se haga sea lo suficientemente abierta.

Sin embargo, el Primer manifiesto del surrealismo –todos los manifiestos los contempla Breton (1969)– recoge una definición a la que el propio Breton solía aludir, y es la siguiente, recogida también por Durozoi y Lecherbonnier (1974):

Surrealismo, n.m. Automatismo psíquico puro mediante el que se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Encicl. Filos. El surrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de algunas formas de asociaciones descuidadas hasta él, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a arruinar definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los problemas principales de la vida (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 81).

Tal y como indican los autores, vemos que dicha definición no presenta este movimiento como literario, sino más bien como filosófico. Destacan el uso de la palabra «real» que califica el funcionamiento del pensamiento, en contraposición a la antigua concepción que se tenía de este. Culpan, en Occidente, de un fracaso en ambos aspectos, literario y filosófico, por no dejar manifestar libremente un movimiento que no creían racional y por crear concepciones dualistas que dan lugar a oposiciones conceptuales.

Algunos autores determinantes en la creación de este movimiento fueron, entre muchos otros, Alfred Jarry, Jacques Vaché –quien atrajo a Breton al dadaísmo– y Guillaume Apollinaire, aunque de este último se dice que

su actitud no siempre es ni muy clara ni muy sostenible [...] no corresponde en absoluto a la ética que se desprende alrededor de Breton, Aragon, Soupault, pero su “poder de exaltación”, sus facultades proféticas naturales, su instinto de la sorpresa desordenante le permitían lograr una progresión “práctica” y “constante” de la poesía [...]. Su papel de iniciado en arte con esa intuición muy particular de los universos más ignorados [...] fue decisivo entre 1905 y 1908, y más especialmente sobre los futuros surrealistas entre 1916 y 1918 (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 25).

El movimiento aparece a finales de 1924, en contra del mundo cartesiano que les rodea, que no resuelve asuntos de importancia y que consideran insoportable. Influenciado por el dadaísmo (1919), que busca dar un nuevo significado a la función tradicional de las cosas, e impulsado por la revista *Littérature*, que dirigen Aragon y Soupault hasta que se les une Breton, el surrealismo reclama una imaginación sin límites, una sensibilidad que reclame los derechos y que permita evadirse de la mediocridad cotidiana, además de abrir la mente hacia otros mundos posibles. Esto supone alterar el orden social, ya que va en contra de la razón. Así pues, el surrealismo es visto como un acto de rebeldía.

Littérature, fue más tarde denominada *La Révolution surréaliste*, y dirigida por Naville y Péret. Tras una apariencia de revista científica, esta escondía «relatos de sueños, escrituras automáticas, [...] reflexiones sobre el humor, sobre el amor, claves del universo suprarreal» (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 37).

Los dos textos representativos de este Primer Manifiesto fueron *Introduction au discours sur le peu de réalité*, de Breton (1969), que incluye temas como los milagros, la consistencia de la realidad y su relación con el lenguaje, definiciones de objetos surrealistas y crítica a la razón, entre otros, y *Une vague de rêves*, de Aragon, donde se comienza a definir el surrealismo: «lo suprarreal»:

[...] es una relación entre la mente y lo que la mente persigue sin alcanzar jamás. Cuando la mente ha distinguido la relación de lo real en cuyo interior engloba indistintamente lo que es, le opone naturalmente la relación de lo irreal. Y cuando ya ha superado ambos conceptos, imagina una relación más general, dentro del que conviven esas dos relaciones, que es lo suprarreal (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 35).

En la época del Primer manifiesto, se destaca la importancia del automatismo, pues hasta entonces es lo único que define al surrealismo «aunque no sea totalmente separable de las experiencias del dormir» (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 94). Los autores aluden a esta idea del sueño ya que Breton, en su obra, *Entrée des médiums* (1922) habla de otras técnicas relacionadas con el sueño o con la hipnosis, pero les resta importancia por recurrir durante estos a la memoria. Además, como bien documentan los estudios, muchos escritores y filósofos (Hoffmann, Nietzsche, Diderot, Goethe, ...) ya utilizaban el automatismo años antes de la aparición del surrealismo.

La gran novedad del surrealismo viene de que Breton advirtiera que de manera permanente se formaba en el secreto del subconsciente un discurso al que bastaba prestar atención para recogerlo en cualquier momento, dado que el discurso consciente ya no era más que una máscara que disimula el flujo del pensamiento más íntimo y que lo reprime (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 94-95).

En cuanto a la materia y el espíritu que también caracteriza al surrealismo, la filosofía ha resaltado tradicionalmente una u otro. La filosofía moderna ha intentado buscar un

equilibrio a estas dos partes, aparentemente contradictorias, creando una realidad, gracias a los sistemas monistas, que incluyen materia y espíritu. No obstante, no alcanzan el mismo nivel de realidad: para Hegel (en Durozoi y Lecherbonnier, 1974), la materia quedaría absorbida por el espíritu, que es lo contrario de lo que ocurre en la filosofía marxista, donde la evolución del espíritu depende de la materia. En cualquiera de los dos casos, la única «filosofía del surrealismo» válida sería aquella en la que no dominara ninguna de las dos fuerzas.

Para los surrealistas no hay contradictorio, sino complementario, y no hay positivo ni negativo, sino ambos. Esto se afirma ya en el Segundo manifiesto del surrealismo (Durozoi y Lecherbonnier, 1974) de la siguiente manera:

Todo lleva a creer que existe cierto punto del espíritu en donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable dejan de percibirse como contradicción. Por consiguiente, sería en vano atribuir a la actividad surrealista móvil distinto de la esperanza de determinar ese punto (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 87).

Se oponen al discurso especializado, por lo que condenan una literatura que no tenga que ver con la vida y que distinga géneros.

El Segundo manifiesto, publicado en diciembre de 1929, propone también llevar el surrealismo al lenguaje, de modo que, relacionado con la escritura automática, se cree una escritura que no esté sometida a la lógica ni a la comunicación inmediata, donde la palabra goce de cierta independencia con respecto al sentido que normalmente tiene. Surgen así nuevos sentidos, nuevas vidas para las palabras y para la comunicación, pues aparecerán en las imágenes poéticas creadas, nuestros deseos más profundos. Y también en torno a esa época, el surrealismo se interesa por el cine y aparecen obras tan importantes como *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1929), de Luis Buñuel. Este manifiesto se diferenciará del Primero por ser más apasionado, fruto de lo que se vivía en el grupo, y definirá el surrealismo «no solo como tentativa de conocimiento sino como dinamismo para alcanzar un punto del espíritu donde quedan abolidas todas las contradicciones aparentes [...]» (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 49), todo ello en un intento de conciliar las creencias políticas y las teóricas del movimiento. La llamada revolución surrealista fue sucedida por el surrealismo al servicio de la revolución.

En 1942, la guerra europea hizo que muchos surrealistas, como Aragon, Char, Éluard, Queneau, Soupault, Tzara..., ingresaran en la resistencia al nazismo y al régimen de Vichy. Desde ahí, aunque no todos escriben, aparece *L'Honneur des poètes* (1943) que se contrapone a *Le Dishonneur des poètes* (1945), de Péret. Y que, unido a *Idolatrie and Confusion* (1944), de Brunius y Mesens acaba de romper la unión de conceptos en lo que a la función

revolucionaria de la poesía se refiere. Por esa época, Breton estaba exiliado en Estados Unidos, donde propiciaba nuevos encuentros, no solo con seguidores del surrealismo como Duchamp, Ernst, Masson, Matta y Tanguy, sino que también conocerá a la que será su mujer, Elisa, musa de *Arcane 17*(1944). En Nueva York, la revista surrealista del momento es *VVV*, aparecida en junio de 1942. Muy abierta, a autores y a corrientes, uno de sus mayores atractivos fue la publicación, ese mismo año, de los *Prolegómenos a un Tercer Manifiesto o no*. En este, «lo que importa es la transformación del hombre, la denuncia de los viejos mitos, la elaboración de una mitología moderna, abierta» (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 66). Todo ello amplía el campo de acción que antes tenía, y lo hace contactando con lo más viejo y con lo más nuevo de cada continente. Es así como, aun a riesgo de perder su esencia, logran llegar a su realización. Dan fe de ello las manifestaciones realizadas en Estados Unidos en esa época, como *Artists in exile* (1942) o la conferencia de Breton a estudiantes de la universidad de Yale en el mismo año.

En París, por su parte, nuevos grupos surrealistas como *La Main à la plume*, creado en 1941, intentan mantener el movimiento pero, a pesar de la publicación *Le Désir attrapé par la queue* (1943), de Picasso, hay muchos factores que dificultan la continuación del movimiento, como el lento proceder de Éluard, la desaparición de otros importantes surrealistas, la llegada de los americanos, la liberación y la aparición del existencialismo. En 1948 aparece una revista nueva, *Neon*, pero las continuas tensiones y rupturas en el grupo, que no cesan, hacen que el movimiento vaya perdiendo fuerza.

4.3.2. Surrealismo y cine

El cine, como novedoso, despertó desde el principio la atención de los surrealistas, ya no por la novedad técnica en sí, sino «por su capacidad de marginación» (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 209). Considerado como una evasión, los primeros momentos del surrealismo coinciden, además, con los primeros éxitos del cine mudo. Los surrealistas acuden al cine sin poner atención a las películas en sí, sino entrando en las salas a cualquier hora, incluso con las películas ya empezadas y reteniendo las imágenes que ellos consideraban útiles para un posterior análisis y utilización en construcciones imaginarias. Sus producciones preferidas eran las extremadamente sentimentales o violentas con final feliz, por considerarlas irreales y de mal gusto, así como las cómicas americanas por la enormidad de sus gestos. Todas ellas reflejan que en el cine todo es posible, objetivo imaginario que va muy bien con el surrealismo. Asimismo, en todas se destaca la figura de la mujer, lo que también deja lugar para el amor, otro de los puntos importantes del movimiento.

En el plano técnico, no obstante, el cine también encaja con la manera de ver las cosas del movimiento surrealista, puesto que los sueños y el subconsciente pueden ser expresados fácilmente acudiendo a diversas técnicas de montaje, trucaje y planos que manejan el tiempo y el espacio, lo real y lo imaginario, a su antojo. Ya desde que el espectador acude al cine, consideran que las condiciones son parecidas a las circunstancias propicias para el sueño «desinterés por el mundo externo, zambullida en la oscuridad, posición de descanso, etc.» (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 211). Por estas razones, los surrealistas no se quedan en meros espectadores, sino que comienzan a escribir guiones y artículos. En 1951 se funda una revista de cine, *L'Âge du cinéma*, que incluirá entre sus seis números uno sobre cine surrealista. A pesar del interés, a excepción de *La edad de oro* (1929), de Luis Buñuel, considerada como ejemplo perfecto de largometraje surrealista, las pocas películas de este estilo que se crearon parecían ser más bien fruto del azar que de una voluntad de creación surrealista. La realización de una película suponía unos costes más caros que los de la escritura que no todos se podían permitir, sin un mecenazgo. A esto se le unía la complicación de las presiones sociales y de recaudación para que la inversión fuera rentable. Por todo ello, el cine de la época tiende a un realismo tal, tendente a no incomodar al espectador, que se aleja de todo propósito del surrealismo.

Dicho esto, también hemos de decir que, aunque el origen del surrealismo fue literario y no tenía reparo en acoger otro tipo de manifestaciones, como fue el caso de las pictóricas, «nunca se encontrarán respecto a la literatura o las artes plásticas descalificaciones tan genéricas como las que vertieron a propósito del cine Breton e incluso el propio Dalí [...]» (Sánchez Vidal, 2002). Los códigos impuestos durante siglos por los que luchaban los surrealistas tampoco existían en el relativamente nuevo cine, de ahí que muchos no creyeran en la posibilidad de plasmar el surrealismo en el cine. Por no mencionar la falta de teorización, y por lo tanto de criterios, de los surrealistas sobre lo que constituía un cine surrealista. A este respecto, se intentó delimitar entre teoría, práctica y gustos cinematográficos como espectadores surrealistas. Entre esto y las diferentes maneras de plasmar el surrealismo siguiendo o no las pautas bretonianas, afirma Sánchez Vidal (2002) que la delimitación no es tarea fácil. A partir de algunas obras que relacionan surrealismo y cine, el cine surrealista podría resumirse de la siguiente manera:

1. Los precursores: Méliès, los seriales, los grandes cómicos del cine mudo, el expresionismo alemán.
2. Los dadaístas.
3. Los clásicos del cine surrealista.
4. El Buñuel posterior a su explícita militancia surrealista (tanto en su etapa mexicana como española o francesa).
5. El surrealismo más o menos instintivo de creadores como Jean Cocteau o Jean Vigo.
6. Películas comerciales de los años veinte y treinta que gustaban a los surrealistas: las de ambientes exóticos, las grandes divas, cine de terror, cómicos (los hermanos Marx...).

7. Los residuos surrealistas en la vanguardia cinematográfica de los años cincuenta, sesenta, etc. (Sánchez Vidal, 2002: 214).

Sobre 1980, la *Confrontation de Perpignan*⁵⁰ hace una encuesta a seguidores del movimiento surrealista sobre *El cine de los surrealistas* para conocer cuáles habían sido las de su preferencia. Ante un resultado nada uniforme y películas que nada tienen que ver entre sí tras más de cincuenta años de surrealismo, los responsables de las encuestas ajustaron el perfil para la elección de los títulos según «las aportaciones de los dadaístas o surrealistas al cine [...] [y] Las películas que suelen considerarse afines a la sensibilidad surrealista [...]» (Sánchez Vidal, 2002: 214-215).

Aunque hay quien ha ampliado el surrealismo hasta fechas muy cercanas a nuestros días, permitiendo la entrada de realizadores como Fernando Arrabal o Carlos Saura, otros se sitúan en el extremo opuesto y limitan el cine surrealista a las ya mencionadas *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1929), de Luis Buñuel. En medio, por supuesto, una amplia gama de matices. Estas dos películas fueron claves para el vanguardismo en España, la primera como punto central de la polémica durante el encuentro surrealista realizado en Tenerife de mayo de 1935, al que asistieron Breton y Péret, y la segunda por convertirse en todo un manifiesto de surrealismo en nuestro país.

Consta en algunos textos de Breton una decepción en cuanto al cine.

En su muy citado texto “Comme dans un bois”, (recogido en *La clé des champs*) Breton se referiría a “l’âge du cinéma” como una etapa de la vida y la historia en la que se sucumbe a los encantos de la pantalla, para luego mantener las distancias: “Hay que admitir que en la vida tal etapa existe, y que se supera” (Sánchez Vidal, 2002: 217).

Además de esta decepción, hubo otra por la elección del cine comercial que hicieron algunos surrealistas, ajena la cúpula parisina de que Luis Buñuel hacía doblajes en la Warner Brothers y trabajaba en Filmófono –una productora comercial de la que era copropietario– como productor ejecutivo de zarzuelas y sainetes.

Breton se rodeó de cinéfilos como Robert Banayoum, Georges Goldfayn, Jean-Louis Bédouin, Ado Kyrou, Gérard Legrand, Michel Zimbacca, Jean Schuster, fieles a lo que él consideraba un cine surrealista, con los que funda, en 1955, la revista *Positif*.

⁵⁰Según el catálogo general de la BNF (Biblioteca Nacional Francesa), la confrontación de Perpiñán fue un «periódico creado en 1965 por los Amigos del cine de Perpiñán y la Cinemateca de Toulouse [...]», traducción de la autora del original: «Périodique créé en 1965 par les Amis du cinéma de Perpignan et la Cinémathèque de Toulouse [...]» (En <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39193476q>).

4.3.3. Técnicas surrealistas

4.3.3.1. *El humor*

El humor es el medio a través del cual los surrealistas se alejan de las limitaciones sociales y de la realidad que les rodea y entran en el inconsciente, permitiendo la posibilidad de explorar el mundo desde otras perspectivas «rompiendo las relaciones familiares de los objetos» (Duplessis, 1972: 22). El humor se aplica, en surrealismo, a la poesía, aunque en menor grado, también a la pintura y, sobre todo, al cine, gracias a recursos cinematográficos que permiten un mejor desarrollo del tono burlesco. La primera película de los hermanos Marx, *Animal Crackers* (1930), es un ejemplo de realización humorística incapaz de conseguir con palabras, ya que lleva consigo una mezcla de humor y fatalidad, enfermedad atroz y belleza extrema. El humor, así, lejos de ser una simple sátira de la realidad se convierte en un ambiente en el que reina la novedad.

Si nos centramos en el humor negro, bastante popular en el movimiento surrealista:

En su presentación de la reedición de 1966 de *L'Anthologie de l'humour noir* (publicada en 1939, aumentada en 1947), Breton recuerda que “cuando su aparición, las palabras ‘humor negro’ no tenían ‘sentido’”, pero que en cambio, después, la locución “se mantiene en plena efervescencia y se propaga tanto por vía oral [...] como por la de la expresión plástica [...] y la del cine” (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 213).

Este humor, indefinible, según Breton (1950), constituiría un valor superior de la mente. Así, artes como la poesía, la pintura o el cine, son algunas de las que han sucumbido al humor. Autores como Max Ernst, pintores como Dalí o directores como Mack Sennet basan parte de su obra en el humor. Muchas veces, este humor tiene un sentido filosófico. Si partimos de la conjunción de dos fuerzas, procedentes de épocas románticas, que intentaban controlar el arte, como son la centrada en los sucesos del mundo exterior y aquella otra centrada en los caprichos de la personalidad, estas «alcanzan en Jarry el triunfo del humor objetivo, que es su resolución dialéctica» (Duplessis, 1972: 26). André Breton parte pues, por el contrario, de un humor subjetivo resultante de una necesidad de independencia de la personalidad que se ve anulado ante la otra fuerza, la del mundo exterior. Mucho se ha hablado de su uso, relacionado con el automatismo psíquico y con lo arbitrario, que conlleva cierta desorientación para el espíritu por estar formado de casualidades, aunque el estudio de casos demuestra que muchas de esas coincidencias que nos pueden parecer debidas al azar, proceden de una necesidad incomprensible para el hombre. El humor objetivo encuentra sus límites en esa zona. «La ciencia se halla [pues] lejos de ser rigurosamente objetiva, porque jamás podrán ser rigurosamente aislados de ella los reflejos personales del observador» (Duplessis, 1972: 28).

Pero la calificación de «humor objetivo» es dada originariamente por Hegel como un humor en el que el interés recae sobre el mundo externo, el objeto y su forma, al mismo tiempo que mantiene un carácter reflexivo y subjetivo. Breton se centra en él como modo de sentir surrealista, sobre todo en una época como 1937 en la que se vive una situación política tensa debida a las reformas, principalmente laborales, realizadas por el Frente Popular, con Léon Blum a la cabeza. y el humor se convierte en una defensa. Varios motivos son los que parecen haber propiciado la elección, por parte de Breton (1950), del término «humor negro», desde un deseo de evitar confusiones con «objetivo» hasta querer alejarse del término de Hegel, aunque para algunos autores, el término de Hegel esconde bastante subjetividad en sí mismo.

Además, Breton relaciona el humor con la noción freudiana de algo sublime y elevado, un humor del que el individuo se vale para evitar el dolor

Lo sublime procede evidentemente del triunfo del narcisismo, de la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriosamente. El yo se niega a dejarse cortar, a dejarse imponer el sufrimiento por las realidades externas, se niega a admitir que los traumatismos del mundo externo puedan afectarle; más aún, se hace ver que hasta pueden convertirse en ocasiones de placer (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 215).

Pero cuando habla del comportamiento humorístico, hace alusión a muchos autores que acabaron en suicidio, por lo cual, Durozoi y Lecherbonnier (1974) plantean, basándose en *Anthologie de l'humour noir* (1950) de Breton, si esa negación de la realidad no ocultará el anhelo de otra realidad posible.

4.3.3.2. *L'amour fou*

Es esta una de las obras más conocidas de Breton (1937). Según él, *l'amour fou* (el amor loco) es un amor único al que aspiraría cada persona de manera secreta y que nada tendría que ver con las alusiones al suicidio ni con la extinción de dicho amor una vez satisfecho que le fueron atribuidas. Todo ello, dice, procede de las restricciones sociales y morales a la hora de elegir el amor y de vivirlo plenamente. El surrealismo se convierte, pues, en un modo de acabar con esas inhibiciones y de vivir el amor con rebeldía, con violencia. Un ejemplo de ello es *Le libertinage* (1924), de Louis Aragon.

4.3.3.3. *Lo maravilloso*

Al rechazar lo que tiene que ver con la lógica y los códigos establecidos, el surrealismo apoya la fantasía, la ilusión, lo increíble, un universo en el que «las trabas desaparecen como tales y surge el mundo encantado que es propiamente de la surrealidad» (Duplessis, 1972: 29). Se incluiría en este universo el mundo del sueño pues, en él también,

las emociones son más profundas, menos controladas. Y es que «allí donde la imaginación actúa libremente, sin el freno del espíritu crítico, aparece entonces la surrealidad» (Duplessis, 1972: 30). La idea es llegar a expresar el potencial de profundidad alcanzado en el estado de sueño, liberándonos de realidades cotidianas asumidas.

4.3.3.4. *El sueño*

Sobre estas líneas se ha hecho referencia al sueño en repetidas ocasiones. Para los surrealistas, el sueño es un modo de entrar en uno mismo y acceder al conocimiento supremo. En el sueño todo es posible, el aspecto de las cosas y los seres, sus colores... No hay limitaciones de la realidad, ni de la utilidad, eso es justo lo que sugiere el surrealismo. Y es que las teorías de Freud apuntaban a que los deseos de cada uno se esconden en los sueños de manera inconsciente. No hacerles caso significaría, en cierto modo, matar una parte de nosotros mismos. Al no recibir, en la vigilia, más que mínimos recuerdos de lo soñado –lo cual no significa que los sueños no sean continuos, sino que son interrumpidos por la vigilia–, y al no tener una continuación noche tras noche de los sueños, no somos capaces de enlazarlos con situaciones ocurridas al despertarnos, pero se apunta desde el surrealismo que, quizás, haya relación entre tales hechos. «Habría que buscar en el sueño la clave del comportamiento consciente» (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 111). «Como ha escrito Salvador Dalí en *La Femme visible*, “buscamos inconscientemente, de día, las imágenes perdidas en los sueños, y esta es la razón por la que, cuando encontramos una imagen de sueño, creemos ya conocerla y decimos que solo con verla nos hace soñar”» (Duplessis, 1972: 33).

Para los surrealistas todo en los sueños es fácil y se soluciona fácilmente, lo cual habría que puntualizar, según las teorías de Freud, solo cuando el individuo no está en un estado psíquico alarmante. Cualquier situación descabellada parece, a su entender, natural cuando se sueña. Para algunos, incluso, es esa la vida real y la que creemos vigilia es solo un sueño.

En cualquier caso, queda demostrado que soñar es tan útil para conocernos como el propio pensamiento, así pues, el surrealismo se acerca en su creencia a la filosofía hindú en cuanto que «los tres estados de vigilia, sueño y dormir profundo (sin sueños) son analizados separadamente en el *Vedanta* y considerados como los diversos aspectos de la manifestación» (Duplessis, 1972: 34).

El surrealismo ha revalorizado, psicológica y metafísicamente, la importancia de fenómenos, como el sueño, que escapan a la razón y cuyo conocimiento ha limitado la filosofía occidental.

4.3.3.5. *El psicoanálisis*

Se puede decir que Freud es el iniciador del surrealismo. Los estudios de medicina de Breton y Aragon, hacen que estos entren en contacto con las teorías de Freud y que basen sus primeras búsquedas en los fundamentos del psicoanálisis. Breton pudo experimentar la aplicación del psicoanálisis –sobre todo la interpretación de los sueños y la asociación de ideas descontroladas– cuando trabajó en el centro psiquiátrico de Saint-Dizier. «Y esos sueños, esas categorías de asociaciones constituirán, al principio, casi todo el material surrealista» (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 116). Aunque habrá una óptica diferente ya que los fines solo se ampliarán cuando se especifique qué sueños y asociaciones se seleccionan, la idea es, además de interpretar, liberar presiones de todo tipo para así, liberar la mente. El surrealismo, pues, difiere del psicoanálisis en su intención terapéutica. Mientras que Freud huía del automatismo –prefería las asociaciones libres, que solo incluían el automatismo en una parte del proceso– y de la hipnosis, estas son técnicas destacadas en los surrealistas que, aunque no analizaban el resultado de esa escritura automática, sí la consideraban, igual que la interpretación del sueño, como un punto de partida hacia el conocimiento y hacia la libertad. Para Freud, no solo automatismo es antónimo de libertad, sino que ese lenguaje ha de descifrarse para poder hacer un buen uso de él en la persona. Por otra parte, mientras que Freud busca explorar las causas del comportamiento consciente en el inconsciente con el fin de hallar una armonía entre ambos, el objetivo de los surrealistas es demostrar la supremacía del inconsciente, del deseo y la libertad sobre la sociedad opresiva.

Breton, a medida que avanza en sus análisis, le concede más importancia en la interpretación de los sueños a los llamados «restos diurnos», a esa idea de Freud de que lo que soñamos tiene, a veces, continuidad con situaciones de la vigilia. Sin embargo, se centra más en la función del sueño que en su sentido, y recurre al autoanálisis para descifrarlo, sin necesidad de llegar hasta la infancia para encontrarle un sentido, como Freud. Además, se proyecta más al futuro que al pasado, resaltando la creencia de los sueños proféticos, no apoyada por Freud.

Para Freud, científico convencido de las fronteras entre ciencia y arte, el surrealismo no es más que una nueva corriente artística de la que apenas se preocupa. La cautela que sugiere Freud en la generalización del psicoanálisis, es vista por los surrealistas como una restricción. Breton critica que Freud solo deje ver su lado profesional y no el personal, ya que juzga de vital importancia el estudio de ambas partes por igual.

También será muy importante en el desarrollo del surrealismo la menos conocida ciencia de la psicología, en concreto la de Myers (en Durozoi y Lecherbonnier, 1974),

centrada en aspectos como lo «subliminal» y lo paranormal, aunque para ello tenga que ser desprovista de cualquier atisbo de espiritualidad.

4.3.3.6. *La locura*

En estrecha relación con esta idea de sueño y de irrealidad está el mundo de la locura, que Breton (1969) considera ya en el Primer Manifiesto cuando habla de los derechos de la imaginación. Según Freud, las personas que la sufren pueden desvelarnos mucho ya que «en el mundo de los alienados la imaginación reina como dueña absoluta» (Duplessis, 1972, 35). Para ellos, su mundo es tan coherente como el nuestro.

Una de las enfermedades mentales que demuestra la finalidad surrealista de mezclar mundo real e imaginario es la paranoia. El sujeto, que comparte un mundo real, tiene expresiones externas imaginarias creadas por su mente subjetiva, y seguramente todas esas expresiones seguirán una lógica basada en la creencia de su mente, una lógica de conspiración y de intenciones ocultas. Lo que no quiere decir que el loco no goce de esa experiencia, más bien al contrario. De la exploración de zonas desconocidas de la mente, pueden surgir obras en forma de textos, pinturas, objetos... que revelen partes desconocidas de la razón. «El mundo es para el paranoico un teatro donde él es el actor principal» (Duplessis, 1972: 35-36). Además, apunta Duplessis (1972) que esa lógica puede ser la de muchas personas no paranoicas en un momento dado, desde los sabios hasta los enamorados, que ven el mundo desde su perspectiva concreta, centrándolo todo en torno a ella.

Según Duplessis, en *L'Immaculée Conception* (1930), André Breton y Paul Eluard reconstruyen delirios varios de la mente y demuestran que el espíritu humano es capaz de someterse a la locura sin que el desequilibrio se instale de manera permanente. Cuando los surrealistas recurren a la escritura automática, aunque saben que existe un riesgo de quedarse más allá de la razón, simulan momentáneamente la locura, volviendo luego a su actividad normal, con la ayuda del humor en el proceso. Por eso se opusieron siempre al internamiento de los que quedaban atrapados en ese mundo de locura, individuos que, a sus ojos, no dejaban de ser insumisos. Ejemplos ilustrados como Sade, Nietzsche o Baudelaire, que fueron encerrados por locura, «demuestran que la locura quizás sea el punto definitivo del pensamiento cuando se halla en ruptura total con lo que le rodea» (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 122).

Para los surrealistas pues, la locura, como tal, no existe, y así como fundaron su movimiento en el psicoanálisis y la psicología, atacaban violentamente la psiquiatría y sus métodos, que tachaban de ir en contra de la curación del paciente. Psiquiatras de la época aseguran haberse replanteado la locura y el tratamiento que a esta se daba, después de las

manifestaciones de los surrealistas, en las que Breton y Eluard estuvieron a la cabeza. Por la misma época, Dalí desarrolló su método paranoico-crítico, basado en su más absoluta subjetividad, sin embargo, las pretensiones de Breton y Eluard iban más lejos, pues no trataban de hacer primar locura o razón, sino de hacer coexistir ambas, sin aislar a los enfermos mentales por todo lo que estos nos podían enseñar del mundo interior al que habían conseguido acceder.

4.3.3.7. Objetos surrealistas

El trabajo con los objetos se inicia, según Durozoi y Lecherbonnier (1974) cuando Marcel Duchamp, en 1914, se dedica a firmar sencillos objetos como una pala de nieve llamándolos «ready-made». A partir de ahí, a los surrealistas se les ocurre dar más poder a objetos comunes y, en una obra de 1927, «Breton propone fabricar ciertos objetos percibidos en sueños, y que no pueden ser admitidos bajo el ángulo de la utilidad ni bajo el de la estética» (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 204). En realidad, recoge Duplessis (1972) que la idea se le ocurrió a Breton tras un sueño en el que, estando en un mercado de Saint-Malo, decidió comprar un curioso libro con un gnomo en la tapa y las páginas de lana. Fue tal la decepción que sintió al despertar y no tenerlo, que decidió propiciar la creación de esos objetos de sueños, poco probables de existir desde el punto de vista del uso y de la estética.

Esta dinámica seguiría el fin surrealista de precisar, de manera cada vez más objetiva, una representación mental, pasando por una posterior reflexión sobre ese objeto en la realidad para acabar en una crisis del objeto. Gracias a un examen concienzudo de lo objetivo y lo subjetivo, del interior y del exterior, se puede llegar a enlazar unos y otros aspectos.

Según Durozoi y Lecherbonnier (1974) en el surrealismo podemos elegir un objeto de dos modos, bien de manera subjetiva, a través de la cual el objeto se hace partícipe de nuestras ideas inconscientes y adquiere una nueva vida, bien al contrario, materializando una idea onírica en un objeto para satisfacer un deseo. En cualquiera de los casos, lo importante es que dicho objeto acabe situado entre ambos puntos de la realidad y lo onírico, de la objetividad y de la subjetividad, adoptando aspectos de uno y otro en perfecta armonía, y no que sigan definidos por su uso.

Este modo de hacer guarda relación con la enajenación mental antes mencionada, pues el paranoico atribuye también un valor propio a los objetos que le rodean. No olvidemos el método crítico-paranoico del que se sirvió Dalí como instrumento para el surrealismo. Dalí defendía un papel activo del sujeto e imágenes que no fueran excesivamente quiméricas pues no satisfacerían nuestros deseos, y también apostaba por la creación del objeto surrealista, que definía como «objeto que se presta a un mínimo de funcionamiento mecánico y que se basa en

los fantasmas y representaciones susceptibles de ser provocadas por la realización de actos inconscientes» (Duplessis, 1972: 39).

Tales objetos fueron el centro de una Exposición Surrealista realizada en París en 1938 y, aunque despertaron cierto misterio, desgraciadamente no fueron apreciados por la mayoría del público asistente.

4.3.3.8. *El cadáver exquisito*

Este nombre, tan desagradable como surrealista, procede de un juego cuyo objetivo es lograr un vacío interior para que el inconsciente pueda manifestarse y, así, descodificar nuestra mente. A través de este juego de los «“papelitos”, también llamado “carta rusa”, las personas reunidas van escribiendo palabras o haciendo dibujos en un papel, que tendrá como resultado frases o dibujos incoherentes. La primera frase así obtenida fue “El cadáver exquisito beberá el vino nuevo”» (Duplessis, 1972: 40), de ahí su nombre.

También se utilizó este juego para crear poesía de manera colectiva, midiendo quién de los participantes era capaz de dar más encanto, más unidad. Se escribían respuestas a preguntas que se desconocían y al realizar el juego disfrutaban de las imágenes obtenidas.

Juegos como este atienden al principio del placer, tema central de la exposición de Praga, en 1968, que luchó en la sociedad de la época contra el opuesto principio de realidad.

4.3.3.9. *La escritura automática*

Esta técnica, como las anteriores, no tiene otro objetivo que el de dejar expresar libremente el inconsciente para alcanzar la libertad verdadera. «por el relajamiento de toda actividad de control en los estados de sueño o de locura, el inconsciente se manifiesta espontáneamente y la escritura permite transcribir sus mensajes» (Duplessis, 1972: 41). A Breton se le ocurre esta técnica después de un episodio personal en el que, entre el estado de sueño y de vigilia, se le ocurrieron frases que él consideró poesía. Además, recoge Duplessis (1972), de esta experiencia también oyó frases y tuvo representaciones visuales que se afianzaron con fuerza una vez despierto, todo ello le anima a anotar lo vivido de manera rápida para inhibir el pensamiento crítico y poder acceder al pensamiento hablado, tal y como se procede con algunos enfermos mentales. De este modo, y junto con Philippe Soupault, escribe *Les champs magnetiques* (1920). Al parecer, se logra una desconexión con el mundo tal, que al despertar cuesta reubicarse literal y figuradamente. Pero, al mismo tiempo, se produce una conexión intensa con el espíritu rozando lo profético. «Se produciría una especie de dictado del espíritu que, en su propio elemento, se cumpliría desinteresadamente» (Duplessis, 1972: 42).

Pero la novedad fue que

Breton advirtiera que de manera permanente se formaba en el secreto del subconsciente un discurso al que bastaba prestar atención para recogerlo en cualquier momento, dado que el discurso consciente ya no era más que una máscara que disimula el flujo del pensamiento más íntimo y que lo reprime (Durozoi y Lecherbonnier, 1974: 94-95).

Dentro de la escritura automática surrealista se desarrollaron tres corrientes: una tradición poética, la corriente de los médiums (sin rasgos espiritistas) y la teoría psicoanalítica (desprovista de su función terapéutica).

No obstante, esta técnica ya había sido usada en la creación de novelas en el siglo XVIII, así como para liberarse del pensamiento reflexivo. Breton insistió en eliminar la hipnosis de la técnica, calmar la parte consciente y no intentar comprender. Apunta, igualmente, que la escritura automática fluye más en diálogo, si bien cada uno habla para sí mismo, y que la poesía da resultados muchos más bellos que la pintura, por la independencia de la materia y la rapidez con la que pueden ser transmitidos los pensamientos. Pero esta afirmación no nos sorprende si conocemos las preferencias de Breton por las letras sobre las imágenes visuales.

4.3.4. Post-surrealismo

Según un artículo publicado por el Colegio de Maristas de Valldemia, (-), mientras casi todo el arte europeo seguía explorando culturas, el surrealismo se propone explorar en lo más profundo del ser humano y representar una realidad a la que hasta entonces no se le había dado gran importancia, la de los sueños. Se dice que este movimiento acabó a principios de la Segunda Guerra Mundial, allá por los años 60, dejando su influencia para la posteridad. Pero, aclara el artículo marista, hay influencias tan relacionadas con el surrealismo, que es de justicia hacer alusión a ellas, así:

- El expresionismo abstracto de Jackson Pollock, cuya técnica, que consistía en el goteo de pintura de un bote agujereado sobre una tela extendida en el suelo, recuerda al *frottage* de Max Ernst. París, entonces, es sustituido por Nueva York
- El *Pop Art*, influido por el surrealismo, pero también por el dadaísmo, daba poca importancia al resultado final. Este estilo vuelve a Europa, más concretamente a Inglaterra, y aún hoy perdura.
- El arte conceptual, cuyos artistas también recibieron influencias del surrealismo y del dadaísmo, y quienes también desdeñaban la valoración estética del resultado a favor del significado de la obra. En este y el anterior movimiento, se cita a Marcel Duchamp como inspiración, aunque este falleciera en los años 60.

- El minimalismo que, aunque parezca que nada tiene que ver con el surrealismo, está influido indirectamente por otros movimientos que sí están relacionados con este y que hacen que el minimalismo reduzca todo el arte al contenido.

Para la pintora catalana, Marga Riera, a quien el Colegio de maristas hace una entrevista, los movimientos de los que hablamos han dejado rastro también sobre muchos artistas actuales, desde escritores hasta arquitectos, pero hoy en día, se dan más individualidades que movimientos artísticos.

Por otra parte, y según Plagens (2016), nos encontramos a la pintora y teórica Helen Lundeberg que, con el que fuera su profesor de arte y, posteriormente esposo, Lorser Feitelson, fundan el manifiesto conocido como Post-surrealismo. De hecho, apunta Perea Rodríguez (-), ellos lo denominaron *Nuevo Clasicismo*, pero para la crítica fue Post-surrealismo. Este utilizaba las bases del surrealismo, pero les añadía un lenguaje formal y una estética cercana al renacentismo, lo cual daba como resultado representaciones de temas surrealistas con mayor colorido y alegría compositiva.

Se diferenciaba de su predecesor europeo en que no estaba explícitamente inmerso en los sueños y en la rareza general. El Post-surrealismo abogaba por conexiones racionales en medio de los elementos de la pintura y esperaba que estos hicieran descubrir al espectador significados más profundos⁵¹ (Tierney, 2016: 2)

La obra más conocida de Lundeberg es el *Doble retrato* (1935) y se encuentra en el Museo nacional de Washington. Aunque la mayoría de sus obras están exhibidas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en el Museo de Arte Moderno de San Francisco.

En 1934, esta artista comenzó a formar parte del FAP (*Federal Art Projet*), un «organismo encargado de dirigir proyectos artísticos en Estados Unidos» (Perea Rodríguez, -) y sacó a la venta las primeras teorías del *Nuevo Clasicismo*, que contenían sus ideas y las de Lorser Feitelson. Después de la Segunda Guerra Mundial, se acusa una evolución en su pintura hacia trazos más gruesos y focos de luz. Algunos críticos afirman que su periodo más productivo fue en los años 60 y que fue excluida del *For Abstract Classicists* exposición que mostraba el arte moderno de la ciudad de Los Ángeles al territorio nacional, por ser una mujer.

⁵¹Traducción de la autora del original: It differed from its European predecessor in not being explicitly immersed in dreams and general weirdness. Post-Surrealism advocated rational connections among a painting's elements, and hoped they would lead a viewer to discover deeper meanings.

4.4. Conclusiones

En este apartado 4 hemos ido centrando la atención en *L'écume des jours* y en todo aquello que rodea la novela. Así, hemos hecho un recorrido por la vida y obra de su autor, Boris Vian, en el que hemos observado cómo la vida personal de este polifacético escritor se refleja en gran parte de la historia, y también hemos expuesto las trayectorias de los guionistas y directores de las adaptaciones cinematográficas, Charles Belmont y Michel Gondry, ambos con una prolífica carrera en el mundo del cine, pero con estilos diferentes. Del mismo modo, hemos dedicado unas líneas a los traductores de las ediciones de la novela en español a las que se ha hecho referencia: Joan Manuel Verdegal Cerezo, que cuenta con una importante carrera de investigador y profesor y Luis Sastre Cid, de quien no hemos obtenido más datos que el hecho de figurar como traductor en alguna lista oficial.

Posteriormente, hemos analizado los contextos de producción, tanto de la novela, entre 1946 y 1947, y las adaptaciones de Belmont y de Gondry, en 1968 y en 2013 respectivamente. En este análisis hemos encontrado, evidentemente, grandes diferencias sociales y culturales pues, a pesar de producirse las obras en el mismo país, las tres son épocas muy diferentes. Sin embargo, encontramos también similitudes como cambios políticos o movimientos culturales y sociales que pueden haber afectado en cada una de las épocas a su manera.

Observábamos cómo la novela ha ido adquiriendo prestigio con el paso de los años hasta convertirse en el gran clásico que es hoy, sobre todo en Francia, su país de origen. Es una novela que se caracteriza por ser una historia de amor descrita con una gran originalidad y no poca crítica al existencialismo de la época. Y es también una obra de difícil clasificación que enmarcamos, según las corrientes estudiadas –y puesto que sabemos que a su autor no le desagradaba la etiqueta– como cercana al surrealismo. Y justamente al surrealismo dedicábamos el final del apartado, desgranando las características propias del movimiento: su aparición, su desarrollo, autores destacados, como Breton (1969), la relación de este y del movimiento en sí con el cine, y las técnicas surrealistas. A propósito de estas últimas, antes de entrar brevemente en el post-surrealismo, nos hemos centrado en nueve técnicas surrealistas, que son: el humor, *l'amour fou*, lo maravilloso, el sueño, el psicoanálisis, la locura, el cadáver exquisito y la escritura automática. Todas ellas son descritas de manera teórica dentro de este marco del surrealismo y serán reutilizadas de un modo más práctico en el siguiente apartado.

5. INVESTIGACIÓN EMPÍRICA: ANÁLISIS DEL CORPUS

5.1. Consideraciones previas

L'écume des jours es una obra cuya lectura no es sencilla si tenemos en cuenta la gran cantidad de dobles sentidos que hay en ella, los neologismos y la enorme carga cultural existente entre líneas, muchas veces relacionada con esos dobles sentidos y siempre en consonancia con el afán del autor por desarrollar la creatividad –inventando nombres y objetos solo pertenecientes a un universo vianesco– y por jugar con las palabras. El hecho de no entender ciertos aspectos culturales puede hacer que perdamos, unas veces, un punto cómico y, otras, el hilo de la historia; no entender los neologismos, puede hacernos perder la riqueza léxica de la obra, que es uno de los pilares de esta joya literaria.

Además de las anteriores, las mayores dificultades de *L'écume des jours* son las muchísimas imágenes que hemos de interpretar si se quiere llegar a entender bien el sentido que su autor, Boris Vian, quiso darle al escribirla. Las dos adaptaciones cinematográficas han intentado, cada una dentro de sus posibilidades, tener en cuenta la multitud de metáforas que en ella se encuentran: una chocando con las limitaciones técnicas y, quizás, la censura de la época, y la otra con la incompreensión del elevado número de tecnicismos en la realización, que han hecho de la adaptación de Gondry una obra bastante criticada.

Aunque breve, tenemos que hacer una mención al aspecto de la traducción pues, como mencionamos en el apartado cuarto, hemos utilizado dos ediciones al castellano para ilustrar la investigación en nuestro idioma. Justamente, hemos elegido la que consideramos que se ajusta más al texto de Vian, por recoger los juegos de palabras, la cultura entre líneas y, sobre todo, las imágenes de manera clara, además de mantener las notas a pie de página, que también encontramos en una de las ediciones en francés y que ayudan a la comprensión de cada aspecto.

En este apartado, analizaremos aspectos de la imagen como la dificultad de su representación, su poder de expresión en varias facetas como la social, la cultural, la simbólica, entre otras, y, por último, el limbo de la imagen cuando está entre la realidad y la imaginación, aspecto que sucede en no pocos momentos de esta obra.

5.1.1. Dificultades en la representación de la imagen

Ya en el marco teórico expusimos que hay multitud de maneras de definir la imagen según sus empleos. Tal y como decía Joly (2014), la imagen siempre nos va a indicar algo, aunque no siempre sea visible. Esta va a ser la primera dificultad que encontremos, tanto en la representación como en el análisis, la complicación al desvelar lo que nos quiere indicar una imagen. Como muchos escritores, Boris Vian utiliza su escritura para hacer crítica social, y lo

hace en su obra, en general, aunque no siempre critica los mismos aspectos. En *L'écume des jours* hace alusión, entre otros, a la Iglesia, el trabajo y la vida socio-cultural de la época. Estos aspectos son expuestos con una mezcla de humor y de tragedia, a través de imágenes y de metáforas, en la mayoría de los casos.

Si, además, en el terreno audiovisual, la imagen es vista, mirada y sometida a un proceso selectivo por la atención y la indagación, como sugería García Jiménez (1995), habremos de poner todos los sentidos para entenderlas. Uno de los puntos a favor, que contrarresta las dificultades, es que la narración icónica, en el hemisferio derecho del cerebro, se construye a un nivel más lúdico. Y es así como Vian presenta su narración, con descripciones lúdicas y, a veces, hasta disparatadas, y también es como intentan hacérsela llegar los traductores y como recogen los directores, quizá Gondry con más éxito que Belmont porque arriesga más acercándose del todo a las imágenes presentadas por Vian, sin un atisbo de censura.

Cuando Joly hace un recorrido por los estudios de Peirce, observando que solo se centra en aspectos visuales, señala la imagen, el diagrama y la metáfora como signos icónicos y afirma que esta reducción del siglo XX no simplifica las cosas, sino que demuestra que una imagen fija puede llevar consigo un lenguaje muy complejo. Todo esto pretendemos demostrarlo en la parte práctica del trabajo de investigación, ya que, a lo largo de estas páginas, analizaremos con detalle no solo la complejidad de la imagen fija, entendida esta como la que presenta Vian, sino también de la imagen en movimiento, en el caso de las dos adaptaciones cinematográficas. Así, como hace Joly, dejaremos claro que la imagen es heterogénea porque reúne diferentes categorías de signos:

- icónicos, todo aquello que va a representar otra cosa además de lo que vemos en un primer momento,
- plásticos –colores, formas, composición, texturas–, más fácilmente observables,
- y lingüísticos, apreciables, especialmente, en la obra escrita.

Para resolver algunos de los problemas que presenta la imagen (como signo, concretamente), García Jiménez (1995) establece diferencias entre el referente, que es el objeto de la realidad al que remite la imagen, el significante, sustancia expresiva del signo, y el significado, concepto que el autor quiere expresar con ella. Extrae así dos significados: el básico o referencial, donde el significado de la imagen va a coincidir con lo que representa, y el procesado, semiótico o retórico, cuyo significado sería el del autor. En el punto 5.2. iremos analizando las imágenes más representativas de la obra, agrupadas por temáticas que nos han parecido más interesantes para un análisis profundo, explicando a qué realidad remite, a

través de qué significante lo hace y cuál es el significado que, nos ha parecido, ha querido darle el autor.

Entre las funciones del análisis propuestas por Joly (2014), más allá del mero placer, destacan otras como la ampliación de conocimientos, la enseñanza o la mejora en la comprensión de los mensajes visuales. Este análisis abarca un poco de cada uno de ellos, sobre todo las ganas de descifrar muchos de los mensajes visuales que, primero Vian, luego los directores Belmont y Gondry, nos hacen llegar, dándonos que pensar que detrás de *L'écume des jours*, además de una historia de amor, se encuentra toda una crítica social que hay que sacar a la luz desgranando cada aspecto de ella.

5.1.2. Poder hermenéutico de la imagen en *L'écume des jours*

Cuando relacionábamos la imagen con metáfora, también relacionábamos la imagen fija con la fílmica y con la representación mental de estas en una categoría social o en una persona, y aludíamos a la expresión «tener cierta imagen de alguien» para ilustrar hasta qué punto esas representaciones mentales que nos hacemos pueden influir en nuestra percepción de personas y de cosas. Cuando Vian juega con las palabras, algo a lo que hacemos alusión a lo largo de gran parte de este trabajo de investigación, también juega con la imagen que nos da de esas palabras y de esas realidades representadas por ellas de manera tan hábil. Enlazando con lo expuesto en el apartado anterior, es como si hubiese una segunda lectura tras las palabras, que se transforman también imágenes, y que en las adaptaciones cinematográficas son imágenes directamente, pues estas tienen más peso que las palabras en sí.

De este modo, haremos alusión al poder de expresión de imágenes sociales, como apuntábamos más arriba, de la Iglesia o del trabajo, pero estas imágenes serán expuestas desde la visión del autor, con lo cual, lo de «tener cierta imagen» lo aplicaremos a Vian e intentaremos averiguar qué imagen tenía él de estos temas sociales y nos pondremos en su lugar para hacer una lectura de la obra con sus mismos ojos, veremos cómo cambia la percepción.

De igual modo, nos acercaremos a imágenes míticas, sin ir más lejos ya desde el nombre de la protagonista, Chloé, procedente de la mitología griega de *Dafnis y Cloé*, y también relacionado con la diosa Deméter.

O a imágenes culturales, de las que la obra está plagada. Desde *Partre y Bovouard* –o Sartre y Beauvoir– y el existencialismo de la época, hasta todas las alusiones al jazz, con Duke Ellington y Nueva Orleans, que también constituye un símbolo. Observaremos que muchas de las imágenes estudiadas, pertenecerán a varias categorías, pues tendrán un valor

cultural o social y serán, además, símbolo que represente algo más. Quizá sean, simplemente, un símbolo de la vida personal del autor, que reconozcamos al estudiar su obra y enlacemos con ella, o quizá sea un símbolo de nuestra vida personal el que nos sugiera, siendo en ese caso más subjetivo. En cualquier caso, hemos de recordar que buena parte de los símbolos los encontraremos, también, en el apartado dedicado al surrealismo. Así, la presencia de los «signos imágenes», como nos decía García Jiménez (1995: 227), en el discurso audiovisual será:

- múltiple, porque se combine con muchos otros signos como los fotográficos o los gestuales,
- inespecífica, porque estos signos no formen parte de un sistema semiótico particular,
- e impropia, porque esté en medio de multitud de signos que no se reconocen como tales pero que tienen mucho significado.

Entre los tipos de imágenes que podemos encontrar destacamos en esta obra las puras y articuladas (imágenes de imágenes, caso de los personajes culturales), impuras directas (imágenes de no-imágenes, en el cine, las imágenes de textos escritos y, en concreto, en la adaptación de Gondry, todas las veces que la máquina de escribir aparece con un fragmento de la obra de Vian).

Entre las diferentes teorías de percepción mencionadas en el marco teórico, destacamos:

- la teoría gestaltista, de Arnheim (1971), relacionada con estructuras profundas de la imagen que coinciden con estructuras mentales, con factores como la atención, la memoria y la imaginación. A este respecto, consideramos *L'écume des jours* una obra muy visual que, si bien no es fácil representar en la gran pantalla, de su lectura ya salen automáticamente imágenes.
- la teoría del lenguaje interior, de Eisenstein (1974) que relaciona la importancia de una obra en su conjunto como sus partes, por separado, asimilando todo ello al lenguaje interior, sinónimo de pensamiento, manifestado a través del lenguaje cinematográfico. Las partes de esta obra nos parecen tan importantes, efectivamente, como la obra al completo. El estudio y desglose de cada una de sus partes, que también son imágenes –sociales, culturales, personales– son parte del lenguaje interior de Vian –y, por extensión, de Belmont y de Gondry–.
- las teorías generativas, de M. Colin (1985), al contrario que la gestaltista, parte de pensamientos que pasan por el lenguaje, porque, a pesar de la gran carga que tiene la imagen, consideramos que las palabras también tienen mucho que decir en esta obra.

- y, por último, la teoría de la pulsión escópica y la mirada, de Lacan (1973), basada en la necesidad humana de ver y el placer de mirar. Esta pulsión escópica es la que nos hace seguir leyendo o no apartar la mirada de la pantalla, en las adaptaciones cinematográficas, aunque lo que leamos o veamos no sea agradable, caso de las escenas descritas del barrio médico o de la fábrica en la que trabaja Chick, en especial durante la muerte de trabajadores. Pero la pulsión escópica se refiere también al placer de admirar la belleza, de lo cual no está exenta la obra en ninguna de sus versiones.

Cuando hablamos del poder de la imagen, también hemos de tener en cuenta los tres niveles de interpretación que, según Panofsky (1971) son:

- el icónico o plano natural, donde se identifican los motivos y las circunstancias de la imagen. Así, estableceremos similitudes y diferencias, sobre todo, en las dos adaptaciones cinematográficas, determinando el porqué de cada una de ellas en su contexto determinado, causante este de los cambios, en la mayor parte de los casos.

- el iconográfico, relacionado, además de lo anterior, con el significado o la historia pero que, veremos, cada director presenta a su manera.

- y el nivel iconológico, al que se le suma la interpretación sociocultural del autor que, al contrario que en los niveles anteriores, no surge de manera voluntaria, lo que demuestra que la cultura del autor está presente en la obra, aunque él no desee expresarla.

Para analizar una imagen, afirmaba también Joly (2014) que es fundamental como consideración previa el estudio de su función y de su contexto de aparición, para lo cual son necesarios unos criterios de referencia. El autor propone dos métodos: «situar los distintos tipos de imágenes en el esquema de la comunicación [o] comparar los usos del mensaje visual con los de las principales producciones humanas destinadas a establecer una relación entre el hombre y el mundo» (Joly, 2014: 44). Las expectativas y el contexto condicionarán, según él, la interpretación del mensaje. Tras observar el contexto, nosotros nos acogeremos al primer método propuesto por Joly, el de situar los distintos tipos de imágenes en el esquema de comunicación, pero, al mismo tiempo, compararemos los usos del mensaje visual habituales para determinar si, efectivamente, el contexto condiciona la interpretación del mensaje o si la imagen, en algunos casos, es universal.

En cuanto a los enfoques de género, propuestos por Gómez Alonso (2001), vemos que, aunque en algunos momentos es anticlásico, pues es la mujer la que desea al hombre (caso de Alise / Chick), en general podemos hablar de un enfoque posmoderno, en el que ambos sexos se presentan como deseantes y deseados. El mismo autor habla de comportamientos fetichistas y estrategias de seducción que utilizan como reclamo imágenes bellas, basadas en cánones visuales atractivos. El fetichismo nos hace pensar, sin duda, en el

recién mencionado Chick y su obsesión por los objetos de Partre. En cuanto a las imágenes bellas, hemos de decir que todos los personajes principales, que componen las tres parejas protagonistas, son descritos por Vian con adjetivos agradables y con una belleza atemporal, que recogen Belmont y Gondry a su manera. Algunos los asemeja el escritor a personajes conocidos de la cultura, cualidades que no siempre se respetan en las adaptaciones cinematográficas a pesar de mantener la belleza a la que Vian hace alusión.

También es Gómez Alonso (2001) el que sugiere varios puntos de vista que vamos a aplicar a la obra:

- empezando por el punto de vista óptico, encargado de descubrir qué personaje está viendo una escena y el grado de implicación del realizador en el discurso audiovisual, así como, quizás, el estilo del director. Es evidente que no haremos un análisis de cada una de las escenas, para evitar la extensión de este trabajo, pero, en un análisis general, destacamos a las tres parejas protagonistas como observadoras, con especial mención a Colin y a Chloé, y a algunos de los personajes secundarios como Gouffé o el ratoncito, ausente en la obra de Belmont. Esto está relacionado con el punto de vista de puesta en escena, que es el que determina la importancia de unos personajes respecto a otros y que, en este caso, acabamos de exponer pues coincide en su mayoría con el punto de vista óptico, al ser una historia que se baste, gran parte del tiempo con los personajes principales.
- En el punto de vista acústico, encargado de mostrar qué personaje y cuántos oyen, las conclusiones son las mismas que para el punto de vista óptico. Sin embargo, en este punto de vista se incluye el papel de la BSO, especialmente trabajadas en la obra escrita y en la adaptación de Gondry.
- Para el punto de vista realizativo, que se refiere al lugar que ocupa la cámara y a la finalidad de mostrar determinadas situaciones, destacamos la atención que muestra Gondry en los pequeños detalles recogidos en la obra de Vian, por ejemplo, el collar de Alise, que encuentra Nicolas flotando en una de las escenas finales (min. 1.56) y que es lo que hace entender al espectador que ella estaba en ese incendio y en la posterior inundación.
- No hablaremos del punto de vista compositivo, al considerar que para analizar el modo en el que está tomada la escena (peso visual, lugar desde el que se observa y finalidad del enfoque) sí sería necesario precisar más en las escenas.

Para Gómez Alonso (2001), la idea es generar placer estético para darle sentido a la exposición visual, más allá de los parámetros culturales. Efectivamente, creemos que ni Vian ni Gondry, que casi podríamos decir que sigue a Vian al pie de la letra, siguen estos cánones. En este sentido, quizás Belmont sea más políticamente correcto, por llamarlo de alguna manera, y se aleje del texto de Vian para ajustarse a unos parámetros socioculturales que

hagan que su obra tenga una estética menos desagradable en algunos momentos. Con esto no queremos decir que la totalidad de la obra de Vian y de Gondry sea desagradable, nos referimos a pasajes de la obra que en ningún momento pretenden agradar al lector / espectador, ni por sus descripciones ni por sus aspectos sociales, a los que podemos hacer estos parámetros extensibles. Vian y Gondry también cuentan con multitud de escenas en las que se describe belleza en los paisajes y en los sentimientos, sobre todo en la primera parte de la obra, antes de la degradación. Aunque, insistimos, nada tiene que ver con querer entrar en un determinado canon cultural. Quizás sí que tiene que ver con la marca de autor, también mencionada por Gómez Alonso (2001), y que asimila rasgos de Vian y de Gondry que, irremediablemente, se ven reflejados en su manera de crear y, en definitiva, en sus obras.

5.1.3. Entre realidad e imaginación

En el apartado que dedicaremos a estudiar las imágenes surrealistas de la obra y de sus adaptaciones, desarrollaremos la idea de que el surrealismo está estrechamente relacionado con la imaginación, el sueño y el subconsciente, pues son estas algunas de las características que definen el movimiento y que están presentes en *L'écume des jours*.

Recordaremos también las reflexiones filosóficas de Aristóteles o Platón, que consideraban que la imagen, como buena imitadora, engañaba a unos y educaba a otros. Cuando leemos imaginamos y, como afirmaba Joly (2014), una representación mental se puede considerar casi como una alucinación, con características de la visión, pues cuando imaginamos algo, en cierto modo, lo vemos. Así, decía Gondry que la primera vez que leyó el libro de Vian se lo imaginó en película.

Vian presenta muchas situaciones, en esta obra, en las que realidad e irrealidad convergen hasta el punto de confundir al lector que, inmerso en su texto, se ve envuelto en una nube o flotando en una atmósfera determinada, de copos de nubes grises, por ejemplo. Gondry lo recoge a la perfección, cambiando algunos aspectos para adaptarlo al cine.

A su vez, volvemos a citar a García Jiménez (1995) que distinguía entre la imagen visual, reflejo del mundo exterior del sujeto, de la imagen del discurso, resultado de un procesamiento. Todo ello está cerca del sueño, entre otras cosas porque, al despertar, al leer, al recordar una película, estas imágenes ya no existen, o solo lo hacen en nuestra mente. Esto puede estar referido a cualquier descripción, claro está, pero en nuestro caso, nos referimos, más bien, a las construcciones imaginarias, llenas de fantasía, de las que Vian hace alarde a lo largo de toda la obra, como también analizaremos más adelante.

Para lograr estas construcciones imaginarias y este efecto onírico influyen nuevas técnicas como las denominadas *nouvelles images* (nuevas imágenes) por Joly (2014),

realizadas por ordenador, que crean mundos virtuales e imágenes que parecen reales. No es el caso de Belmont, porque hablamos de técnicas que aún no se realizaban en 1968, pero sí de Gondry, quien, además, es conocido por técnicas como el *morphing*, consistente en transformar digitalmente una imagen escaneada, o los hologramas, imágenes láser tridimensionales. De hecho, en su adaptación de *L'écume des jours* utiliza un holograma justo en el momento en el que sale él, como doctor Zampamangos, con Chloé en su consulta. Estas técnicas se introducen en decorados reales, pero también se crean decorados con imágenes virtuales. Gondry crea decorados para el ratón que luego en la película aparecen en miniatura o nos hace ver que un coche se funde con el calor de un incendio; así, modifica a su antojo nuestra percepción con multitud de estas técnicas que forman parte ya de su marca de autor.

Gómez Alonso (2001) menciona en los discursos audiovisuales rasgos psicoanalíticos que intentan aclarar la estructura profunda de la imagen y que incluyen la apreciación de aspectos oníricos, procesos hipnóticos, alucinaciones, reflejos de desdoblamiento de personalidad, estados de esquizofrenia, entre otros. En la película de Belmont, menos mencionada cuando nos referimos a técnicas cinematográficas un poco más elaboradas, asistimos a uno de estos casos de desdoblamiento de la personalidad cuando, hacia el final de la película, y a fuerza de imitaciones, Chick se confunde con Partre. Las alucinaciones también están recogidas en la adaptación de Gondry, pues utilizó las drogas como adicción de Chick para hacerla más creíble en el mundo contemporáneo.

Así, podemos ir observando cómo los aspectos negativos de este apartado de ensoñaciones van a ir asociados a Chick y a sus obsesiones, mientras que los positivos van a estar relacionados con la pareja principal, formada por Colin y Chloé.

5.2. Análisis de imágenes destacadas en *L'écume des jours*

L'écume des jours es una novela de contrastes, manifestados en dos partes que transcurren desde el comienzo a la mitad, la primera, donde todo es amor, riqueza, ilusión y felicidad y de la mitad al final, la segunda. En esta segunda parte, en la que el punto de inflexión es la boda, todo se va degradando: la felicidad se torna amargura, la riqueza, pobreza, la admiración, obsesión... hasta acabar en tragedia.

A través de su particular forma de ver y de describir las cosas, Vian nos transmite imágenes muy particulares de todos esos aspectos, así como una crítica de ellos. Destacan la crítica a la Iglesia –en la primera parte desde un punto de vista más cómico y en la segunda, más macabro–, al trabajo –con alusiones al trato de las personas como máquinas– y al existencialismo de la época –reflejado, sobre todo, en la figura de Jean Paul Sartre (*Jean-Sol Partre* en la obra)–. Todo ello lo iremos desgranando a lo largo de estas páginas.

5.2.1. La imagen de la Iglesia

5.2.1.1. *Introducción*

El tratamiento de los aspectos eclesiásticos en *L'écume des jours* se presta a un análisis profundo, ya que Boris Vian hace un uso muy particular de cada detalle relacionado con el tema, 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 a Dios– o el tratamiento del léxico y la utilización de neologismos. Asimismo, es digna de análisis la versión cinematográfica de este aspecto en dos épocas tan diferentes como 1968 y 2013, años en los que Charles Belmont y Michel Gondry, respectivamente, la adaptaron a la gran pantalla.

En cuanto a las adaptaciones cinematográficas, en el cine la crítica se suele debatir entre el respeto a su libertad de expresión y su control por ser transmisor de mensajes a las masas. Así pues, sale a colación la censura, más al ver la adaptación cinematográfica de Belmont. Pero, ¿hasta qué punto existía censura en Francia? Cabe aclarar, antes de cualquier introducción en cualquiera de las adaptaciones que vamos a analizar, que la censura 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 ellas motivos militares que buscan 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.

5.2.1.2. *En la obra de Boris Vian*

Los capítulos dedicados a la Iglesia son el XVIII, sobre la preparación de la boda de Colin y Chloé, el XXI y parte del XXII, que relatan el enlace, y del LXIV al LXVI, en los que se describe el tratamiento de la Iglesia ante el fallecimiento de Chloé. En todos los 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 primer lugar, y aunque hay un apartado dedicado exclusivamente a los neologismos, extraeremos aquí aquellos utilizados para referirse a los miembros de la Iglesia, analizando la procedencia de las palabras empleadas en la obra original, en los casos en que no esté clara y, sin entrar en pormenores traductológicos, pero con el fin de enriquecer el análisis, aludiremos a dos traducciones al español de la obra, hechas por Joan Manuel Verdegal Cerezo (2007) y por Luis Sastre Cid (2011). Por otra parte, a lo largo de todo el trabajo de investigación, las citas en español pertenecerán a la traducción de Joan Manuel Verdegal Cerezo (2007), por considerarla más acertada, según lo expuesto al presentar las traducciones. Así pues, dichos términos son:

- *Religieux*, que es traducido por «Religioso» en ambas ediciones.
- *Bedon*, mezcla de «bedeau» (sacristán) y «bedon» (panza), para crear un tono sarcástico. Verdegal Cerezo 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 originalidad pues resulta más similar al conocido término de 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 «chuinte» (*silbar*). El *pertiguero* es, según el DRAE, «el ministro secular en las iglesias catedrales que asistía acompañando a los que offician en el altar, coro, púlpito y otros ministerios, llevando en la mano una pértiga o vara larga guarnecida de plata». Verdegal Cerezo lo traduce como «Pertigudo» y Sastre Cid, quizás mezclando el término con el de *vértigo*, lo convierte en «Vertiguero».
- *Chêveche*: es un híbrido entre «chêveche» (*lechuza*) 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 Cerezo 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».

Dejando a un lado lo que las ediciones trabajadas presentan como neologismos, pero aún relacionado con 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 Cerezo como «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 edición francesa⁵², así como la que aparece en la traducción de Verdegal Cerezo «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) y aclara, así, la procedencia del nombre de dichos hermanos, que sigue en la tónica de léxico relacionado con la humedad que contiene la historia. Verdegal Cerezo 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 el capítulo III, encontramos el primer comentario relacionado con la Iglesia que Verdegal Cerezo traduce así: «Luego se santiguó pues el patinador acababa de estrellarse contra la pared del restaurante [...]»⁵³ (Vian, 2007: 101). Con este gesto, Vian introduce la creencia religiosa en el personaje de Colin, y continúa ampliando dicha creencia al resto del entorno, de la siguiente manera: «[...] uno de ellos plantó una cruz de hielo en el lugar del accidente. Mientras ésta se derretía, el encargado puso unos discos de música religiosa»⁵⁴ (Vian, 2007: 101). Esa cruz de hielo puede ser interpretada como un símbolo efímero de la institución, más aún con la imagen, paralelamente, de la música religiosa.

En el capítulo X, dice «Nicolás ha debido de irse... Debe de conocer a chicas maravillosas... Dicen que las chicas de Auteuil entran en casa de los filósofos como criadas, para casi todo...»⁵⁵ (Vian, 2007: 110). Esta referencia a «las chicas de Auteuil» está incluida en el apartado de la Iglesia porque, en un primer momento, se pensó que podría hacer referencia a la fundación católica que lleva su nombre y que acoge a familias y jóvenes desfavorecidos, solo que hasta 1970 dicha fundación fue de uso exclusivo de chicos, con lo cual, a no ser que Vian se adelantara a su época, y anticipara la inclusión de estas desde 1947, año en que se escribió esta novela, nos quedamos con la mención de Auteuil por ser un lugar

⁵² «Le nom des “pédérastes d’honneur” semble inspiré par la firme pétrolière Desmarais ou Mobil dont l’emblème est un cheval ailé, d’où Pégase» (Vian, 1996 : 99).

⁵³ «Puis il fit un signe de croix car le patineur venait de s’écraser contre le mur du restaurant» (Vian, 1996 : 45)

⁵⁴ «[...] l’un d’eux planta une croix de glace à l’endroit de l’accident. Pendant qu’elle fondait, le préposé passa des disques religieux» (Vian, 1996 : 46).

⁵⁵ «Nicolas a dû partir... Il doit connaître des filles extraordinaires... On dit que les filles d’Auteuil entrent chez les philosophes comme bonnes à presque tout faire...» (Vian, 1996 : 65).

de París bastante céntrico y distinguido, cerca de lugares como la piscina Molitor, que Vian solía frecuentar.

En el mismo capítulo, y de dos jornaleros que juegan a la rayuela, dice lo siguiente: «Utilizaban como tejo un crucifijo pintado de rojo al que le faltaba la cruz»⁵⁶ (Vian, 2007: 111). Teniendo en cuenta la definición que hace el DRAE de crucifijo: «Efigie o imagen de Cristo crucificado», si al tejo le falta la cruz, intuimos que los jornaleros jugaban solo con el Cristo, tirándolo al suelo antes de cada salto como indican las normas de la rayuela, constituyendo esto, pues, una imagen bastante sacrílega.

En el capítulo XVIII, encontramos el siguiente texto:

El religioso salió de la sacristomocha, seguido de un Macerón y de un Pertigudo. Llevaban enormes cajas de cartón ondulado llenas de elementos decorativos.

– José, cuando llegue el camión de los Pintorreadores, que entre hasta el altar – le dijo al Pertigudo.

Efectivamente, casi todos los Pertigudos profesionales se llaman José⁵⁷ (Vian, 2007: 132).

Encontramos en estas líneas, además de los neologismos explicados al principio sobre los estamentos religiosos, otros dos neologismos como son «sacristomocha» y «Pintorreadores». El primero, traducción del original «sacristoche» que, según las mismas aclaraciones que hace la edición *Livre de poche* de esta obra (Vian, 1996) y el estudio de Schwob y Guieysse (2003), es un neologismo cuya terminación, en argot, es muy utilizada en el francés actual pero cuya procedencia se remonta a siglos atrás. Así, el sufijo *-oche* tiene, en la obra original, carácter despreciativo. En español, y según el DRAE, un «sacristomoché» o «sacristomochó» es un «hombre que anda vestido de negro, como los sacristanes, y además desharrapado y sin aseo», Verdegal Cerezo se vale de esta acepción, bastante parecida fonéticamente a la palabra francesa, para adaptar este neologismo al español, recogiendo una palabra parecida a sacristía y transformándola, con otra relacionada con la iglesia, en una palabra, con connotaciones cómico-despreciativas. «Pintorreadores», por su parte, es un sustantivo derivado de *pintor* y *pintorrear*, con el matiz despreciativo que implica ese verbo. Del francés *Peintureur*, de igual procedencia.

Al final de estas líneas se menciona un nombre importante en la Biblia: José, padre putativo de Jesús, que podría ser un nombre común, pero al seguir leyendo vemos que Vian inserta en la obra relacionándolo con la Iglesia, como hace a continuación, en el mismo capítulo, con el Macerón «Manuel Judo», cuyo nombre, Manuel, es traducción del Emmanuel francés: tanto uno como otro, de origen hebreo, proceden del nombre del Mesías en la Iglesia,

⁵⁶«Pour palet, ils se servaient d'un crucifix peint en rouge auquel il manquait la croix». (Vian, 1996 : 65-66).

⁵⁷«Le Religieux sortit de la sacristoche, suivi d'un Bedon et d'un Chuiche. Ils portaient de grandes boîtes de carton ondulé pleines d'éléments décoratifs. "Quand le camion des peintureurs arrivera, vous le ferez entrer jusqu'à l'autel, Joseph", dit-il au Chuiche. Presque tous les Chuiches professionnels s'appellent Joseph, en effet» (Vian, 1996 :105)

y son sinónimos de Jesús. A esto ha de añadirse el hecho de que para el apellido haya usado una adaptación de Judas, traidor de Jesús en la Biblia. El colofón de la frase son esas cadenas de oro, símbolo de ostentación: «[...] dijo el Macerón, Manuel Judo, hombre alto, robusto y simpático, cuyo uniforme y cadena de oro brillaban como unas narices frías»⁵⁸ (Vian, 2007: 132).

Sobre la ostentación y la gente rica, se sigue incidiendo en la misma página:

- ¿Cuántos músicos hay? Preguntó el Pertigudo
- Setenta y tres, dijo el Macerón.
- Y catorce Monafieles –dijo con orgullo el Religioso.
- El Pertigudo dio un largo silbido: “Fiiuuu...”
- ¡Y eso que sólo se casan dos!” –dijo con admiración.
- Sí –dijo el Religioso–. Es así con la gente rica⁵⁹ (Vian, 2007: 132).

En otro orden de cosas, aunque en cierto modo relacionado con esta idea de aires de grandeza, están los colores utilizados por el clero:

- ¿Habrá mucha gente? –interrogó el Macerón
- ¡Mucha! –dijo el Pertigudo–. Llevaré mi larga alabarda roja y mi bastón de bola roja.
- No –dijo el Religioso–. Mejor la alabarda amarilla y el bastón violeta; será más distinguido⁶⁰(Vian, 2007: 132).

Los colores que se mencionan sobre estas líneas tienen un significado específico en el contexto religioso en el que están inmersos. En primer lugar, se menciona el rojo,

El rojo como color litúrgico de la Iglesia católica es también recuerdo de la sangre del sacrificio. Las ropas de los sacerdotes católicos, el mantel del altar y la cubierta del púlpito son rojos en los días en que se recuerda la Pasión de Jesús, como en el Domingo de Ramos y el Viernes Santo, así como en los días de los mártires que murieron por su fe. [...] La Iglesia católica también celebra el Pentecostés de rojo; en este caso, el rojo simboliza la llama del Espíritu Santo. Y por eso el rojo litúrgico está también presente en las festividades de los Apóstoles y los Evangelistas (Heller, 2011: 56-57).

Además, continúa Heller (2011), el rojo era, hasta la época de la Revolución francesa, el color que debían llevar nobles y ricos, un color de lujo extraído de las cochinillas que daban lugar a un rojo púrpura, muy relacionado con el violeta.

El violeta se cita en la novela de Vian justo a continuación, cuando se sugiere cambiar el bastón rojo por el violeta. Este color, además de símbolo de vanidad, ha sido un símbolo de

⁵⁸«[...] dit le Bedon, Emmanuel Jude, grand gaillard sympathique dont l’uniforme et la chaîne d’or brillaient comme des nez froids». (Vian, 1996 : 105)

⁵⁹«– Il y a combien de musiciens ? demanda le Chuiche.

– Septante-trois, dit le Bedon.

– Et quatorze Enfants de Foi, dit le Religieux fièrement.

Le Chuiche fit un long sifflement, fuuiouou...

– Et ils ne sont que deux à se marier ! dit-il, admiratif.

– Oui, dit le Religieux. C’est comme ça avec les gens riches» (Vian, 1996 : 105-106).

⁶⁰«– Il y aura du monde ? interrogea le Bedon.

– Beaucoup ! dit le Chuiche. Je prendrai ma longue hallebarde rouge et ma canne à pomme rouge.

– Non, dit le Religieux. Il faut la hallebarde jaune et la canne violette, ça sera plus distingué» (Vian, 1996 : 106).

poder desde la época de los romanos, pero también, históricamente, guarda una estrecha relación con la Iglesia Católica, por ser el color de los obispos y los prelados

cuyas sotanas, en los actos oficiales, son de color morado. Pero en sus sotanas negras de diario también se reconoce el rango: la de los obispos tiene botones violetas, y las de los cardenales botones rojos.

El violeta eclesiástico también tiene su origen en el púrpura. El color del poder terrenal es, en su interpretación eclesiástica, el color de la eternidad y de la justicia. Así resolvió la Iglesia el dilema de aparecer sus ministros, por una parte, como aspirantes al poder y, por otra, como humildes servidores de Dios [...]. Cuando los profesores de las universidades aún llevaban trajes talares, los de teología llevaban, además, en los actos oficiales, un birrete violeta [...]. En la novela de Alice Walker *The color purple* (El color púrpura), las flores campestres de color lila significan que Dios está en todas las cosas. El color lila o violeta es también el de lo divino y el de la fe.

Como color litúrgico, el violeta es el color de la penitencia. En la confesión, el sacerdote lleva una estola violeta. Y los confesionarios tienen casi todas cortinas de color violeta. El violeta es el color del tiempo de ayuno en el adviento y del tiempo de cuaresma que precede al domingo de Resurrección; en estos días, todos los sacerdotes católicos visten de violeta cuando dicen la misa [...]. En el simbolismo cristiano, el violeta es el color de la humildad. La contradicción evidente con el simbolismo del púrpura violeta como color del poder, la resolvió la Iglesia de esta manera: los soberanos gobiernan mediante la fuerza, mientras que los cardenales y la Iglesia lo hacen mediante la humildad. De acuerdo con esto, la violeta se convirtió en la flor simbólica de la modestia [...] (Heller, 2011: 197-199).

Pero a este color se le añade el amarillo que, si bien en Asia es símbolo de felicidad, armonía, sabiduría, cultura y gloria, según Heller (2011), en el simbolismo europeo tiene habitualmente connotaciones negativas. Entre algunas de las más conocidas está la de la traición, que procede de la figura de Judas Iscariote (apóstol que traicionó a Jesús, que Vian menciona solo unas líneas antes) representado a menudo con una túnica amarilla. Asimismo, los judíos llevaban aros amarillos en la ropa para ser reconocidos y, por parte de los cristianos, la discriminación era aún más profunda: «en las tradiciones judía y cristiana, el amarillo estaba prohibido en la liturgia» (Heller, 2011: 95). Desde el siglo XIX se permite en la ropa de los sacerdotes bordados de oro, pero no amarillos. Además,

En la España del siglo XVI, época de la Inquisición, los herejes, es decir, todos aquellos que no habían obedecido hasta la autorrenuncia los mandatos de la Iglesia católica, comparecían ante los tribunales de la Inquisición con un capote amarillo (Heller, 2011: 97).

Sin embargo, ha de aclararse que, en el texto de Vian, esa combinación de colores (amarillo - violeta), podría ir más allá y, como colores complementarios, podrían simbolizar entendimiento y fe respectivamente, aunque el violeta también podría simbolizar la superstición. Dicha combinación (aunque con otros colores por medio como el naranja y el marrón) son, para Heller (2011), representaciones de frivolidad y presuntuosidad.

En el capítulo XXI, podemos leer sobre «exhibiciones» del clero, pero también sobre *monafieles*, esos *niños de fe* del texto original, vestidos de blanco y rojo:

En la escalinata, entre dos gruesas columnas esculpidas, el Religioso, el Macerón y el Pertigudo se exhibían antes de la boda. Detrás de ellos, unas largas colgaduras de seda blanca llegaban hasta el suelo, y los catorce Monafieles ejecutaban un ballet. Llevaban unas blusas blancas, con pantalones cortos rojos y zapatos blancos. En vez de pantalones cortos, las chicas llevaban unas falditas rojas plisadas, y

una pluma roja en el pelo. El Religioso sostenía el bombo, el Macerón tocaba el pífano y el Pertigudo marcaba el ritmo con unas maracas. Los tres cantaban el estribillo a coro, después de lo cual el Pertigudo esbozó unos pasos de claqué, cogió un bajo y ejecutó un sensacional solo al arco sobre música de circunstancias⁶¹ (Vian, 2007: 139).

Según Heller (2011) el blanco es un color muy importante en la simbología de la Iglesia católica: Cristo resucita con una túnica blanca, igual que otros resucitados; tradicionalmente, es el color del que se visten los niños en su bautizo y en su primera comunión, simbolizando el comienzo (de la vida cristiana y de la Resurrección respectivamente). El blanco es el color utilizado en las festividades mayores como Navidad y Semana Santa, en que los sacerdotes llevan este color. Fuera de estos momentos, solo el Papa viste de blanco. «En la Iglesia católica rige una regla sobre el color: cuanto más alto el rango eclesiástico, más claro el color de la vestimenta» (Heller, 2011: 157). La seda blanca, como material brillante y no mate, simboliza todos los valores positivos del blanco. En combinación con el rojo, lo encontramos en la ropa de los monaguillos, aunque en tiempos antiguos solo eran niños (varones).

La combinación musical de un bombo, una flauta aguda como es el pífano y unas maracas, representada por los miembros eclesiásticos en una boda, dan un toque humorístico-burlesco a la ceremonia del matrimonio que tiene como colofón un solo de bajo y unos pasos de claqué, estos detalles nada tienen que ver con el ambiente sosegado de una iglesia y del sacramento del matrimonio.

En eso se produjo un brusco acorde disonante, pues el director de orquesta, que se había acercado demasiado al borde, acababa de caer al vacío, y el vicedirector tomó la batuta del grupo. En el momento en que el director de orquesta se estrellaba contra las baldosas, tocaron otro acorde para disimular el ruido de la caída, pero la iglesia tembló sobre sus cimientos⁶² (Vian, 2007: 139).

Observemos la poca importancia que se le da al accidente del director, en el que este fallece. Rápidamente sustituido por el siguiente de a bordo, se intenta incluso disimular el hecho. Parece importante destacar, en este fragmento, la última frase en su sentido literal, con connotación figurada.

A continuación, se presenta el panorama desde el otro lado, la percepción de los contrayentes. Destaca aquí la presentación de la alabarda que, según el DRAE es un «arma ofensiva, compuesta de un asta de madera de dos metros aproximadamente de largo y de una

⁶¹«Sur le perron, entre deux gros piliers sculptés, le Religieux, le Bedon et le Chuiche faisaient la parade avant la noce. Derrière eux, de longues draperies de soie blanche descendaient jusqu'au sol, et les quatorze enfants de Foi exécutaient un ballet. [...] Le Religieux tenait la grosse caisse, le Bedon jouait du fifre, et le Chuiche scandait le rythme avec des maracas. Ils chantaient tous trois le refrain en chœur, après quoi, le Chuiche esquissa un pas de claquettes, saisit une basse et exécuta un chorus sensationnel à l'archet sur une musique de circonstance. Les septante-trois musiciens jouaient déjà sur leur balcon, et les cloches sonnaient à toute volée» (Vian, 1996 : 119).

⁶²«Il y eut un bref accord dissonant, car le chef d'orchestre, qui s'était trop rapproché du bord, venait de tomber dans le vide, et le vice-chef prit la direction de l'ensemble. Au moment où le chef d'orchestre s'écrasa sur les dalles, ils firent un autre accord pour couvrir le bruit de la chute, mais l'église trembla sur sa base» (Vian, 1996 : 119-120).

moharra con cuchilla transversal, aguda por un lado y en forma de media luna por el otro» y que estaría, también, totalmente fuera de lugar en la ceremonia. En el párrafo que citamos bajo estas líneas, se puede observar el espectáculo desproporcionado –y algo obsceno, si atendemos a la devoción de las beatas ante el Macerón– antes del sacramento del matrimonio:

Maravillados, Colin y Chloé miraban la exhibición del Religioso, del Macerón y del Pertigudo, y dos Subpertigudos esperaban por detrás, en la puerta de la iglesia, el momento de presentar la alabarda. El Religioso marcó un último redoble haciendo malabarismos con los palillos, el Macerón lanzó un estridente maullido con su pífano, despertando la devoción de la mitad de las beatas colocadas a lo largo de los peldaños para ver a la novia, y el Pertigudo rompió en un último acorde las cuerdas de su contrabajo. Entonces, los catorce Monafieles bajaron los peldaños en fila india, colocándose las niñas a la derecha y los niños a la izquierda de la puerta del automóvil⁶³ (Vian, 2007: 139-140).

Más adelante, también encontramos otros ejemplos de léxico que destacan por parecer contrapuesto, como «El Religioso y sus secuaces dejaron de dar vueltas»⁶⁴ (Vian, 2007: 140), «secuaces» es un término negativo que se usa más habitualmente al hablar de mafias que en este contexto.

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 en los hombres y violeta para las mujeres⁶⁵ (Vian, 2007: 140)

Además de lo apuntado anteriormente sobre el color violeta, en este caso en que es usado para las mujeres, hemos de añadir que es un color que simboliza el feminismo desde que, en 1908, la inglesa Emmeline Pethik Lawrence lo popularizara junto con el blanco y el verde, claro que tenía que ir con estos dos para representar a la causa. Así, puede atender a los motivos eclesiásticos antes mencionados o bien a esa antigua expresión alemana que apunta Heller de «Lila, el último intento» (2011: 210), referida al uso de este color en mujeres de edad madura para despertar deseo, en una época en la que la moda hacía distinciones de color entre hombres y mujeres.

Vian continúa con la descripción de todo lo que rodea a la ceremonia del matrimonio presentando la entrada a la iglesia con elementos de una casa del terror: vagonetas, pasillo oscuro, luces verdes, telarañas y apariciones que dan miedo. Salvo que las apariciones no son de brujas ni de monstruos, sino de elementos sagrados en la Iglesia. El orden de apariciones

⁶³«Colin et Chloé regardaient, émerveillés, la Parade du Religieux, du Bedon et du Chuiche, et deux sous-Chuiches attendaient, par-derrrière, à la porte de l'église, le moment de présenter la hallebarde. Le Religieux fit un dernier roulement en jonglant avec les baguettes, le Bedon tira de son fifre un miaulement suraigu, qui fit entrer en dévotion la moitié des bigotes rangées tout le long des marches pour voir la mariée, et le Chuiche brisa, dans un dernier accord, les cordes de sa contrebasse. Alors, les quatorze enfants de Foi descendirent les marches à la queue leu leu, et les filles se rangèrent à droite, les garçons à gauche de la porte de la voiture» (Vian, 1996 : 119-120).

⁶⁴«Le Religieux et ses séides s'arrêtèrent de tourner» (Vian, 1996 : 121).

⁶⁵«Les sous-Chuiches leur cassaient sur la tête, au passage, un petit ballon de cristal mince, rempli d'eau lustrale, et leurs plantaient, dans les cheveux, un bâtonnet d'encens allumé qui brûlait avec une flamme jaune pour les hommes et violette pour les femmes» (Vian, 1996 : 121).

es por rango creciente: en primer lugar, un santo, en segundo lugar, la Virgen y, por último, Dios, con un ojo amoratado y mala cara, en una descripción que refuerza la idea de un ser malo y reprobador. Aquí, las plegarias se recuerdan y se rezan por temor. Queda resaltar en este fragmento «el olor a religión» que desprende el pasillo: Vian, con su fantástica manera de describir, crea, como pocos, realidades inexistentes y las describe de manera tal que seamos capaces de imaginarlas. Este olor del que habla, enmarcado en el carácter del fragmento, hace que el único olor que nos podamos imaginar sea desagradable. Así pues, es capaz de transmitir un profundo malestar olfativo:

Las vagonetas estaban dispuestas a la entrada de la iglesia [...] entrando en un pasillo oscuro que olía a religión [...] la vagoneta derribó una puerta, giró en ángulo recto y, en medio de una luz verde, apareció el Santo. Gesticulaba tan horriblemente que Alise se agarró a Colin. Unas telarañas les barrían el rostro y les venían a la memoria fragmentos de plegarias. La segunda visión fue la de la Virgen y, a la tercera, frente a Dios que tenía un ojo a la funerala y un aspecto enfadado, Colin recordó toda la plegaria y pudo decírsela a Alise⁶⁶ (Vian, 2007: 140).

Tras la entrada a la iglesia de los contrayentes y de los miembros del clero, se vuelve a resaltar la ostentación de la ropa y del mobiliario: «Aparecieron el Pertigudo y el Macerón, haciendo cabriolas con sus hermosos hábitos [...]. Todo el mundo se puso en pie, y el Buhobispo se sentó en un amplio sillón de terciopelo»⁶⁷ (Vian, 2007: 141).

A continuación, habla de una multitud de luces de colores dentro de la iglesia que son más propias de una feria que de esta, y compara este lugar de culto con la parte baja de un insecto. La luz recae sobre objetos dorados, destacando, una vez más, la riqueza, y los colores atribuidos a la Iglesia son, nuevamente, el amarillo y el violeta, cuyos significados desvelamos más arriba.

Por todas partes, enormes luces enviaban haces de rayos sobre objetos dorados que los hacían estallar en todas direcciones, y las anchas rayas amarillas y violeta de la iglesia conferían a la nave un aspecto de abdomen de enorme avispa tumbada, vista desde el interior⁶⁸ (Vian, 2007: 141).

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 irradia el interior y la

⁶⁶«Les wagonnets étaient rangés à l'entrée de l'église. [...] On tombait dans un couloir obscur qui sentait la religion [...] le wagonnet enfonça une porte, tourna à angle droit, et le Saint apparut dans une lumière verte. Il grimait horriblement et Alise se serra contre Colin. Des toiles d'araignées leur balayaient la figure et des fragments de prières leur revenaient à la mémoire. La seconde vision fut celle de la Vierge, et à la troisième, face à Dieu qui avait un œil au beurre noir et l'air pas content, Colin se rappelait toute la prière et put la dire à Alise» (Vian, 1996 : 121-122).

⁶⁷«Le Chuiche et le Bedon, cabriolant dans leurs beaux habits [...]. Tout le monde se leva, et le Chevêche s'assit dans un grand fauteuil en velours» (Vian, 1996 : 141).

⁶⁸«Partout, de grandes lumières envoyaient des faisceaux de rayons sur des choses dorées qui les faisaient éclater dans tous les sens et les larges raies jaunes et violettes de l'église donnaient à la nef l'aspect de l'abdomen d'une grosse guêpe couchée, vue de l'intérieur» (Vian, 1996 : 122-123).

“atmosphère benigne y confortable”»⁶⁹ (Vian, 2007: 141).

A parte 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»⁷⁰(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 [...]»⁷¹ (Vian, 2007: 141). «La obertura y el ceremonial se habían escrito a partir de temas clásicos de blues»⁷² (Vian, 2007: 141-142) es algo que también parece inapropiado en una iglesia cuando, 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»⁷³ (Vian, 2007: 142).

Seguidamente, nos encontramos con que «Delante de Colin, 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»⁷⁴ (Vian, 2007: 142). Esta es una afirmación algo sacrílega también, en la que Jesús es como un invitado más a la ceremonia. La cruz negra añade otro detalle de oscurantismo al relato.

El capítulo XXI se cierra con otro gesto duro, «El Pertigudo se escurrió entre dos hileras de personas para propinar un buen bastonazo en los dedos de Chick, que acababa de abrir su libro en vez de escuchar»⁷⁵ (Vian, 2007: 142) es una agresión física por parte de un representante de la Iglesia reprendiendo algo que considera mal dentro del templo.

En el capítulo XXII, la ceremonia va acabando y se presentan felicitaciones nada típicas. En lugar de las tradicionales firmas y besos a la finalización del enlace, en la obra, «El Buhobispo se había marchado; Colin y Chloé, de pie en la sacristomoch, recibían apretones de manos e insultos en señal de felicidad»⁷⁶ (Vian, 2007: 142). Además, hay un matiz que hace, quizás, presagiar lo que sucederá en la continuación de la historia cuando anuncia que

⁶⁹«Les nuages entraient. Ils avaient une odeur de coriandre et d’herbe des montagnes. [...] une atmosphère bénigne et ouatée» (Vian, 1996 : 123).

⁷⁰«Le Religieux, devant eux, compulsait rapidement un gros livre, car il ne se rappelait plus les formules. De temps à autre, il se retournait pour jeter un coup d’œil à Chloé dont il aimait bien la robe» (Vian, 1996 : 123).

⁷¹«Le Chevêche somnolait doucement, la main sur la crose» (Vian, 1996 : 123).

⁷²«L’ouverture et le cérémonial étaient écrits sur des thèmes classiques de blues» (Vian, 1996 : 123-124).

⁷³«Le blues est un terme musical complexe, défini techniquement par Vian dans *Autres écrits sur le jazz* (C. Bourgois, 1982, p. 237), Chez Ellington, le blues est à la fois lancinant, incantatoire, fortement sensuel et mélancolique» (Vian, 1996 : 124).

⁷⁴«Devant Colin, accroché à la paroi, on voyait Jésus sur une grande croix noire. Il paraissait heureux d’avoir été invité et regardait tout cela avec intérêt» (Vian, 1996 : 124).

⁷⁵«Le Chuiche se glissait entre deux rangées de personnes pour donner un grand coup de canne sur les doigts de Chick qui venait d’ouvrir son livre, au lieu d’écouter» (Vian, 1996 : 124).

⁷⁶«Le Chevêche était parti ; Colin et Chloé, debout dans la sacristoche, recevaient des poignées de main et des injures pour leur porter bonheur» (Vian, 1996 : 125).

«Salieron todos de la iglesia [...] y sintieron cómo el aire frío les daba en el rostro al llegar a la escalinata. Chloé empezó a toser y bajó los peldaños muy rápido para entrar en el automóvil, que estaba caliente. Se acurrucó en los cojines y esperó a Colin»⁷⁷(Vian, 2007: 143). En medio de toda la felicidad descrita, ese escalofrío que recorre el cuerpo de los personajes es una especie de mal presagio, al que se le añade la tos de Chloé, preludio de su fragilidad.

En el siguiente párrafo, Vian describe cómo todo va volviendo a la normalidad, con la ropa de diario agujereada del Religioso y con la colocación de la ropa de los Monafieles en su lugar. Sobre estos, en concreto sobre las niñas, vuelve a haber una posible y sutil alusión a la pederastia. Por otra parte, hay varias referencias a los beneficios poco lícitos obtenidos por la Iglesia y se habla directamente de habitual estafa, aludiendo a la muerte repentina del director de la orquesta, lo cual da a entender, además, poca consideración personal y unos valores que no son los que promulga la Iglesia católica,

El Religioso se había vuelto a poner el hábito diario, que tenía un gran agujero en el trasero, pero contaba con poder comprarse un gabán nuevo con el beneficio que le correspondía de los cinco mil doblezons. Además, acababa de estafar a la orquesta, como se hace siempre, y de negarse a pagar la retribución del director, ya que había muerto antes de empezar. El Macerón y el Pertigudo desvestían a los Monafieles para guardar sus trajes, y el Pertigudo se encargaba especialmente de las niñas⁷⁸ (Vian, 2007: 142-143).

Ya en el capítulo XXXII, cuando Colin corre preocupado por la llamada que anunciaba la recaída de Chloé, se alude, al llegar a su casa, a la tranquilidad del lugar por la falta de religiosos: «[...] todo estaba en calma, tranquilo, no había gente de luto, ni religiosos, solo la paz de las alfombras de dibujos gris azulados»⁷⁹ (Vian, 2007:167).

Y llegamos a los capítulos relacionados con la muerte y el entierro de Chloé. Cuando Colin va a la iglesia y anuncia la muerte de Chloé al Religioso, en el capítulo LXIV, este, más allá de dar el pésame o de interesarse por las circunstancias que rodearon su muerte o por el estado de Colin, dice: «– Ya lo sé [...] ¿Cuánto quiere gastarse? Seguro que querrá una hermosa ceremonia»⁸⁰ (Vian, 2007: 247). Con ello se reincide en el interés de la institución por el dinero y en la poca importancia otorgada a las personas y a los sentimientos. Cuando Colin le dice que no dispone del dinero que le pide, el Religioso «sopló poniendo cara de

⁷⁷«Ils sortirent tous de l'église [...] et sentirent l'air froid les frapper au visage en arrivant sur le perron. Chloé se mit à tousser et descendit les marches très vite pour entrer dans la voiture chaude» (Vian, 1996 : 126).

⁷⁸«Le Religieux avait remis ses habits de tous les jours, avec un gros trou sur la fesse, mais il comptait se payer un surtout neuf avec le bénéfice pris sur les cinq mille doublezons. En plus, il venait d'escroquer l'orchestre, comme on fait toujours, et de refuser de payer le cachet du chef, puisque celui-ci était mort avant d'avoir commencé. Le Bedon et le Chuiche déshabillaient les enfants de Foi pour remettre leurs costumes en place, et le Chuiche se chargeait spécialement des petites filles» (Vian, 1996 : 125).

⁷⁹«[...] tout était calme et tranquille, pas de gens en noir, pas de religieux, la paix des tapis aux dessins gris-bleu» (Vian, 1996 : 172).

⁸⁰«Je sais, [...] Quel prix voulez-vous y mettre ? Vous désirez, sans doute, une belle cérémonie ?» (Vian, 1996 : 321).

asco»⁸¹ (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»⁸² (Vian, 2007: 248). En este modo de negociación, en que el Religioso presiona –avisando de los males que puede sufrir el entierro si no paga más dinero– y Colin se siente cada vez peor porque ha perdido a Chloé y no dispone de dinero para pagarle un entierro digno, transcurre todo el capítulo, que acaba con insulto y empujón por parte del Religioso, furioso por no conseguir lo que quiere.

El LXV es el capítulo en el que comienza a describirse el entierro, y comienza con los golpes que acabó el anterior. 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»⁸³ (Vian, 2007: 249). La caja de Chloé es negra y está abollada. Además, se utiliza el término caja, no féretro, igual sucede en francés con el término *boîte* en vez de *cercueil*, lo cual da una imagen aún más pobre, más triste.

[...] una horrible **caja** negra marcada con un número de orden y completamente abollada. La agarraron y, usándola como un ariete, la lanzaron por la ventana. Sólo se bajaban los muertos a hombros a partir de quinientos doblezons⁸⁴ (Vian, 2007: 249).

Obsérvese 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 «coche de muertos»⁸⁵, 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 una idea que apuntaba Pestureau en las primeras páginas del libro, la habilidad de Vian para mezclar 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.

Además, cuando escribe «El conductor cantaba a grito pelado, pues solamente se

⁸¹«Le Religieux remplit ses poumons d'air et souffle d'un air dégoûté» (Vian, 1996 : 322)

⁸²«[...] pour une si faible somme, ce ne soit contre-indiqué de le déranger» (Vian, 1996 : 322).

⁸³«[...] ils saluèrent Colin en lui tapant sur le ventre, comme prévu au règlement des enterrements pauvres» (Vian, 1996 : 324).

⁸⁴«[...] une vilaine **boîte** noire, marquée d'un numéro d'ordre et toute bosselée. Ils la saisirent, et s'en servant comme d'un bélier, la précipitèrent par la fenêtre, on ne descendait les morts à bras qu'à partir de cinq cents doublezons» (Vian, 1996 : 324).

⁸⁵«voiture à morts» (Vian, 1996 : 325).

callaba a partir de doscientos cincuenta doblezones»⁸⁶ (Vian, 2007: 249), se vuelve a reforzar la importancia concedida al dinero. Se sigue resaltando la mala actitud del Religioso, y Jesús, ahora con aspecto de aburrido y molesto en la iglesia, pregunta también 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, después de buscar

una postura más cómoda entre los clavos [...]. Sacudió un poco la cabeza para cambiar la inclinación de la corona de espinas [...] 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 saciado⁸⁷ (Vian, 2007: 250).

El capítulo acaba con la aparición del Pertigudo y el Macerón que «ricamente vestidos de colores claros [...] Empezaron a abuchear a Colin y bailaron como salvajes alrededor del camión. Colin se tapó los oídos, pero no podía decir nada porque había firmado para un entierro de pobres, y ni siquiera se movió al recibir las pedradas»⁸⁸ (Vian, 2007: 251). Una vez más, riquezas, desconsideración ante la pobreza y el dolor, agresiones y situaciones macabro-patéticas.

El capítulo XLVI relata la llegada al cementerio, que era un cementerio de pobres, lejano, lúgubre, con niebla y de difícil acceso. El camión, por el camino, iba soltando «alegres detonaciones»⁸⁹ (Vian, 2007: 251), para contrastar con todo lo triste, anteriormente mencionado. Por el camino, para añadir misterio —y hasta temor— al paisaje, «Colin se inclinó hacia la derecha y miró hacia el fondo, donde creyó ver una cosa blanca que se agitaba vagamente en la profundidad»⁹⁰ (Vian, 2007: 252). El momento de depositar el féretro es tragicómico también, en la línea de 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” [...]»⁹¹ (Vian, 2007: 253). *La sillita de la reina* es una canción infantil elegida por Verdegal Cerezo, por ser un equivalente de «À la salade», canción francesa del mismo estilo propuesta en la versión original de Livre de Poche (Vian, 1996: 331). A modo de curiosidad, cabe apuntar que el término original lo conserva, literalmente, y aún a riesgo de que el lector español no lo entienda, Sastre Cid (Vian, 2011: 258) en la otra traducción consultada. El

⁸⁶«le conducteur chantait à tue-tête; il ne se taisait qu’à partir de deux cent cinquante doublezons»(Vian, 1996 : 325).

⁸⁷«une position plus commode sur ses clous [...] Il secoua un peu la tête pour changer l’inclinaison de sa couronne d’épines [...] ses traits respiraient le calme, ses yeux s’étaient fermés et Colin entendit sortir de ses narines un léger ronronnement de satisfaction, comme un chat repu» (Vian, 1996 : 326-327).

⁸⁸«richement vêtus de couleurs claires. Ils se mirent à huer Colin et dansèrent comme des sauvages autour du camion. Colin se boucha les oreilles, mais il ne pouvait rien dire, il avait signé pour l’enterrement des pauvres, et il ne bougea même pas en recevant les poignées de cailloux» (Vian, 1996 : 327).

⁸⁹«[...] de joyeuses pétarades» (Vian, 1996 : 328).

⁹⁰«Colin se pencha à droite, il regarda vers le fond, il croyait voir une chose blanche remuer vaguement dans la profondeur» (Vian, 1996 : 328).

⁹¹«Ils se mirent à balancer le cercueil de Chloé en chantant «À la salade» (Vian, 1996 : 331).

capítulo acaba con la aparición del Macerón y el Pertigudo «vestidos con unos viejos monos llenos de aceite»⁹² (Vian, 2007: 253) que aúllan y echan piedras en la fosa, justo antes de irse bailando una farandola. Esta mezcla de suciedad, ruido y maldad, se podría considerar el summum de las actuaciones del clero a lo largo de los capítulos que Vian le dedica.

5.2.1.3. En la película de Belmont

En la adaptación cinematográfica de Belmont, en el 68, 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 absolutamente nada dentro. 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 adecuadamente. 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.

5.2.1.4. En la película de Gondry

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. Comenzaremos, cronológicamente, por la escena de la boda, que se desarrolla en unos siete minutos. Vemos, pues, que Gondry casi cuadruplica el tiempo dedicado a esta parte con respecto a Belmont.

Tras los preparativos de la boda –las chicas, por una parte, Colin y Chick por otra–, que no están incluidos en los minutos mencionados, vemos en la puerta de la iglesia a tres personajes del clero de los que, suponemos, el Religioso es el que se encuentra en medio, de blanco. A cada lado del Religioso, el Macerón y el Pertigudo, uno con pantalón corto rojo y otro blanco, ambos con chaqueta negra y uno con un pequeño gorro blanco algo ridículo. El Religioso, que lleva entre sus manos un *revólver-reloj*, dispara a uno de sus compañeros dentro de la trompeta que toca, porque le resulta molesta. Cuando llegan los novios con los invitados, anuncia que se trata de una carrera y solo se casarán los primeros en llegar (pequeña desviación del original). Colin y Chloé, sorprendidos, corren hacia uno de los

⁹²«en vieilles salopettes pleines d’huile» (Vian, 1996 : 331).

cochecitos situados en la entrada y Alise apresura a Chick para ir hacia el otro, con intención de ganar. En este recorrido hacia el altar, hay un momento en el que se atisba un punto de terror, no aparecen santo, Virgen y Dios, como en la obra original, sino la imagen de una pelea de gallos y unas imágenes fugaces, cuales relámpagos, de otras vidrieras, en una de las cuales sí que se distingue a una virgen, como guiño a la obra original.

El resto de la carrera de coches, transcurre con otros planos de la iglesia en los que se ve, por ejemplo, al 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, otro de los hechos que ocurren en la obra original de Vian, aunque sin nave. En esta adaptación, 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, aterriza Jesús. Destacan en esta escena los espasmos de Jesús dentro de la nave, no se sabe bien si la cara es de cansancio o de placer.

Isis, que se había quedado en la puerta dando saltos de emoción tras el pistoletazo de salida de la carrera, entra corriendo a la iglesia para ver llegar a los ganadores. Al llegar a la primera fila, empuja a la pareja que está sentada y se acomoda. Ya antes de llegar, el Religioso va oficiando la ceremonia de modo que, cuando llegan los ganadores, que son Colin y Chloé, solo queda preguntarles si se aceptan. El modo de oficiarla es bastante apresurado y en él, además, confunde el nombre de los contrayentes. Esto nos hace pensar en el fragmento de la obra de Vian en el que «[...] el Religioso consultaba compulsivamente y con prisa un grueso libro, pues ya no se acordaba de las fórmulas [...]»⁹³ (Vian, 2007: 141).

Alise se acomoda en el banco, tras la derrota, con un gesto entre la decepción y la resignación, mientras Chick va a buscar el muñeco de Partre, comprado antes de la ceremonia en una librería, que había salido despedido en una accidentada llegada a meta. Tras el «sí, quiero» de Colin y Chloé, el Religioso ofrece una bandeja con dos dedos, sin anillos, pero este es un problema resuelto con la aparición en escena de Nicolas, que llega corriendo y entrega las alianzas. Luego se sienta junto a Isis para completar la tercera pareja. Acto seguido, 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 los novios se besan y la nave, con Jesús, despegar, del mismo despegue de la nave, a los niños se les enciende un fuegucito en la cabeza, probablemente haciendo alusión al

⁹³«[...] Le Religieux, devant eux, compulsait rapidement un gros livre, car il ne se rappelait plus les formules [...]» (Vian, 1996 : 123).

incienso mencionado en el libro. Los niños tienen más aspecto de coro que de monaguillos, la ropa es de calle, algunas niñas van de blanco, algunas de blanco y rojo y otras de colores, no parecen seguir ningún protocolo en la vestimenta. Los niños, por su parte, también van diferentes, pero todos llevan corbata o pajarita. El único punto en común entre niños y niñas es el calzado deportivo, que le otorga informalidad a la escena. Ni la figura de los hermanos Desmarais ni las alusiones pederastas, aparecen en esta adaptación cinematográfica.

Por otra parte, tampoco 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. A la puerta de la iglesia espera un enorme coche blanco y transparente, lleno de pieles blancas, como cúspide de riqueza y de felicidad, referencia al calor que irradia el coche en la obra escrita, pero ninguna alusión al frío ni a la enfermedad.

La parte dedicada a la muerte de Chloé transcurre en cinco minutos en los que Gondry reproduce muchas de las palabras y las formas tal y como las escribió Vian en 1947. El mejor ejemplo de esto es la escena en la que Colin se dirige a hablar con el Religioso, pues el director utiliza muchas de las frases de Vian, citadas textualmente. 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 intercambiando una breve sonrisa de complicidad para volver, enseguida, al gesto de tristeza. Las escenas del cementerio respetan, también, casi por completo la versión escrita por Vian. Salvo que la escena no se cierra con los miembros del clero aullando ni tirando piedras, sino con Colin disparando a las «cosas blancas» que flotan en el agua en torno al cementerio y que aparecen en la obra escrita. En esta adaptación podríamos afirmar que se trata de nenúfares, algo que iría en consonancia con la esencia de la novela, como desarrollaremos en otro apartado.

5.2.1.5. Conclusión

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 escenográfico. También la versión más reciente 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 las omisiones de este último no hayan sido cuestión de tiempo sino más bien de convenciones de una 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 esta obra.

Si comparamos las dos versiones cinematográficas y la novela, teniendo en cuenta dos factores importantes 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 casi al pie de la letra el texto de Vian con elementos –tanto dialógicos como descriptivos– muchas veces exactamente iguales a los descritos por él. Los elementos que son, digamos, de la cosecha de Gondry, caso del agua a la salida de la iglesia, conservan el carácter de ensoñación propuesto en las páginas de Vian. En la versión de Belmont también hay una boda y una muerte, pero este resume muchos detalles, no solo los mencionados de la Iglesia sino también los descriptivos que tanto abundan en la novela.

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 –resquicios de censuras previas en las que el alcalde tenía potestad para vetar– 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.

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, aunque recoge los aspectos básicos del desarrollo de la historia, pierde ese carácter reivindicativo del autor, la crítica social que transmite Vian con fuerza en sus descripciones detalladas y que, sin duda, logra Michel Gondry a la perfección.

5.2.2. La imagen del trabajo

5.2.2.1. Introducción

«Je ne veux pas gagner ma vie, je l'ai», Boris Vian (Sucarrat Boutet, 1993: 77).

Dicha cita pertenece a un texto inédito de Vian. En la línea de ese comentario, y tal como dice el autor en el preámbulo de *L'écume des jours*, «Sólo dos cosas son importantes: el amor, en todas sus formas, con chicas bonitas, y la música de Nueva Orleans o de Duke Ellington. El resto debería desaparecer, pues el resto es feo [...]»⁹⁴ (Vian, 2007: 85). Y así, se encarga de poner del otro lado, del feo, la enfermedad, la muerte, la pobreza, la injusticia eclesiástica y las malas condiciones de vida laboral, que critica en su obra sometiendo a los personajes a oficios poco satisfactorios que «rebaja[n] al hombre al rango de máquina»⁹⁵ (Vian, 2007: 205). Vian no rechaza el trabajo en sí mismo, sino aquel que no se disfruta y que no nos permite disfrutar de la vida; aquel que enriquece a unos pocos y empobrece al individuo en felicidad y en creatividad. Él consiguió vivir fuera de los cánones laborales impuestos por la sociedad, pero nadie podrá decir que no trabajara.

5.2.2.2. En la obra de Boris Vian

Desde el principio de *L'écume des jours* encontramos referencias al trabajo. Según Sucarrat Boutet (1993), esta es la primera obra de Vian que muestra una visión de obreros. Hay alusiones laborales curiosas como las que hacen Nicolas, el mayordomo, a Colin, en el capítulo I: «A mi hermana no le fue bien, señor –dijo Nicolás–. Cursó estudios de filosofía, y no son cosas de las que a uno le guste jactarse en una familia orgullosa de sus tradiciones»⁹⁶ (Vian, 2007: 93) o Alise, haciendo referencia a las profesiones de su padre y de su tío, Nicolas, en el capítulo III:

–Es el orgullo de la familia –dijo Alise–. Mi madre se arrepiente de haberse casado con un simple catedrático de matemáticas mientras que su hermano ha triunfado espléndidamente en la vida.
–¿Tu padre es catedrático de matemáticas?
–Sí, es profesor en el Colegio de Francia y miembro del Instituto o algo por el estilo... –dijo Alise–; es lamentable... a sus treinta y ocho años. Habría podido esforzarse más. Menos mal que está el tío Nicolas⁹⁷ (Vian, 2007: 100).

⁹⁴«Il y a seulement deux choses : c'est l'amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de la Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington. Le reste devrait disparaître, car le reste est laid [...]» (Vian, 1996 : 19-20).

⁹⁵«[–Vous n'aimez pas le travail ? –dit l'antiquaire.

– C'est horrible, dit Colin.] Ça rabaisse l'homme au rang de la machine» (Vian, 1996 : 242).

⁹⁶«Ma sœur a mal tourné, Monsieur, dit Nicolas. Elle a fait des études de philosophie. Ce ne sont pas des choses dont on aime se vanter dans une famille fière de ses traditions» (Vian, 1996 : 31).

⁹⁷«– C'est l'orgueil de la famille, dit Alise. Ma mère ne se console pas de n'avoir pas épousé qu'un agrégé de mathématiques alors que son frère a réussi si brillamment dans la vie.

– Votre père est agrégé de mathématiques ?

Vemos que Vian desvirtúa aquí estudios, oficios e instituciones normalmente bien considerados, muestra el mundo de una manera opuesta a la que conocemos o a la que, según él, nos viene impuesta por el sistema. Así, resalta el trabajo de Nicolas que, en todo momento, disfruta de lo que hace y lo hace de manera creativa aunque, alguna vez, como afirma en el capítulo I, plagie a Gouffé.

Encontramos otros ejemplos de esta inversión de valores,

- en el capítulo XV: «[...] Pero tengo el vicio de coleccionar a Partre y, por desgracia, un ingeniero no puede permitirse tenerlo todo»⁹⁸ (Vian, 2007, 126), Chick habla de su escasez de dinero y de la posible negativa de los padres de Alise a casarse con ella. Nuevamente, ser ingeniero no es lo suficientemente bueno;

- y en el capítulo L, cuando Chloé pregunta a Isis si se casará con Nicolas y esta le murmura: «No puedo [...] no estoy a su altura. [...]. Mis padres no se atreven a decírselo»⁹⁹ (Vian, 2007: 221), y volvemos a ver cómo una familia acomodada cree no ser lo suficientemente buena para Nicolas, mayordomo en su casa. Por otra parte, el apellido Ponteauzanne –que Verdegal Cerezo traduce por Puentelosasnos– lejos de ser de prestigio, procede de «pont aux ânes» que, ilustrando en francés esa imagen de puente que se hace atravesar a un asno, equivaldría, con el tiempo, a un obstáculo imaginario o bien a «verdades de Perogrullo». Sucarrat Boutet va más allá, afirmando que «el “pont aux ânes” designa el teorema de Pitágoras sobre el cuadrado de la hipotenusa y, en el lenguaje corriente, una dificultad que lo es sólo para los ignorantes» (1993: 113). Aun subrayando el sentido del lenguaje corriente atribuido al apellido de esta familia, con el que Vian insiste en esa inversión de valores, destaquemos también la referencia matemática con relación al padre, catedrático de matemáticas en varias instituciones, habitualmente bien consideradas.

De vuelta al capítulo III, cuando Colin va a la piscina Molitor, presenta su tarjeta con dos orificios a modo de ojos y guiña uno al portero. Este sonríe con complicidad «pero no por eso dejó de abrir un tercer boquete en la cartulina naranja, y la tarjeta se quedó ciega»¹⁰⁰ (Vian, 2007: 97). Expresa, de este modo, el triunfo de la obligatoriedad impuesta en el trabajo sobre posibles simpatías. Podría, incluso, aludir a la hipocresía que se crea en torno a él. Justo a continuación,

– Oui, il est professeur au Collège de France et membre de l’Institut ou quelque chose comme ça---dit Alise, c’est lamentable à trente-huit ans. Il aurait pu faire un effort. Heureusement il y a oncle Nicolas» (Vian, 1996 : 44).

⁹⁸«[...] mais c’est mon vice, collectionner Partre, et malheureusement un ingénieur ne peut pas se permettre d’avoir tout»(Vian, 1996 : 95).

⁹⁹«Je ne peux pas [...]. Je ne suis pas à sa hauteur. [...]. Mes parents n’osent pas lui en parler». (Vian, 1996 : 269).

¹⁰⁰«[...] n’en ouvrit pas moins une troisième brèche dans le bristol orange, et la carte fut aveugle» (Vian, 1996 : 97).

Un hombre de jersey blanco le abrió una cabina, cobró la propina que –aunque suele darse para beber– le iba a servir para comer, pues tenía aspecto de embustero, y lo abandonó en ese in-paso después de haber trazado, con descuidada tiza, las iniciales del cliente en un ennegrecido rectángulo dispuesto al efecto en el interior de la cabina¹⁰¹ (Vian, 2007: 97).

En este fragmento, aunque no se define el oficio del hombre que menciona, todo apunta a que es otro empleado de la piscina, encargado de apuntar a los clientes en las cabinas. Hemos de aclarar que, en París, las piscinas disponen, normalmente, de vestuarios individuales en los que cada usuario entra a cambiarse antes y después del baño. En este caso, el empleado hace su trabajo a desgana y, además, se juzga su honestidad según su aspecto. Parece oportuno subrayar que el inciso entre rayas que aparece en el texto traducido al español no existe en el texto original; es probable que el traductor viese más sentido a la rocambolesca frase con esa explicación. Con ella, la frase cambia ligeramente el sentido: en el texto original, se alude a la necesidad de propinas para comer o bien a alguien que usurpa ese puesto de trabajo para quedarse con la propina (y comer); en la traducción, la mentira parece tener relación con el hecho de usar la propina para un fin diferente al establecido.

Tampoco salen ilesos de la crítica, nuevamente, establecimientos públicos como la Beneficencia que, en vez de cuidar de los niños más necesitados, muestran en un escaparate a «un hombre gordo con delantal de carnicero [que] degollaba a unos niños pequeños»¹⁰² (Vian, 2007: 123). Una imagen hiperbólica en el capítulo XIII en la que, además de citar a la mencionada institución pública, se añade el delantal de carnicero para hacer más gráfica (y desagradable) la figura del matadero.

Otro de los oficios curiosos, ya comentado más arriba al hablar de la Iglesia, es el de los «pederastas de honor», descritos en el capítulo XVII. En la siguiente cita se dan algunos detalles sobre el comienzo de estos hermanos en el oficio, y sobre los motivos de su continuación: «Habían abrazado la carrera de pederastas por necesidad y por gusto, pero, como les pagaban bien por ser pederastas de honor, ya casi no trabajaban y, por desgracia, esa funesta ociosidad les empujaba al vicio de vez en cuando»¹⁰³ (Vian, 2007: 130-131).

La visión de los obreros a la que nos referimos en las primeras líneas de este apartado, están relacionadas con el momento en que los recién casados van en el coche blanco para disfrutar de su luna de miel (cap. XXIV) y Chloé se asusta al ver que «un animal escamoso

¹⁰¹«Un homme à chandail blanc lui ouvrit une cabine, encaissa le pourboire qui lui servirait pour manger car il avait l'air d'un menteur, et l'abandonna dans cet in-pace après avoir, d'une craie négligente, tracé les initiales du client sur un rectangle noirci disposé, à cet effet, à l'intérieur de la cabine» (Vian, 1996 : 40).

¹⁰²«[...] un gros homme avec un tablier de boucher [qui] égorgeait de petits enfants» (Vian, 1996 : 87)

¹⁰³«Ils avaient embrassé la carrière de pédéraste par nécessité et par goût, mais, comme on les payait bien pour être pédérastes d'honneur, ils ne travaillaient presque plus, et malheureusement, cette oisiveté funeste les poussait au vice de temps à autre» (Vian, 1996 : 102).

les estaba mirando, de pie, cerca de un poste de la luz»¹⁰⁴ (Vian, 2007: 147). Dicho animal no era más que un trabajador del mantenimiento de las líneas, vestido así para que el barro no le penetrara. Obsérvese de qué manera es percibido el trabajador por Chloé, que parece recién salida de una burbuja y, aunque no se habla de su familia, se sobreentiende, por fragmentos como este, que procede de una familia acomodada. Tampoco se habla en ningún momento de la familia de Colin, pero sabemos que también procede de un medio burgués por la cantidad de *doblezones* que posee, que reparte con Chick, y por el tipo de vida que lleva: tiene mayordomo y no trabaja. Colin reacciona con menos sorpresa al aspecto del obrero. Al final del capítulo, la carretera vuelve a adaptarse a la desagradable escena de trabajo de unas minas de cobre. Aquí aparecen «centenares de hombres, vestidos con trajes herméticos, [que] se agitaban alrededor de los fuegos»¹⁰⁵ (Vian, 2007: 148). Ante las miradas de lástima y algo de burla de los obreros, Chloé sigue exclamando el horror de este trabajo mientras Colin le dice que se paga bien. De este modo acaba el capítulo XXIV, con el orgullo de los trabajadores y la incompreensión de tal labor, ni tan siquiera justificada por el dinero, por parte de Chloé.

A lo largo de todo el capítulo XXV, Vian expone, en un diálogo entre Colin y Chloé, su visión sobre el trabajo:

- ¿Por qué nos miran con tanto desprecio? –preguntó Chloé. Como si trabajar fuera bueno.
- Siempre les han dicho que era bueno –dijo Colin–. [...]
- En cualquier caso, es una tontería hacer un trabajo que podrían hacer las máquinas.
- Hay que construir máquinas –dijo Colin–. ¿Pero quién lo hará? [...] Debe de faltar tiempo. La gente pierde el tiempo viviendo, así que ya no les queda tiempo para trabajar.
- ¿No será al revés? –dijo Chloé.
- No –dijo Colin–. Si tuvieran tiempo para construir las máquinas, después ya no tendrían que hacer nada más. Lo que quiero decir es que trabajan para vivir, en lugar de trabajar para construir máquinas que les ayudarían a vivir sin tener que trabajar. [...]
- Sí, son tontos –dijo Colin–. Por eso están de acuerdo con los que les hacen creer que el trabajo es lo mejor del mundo. Eso les impide pensar e intentar progresar para no trabajar más¹⁰⁶ (Vian, 2007: 147-148).

En este diálogo podemos ver cómo Vian condena el trabajo; aunque frases como «la gente pierde el tiempo viviendo, así que ya no les queda tiempo para trabajar» parezcan una

¹⁰⁴«Une bête écaillée les regardait passer, debout près d'un poteau télégraphique» (Vian, 1996 : 133).

¹⁰⁵«Des centaines d'hommes, vêtus de combinaison hermétiques, s'agitaient autour des feux» (Vian, 1996 : 135).

¹⁰⁶«–Pourquoi sont-ils si méprisants ? demanda Chloé. Ce n'est pas tellement bien de travailler.

– On leur a dit que c'est bien, dit Colin [...].

– En tout cas, c'est idiot de faire un travail que des machines pourraient faire.

– Il faut construire des machines, dit Colin. Qui le fera ? [...] C'est le temps qui doit manquer. Les gens perdent leur temps à vivre, alors il ne leur en reste plus pour travailler.

– Ce n'est pas plutôt le contraire ? demanda Chloé.

– Non, dit Colin. Si ils avaient le temps de construire les machines, après ils n'auraient plus besoin de rien faire. Ce que je veux dire, c'est qu'ils travaillent pour vivre au lieu de travailler à construire des machines qui les feraient vivre sans travailler [...].

– Oui, ils sont bêtes, dit Colin. C'est pour ça qu'ils sont d'accord avec ceux qui leur font croire que le travail, c'est ce qu'il y a de mieux. Ça leur évite de réfléchir et de chercher à progresser et à ne plus travailler» (Vian, 1996 : 137-139).

paradoja, no lo son si atendemos a la propia explicación del personaje. Según Sucarrat Boutet (1993), la clave estaría en los diferentes sentidos de los verbos «vivir» y «trabajar», donde «vivir» se referiría a ganarse la vida y «trabajar», a la actividad creativa que permitiese al individuo liberarse de lo primero.

Ya en el capítulo XXXIX, nos encontramos con la figura del profesor Zampamangos¹⁰⁷, médico de Chloé, de carácter cercano y afable. Este, aunque intenta levantar la moral de la pareja en momentos de desánimo, saca a relucir también que no trabaja por altruismo, hecho que queda reflejado en la siguiente frase: «En todo caso –concluyó el profesor– ya les enviaré la minuta»¹⁰⁸ (Vian, 2007: 188) pronunciada después de estar hablando de la enfermedad de la protagonista. Por otra parte, tampoco es que trabaje demasiado, según él mismo dice, pues la cita en su consulta se las da tres días más tarde para acondicionar sus aparatos, que normalmente no utiliza porque prefiere «construir maquetas de aviones»¹⁰⁹ (Vian, 2007: 172). Este mismo, tiene una conversación sobre el trabajo con Colin en la que le pregunta a qué se dedica y Colin, poético, le responde:

–Aprendo cosas [...] y amo a Chloé.
–¿Su trabajo le es rentable? –preguntó el profesor.
–No –dijo Colin–, no realizo un trabajo en el sentido en que lo entiende la gente.
–Ya sé que el trabajo es algo infecto –murmuró el profesor– pero lo que uno elige hacer, como es normal, no puede ser rentable porque...¹¹⁰(Vian, 2007: 213).

Se expone aquí una concepción del trabajo más allá de la entendida por la gente, menos rentable pero, quizás, más agradable. Asimismo, vuelve a quedar clara la idea del trabajo en la parte desagradable de la vida, aunque el profesor no acaba de dar su opinión a algo que le resulta obvio, como es el hecho de que no obtengamos rentabilidad de nuestras elecciones [laborales].

Posteriormente, en el capítulo XLII, aparece un librero que no se sabe bien el abecedario «y Chick encontró el espacio de Partre entre la T y la B»¹¹¹ (Vian, 2007: 195). Este podría ser un ejemplo más de incompetencia, de trabajadores que no disfrutan con lo que hacen o que no lo hacen bien. Por el contrario, este librero está bien pendiente del hallazgo que hace Chick de una huella de Partre, y del que puede obtener una buena suma. Algo también relacionado con el dinero, pero al contrario y rozando lo absurdo, sucede con el

¹⁰⁷Mangemanche (Vian, 1996, 209).

¹⁰⁸«En tout état de cause, conclut le professeur, je vous enverrai ma note» (Vian, 1996 : 209).

¹⁰⁹«construire des modèles réduits d'avions» (Vian, 1996 : 183).

¹¹⁰«– J'apprends des choses [...]. Et j'aime Chloé.

– Votre travail ne vous rapporte rien ? demanda le professeur.

– Non, dit Colin, je ne fais pas un travail au sens où les gens l'entendent.

– Le travail est une chose infecte, je sais bien, murmura le professeur, mais, ce qu'on choisit de faire, évidemment ne peut pas rapporter puisque...» (Vian, 1996 : 256).

¹¹¹«[...] et Chick trouva le coin de Partre entre le T et le B» (Vian, 1996 : 223).

antigüetario en el capítulo XLV. Este y Colin discuten sobre el precio del pianocóctel y es el comprador el que no acepta el precio bajo propuesto por el vendedor. «Colin y el anticuario acaban por ponerse de acuerdo porque antes de empezar habían bebido juntos unos cuantos cócteles. El mundo de los negocios funciona al revés de lo que estamos viendo aquí: las transacciones se celebran una vez efectuadas [...]» (Sucarrat Boutet, 1993: 106).

Antes de decidir vender sus preciadas pertenencias para obtener dinero con el que pagar el tratamiento de Chloé, Colin anuncia en el capítulo XLIII que busca trabajar en cualquier cosa. El siguiente capítulo (XLIV) comienza con su entrevista de trabajo, que se desarrolla, como es lo habitual, entre formularios, cambios de despacho del subdirector al del director y, por fin, la entrevista. En esta, del todo surrealista, el director no tiene ni idea del puesto vacante, pero Colin no le parece apropiado, el subdirector ha roto sillas que no puede arreglar nadie y que descontará del sueldo a su secretaria. La entrevista acaba con insultos de parte y parte y, por supuesto, Colin no obtiene el empleo. Queda claro en este capítulo el abuso de poder de los altos mandos y las injusticias cometidas en el trabajo hacia los asalariados, en muchas ocasiones. Es esta entrevista la que le hace vender el pianocóctel.

A los trabajos de Colin se le intercala el trabajo de Chick, quien previamente ha subcontratado a otro trabajador –para él dedicarse a Partre– que ha resultado ser de más agrado para los jefes y le han dado el puesto de Chick, ofreciéndole a este último un trabajo peor remunerado. El capítulo XLVIII describe, con todo lujo de detalles, el ambiente y la labor de Chick desde que llega a su empresa. En esta hay humo negro que golpea

violentemente su cara. [...] ruidos: zumbido sordo [...], silbido [...] y estrépito de los violentos vientos ambientales [...]. El corredor estaba muy oscuro [...]. Bajo sus pies, la chapa repujada estaba caliente, reventada por algunos sitios, [...]. Los fluidos pasaban roncando por unos gruesos tubos pintados de gris y de rojo [...]. Abajo, delante de cada una de las fornidas máquinas, se debatía un hombre, luchando para no ser despedazado por los voraces engranajes. Llevaba una pesada argolla de hierro en el pie derecho, que solamente se abría dos veces al día, a la mitad de la jornada y por la tarde [...]. [Chick] Llegó hasta la jaula de la plataforma del montacargas, entró y cerró la puerta detrás de él¹¹² (Vian, 2007: 214-215).

Además de una atmósfera desagradable y esa jaula en la que se encierra Chick – imagen bastante gráfica de alguien atrapado– vemos que el trato dispensado a los obreros es totalmente inhumano, las máquinas que Colin y Chloé proponían como alternativa al trabajo para los hombres, se convierten en sus verdugos: «[...] sus cuatro manos derechas habían quedado seccionadas por la muñeca. En contacto con el metal de la máquina, la sangre se

¹¹²«[...] une bouffée de vapeur et de fumée noire le frappa violemment à la face. [...] Les bruits : sourd vrombissement [...], chuintement [...], vacarme des vents violents [...]. Le passage était très sombre [...]. Sous ses pieds, la tôle bosselée était chaude, crevée par endroits [...]. Les fluides passaient en ronflant dans de gros tuyaux peints en gris et rouge [...]. En bas, devant chaque machine trapue, un homme se débattait, luttant pour ne pas être déchiqueté par les engrenages avides. Au pied droit de chacun, un lourd anneau de fer était fixé ; on ne l'ouvrait que deux fois par jour, au milieu de la journée et le soir» (Vian, 1996 : 257-258).

quemaba y propagaba en el aire un horrible olor de animal vivo carbonizado»¹¹³ (Vian, 2007: 215). Cuando Chick se dirige a la Oficina Central para hablar del tema con sus jefes, se encuentra con que los camilleros «habían amontonado los cuatro cuerpos sobre una carretilla eléctrica y se disponían a descargarlos en el Colector General»¹¹⁴ (Vian, 2007: 216). El poder descriptivo de Vian es llevado a lo más repugnante de su expresión en este fragmento en el que, no solo se descuartiza a los trabajadores y se les apila sin piedad, sino que, además, se les atribuye un olor a animal, que da como resultado una total deshumanización de la escena.

Cuando Chick llega a la mencionada oficina, el jefe de personal le informa de que los cuatro hombres que pide estarán disponibles al día siguiente. Justo después, el jefe de producción le alerta sobre la bajada de producción en su sección y un probable despido a la vez que «gira[ba] en su sillón cromado»¹¹⁵ (Vian, 2007: 217). Chick, hastiado, se queja del trabajo «No puedo soportarlo [–dijo Chick–]. No soporto tener que trabajar. No me gusta»¹¹⁶ (Vian, 2007: 217), rechaza un cambio de sección y pide justicia al tiempo que su jefe, despreocupado, lo despide y le dice que no ha oído hablar de ella. Al cobrar lo que le corresponde y salir, Chick se cruza con su sustituto, «[...] un joven delgado, rubio y de aspecto cansado»¹¹⁷ (Vian, 2007: 218). En suma, al ver la rapidez con la que los trabajadores son reemplazados y la poca importancia que se da a estos y sí a la producción, podríamos incluso añadir que los humanos quedan, literalmente, rebajados al rango de las máquinas, tal y como apuntábamos en la introducción, extrayendo palabras de Colin al antigüetario.

Volviendo a los trabajos de Colin, en el capítulo LI este encuentra un anuncio en el periódico, dirigido a jóvenes de veinte a treinta años, para la defensa del país. Al dirigirse allí, tiene un encuentro que dice mucho del que será su empleo:

- Buenos días –dijo Colin.
- Buenos días –dijo el hombre.
- Tenía la voz quebrada y espesa por la edad.
- Vengo por el anuncio –dijo Colin.
- ¿Ah, sí? – dijo el hombre–. Ya hace más de un mes que sale sin resultado. Es un trabajo bastante duro, ¿sabe?
- Sí –dijo Colin–, pero está bien pagado.
- ¡Ya lo creo! –dijo el hombre–. Este trabajo tiene mucho desgaste, ¿sabe?, y puede que no compense. Pero no tengo por qué hablar mal de mi administración y, como puede ver, aún sigo vivo.
- ¿Hace mucho tiempo que trabaja? –dijo Colin.
- Un año –dijo el hombre–. Tengo veintinueve años.

¹¹³«[...] leurs quatre mains droites étaient sectionnées au poignet. Le sang brûlait au contact du métal de la machine et répandait dans l'air une odeur horrible de bête vivante carbonisée» (Vian, 1996 : 260).

¹¹⁴«[...] avaient empilé les quatre corps sur un petit chariot électrique et s'apprêtaient à les déverser dans le Collecteur Général» (Vian, 1996 : 261).

¹¹⁵«[...] en pivotant sur son fauteuil chromé» (Vian, 1996 : 263).

¹¹⁶«Je n'y tiens pas, dit Chick. Je ne tiens pas à travailler. Je n'aime pas ça» (Vian, 1996 : 263).

¹¹⁷«[...] un jeune homme maigre, blond, l'air fatigué» (Vian, 1996 : 264).

Y se pasó una arrugada y temblorosa mano por los pliegues de la cara¹¹⁸ (Vian, 2007: 223).

Vemos que aquel que parece un anciano, está en el rango de edad solicitado en el anuncio pero, en un año, el trabajo le ha hecho envejecer varias décadas. El trabajo consiste en fabricar munición y, tras haberse descubierto la necesidad de calor humano para ello, Colin debe desnudarse, practicar unos hoyos en la tierra a la altura de órganos vitales –corazón e hígado– disponer las semillas y tumbarse sobre los hoyos durante veinticuatro horas, que es el tiempo que tardan en crecer los cañones. Desgraciadamente, la munición que produce Colin no es de calidad y pronto es despedido.

El siguiente trabajo aparece en el capítulo LXI, de vigilante en una mina, «su misión consistía en gritar cuando viera a alguien que intentara robar el oro»¹¹⁹ (Vian, 2007: 244), para ello debe caminar todo el tiempo «se puso a cantar en voz alta para acompañar la marcha, pero se calló porque las palabras que le devolvían los ecos eran entrecortadas y amenazadoras, y cantaban una melodía opuesta a la suya»¹²⁰ (Vian, 2007: 245). Todo esto desgasta mucho el ya agotado cuerpo de Colin y al final del siguiente capítulo se anuncia que, como los ladrones pasaron muy pronto y él no podía caminar bien –a causa de un dolor en el pie–, perdió el empleo. No obstante, pudo ganar algo de dinero para unas flores porque consideraron que hizo lo que pudo. Este empleo sigue siendo, en la línea de los demás, un trabajo agotador –«aunque le dolían las piernas, caminaba de forma incansable [...]»¹²¹ (Vian, 2007: 245), nada agradable, solo un «medio de vida», en el sentido de «malvivir trabajando, sin disfrutar» expresado por Vian. El detalle del eco opuesto a su voz refleja el ambiente discordante y tenebroso que rodea este penúltimo empleo del protagonista.

En el capítulo LXIII, Colin logra desempeñar una labor pagada por la administración y, además, bien pagada y no tan dura físicamente como las anteriores. No obstante, es un trabajo muy desagradable pues debe anunciar desgracias la víspera de que ocurran, por lo cual la gente lo trata mal, le arroja «objetos pesados e hirientes, y palabras duras y punzantes, y le dan con la puerta en las narices»¹²² (Vian, 2007: 246). Este trabajo, aunque no físicamente, le

¹¹⁸«Je viens pour l'annonce, dit Colin.

–Ah ? dit l'homme. Voilà un mois qu'elle passe sans résultats. C'est un travail assez dur, vous savez...

– Oui, dit Colin, mais c'est bien payé !

– Mon Dieu ! dit l'homme. Cela vous use, voyez-vous, et cela ne vaut peut-être pas le prix, mais ce n'est pas à moi de dénigrer mon administration. D'ailleurs, vous voyez que je suis encore en vie...

– Vous travaillez depuis longtemps ? dit Colin.

– Un an, dit l'homme. J'ai vingt-neuf ans.

Il passa une main ridée et tremblante à travers le plis de son visage» (Vian, 1996 : 274-275).

¹¹⁹«Sa tâche consistait à crier quand il voyait des hommes venir voler l'or» (Vian, 1996 : 314).

¹²⁰«Il se mit à chanter tout haut, pour accompagner sa marche, et s'arrêta car les échos lui renvoyaient des mots hachés et menaçants, et chantaient un air opposé au sien» (Vian, 1996 : 315).

¹²¹«Les jambes douloureuses, il allait inlassablement [...]» (Vian, 1996 : 315).

¹²²«Des objets lourds et blessants, et des mots durs et pointus, et on le mettait à la porte» (Vian, 1996 : 319).

resulta agotador, le va demacrando el rostro y el ánimo, solo es capaz de ver la cara mala de las personas, pero lo mantiene por dinero hasta que en la lista ve su nombre «entonces tiró la gorra y se puso a caminar por la calle, y su corazón era de plomo, pues sabía que Chloé iba a morir al día siguiente»¹²³ (Vian, 2007: 247). La exquisita manera de describir de Vian es capaz de transmitir el derrumbe físico y psicológico de Colin al averiguar que todos los trabajos que ha sufrido, literalmente, para mantener a Chloé con vida, todo aquello en lo que ha creído y por lo que ha luchado, que es la salvación de Chloé, no ha servido para nada, como el mismo Colin afirma en el capítulo LIII, cuando habla con Alise, como si de un acto premonitorio se tratase.

«– Pero yo quiero a Chick –dijo Alise– y habría trabajado para él.

– Eso no sirve de nada –dijo Colin–. Además, no puedes, eres demasiado hermosa»¹²⁴ (Vian, 2007: 229).

Vemos, además, que con el trabajo todo se degrada, los cuerpos, el estado físico, la belleza... y esto es algo también relacionado con este diálogo entre Alise y Colin: al principio de este apartado decíamos que Vian pone de un lado todo lo bello, de lo cual forman parte las mujeres bonitas y de donde está excluido el trabajo, que está en el lado opuesto de la balanza, así pues, cuando Alise contempla la posibilidad de trabajar, Colin la descarta porque es hermosa, como si no fuese posible unir ambas realidades.

En relación con esta idea, y ya a modo de conclusión de este punto, podemos observar que dicha degradación abarca aspectos tangibles e intangibles, pues no solo está en los cuerpos y en el estado físico, sino también en los espacios y en los estados anímicos. Sobre estas líneas hemos expuesto cómo el trabajo recorre esa degradación de principio a fin de la novela, convirtiéndose, podríamos afirmar, en su columna vertebral. Ciertamente es que la historia en sí se va degradando pero, de algún modo, la degradación está relacionada con el trabajo y con la enfermedad, que Vian pone, juntos, en el lado feo de la existencia, de ahí las descripciones, a veces macabras, del entorno y de los trabajadores que presenta.

La novela es pues, una clara percepción de Vian del trabajo y una crítica a la jerarquía impuesta en el sistema laboral de entonces, que sigue siendo, en muchos casos, la de hoy. Vian no compartía en absoluto el sistema de organización laboral y tampoco el culto que se le rendía al trabajo. Por eso, en su novela, estos se hallan insertos en una inversión de valores donde lo que prima es el placer de vivir y en la que, todo aquel trabajo, por más prestigioso

¹²³«Alors, il jeta sa casquette et il marcha dans la rue, et son cœur se fit de plomb, car le lendemain, Chloé serait morte» (Vian, 1996 : 320).

¹²⁴«– Mais j’aime Chick, dit Alise. J’aurais travaillé pour lui.

– Ça ne sert à rien, dit Colin. Tu ne peux pas. Tu es trop jolie» (Vian, 1996 : 285).

que sea para la sociedad tradicional, se convierte en vergonzoso cuando no procura satisfacción.

5.2.2.3. *En la película de Belmont*

La adaptación de Belmont se estrena en marzo de 1968, dos meses antes de la conocida revolución estudiantil y laboral de mayo del 68 en Francia. «La crítica al culto por el trabajo que se abre paso hoy [...] está ya presente en la obra de Vian y fue celebrada de manera asidua en mayo del 68 [...] piénsese, a título de ejemplo, en las pintadas del Quartier Latin: “Ne travaillez jamais!”»¹²⁵ (Sucarrat Boutet, 1993: 76). Esta cita de Sucarrat Boutet, relacionada con el trabajo y con la obra de Vian, la hacemos extensible a la adaptación de Belmont, pues coincide en fechas y temática también con esta versión cinematográfica de *L'écume des jours*.

Belmont recoge este aspecto en su adaptación cinematográfica, aunque no exactamente como Vian. Una de las primeras figuras relacionadas con el trabajo que aparece en esta adaptación es la de los obreros. Belmont no insiste mucho en ello, pero las obras se encuentran, también, en el camino hacia su luna de miel y se relacionan con un paisaje árido, desfavorecido, de casas pobres. El diálogo en torno a esta escena es de desagrado absoluto por parte de Chloé. Vian se recrea más en este momento que Belmont ha querido, al menos, dejar reflejado.

Poco después, aparece la figura de un mensajero con el que Chick y Alise se encuentran al subir a su casa; este es despedido de malas formas por el vecino, lleva un puñal clavado en la espalda y le dice a Chick que, esta vez, va a presentar una denuncia. Chick se ofrece a quitarle el puñal de la espalda, pero él rechaza la propuesta porque dice que, entonces, no lo creerían. Le da dinero a Chick pero este acepta denunciar sin cogerlo, aunque al ser amenazado por el mensajero, acaba insultándolo también. El mensajero se desvanece al pie de la escalera.

Otra profesión que Belmont muestra brevemente es la de taxista, de la cual da una imagen muy poco amable. En la escena en la que Colin y Chick buscan un taxi, justo a la llegada a París, después de la luna de miel, el taxista se muestra muy desagradable con una chica que intenta coger el taxi antes que ellos, le grita «no está libre»¹²⁶ y a ellos sí los acepta porque le muestran un billete.

¹²⁵ «¡No trabajen nunca!»

¹²⁶ «Pas libre»

Las siguientes profesiones, aún no realizadas por Colin, son las de doctor y farmacéutico, ambos bastante amables, aunque este último haga esperar a Colin para darle los medicamentos de Chloé y le diga que ha sido a propósito, para mantener su «standing».

Cuando Chloé enferma y Colin empieza a trabajar –sobre el minuto 56 de la película–, se ve en bici por una extensa carretera que no está asfaltada, paga peaje y continúa hasta unirse a otras bicicletas y cruzarse con algún camión. Llegado al destino, hace una cola en un descampado, bajo unos zepelines, mientras un militar busca en unas fichas y pone un disco de 33 RPM que no funciona, luego uno de 45 RPM en portugués, a lo que unos trabajadores de la fila con aspecto de portugueses, rompen la fila y comparten una verdura. Después de esto, en un campo plantado de fusiles, cuando dan la señal, los van recogiendo y pasándoselos. Sobrevuelan helicópteros y hay una señal de peligro que indica «misiles». A la salida, contento con su salario de siete dobleziones, se encuentra a Isis, que se ofrece a ayudarlo –con el dinero de su padre–. Se observan, pues, en esta adaptación, bastantes relaciones militares con el trabajo, así como alusiones a la inmigración y al compañerismo entre paisanos, además de la amistad, en el personaje de Isis. Colin todavía no ha entrado en el estado de tristeza, se siente satisfecho y es feliz con lo poco que gana.

El siguiente empleo de Colin es de agente de seguridad. Este entra en una sala con otro hombre, vestidos ambos de negro y con gorra, y caminan por un pasillo hasta un ascensor de puertas rojas brillantes. Su compañero le da una pastilla y le recomienda no cantar, aunque tenga miedo. En la sala de destino, en la que Colin se queda solo, hay un cubo gigante, más grande que él, alrededor del cual el protagonista da vueltas. Parece ser que en este trabajo dura algo más de tiempo, porque se alternan imágenes de una vuelta a casa en la que se ve cómo va perdiendo sus pertenencias y la despedida de Nicolas. De vuelta al trabajo, Colin toca el cubo iluminado de verde por el reflejo de una luz en la pared, a la vez que va pronunciando los nombres de sus seres queridos («Nicolas, Isis, Chloé, Chick, Alise, ...maman, maman»). Aparecen dos niños, de unos 3-4 años, que se van con lingotes de oro, se ve el cubo explotado y a Colin llorando porque lo van a despedir. Esta es la manera de Belmont de reflejar «la mina de oro de Vian». Vemos la indefensión de Colin, que ante el miedo apela a la figura materna, antes de romper a llorar, y lo fácil que ha sido burlar la guardia, por parte de dos, prácticamente, bebés.

Hay una escena en la que Chick sale de su casa con un maletín y coge un tren (de vapor, dándole un toque antiguo a esta adaptación, quizás, aunque los trenes de vapor se siguieron utilizando hasta principios del siglo XX). El tren está lleno de militares y todo parece indicar que Chick va a trabajar pero, al bajarse del tren, atraviesa unas dunas y, en lo alto de la montaña, recita unos versos. Esto podría tener relación con el *Juramento de la*

montaña, de la baronesa Orczy, referencia literaria que aparece en el libro y que comentaremos en el apartado correspondiente.

A continuación, Colin consigue un trabajo que consiste en anunciar desgracias por un megáfono, en una furgoneta. La furgoneta es roja y, a su paso, le tiran libros, verduras, ... es un trabajo desagradable. La primera noticia devastadora que Colin recibe, y que debe anunciar, es la de la muerte –asesinato– de su amigo Chick. Este se sube a la furgoneta y Colin le comunica la terrible noticia, pero Chick se despide como si nada. Entra a un bar, se acomoda y empieza a escribir, el camarero le pregunta si le pone lo de siempre. Alise está a su lado y lo observa, salvo que, en este punto Chick se confunde con Partre. Las escenas entre los dos trabajos de Colin están dedicadas a la obsesión de Chick por Partre, a Chick vistiéndose con las prendas del escritor, poniéndose sus gafas, de ahí esta escena en la que Alise, confundiéndolo con Partre, acaba con su vida. A esta mala noticia se añade una peor para Colin, que está en una cafetería y se levanta al oír que una voz de mujer lo llama desde la camioneta. Esa voz, cariñosa, le anuncia que Chloé va a morir, Colin grita al tiempo que el camarero lo empuja dentro de la furgoneta.

También recogiendo de la obra de Vian esta original ocupación de Colin, Belmont refleja el empleo de «anunciador de desgracias», que es menos duro físicamente, pero igual de agotador. Pero recoge no solo el anuncio de la muerte de Chloé, sino que añade una mala noticia que no aparece en el libro y es la muerte de Chick.

Vian no añade nada entre este momento y los capítulos del funeral; Belmont, por el contrario, dedica unos últimos momentos a Chloé, que se ve grave en su habitación, pero luego, en una mejoría antes de la muerte, se la ve arreglarse, vestirse de rojo para salir a la calle, beberse el agua de la calle, beber más agua con un barrendero que encuentra en su camino –el barrendero es negro y se llama Abdul–, bailar el *biglemoi* con él y luego salir corriendo ante la atenta mirada de las viandantes –todas mujeres– que se cruzan con ella. Colin la llama desde la furgoneta, se abrazan, alegres, ella le pide que la lleve a casa, saca los pies por la ventana en una expresión de relajación y felicidad, pero el tráfico está colapsado y Chloé muere dentro del vehículo diciendo *Je t'aime* (te quiero) a todo.

Este último momento se opone a la obra de Vian en que, pese a la desesperación de Colin en el momento de la muerte, en medio del atasco, Chloé no parece sufrir el deterioro que se observa en los últimos momentos de la novela. Más bien al contrario, parece estar llena de vida y querer bebérsela a grandes sorbos, como hace con el agua que tenía prohibida. El personaje negro que Belmont introduce para bailar con ella el *biglemoi* puede estar relacionado con los personajes estadounidenses que Vian menciona en su libro.

5.2.2.4. *En la película de Gondry*

La adaptación de Michel Gondry comienza con alusiones al trabajo: una vista interior desde una ventana desde la que se ve una sala en la que mucha gente escribe a máquina al tiempo que las sombras de unos soldados desfilan ante dicha ventana, empujando a lo que parecen ser otros operarios. Todo esto en blanco y negro, como en un clip de foto, pero es solo un momento, porque enseguida aparecen letras en pantalla y los operarios que están de fondo cambian a color. Se siguen intercalando letras de créditos y las sombras pasan a la parte interior de la sala, desde la que se observa a los trabajadores. Se ilumina la sala en amarillo.

A continuación, aparece un plano con una vista desde fuera, enfocando a esta y otras salas, que se iluminan, de izquierda a derecha, en violeta, rojo, blanco y amarillo. Todos los operarios miran a la izquierda, comienza una música de piano, animada. Una trabajadora, sonriente, pasa con una mesa de ruedas por todo el extremo izquierdo, y reparte un papel al primer mecanógrafo de cada fila. Estos los insertan en la máquina de escribir y empiezan a teclear hasta que la máquina pasa de sus manos al siguiente mecanógrafo de la cadena. Algunos se quedan tecleando en la mesa y a otros les llega otra máquina de escribir. La historia que escriben es el comienzo de *L'écume des jours*.

Con la misma música animada de fondo, Nicolas, en la cocina, pica verdura en un extraño aparato y pasa un paño mientras los platos dispuestos sobre la mesa se van rodando a su paso. Coge un disco de vinilo, sube a la azotea, le sopla el polvo y lo lanza al aire. A esto se le van intercalando imágenes de un edificio de cuyas ventanas sale un señor negro tocando una trompeta –de la que, a su vez, sale una anguila– o vídeos en blanco y negro de orquestas de jazz. Nicolas corta verdura (zanahoria, calabacines, pimiento... todo colorido) en rodajas esta vez. Suena el horno, saca un plato con muy buen aspecto y lo enseña a un cocinero que aparece en una pantalla, justo al lado del horno. Este le da unos consejos (que lo deje aún 30 minutos y que se concentre en la anguila).

La siguiente escena vuelve a las máquinas de escribir: «Colin possédait une fortune suffisante pour vivre convenablement sans travailler...», se ve en pantalla. Esto corresponde exactamente a las palabras de la obra de Vian (1996: 24), en español «Colin poseía una fortuna suficiente como para vivir con decoro sin trabajar...» (Vian, 2007: 88-89). Los empleados de las máquinas de escribir se van levantando uno a uno, luego todos, al ritmo de la música. Colin toca una melodía de cuerdas con los rayos de sol, el ratón baila. Colin llega a la cocina donde Nicolas sigue preparando la comida, el ratón sube por unas escaleras de caracol hasta lo alto del poyo. Gouffé lee en su libro la receta, Colin observa. Nicolas saluda al ratón, que juega con destellos de sol, justo antes de decirle el menú (elaboradísimo) que prepara. Es la primera vez que nombra a Gouffé (minuto 3:47). Colin le pregunta si puede

dejar de hablarle en tercera persona, pero Nicolas no lo considera apropiado. Gouffé interactúa con Nicolas en tiempo directo, Colin avisa de la salida de la anguila por el grifo.

Vemos, pues, que el comienzo, es pura felicidad. Los trabajadores en cadena sonríen, hay color y hay música alegre; mientras, Nicolas, desempeña su trabajo con alegría también y con creatividad, disfrutando de la elaboración de cada plato, también lleno de color.

Colin espera a Chick, baja del techo unos enormes prismáticos desde donde observa la ciudad en busca de una librería en la que se pueda encontrar su amigo. Saca un teclado de una pantalla que se encuentra al lado del prismático y escribe las palabras LIBRAIRIE + PARTRE, entonces aparecen dos operadoras hablando de sus cosas (una de ellas se gira y tira, con un golpe de coleta, a su jefe, que está al lado poniéndole ojitos). Este sea, quizás, un guiño a los tópicos de las mujeres y los jefes, y a la reacción de estas al acoso. Las telefonistas señalan la librería en un mapa con una flecha, Colin va viendo imágenes de varias librerías desde su casa.

En la nave de trabajo en cadena, la mesa rotatoria pasa por el otro extremo, empujada por una chica y llevando a un señor con cigarrillo en la boca que recoge el producto acabado y lo pone en una máquina de coser para irlos uniendo. Se ve entonces: Boris Vian, *L'écume des jours* antes de cerrar la tapa dura y abrir la puerta Colin. Se acaba la música. Hasta aquí, la presentación de la obra, con gran carga laboral.

La siguiente alusión al trabajo es en el personaje de Chick, en una fábrica; ahí saca fotos a una pantalla y hace anotaciones. Desde unos tubos salen sandalias que parecen de metal, por una cinta salen otros instrumentos metálicos, algunos de ellos desechados. En la pantalla que tiene Chick también se ve que controla a los trabajadores. Todo esto se alterna con imágenes de Colin y Nicolas bailando, luego de Colin solo. Se contrasta, de este modo, las vidas de los dos personajes, con y sin trabajo.

Con respecto a Nicolas, que trabaja, pero es feliz con lo que hace, Gondry deja claro que goza, además, de una gran aceptación popular. En la escena de la fiesta del perro de Isis, cuando este llega todos se alborotan, el ambiente es de locura generalizada: la gente grita e Isis tira la bandeja y corre encima de ella, como en dibujos animados, hasta llegar a él y besarlo.

De vuelta a su labor, y volviendo a recalcar la creatividad y la felicidad del mayordomo, que se transforma en una gran generosidad, Nicolas empuja todos los platos al suelo con un palo limpiacristales y pone en la mesa una enorme tarta que acaba de preparar. Colin le pide que se cambie y se siente con ellos. En ese instante suena el timbre, Colin lo pisa y salen de él diez pequeños timbres, a su vez, uno se va comiendo a otro hasta convertirse, de nuevo, en el grande. Quien toca es Nicolas, un Nicolas informal, que deja de

hablar en tercera persona y no lleva delantal sino pantalón y jersey negro con una chaqueta naranja, elegante pero informal. Los platos que Colin dispone en la mesa para servir el postre, tienen detalles de instrumentos musicales, es la manera de Gondry de seguir haciendo alusión a la música. Al partir la tarta, sigue la originalidad y el colorido, el interior parece de algodón de azúcar y hay regalos: para Chick, un perfume «Jean Sol de Partre», que abre y se bebe. Para Colin, una nota en la que anuncia una cita con Chloé dentro de dos horas en su sitio preferido de París. Colin sale corriendo y se ve, nuevamente, a las telefonistas buscando el «sitio preferido de París» (de Chloé), que Nicolas y Chick han tecleado en la pantalla. Este parece ser un trabajo en el que las operadoras han de estar muy activas pero, a pesar del ajetreo, se les ve hablando de sus asuntos y no con tristeza.

Las locutoras de cabina con cabeza de paloma (literal) que aparecen en la novela, están recogidas en esta adaptación. En Molitor, una de ellas anuncia un concurso en el que los patinadores deben coger una cuerda. Una patinadora lo intenta, se estrella contra la cabina de la locutora y cae al suelo. Una máquina recoge a esta y a otros caídos tras ella, dejando un rastro de sangre. Colin sale del tumulto, sonriendo; otros recogen piernas y unos hombres con cara de paloma y uniformes de militares arrastran esculturas de guerra por el hielo. Colin y Chloé se arrodillan ante la escultura y se persignan con la palma de la mano abierta, en un gesto que no es el habitual (católico). Salvo este último segundo de seriedad, toda esta escena sigue transcurriendo con alegría, no se da importancia a la caída ni a las muertes, los trabajos reflejados son totalmente mecánicos, lo único que parece importar es que Colin es feliz.

Siguiendo con el protagonista, se nos muestra una escena en la floristería en la que veremos la diferencia con el final, en que las flores serán para curar una enfermedad y, además, cuesta pagarlas. En este primer momento, Colin, con traje azul y corbata, va a elegir las flores. En un cochecito con la florista, dentro de la floristería, se paran delante de un escaparate detrás del cual, las flores van cambiando según Colin gire una rueda. Lo mismo sucede con el vestido de la florista, siempre de flores a juego con las que va eligiendo Colin. La florista va tecleando en una máquina que lleva incorporada el coche. Luego propone llevarlo a casa, pero él dice que no, que es un peligro público (se va chocando con todo a su camino y circula sobre la acera). Ríe. Son los momentos previos a la boda. Ni la figura de los hermanos Desmarais ni las alusiones pederastas, aparecen en esta adaptación cinematográfica.

En el trayecto hacia su luna de miel, Colin cierra los ojos y describe un paisaje verde y agradable, muy diferente al de fábricas que Chloé está viendo, se muestra así el rechazo de ambos por el trabajo. Este texto que él va pronunciando se ve tecleado en las máquinas de escribir del principio. En el coche el ambiente es alegre, Colin y Chloé ríen. El coche para en un campo, al lado de unas vacas. Desde la parte trasera del coche se despliegan una mesa de

cristal y todo lujo de detalles, Gouffé incluido, para hacer un picnic. Nicolas acciona un encendedor y activa un rayo, entonces empieza a llover por el lado de Colin, y hace sol por el de Chloé. El ratoncito come queso en la casa. Los operarios de las máquinas de escribir también paran para comer. Luego todos recogen en los distintos lugares.

Podemos observar sobre estas líneas que, salvo la escena de la fábrica por la que atraviesa el coche, descrita por Colin de forma irreal para hacer agradable lo desagradable, todas las demás referencias al trabajo son, cuanto menos, correctas, incluidos los descansos para comer.

Después de la luna de miel, Colin abre la caja fuerte y comprueba que le queda poco dinero. Hace balance de los gastos, que se ven en una pantalla dentro de la caja fuerte.

Los chicos se van a patinar y las chicas de compras con Nicolas. «La paloma» anuncia a Colin por megafonía que Chloé no se encuentra bien, entonces se abre una grieta en el hielo, muchos caen y la música se para. Cuando coge el teléfono, las paredes se estrechan y todas las imágenes empiezan a resultar inquietantes. Colin reacciona de manera agresiva con un trabajador, también con cuerpo de hombre y cabeza de paloma, cuando le dice que no tenga prisa. Lo golpea, le arranca la cabeza y le quita las llaves para abrir la taquilla. Va corriendo a su casa, una gran sombra le persigue, pero es atropellada por un coche. Entra por la ventana y sube reptando.

Al igual que en la novela, la riqueza y la alegría empiezan a disminuir después de la boda. Toda esa agresividad hacia un obrero que, por otra parte, con esa cabeza de paloma, ni siquiera es considerado como un humano, además de la caída de la gente, la grieta y la ausencia de música, no es más que un modo de demostrar que el mundo se derrumba para Colin, se para.

En la casa suena el timbre, las paredes de la entrada también han disminuido, así que el timbre está ahora sobre la casa del ratón, que se va a volver loco por el ruido. El timbre parece caminar con menos energía, Nicolas, que en la cocina mezcla hierbas y sales, le tira un majador. Comenzamos a ver también el reflejo de la pobreza y del agobio en la casa y en los preparados de Nicolas. La persona que llega es un médico, joven, tiene muy mal aspecto, de cansado, Nicolas le da el mejunje y lo echa. Esta es una alusión a una profesión bien considerada, que Gondry tiene a bien invertir, al estilo en que Vian lo hace en su obra con otras profesiones como las de ingeniero.

Enseguida suena el timbre anunciando al siguiente médico, esta vez al timbre lo hace callar con insecticida. El propio Gondry es el profesor Zampamangos (Mangemanche). Este pregunta los síntomas y Colin le dice que ha tenido «deux syncopes et qu'elle toussé pas mal aussi» (dos síncope y que también tose bastante). Le receta un medicamento raro que no sabe

pronunciar y le cita en su consulta para exámenes más precisos.

Ya en la botica, Chick se dispone a derribar la puerta justo en el momento en que la dependienta abre, entonces cae sobre el mostrador al grito de «¡Salpêtrière!»». El Hospital de la Pitié-Salpêtrière o, simplemente, la Salpêtrière, es un hospital público ubicado en el distrito XIII de París, antiguamente asilo para niños pobres, vagabundos y prostitutas pero, antes de eso, y según Cosentino Esquerre (1998), lugar en el que se preparaba la munición del armamento francés, evocando la materia prima de la pólvora («salpêtre»: sal de piedra o nitrato). Salpêtrière se convierte, pues, en un grito de guerra, emulando una explosión que no se produce. Colin, que, por supuesto, va con él, le da la receta a la farmacéutica, que la enrolla, la mete en una máquina de la que salen chispas y conecta unos cables a otra máquina, en la que ha puesto una bolsa de papel para recoger las píldoras que esta producirá. La máquina está, a su vez, conectada a unos conejos, aparentemente de piel pero que comen zanahorias de metal, como escribió Vian. Colin observa la botica, hay muchos frascos con insectos y con órganos. El conejo, que ha ido expulsando las píldoras metálicas, empieza a temblar y la farmacéutica le pega un tiro, dice que a veces no soporta el acero. Saca las píldoras de la bolsa de papel y las pone en una cajita blanca de plástico, las píldoras se mueven. No sabe responder para qué son, pero aclara, para sorpresa de Colin, que «une plante ordinaire ne resistera pas [très] longtemps à ça», frase que aparece también en la obra de Vian (1996: 194), «una planta normal no podría resistir durante mucho tiempo» (Vian, 2007: 180).

Lo siguiente es la pareja caminando hacia la consulta del médico. Van conversando animadamente, pero Chloé empieza a toser. Pasa una enfermera con un paciente con cabeza de paloma en silla de ruedas, lo que nos hace pensar que, al fin y al cabo, hay algo de humanidad hacia estos seres. Los desagües sueltan lo que parece sangre, con pétalos. Empieza a oscurecer. El ambiente sigue tiñéndose de esos tintes desagradables. Tocan el timbre y ven el cartel del médico en la pared de la derecha. Es un luminoso de varios colores con el nombre del doctor (Mangemanche) en el que una grúa recoge a un enfermo. Al salir, le anuncian a Nicolas la enfermedad de Chloé, y que Colin tendrá que trabajar.

Y comienzan los trabajos de Colin. El primero de ellos se queda en tentativa. Sentado en una sala frente a otro trabajador, rellena un formulario, vestido con uniforme azul. El empleado que lo recibe, hace una bola con el formulario, lo mete en una pistola y lo dispara dentro de un tubo. Así, este sube por el pasamano de la escalera hasta la planta superior. El mismo empleado sube por la escalera, y Colin detrás (aunque por la parte exterior de la escalera, a riesgo de precipitarse por el hueco). Llegan a otra sala, el primer empleado lo empuja dentro. Colin coge una silla, pero la silla se deshace cuando intenta sentarse. El supuesto jefe le pregunta a Colin si sabe para qué puesto viene, porque él no lo sabe. Llega

otro empleado y le pregunta si sabe reparar sillas, Colin dice que cree que sí, los dos hombres frente a él se ríen de que Colin no esté acostumbrado a trabajar y le llaman vago. Colin se defiende. Los tipos le dicen que se largue y Colin los insulta y les tira una silla. La puerta corredera de madera casi no le deja salir. Colin sale corriendo y en la siguiente imagen se le ve saliendo del metro y tecleando en una máquina de escribir invisible.

La máquina sale en la escena siguiente y se puede leer: «Chloé dormait. Dans la journée, le nénuphar lui prêtait la belle couleur crème de sa peau», frase que, nuevamente, coincide con Vian, (1996 : 283). «Chloé estaba durmiendo. Durante el día, el nenúfar le prestaba ese hermoso color crema de la piel» (Vian, 2007: 228). Colin intenta trabajar justo ahí, donde las máquinas de escribir, pero escribe con un dedo de la mano derecha una nota que lleva en su muñeca izquierda, con lo cual no puede pasar la máquina a sus compañeros, sino que se levanta de su sitio, sobre los demás, para acabar de escribir su parte, y se cae. Sus compañeras lo ayudan, pero unos operarios vienen a llevárselo. Los demás trabajadores se sublevan para defenderlo. A este respecto, dice Gondry, en una entrevista recogida en separata, que el libro de Vian era un elemento que lo separaba de él pero que a la vez lo unía, por eso lo hizo tan presente en la película. Así, escenas tan importantes como la historia de amor entre Colin y Chloé o el arresto de Chick, se anuncian escribiendo el libro porque el libro representa el destino. Considera lógico, por otra parte, hacer trabajar a Colin en esta fábrica que escribe la historia, lo cual supone una caja china¹²⁷. Por eso añade esa escena, que no está en la novela, a la película. Y cuando lo despiden todos los trabajadores se sublevan en su defensa porque para él era muy importante mostrar esta solidaridad entre trabajadores.

En el declive mostrado a lo largo de la historia, Nicolas, cada vez más viejo, llega con el postre. Colin propone echarlo por su bien, los *Pontea Suzanne* necesitaban un cocinero. Le dice

¹²⁷Del francés *mise en abyme*, «es una figura que nos llega desde la pintura a la literatura, es un fenómeno artístico que debe su denominación a un procedimiento heráldico que André Gide descubrió en 1891. La doctora Helena Beristáin Díaz (1993-94) señala que este término posee varias denominaciones: “Relato interno”, “duplicación interior”, “composición en abismo” o “construcción en abismo”, “estructura en abismo”, “narración en primero y segundo grado”. Quizá –concluye– “estructura abismada” sea, en castellano, una denominación precisa”. La puesta en abismo nos entrega un camino laberíntico con varias puertas en sus costados, a veces podemos perdernos o hallar una salida engañosa, así que tenemos que continuar la lectura y seguir buscando hasta salir a la luz. La raíz común de todas las puestas en abismo es la noción de reflectividad, esto es que el espacio reflejado mantiene una relación con su reflejo por similitud, semejanza o contraste» (Díaz y Morales, 2005).

García Jiménez lo llama «la historia en otra historia o “puesta en abismo”» (1995: 165) y dice que «el análisis efectuado hasta ahora no agota ni la naturaleza de la lógica conectiva de los acontecimientos, ni la función y comportamiento de éstos en la estructura interna de la historia narrativa. Con independencia del carácter descabalgado de esa estructura y del régimen de dilatación de sus secuencias, a veces los acontecimientos quedan dispuestos de tal manera que en el seno de la historia principal aparece configurada otra historia. La estructura se hace más compleja a medida que se multiplican esos mecanismos de subordinación hasta el punto que cabe concebir un proceso narrativo *in finitum*, Ampliando el enfoque de Ricardou en su obra *Problèmes du nouveau roman*, podríamos denominar a este fenómeno narrativo la “puesta en abismo”» (1995: 165).

que ya no se arregla ni se afeita. Nicolas responde que no se afeita porque no le crece el pelo y que, además, ¿quién se ocupará de Chloé mientras él trabaja? Colin dice que él, que venderá su pianocóctel. Nicolas dice que no se irá porque además no está en forma, Colin contesta que es solo el ambiente de esa casa, lo echa, le grita... hasta que Nicolas se va, pidiendo, por favor, noticias de Chloé.

En la siguiente escena, un señor mayor, mulato, habla en inglés mientras toca el pianocóctel de Colin. La canción que toca no es ningún clásico del jazz—aunque todo apunte a que este personaje sea uno de los jazzistas nombrados por Vian— es *Sophisticated lady* (versión pianococktail), de Romain Duris. Con la misma música se ve a Chloé en el campo, en una hamaca, cantando, al tiempo que Colin se toma una copa y canta, entre lágrimas. Chloé vuelve.

Cuando han de operar a Chloé, se ve en la mesa de operaciones, tapada por largos papeles y con el pulmón conectado a cables mientras ella fuma. Al otro lado de la sala, en lo que parece una pantalla, cinco médicos la operan. Colin y el cantante asisten, aunque no queda claro que sea de manera real. Al acercarse la imagen a los médicos, se ve que con lo que operan son máquinas de escribir. Nos podríamos plantear que, con esta escena, el director puede sugerir, bien la idea de crear máquinas que hagan el trabajo de los hombres, apuntada al principio, o bien la humanidad en estos ambientes.

Momentos después, Colin recibe la factura de la clínica de Chloé: «99.552 Dz».

Y llegamos a la escena de la fábrica de Chick: llaman a Chick, que hace caso omiso. Está recortando un fragmento de *Le vomí* (*El vómito*) para echarlo en un frasco con tinta azul e inyectárselo en los ojos a modo de gotas, entonces en las pantallas de su trabajo comienza a ver a Partre. Sube el volumen. Los operarios que él debe controlar por las pantallas sufren un accidente y son triturados, pero él no lo ve. Cuando ladea la cabeza y lo ve fuera de la pantalla, baja a parar la máquina, pero ya han muerto muchos y lo despiden por bajada de producción. Enseguida entra su sustituto, un chico muy joven al que abofetea. Si recordamos lo expuesto anteriormente de la obra, las escenas de Gondry son un claro ejemplo de ella.

El doctor observa las cicatrices de Chloé y le dice que tenga cuidado con el otro pulmón. Antes de irse le da a Colin medicamentos y le devuelve parte de su dinero. Este momento anuncia las malas noticias del médico, desde aquí, Gondry disminuye el color.

Colin va a trabajar a un nuevo lugar, el entorno es gris y con humo, hay tanques de guerra con una cruz roja. Camina por un subterráneo con un hombre vestido de militar. Otro desentierra una especie de flores de metal. Son misiles. Sobre unas montañas de tierra, están acostados hombres con el torso desnudo para dar calor humano a estos artefactos y hacerlos crecer. Colin se desnuda íntegramente, se plantan las «semillas» al nivel de algunos órganos y

Colin se acuesta encima veinticuatro horas, cambiando la cabeza de lado al oír un silbido para evitar tortícolis. Pero en este trabajo las cosas no van bien, los misiles que crea salen mal, no disparan con precisión, de hecho, el encargado le dispara en la mano a Colin, que sale huyendo.

De vuelta a la casa, en la cocina, sucia, Colin se asea antes de salir y Alise, que parece molesta al hablar de Chick, se pone la chaqueta e intenta bajar las minúsculas escaleras. Colin se cae en ellas y se queja de su trabajo, Alise le dice que cuando Chloé muera podrá dejar de trabajar. Colin sale tras ella gritándole, Alise se disculpa. Con esto, Gondry muestra, probablemente, el cansancio y la culpa.

Colin sube por unas escaleras, ahora trabaja para la administración. Anuncia a una señora mayor que al día siguiente se caerá en la bañera, y le pregunta si puede llamar a algún familiar. La señora le cierra la puerta en las narices. Mismo trabajo que en el libro, misma reacción de los vecinos.

En el momento de la muerte de Chick, la sangre que sale de su cabeza es como una flor de papel, negra, que cada vez se hace más grande. Entonces, las tonalidades de la película ya tiran al blanco y negro, el color es muy tenue.

Colin vuelve a salir con su lista y esta vez se para delante de su casa. Máquina de escribir: «Il marcha dans la rue, et son coeur se fit de plomb, car le lendemain, Chloé serait morte» (Texto que aparece en Vian (1996: 320). «Se puso a caminar por la calle, y su corazón era de plomo, pues sabía que Chloé iba a morir al día siguiente» (Vian, 2007: 247). Se ven imágenes, hacia atrás, de la pareja en el túnel con plumas: *flash-back*–puntual, que lo denominaría Faro Forteza (2015)– que es el reflejo de una felicidad que Colin sabe que no volverá.

5.2.2.5. Conclusiones

Se dice que muchos escritores comienzan a escribir por necesidad de contar una realidad social. No sabemos si este fue el caso de Vian, lo que sí hacemos constar en este apartado es que deja clara su percepción del trabajo y su crítica al sistema a través de todas las profesiones de las que habla. Para ello, utiliza una inversión de valores en la que resalta profesiones donde el trabajador es feliz, más allá de lo que estas representen socialmente. Así, Nicolas, que es mayordomo, es uno de los pocos personajes felices de la novela mientras que otros, como Chick (ingeniero) o el padre de Alise (catedrático de matemáticas), no son felices o no están bien considerados socialmente. Colin, uno de los personajes principales de esta obra, pasa de ser rico a tener que trabajar para pagar el tratamiento de Chloé. Vian opta por

seleccionar para él trabajos tan duros como inexistentes, que lo van desgastando física y psicológicamente a lo largo de la novela.

En cuanto a la profesionalidad de los trabajadores de la novela de Vian, encontramos desde libreros que no saben el abecedario, hasta médicos que prefieren hacer maquetas de avión a hacer su trabajo, pasando por farmacéuticos (o vendedores de remedios, como los llama él) que no saben para qué enfermedad precisa están indicadas las píldoras que venden. Todo parece apuntar a una mezcla de incompetencia e interés económico. Este último se menciona con no poca frecuencia cuando se hace alusión al trabajo.

Vemos que el trabajo –y su crítica a él– es uno de los aspectos más importantes en la novela de Vian, ya que está presente a lo largo de toda la obra.

Tanto Belmont como Gondry han entendido que el tema del trabajo era una prioridad que debía ser contada, por eso cada uno la recoge en su adaptación, a su manera. Para Belmont no hay degradación desmedida, pues el personaje de Colin no parece sufrir en exceso los efectos del trabajo y, en cuanto a Chloé, acaba sus días vestida de rojo y con palabras de amor en los labios. Gondry, por su parte, cambia pequeños detalles como atribuir al profesor Zampamangos, que es interpretado por el propio director, no saber pronunciar el nombre de un medicamento, lo cual, sin haberlo escrito Vian, podría ser añadido a la lista de falta de profesionalidad mencionada más arriba. Sin embargo, este director refleja perfectamente la degradación gracias, entre otros elementos, a los cambios en el color y la música.

En la siguiente tabla mostraremos las equivalencias presentadas en las dos adaptaciones cinematográficas trabajadas con respecto a la obra de Vian:

Boris Vian (1946)	Charles Belmont (1964)	Michel Gondry (2013)
Nicolas (mayordomo)	✓	✓
Padre - Alise (catedrático)	X	X
Chick (ingeniero)	✓	✓
Portero en Molitor	X	≅ Locutora en Molitor
Trabajador en Molitor	X	✓
«Carnicero» Beneficencia	X	✓
Pederastas de honor	X	✓
Obreros	≅Obras	≅Obras
Médico	✓	✓
Vendedor de remedios	✓	✓

Librero	✓	✓
Empresa de sillas	X	✓
Fábrica de Chick	X	✓
Fábrica de munición	✓	✓
Vigilante (mina)	✓ (mina)	X
Anunciador - desgracias	✓	✓
X	Mensajero	X
X	Taxista	X
X	X	Mecanógrafos
X	X	Telefonistas
X	X	Florista

Tabla 5: equivalencias entre la novela y las adaptaciones cinematográficas.

Podemos observar que, en ambas adaptaciones, los trabajos de los personajes principales (Nicolas, Chick y Colin) quedan reflejados total o parcialmente, así como el de personajes que son importantes para el desarrollo de la historia (médico, vendedor de remedios y librero). Del mismo modo, observamos que los directores han incluido escenas de profesiones que no están en la obra de Vian y, de los cuatro oficios de Colin en el libro, cada director ha seleccionado tres, aunque en alguno de ellos se introduzcan modificaciones. Tal es el caso del vigilante en Belmont, que no lo es en una mina de oro sino en un habitáculo. A este respecto, Gondry es bastante fiel, si se nos permite la utilización de este término, a la obra de Vian, ya que, por no cambiar, no cambia ni los diálogos y recoge todo lujo de detalles descritos por Vian en las profesiones que comparte. Sin embargo, también realiza algunas modificaciones, como el género del vendedor de remedios, que en su adaptación es una mujer, y suprime, con esta modificación, el marco peculiar –incestuoso– que rodea a este personaje en la novela. Asimismo, no contempla al portero de Molitor –que no es, ni mucho menos, relevante– pero decide poner a otro, con características similares a las descritas en algunos trabajadores de este lugar, como es la cabeza de paloma. También añade otras profesiones entre las que destaca una en la que hace partícipe a Colin, la de mecanógrafo. Y destaca porque, como el tema del empleo, nos acompañará a lo largo de toda la película anunciándonos los momentos más importantes, primero con música alegre y en colores vivos y, a medida que avanza la historia, y el trabajo y las situaciones se van endureciendo, con melodías más tristes y colores más tenues. Es así, confiesa Gondry en una de las entrevistas sobre esta adaptación, como «vio» *L'écume des jours* la primera vez que tuvo el libro entre sus manos: comenzar en color y acabar en blanco y negro. En este apartado, nos atrevemos a decir que Gondry logra poner en pantalla la magnífica redacción de Vian, con todos sus

matices, a través de los efectos mencionados. Quizás, como se afirma en esa misma entrevista, estemos ante la primera vez que leemos una película o veamos un libro.

5.2.3. La imagen de la vida socio-cultural de la época

5.2.3.1. *Introducción*

En este apartado presentaremos las numerosas referencias a imágenes de distinta índole existentes en *L'écume des jours*. En la edición en francés hay notas a pie de página que aclaran muchas de estas, así como juegos de palabras que hace el autor. Casi todas las notas a pie de página aluden a referencias culturales y, en concreto, a cuestiones literarias o temas relacionados con el jazz. Es bien sabido que Boris Vian tenía una gran pasión por este estilo musical pues, además de escritor e ingeniero, fue un gran trompetista. En *L'écume des jours* hay, pues, alusiones a la imagen del jazz y a la cuna del jazz, casi en cada página.

Estos dos temas son los más recurrentes en las referencias culturales, pero también es preciso señalar otras referencias hechas por el autor y que no son tanto culturales como personales, por ejemplo en la primera página del libro, la dedicatoria «*Pour mon bibí*» (Vian, 1996: 17) con que Vian puede referirse a Michelle, su primera esposa; o bien el nombre de uno de los personajes principales, Chick, con el que, independientemente de las posibles referencias culturales al jazz (en concreto al batería Chick Webb, o a Chicago), es más que probable que tenga relación con uno de sus mejores amigos. Aun así, muchas de las veces en que el autor hace referencia a un tema literario, le da un toque personal, ironizando, jugando con las palabras o satirizando los contenidos.

También alude a imágenes filosóficas, matemáticas, religiosas e incluso a alguna mitológica, como es el caso de Chloé, cuyo nombre –además de su evidente relación con la obra de Duke Ellington– puede estar referida, como demostraremos más adelante, a la figura mitológica de la ninfa Cloe.

El trabajo posterior, consiste en analizar si estas imágenes se recogen en las adaptaciones a la gran pantalla de Belmont (1968) y de Gondry (2013) y, si fuese el caso, de qué modo se reflejan.

5.2.3.2. *En la obra de Boris Vian*

Según lo expuesto en la introducción, el estudio de esta parte de la obra, en la novela, lo haremos intercalando citas extraídas del libro con las notas a pie de página mencionadas, por ser estas las que contienen y explican casi la totalidad de las referencias relevantes. No obstante, no hay una equivalencia total en las notas a pie de página del original con la traducción al castellano de la edición de Cátedra –que es la que analizamos en todo momento,

pues la otra traducción, de la editorial Alianza, las ha omitido por completo—; hay dos notas en la versión francesa que no han sido traducidas al español y varias aclaraciones en la versión traducida que no están en el texto francés, entre otras las que, obviamente, el traductor ha aportado para aclarar aspectos traductológicos. Además, a veces se ha recortado explicación en la traducción y, otras, se ha ampliado o se ha cambiado de lugar.

En la obra original, la enumeración de las notas a pie de página se hace por página, mientras que en la traducción tiene una continuidad a lo largo de toda la obra, llegando, pues, a 52. Aunque intercalaremos los casos omitidos del francés, aquí se seguirá la enumeración de la traducción española para un mayor orden expositivo. Así, las notas de las que hablamos, en las ediciones en francés y en español, irán en el texto, para contrastarlas y comentarlas, mientras que el pie de página lo seguiremos destinando a las citas extraídas del libro. Justificamos el tamaño 10 de todas ellas por una coherencia en la presentación:

1.- «Surnom affectueux pour Michelle, première épouse de Vian» (Vian, 1996 : 18).

1.- «Bibí es, en realidad, el apelativo cariñoso del autor hacia Michelle, su primera esposa. Debe tenerse en cuenta que, del aparecer en minúscula en el texto, puede también aludir a “mi menda”, es decir, mi otro yo» (Vian, 2007: 84).

Esta cita está referida a la dedicatoria «Pour mon bibí» que hace Vian al comenzar el libro. De las dos notas a pie de página extraemos información suficiente para saber no solo que este era el nombre con que llamaba a su primera esposa (Michelle Léglise) sino que existe la posibilidad de que el autor se dedique la obra a sí mismo, ya que «bibí» figura en minúscula. En la versión francesa, justo debajo de la dedicatoria hay un dibujo, del propio Vian, de un diseño de pulsera con una frase «Bracelet spécial Bibí», con lo cual dicha versión no deja lugar a dudas de que se refiere a su esposa.

Hay que señalar que en la segunda traducción que se ha consultado, de Alianza Editorial, desaparece la minúscula, «A mi Bibí» (Vian, 2011: 7) decantándose el traductor (Luis Sastre Cid), de esta manera, por la dedicatoria a su primera esposa.

Esta referencia es más personal que cultural, pues no alude a nada relativo a la cultura general, sino más bien al entorno personal del autor. Al mostrar al lector este universo de Vian, la obra ya se le presenta algo más íntima.

Justo después de la dedicatoria, y aún en el preámbulo, Vian dice «Solo dos cosas son importantes: el amor, en todas sus formas, con chicas bonitas, y la música de Nueva Orleans o

de Duke Ellington»¹²⁸ (Vian, 2007: 85). Estas alusiones se explican en las dos siguientes notas a pie de página:

2.- La Nouvelle-Orléans, fondée par Bienville en 1718 en l'honneur du Régent, duc d'Orléans ; capitale de la Louisiane qui passa aux États-Unis en 1803. À la limite du «Vieux Carré» ou French Quarter, Storyville, quartier chaud de ce grand port, fut le centre de développement du jazz (cf. note 2, p. 335) (Vian, 1996 : 19).

2.- Nueva Orleans se fundó en 1718 en honor al duque de Orleans, regente de Francia. Es la capital de Luisiana y pasó a formar parte de los Estados Unidos en 1803. Junto al *Vieux Carré* o *French Quarter*, Storyville, barrio “chino” de su puerto, fue el centro donde nació y se desarrolló el jazz, extendiéndose después por el Mississippi –en especial en Memphis, Tennessee– antes de conquistar el medio oeste, Chicago, Kansas City y Davenport, ciudad natal de un trompetista blanco que Vian consideró durante un tiempo como modelo: Bix Beiderbecke (1903-1931) (Vian, 2007: 85).

Esta será la primera de las muchísimas referencias culturales al jazz que se hagan en esta obra. Podemos observar que la versión francesa nos dirige a otra nota en la última página del libro, pues bien, en español dicha cita ya va redactada a continuación. Habla del lugar de nacimiento de este género musical y de su evolución a través de los años y las ciudades, para acabar enlazando la información con un trompetista muy admirado por Vian. Enlaza, además, lo anteriormente dicho con otro de los grandes músicos admirados por él, Duke Ellington:

3.- Edward Kennedy Ellington (1899-1974), dit «Duke» (le Duc), est l'un des plus grands musiciens de toute l'histoire du jazz. Pianiste, compositeur et chef d'orchestre noir de génie, son oeuvre est caractérisé par des styles successifs tels le style jungle – effets de trompettes et trombones bouchés, raucité «vocale» des cuivres... –, le style mood ou d'atmosphère, le style concerto pour la mise en valeur d'un soliste. Boris Vian, qui devint son ami, n'a jamais varié dans son admiration totale pour «Duke» (Vian, 1996 : 19).

3.- Pianista, compositor y director de orquesta negro de gran genio musical, Edward Kennedy Ellington (1899-1974), llamado “Duke” (el duque), es uno de los mejores músicos de la historia del jazz. Su obra se caracteriza por sucesivos estilos, como el *jungle* (efectos de trompetas y trombones con sordina, ronquera “vocal” de los instrumentos de viento, etc.), el *mood* o de ambiente y el estilo *concerto*, para hacer resaltar a un solista. Boris Vian, que fue amigo suyo, mantuvo siempre una total admiración por “Duke” (Vian, 2007: 85).

Vemos que la nota anterior se ha traducido completamente para la edición de Cátedra. Duke Ellington es, pues, no solo una referencia cultural al mundo del jazz (del que, además, procederá uno de los nombres de los personajes principales de esta historia) sino que también es una referencia a los gustos y a las amistades del escritor, como estas notas nos indican.

En el capítulo I, cuando hace la descripción del personaje principal –Colin– Vian se apoya en un personaje de musical:

En el espejo podía verse a quién se parecía: al rubio de *Hollywood Canteen*. Tenía la cara redonda, las orejas pequeñas, la nariz recta y la tez dorada. Solía sonreír con una sonrisa de bebé, y, a fuerza de

¹²⁸«Il y a seulement deux choses : c'est l'amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de la Nouvelles-Orléans ou du Duke Ellington» (Vian, 1996 : 19).

hacerlo, le había salido un hoyuelo en la barbilla. Era bastante alto y delgado, de piernas largas y muy simpático ¹²⁹(Vian, 2007: 87-88).

Una nota a pie de página aclara algunos datos sobre la procedencia de *Hollywood Canteen*:

4.- Comédie musicale inspirée d'une entreprise bénévole de Bette Davis, John Garfield et autres artistes pour recevoir et distraire les G.I's de retour du Pacifique, en 1942. Le film fut tourné en 1944 par D. Daves avec ces mêmes vedettes. Le rôle du jeune G. I. Slim qui tombe amoureux d'une star, amour partagé comme il se doit, est joué par Robert Hutton (Vian, 1996 : 22).

4.- Comedia musical inspirada en una aportación benéfica de Bette Davis, John Garfield y otros artistas para recibir y distraer a los soldados que regresaban del Pacífico, en 1942. El rodaje del film corrió a cargo de D. Daves, con esos mismos actores. El papel del joven Slim, enamorado de una joven estrella –y correspondido, como era habitual–, fue interpretado por Robert Hutton (Vian, 2007: 87).

Estas dos referencias, primero en una descripción, posteriormente en nota a pie de página, son importantes, no solo para saber que *Hollywood Canteen* era un musical de los años 40, sino para conocer el aspecto del personaje principal, Colin, que no era otro que Robert Hutton (ver ilustración 1 en Anexo).

También desde el primer capítulo, aparece el personaje de Chick, otro de los protagonistas masculinos principales junto con Colin y Nicolas, que va a conformar, a su vez, una de las tres parejas existentes en la obra. Las notas referentes a este personaje son las siguientes:

5.- Sur le manuscrit on lit d'abord «Jacques Chickago», métissage de Jacques Loustalot dit «le Major», grand ami de jeunesse de Vian, et de Chicago, deuxième ville des États-Unis au nom indien et haut lieu du jazz. Vian a donc voulu atténuer l'anecdote personnelle en simplifiant ce nom et en lui donnant une allure plus fictionnelle, mais il faut retenir le rapport à l'une des capitales du jazz, auprès de New Orleans, Memphis et Davenport (cf. note 2, p. 335). On pense en outre au grand batteur Chick Webb (1909-1939) (Vian, 1996 : 23).

5.- En el manuscrito original aparece en primer lugar “Jacques Chicago”, mestizaje de Jacques Loustalot, llamado “el mayor”, gran amigo de juventud de Vian, y de Chicago, segunda ciudad de los Estados Unidos, de nombre indio, y lugar destacado del jazz. El autor quiso atenuar la anécdota personal simplificando ese nombre y dándole visos de ficción, aunque hay que relacionarlo claramente con otras capitales vinculadas al jazz: Nueva Orleans, Memphis y Davenport. Quizás haya también alguna relación con el gran batería Chick Webb (1909-1939). (Vian, 2007: 88).

Como vemos, Chick estaría relacionado con varios aspectos, desde el jazz hasta, nuevamente, los personales, aunque Vian eliminase la referencia personal haciendo desaparecer el nombre de Jacques.

En la ilustración 2 (ver Anexo), de izquierda a derecha, Michel Léglise (primera esposa de Vian), Boris Vian y Jacques Loustalot. Este último era uno de sus mejores amigos.

¹²⁹«Dans la glace, on pouvait voir à qui il ressemblait, le blond qui joue le rôle de Slim dans *Hollywood Canteen*. Sa tête était ronde, ses oreilles petites, son nez droit, son teint doré. Il souriait souvent d'un sourire de bébé, et, à force, cela lui avait fait venir une fossette au menton. Il était assez grand, mince avec de longues jambes, et très gentil» (Vian, 1996 : P22).

Le llamaban el mayor porque, a pesar de ser un adolescente, poseía una gran madurez. A Vian le fascinó desde un primer momento su carácter algo excéntrico y sus hábitos poco convencionales, como salir de los lugares por las ventanas. Falleció con solo 23 años al caer por una de ellas desde un séptimo piso (nunca se supo si fue un accidente o un suicidio). Esto ocurrió después de una fiesta a la que Vian no pudo ir, como tampoco pudo llegar al entierro de su amigo por una avería en el coche. Fue un duro golpe para el escritor, que probablemente le haya querido rendir homenaje de alguna manera en este libro. En cualquier caso, *L'écume des jours* se publicó por primera vez un año antes de su muerte, con lo cual hay que dejar claro que no sería este acontecimiento lo que motivara su mención en él.

Otro de los personajes principales es Nicolas, el cocinero, a quien también se menciona desde el primer capítulo. En la introducción de la traducción española, Verdegal Cerezo hace un estudio del personaje situándolo entre Colin y Chick, los otros dos personajes masculinos: «[...] Nicolas es más experto en ingeniería que Chick y que Colin [...]. En todas sus explicaciones [...] utiliza constantemente el vocabulario técnico de la física y de la ingeniería» (Vian, 2007: 35). Además, dice, es el elemento adulto del trío masculino, como podemos observar al comparar los nombres y ver que Colin es diminutivo de Nicolas: Nicolas es el adulto, el iniciador (en el *bízcame*, en el amor, presentando a Chloé, de Ellington), mientras que Colin, se muestra como un personaje novato en muchos aspectos, más infantil.

. - Ce cuisinier-maître d'hôtel si raffiné, stylé et supérieur doit beaucoup au célèbre butler Jeeves de P. G. Wodehouse, conseiller, professeur d'élégance et providence de son jeune maître Bertram Woodster, et membre du Club des Gens de maison. Mais Jeeves est totalement étranger à la haute cuisine! (Vian, 1996 : 23).

Esta nota, que no aparece en la traducción española, hace alusión al mencionado Nicolas y dice que

este cocinero-maître tan refinado, con estilo y pompa, debe mucho al famoso butler (mayordomo) Jeeves de P. G. Wodehouse, consejero, profesor de elegancia y providencia de su joven señor Bertram Woodster, y miembro del Club de mayordomos. Pero a Jeeves le es totalmente ajena la alta cocina (Traducción de la autora).

En la ilustración 3 del Anexo, podemos ver la portada de uno de los libros de Jeeves, de P. G. Wodehouse, con la imagen del mayordomo (de estilo parecido al Nicolas de Vian). No obstante, en el capítulo XII del libro, Vian lo describe aún más atractivo que al mayordomo de la foto, parecido a Johnny Weissmüller (a quien también vemos en la ilustración 11 del anexo).

Otro aspecto que destaca Verdegal Cerezo es que, como Colin, es un amante del jazz y de las mujeres y, como Chick, conoce bien la obra de Partre, pero que se distingue de ambos en que no tiene pasión. Sin duda, Colin siente un amor apasionado por Chloé, y Chick siente

pasión por Partre y por su obra; a su vez, Alise está locamente enamorada de Chick, eso hace que mate a Partre y que muera ella, posteriormente. En palabras de Verdegal Cerezo «Nicolas [...] es el único personaje masculino que sobrevive en esta historia. Quizás porque lo que quiere decir Vian en esta novela es que la pasión, sea cual sea, acaba destruyendo al hombre» (Vian, 2007: 35). Ciertamente es que a Nicolas parece gustarle su profesión y disfrutar con ella, pero no llega a obsesionarse como lo hacen los demás personajes.

Otro de los personajes a los que Vian hace referencia en esta obra es Gouffé, al que presentan los protagonistas como un gran maestro y al que Nicolás recurre siempre que puede para inspirarse o para, simplemente, plagiarlo, quedando a la altura de las circunstancias en toda ocasión:

6.- «Jules Gouffé (1807-1877) est un célèbre cuisinier disciple de Carême. B. Vian tenait en haute estime son fondamental *Livre de cuisine* (1867). Le «pâté chaud d’anguilles» y figure en effet» (Vian, 1996 : 25).

6.- «Jules Gouffé (1807-1877) fue un famoso cocinero, discípulo de Carême. Vian apreciaba sobremanera su clásico y fundamental *Livre de cuisine* (1867). Ese “pâté chaud d’anguilles” figura realmente en el libro» (Vian, 2007: 90).

Vemos que se ha respetado la cita textualmente en la versión traducida –el libro de Gouffé está disponible online–. Nuevamente, se alude a elementos existentes en la realidad y de gustos del autor. Por lo tanto, además de ser una referencia cultural (culinaria en concreto) lo es, también, personal. Pero no solo cita a Gouffé y a su libro, sino que cita textualmente recetas concretas y hasta la página en la que se encuentra, como es el caso siguiente del pastel de anguila que prepara Nicolás al inicio: «Aparece en la página seiscientos treinta y ocho de su *Libro de cocina*»¹³⁰ (Vian, 2007: 90). (Ver ilustración 4 del Anexo con la página en cuestión del libro original).

Habrán otros momentos de la historia (y otras notas) en las se cite al célebre cocinero, como en el capítulo XXX: «Nicolás abría la marcha. Iba vestido con un traje de sport de cálida lana mostaza, y debajo llevaba un jersey de cuello alto cuyo dibujo de jacquard dibujaba un salmón al Chambord, tal como aparece en la página 607 del *Libro de cocina* de Gouffé»¹³¹ (Vian, 2007: 163), cuya nota a pie de página, solo en la edición en francés, nos dirige al texto de la página 25, citado unas líneas más arriba, sobre referencias culinarias:

. - «Cf. note 1, p-25» (Vian, 1996: 163).

¹³⁰«Il en est question à la page 638 de son *Livre de cuisine*» (Vian, 1996 : 26).

¹³¹«Nicolas ouvrait la marche. Il était vêtu d’un complet sport de chaud lainage moutarde, et portait, en dessous, un chandail à col roulé dont le Jacquard dessinait un Saumon à la Chambord, tel qu’il apparaît à la page 607 du *Livre de Cuisine* de Gouffé» (Vian, 1996 : 163).

A medida que avanza la historia y que los espacios empequeñecen, la luz se va tornando oscuridad, los dobleziones van cediendo su lugar a la pobreza, la alegría se va convirtiendo en tristeza, y los suculentos platos de Nicolás, inspirados en Gouffé, también se vuelven desagradables, pues no hay dinero ni ánimos más que para unas salchichas negras y grasientas (cap. XLIII).

Posteriormente, encontramos referencias al jazz: «La estancia, de cuatro por cinco metros aproximadamente, daba a la Avenida Louis Armstrong mediante dos ventanales alargados»¹³² (Vian:2007: 91).

7.- Louis Daniel Armstrong (1900-1971), dit «Satchmo» ou «Pops», trompette, chanteur, chef d'orchestre noir de La Nouvelle-Orléans et gloire de ce berceau du jazz. Célèbre particulièrement pour ces enregistrements avec ses orchestres Hot Fire et Hot Seven, puis, plus commercialement, avec ses rôles dans les films de Hollywood à partir de 1935 et grâce à ses tournées mondiales (Vian, 1996 : 27).

7- Louis Daniel Armstrong (1900-1971), también llamado “Satchmo” o “Pops”, trompetista, cantante, director de orquesta negro de Nueva Orleans y gloria de esa cuna del jazz. Se hizo especialmente famoso por sus grabaciones con sus orquestas Hot Five y Hot Seven, así como, a partir de 1935, por sus papeles –más comerciales– en películas de Hollywood y gracias a sus giras mundiales (Vian, 2007: 91).

En esta ocasión, Vian utiliza el nombre del conocido Armstrong en la denominación de una avenida. La nota a pie de página se ha traducido exactamente del francés, en ella se aclara, como vemos, quién era esta personalidad del jazz y algunos aspectos relevantes de su vida.

Las dos siguientes notas que proceden de esta cita: «[...] colocando en medio de la mesa un centro compuesto por un bocal de formol en cuyo interior dos embriones de pollo parecían imitar el *Espectro de la rosa*, en la coreografía de Nijinski»¹³³ (Vian, 2007: 91), están referidas a la danza. La primera –el *Espectro de la rosa*– sobre la música de ballet y la segunda sobre un conocido bailarín –Nijinski–. Todo ello para describir un centro de mesa. Pero es importante esa relación con Chloé, como leeremos a continuación, que será la protagonista de esta obra.

8.- «Musique de ballet de Carl Maria von Weber (1786-1826)» (Vian, 1996 : 28).

8.- «Música de ballet de Carl Maria von Weber (1786-1826)» (Vian, 2007: 91).

9.- Vaslav Fomitch Nijinski (1890-1950), danseur et chorégraphe russe devenu l'âme des Ballets russes grâce à Diaghilev à partir de 1909 à Paris. Il a fait profiter de ses qualités exceptionnelles maints ballets dont *Daphnis et Chloé* (cf. note 1, p. 54-55 et note 1, p.71). A sombré dans la folie en 1918 (Vian, 1996: 28).

¹³²«La pièce, de quatre mètres sur cinq environ, prenait jour sur l'avenue Louis-Armstrong par deux baies allongées» (Vian, 1996 : 27).

¹³³«Il disposa, au centre de la table, un surtout formé d'un bocal de formol à l'intérieur duquel deux embryons de poulet semblaient mimer le *Spectre de la Rose*, dans la chorégraphie de Nijinsky» (Vian, 1996 : 28).

9.- Vaslav Fomich Nijinski (1890-1950), bailarín y coreógrafo. Llegó a ser el alma de los ballets rusos gracias a Diáguilev, con quien viajó a París en 1909. Sus excepcionales cualidades quedaron reflejadas en numerosas obras, siendo una de ellas *Daphnis et Chloé*, de Maurice Ravel. Aquejado de locura, perdió la razón en 1918 (Vian, 2007: 91).

Vemos que ambas notas son traducidas al español casi literalmente –con la salvedad de que en francés nos dirige a otras dos notas referidas a Chloé y que en español da información sobre el autor de *Daphnis y Chloé*, Maurice Ravel, que el francés no especifica–.

Quien conoce a Boris Vian, sabe que una de sus aficiones preferidas era jugar con las palabras. Uno de los motivos por el que interesa el estudio de las referencias culturales en su obra, en esta en concreto, es precisamente el ejemplo que vamos a citar a continuación; en él, Vian no solo juega con dos nombres iguales, creando un equívoco en la misma conversación, sino que para entenderlo hay que conocer un suceso puntual, no demasiado conocido, de la cultura de origen:

[...] – Es discípulo de Gouffé.

– ¿El hombre del baúl? –interpeló Chick horrorizado, mientras su bigotito negro se agachaba trágicamente.

– Claro que no, bobo; de Jules Gouffé, el famoso cocinero¹³⁴ (Vian, 2007: 92).

En las notas a pie de página se explica lo siguiente:

10.- Chick commet une confusion tragi-comique avec une affaire criminelle rocambolesque célèbre en 1889. A.T. Gouffé, huissier parisien cavaleur et passablement proxénète, fut étranglé et «mis en boîte» le 26 août 1889 par un aventurier de bas étage aidé d'une «infernale nymphette». Dans une véritable hystérie médiatique, on en fit un feuilleton, *La malle sanglante*, des chansons, un jouet pour enfants – petite malle et cadavre articulé ! –, des pantomimes et un tableau au musée Grévin (Vian, 1996 : 29).

10.- Chick sufre una confusión tragicómica al relacionarlo con un asunto criminal muy famoso de 1889. Efectivamente, el ujier parisino A. T. Gouffé, calavera y un tanto proxeneta, fue estrangulado y “puesto en la caja” el 26 de agosto de 1889 por un aventurero de baja estofa, ayudado por una “infernale ninfa”. En medio de una verdadera histeria mediática, llegó a publicarse un folletín titulado *La Malle sanglante* (“El baúl ensangrentado”), apareciendo canciones, un juego de niños (un pequeño baúl y un cadáver articulado), pantomimas y hasta una escena en el museo de cera Grévin de París (Vian, 2007: 92).

Este acontecimiento es puramente cultural y, de hecho, no parece haber rebasado las fronteras de Francia. Además, aunque tuvo mucha relevancia en territorio galo, al ser un suceso tan antiguo queda algo obsoleto para los lectores actuales, por lo que es fundamental que se aclare en una nota a pie de página, si no, no se entiende esa confusión entre Gouffé criminal / Gouffé cocinero.

Siguiendo con los juegos de palabras, «Jean-Sol Partre» (Vian, 2007: 92) aparece desde el capítulo I del libro. Tal y como indica Verdegel Cerezo (Vian, 2007) en su estudio, Vian había contemplado la idea de un coleccionista obsesionado con un escritor, pero no iba a ser

¹³⁴«[...] – C'est un disciple de Gouffé.

– L'homme de la malle ? s'enquit Chick horrifié, et sa petite moustache noire s'abaissait tragiquement.

– Non, ballot, Jules Gouffé, le cuisinier bien connu !» (Vian, 1996 : 29).

Sartre, sino Mac Orlan o Raymond Queneau. Aunque los tres eran amigos de Vian, la elección se debe a la popularidad de Sartre y del existencialismo en la época y nada tiene que ver, según Verdegal Cerezo, con «una sátira sarcástica y mordaz contra el célebre filósofo francés, sino más bien de una caricatura lúdica del escritor y quizás sobre todo del entusiasmo enfebrecido con el que las masas acogían [...] las ideas del pensador» (Vian, 2007: 43-44). Apunta también Verdegal Cerezo que, tanto Sartre como Simone de Beauvoir, conocían la obra y hasta publicaron fragmentos de ella en la revista *Les Temps Modernes*, aunque ninguno en el que se les mencionara, lo que hace pensar que la teoría de Verdegal Cerezo sobre la inexistencia de la sátira sarcástica quizás no sea del todo cierta. Además, hay que tener en cuenta que, según recogen documentos de la Biblioteca Nacional de Francia, su primera esposa, antes mencionada, Michel Léglise, le fue infiel con este escritor.

Igual que hace en el resto de su novela, Vian utiliza, dice Verdegal Cerezo, «la perversión del lenguaje y la concreción de lo abstracto» (Vian, 2007: 44) para el tratamiento paródico de los personajes y de las obras de Sartre, cuyas nociones abstractas, como la nada, son transformadas «en objetos, en cosas concretas, y nos presenta un libro encuadernado en “piel de nada” o un anillo de oro en “forma de náusea”» (Vian, 2007: 44). Así, la siguiente nota se refiere a la transformación del nombre de Sartre:

11.- Contrepèterie fameuse sur Jean Paul Sartre (1905-1980) ; est-il besoin de rappeler que cet écrivain, l'un des plus importants de XXe siècle, a publié entre autres *La Nausée* (1938) et *L'Être et le Néant* (1943) ? Vian n'hésite pas à traiter de façon burlesque l'existentialisme à la mode (Vian, 1996 : 30).

11.- Anagrama a partir del nombre de Jean Paul Sartre (1905-1980), el famoso escritor existencialista de moda. La deformación del nombre de pila (Jean-Sol en vez de Jean-Paul) responde a una intención de ridiculizar su aspecto físico, en concreto su estrabismo, comparándolo con la disposición asimétrica ocular del lenguado (*sole* en francés) (Vian, 2007: 92).

En cuanto a los motivos que presentan las notas a pie de página para este anagrama de su nombre, podemos observar que en la edición francesa y en la traducción apuntan a diferentes aspectos: en francés, a una burla sobre el existencialismo de la época, de lo cual Vian dio cuenta en repetidas ocasiones, como apunta Rybalka: «Su testimonio burlesco de la conferencia de Sartre “¿*El existencialismo es humanismo?*” y su puesta en escena de Jean-Sol Partre y de la duquesa de Bovouard en *L'écume des jours* (1947) son inolvidables»¹³⁵ (Rybalka, 2014). Nótese aquí que el nombre de la duquesa es otro homófono de Beauvoir, como se recogerá más adelante en la nota 20.

¹³⁵ Traducción de la autora del original: «Son compte rendu burlesque de la conférence de Sartre “*L'existentialisme est-il un humanisme ?*” et sa mise en scène de Jean-Sol Partre et de la duchesse de Bovouard dans *L'écume des jours* (1947) sont inoubliables» (Rybalka, 2014).

Y, según la nota de la edición española, dicho anagrama pretende ridiculizar un aspecto físico que asemejaría la disposición ocular del escritor con la del lenguado, por eso de que «sole» (lenguado en francés) es un homófono de «Sol» (en Jean-Sol). También ha de observarse que no solo se han cambiado las letras iniciales, sino que se ha sustituido la «au» de Paul, por la «o», de pronunciación similar.

Más allá de las notas a pie de página, el existencialismo queda patente en diversos momentos del texto, por ejemplo: [Chick al ver que Alise le contestaba a todo “yo también”] «Así que, al final, solamente por tener un experimento existencialista, le dije: “Me gustas mucho” y ella dijo: “¡Oh!”»¹³⁶ (Vian, 2007: 96). Tal y como apunta Verdegel Cerezo en la introducción de la versión española de *L'écume des jours*, el existencialismo, representado por Jean-Paul Sartre y por Simone de Beauvoir, es la corriente literaria e intelectual que impera en la Francia de posguerra.

En una época de guerra marcada por la censura de Vichy, algunas novelas intentaron innovar, aunque hasta que no llegó la paz, esa innovación no se despliega con libertad. Aun así, la estética novelística siguió siendo bastante tradicional hasta que, a partir de los años 30, algunos autores empezaron a introducir cambios de estructuras, de personajes y de realidades, de modo que se centraron más en la literatura que en una visión determinada del hombre, creando así un universo particular. Hasta los años 60 Sartre marcará la actualidad literaria francesa. Filósofo y escritor, defiende en el existencialismo la libertad y la conciencia singular de cada individuo. «La esencia del individuo se deriva de su existencia, de la suma de elecciones realizadas» (En Vian, 2007: 11). Sartre defiende la literatura como compromiso, como lucha social, un modo de hacer política o de hacer reflexionar al pueblo.

Vian vivió en esta época y era buen amigo de Sartre y de Beauvoir, pero también de Raymond Queneau, un solitario que, viviendo en medio del existencialismo, no se unió a él. Lo mismo hizo Vian, que perteneció al grupo de los llamados innovadores. Estos hablaban más sobre sí mismos que sobre la sociedad. Su obra es totalmente innovadora, no sigue en absoluto los parámetros creativos y expresivos de la novela tradicional y, aunque puede coincidir en algún momento con algún autor o alguna tendencia, tampoco se adscribe a ninguna en particular. Continúa Verdegel Cerezo diciendo que «de Vian se puede quizás decir lo que no es, o lo que no quiere: está contra la guerra, contra la rutina, contra el trabajo, contra todas las estructuras sociales, morales, religiosas o literarias que traban al individuo, que lo “serializan” y lo deshumanizan» (En Vian, 2007: 12). Vian, ese hombre polifacético, lleva esta característica a su obra y la impregna de todo ese arte que hay en él. Con esto, y solo

¹³⁶«[...] Alors, à la fin, juste pour faire une expérience existentialiste, je lui ai dit : – «Je vous aime beaucoup» – et elle a dit : – «Oh !» (Vian, 1996 : 37).

influenciado por Queneau y por la Patafísica, hace que sus escritos fuesen tachados durante mucho tiempo de superficiales, sin que se descubriera hasta más tarde que detrás de ellos había tanto del autor como esa angustia a la muerte, oculta tras todo lo lúdico de su obra.

12.- Le pianocktail, création fictionnelle qui unit deux plaisirs sensuels, le gustatif et l'auditif, l'ivresse de l'alcool et celle du jazz, est devenu, grâce à un excellent mot-valise l'un des objets fétiches des amateurs de Vian. Il matérialise des synesthésies privilégiées ; il renouvelle et modernise évidemment le «clavecin oculaire» du père Castel (projet de 1725 ; cf. son *Optique des couleurs* [1740] et l'article de Diderot dans l'*Encyclopédie* [1752] ou l'«orgue à bouche» de Des Esseintes, dans *À rebours* (1884) de Huysmans (Vian, 1996 : 32).

12.- «El pianocóctel, creación ficticia que une dos placeres sensuales, el gustativo y el auditivo, la embriaguez del alcohol y del jazz, se ha convertido en uno de los fetiches de los seguidores de Boris Vian» (Vian, 2007: 93).

El pianocóctel (o pianóctel, como traduce Sastre Cid (2011), puede representar una referencia cultural por haberse convertido en uno de los inventos ficticios más conocidos de Vian pero, en realidad, no es más que una palabra inventada, fusión de otras dos, «piano» y «cóctel», para poner nombre a este invento. Ya en la historia, el autor deja claro lo que es y cómo funciona: un piano que, a través de un mecanismo, prepara cócteles en función de las teclas (y de las melodías) que se toquen. La nota a pie de página en francés da mucha más información a otras referencias culturales, relacionadas con instrumentos aparecidos en otros contextos, como el clavicordio (también denominado clavecín o clavicémbalo) ocular del padre jesuita Louis-Bertrand Castel, cuestionado por filósofos de la talla de Voltaire, Diderot o Rousseau, que aludía a la correspondencia de cada nota musical con un color de la gama cromática, según lo cual, se podía tocar música de modo que fuese vista e interpretada por personas sordas (ver ilustración 5 en el Anexo). O el «órgano de boca» que en la obra de Joris-Karl Huysmans tocaría el personaje Des Esseintes y que, como vamos a comprobar, tiene muchas similitudes con el pianocóctel (ver ilustración 6 en el Anexo):

cada licor correspondía, según él, como sabor, al sonido de un instrumento. El curacao seco, por ejemplo, al clarinete cuyo canto es agridulce y aterciopelado; el kummel al oboe cuyo timbre sonoro es nasal; la menta y el anís a la flauta, al mismo tiempo azucarada y picante, chillona y dulce; mientras que, para completar la orquesta, el kirsch tiene el sonido furioso de la trompeta; la ginebra y el whisky se apoderan del paladar con su estridente fragor de cornetines de pistón y de trombones, el aguardiente de Marc fulmina con el ensordecedor estrépito de las tubas, en tanto que se desencadenan los truenos del címbalo y del tambor golpeados con toda la fuerza, en la piel de la boca, por el rakis de Chio y las resinas¹³⁷ (Huysmans, 1977: 134 / Bernal Muñoz, 2002: 173-174).

¹³⁷«Chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigret et velouté; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille; la menthe et l'anisette, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce; tandis que, pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette; le gin et le whisky emportent le palais avec leurs stridents éclats de pistons et de trombones, l'eau-de-vie de marc fulmine avec les assourdissants vacarmes des tubas, pendant que roulent les coups de tonnerre de la cymbale et de la caisse frappés à tour de bras, dans la peau de la bouche, par les rakis de Chio et les mastics»(Huysmans, 2015 : 32).

El pianocóctel, como decíamos, se caracteriza por elaborar cócteles a partir de las piezas que se toquen en él. Como no podía ser de otra manera, Colin tocará conocidas obras del jazz: «[...] A partir de la *Black and Tan Fantasy*, he conseguido una mezcla realmente sorprendente»¹³⁸ (Vian, 2007: 93-94).

13.- «De Miley et Ellington, enregistré à New York, en 1927, avec l'orchestre The Washingtonians et considéré comme l'un des premiers chefs-d'œuvre du style jungle de Duke – auquel se rattache aussi Chloe» (Vian, 1996 : 32).

13.- «De Miles y Ellington, grabada en 1927 en Nueva York, con la orquesta The Washingtonians, y considerada como una de las primeras obras maestras del estilo jungle de Duke, al que también Chloé está vinculada» (Vian, 2007: 94).

Vian hace referencia a melodías ya existentes, las notas a pie de página explican quiénes son sus autores, detalles sobre su grabación y su estilo, relacionado este con el estilo de Chloé.

Pero no todo lo que sale del pianocóctel es un logro: «[...] cuando se toca un fragmento demasiado “hot”, caen fragmentos de tortilla en el cóctel, y resulta difícil de tragar»¹³⁹ (Vian, 2007: 94). Ese anglicismo está explicado en la siguiente nota:

14.- «Jazz plein d'expressivité et du feu de l'improvisation ; Vian joue évidemment sur les deux sens : brûlant au sens propre puis au sens musical» (Vian, 1996 : 33).

14.- «Jazz lleno de expresividad y de fuego improvisador. Como es natural, Vian juega con ambos significados: caliente en sentido literal y en sentido musical» (Vian, 2007: 94).

Como su invento utiliza elementos comestibles, Vian juega con el sentido de *hot*, que deja en inglés, y con el que se refiere tanto a la temperatura como al estilo de jazz referido en las notas. En una de sus citas famosas, de *Les Bâtisseurs d'empire* donde dice: «Me pregunto si no estoy jugando con las palabras, ¿y si las palabras estuvieran hechas para eso?»¹⁴⁰ deja clara su predilección por los juegos de palabras.

Según la melodía, el cóctel puede ser más logrado: «Me voy a poner uno de *Loveless Love*, –dijo Chick–. Será colosal»¹⁴¹ (Vian, 2007: 94). Y para entender el porqué, tenemos la siguiente nota a pie de página con información sobre la melodía que, casualmente, guarda relación con el personaje que la menciona.

¹³⁸«[...] J'ai obtenu, à partir de la *Black and Tan Fantasy*, un mélange vraiment ahurissant» (Vian, 1996 : 32).

¹³⁹«[...] lorsque l'on joue un morceau trop «hot», il tombe des morceaux d'omelette dans le cocktail, et c'est dur à avaler» (Vian, 1996 : 33).

¹⁴⁰Traducción de la autora del original: «Je me demande si je ne suis pas en train de jouer avec les mots. Et si les mots étaient faits pour ça ?» (Vian, 1959).

¹⁴¹«Je vais m'en faire un sur *Loveless Love*, dit Chick. Ça va être terrible» (Vian, 1996 : 33).

15.- «Loveless Love ou Careless Love («Amour sans amour» ou «Amour négligent»), qui annonce la conduite future de Chick avec Alise, est l'un des nombreux blues recueillis dans la tradition ou composés par W. C. Handy (1873-1958), Father of the Blues» (Vian, 1996 : 33).

15.- «Loveless Love o Careles Love (“Amor sin amor” o “Amor negligente”), indicio de la futura conducta de Chick con respecto a Alise, es uno de los numerosos blues recogidos por la tradición o compuestos por W. C. Handy (1873-1958), Father of the Blues» (Vian, 2007: 94).

Quien utiliza esta vez el pianocóctel es Chick, de ahí la aclaración de la nota, con una nueva referencia al jazz (además de referirse también a esa conducta de Chick hacia Alise, que se descubrirá a lo largo de la historia).

Otra de las referencias culturales del texto, perteneciente al distrito 16, uno de los más lujosos de París, es Molitor. Este lugar aparece varias veces en *L'écume des jours* de diferentes maneras, bien como pista de patinaje o como himno que se inventa el autor: «[...] y el color del pañuelo, llevado por el viento, se posó sobre un gran edificio, de forma irregular, que de ese modo cobró el aspecto de la pista de patinaje de Molitor»¹⁴² (Vian, 2007: 97). Esta era la piscina a la que Vian iba a nadar habitualmente. Tan asociado está el lugar al autor que en 2009 se publica una biografía suya en cómic titulada *Piscine Molitor*, traducida al español por *Piscina Molitor / La vida swing de Boris Vian* (ver ilustración 7 en el Anexo). En ella aparecen todas las personas más relevantes de la vida del autor –su familia, sus parejas, su entorno intelectual, sus amigos, incluso Jack Loustalot y su costumbre de salir de las fiestas por las ventanas– y se van intercalando, como pensamientos, episodios de la infancia de Vian con momentos de su vida adulta. Todo ello mientras nada en Molitor como si, con cada brazada, se fuese sumergiendo en el pasado. Esta última inmersión coincide con el día de la proyección de la película *J'irai cracher sur vos tombes*–adaptación de su polémica novela al cine–, que fue el mismo día de su muerte. En cuanto al himno que mencionábamos más arriba, aparece así: «[...] corrían hacia el sumidero cantando el himno de Molitor, compuesto en 1709 por Vaillant-Couturier [...]»¹⁴³(Vian, 2007: 99).

16.- «Ce rédacteur en chef de L'Humanité et membre du Comité central du Parti communiste français (1892-1937) semble incongru ici, mais Vian le cite comme auteur de chansons antimilitaristes dans En avant la zizique... (1958)» (Vian, 1996: 42).

16.- «Esta alusión al redactor-jefe de L'Humanité y miembro del Comité central del Partido Comunista Francés (1892-1937) parece incongruente, pero Vian lo cita como autor de canciones antimilitaristas en En avant la zizique (1958)» (Vian, 2007: 99).

En este caso, se resalta más el nombre de Vaillant-Couturier que el de Molitor, pero igualmente hemos querido destacar la aparición del nombre de la piscina nuevamente. La

¹⁴²«[...] et la couleur du mouchoir, emportée par le vent, se déposa sur un grand bâtiment, de forme irrégulière, qui prit ainsi l'allure de la patinoire Molitor» (Vian, 1996 : 39).

¹⁴³ «[...] fonçaient vers le trou à raclures en chantant l'hymne de Molitor, composé en 1709 par Vaillant-Couturier [...]» (Vian, 1996 : 42).

explicación dada en la nota a pie de página que citamos (traducida exactamente del francés) parece más que suficiente para aclarar tanto la referencia cultural como el porqué de su aparición en el texto. Hay que destacar, de igual modo, el tema antimilitarista, ya que también son frecuentes en el texto las alusiones de este tipo.

Además de temas de actualidad del momento, en *L'écume des jours* también hay bailes, aunque no tenemos por qué conocerlos porque, continuando con sus juegos de palabras, son inventados por Vian: [...] ¿Sabe usted cómo se baila el bízcame?¹⁴⁴ (Vian, 2007: 105).

17.- «Neologismo a partir de *bigne-moi*/*bignemoi* que describe el resultado del acercamiento entre los componentes de la pareja de baile; a su vez, ridiculiza el aspecto físico de Sartre, en especial su mirada» (Vian, 2007: 105).

Esta nota a pie de página no aparece en la edición francesa, que sí recoge un glosario de neologismos al final de la obra y define el término de la siguiente manera: «*Collage* y sustantivación de “*bigne-moi*” (estilo de baile) con “*bigner*” (bizquear): echar el ojo, mirar con curiosidad o ganas; el neologismo sustituye el “*mejilla con mejilla*” por “*mirada con mirada (de deseo)*”»¹⁴⁵. Es un término que en la edición de Alianza no se ha traducido al castellano pero que, en la traducción de Cátedra, Verdegil Cerezo ha adaptado al sentido expresado en esta explicación con «*bizquéame*». Hay aquí, como aclara la nota a pie de página de Verdegil Cerezo (En Vian, 2007) una referencia directa a Jean-Paul Sartre, pues no olvidemos que este era bizco. Y para bailar el *bízcame* la melodía no podía ser otra que Chloé: «[...] *Chloé*, en versión de Duke Ellington, o del *Concerto para Johnny Hodges...* –dijo Nicolás. Al otro lado del Atlántico lo llaman *moody* o *sultry tune*»¹⁴⁶ (Vian, 2007: 105). Las notas a pie de página, que aportan la misma información en ambas versiones, aclaran lo siguiente:

18.- *Chloe* : composition de G. Kahn et N. Moret, sous-titrée *Song of the Swamp* («Chanson du marécage»), ce qui offre maintes connotations avec les bayous du Mississippi, les plantes aquatiques tel le nénuphar, le roman *Mosquitoes* de Faulkner, etc., et confirme l'inspiration louisianaise et le règne de l'humidité néfaste.

On peut traduire *moody* par «triste», «morose», «en mineur» et *sultry* par «étouffant», «lourd», avec connotations sensuelles. *Chloe* fut enregistré par Duke Ellington (cf. note 2, p. 19) le 28 octobre 1940 à Chicago. On note l'atmosphère mélancolique du morceau et les solos remarquables des musiciens.

Johnny Hodges (1906-1970), saxophoniste de premier ordre souvent cité par Vian, fut son saxo alto préféré à partir de 1928. Le «Concerto pour Johnny Hodges» est un titre inventé sur le modèle du *Concerto for Cootie [Williams]* (Vian, 1996 : 54-55).

¹⁴⁴«[...] savez-vous comment on danse le *bignemoi* ?» (Vian, 1996 : 53).

¹⁴⁵Traducción de la autora del original: «*bignemoi* : collage et substantivation de “*bigne-moi*!”, sur *bigner*: loucher, regarder avec curiosité ou envie; le néologisme remplace le “*joue contre joue*” par “*Regard dans regard (de désir)*”» (Vian, 1996 : 348).

¹⁴⁶«[...] *Chloé*, arrangé par Duke Ellington, ou du *Concerto pour Johnny Hodges...* dit Nicolas. Ce qu'outre-Atlantique on désigne par *moody* ou *sultry tune*» (Vian, 1996 : 54-55).

18.- Chloé es una composición de G. Kahn y N. Moret, subtitulada *Song of the Swamp* (“Canción del pantano”), lo que guarda cierta relación con las zonas pantanosas del Mississippi, las plantas acuáticas como el nenúfar, la novela *Mosquitos* de W. Faulkner, etc. Se confirma de ese modo la inspiración de Vian en las tierras de Luisiana y en el nefasto reino de la humedad. *Moody* puede traducirse como “triste”, “taciturno”, y *sultry* como “sofocante”, “pesado”, con connotaciones sensuales. El tema *Chloé* fue grabado por Duke Ellington el 28 de octubre de 1940 en Chicago. Es de destacar su ambiente melancólico y los solos de los músicos. Johnny Hodges (1906-1970), saxofonista de primera fila citado con frecuencia por Vian, fue su saxo alto preferido a partir de 1928. Ese “Concerto para Johnny Hodges” es el título inventado siguiendo el modelo del *Concerto for Cootie [Williams]* (Vian, 2007: 105-106).

Este *Chloé* que se describe está referido en el texto a la propia canción, incluso habla de la versión de Ellington, sin embargo, tal y como aclara la nota, la versión de Johnny Hodges mencionada es una creación de Vian mezclando el nombre de uno de sus músicos preferidos con el nombre de una pieza existente.

Chloé será un nombre con mucho significado a lo largo de la obra pues, además de corresponder a esta pieza musical, referente importante en la vida y en la obra de Vian, y de ser el nombre de la protagonista, el tema del agua, de la tristeza y de la melancolía estará presente en este personaje que lleva su nombre. Fundamental es, pues, la nota a pie de página en la que aclara toda la carga expresiva que contiene este nombre propio.

Por otra parte, y siguiendo con el baile y su modo de bailarlo, sale a relucir la relación de Vian, aun sin haber estado allí, con Estados Unidos, ya no solo por la música, mencionada anteriormente, sino por el modo de bailar: «[...] algunas personas poco escrupulosas se han puesto a bailar el bízcame a la manera de los negros, con ritmo rápido. [...] En un *boogie* – concluyó Nicolás– el efecto es, digámoslo claro, tanto más obsceno cuanto más obsesa es la melodía en general»¹⁴⁷ (Vian, 2007: 107).

19.- «Le boogie-woogie, style de piano lié au rythme du train sur les rails, contraste avec le blues mélancolique par son rythme obsessionnel, tonique et palpitant de swing, qualités proprement érotiques évoquées ici» (Vian, 1996 : 59).

19.- «El boogie-woogie, estilo interpretativo pianístico del jazz, tiene relación con el ritmo del tren sobre los raíles y contrasta con el blues melancólico por su ritmo obsesivo y palpitante del swing, cualidades eróticas evocadas aquí» (Vian, 2007: 107).

En estas notas a pie de página, presentes tanto en la versión francesa como en la traducción de la edición de Cátedra, se aclara el tipo de referencia que se hace con la inserción de *Boogie* en el texto. Se sigue con las referencias al jazz y se explica lo que diferencia este estilo del melancólico blues. Las características rítmicas del primero hacen que evoque el erotismo.

¹⁴⁷«[...] des personnes peu scrupuleuses se sont mises à danser le bigle moi à la façon des Noirs, sur tempo rapide. [...] Sur un boogie, conclut Nicolas, l’effet est, disons le mot, d’autant plus obscène que l’air est obsédant en général» (Vian, 1996 : 58-59).

En el capítulo IX, Colin habla con Nicolás sobre lo que sucedería si no se enamorase: «[...] yo me coleccionaré las obras de la duquesa de Buenver»¹⁴⁸ (Vian, 2007: 109).

20.- «Alude, como resulta obvio, a Simone de Beauvoir. En el original francés, el autor emplea el homónimo Bovouard» (Vian, 2007: 109).

Esta nota no aparece en la edición francesa, quizás porque es más evidente debido a la pronunciación francófona que, al ser homófonos, suenan exactamente igual, aunque presenten una grafía diferente. En la traducción de Cátedra se traduce por «*Buenver*» que, si bien refleja la traducción de *Beau* y de *voir*, hace que se pierda el juego de palabras pues no es posible conservar el sonido ni, a su vez, la referencia a Simone de Beauvoir (de ahí la necesidad de la nota a pie de página). También hay que recordar que esta escritora era pareja del antes mencionado, Sartre. De ahí que, en muchos textos franceses, se haga referencia a ambos a la vez.

En el capítulo XI hay un fragmento que contiene otra nota a pie de página referida a Beauvoir en la edición en castellano, aunque mostramos nuestras dudas de tal referencia: «[...] bajo el abrigo de castor [...]»¹⁴⁹ (Vian, 2007: 113).

21.- «Castor, sinónimo de constancia en el trabajo, era el apelativo con el que Sartre llamaba a Simone de Beauvoir» (Vian, 2007: 113).

Las dudas están basadas en que en el texto no está utilizado como apelativo, solo se habla de la piel de un abrigo, quizás por eso la nota no esté en el TO. Puede que tenga relación con la manera en que Sartre llamaba a Beauvoir, por la similitud de su apellido con «beaver», castor en inglés, o puede que sea pura coincidencia. En el primer caso, estaríamos ante una referencia cultural o, más bien, personal.

En el capítulo XI aparece el personaje de Chloé: «[...] Colin, te presento a Chloé. [...] – Hola... ¿Eres una versión arreglada por Duke Ellington? –preguntó Colin [...]»¹⁵⁰ (Vian, 2007: 115). Aunque también se hace referencia a Duke Ellington, encontramos aclaraciones en ambas ediciones sobre otras posibles alusiones derivadas de este nombre:

22.- La référence à Chloe d'Ellington peut se doubler pour le choix du prénom d'un souvenir classique, Daphnis et Chloé de Longus (fin II^e -début III^e siècle), et d'une relation mythologique : le mot grec «chloè» qui désigne la verdure nouvelle est une épithète de la déesse Déméter, protectrice des semences (Vian, 1996 : 71).

22.- Además de la referencia a Chloé de Ellington, hay que considerar la alusión a la mitológica griega de Dafnis y Cloé, representada en diferentes obras pictóricas. Por añadidura, el término griego “chloè”

¹⁴⁸«[...] je collectionnerai les œuvres de la duchesse de Bovouard» (Vian, 1996 : 62).

¹⁴⁹«[...] sous le manteau de castor, [...]» (Vian, 1996 : 68).

¹⁵⁰«[...] – Colin, je vous présente Chloé. [...]

– Bonj... Êtes-vous arrangée par Duke Ellington ? demanda Colin...» (Vian, 1996 : 71).

designa la rama verde o retoño y es un epíteto de la diosa Deméter, madre de los cereales y protectora de las simientes (Vian, 2007: 114).

Se introduce, en las notas, referencias mitológicas a las ninfas –y, con ellas y su etimología griega, vuelve a haber relación con el tema de humedad y de los pantanos–.

En este mismo capítulo comienzan las referencias a las obras de Jean-Paul Sartre con los pseudotítulos: «Es el original de *Paradoja sobre la repugnina*, de Partre...»¹⁵¹(Vian, 2007: 115).

23.- Cf. note 1, p. 30. Ici commence le jeu paradigmatique sur les titres de Sartre, en particulier *La Nausée* (1938) ; ce Paradoxe est suivi de six pseudo-titres dont le dernier, le *Trou de sainte Colombe*, pourrait être une transposition originale et comique de *L'Être et le Néant*, le «trou» renvoyant au néant et la «colombe» – du Saint-Esprit ? – à l'être... (Vian, 1996 : 72).

23.- «Empieza aquí el juego paradigmático sobre las obras de Sartre, en especial *La náusea* (1938); sobre ellas hay un total de siete pseudotítulos» (Vian, 2007: 115).

En estas notas se explica el cambio de títulos que hace Vian de las obras de Sartre. Son, por lo tanto, referencias literarias, a la vez que personales, pues vemos que hablar de Sartre significa que Vian introduzca un toque personal (burlesco). En francés la nota es bastante más amplia porque explica la referencia de uno de ellos, *Le Trou de Sainte Colombe* como una transposición cómica de *El ser y la nada*, donde *le trou* («el agujero») sería la nada y *Colombe* («paloma»), quizás del Espíritu Santo, el ser. Esta nota está recogida más adelante en la traducción española (de Cátedra), concretamente en la nota 47, donde «trou» se ha traducido por «hoyo». En la edición de Alianza, aunque sin notas, como ya hemos apuntado, hay una traducción diferente que recogeremos, por esta vez, en el cuadro citado más abajo porque nos parece interesante contrastar las posibilidades a las que ha dado lugar este juego de Vian en español. También apunta la nota del TO a seis pseudotítulos, mientras que el español encuentra siete. Citamos los siete pseudotítulos encontrados en la edición española, con sus equivalentes en la traducción de Alianza y, ambos, con el original. Obsérvese que, efectivamente, son siete y que casi todos guardan relación con *La náusea*:

¹⁵¹«C'est l'originale du *Paradoxe sur le Dégueulis*, de Partre» (Vian, 1996 : 72).

Texto francés	Traducción de Cátedra	Traducción de Alianza
1.- <i>Paradoxe sur le Dégueulis</i> (Vian, 1996 : 72)	<i>Paradoja sobre la repugnina</i> (Vian, 2007: 115)	<i>La paradoja sobre lo repugnante</i> (Vian, 2011: 50)
2.- <i>Choix préalable avant le Haut-le-Coeur</i> (Vian, 1996, 78)	<i>La opción preliminar a la revuelta del estómago</i> (Vian, 2007: 118)	<i>La elección posible antes de la arcada.</i> (Vian, 2011: 55)
3.- <i>Vomi</i> (Vian, 1996 : 95)	<i>El vómito</i> (Vian, 2007: 126)	<i>El vómito</i> (Vian, 2011: 68)
4.- <i>Remugle</i> (Vian, 1996 : 115)	<i>La remugida</i> (Vian 2007: 137)	<i>Lo putrefacto.</i> (Vian, 2011: 83)
5.- <i>La lettre et le Néon</i> (Vian, 1996 : 223)	<i>La sed y la gana</i> (Vian 2007: 195)	<i>El seltz y la nata</i> (Vian, 2011: 170)
6.- <i>Encyclopédie de la Nausée</i> (Vian, 1996 : 290)	<i>Enciclopedia de la náusea</i> (Vian 2007: 232)	<i>Enciclopedia de la náusea</i> (Vian, 2011: 226)
7.- <i>Trou de Sainte Colombe</i> (Vian, 1996 : 291)	<i>Hoyo de Santa Paloma</i> (Vian 2007: 232) (Cf. nota 23, p. 115; cf. nota 47, p. 232)	<i>El agujero de santa Colomba</i> (Vian, 2011: 226)

Tabla 6: pseudotítulos de Sartre encontrados en *L'écume des jours* y en *dos de sus traducciones al castellano*.

Aunque con variaciones de estilo, todos se ajustan al sentido del original, salvo la quinta mención: *La lettre et le Néon*, referida a *L'être et le néant*, donde se puede apreciar el paralelismo fónico de ambos títulos y no de sentido. En español se ha querido buscar la misma similitud con el título traducido *El ser y la nada*, dando esto como resultado *La sed y la gana* y *El seltz y la nata*. Podríamos añadir, en la misma línea de modificación de títulos, *Renvoi de Fleurs* (Vian, 1996: 192), *Devolución de flores* (Vian 2007: 178), *Envío de flores* (Vian, 2011: 146) aunque conscientes de que no se refiere a ninguna obra de Sartre, sino que es una parodia de Vian (para Partre) a partir de una canción del compositor y cantante francés Paul Delmet.

Volviendo al orden de las notas, la siguiente hace referencia al aspecto ya comentado de Nicolás, al que se le atribuyen cualidades físicas muy atractivas: «[...] Usted tiene la apariencia de Johnny Weissmüller. Pero ésa no es la regla general»¹⁵² (Vian, 2007: 119).

La nota a pie de página sobre este dato, solo existente en la edición francesa, aclara quién es Johnny Weismüller, un gran deportista pero, sobre todo, conocido como el actor que daba vida a Tarzán (véase ilustración 11 del anexo).

¹⁵²«Vous êtes bâti comme Johnny Weissmüller. Mais ce n'est pas la règle générale !» (Vian, 1996 : 80).

. - «Este deportista (1904-1984), cinco veces campeón olímpico de natación, récord mundial de 100 yardas (91,4 m), fue famoso por interpretar el papel de Tarzán, de Edgar Rice Burroughs, en la pantalla a partir de 1930»¹⁵³.

La nota se ha omitido en la edición española, quizás porque en España sea un dato más conocido. A continuación, una nota que guarda relación con uno de los neologismos de Vian:

24.- «Sustantivo derivado de C. P. D. E., Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité» (Vian, 2007: 121).

En el texto se habla de *Cepedeísta*, es decir, un trabajador de la C. P. D. E., tal como indica la nota, omitida en la edición francesa, aunque recogida también en el glosario de neologismos que se adjunta al final. «Cepedeísta: sustantivo derivado de las siglas CPDE, Compañía de Distribución de Electricidad (cf. RATP > “eratepista”, de Raymond Queneau, *Les Fleurs bleues*, París, Gallimard / Folio, 1965-1978, p.48)»¹⁵⁴ (Vian, 1996: 348). En esta nota del texto francés se añade el neologismo formado por Raymond Queneau, escritor gran amigo de Vian, a partir de otras siglas, las de la red de transportes de París (Régie Autonome des Transports Parisiens).

La nota 25 tampoco aparece en el texto francés. Es una aclaración del traductor sobre un anglicismo:

25.- «Anglicismo intencionado de relatifs, parientes» (Vian, 2007: 125).

Tanto «relatifs», en el texto francés, como «relativos», en el español, no son términos que se usen cuando se quiere hablar de familiares. Es, pues, un anglicismo. Como quien habla es Colin, el motivo se podría deber a la influencia de Nicolas, de rasgos y modos bastante británicos.

Más incisiva es la siguiente nota, relacionada con la boda de Colin y Chloé al hablar de las damas de honor y acompañantes masculinos, donde se introduce a estos pederastas de honor:

26.- «Le nom des “pédérasstes d’honneur” semble inspiré par la firme pétrolière Desmarais ou Mobil dont l’emblème est un cheval ailé, d’où Pégase» (Vian, 1996: 99).

26.- «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).

¹⁵³Traducción de la autora del original : «Ce sportif (1904-1984), cinq fois champion olympique de natation, recordman du monde du 100 yards, était célèbre pour ses incarnations du Tarzan d’E. Rice Burroughs à l’écran à partir de 1930» (Vian, 1996 : 80).

¹⁵⁴ «Cépédeíste: substantif dérivé du sigle CPDE, Compagnie de Distribution d’Électricité (cf. RATP > “ératepiste”, chez Raymond Queneau, *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard / Folio, 1965-1978, p.48)» (Vian, 1996: 348).

Ambas notas, francesa y española, aluden a que el término parece inspirado en una firma petrolera por ese *Desmarais* (traducido en Cátedra por *Delmarjal* y en Alianza por *Desmaret* –atendiendo la primera al significado, relacionado una vez más con pantanos, y la segunda más con el sonido del vocablo en francés–), aunque no se aseguran los datos de procedencia de esta referencia. En cuanto a los pederastas de honor, tampoco se especifica la función, pero ya el término introduce un elemento negativo con la palabra pederastas, mucho más porque se habla de la Iglesia, a la cual Vian no deja en muy buen lugar, presentándola como avara, siempre pidiendo dinero por sus servicios, tanto en este momento como en el entierro del final.

Pero también encontramos referencias que nada tienen que ver con la literatura, el cine o la sociedad de la época, como en el capítulo XXI: «El automóvil describió una elegante cardioide [...]»¹⁵⁵ (Vian, 2007: 139). La curva que describe el coche de Colin el día de la boda se explica así:

27.- «Cardioïde ou “limaçon de Pascal” (Étienne, père de Blaise) ; courbe élégante et selon Vian “affectueuse” (L’Arrache-cœur, Le Livre de Poche, 1992, p. 193) qui offre la forme d’un cœur très gonflé» (Vian, 1996 : 119).

27.- «Según Vian, tipo de curva elegante y afectuosa cuya forma es la de un corazón muy hinchado, que aparece también en su obra L’Arrache-cœur (El arrancacorazones, Barcelona, Tusquets, 1992)» (Vian, 2007: 139).

La referencia es, esta vez, matemática. La «limaçon de Pascal» que se añade en la nota francesa, es la concoide de una circunferencia que pase por el polo, tal y como se muestra en la ilustración 8 del Anexo.

Vemos que en torno a la boda todo es alegre, bonito, claro... Y que esta estética se hace extensiva incluso a los movimientos del coche nupcial. Lo más significativo de esta nota no es que sea matemática, probablemente se haya hecho por el tipo de movimiento y la forma que dibuja.

Al final del capítulo XXI, encontramos una nueva referencia a un estilo de jazz cuando se habla de las melodías que suenan en el momento del enlace matrimonial, todas escritas «a partir de temas clásicos del blues»¹⁵⁶ (Vian, 2007: 142) y, por supuesto, «para el Compromiso, Colin había pedido que tocaran la versión que había hecho Duke Ellington de una vieja melodía muy conocida, *Chloé*»¹⁵⁷ (Vian, 2007: 142). Aunque ya se ha hecho alusión al nombre en varios momentos, esta vez, Vian inserta «Chloé», este nombre con tantísimos

¹⁵⁵«La voiture décrivit une élégante cardioïde [...]» (Vian, 1996 : 119).

¹⁵⁶«...sur des thèmes classiques de blues» (Vian, 1996 : 123-124).

¹⁵⁷«Pour L’Engagement, Colin avait demandé que l’on jouât l’arrangement de Duke Ellington sur un vieil air bien connu, *Chloé*» (Vian, 1996 : 124).

significado e importancia en la obra, en su categoría musical: el blues, explicado en las siguientes notas:

28.- «Le blues est un terme musical complexe, défini techniquement par Vian dans *Autres Écrits sur le jazz* (C. Bourgois, 1982, p. 237). Chez Ellington, le blues est à la fois lancinant, incantatoire, fortement sensuel et mélancolique» (Vian, 1996 : 124).

28.- «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).

Al final del capítulo XXII hay una referencia cultural típica de las bodas francesas: «Quedaban todavía unas doce personas; se trataba de los amigos personales de Colin y Chloé, que debían acudir a la recepción de la tarde»¹⁵⁸ (Vian, 2007: 143). En Francia, hay un primer brindis para todos los invitados, lo que se llama «vin d'honneur», y se hace cerca del lugar donde se ha oficiado la ceremonia (civil o religiosa), este suele durar entre dos y tres horas y es una manera de agradecer la asistencia al enlace a conocidos a los que no hemos invitado a la celebración (almuerzo o cena) posterior.

En el capítulo XXIII, se describe la habitación de Colin del siguiente modo: «[...] contenía libros y cómodos sillones, además de la fotografía del Dalai Lama»¹⁵⁹ (Vian, 2007: 144). El Dalai Lama, de la palabra mongola *dalai*, «océano» y de la tibetana *lama*, «maestro reencarnado» o «gurú» es el máximo dirigente tibetano y el líder espiritual del budismo. Esta referencia religiosa parece fuera de lugar, pues nada más en la obra apunta al budismo ni al Tíbet. Quizás sea una contraposición a toda la crítica hecha a la Iglesia católica en la obra.

El capítulo XXVIII comienza con un gentío fanático de Partre: «[...] la multitud se atropellaba para acceder a la sala donde Jean-Sol daba una conferencia»¹⁶⁰ (Vian, 2007: 153).

29.- «C'est la fameuse conférence de Sartre du 29 octobre 1945 au Club Maintenant qui inspire ici Vian (cf. S. De Beauvoir, *La Force des choses*, Gallimard, 1963, pp. 50-51)» (Vian, 1996 : 147).

29.- «Boris Vian se inspira aquí en la famosa conferencia de Sartre del 29 de octubre de 1945, en el Club Maintenant, referida por Simone de Beauvoir en *La force des choses* (1963) (*La fuerza de las cosas*, Barcelona, Edhasa, 1982)» (Vian, 2007: 153).

Por lo tanto, este es un fragmento que tiene relación con un acontecimiento literario real, recogido, como bien dicen las notas, por la inseparable compañera de Sartre, Simone de Beauvoir, en el tercero de sus volúmenes autobiográficos, en el que cuenta sus vivencias entre los años 1944 y 1962. Antes que este escribió *Mémoires d'une jeune fille rangée* (*Memorias de una joven formal*) donde narra su infancia y su adolescencia y *La force de l'âge* (*La*

¹⁵⁸«Il restait encore une douzaine de personnes. C'étaient les amis personnels de Colin et de Chloé qui devaient venir à la réception de l'après-midi» (Vian, 1996 : 126).

¹⁵⁹«Il s'y trouvait des livres et des fauteuils confortables, et la photographie du Dalai-Lama» (Vian, 1996 : 127).

¹⁶⁰«[...] la foule se bousculait pour accéder à la salle où Jean-Sol donnait sa conférence» (Vian, 1996 : 147).

plenitud de la vida), en el que relata sus comienzos como escritora, su vida en París, la guerra y la ocupación. El libro mencionado en esta nota a pie de página, comienza en el París de la Liberación.

En el mismo capítulo, se menciona la llegada de la gente a esa conferencia de Sartre en medios de transporte tan rocambolescos como coches fúnebres o en avión: «Había otros que se lanzaban en paracaídas desde un avión especial (y en el aeropuerto de Le Bourget también se peleaban para subir al avión)»¹⁶¹ (Vian, 2007: 153-154). En el texto francés no especifica que Le Bourget sea un aeropuerto, precisión que debe hacerse para todo público que no sea francés, por el desconocimiento del lugar. Para más señas, dicho aeropuerto, que se encuentra a siete kilómetros al norte de París, es el primer aeropuerto de negocios de Europa. Asimismo, con sus numerosos edificios destinados a empresas de mantenimiento, equipamiento y reparación de aviones, representa un sector importante de la industria aeronáutica.

Antes de empezar la conferencia de Sartre, hay un alboroto cuando algunos asistentes intentan «sembrar la duda en las conciencias declamando en voz alta unos pasajes truncados dilatoriamente del *Juramento de la montaña*, de la baronesa Orczy»¹⁶² (Vian, 2007: 155). En nota a pie de página se explica la referencia de la siguiente manera:

30.- La baronne Orczy (1865-1947), auteur de roman anglais sentimentaux, particulièrement *Le Mouron rouge* (*The Scarlet Pimpernel*) qui met en scène un Zorro anglais dans la Révolution française. *Le Serment sur la Montagne* rappelle le Sermon sur la Montagne de Jésus aux apôtres (Matthieu, 5-7) sur les «Béatitudes», la Loi et les commandements –d'où les serment (Vian, 1996 : 150).

30.- La baronesa Orczy (1865-1947) fue autora de novelas inglesas sentimentales, en especial de *The Scarlet Pimpernel* (*La pimpinela escarlata*), que pone en escena una especie de Zorro a la inglesa durante la Revolución Francesa. *El Juramento de la montaña* remite al Sermón de la Montaña de Jesucristo (Mateo, 5-7) sobre las Bienaventuranzas, la Ley y los Mandamientos (Vian, 2007: 155).

Como vemos en ambas notas, idénticas, se mezclan referencias literarias con religiosas, atribuyendo estas últimas a una autora a quien no le corresponden.

Las siguientes notas aparecen ya en el capítulo XXX. Saltándonos una relativa a Gouffé que incluimos más arriba por alusiones al cocinero, llegamos a la cita referente a una casa de modas: «¿No quieres que vayamos a casa de las hermanas Callotte, como de costumbre? –dijo Colin»¹⁶³ (Vian, 2007: 163).

¹⁶¹«D'autres se faisaient parachuter par avion spécial (et l'on se battait aussi au Bourget pour monter en avion)» (Vian, 1996 : 147).

¹⁶²«[...] semer le doute dans les esprits en déclamant à haute voix des passages tronqués dilatoirement du *Serment sur la Montagne*, de la baronne Orczy» (Vian, 1996 : 150).

¹⁶³«Tu ne veux pas aller chez les Sœurs Calotte, comme d'habitude ? dit Colin» (Vian, 1996 : 164).

31.- «Callot Soeurs fut une maison de couture célèbre, rivale de Worth et Paquin. La déformation orthographique rappelle la calotte ecclésiastique et le fameux cri anticlérical: ‘À bas la calotte!»(Vian, 1996 : 164).

31.- «Callot Soeurs fue una célebre casa de modas francesa, rival de Worth y Paquin. La deformación ortográfica alude a la birreta eclesiástica y al famoso grito anticlerical francés À bas la calotte! (“¡Abajo los curas!”)» (Vian, 2007: 163).

Efectivamente, se observa el juego de palabras entre «Callot», nombre de las hermanas, y «Calotte», en francés, bonete eclesiástico. Vian sustituye el nombre propio por el del gorro del clero en lo que podría incluirse a su crítica a la Iglesia ya que, como bien apunta la nota a pie de página, dicho término se incluyó en un grito contra la institución, del cual adjuntamos letra y música, procedentes de la Biblioteca nacional de Francia (ver ilustración 9 en el Anexo).

En cuanto a la traducción de los términos, hay que subrayar que Verdegal Cerezo lo traduce por «hermanas Callotte» (Vian, 2007: 163), con doble *l* a diferencia del texto francés –en una muestra más clara, probablemente, de los dos términos–, mientras que Sastre Cid, en la otra traducción al castellano a la que aludimos en momentos puntuales de este trabajo de investigación, elige «Hermanas Callote» (Vian, 2011: 124), donde se añade una *-e* al apellido de las hermanas, quizás por la alusión coloquial a *callo* en referencia a una persona muy fea, recogida por el DRAE.

La pronunciación es igual en los tres casos, pero se pierde el juego de palabras desde que se sale del texto francés, pues ni «Calotte», ni «Callotte» ni «Callote» significan nada en español que tenga parecido a lo que Vian quiso expresar con la referencia original.

De camino a la tienda, «Giraron por la calle Sidney-Bechet y allí era»¹⁶⁴ (Vian, 2007: 164). La referencia al nombre de la calle se recoge así:

32.- «Ce jazzman de La Nouvelle-Orléans (1897-1959), professionnel à treize ans, illustre sur son saxo soprano un excellent jazz des origines, entre les États-Unis et la France où il joua en particulier avec Claude Luter, se maria et s’installa à partir de 1948» (Vian, 1996 : 165).

32.- «Músico de jazz de Nueva Orleans (1897-1959) que ya era profesional a los trece años. Con su saxo soprano recorrió los Estados Unidos y Francia, donde tocó junto a Claude Luter. Se instaló en Francia a partir de 1948» (Vian, 2007: 164).

Vian vuelve a utilizar, con Sidney-Bechet, una referencia al jazz en el nombre de una de las calles. Se puede observar que, en la nota en francés, al hablar de este músico, dice no solo que se instala, sino también que se casa, dato que parece no haber resultado de relevancia al traductor español.

¹⁶⁴«Ils tournèrent dans la rue Sidney Béchet et c’était là» (Vian, 1996 : 165).

En el capítulo XXXIII, cuando Chloé dice a Colin que escuche el disco, en su habitación, se describe el ambiente que produce la música, en consonancia con el ambiente de la pareja, en la cama: «Había algo etéreo en la actuación de Johnny Hodges, algo inexplicable y perfectamente sensual. La sensualidad en estado puro, desprendida del cuerpo. [...] – Era *The Mood to be Wooed...* –dijo Colin»¹⁶⁵ (Vian, 2007: 169).

33.- «Enregistrement de J. Hodges et Duke Ellington en 1945 ; une des «vitrines» pour le talent du premier. Cf. *Écrits sur le jazz* 1, p. 329. Pour Johnny Hodges : cf. note 1, pp. 54-55» (Vian, 1996 : 175).

33.- «Grabación de 1945 de J. Hodges y D. Ellington; verdadero escaparate del talento de Hodges (cfr. *Écrits sur le jazz* de Vian)» (Vian, 2007: 169).

La nota nos amplía información sobre la obra (año y compositores) y nos remite a la información dada más arriba (nota 18) sobre Hodges. Una vez más, Vian alude a piezas existentes del jazz para ilustrar su obra.

Siguiendo en esa línea, pero en una conversación con el médico de Chloé, volvemos a encontrar, unas páginas más tarde, una nueva alusión a Ellington: «[...] ¿Ha puesto un disco de Ellington?

–Sí –dijo Colin.

–En casa también tengo –dijo Zampamangos–. ¿Conoce *Slap Happy?*»¹⁶⁶ (Vian, 2007: 172).

Y se aclara en las notas la nueva referencia al jazz para dar más información al lector:

34.- «Morceau enregistré par Duke Ellington, en 1938, avec un très beau solo de contrebasse de Billy Taylor, qui justifie le terme de slap («claque», «gifle») caractérisant le jeu du bassiste» (Vian, 1996 : 181).

34.- «Fragmento grabado por Duke Ellington en 1938, con un precioso solo de contrabajo de Billy Taylor, que justifica el término de slap (“cachete”, “bofetada”) al caracterizar la actuación del bajo» (Vian, 2007: 172).

Esta pieza que menciona el profesor, más animada, tiene relación con el ambiente más distendido del fragmento.

En el siguiente capítulo (XXXIV), en medio de una conversación algo surrealista en la que el doctor asemeja los pacientes a tiburones que se comen a naufragos mientras duermen – siendo el naufrago el profesor, que prefiere dedicarse a otras tareas–, surge esta frase de Zampamangos: «Es una imagen totalmente estúpida, teniendo en cuenta que, según la *Ingeniería* del quince de octubre de mil novecientos cuarenta y cuatro, contrariamente a la

¹⁶⁵ «Il y avait quelque chose d'éthéré dans le jeu de Johnny Hodges, quelque chose d'inexplicable et de parfaitement sensuel. La sensualité à l'état pur, dégagee du corps. [...] – *C'était The Mood to be Wooed*, dit Colin» (Vian, 1996 : 175).

¹⁶⁶«[...] Vous avez joué un disque d'Ellington, alors ?

- Oui, dit Colin.

- J'en ai aussi chez moi, dit Mangemanche. Vous connaissez *Slap Happy ?*» (Vian, 1996 : 181).

opinión general, solamente tres o cuatro de las treinta y cinco especies conocidas de tiburones son devoradoras de hombres»¹⁶⁷ (Vian, 2007: 173-174).

En la nota a pie de página, que solo aparece en la edición española, se aclara la procedencia del término *Génie civil* («Ingeniería» en español) que en el texto que se ha puesto en cursiva para indicar que no se refiere a la profesión sino a una publicación periódica:

35.- «Génie civil en el original, título de una publicación periódica» (Vian, 2007: 174).

(La traducción de Alianza conserva el término en francés).

En el capítulo XXXV hay una botica cuya puerta de cristal se viene abajo cada vez que alguien toca. Es entonces cuando el vendedor de remedios debe llamar para reponerla: «¿Oiga? ¿La casa Gershwin? ¿Harían el favor de ponerme otro cristal en la puerta de entrada? [...]»¹⁶⁸ (Vian, 2007: 175).

36.- «George Gershwin (1898-1937), célèbre compositeur newyorkais qui mêle musique syncopée et musique savante pour des comédies musicales et des mélodies commerciales. Vian l’oppose parfois à Duke Ellington et le qualifie de “Guère Souigne”!» (Vian, 1996 : 187)

36.- «Famoso compositor neoyorquino (1898-1937) que mezclaba la música sincopada con la música culta para comedias musicales y melodías comerciales. En ocasiones, Vian lo contrapone a Duke Ellington» (Vian, 2007: 175).

Las notas en las ediciones francesa y española son casi idénticas de no ser porque al texto español le falta un (otro) juego de palabras del texto francés. Y es que, al parecer, Vian llamaba a este compositor «Guère Souigne» (*Apenas Swing*) por similitud fonética con su apellido «Gershwin».

En el mismo capítulo, aún en la botica, «Detrás de Chick y de Colin se extendía un amplio fresco que representaba al vendedor de remedios fornicando con su madre, vestido de César Borja en las carreras»¹⁶⁹ (Vian, 2007: 176).

.- «Romano (1476-1507), hijo del futuro papa Alejandro VI, cardenal a los dieciséis años, capitán general de la Iglesia, asesino de todos sus enemigos antes de su decadencia bajo el reinado de Julio II. Él inspira a Maquiavelo para El príncipe»¹⁷⁰.

¹⁶⁷«C’est une image complètement stupide, vu que d’après le *Génie Civil* du 15 octobre 1944, contrairement à l’opinion courante, il n’y a que trois ou quatre des trente-cinq espèces de requins connues qui soient des mangeurs d’hommes» (Vian, 1996 : 184).

¹⁶⁸«Allô ! La maison Gershwin ? Voudriez-vous remettre une glace à ma porte d’entrée ? ! ! [...]» (Vian, 1996 : 187).

¹⁶⁹«Derrière Chick et Colin, s’étendait une vaste fresque représentant le marchand de remèdes en train de forniquer avec sa mère, dans le costume de César Borgia aux courses» (Vian, 1996 : 189).

¹⁷⁰Traducción de la autora del original : «Romain (1476-1507), fils du futur pape Alexandre VI, cardinal à seize ans, capitaine général de l’Église, assassin de tous ses ennemis avant sa décadence sous Jules II. Il inspira Machiavel pour *Le Prince*» (Vian, 1996 : 189).

En español no existe esta nota aclarando la referencia histórica a los Borgia (o los Borja, como se traduce en la edición de Cátedra) y a su vida de lujuria representada en el fresco de la botica. En ese decorado, Chick le enseña a Colin el último libro de Partre en el que ha gastado el dinero que le dio para casarse con Alise: «Se trataba de *Devolución de flores*, en tafiletería perlada, con láminas de Kierkegaard»¹⁷¹ (Vian, 2007: 178). En las notas a pie de página se aclaran varios aspectos:

37.- *Renvoi des Fleurs* : parodie «partrienne» de la chanson à succès de Paul Delmet (1862-1904), «Envoi des fleurs». Kierkegaard : Søren Kierkegaard (1813-1855), philosophe et théologien qui opposa au système de Hegel la vérité de la subjectivité. Il a influencé les philosophes existentialistes (Vian, 1996 : 192).

37.- «Parodia “partriana” de la exitosa canción de Paul Delmet (1862-1904) titulada Envoi de fleurs (“Envío de flores”)» (Vian, 2007: 178).

En primer lugar, se aclara que *Renvoi des Fleurs* (*Devolución de flores* o *Envío de flores*, según la edición) es una parodia de Vian (para Partre) a partir de una canción del compositor y cantante francés Paul Delmet, como mencionamos en la nota 23. Además de esta referencia musical, hay otra que se le escapa a la nota de la edición española y es la alusión a Kierkegaard, «filósofo y teólogo que opuso al sistema de Hegel la verdad de la subjetividad y que influenció a los filósofos existencialistas» (Traducción de la autora). Vemos que Vian mezcla aquí referencias musicales y filosóficas (camufladas bajo la apariencia de esas láminas que hacen parecer a Kierkegaard un ilustrador que no es) para describir el libro de Chick.

Al final del capítulo XXXIX, Zampamangos se dirige a su enfermera de la siguiente manera: «Gracias, Carronia –contestó el profesor–. ¡Puede retirarse! –añadió, y la enfermera se fue»¹⁷² (Vian, 2007: 188).

La nota a pie de página aclara de dónde procede este apelativo:

38.- «Dans Le Malade imaginaire de Molière, Argan appelle sa servante-infirmière Toinette de ce nom injurieux» (Vian, 1996 : 210).

38.- «En la obra Le malade imaginaire de Molière (El avaro / El enfermo imaginario, Madrid, Cátedra, 1998), Argan llama despectivamente a su sirvienta-enfermera Carogne (charogne > carroña, canalla)» (Vian, 2007: 188).

Las diferentes traducciones al español han sido «Carronia» (Vian, 2007: 188) y Caraña (Vian, 2011: 160) recogiendo más, quizás, este último el término despectivo al situarse entre «cariño» y «carroña».

¹⁷¹«C’était *Renvoi de Fleurs* en maroquin perlé, avec des hors- texte de Kierkegaard» (Vian, 1996 : 192).

¹⁷²«Merci, Carogne, répondit le professeur. Disposez ! ajouta-t-il, et l’infirmière s’en fut» (Vian, 1996 : 210).

En el capítulo XLII, Vian vuelve a recurrir a sus mitos del jazz para ilustrar las calles de la historia: «[...] se trataba de la calle Jimmy-Noone, y al pintar el rótulo habían imitado el del Mahogany Hall de Lulu White»¹⁷³ (Vian, 2007: 194). En esta cita hay dos referencias, una es el nombre de la calle y, otra, el lugar al que hace alusión el rótulo. En las notas se aclaran ambos:

39.- Jimmie Noone (1895-1944), excellent clarinettiste ; vétéran du style New Orleans, puis clarinettiste du Creole Jazz Band de King Oliver, à Chicago (1920).

Le Mahogany Hall fut un bordel somptueux de Storyville, le quartier chaud de New Orleans, au bon temps des débuts du jazz ; Lulu White fut la plus célèbre et pittoresque des «Madames», qui portaient robes du soir, perruque rousse, diamants et émeraudes. Louis Armstrong a enregistré un *Mahogany Hall Stomp* (1933) (Vian, 1996 : 221).

39.- Jimmy Noone (1895-1944) fue un excelente clarinetista. Primero fue veterano del estilo Nueva Orleans, y después clarinetista del Creole Jazz Band del King Oliver, en Chicago (1920). El Mahogany Hall era un suntuoso burdel de Storyville, el barrio “chino” de Nueva Orleans, en los comienzos del jazz; Lulu White fue la más famosa y pintoresca de las “madames”, por sus trajes de noche, su peluca pelirroja y sus diamantes y esmeraldas. Louis Armstrong hizo una grabación titulada Mahogany Hall Stomp (1933) (Vian, 2007: 194).

Poco falta por decir tras leer las notas, quizás que, a diferencia de ser un burdel lo que Chick encuentra al transitar la calle, el rótulo corresponde, en este caso, a una librería. Encontramos, pues, en este fragmento, nuevas referencias al jazz, a su historia y a sus locales.

Solo unas líneas más abajo, Vian menciona a un escritor que no sale muy bien parado, pues de él dice que «El librero estaba fumando la pipa de la paz, sentado sobre las obras completas de Jules Romain, que las concibió con ese fin»¹⁷⁴ (Vian, 2007: 194).

40.- «Pseudonyme de Louis Farigoule (1885-1972), écrivain particulièrement célèbre par les vingt-sept volumes des Hommes de bonne volonté, d'où ce calumet en relation avec le fameux «Paix aux hommes de bonne volonté !»(Vian, 1996 : 222).

40.- «Era el seudónimo de Louis Farigoule (1885-1972), escritor que se hizo especialmente famoso por los veintisiete volúmenes de su obra Les hommes de bonne volonté; de ahí esa pipa relacionada con la famosa frase “¡Paz a los hombres de buena voluntad!”» (Vian, 2007: 194).

En esta referencia literaria, de hecho, el librero fuma la pipa de la paz sobre las obras de Jules Romains, lo cual establece un tándem entre el escritor, su obra más conocida, la frase que de ella se ha hecho famosa y la actitud del librero.

Pasamos al capítulo XLIII, a estas alturas de la historia, ya en plena decadencia de recursos materiales, en plena pobreza, se cambian las exquisitas costumbres culinarias por

¹⁷³«[...] c'était la rue Jimmy-Noone et l'enseigne était peinte à l'imitation du Mahogany Hall de Lulu White» (Vian, 1996 : 221).

¹⁷⁴«Le libraire fumait le calumet de paix, assis sur les œuvres complètes de Jules Romains qui les a conçues pour cet usage» (Vian, 1996 : 222).

otras más humildes: «Es una receta de Pomiane. Gouffé es para los esnobistas. Y, además, se necesita mucho material»¹⁷⁵ (Vian, 2007: 197).

La nota a pie de página aclara quién era Édouard Pozerski de Pomiane:

41.- «Gastronome et critique de cuisine (1875-1964)» (Vian, 1996 : 228).

41.- «Gastrónomo y crítico de cocina (1875-1964)» (Vian, 2007: 197).

Efectivamente, Pomiane, fue un gastrónomo francés pero, además, trabajó temas de alimentación en el Instituto Pasteur y, gracias a su trabajo, acabó interesándose por la cocina. Escritor de numerosos libros de cocina, algunos de los cuales se relacionan con recetas de su familia polaca, fue muy conocido por ellos y por sus intervenciones en la radio en los años 30. La comparación entre ambos viene dada porque mientras Pomiane era un contemporáneo de Vian (aún vivía cuando se escribió *L'écume des jours*) y escribía obras como *La cuisine en six leçons* (1927) o, durante la ocupación nazi, con optimismo, *Bien manger quand même* (1942), Gouffé era (y es) todo un clásico. No solo por la antigüedad (1807-1877), sino porque sus libros de cocina fueron obras fundamentales, tanto es así que, incluso cuando ya estaba retirado, Napoleón III seguía solicitando sus servicios para las cenas de gala.

En el capítulo XLIV, Colin, que busca trabajo, se ve en medio de una discusión totalmente surrealista en la entrevista: «¡Vete! –gritó el director–. Secuaz de Satén»¹⁷⁶ (Vian, 2007: 204).

Este aparente insulto es otro juego de palabras difícil de entender si no es con la aclaración de las notas que nos ilustran en ambas ediciones, francesa y española:

42.- «Moquerie envers le drame de Paul Claudel, *Le Soulier de satin*, joué en 1943 ; titre croisé avec l'injure «suppôt de Satan» pour qualifier un agent diabolique» (Vian, 1996 : 240).

42.- «Burla sobre el drama de Paul Claudel *Le Soulier de satin* representado en 1943 (*El zapato de raso*, Madrid, Encuentro, 1992). Ese título se ha cruzado con el insulto francés “suppôt de Satan”, para calificar a un agente diabólico» (Vian, 2007: 204).

La obra de Paul Claudel, diplomático y poeta francés, estuvo siempre rodeada de una profunda inquietud religiosa. Al traducirse la obra mencionada por *El zapato de raso*, se pierde el juego de palabras entre *satén* y *Satán*. Sin embargo, al hacer la burla en español sí se utiliza la palabra *satén* que, aunque no guarda relación fónica con *raso*, sí guarda relación semántica. Así, esta referencia literaria ha sido traducida en uno de los casos por «Secuaz de Satén» (Vian, 2007: 204) siguiendo la expresión del francés y con explicación a pie de página

¹⁷⁵«C'est une recette à de Pomiane. Gouffé, c'est bon pour les snobards. Et puis, il faut un tel matériel pour ça !» (Vian, 1996 : 228).

¹⁷⁶«Va-t-en ! Criaît le directeur. Suppôt de Satin !» (Vian, 1996 : 240).

sobre la referencia literaria; mientras, en el otro caso, se ha optado por «Aborto de Satanás» (Vian, 2011: 184), perdiendo así la referencia al libro de Paul Claudel.

En el capítulo siguiente, el XLV, en una conversación de Colin con el «antigüetario» mientras prueban el pianocóctel, vuelve a mencionarse al tan admirado por Vian, Duke Ellington. Así, al preguntarle Colin si sabe algo de él, este le responde: «Sí –dijo el antigüetario–. Le voy a tocar el *Blues del vagabundo*»¹⁷⁷ (Vian, 2007: 206). La nota a pie de página nos acerca un poco más a esta pieza, indicando su año de grabación y los artistas acompañantes:

43.- «Enregistré par Duke Ellington, en 1929, avec ses grandes vedettes, Bigard et Hodges, etc.»(Vian, 1996 : 243).

43.- «Grabado por Duke Ellington en 1929, junto a sus grandes artistas Bigard y Hodges, entre otros» (Vian, 2007: 206).

Como curiosidad, destaquemos que el TO deja el título en francés (*Blues du Vagabond*), mientras que Verdegal Cerezo lo traduce al español (*Blues del vagabundo*) y Sastre Cid, en la edición de Alianza, lo publica en su título original, inglés (*Blues of the Vagabond*), aunque en apariciones posteriores lo traduce al español.

La siguiente referencia al jazz la encontramos solo unas líneas después: «Tocaba con extrema sensibilidad y las notas volaban, tan etéreas como las perlas del clarinete de Barney Bigard en la versión de Duke»¹⁷⁸ (Vian, 2007: 206). Y, nuevamente, encontramos información en las notas:

44.- «Barney Bigard (1906-1980), clarinettiste des années quarante qui se surpassait avec Duke Ellington» (Vian, 1996 : 244).

44.- «Barney Bigard (1906-1980), clarinetista de los años 40 que se superaba a sí mismo con Duke Ellington» (Vian, 2007: 206).

Boris Vian compara la manera de tocar del comerciante, con la de un famoso clarinetista, haciendo gala de sus amplios conocimientos musicales. De no conocer el lector a todos estos músicos, se puede deducir que se habla de grandes músicos pero, evidentemente, ello restará comprensión a la narración.

Lo mismo sucede en la siguiente página con las dos melodías que citamos a continuación: «Y si tocara *Misty Mornin* ' ? –propuso el antigüetario–. ¿Está bueno?»¹⁷⁹ (Vian, 1996 : 207).

¹⁷⁷«Oui, dit l'antiquitaire. Je vais vous jouer le *Blues of the Vagabond*» (Vian, 1996 : 243).

¹⁷⁸«Il avait un toucher d'une extrême sensibilité et les notes s'envolaient, aussi aériennes que les perles de clarinette de Barney Bigard dans la version de Duke» (Vian, 1996 : 244).

¹⁷⁹«Si je jouais *Misty Morning* ? proposa l'antiquitaire. Est-ce que c'est bon ?» (Vian, 1996 : 245)

45.- «Misty Mornin' : de A. Whetsol et Duke Ellington, enregistré à New York, en 1928, par «Duke Ellington and his Cotton Club Orchestra». (Vian, 1996 : 245).

45.- «Misty Mornin', de A. Whetsol y Duke Ellington, grabada en Nueva York en 1928 por “Duke Ellington and his Cotton Club Orchestra» (Vian, 2007: 207).

Y «El antigüetario se sentó de nuevo al piano y tocó *Misty Mornin'*. Ellos se lo bebieron; luego tocó *Blue Bubbles* y se paró [...]»¹⁸⁰ (Vian, 2007: 207).

46.- «Blue Bubbles : enregistré par Duke Ellington en 1927» (Vian, 1996 : 245).

46.- «Grabación de Duke Ellington de 1927» (Vian, 2007: 207).

En ambas notas se hace mención a dos obras musicales grabadas por Duke Ellington, todo ello en el texto probando melodías para su pianocóctel.

En el capítulo LI de la edición francesa, encontramos una nota inexistente en la española y es la que hace referencia a este fragmento: «En la pared colgaban diferentes armas: brillantes hornillos de carbón, fusiles de fuego, lanzamuertes de diferentes calibres y una colección completa de arrancacorazones de todas las medidas»¹⁸¹ (Vian, 2007: 223). La nota, que explicaremos a continuación, dice lo siguiente:

. - «On trouve des “alumelles” dans “L’isle des Ferremens” de Rabelais (Cinquième Livre, IX), puis des “lumelles” chez Jarry (Ubu roi, IV, 5 et V, 6)» (Vian, 1996 : 274).

Según esta nota—que dejamos, excepcionalmente, en V.O. por la complejidad de su traducción pero que explicaremos a continuación— en *L’isle de Ferremens* de Rabelais se encuentra una palabra parecida, «alumelles» y, coincidiendo con Vian, Jarry utiliza en una de sus obras «lumelles». Este término utilizado en francés, «lumelles», no está recogido en la lengua francesa. Así pues, en la traducción al español, Verdegal Cerezo ha optado por «hornillos de carbón» (Vian, 2007: 223), que es una de las acepciones encontradas en el diccionario Reverso para «alumelles», mientras que Sastre Cid lo traduce por «gemelos» (Vian, 2011: 213), asemejando la palabra francesa «lumelles» a «jumelles». En cualquiera de los casos, ninguna de las dos traducciones parece tener sentido en una frase que, repetimos, comienza diciendo: «En la pared colgaban diferentes armas: [...]» (Vian, 2007: 223). Si recurrimos a la primera acepción del diccionario Linternaute, así como al del CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales) veremos que puede, efectivamente, ser un arma, ya que ambas definen «alumelles» como una «lámina de cuchillo o de espada fina y

¹⁸⁰«L’antiquaire se remit au piano et joua *Misty Morning*. Ils le burent. Puis il joua encore *Blue Bubbles* et s’arrêta [...]» (Vian, 1996 : 245).

¹⁸¹«Des armes variées pendaient au mur, des lumelles brillantes, des fusils à feu, des lance-mort de divers calibres et une collection complète d’arrache-cœurs de toutes les tailles» (Vian, 1996 : 274).

larga»¹⁸². No obstante, no perdemos de vista que Vian no dice «alumelles», sino «lumelles», con lo cual el posible desacierto en la traducción podría estar justificado con un juego del absurdo, al que también era muy aficionado el autor.

La siguiente nota ya ha sido explicada más arriba, cuando aludíamos a los pseudotítulos de Partre, solo añadiremos aquí el contexto, en el capítulo LIV: «[...] pero el dinero de los impuestos le resultaba más útil en forma de un ejemplar del *Hoyo de Santa Paloma*»¹⁸³ (Vian, 2007: 233).

47.- «Último de los pseudotítulos de las obras de Sartre; en este caso, transposición cómica y ciertamente original de *El ser y la nada*: el “hoyo” remite a la nada y la “paloma” del Espíritu Santo al ser» (Vian, 2007: 232).

Es una nota que solo aparece en la edición española. De los siete pseudotítulos, cinco remiten a *La náusea* y dos, incluido este, a *El ser y la nada*.

En el mismo capítulo, cuando Alise entra en la taberna en busca de Partre, encuentra a un tal «[...] Don Evany Marqué, el famoso jugador de besabol [...]»¹⁸⁴ (Vian, 2007: 235-236).

Este nombre procede de un anagrama que, a su vez, procede de otro anagrama, como aclaran las notas a pie de página:

48.- «Anagramme de Raymond Queneau ; cf. le poème «Don Evané Marquy» de celui-ci dans *Les Ziaux* (Oeuvres complètes I, La Pléiade, Gallimard, p. 51)» (Vian, 1996 : 298).

48.- «Anagrama del escritor Raymond Queneau; cfr. el poema “Don Evané Marquy” de su obra *Les Ziaux*» (Vian, 2007: 235).

Como con Jean Paul Sartre (Jean-Sol Partre), aquí también hace Vian una transposición de las letras del poema *Don Evané Marquy*, y crea *Evany Marqué*, dando vida a un personaje de su propia ficción. Con esta referencia literaria, rinde homenaje a uno de sus grandes amigos, Raymond Queneau, otro de los innovadores de quien Vian aprendió mucho y quien a punto estuvo de ocupar el lugar de Partre en *L'écume des jours*. Para hacernos una idea de las similitudes en las obras de Vian y de Queneau, aclararemos solamente los juegos de palabras descritos en las notas: *Les Ziaux*, obra de 1943, es un poemario cuyo nombre surge a partir de *les eaux* (las aguas) y *les yeux* (los ojos), temas que recorrerán toda la obra. Aunque es muy habitual en Queneau utilizar comienzos en z, propios de la pronunciación francesa, en el caso de este poemario, el autor reconoce que el término ya aparecía en «la *Geste de Chyprois*, una recopilación de crónicas escritas en los siglos XIII y XIV y

¹⁸²«lame de couteau ou lame d'épée, fine et de longue taille» (Reverso) / «lame de couteau ou lame d'épée longue et mince» (CNRTL).

¹⁸³«Mais l'argent des impôts lui était plus utile sous la forme d'un exemplaire du *Trou de Sainte Colombe*» (Vian, 1996 : 291).

¹⁸⁴[...] «Don Evany Marqué, le joueur de baise-bol célèbre [...]» (Vian, 1996 : 298).

publicadas en 1887» (Moñño Sánchez, 2014). El poema que da nombre al jugador de «besabol» de Vian, por su parte, «es un poema en el que cada verso se compone de permutaciones del nombre del autor» (Moñño Sánchez, 2014).

En el mismo capítulo, al final, cuando Alise clava el arrancacorazones en el pecho de Partre, descubre que «[...] su corazón tenía forma de tetraedro»¹⁸⁵ (Vian, 2007: 237).

49.- «Dans une note de 1946, Vian retient la valeur sacrée du tétraèdre : selon les pythagoriciens, le feu était formé de tétraèdres» (Vian, 1996 : 301).

49.- «En una nota de 1946, Vian defiende el valor sagrado del tetraedro, al igual que los discípulos de Pitágoras, para quienes el fuego estaba formado de tetraedros» (Vian, 2007: 237).

Esta es una referencia a la historia de las matemáticas y, a su vez, tiene algo de poético por lo que ello significa: un corazón ardiente, si se relaciona el tetraedro con el fuego.

Y, en esta «línea de fuego» en la que sigue Alise, en su afán de acabar con toda tentación para Chick, en el capítulo LVII, va destruyendo todo aquello que tenga que ver con Partre. En una de las librerías que quema, «[...] luego arrojó sobre las llamas una docena de libros de Nicolás Calas»¹⁸⁶ (Vian, 2007: 238).

Este autor, como se nos explica en las notas que le siguen, tiene mucho que ver en el contexto de llamaradas en el que se encuadra en *L'écume des jours*:

50.- «Auteur en 1938 de Foyers d'incendie (Paris, Denoël), essai philosophique d'inspiration à la fois freudienne, marxiste, surréaliste et nietzschéenne. Des notes de Vian témoignent de son intérêt ironique pour cet essai» (Vian, 1996 : 304).

50.- «Autor de Foyers d'incendie (1938), ensayo filosófico de inspiración freudiana, marxista, surrealista y nietzscheana a la vez. Algunas notas de Vian dan testimonio de un interés irónico por su parte hacia dicho ensayo» (Vian, 2007: 238).

Foyers d'incendie, literalmente «Focos de incendio» ha sido traducida al español de modo literal, aunque también se ve en otras bibliografías como *Los fuegos de Arson*. Dentro de la ironía mencionada en estas notas, referidas al escritor greco-americano Nikos Kalamaris, también conocido como Nicolas Calas, uno de sus seudónimos, se puede incluir que el párrafo en el que se cita hace alusión a avivar un fuego con sus libros. Es una referencia literario-filosófica con el toque burlesco de Vian.

Llegamos al último capítulo, el LXVIII, y la obra acaba con la siguiente frase: «Se acercaban, cantando, once niñas ciegas del orfanato de Julio el Apostólico»¹⁸⁷ (Vian, 2007: 255).

¹⁸⁵«[...] son cœur avait la forme d'un tétraèdre» (Vian, 1996 : 301).

¹⁸⁶«[...] puis précipita dans les flammes une douzaine de Nicolas Calas» (Vian, 1996 : 304).

¹⁸⁷«Il venait, en chantant, onze petites filles aveugles de l'orphelinat de Jules l'Apostolique» (Vian, 1996 : 335).

51.- On sait qu'on attribue faussement les thermes du boulevard Saint-Michel, près du musée de Cluny, à saint Julien l'Apostat. Il semble que Vian fasse ici un clin d'œil aux habitués du quartier Latin, en même temps qu'à un de ses saints préférés – ironiquement –, saint Jules qui présida à la naissance de son fils Patrick, le 12 avril 1942 (Vian, 1996 : 335).
51.- Las termas del bulevar parisino de Saint-Michel se atribuyen en falso a San Julián el Apóstata. Es como si Boris Vian quisiera hacerles un guiño a los asiduos del barrio latino, a la vez –irónicamente– que a uno de sus santos predilectos, San Julio, en cuya festividad nació su hijo Patrick, el 12 de abril de 1942 (Vian, 2007: 255).

Como vemos, la aparición de esta variante de San Julián el Apóstata, podría ser una referencia, además de religiosa, personal.

Al acabar el libro, Vian deja escritas las supuestas fechas de comienzo y fin de escritura de la obra, así como el lugar en el que lo escribió, práctica habitual en literatura: «Memphis, 8 de marzo de 1946. Davenport, 10 de marzo de 1946»¹⁸⁸ (Vian, 2007: 255). Sin embargo, las notas a pie de página precisan lo siguiente:

52.- Rappelons que Vian n'est jamais allé aux États-Unis, et n'a pas écrit son roman en deux jours ! Memphis et Davenport, comme La Nouvelle-Orléans qui suit l'Avant-propos, insistent sur les références jazziques du roman : le jazz est né dans cette dernière ville – la première citée, évidemment –, puis s'est répandu en remontant le Mississippi – particulièrement à Memphis, Tennessee – avant de conquérir le Midwest, Chicago, Kansas City et Davenport, ville natale d'un trompettiste blanc que Vian prit un temps comme modèle, Bix Beiderbecke (1903-1931) (Vian, 1996 : 335).

52.- Recordemos que Vian no estuvo nunca en los Estados Unidos, y que tampoco escribió esta novela en dos días. Memphis y Davenport, al igual que la Nueva Orleans del preámbulo, insisten en las alusiones sobre el jazz que aparecen en la novela (Vian, 2007: 255).

Así pues, tanto los lugares como las fechas son ficticias. Lo que sí nació en Memphis fue algo a lo que hace referencia a lo largo de toda esta obra: el jazz. Davenport fue una de las ciudades conquistadas por dicho género musical, y también fue la ciudad de Bix Beiderbecke, un trompetista blanco de los preferidos de Vian (esta información se incluye en la nota en francés).

Concluimos este apartado sobre las referencias resaltando la carga cultural que Vian pone en sus páginas, en las que destaca, principalmente, temas de literatura –encabezados por la figura de Sartre (o Partre)– y musicales, centrados en el jazz. También hay que añadir otro tipo de referencias culturales como son las matemáticas, las religiosas –a las que le hemos dedicado un apartado entero–, las culinarias y hasta las mitológicas.

Aunque, para muchos lectores, la inclusión de las notas a pie de página es un factor bastante molesto porque ralentiza la lectura, en una obra tan cargada de alusiones a conceptos externos a veces no basta con una buena traducción pues, en ocasiones, es imposible recoger todo el significado. Este es el caso de *L'écume des jours* donde, como hemos comprobado, se hace necesaria una explicación adicional que se encuentra en dichas notas. Con ellas, las

¹⁸⁸«Memphis, 8 mars 1946. Davenport, 10 mars 1946» (Vian, 1996 : 335).

referencias, los juegos de palabras y, en definitiva, el sentido, quedan totalmente claros para el lector.

5.2.3.3. En la película de Belmont

Belmont comienza con una imagen de Alise cogiendo de la basura un manuscrito de Partre y de Chick arrebatándoselo. Alise está tan obsesionada por el escritor como Chick. La habitación de este último está repleta de sus libros, la pareja toca las encuadernaciones como si de un tesoro se tratase. Poco después, fuera de la casa, Chick es muy cortés con una señora negra por la calle, la acompaña hasta un gran coche con un paraguas que, posteriormente, la señora le regalará y que él utilizará en una librería para pagar un libro. Esto será lo único que pueda permitirse Chick. El librero, un señor que fuma pipa y lee con lupa le enseña ropa interior de Partre, pero esta es demasiado cara para la economía de este personaje. Aun así, le dice que vuelva, que espera una pipa y unas gafas del célebre escritor.

Vemos que Belmont decide comenzar con Chick, y no con Colin. Y desde el principio trabaja la referencia de Partre. El hecho de que Belmont introduzca un personaje negro desde el principio puede tener que ver con la relación que presenta Vian en su novela a la imagen americana. Unas escenas más adelante, después de presentar a los otros personajes masculinos –que analizaremos enseguida– vuelve a aparecer Chick que, con el dinero que le da Colin para casarse con Alise, consigue las gafas y la ropa interior de Partre, ante la indignación de Alise. Casi todas las escenas relacionadas con Chick, van a tener que ver con esa imagen obsesiva hacia Partre. Tanto se cubre de elementos de él que, cuando Alise decide acabar con la vida del escritor, a quien mata es a Chick.

Al siguiente personaje que presenta es a Nicolas, y la siguiente referencia es Gouffé, de quien Nicolas prepara una receta, como en el libro. Es entonces cuando aparece Colin, acostado sobre las teclas de su pianocóctel, y tocando una melodía de Ellington después (siguiente referencia exacta a la de Vian).

Respecto a ellos, el personaje de Nicolas, que Vian describe como alguien con estilo, refinado y físicamente con cierto parecido a Johnny Wëismuller, es interpretado por Bernard Fresson. Notamos cierto esfuerzo del director por asimilar el personaje a la imagen física descrita por el autor. Como en la novela, comparte con Colin su gusto por el jazz y por las mujeres y, con Chick, el conocimiento de la obra de Partre; también habla en tercera persona a Colin. En las imágenes 10 y 11 del Anexo se ofrece una comparativa fotográfica de los actores mencionados.

Colin es descrito por Vian con un parecido físico a Robert Hutton, de Hollywood Canteen. Aunque Jacques Perrin, conocido actor francés que interpreta a este personaje, en

otro tiempo apareció rubio, no es el caso en *L'écume des jours*, aunque sí comparte con Hutton ese aspecto angelical y de niñez que también transmite la obra de Vian. Ver ilustraciones 12 y 13 del Anexo.

En esta adaptación, la relación entre Nicolas y Colin es, como sus nombres –el segundo diminutivo del primero– de adulto y de joven (al que le queda mucho por madurar). Tanto es así, que hay escenas en las que se agrava esta imagen, como aquella en la que Nicolas da de comer a Colin y lo trata como a un bebé, u otra en la que Colin pretende que sea Nicolas quien pida matrimonio a Chloé por él y Nicolas le responde que ya es mayor.

El modo de conocer a Chloé no sucede como en la novela, sino en exteriores, durante un paseo en bici con Nicolas. Chloé pasea con unas monjas y un grupo de niños, Colin la ve y se enamora. Nicolas, con sus artes, despista a la monja, y Colin se acerca a ella. El personaje de Chloé, interpretado en esta adaptación por Annie Buron es, como la describe Vian, morena y de aspecto feliz. Al menos al principio; cuando enferma, todo se entristece. Su habitación está llena de flores suspendidas, hay una rana en una pecera, Chloé intenta beberse el agua que ve a su alrededor. Esta Chloé nos hace pensar más en esa *Canción del pantano* que subtitulaba *Chloe* de Ellington (tal y como se comentó en la nota 18). Belmont da a este personaje un final igual de trágico, aunque con un poco más de protagonismo. Chloé sale de casa con un alegre vestido rojo, bebe toda el agua que le apetece, baila el *biglemoi* con un desconocido (negro) y, antes de morir, va a buscar a Colin, con quien muere en medio de una declaración de amor. Suponemos que el director ha querido destacar a este personaje femenino y quitar un punto de dramatismo a su final.

Vemos pues, que, además de introducir a los personajes principales, aunque en diferente orden, Belmont hace, desde el principio, alusiones a la imagen gastronómica, con Gouffé, que es otro de los personajes de esta historia. Se nombra a Ellington cuando Colin y Chick están delante del pianocóctel, pero las referencias al jazz son mínimas en comparación con la novela. La música utilizada en esta adaptación tampoco está relacionada con obras conocidas de jazz. En cuanto a las referencias literarias, además de Partre, hay una escena de Chick recitando versos en lo alto de una montaña que podría aludir al *Juramento de la montaña* de la baronesa Orczy, mencionado en la nota 30.

Por lo demás, se pierde gran parte de las imágenes culturales significativas expresadas en el libro: Molitor no se menciona y el patinaje es sustituido por una especie de cancha de tenis en la que los jugadores usan granadas en vez de pelotas, quedando presente algo de la crítica militar presente en la obra. No está tan presente el existencialismo de la época ni aparece la famosa conferencia de Sartre del 45. Aunque, eso sí, la película acaba con los chicos de un colegio cantando en coro por la calle, lo cual podría coincidir con el final del

libro, en el que se habla de esas «once niñas ciegas del orfanato de Julio el Apostólico» (Vian, 2007: 255) que se acercaban cantando.

Con esto, podemos concluir que Belmont deja atrás bastantes imágenes a las que hace alusión Vian y, aunque menciona los dos grandes temas que componen la mayoría de las referencias culturales de la obra –la literatura y el jazz– lo hace de un modo bastante vago. Tanto, que hasta los más importantes resultan prácticamente imperceptibles.

5.2.3.4. *En la película de Gondry*

La adaptación de Gondry comienza exactamente como el libro, con Colin en el baño. Este bucea buscando el tapón de su bañera. Gondry juega con los detalles y la música del mismo modo que Vian juega con los adjetivos para crear una escena de alegría. La película empieza con fondo musical de Duke Ellington & His Orchestra: la pieza elegida es *Take the A train*. Colin, aunque tiene aspecto jovial y simpático, no es rubio, como en la descripción de Vian; el personaje es interpretado por Romain Duris.

El siguiente personaje presentado es Nicolas, que atiende a muchas de las características descritas por Vian –elegante, respetuoso, discípulo de Gouffé– aunque, en este caso, se puede parecer a Johnny Weismüller en la corpulencia, pero no en el rostro, ya que es negro (Omar Sy). Para Gondry era importante representar la diversidad no solo por sí misma, sino porque era importante para Vian y, además, afirma que tiene sentido cuando hablamos del jazz. También quería formar parejas, algo que no es habitual en Estados Unidos. Así, el personaje de Alise, la sobrina de Nicolas, es interpretado por Aïssa Maïga.

Nicolas, que ya hemos visto que, en sí mismo, lleva implícitas alusiones a imágenes culturales, aparece antes del segundo minuto de la película e introduce otras referencias al jazz: cuando limpia la mesa, coge un disco de vinilo, sube a la azotea, le sopla el polvo y lo lanza al aire. A esto se le van intercalando imágenes de un edificio desde cuyas ventanas sale un señor negro tocando una trompeta –de la que, a su vez, sale una anguila– o vídeos en blanco y negro de orquestas de jazz.

Gouffé tampoco tarda en aparecer (minuto 3:47). Interactúa con Nicolas en tiempo directo, Colin avisa de la salida de la anguila por el grifo y va a buscar el dentífrico de piña para atraer a la anguila. Gouffé se cita con Nicolas en la nevera y le da una piña. Entonces la atrapa antes de que venga Colin. Para coger las verduras que le indica Gouffé, Nicolas abre una puertecita con un pequeño huerto, desde donde el ratón de la historia le alcanza una cajita de tomates de su tamaño. Al mismo tiempo, Gouffé le dice a Nicolas que le ponga unas especias, este las elige de una rueda de bicicleta en la que están todas dispuestas, pero no las encuentra. Gouffé se la alcanza desde dentro de la pantalla.

El tercer personaje en aparecer (realmente como en el libro, aunque se hable de él antes) es Chick, interpretado por Gad Elmaleh. Al abrir la puerta, se ve primero que nada un libro con la cara de Partre, delante la cara de Chick, lo que nos introduce la siguiente referencia cultural –Jean Paul Sartre– y la obsesión de este personaje por el escritor. Chick saluda y se queda algo perplejo ante el saludo de Nicolas, medio en inglés. Con esto se apoya la nota a pie de página que define a Nicolas en la edición francesa, asemejándolo al «[...] Jeeves de P. G. Wodehouse, consejero, profesor de elegancia y providencia de su joven señor [...]»¹⁸⁹ (Vian, 1996: 23). Chick cuenta que ha conocido a Alise en una conferencia de Jean Sol Partre mientras Nicolas, que está abriendo el vino en la cocina, sonrío. Luego le cuenta a Colin el diálogo existencialista que mencionamos en el libro de Vian: «[Chick al ver que Alise le contestaba a todo “yo también”] Así que, al final, solamente por tener un experimento existencialista, le dije: “Me gustas mucho” y ella dijo: “¡Oh!”»¹⁹⁰ (Vian, 2007: 96).

Cuando ya Chick se ha marchado, Colin le enseña un disco a Nicolas y están de acuerdo en poner a Duke Ellington, la canción elegida es Chloé, nueva referencia cultural, también de las fundamentales del libro, como preludio al personaje que será presentado a continuación.

En la fiesta que organiza Isis, y también como ocurre en la historia de Vian, la anfitriona se lleva a Colin y le presenta a Chloé (Audrey Tautou), Colin le pregunta que si está arreglada por Duke Ellington y se va. Isis saca «petits fours», (traducido por «pastas» en la edición española (Vian, 2007: 116) pero esto significa, literalmente, «hornitos» y, justamente, jugando con las palabras como lo hace Vian, trae en la bandeja pequeños hornos desde donde hay que sacar el dulce. Este ejemplo no está contemplado anteriormente, porque no era relevante en términos escritos, pero nos parece algo reseñable a la hora de llevarlo a imagen, desde el punto de vista cultural, puesto que sería un dato que escaparía a espectadores de habla no francesa.

Nicolas pone un disco, en la pantalla aparece Duke Ellington hablando inglés y tocando Chloé. Hasta ahora, vemos que las referencias a Ellington son casi tan frecuentes como en la obra escrita.

Pero no es la única: en la casa de Colin, este y Chick comen. Chick dice que ha encontrado «une édition pharmaceutique du *Choix préalable avant le Haut-le-Cœur*» (Vian, 1996, 78), utiliza las mismas palabras que Vian para el pseudotítulo de Partre, salvo que modernizado con la «edición farmacéutica». Saca entonces unas pastillas, toman dos con

¹⁸⁹ Traducción de la autora del original : « [...] Jeeves de P. G. Wodehouse, conseiller, professeur d’élégance et providence de son jeune maître [...] » (Vian, 1996 : 23).

¹⁹⁰«[...] Alors, à la fin, juste pour faire une expérience existentialiste, je lui ai dit : – «Je vous aime beaucoup» – et elle a dit : – «Oh !» (Vian, 1996 : 37).

champán y Chick relata un capítulo. Están drogados, no entienden lo que dice Nicolas, que trae más champán. Hablan de existencialismo, del dinero que cuestan las pastillas, Chick dice que puede dejarlo cuando quiera, pero cuando Colin le sugiere que lo deje enseguida él dice que es una cuestión de compromiso moral.

Gondry opinaba que, en la actualidad, costaría hacer creer una adicción a Partre (Sartre), como filósofo, por eso introduce una adicción más creíble como es el tema de las drogas. Así pues, mantiene la imagen de todo lo que representa Partre en la novela, pero con un consumo de su obra a través de sustancias ilegales. Mantiene, además, el humor de la obra de Vian, con multitud de enumeraciones absurdas.

Más adelante, después de la boda de Colin y Chloé, Nicolas les lleva el desayuno a la cama y les anuncia que van a Molitor, Chloé especifica que se trata de patinaje. Con esto, se introduce ese lugar tan apreciado por Vian, con el mismo matiz diferente de la realidad que presenta el libro, es decir, convertido en pista de patinaje en vez de ser una piscina.

Otra referencia que recoge, ausente en la adaptación de Belmont, es la conferencia de Partre. Entre una multitud de gente, se puede leer en un cartel: «L'êtré fainéant & le Prix de l'essence». Recordemos que dos de los pseudotítulos de Partre hacían alusión a *El ser y la nada*, de Sartre. La primera parte de la frase de este cartel es una creación de Gondry, al estilo de Vian, que guarda similitud fónica con el original de la obra mencionada *L'êtré et le néant*. El resto, forma parte del absurdo, como muchos de los pseudotítulos inventados por Vian.

En estos dos momentos, queda representada la imagen militar de la que habla Vian: en Molitor, como en la novela, donde se ve a unos soldados con armas y en ese instante después de la conferencia multitudinaria de Partre, que se convierte en caótico: aparecen tanques con patas desde los que salen policías por una puerta octogonal, Chick llama a Alise a gritos, la gente se cuelga por las ventanas, la policía les dispara, Chick y Alise entran por detrás, las máquinas de limpieza se llevan a los muertos. Isis, también está con ellos, entran todos por un subterráneo y ven llegar a Beauvoir (muy parecida a la real) con Partre. Partre lleva unas gafas grandes, uno de sus ojos exagera su estrabismo en una especie de pantalla. El escritor da su conferencia, que es más bien una entrevista, subido a un atril en forma de una pipa que sale de una imagen de su cara. Él, a su vez, también tiene una pipa. Chick se muestra satisfecho con un enorme micro y unos auriculares desde los que graba la conferencia. Los focos pasan por el recinto, es una iglesia –previamente se ha visto a uno de los representantes eclesiásticos de la boda en la conferencia–. La pipa en la que está subido Partre se cae cuando algún fanático se cuelga. Chick va detrás con el micro.

Con esta escena vemos otra imagen importante, aunque secundaria, olvidada también en la adaptación de Belmont: «la duquesa» de Beauvoir. Se mezclan a las imágenes militares,

instituciones eclesiásticas, hacia todas las cuales Vian no profesaba mucho afecto.

En otra escena, posterior, la cámara deja ver que están en la rue Botzaris, en el distrito 19 de París, por lo que el parque que se ve de fondo es el de Buttes Chaumont. En la boca de metro, Colin y Chloé esperan a Isis, Alise y Chick, que también llegan con sus patines, y Chick escuchando la grabación hecha a Partre. La estación de metro es Erroll Garner, una estación que no existe en París pero que Gondry, como hace Vian con algunas calles y avenidas, ha introducido en la película en este lugar para rendir homenaje a personalidades estadounidenses del jazz, en este caso, a un pianista.

En cuanto a la utilización de espacios por Gondry, es decir, la decisión sobre el uso de lugares de Estados Unidos o de París, hay que decir, además de esto, que Estados Unidos aparece en el pasillo del piso de Colin. En un principio, este pasillo es un guiño al pasaje parisino entre Printemps y boulevard Haussmann, donde la abuela del director lo llevaba cuando era pequeño y que a él le gustaba especialmente, pero lo hizo con una especie de vagón, como los *diners* (cafés restaurantes) en Estados Unidos, y se convirtió en una forma de homenajear el amor de Vian por América, como es ejemplo el jazz, o esas fotos en las que le vemos con Miles Davis y Duke Ellington, dice Gondry.

Por otra parte, aunque estaba seguro de que, para las ventas en el extranjero, a producción le habría gustado que mostrase la imagen de Torre Eiffel, prefirió lugares más ligados a su experiencia, como la sala de los espejos del muso Grévin (de cera), donde rodaron una escena de baile, o el gran fresco que representa todas las ciudades de París, situado frente a la estación de Lyon, que fue grabado desde una grúa y luego reproducido en pequeño, en el pasillo del piso, como escenario del ratón de la historia, representado por Sacha Bourdo. También quiso utilizar el «agujero» de Les Halles en construcción, porque le traía a la memoria recuerdos de cine, como *Le locataire* (1976), de Roman Polanski, donde el personaje camina por el borde y también recuerdos personales, porque ha quedado abierto toda su juventud. Y no podemos olvidarnos del túnel de *la Petite Ceinture*, esa zona medio abandonada, alrededor de la cual se han ido construyendo tranvías, cerca de donde vivió mucho tiempo, que fue el lugar elegido para rodar la escena del primer beso.

El momento en el que aparece el profesor Zampamangos (Mangemanche), que es un cameo de Gondry, hay otra alusión a una referencia exacta a la de la novela: cuando entra con Colin a la habitación, que es redonda, él dice que se debe a Duke Ellington y le pregunta si conoce *Slap happy*. Como vemos, todo remite a imágenes que muestra Vian en su novela.

Posteriormente, en la consulta médica, se ve un nenúfar instalado en el pulmón derecho de Chloé. Además de respetar la extraña enfermedad que describe Vian con esa imagen del nenúfar, Gondry opta por intensificar un poco el carácter de Chloé, que en el libro solo se ve a

través de los ojos de Colin. Afirma que para él era necesario que ella existiese, ya que sabe lo que es estar en una relación con una persona enferma. Así, ese momento de enfado de Chloé con Colin durante su enfermedad, que no está en el libro de Vian, procede de su experiencia. Del mismo modo, es probable que Vian haya sacado esta afección en el pecho de su propia experiencia, pues desde pequeño padeció del corazón.

A la salida de la consulta, los recoge Nicolas con el coche, música triste –pero no de los conocidos del jazz que nombra Vian, sino esta vez *Spring*, de Mia Doi Todd– y caras tristes. Nicolas pregunta qué tiene, y dice que no es el marido, pero sí parte del equipo. El resto de la escena sucede como en el libro.

Nicolas le dice a su sobrina que está muy guapa, ella contesta que el vestido se lo regaló Chick, y que era de la duquesa de Bovouard (Beauvoir), que lleva su misma talla. Aunque lo compró porque tenía un papel de Partre en un bolsillo. A Alise le cuesta caminar, la casa se ha convertido en un camino de tierra. Dice que lo mejor es un broche que descubrió en el otro bolsillo, con el que se va a hacer un collar, esto último es un añadido de Gondry.

En la siguiente escena, Nicolas acompaña a Chloé al tren –escena ausente en el libro– esta le dice que se ocupe bien de Colin, y que nunca le diga que ella le ha dicho esto. Música *Nenufin*, de Étienne Charry. Vemos la aparición de varias referencias, ambas repetidas, a Sartre y a Beauvoir, todo con fondo musical, nuevamente ajeno a las referencias de jazz de Vian.

Chick intenta limpiar, sin éxito, una mancha de grasa de la mesa de madera de Colin. Lejos de los lujos culinarios, Nicolas viene con una sartén grasienta y tres salchichas quemadas (les ha puesto ácido nítrico) que parece que tienen vida propia. Colin rompe el plato intentando partirlas. Chick pregunta si la receta es de Gouffé y Nicolas responde que Gouffé es para snobs. Como en el libro, Gondry refleja el retroceso: ya no se pueden cocinar recetas de Gouffé por la situación en la que se ve sumido Colin.

Colin le dice que diga la verdad y dice, con pena, que la tele y el horno se fusionaron y crearon un «Gouffé rôti» (Gouffé asado). Gondry conserva, dentro de la triste situación de pobreza y de enfermedad, la imagen humorística que caracteriza a la novela en muchos momentos.

En una escena posterior, un señor mayor, mulato, habla en inglés mientras toca el pianocóctel de Colin. A pesar de que pueda parecer un músico de jazz, la canción que toca tampoco es un clásico de los que aparecen en la novela, es *Sophisticated lady* (versión pianococktail), de Romain Duris. Con la misma música se ve a Chloé en el campo, en una hamaca, cantando, al tiempo que Colin se toma una copa y canta, entre lágrimas. Chloé vuelve. Con esto seguimos añadiendo banda sonora no clásica, por así llamarla, a la

adaptación de Gondry.

También sucede la escena de acercamiento entre Alise y Colin pero, en esta adaptación, Chloé ve reflejada a la pareja, besándose. Mientras, Chick está inhalando el humo de una audición de Partre y se ve que el disco que escucha es «L'étrier et la nébulosité» (nueva referencia a *L'être et le néant*).

Alise camina por la calle, entra en la cafetería y se sienta frente a Partre, con voz radiofónica, le dice que no publique el libro, Partre no cede, se quita las gafas y en el ojo derecho se ve cerrado, borroso, como si llevara un parche. Alise le clava el arrancacorazones, quema el libro y se va. La policía entra y derriba la puerta de Chick. Alise sigue sacando los corazones de los librerías que vendían objetos de Partre a Chick, en este caso quema el corazón después de extraerlo. No hay referencias a las matemáticas, ni a la imagen del tetraedro, pero sí al artefacto creado por Vian, el arrancacorazones, y al estrabismo de Sartre.

Tras el título de la obra y el autor («un film de Michel Gondry»), este elige acabar con una melodía clásica de jazz. Así pues, sale Duke Ellington tocando *African flowers*.

Para concluir, podemos decir que en esa adaptación de 2013 observamos que se respetan muchas de las referencias e imágenes que encontramos en la novela de Vian. En primer lugar, los nombres de los protagonistas, la mayor parte de las veces con una carga cultural (casos de Chick, Nicolas y, sobre todo, Chloé) y además la forma de ser implícita en esa descripción, como la corrección en Nicolas y la delicadeza en Chloé. No obstante, Gondry se atreve a introducir algunas modificaciones, como una Chloé con más personalidad, fruto de la experiencia personal del director.

También nos encontramos, en esta adaptación, importantes referencias e imágenes literarias y culinarias de la novela de Vian, como Gouffé, Partre y su conferencia más famosa, Beauvoir, que le acompaña, e incluso algunos pseudotítulos de la obra de Sartre diferentes a los de Vian, pero con clara referencia a los títulos conocidos. Al parecer, Gondry pensó en un filósofo más actual, pero no encontró un equivalente al que se le pudiera rendir tanto culto. Afirma que le vino a la mente Steve Jobs, con toda su cultura de la manzana y esa mezcla de consumo y de tecnología, pero rodaba en fechas cercanas a su muerte y le pareció que la idea pasaría de moda. Entonces volvió a la idea de Sartre y la representó envuelta en una adicción con sustancias ilegales.

En cuanto a la música, para Gondry era importante trabajar con un compositor que no se dejara influenciar por Duke Ellington, por eso eligió a Étienne Charry. Sobre todo, no quería que llevara el jazz a sus melodías porque, como ya dijimos, opinaba que eso podría haber dado a la película un aire anticuado. Así, introduce en su obra alusiones a canciones y músicos de jazz, pero actualiza la BSO de la película con otros temas.

Con respecto a los escenarios, ha intentado mantener a distancia las imágenes retro, todo lo referente a la *rive gauche* parisina, así como lo más típico de su paisaje, como la Torre Eiffel que, si bien sabe que habría sido apreciado por un público extranjero –y por el equipo de producción–, ha preferido elegir lugares que tenían un valor personal para él, como Les Halles, el túnel de *La Petite Ceinture* o el museo Grévin. También refleja el gusto tanto suyo como de Vian por Estados Unidos con esa casa de Colin en forma de café restaurante americano, por ejemplo, y con la pareja formada por Omar Sy y Aïsa Maïga (en los papeles de Nicolas y Alise), para recoger la diversidad.

5.2.3.5. Conclusiones

L'écume des jours se caracteriza por ser una obra cargada de originalidad, de expresividad, de descripciones y de referencias culturales representadas a través de multitud de imágenes. Por estas referencias culturales, entendemos las alusiones a obras literarias, a temas filosóficos, matemáticos y hasta mitológicos.

Hay otras referencias en la obra que no responden a lo que entendemos tradicionalmente por esta denominación. Son las referencias personales a la vida del autor: nombres de personajes relacionados con amigos de su juventud, mención de músicos especialmente admirados por él y de donde surge otro nombre, el de la protagonista femenina, Chloé, pieza musical importante en la creación de Duke Ellington.

Hay dos temas recurrentes en las referencias culturales de esta novela: la imagen de la literatura, en concreto, la de Jean Paul Sartre, y el jazz. Vian comenzó admirando a Sartre, pero pronto empezó a burlarse del existencialismo de la época que este representaba. En las distintas referencias a Sartre que se hacen, no solo se burla de este aspecto, sino también de alguno físico del autor, por ejemplo, y tal como recoge la edición de Cátedra en nota a pie de página, el anagrama que hace Vian de su nombre para esta obra (*Jean-Sol Partre*) es una alusión a su estrabismo, asimilando *Sol* con *sole*, «lenguado» en francés.

En cuanto a las referencias al jazz, se puede decir que son la esencia de *L'écume des jours*. Vian utiliza melodías reales para ambientar escenas, para describirlas y hasta para crear cócteles a medida. También cita a músicos, no solo como tales, haciendo mención a personajes reales sino, a veces, ficticios, como nombres de calles o lugares recorridos por los personajes de la novela.

Los lugares, cuando no son nombres de músicos, también son clara referencia al jazz, pues representan sitios de relevancia para la historia de este movimiento musical. Incluso al final de la obra, Vian quiere dar a entender que esta fue escrita en Estados Unidos, aunque hemos de recordar que el autor nunca estuvo allí.

Boris Vian juega, a lo largo de toda la obra, con la ficción y la realidad, entremezcladas con mucha ironía, un toque personal cargado de originalidad y muchas imágenes de referencias culturales. La comprensión de estas últimas es de una importancia fundamental para comprender *L'écume des jours*. Sin un conocimiento mínimo de las imágenes literarias, musicales, mitológicas (e incluso personales) que contiene esta novela o, en su defecto, sin notas a pie de página que nos orienten, la obra no puede ser entendida en su totalidad, pues se pierden multitud de detalles que son los que conforman la esencia de este gran clásico.

La mejor manera de recoger este sentido y esta esencia es, pues, una traducción que refleje dicha cultura, dichos referentes y que explique las imágenes. La enorme cantidad de referencias y símbolos existentes en *L'écume des jours*, han de ser explicados de algún modo, no basta con traducir las palabras, sino que se hace indispensable traducir el contexto y la cultura para recoger el sentido real de la obra.

En ambas traducciones al español se ha recurrido, en ocasiones, a los mismos juegos de palabras que usa el autor, unas veces con más éxito que otras, pues por el camino se pierde sentido o el juego de palabras se queda a medias (*Beauvoir / Bovouard / Buenver*); otras veces se ha traducido literalmente la intención del autor (casos de los pseudotítulos de Partre, traducidos bien literalmente, bien con una finalidad fónica –*L'être et le néant*–). Pero, sin duda, un buen método de traducción ha sido intentar recoger el sentido original con la ayuda de las notas a pie de página, también presentes en el TO con el que hemos trabajado. Y es que, si estas son necesarias para un lector francófono, cuánto más lo serán para un hispanohablante a quien, muy probablemente, le pasarán desapercibidos muchos aspectos culturales del otro país.

En las adaptaciones cinematográficas de 1968 y de 2013 pasa como en las dos traducciones que mencionamos. Digamos que la adaptación de Belmont (1968) la podríamos asimilar a la edición sin notas de Alianza (2011) y la adaptación de Gondry (2013), a la de Cátedra (2007).

Belmont recoge brevemente algunas imágenes, las más importantes, en efecto, referidas a la literatura –Sartre y alguna pequeña alusión más– y a los personajes principales, cada uno con su carga cultural intrínseca, pero lo hace de una manera tan superficial que apenas es perceptible. Ciertamente es que, al ser una versión más antigua, no es fácil encontrar tanto material complementario como con la adaptación de Gondry, de quien disponemos de entrevistas donde explica el porqué de cada escena y de cada elección, con lo cual es más fácil ver las similitudes con la novela. Sin ir más lejos, es a través de una de sus entrevistas donde descubrimos que, probablemente, la introducción del ratoncito en la historia, pertenece a la

afición de Vian por Tex Avery, el famoso dibujante de Looney Tunes. Ninguna de las ediciones en papel recoge este aspecto ni le da más importancia al ratón. No obstante, además de esto, desde la primera visualización de la película de Gondry –antes de proceder al análisis– ya se observan más imágenes existentes en la obra de Vian que en la primera adaptación.

Gondry no solo recoge las referencias musicales al jazz y a la literatura existentes en *L'écume des jours*, sino que añade pequeños detalles de la obra a los que da un toque personal, como la invención de nuevos pseudotítulos de Partre o la creación de nuevas calles con nombre de músicos. Se puede decir que, si bien no recoge todas las referencias, porque algo así habría sido exagerado, con las que incluye se conserva la esencia cultural y personal que Vian quiso plasmar en su novela, lo cual no sucede en la adaptación de Belmont.

5.2.4. Imágenes surrealistas: lo metafórico y lo fantástico

5.2.4.1. Introducción

Aunque, como dijimos en el apartado teórico, no sea fácil definir el surrealismo, ya que definirlo sería limitarlo y el surrealismo se podría caracterizar, precisamente, por la ausencia de límites, haremos como Durozoi y Lecherbonnier (1974) y orientaremos la investigación hacia aquellos pasajes del libro y escenas de las películas que se acerquen a las características de este movimiento.

Encabezado por Breton, el surrealismo se caracteriza por la expresión del pensamiento, más allá de la razón. Algunos de sus rasgos destacados son la evasión, las construcciones imaginarias, la enormidad de los gestos, la mujer y el amor. En el plano técnico, se da especial importancia a lo onírico y al subconsciente, que pueden ser fácilmente expresados con técnicas cinematográficas de montaje. Así pues, algunos de los temas surrealistas más destacados son el humor, *l'amour fou*, lo maravilloso, el sueño, la locura y los objetos surrealistas.

Quizás ni Boris Vian, ni los directores –Belmont o Gondry– formen parte, realmente, de este movimiento, pero sí es cierto que hay en esta obra de Vian, *L'écume des jours*, –y, por extensión, en sus versiones cinematográficas– imágenes que apuntan al surrealismo y, en numerosas ocasiones, se ha abierto el debate sobre la inclusión de dicha obra en esta categoría. Belmont es, sin duda, el más alejado del surrealismo; Gondry está ciertamente cerca y es, a menudo, calificado de surrealista por su trabajo. Se atreve a decir en una entrevista, incluso, y respecto a esta obra, que *L'écume des jours* es una historia surrealista; Vian, por su parte, renegaba de cualquier etiqueta, aunque confesaba que la de surrealista, en concreto, no le desagradaba.

5.2.4.2. En la obra de Boris Vian

Cuando se le preguntaba a Boris Vian sobre la inclusión de *L'écume des jours* en la categoría surrealista, respondía que odiaba las clasificaciones, no sabía si esto le venía de su paso por AFNOR (Asociación Francesa de Normalización) o de su educación, que algunos biógrafos calificaban como un tanto peculiar. Así, creía que los textos, al igual que las personas, no se podían limitar a un solo estilo, pues todos incluían más facetas. Él no creía pertenecer a ningún género en particular y, sobre todo, no al existencialismo, aunque confiesa que no le disgustaba que lo incluyeran en el surrealismo, puesto que había intentado escribir de un modo diferente al que hasta entonces había leído y eso podría significar que lo habría conseguido.

En este trabajo de investigación, vamos a justificar la presencia de imágenes surrealistas en *L'écume des jours* basándonos en la aparición reiterada de algunos de los temas que caracterizan este movimiento y que hemos clasificado en tres apartados:

- Descripciones fantásticas: que abarcará la expresión del pensamiento más allá de la razón, el absurdo y lo maravilloso.
- Construcciones imaginarias: donde incluiremos las desarrolladas por la faceta de inventor de Vian.
- Ensoñaciones: representación, de algún modo, del mundo onírico.

Somos conscientes de que, al hablar de fantasía todo el tiempo, los límites entre un apartado y otro quedan separados por una delgada línea. En varias ocasiones, hemos hecho alusión al increíble modo de describir que tiene Vian, capaz de transportarnos exactamente a la escena que tiene en su mente y, más allá de esto, capaz de hacernos imaginar objetos y seres inexistentes. También lo onírico es, a su vez, una descripción fantástica que podría incluirse perfectamente en el primer apartado, sin embargo, hemos preferido dejar aquí todo lo que tiene que ver con las nubes, por ejemplo, por tener estas ese carácter de ensoñación específico literal y figurado. Más claro está quizás el segundo apartado, dedicado a las construcciones, al tratarse de objetos y seres fantásticos, más que de situaciones.

5.2.4.2.1. Descripciones fantásticas

Vian comienza el libro presentándonos imágenes que podrían dar un vuelco al imaginario de cualquiera: «El peine de ámbar dividió la sedosa masa en largos filamentos color naranja semejantes a los surcos que, sirviéndose de un tenedor, traza el alegre labrador

en la mermelada de albaricoque»¹⁹¹ (Vian, 2007: 87). En primer lugar, su uso de los colores nos presenta un ambiente luminoso, no cuesta imaginarse una mañana y un sol a los que el autor añade algo tan típicamente matutino como una mermelada, también del color del pelo del protagonista. Claro que los labradores no trazan surcos en la mermelada, esto es solo una imagen con la que Vian ha querido establecer un símil, añadiendo, además de los colores que aportan luz al relato, adjetivos como «alegre» que expresen toda la carga positiva que él quiere transmitir.

Vació la bañera haciendo un agujero en el fondo. El suelo del cuarto de baño, embaldosado de cerámica de gres amarillo claro, tenía pendiente y orientaba el agua hacia un orificio situado justo encima de la mesa de despacho del inquilino del piso de abajo. Hacía poco que éste, sin avisar a Colin, había cambiado de sitio la mesa, y ahora el agua caía encima de su fresquera¹⁹² (Vian, 2007: 88).

En este segundo caso, también en el primer capítulo, sigue la tonalidad cromática luminosa. La instalación de agua tradicional para la bañera deja paso a un vaciado a través de un agujero hacia el piso inferior. Lejos de ocasionar un conflicto entre vecinos, parece que lo único importante fuera el cambio de lugar de los muebles.

Más tarde, cuando pone sal a la alfombrilla de baño para que esta suelte el agua que había absorbido, «La alfombrilla se puso a babear soltando racimos de jabonosas burbujas»¹⁹³ (Vian, 2007: 88). Vian personaliza este objeto utilizando léxico como «babear», habitualmente utilizado para seres vivos. Por otra parte, tampoco «racimos» es una palabra que suela ir con burbujas, con lo cual la mezcla da una imagen bastante fantástica del objeto.

A continuación,

[...] los jugueteos de los soles en los grifos producían efectos fantásticos. A los ratones de la cocina les gustaba bailar al son que producían los rayos de sol cuando chocaban contra los grifos, y corrían tras las bolitas que formaban los rayos cuando acababan pulverizados en el suelo, como si fueran surtidores de mercurio amarillo¹⁹⁴(Vian, 2007: 89).

Comienza aquí un juego de luces que estará presente a lo largo de toda la historia, hasta que el sol se vaya poniendo, como hace al final del día, hacia el final de la misma historia. Vemos que hay una personalización fantástica de los rayos de sol, no solo desde una perspectiva visual sino, también, acústico. Alrededor de estos, todo un espectáculo de luces,

¹⁹¹ - «Son peigne d'ambre divisa la masse soyeuse en longs filets orange pareils aux sillons que le gai laboureur trace à l'aide d'une fourchette dans de la confiture d'abricots» (Vian, 1996 : 21).

¹⁹²«Il vida son bain en perçant un trou dans le fond de la baignoire. Le sol de la salle de bains, dallé de grès cérame jaune clair, était en pente et orientait l'eau vers un orifice situé juste au-dessus du bureau du locataire de l'étage inférieur. Depuis peu, sans prévenir Colin, ce dernier avait changé son bureau de pièce. Maintenant, l'eau tombait sur son garde-manger» (Vian, 1996 : 22).

¹⁹³«Le tapis se mit à baver en faisant des grappes de petites bulles savonneuses» (Vian, 1996 : 23).

¹⁹⁴«Les jeux des soleils sur les robinets produisaient des effets féériques. Les souris de la cuisine aimaient danser au son des chocs des rayons de soleil sur les robinets, et couraient après les petites boules que formaient les rayons en achevant de se pulvériser sur le sol, comme des jets de mercure jaune» (Vian, 1996 : 24).

de formas y de colores. Además, como sigue diciendo el texto, dichos rayos de sol también sirven de combustible, pues «Siguió a Colin por el pasillo embaldosado, acarició a los ratones y, al pasar, metió algunas gotitas de sol en su mechero»¹⁹⁵ (Vian, 2007: 92). El ratón ocupará parte importante de esta historia, es un personaje más. No es un ser inventado por Vian pero sí personificado, como iremos viendo en diferentes momentos.

Aunque hay pasajes del libro que han sido destacados en otros puntos de este trabajo de investigación, como el que citamos a continuación: «Alargó su tarjeta de abono, que le hizo un guiño al portero mediante una sonrisa de complicidad, pero no por eso dejó de abrir un tercer boquete en la cartulina naranja, y la tarjeta se quedó ciega»¹⁹⁶ (Vian, 2007: 97), en este punto, sobre surrealismo, nos centraremos en esa referencia a la tarjeta con otra personalización, elemento fantástico al que le gusta recurrir a Vian, muy al estilo de los dibujos animados americanos, del que era admirador el escritor y que constituye uno de los rasgos propios del surrealismo, con la exageración. Este fragmento podría situarse entre la fantasía y el humor, que es otro de los rasgos y al que no hemos dedicado un apartado por no ser especialmente esta una historia humorística, aunque el autor introduzca algunas escenas de este tipo, incluso tragicómicas.

En el capítulo X, vuelve a aparecer la imagen del ratón: «Estaba interpelando al ratón gris de bigotes negros que indudablemente se encontraba fuera de lugar dentro del vaso de enjuagarse la boca, a pesar de estar acodado en el borde del susodicho vaso, con aspecto despreocupado»¹⁹⁷ (Vian, 2007: 110). Esta es una escena que hace recordar una de las portadas de los libros mencionados, el de la edición de Alianza Editorial, que podría ser justo la escena posterior a esta escena, pues sale un ratón gris, con un vaso y un cepillo de dientes caídos: Vemos cómo el ratón, sin duda, está fuera de lugar, pero no precisamente por estar en el vaso, sino por la escena en sí. Es como si se tratara de un ratón domesticado, cuyos dueños se hubiesen acostumbrado a tenerlo en casa y le hubieran dicho cuál es el lugar que deben ocupar. Además, la personificación es tal, que el ratón transmite estados como la despreocupación —o la preocupación, como veremos más adelante—.

En la faceta más poética de Vian, las puertas cierran con sugerentes ruidos que una puerta nunca haría: «Detrás de él, la puerta golpeó con el sonido de una mano desnuda sobre

¹⁹⁵«Il suivit Colin dans le couloir dallé, caressa les souris et mit, en passant, quelques gouttelettes de soleil dans son briquet» (Vian, 1996 : 30).

¹⁹⁶«Il tendit sa carte d'abonnement, qui fit un clin d'œil au contrôleur à l'aide de deux trous ronds déjà perforés. Le contrôleur répondit par un sourire complice, n'en ouvrit pas moins une troisième brèche dans le bristol orange, et la carte fut aveugle» (Vian, 1996 : 39).

¹⁹⁷«Il interpellait la souris grise à moustaches noires qui certainement n'était pas à sa place dans le verre à dents, même accoudée au bord dudit verre, et prenant un air détaché» (Vian, 1996 : 63).

una nalga desnuda [...]. La puerta de la calle se cerró detrás de él con sonido de un beso sobre un hombro desnudo...»¹⁹⁸ (Vian, 2007: 111).

Del mismo modo, entre la imagen poética y la exageración, las lágrimas se convierten en hielo antes de estallar contra el pavimento: «[...] las lágrimas se congelaban con una breve crepitación y se rompían con el granito liso de la acera»¹⁹⁹ (Vian, 2007: 112).

En el capítulo XI, Vian introduce en la fiesta de la casa de Isis ganchos de carnicero y cabezas de cordero como elementos decorativos. Para tornar bonito lo feo, decora la escena con verbos como «sonreír», aunque al lado de adjetivos como «despellejadas», da lugar a un panorama bastante absurdo o, como vemos en este apartado, surrealista: «Del techo colgaban unos ganchos de hierro que le había prestado el carnicero y, para que quedara bonito, Isis también había pedido prestadas dos cabezas de cordero bien despellejadas que sonreían al final de las hileras»²⁰⁰ (Vian, 2007: 113-114).

En el mismo capítulo, dice: «Una de ellas llevaba un vestido de lana verde almendra, con grandes botones de cerámica dorada y, en la espalda, un canesú de una forma muy particular»²⁰¹ (Vian, 2007: 114). Esta cita no tendría nada de particular si no fuese porque en la cita original lo que dice es que ese canesú está formado por una reja de hierro forjado.

Vian utiliza, también, una marcha militar para transmitir la imagen del latido intenso del corazón: «Lo que no añadió fue que, en el interior del tórax, se le ponía como una marcha militar alemana, de ésas en las que no se oye más que el bombo»²⁰² (Vian, 2007: 115).

En el capítulo XVIII, aparece la escena siguiente: «Se ajustaron los tres las correas de los paracaídas y se precipitaron graciosamente en el vacío. Las tres enormes flores multicolor se abrieron con sedoso chapoteo, y tomaron pie con dificultad sobre las pulidas baldosas de la nave»²⁰³ (Vian, 2007: 134). Esta imagen tampoco tendría nada de particular de no ser porque la nave de la que hablan es una iglesia, y no es este un lugar en el que los paracaidistas puedan aterrizar. Utiliza, además, adjetivos que no tienen relación, como «sedoso chapoteo».

En el capítulo XXI, encontramos un caso claro de originalidad mezclada con el absurdo: «Su anillo de boda estaba poblado de pequeños diamantes cuadrados u oblongos que

¹⁹⁸«La porte claqua derrière lui avec le bruit d'une main nue sur une fesse nue [...]. La porte extérieure se referma sur lui avec un bruit de baiser sur une épaule nue...» (Vian, 1996 : 65).

¹⁹⁹«[...] les larmes gelaient avec un petit crépitement et se cassaient sur le granit lisse du trottoir (Vian, 1996 : 67).

²⁰⁰«Au plafond, pendaient des crochets de fer empruntés au boucher, et, pour faire joli, Isis avait emprunté aussi deux têtes de mouton bien écorchées qui souriaient au bout des rangées» (Vian, 1996 : 70).

²⁰¹«C'était une petite robe toute simple, de lainage vert amande avec de gros boutons de céramique dorée et une grille en fer forgé formant l'empiècement du dos» (Vian, 1996 : 70).

²⁰²«Il n'ajouta pas qu'à l'intérieur du thorax, ça lui faisait comme une musique militaire allemande, où l'on n'entend que la grosse caisse» (Vian, 1996 : 73).

²⁰³«Ils bouclèrent tous trois les courroies de leurs parachutes et s'élancèrent gracieusement dans le vide. Les trois grandes fleurs versicolores s'ouvrirent avec un clapotement soyeux, et, sans encombre, ils prirent pied sur les dalles polies de la nef» (Vian, 1996 : 108).

dibujaban en morse el nombre de Colin. En un rincón, bajo un ramo, aparecía la coronilla de un cinematografista que daba vueltas desesperadamente a su manivela»²⁰⁴ (Vian, 2007: 138). Primer absurdo en el anillo y, segundo, en el cinematografista, totalmente fuera de lugar de este modo y en este contexto.

La boda es el ecuador de la luminosidad de la novela; a partir de ahí las imágenes de la alegría y la luz empiezan a decaer: «El ratón los siguió y se detuvo en el pasillo, pues quería ver por qué los soles no entraban tan bien como de costumbre, y regañarlos llegado el caso»²⁰⁵ (Vian, 2007: 144). Vemos, con esta cita, cómo el personaje encarnado por el ratón es el primero en darse cuenta de que algo está cambiando, además de pretender tomar medidas a través de esa personalización que le da el autor.

Del lado de los símiles, volvemos a encontrarnos con imágenes comparativas que mezclan lo poético con lo trágico, así, mezcla la seda con los desgarros para representar el sonido de la tos, de este modo: «[...] y se puso a toser como una tela de seda cuando se desgarras»²⁰⁶ (Vian, 2007: 151).

El siguiente fragmento, perteneciente al capítulo XXVIII, describe el ambiente en la conferencia de Partre: «Todos eran rostros huidizos con gafas, cabellos de punta, colillas amarillentas y eructos de turrón, y, si eran mujeres, míseras trencitas atadas alrededor del cráneo y cazadoras sobre la piel desnuda, con evasiones en forma de rodajas de seno sobre fondo sombreado»²⁰⁷ (Vian, 2007: 154). Si bien se sobreentiende que describe imágenes similares a las de Sartre o Beauvoir, destacan los sinsentidos como esas «evasiones en forma de rodajas de seno sobre fondo sombreado».

Pareció como si el ratón reflexionara un instante; luego, sacudió la cabeza y extendió los brazos de un modo incomprensible.

–Tampoco yo lo entiendo –dijo Nicolás–. Ni siquiera frotando se consigue nada. Puede que sea la atmósfera, que se vuelve corrosiva.

[...] El ratón, de pie sobre las patas traseras, rascaba con las manos uno de los deslustrados azulejos. Y donde rascaba volvía a salir el brillo. [...] El ratón se paró, jadeante, y le enseñó a Nicolás el extremo de las manos, despellejadas y ensangrentadas²⁰⁸ (Vian, 2007: 159-160).

²⁰⁴«Sa bague de fiançailles était pavée de petits diamants carrés ou oblongs qui dessinaient en morse le nom de Colin. Dans un coin, sous une gerbe, apparaissait le sommet du crâne d'un cinématographe qui tournait désespérément sa manivelle» (Vian, 1996 : 118).

²⁰⁵«La souris les suivit et s'arrêta dans le couloir. Elle voulait voir pourquoi les soleils n'entraient pas aussi bien que d'habitude, et les engueuler à l'occasion» (Vian, 1996 : 128).

²⁰⁶«[...] elle se mit à tousser comme une étoffe de soie qui se déchire» (Vian, 1996 : 143).

²⁰⁷«Ce n'étaient que visages fuyants à lunettes, cheveux hérissés, mégots jaunis, renvois de nougats et, pour les femmes, petites nattes miteuses ficelées autour du crâne et canadiennes portées à même la peau, avec échappées en forme de tranches de seins sur fond d'ombre» (Vian, 1996 : 149).

²⁰⁸«La souris parut réfléchir un instant puis hochâ la tête et ouvrit les bras d'un air incompréhensif.

– Moi non plus, dit Nicolas, je ne comprends pas. Même quand on frotte, ça ne change rien. C'est probablement l'atmosphère qui devient corrosive.

Esta secuencia de citas son una continuación de lo ya mencionado antes: la personificación del ratón, su razonamiento y diálogo al respecto, esta vez con otro de los protagonistas de la obra, Nicolas. Sigue también el retroceso de la luz y del brillo, tema que parece asociado al personaje del ratón. Con todo, se va representando también la pérdida de la belleza y de la alegría.

El final del capítulo XXIX y el principio del XXX están relacionados por la mención al suelo del piso de Colin, que primero se personaliza: «Es como si los azulejos respiraran mal»²⁰⁹ (Vian, 2007: 162) y luego se hace alusión a ellos de manera fantástica, aunque con un matiz algo más agradable: «El pavimento se volvía elástico y ligero bajo los pasos y el aire olía a frambuesa»²¹⁰ (Vian, 2007: 163). Obsérvese la contraposición entre esa angustia de la mala respiración y la fluidez posterior de la elasticidad, acompañada por el olor agradable, a frambuesa, también contrapuesto a un lugar mal ventilado. En la misma línea, unos capítulos antes –XXVI– se habla del cristal de la habitación del hotel: «El cristal roto comenzaba a crecer [...]»²¹¹ (Vian, 2007: 152).

En el capítulo XXXII sigue la angustia de la asfixia: «Debajo de la plataforma, en la habitación, había caléndulas preocupadas que se amontonaban, obstinadas en asfixiarse unas a otras. Chloé sentía una fuerza opaca en el cuerpo, en el tórax [...]»²¹² (Vian, 2007: 168). Estas líneas surgen, probablemente, de la enfermedad de Vian, a quien también le costaba respirar por su afección cardiopulmonar. Vuelve a haber una personalización, en este caso de las flores que, además de mostrar un estado de ánimo, tienen también un interés específico y es en acabar con el aire de las demás. En francés, las palabras «caléndula» y «preocupado» son homógrafas, por lo que Vian ha jugado con una sola palabra («soucis») sin especificar si se trata de flores o de preocupaciones. La edición española combina las dos dando lugar a un absurdo similar.

Nuevamente, el autor intercala la angustia con episodios más agradables, siguiendo en la línea de la imagen surrealista: «Los rincones de la casa se modificaban y se redondeaban bajo el efecto de la música. Colin y Chloé descansaban ahora en el centro de una esfera»²¹³

[...] La souris, debout sur les pattes de derrière, grattait avec ses mains un des carreaux ternis. Là où elle avait gratté, ça brillait de nouveau. [...] La souris s'arrêta, haletante, et montra à Nicolas le bout de ses mains, toutes écorchés et sanglantes» (Vian, 1996 : 158-160).

²⁰⁹«On dirait que les carreaux respirent mal» (Vian, 1996 : 162).

²¹⁰«Le pavé devenait élastique et doux sous les pas et l'air sentait la framboise» (Vian, 1996 : 163).

²¹¹«Le carreau cassé commençait à repousser ; [...]» (Vian, 1996 : 144).

²¹²«En bas de la plate-forme, dans la chambre, il y avait des soucis qui s'accumulaient, acharnés à s'étouffer les uns les autres. Chloé sentait une force opaque dans son corps, dans son thorax [...]» (Vian, 1996 : 173).

²¹³«Les coins de la chambre se modifiaient et s'arrondissaient sous l'effet de la musique. Colin et Chloé reposaient maintenant au centre d'une sphère» (Vian, 1996 : 175).

(Vian, 2007: 169). Y es que, aunque aquí se hable de modificación al son de la música, al no especificar que la casa se empequeñece, la sensación negativa que produce es menor.

En paralelo a las angustias pero, posiblemente, en relación con ellas, Vian nombra el órgano vital que se las ocasionaba a él: «–Se le oye una música muy rara en el pulmón –dijo el profesor»²¹⁴ (Vian, 2007: 173). Vemos que utiliza un léxico fantástico para referirse al sonido que produce este órgano.

También encontramos algunos absurdos como el siguiente: «–Es muy caro... –dijo el vendedor–. Tendría que darme una paliza y marcharse sin pagar»²¹⁵ (Vian, 2007: 180) en el que el vendedor (de remedios), y no el comprador, es el que opina que los medicamentos que vende son excesivamente caros.

En el capítulo XXXVI, Vian vuelve a la imagen de la personalización en los rayos de sol:

El sol desplegaba lentamente sus rayos y los aventuraba con precaución en lugares donde no podía llegar directamente, curvándolos en ángulos redondos y untuosos, pero chocaba con objetos muy negros y los retiraba enseguida, con el movimiento nervioso y preciso de un pulpo dorado [...]. Y pellizcó vigorosamente el extremo de un rayo de sol que iba a alcanzar el ojo de Chloé. Aquello se retrajo débilmente y empezó a pasearse por los muebles de la habitación²¹⁶(Vian, 2007: 180-181).

Vemos que la mencionada personalización está hecha de manera muy precisa; el sol no solo dirige exactamente su luz hacia recovecos incluso curvos sino que, además, «se pasea» a sus anchas. Obsérvese también el modo de expresar la retirada de la luz al encontrarse con la sombra, que son esos objetos negros. Además, hay que destacar cómo los rayos de sol se vuelven tangibles en el relato.

Ya en el capítulo XLI, el deterioro llega a Nicolas. Si el piso se contrae, el mayordomo envejece a pasos agigantados:

–Hum –dijo Nicolás–, no sé. Creo que me estoy haciendo viejo. [...].
–¿Qué ocurre aquí? –dijo Alise, pensativa.
– Oh –dijo Nicolás–, es esa enfermedad, que nos está trastornando a todos. Ya se arreglará, y yo volveré a ser joven²¹⁷ (Vian, 2007: 191).

²¹⁴ «On entend une drôle de musique dans son poumon», dit le professeur (Vian, 1996 : 183).

²¹⁵ «C'est très cher, dit le marchand. Vous devriez m'assommer et partir sans payer» (Vian, 1996 : 194).

²¹⁶ «Le soleil déliait lentement ses rayons et les hasardait, avec précaution, dans des endroits qu'il ne pouvait atteindre directement, les recourbant à angles arrondis et onctueux, mais se heurtait à des choses très noires et les retirait très vite, d'un mouvement nerveux et précis de poulpe doré [...]. Il pinça vigoureusement l'extrémité d'un rayon de soleil qui allait atteindre l'œil de Chloé. Cela se rétracta mollement, et se mit à se promener sur des meubles dans la pièce» (Vian, 1996 : 196-197).

²¹⁷ «Euh ! dit Nicolas... Je ne sais pas. J'ai l'impression que je vieillis [...].

– Qu'est-ce qu'il y a ici ? dit Alise pensive.

– Oh ! dit Nicolas. C'est cette maladie. Ça nous bouleverse tous. Ça s'arrangera et je rajeunirai» (Vian, 1996 : 216-217).

Y así, el relato continúa con citas parecidas, de ausencia de luz y de espacio, hasta que no es posible entrar en el comedor porque techo y suelo se juntan. Agrupamos las referencias al respecto para evitar reiteraciones en la explicación:

«– ¿Por qué no enciendes la luz? –preguntó Alise–. Esto está muy oscuro.

– Ocurre desde hace algún tiempo –dijo Chloé–. No hay nada que hacer. Prueba y verás [...]»²¹⁸ (Vian, 2007: 192).

«– Las lámparas se están muriendo... –dijo Chloé–. Las paredes también se encogen, y esta ventana de aquí también»²¹⁹ (Vian, 2007: 193).

El gran ventanal acristalado que corría a lo largo de la pared sólo ocupaba dos rectángulos oblongos, redondeados en sus extremos. En medio del ventanal se había formado una especie de pedúnculo que unía ambos bordes y que interceptaba la entrada del sol. El techo había bajado considerablemente y la plataforma donde reposaba la cama de Colin y de Chloé ya no estaba lejos del suelo²²⁰ (Vian, 2007: 193).

«–Se está encogiéndose –dijo Chick–. Y la habitación también...

–Pero ¿qué dices? –añadió Colin–. Eso no tiene sentido común»²²¹(Vian, 2007: 198).

A través de los cristales, en ambos lados, podía distinguirse un sol apagado, pálido, sembrado de grandes manchas negras, aunque un poco más luminoso en el centro. Algunos delgados haces de rayos conseguían penetrar en el pasillo, pero en contacto con los azulejos de cerámica, en otro tiempo tan brillantes, se fluidificaban y fluían en largos trazos húmedos. De las paredes, se desprendía un olor a sótano. En un rincón, el ratón gris de bigotes negros se había hecho un nido en lo alto, y ya no podía jugar en el suelo como antes con los rayos de oro²²²(Vian, 2007: 199-200).

«Se podía ver un halo de claridad alrededor de la ventana, pero que no penetraba»²²³(Vian, 2007: 219).

«Aún no había indicios de humedad y la alfombra seguía siendo gruesa, pero una de las cuatro ventanas cuadradas se cerraba casi por completo. Isis oyó el ruido húmedo de los pasos de Colin en el vestíbulo»²²⁴ (Vian, 2007: 221).

²¹⁸«– Pourquoi n'allumes-tu pas ? demanda Alise. Il fait très sombre ici.

– C'est depuis quelques temps, dit Chloé. Il n'y a rien à faire. Essaye. [...]» (Vian, 1996 : 218).

²¹⁹«Les lampes meurent, dit Chloé. Les murs se rétrécissent aussi. Et la fenêtre, ici, aussi» (Vian, 1996 : 219).

²²⁰«La grande baie vitrée qui courait sur toute la largeur du mur n'occupait plus que deux rectangles oblongs, arrondis aux extrémités. Une sorte de pédoncule s'était formé au milieu de la baie, reliant les deux bords, et barrant la route au soleil. Le plafond avait baissé notablement et la plate-forme où reposait le lit de Colin et Chloé n'était plus très loin du plancher» (Vian, 1996 : 219).

²²¹«– Ça rétrécit, dit Chick, et la pièce aussi...

– Comment veux-tu ? dit Colin. Ça n'a pas le sens commun...» (Vian, 1996 : 229).

²²²«À travers les vitres, de chaque côté, on distinguait un soleil terne, blafard, semé de grandes taches noires, un peu plus lumineux en son centre. Quelques maigres faisceaux de rayons réussissaient à pénétrer dans le couloir, mais, au contact des carreaux de céramique, autrefois si brillants, ils se fluidifiaient et ruisselaient en longues traces humides. Une odeur de cave émanait des murs. La souris à moustaches noires, dans un coin, s'était fait un nid surélevé. Elle ne pouvait plus jouer sur le sol avec les rayons d'or, comme avant» (Vian, 1996 : 231-232).

²²³ «Autour de la fenêtre, on voyait un halo de clarté qui ne pénétrait pas» (Vian, 1996 : 267).

²²⁴ «Il n'y avait pas encore trace d'humidité et le tapis restait assez haut, mais une des quatre fenêtres carrées se fermait presque complètement. Isis entendit le bruit humide des pas de Colin dans l'entrée» (Vian, 1996 : 270).

[...] la ventana se había cerrado hasta diez centímetros del alféizar y la claridad no entraba más que a través de una franja estrecha. Solamente tenía iluminados la frente y los ojos, y el resto de la cara vivía en la sombra. Ya no le funcionaba el tocadiscos y ahora tenía que darle cuerda a mano para cada disco, lo que le cansaba [...]. Podían quedarse en el comedor, que, con los cabellos de Alise, tenía más claridad²²⁵(Vian, 2007: 228).

«ya no era posible entrar en el comedor. El techo casi se juntaba con el suelo, unidos ambos mediante proyecciones semivegetales o semiminerales que se desarrollaban en aquella oscura humedad»²²⁶ (Vian, 2007: 245).

«Y entraron en la cocina. También allí se había encogido la casa [...]»²²⁷ (Vian, 2007: 200).

En el capítulo XLVII encontramos un diálogo entre el profesor Zampamangos y Colin, también relacionado con lo anterior, pero mezclado con un punto de sinsentido en la última respuesta, en la que el profesor contrapone términos como la broma y la seriedad, no del todo descabellados hasta que los mezcla con la espiritualidad que, además, no obedece a la respuesta dada por Colin previamente:

–Han cambiado ustedes de apartamento –dijo el profesor–. Antes no estaba tan lejos.

–¡Qué va! –dijo Colin–. Es el mismo.

–¡Qué va! –dijo el profesor–. Cuando está usted de broma se pone más serio e intenta encontrar respuestas más espirituales²²⁸(Vian, 2007: 211).

En otro orden de cosas, ya en el capítulo XLII, Colin es víctima de la manipulación de sus pies, que parecen actuar con vida propia: «Mientras caminaba iba mirándose los pies, calzados de piel marrón rojizo, y se sorprendió al ver que un pie intentaba llevarlo por un lado y el otro en una dirección completamente opuesta»²²⁹ (Vian, 2007: 194). Un ejemplo más de la imagen fantástica del autor.

Pero no solo los astros y las partes del cuerpo están personalizados en esta historia, también los objetos: «Empujó la puerta, pero ésta le devolvió brutalmente el empujón, y entró por el escaparate, sin insistir»²³⁰ (Vian, 2007: 194).

²²⁵ «[...] la fenêtre s'était fermée jusqu'à dix centimètres de l'appui et le jour n'entrait plus qu'en une bande étroite. Il avait juste le front et les yeux éclairés. Le reste de sa figure vivait dans l'ombre. Son pick-up ne marchait plus, il fallait maintenant le remonter à la main pour chaque disque et ça le fatiguait [...]. Ils pouvaient rester dans la salle à manger, avec les cheveux d'Alise, il y faisait plus clair» (Vian, 1996 : 283-284).

²²⁶ «On ne pouvait plus entrer dans la salle à manger. Le plafond rejoignait presque le plancher auquel il était réuni par des projections mi-végétales, mi-minérales, qui se développaient dans l'obscurité humide» (Vian, 1996 : 316).

²²⁷ «Ils entrèrent dans la cuisine. Là aussi, la pièce avait rétréci [...]» (Vian, 1996 : 232).

²²⁸ «– Vous avez changé d'appartement, dit le professeur, c'était moins loin avant.

– Mais non, dit Colin. C'est le même.

–Mais non, dit le professeur. Quand vous faites une plaisanterie, vous avez intérêt à avoir l'air plus sérieux et à trouver des réponses plus spirituelles» (Vian, 1996 : 252).

²²⁹ «Il marchait en regardant ses pieds chaussés de cuir brun rouge, et s'étonna de voir que l'un cherchait à l'entraîner d'un côté, et l'autre dans une direction opposée» (Vian, 1996 : 221).

²³⁰ «Il poussa la porte, elle lui rendit brutalement sa poussée et il entra par la vitrine sans insister» (Vian, 1996 : 221-222).

En el capítulo XLIV, un original –e irreal– protocolo de transmisión de información sucede durante una de las entrevistas de trabajo de Colin: «Entró sin llamar, rellenó una ficha y se la entregó al ordenanza, quien la vació, hizo de ella una bolita, la introdujo en el cañón de una pistola ya preparada y apuntó cuidadosamente a una ventanilla practicada en el tabique cercano»²³¹ (Vian, 2007: 201). Esta irrealidad va más allá: «Cuando llegó a la entrada, el ordenanza le disparó con la pistola y la bala de papel hizo un agujero en forma de calavera en la hoja de la puerta, que acababa de cerrarse»²³² (Vian, 2007: 204). No solo dispara la información, literalmente, sino que, además, agujerea la puerta, con una forma agorera.

En el capítulo XLV, Vian da sabores a melodías en un diálogo entre el antigüetario y Colin sobre, como no, su pianocóctel: «[...] tiene exactamente el mismo sabor del blues –dijo–. Incluso de ese blues. ¡Menudo invento el suyo!»²³³ (Vian, 2007: 207).

En el capítulo siguiente, la imagen que se nos ofrece es parecida a la secuencia de unos dibujos animados por la fantasía que presenta: «El horno se estaba deformando un poco por la parte de arriba y la chapa estaba cediendo, adquiriendo la consistencia de unas finas lonchas de gruyere [...] se está transformando en marmita de carbón vegetal»²³⁴ (Vian, 2007: 209). Las transformaciones del piso y de sus elementos también incluyen la del pasillo, en abeto. En este mismo capítulo, Colin abre una carta al tiempo que escucha la voz de quien la escribe, lo cual constituye un pasaje más de la fantasía de Vian: «Mientras abría la carta, Colin oía la suave voz de Chloé y le bastó con escuchar para leerla [...]»²³⁵ (Vian, 2007: 209). Lo que puede ser figurado, como el parecer que oímos la voz de alguien al leer, se convierte aquí en realidad, pues Colin deja de leer y presta atención a la voz.

A continuación, en el capítulo LVI, cuando Alise se dispone a acabar con la vida de Partre, este le espeta: «–Me despojará de mis medios de existencia –dijo Jean-Sol–. ¿Cómo quiere que cobre derechos de autor si estoy muerto?»²³⁶ (Vian, 2007: 237). Evidentemente, la preocupación del escritor forma parte del absurdo ya que, de nada sirven los medios de existencia, si no existe.

²³¹«Il entra sans sonner, remplit une fiche et la remet à l'huissier, qui la vida, en fit une petite boule, l'introduisit dans le canon d'un pistolet tout préparé et visa soigneusement un guichet pratiqué dans la cloison voisine» (Vian, 1996 : 235).

²³²«Quand il arriva dans l'entrée, l'huissier lui tira un coup de pistolet et la balle de papier fit un trou en forme de tête de mort dans le battant qui venait de se refermer» (Vian, 1996 : 240).

²³³«C'est exactement le goût du blues, dit-il. De ce blues-là même. C'est fort, votre invention, vous savez !» (Vian, 1996 : 245).

²³⁴«Le four s'avachissait un peu sur le dessus et les tôles mollissaient, prenant la consistance de tranches de gruyère minces. [...] il est en train de se transformer en marmita à charbon de bois» (Vian, 1996 : 248).

²³⁵«En décachetant la lettre, Colin entendait la douce voix de Chloé, et il n'eut qu'à écouter pour la lire [...]» (Vian, 1996 : 249).

²³⁶«Vous allez me faire perdre mes moyens d'existence, dit Jean-Sol. Comment voulez-vous que je touche mes droits d'auteur si je suis mort ?» (Vian, 1996 : 300).

En el capítulo LIX, cuando la policía se dirige a casa de Chick, la sanción consiste en lo siguiente: «Varapalo de leña y reprobación severa. Embargo total o incluso parcial con violación domiciliaria»²³⁷ (Vian, 2007: 240). Vemos que nada tiene que ver con las sanciones reales y que, además, la redacción vuelve a ser algo absurda con ese uso del «total» y del «parcial» invertidos.

El encuentro acaba con la muerte de Chick, narrada de forma tan poética como macabra e imaginaria: «El rostro de Chick estaba completamente negro y, bajo su cuerpo, el charco de sangre se coagulaba en forma de estrella»²³⁸ (Vian, 2007: 242).

En el mismo entorno de fantasía, aparece este episodio referido al cabello de Alise en el capítulo siguiente: «[...] avistó la deslumbrante melena rubia; las llamas no habían conseguido devorarla, pues era más resplandeciente que ellas; [...]»²³⁹ (Vian, 2007: 243-244).

Cuando Colin ha de trabajar en la Reserva de Oro, en el capítulo LXI, se encuentra con que «[...] las palabras que le devolvían los ecos eran entrecortadas y amenazadoras, y cantaban una melodía opuesta a la suya»²⁴⁰ (Vian, 2007: 245), otro ejemplo más de, podríamos decir, imagen surrealista.

En el capítulo LXIII, hay una expresión exagerada que habla de la pesadumbre del corazón de Colin al conocer una trágica noticia; si bien no deja de ser una imagen metafórica, nos ha parecido oportuno recogerla por cómo está expresada, tanto en el TO como en la traducción al castellano: «Entonces, tiró la gorra y se puso a caminar por la calle, y su corazón era de plomo, pues sabía que Chloé iba a morir al día siguiente»²⁴¹ (Vian, 2007: 247).

Cuando describe el trayecto hacia el cementerio de pobres, que es a todo lo que puede aspirar Colin con el dinero que le queda, hay varios momentos en los que, o bien se contradice el léxico, como la siguiente cita en la que se habla de un agua oscura y transparente a la vez: «[...] el agua casi lo cubría. Era un agua oscura y transparente; Colin se inclinó a la derecha y miró hacia el fondo, donde creyó ver una cosa blanca que se agitaba vagamente en la profundidad»²⁴² (Vian, 2007: 252). O bien se inventan formas para el camino: «El sendero

²³⁷«Passage à tabac de contrebande et blâme sévère. Saisie totale ou même partielle compliquée de violation de domicile» (Vian, 1996 : 307).

²³⁸ «La figure de Chick était toute noire. Sous son corps, la flaque de sang se coagulait en étoile» (Vian, 1996 : 310).

²³⁹ «[...] il aperçut l'éblouissante toison blonde ; les flammes n'avaient pu la dévorer, car elle était plus éclatante qu'elles ; [...]» (Vian, 1996 : 313).

²⁴⁰ «[...] les échos lui renvoyaient des mots hachés et menaçants et chantaient un air opposé au sien» (Vian, 1996 : 315).

²⁴¹ «Alors, il jeta sa casquette et il marcha dans la rue, et son cœur était de plomb, car il savait que, le lendemain, Chloé serait morte» (Vian, 1996 : 320).

²⁴² «[...] l'eau la recouvrait presque. Elle était sombre et transparente ; Colin se pencha à droite, il regarda vers le fond, il croyait voir une chose blanche remuer vaguement dans la profondeur» (Vian, 1996 : 329).

describía extrañas sinuosidades, de formas desconsoladas, y el suelo era poroso y suelto»²⁴³ (Vian, 2007: 252). El adjetivo «desconsoladas» no es de uso habitual de formas, pues no existen formas como tal.

5.2.4.2.2. Construcciones imaginarias y objetos surrealistas

Vian, como ingeniero e inventor que era, hace gala en sus obras y en concreto en *L'écume des jours*, de construcciones imaginarias que podríamos clasificar dentro del movimiento surrealista: desde un timbre que funciona cual animalillo, tal que así: «[...] la campanilla se desprendió de la pared y avisó de la llegada de Chick»²⁴⁴ (Vian, 2007: 92) hasta el conocido piano que crea cócteles en función de las melodías que en él se toquen «[...] he terminado mi pianocóctel, podrías probarlo»²⁴⁵ (Vian, 2007: 93). Respecto a este, el siguiente diálogo entre Colin y el antigüetario en el que, además, hay que destacar que el que insiste en pagar es el comprador, algo parecido a la situación con el vendedor de remedios:

- Su pianocóctel es un chisme fantástico –dijo el antigüetario–. Le ofrezco tres mil doblezons.
- No –dijo Colin–, es demasiado.
- Insisto... –dijo el antigüetario²⁴⁶ (Vian, 2007: 207).

Observamos aquí, también, la aparición de una moneda inventada por él, los doblezons, que, si bien desconocemos su valor, el texto aclara a que el protagonista posee suficientes como para vivir holgadamente sin trabajar, e incluso para repartir: «[...] Mira, Chick, tengo cien mil doblezons; te daré la cuarta parte y con eso podrás vivir tranquilamente. Seguirás trabajando y así todo irá perfectamente»²⁴⁷ (Vian, 2007: 128).

Por otra parte, si en el apartado anterior hablábamos de la personalización de animales, Vian también destaca por la creación de seres híbridos:

- entre animal y humano: «Colin se percató de que el hombre no tenía cabeza de hombre, sino de palomo, y no entendió por qué le habían destinado al servicio de la pista de patinaje y no al de la piscina»²⁴⁸ (Vian, 2007: 97-98). Curiosamente, lo que le resulta extraño no es el ser en sí, del que habla con toda naturalidad, sino el lugar al que ha sido destinado.
- entre animal y máquina, donde Vian describe no solo el aspecto externo de estos híbridos, sino el interior:

²⁴³ «Le sentier décrivait des sinuosités bizarres, aux formes désolées, et le sol était poreux et friable» (Vian, 1996 : 330).

²⁴⁴ «[...] la sonnette se détacha du mur et le prévint de l'arrivée de Chick (Vian, 1996 : 29).

²⁴⁵ «[...] Mon pianococktail est achevé, tu pourrais l'essayer» (Vian, 1996 : 32).

²⁴⁶ «- Votre pianococktail est un truc fantastique, dit l'antiquitaire, je vous en offre trois mille doublezons.

- Non, dit Colin, c'est trop.

- J'insiste, dit l'antiquitaire» (Vian, 1996 : 246).

²⁴⁷ «[...] Écoute, Chick, j'ai cent mille doublezons, je t'en donnerai le quart, et tu pourras vivre tranquillement» (Vian, 1996 : 97).

²⁴⁸ «Colin remarqua que l'homme n'avait pas une tête d'homme, mais de pigeon, et ne comprit pas pourquoi on l'avait affecté au service de la patinoire plutôt qu'à celui de la piscine» (Vian, 1996 : 40).

Encima de las mesas había multitud de máquinas para fabricar píldoras, y algunas de ellas estaban funcionando, aunque a ralentí [...]. En su interior, un animal heterogéneo, mitad carne mitad metal, se fatigaba tragándose la materia básica y expulsándola en forma de bolitas regulares. [...] El animal tenía una mandíbula alargada que se desplazaba en rápidos movimientos laterales. Bajo una piel transparente, podían distinguirse unas costillas tubulares de acero fino y un conducto digestivo que se agitaba con pereza.

–Es un conejo rectificado –dijo Chick²⁴⁹(Vian, 2007: 176-177).

- entre animal y parte del cuerpo aunque, en este caso, hemos de destacar la similitud fónica entre “laringe” y “lince” en francés (larynx / lynx) que ha hecho que Vian juegue con estas dos palabras para crear un sustantivo híbrido:

[...] y llevaba un abrigo corto de laringelince, además de un sombrero a juego [...]

–Ven aquí, gatita –dijo Colin.

–No es gato –afirmó Chloé–, sino laringelince²⁵⁰(Vian, 2007: 183-184).

También hay objetos que ya existen, pero a los que el autor da un nuevo uso: «La gente escondía la barbilla donde podía: en el cuello del gabán, en la bufanda o en el manguito; incluso vio a uno que utilizaba al efecto una jaula de alambre de pájaros cuya puerta con muelle le descansaba en la frente»²⁵¹ (Vian, 2007: 102). Hasta el punto y coma la frase no tiene nada de particular, después aparece esa imagen de la jaula en cuyo interior descansa la frente de una persona, lo que constituye un nuevo objeto surrealista.

Solo unas páginas después de esta cita, pero en el capítulo siguiente, el VI, aparece una nueva invención, esta vez en forma del baile, «[...] el bízcame» (Vian, 2007: 105), que probablemente aparece como alusión al estrabismo de Sartre (o Partre).

Volviendo a la imagen de los pájaros, Vian recrea en el capítulo XIII una escena peculiar en la que estos son los protagonistas:

A ambos lados del subterráneo había una hilera de pajareras de grandes dimensiones, donde los Arregladores Urbanos depositaban los palomos de recambio para las plazuelas y los monumentos. También había criaderos de gorriones y gorjeos de pequeños gorriones. La gente no solía bajar allí, porque las alas de todos aquellos pájaros provocaban una corriente de aire terrible donde volaban minúsculas plumas blancas y azules²⁵²(Vian, 2007: 124).

²⁴⁹«Il y avait, sur des tables, une multitude de machines à faire les pilules et certaines fonctionnaient, bien qu’au ralenti. [...] À l’intérieur, un animal composite, mi-chair, mi-métal, s’épuisait à avaler la matière de base et à l’expulser sous la forme de boulettes régulières. [...] La bête avait une mâchoire allongée qui se déplaçait par rapides mouvements latéraux. Sous une peau transparente, on distinguait des côtes tubulaires d’acier mince et un conduit digestif qui s’agitait paresseusement. C’est un lapin modifié, dit Chick» (Vian, 1996 : 189-190).

²⁵⁰ «[...] et portait un mantelet de larynx, accompagné d’une toque assortie. [...]

–Viens, chatte, dit Colin.

– Ce n’est pas du chat, affirma Chloé. C’est du larynx» (Vian, 1996 : 202).

²⁵¹«Les gens cachaient leur menton dans ce qu’ils pouvaient trouver : leur col de pardessus, leur foulard, leur manchon, il en vit même un qui employait à cet usage une cage à oiseau en fil de fer dont la porte à ressort lui appuyait sur le front» (Vian, 1996 : 49)

²⁵²«Le souterrain était bordé des deux côtés par une rangée de volières de grandes dimensions, où les Arrangeurs Urbains entreposaient les pigeons-de-rechange pour les Squares et les Monuments. Il y avait aussi des pépinières de moineaux et des pépiements de petits moineaux. Les gens ne descendaient pas souvent dedans parce que les ailes de tous ces oiseaux faisaient un courant d’air terrible où volaient de minuscules plumes blanches et bleues» (Vian, 1996 : 89)

En el fragmento destaca la alusión a los pájaros en este contexto de subterráneos y por el hecho de que estos «Arregladores Urbanos», probablemente trabajadores municipales, hagan uso de ellos para reponerlos en las plazoletas –cuando lo habitual es que en estas se controle la superpoblación de aves–. El párrafo se cierra con la original imagen de una ventisca «terrible» provocada por los pájaros, algo en lo que también hacemos hincapié para resaltar la exageración.

A continuación, un párrafo algo extenso pero digno de mención por su descripción detallada de un «barrio médico». Vian recrea lo que para él sería un lugar así, y lo hace de una manera tan surrealista como desagradable:

[...] en el barrio médico [...] bajo los barrotes fluía el alcohol mezclado con éter que transportaba tampones de algodón sucios de secreciones y de sanies, y a veces de sangre; largos filamentos de sangre medio coagulada teñían por doquier aquel flujo volátil, y colgajos de carne medio descompuesta pasaban lentamente, girando sobre sí mismos como icebergs demasiado derretidos. No se percibía más que el olor a éter. Vendas de gasa y de apósitos bajaban también por la corriente, desenrollando sus dormidos anillos. En línea recta a cada casa había un tubo de bajada que vertía en el canal, y podía deducirse la especialidad del médico observando durante un momento el orificio de aquellos tubos. Un ojo rodó sobre sí mismo, los miró durante un momento y desapareció bajo una amplia capa de algodón rosáceo y blando como una malsana medusa²⁵³ (Vian, 2007: 185).

No se le escapan al autor, tampoco, detalles como el modo en el que se anuncia el médico que, lejos de ser una placa en la puerta de la consulta: «El rótulo del profesor Zampamangos representaba una enorme mandíbula tragándose una pala de terraplenador de la que solamente sobresalía el hierro»²⁵⁴ (Vian, 2007: 185). Una imagen nada habitual –ni alentadora– para la consulta de un médico.

Las citas mencionadas a continuación hablan de la extraña enfermedad de Chloé, a la que se hace referencia como si tuviese vida propia. De hecho, se plantea entre lo vegetal y lo animal:

–Ese nenúfar... –dijo Colin–. ¿Dónde habrá podido cogerlo?
–¿Tiene un nenúfar? –preguntó incrédulo Nicolás.
–En el pulmón derecho –dijo Colin–. Al principio, el profesor pensaba que era simplemente algo animal. Pero es eso, lo hemos visto en la pantalla. Ya es bastante grande, pero, en fin, podremos acabar con él.
–No podéis imaginaros lo que es –sollozó Chloé–. Duele tanto cuando se mueve...”²⁵⁵(Vian, 2007: 189).

²⁵³ «[...] dans le quartier médical [...] Sous les barreaux, coulait de l'alcool mélangé d'éther qui charriait des tampons de coton souillé d'humeurs et de sanies, de sang quelquefois. De longs filaments de sang à demi coagulé teignaient çà et là le flux volatil et des lambeaux de chair, à demi décomposée, passaient lentement, tournant sur eux-mêmes, comme des icebergs trop fondus. On ne sentait rien que l'odeur de l'éther. Des bandes de gaze et des pansements descendaient aussi le courant, déroulant leurs anneaux endormis. Au droit de chaque maison, un tube de descente se déversait dans le canal et l'on pouvait déterminer la spécialisation du médecin en observant, quelques instants, l'orifice de ces tubes. Un œil roula sur lui-même, les regarda quelques instants, et disparut sous une large nappe de coton rosâtre et molle comme une méduse malsaine» (Vian, 1996 : 204-205).

²⁵⁴ «L'enseigne du professeur Mangemanche représentait une immense mâchoire en train d'engloutir une pelle de terrassier dont seul le fer dépassait» (Vian, 1996 : 205).

²⁵⁵ «– Ce nénuphar, dit Colin. Où a-t-elle pu attraper ça ?

[...]

“–También dice que hay que poner continuamente flores a su alrededor –añadió Colin–, para darle miedo a la otra... [planta]”²⁵⁶ (Vian, 2007: 190).

El nenúfar vuelve a esa relación del nombre de la protagonista con la humedad y con los pantanos.

Otros objetos surrealistas aparecen cuando Colin busca trabajo, a modo de sillón / caballo indomable: «Se sentó, obediente, en un sillón reacio que se encabritó bajo su peso y sólo se paró tras un gesto imperativo de su dueño»²⁵⁷ (Vian, 2007: 202) o bien de puertas parlanchinas: «[...] había quitado el picaporte de la puerta, con lo que la había dejado muda y no podía molestarlos»²⁵⁸ (Vian, 2007: 206).

También encontramos, en el capítulo XLVI, otros seres de la imaginación del autor, como estos topos de nieve:

[...] Lo único que me fastidia son los topos de nieve, unos animales que se arrastran entre la nieve y la tierra, peludos y de color naranja, y que gritan fuertemente por la noche. Se dedican a hacer grandes montículos de nieve y caemos encima [...]»²⁵⁹ (Vian, 2007: 204).

En el capítulo LI, en otro de los trabajos de Colin, nueva referencia militarista, encontramos una original forma de creación de fusiles. Así, estos, como las flores, han de crecer y, de igual modo que a estas hay quienes les hablan, a los fusiles habría que darles calor humano: «Pero se ha venido comprobando desde hace mucho tiempo que, para que los cañones de fusil crezcan con regularidad y sin distorsión, hace falta calor humano»²⁶⁰ (Vian, 2007: 224). Se establece, pues, una relación entre términos antagonistas como las flores y las armas.

En el mismo orden de cosas, encontramos esta cita, unas páginas más adelante: «Levantó el lienzo y aparecieron doce cañones de azul y frío acero, en cuyos extremos se

– Elle a un nénuphar ? demanda Nicolas incrédule.

– Dans le poumon droit, dit Colin. Le professeur croyait au début que c'était seulement quelque chose d'animal. Mais c'est ça. On l'a vu sur l'écran. Il est déjà assez grand, mais, enfin, on doit pouvoir en venir à bout.

– Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est, sanglota Chloé. Ça fait tellement mal quand il bouge» (Vian, 1996 : 212-213).

²⁵⁶ «Il dit aussi qu'il faut tout le temps mettre des fleurs autour d'elle, ajouta Colin, pour faire peur à l'autre [plante]» (Vian, 1996 : 213).

²⁵⁷ «Il s'assit, obéissant, dans un fauteuil rétif, qui se cabra sous son poids et ne s'arrêta que sur un geste impératif de son maître» (Vian, 1996 : 236).

²⁵⁸ «Il avait retiré le bec-de-cane de la porte qui, de ce fait, se trouvait muette et ne les dérangerait pas» (Vian, 1996 : 243).

²⁵⁹ «[...] le seul ennui c'est les taupes de neige, c'est des bêtes qui rampent entre la neige et la terre, elles ont de la fourrure orange et crient fort le soir. Elles font de gros monticules de neige et on tombe dessus. [...]» (Vian, 1996 : 249).

²⁶⁰ «Mais, pour que les canons de fusil poussent régulièrement, et sans distorsion, on a constaté, depuis longtemps, qu'il faut de la chaleur humaine» (Vian, 1996 : 276).

abría una hermosa rosa blanca, fresca y sombreada de beis en los huecos de sus aterciopelados pétalos»²⁶¹ (Vian, 2007: 227).

La descripción de las obras de Partre nos lleva a muchos juegos de palabras a través de los pseudotítulos, pero no solo con ellos, sino haciendo referencia a sus descripciones: «Estaba cubierto de piel de nada, espesa y verde»²⁶² (Vian, 2007: 231). Evidentemente, de *El ser y la nada*, de Sartre extrae esa cubierta que a pesar de ser de «nada», luego califica con una textura y un color determinados. A esta construcción sin sentido que se añade a la ya larga lista, podemos sumar esta otra: «[...] las encuadernaciones lujosas, protegidas cuidadosamente en estuches de cuero, los tejuelos dorados, los preciosos ejemplares de grandes márgenes azules y las tiradas limitadas en papel matamoscas o vergé Cintórix; [...]»²⁶³ (Vian, 2007: 231). Destacan, en este caso, el papel matamoscas y el papel que crea usando el nombre de uno de los primeros líderes galos (Vercingetórix).

En el capítulo LV, volviendo a las escenas militaristas, Vian describe el vehículo policial: «El vehículo arrancó, pero no llevaba ruedas, sino multitud de pies vibrátiles, de tal manera que los proyectiles perdidos no corrían el riesgo de reventar los neumáticos [...] en el interior, era como si uno se encontrara en la cresta de una ola a punto de romper»²⁶⁴ (Vian, 2007: 235). Se mezclan, aquí, la ausencia de ruedas del vehículo, sustituidas por pies, y la sensación ondulante interior.

En el capítulo siguiente, cuando Alise clava el arrancacorazones a Partre, descubre que «[...] su corazón tenía forma de tetraedro»²⁶⁵ (Vian, 2007: 237). Este aspecto, que ya ha sido comentado en el apartado de referencias culturales, es necesario mencionarlo aquí en su faceta surrealista.

En el capítulo LXII, por fin, las dimensiones del piso llegan al punto máximo de su reducción, momento en el que se juntan techo y suelo: «El ratón gris de bigotes negros realizó un último esfuerzo y consiguió pasar. Detrás de él, de golpe, el techo se juntó con el suelo y brotaron largos vermículos de materia inerte, retorciéndose lentamente por los intersticios de

²⁶¹ «Il souleva le linge. Il y avait douze canons d'acier bleu et froid et au bout de chacun, une jolie rose blanche s'épanouissait, fraîche et ombrée de beige au creux des pétales veloutés» (Vian, 1996 : 281).

²⁶² «Il était recouvert de peau de néant, épaisse et verte [...]» (Vian, 1996 : 289).

²⁶³ «[...] les reliures luxueuses soigneusement protégées par des étuis de cuir, les fers dorés, les exemplaires précieux à grandes marges bleues, les tirages limités sur tue-mouches ou vergé Saintorix ; [...]» (Vian, 1996 : 290).

²⁶⁴ «Il démarra. La voiture n'avait pas de roues, mais une multitude de pieds vibratiles, de telle sorte que les projectiles perdus ne risquaient pas de crever les pneus [...] à l'intérieur, on avait l'impression d'être sur la crête d'une vague qui crève» (Vian, 1996 : 296).

²⁶⁵ «[...] son cœur avait la forme d'un tétraèdre» (Vian, 1996 : 301).

la sutura»²⁶⁶ (Vian, 2007: 253). A este hecho se le une la introducción, al final del párrafo, de ese neologismo que suponemos vegetal, porque brota, aunque justo a continuación diga Vian que son inertes. Según la definición del glosario de neologismos de la versión original (1996), esos vermículos son un «latinismo de *vermis*, *vermiculus* (gusanillo), neologismo de la familia de *vermiculado* / *vermicular* / -»²⁶⁷.

Por último, el capítulo LXVIII completo cabría incluirlo en este apartado pues es una conversación entre el ratón y el gato.

5.2.4.2.3. Sueño y subconsciente

Tal y como dice Verdegal Cerezo (2007) en la introducción de la edición española de *L'écume des jours*, «Vian crea un mundo que, por insólito que parezca, no nos resulta tan extraño, pues nos remite en última instancia al universo onírico del sueño» (En Vian, 2007: 67).

Esta imagen se observa de manera especialmente clara en momentos de felicidad como durante su primer paseo con Chloé o en escenas que rodean a la boda de esta con Colin. Así, en el primer caso:

Una nubecilla rosa bajaba del aire y se acercaba a ellos.

–¡Allá voy! –propuso la nube.

–Ven –dijo Colin.

Y la nube los envolvió. En su interior hacía calor y olía a azúcar con canela²⁶⁸ (Vian, 2007: 122).

Vian lleva la expresión «estar en una nube» a la literalidad y, a su vez, le añade una temperatura y un olor agradables. Siguiendo con las escenas que mencionábamos, de la boda, justo antes de la ceremonia nos encontramos con que «Las nubes entraban sin remilgos en la iglesia y atravesaban la nave en copos grises y amplios»²⁶⁹ (Vian, 2007: 133). Esta imagen, a pesar del gris, crea también un paisaje de ensoñación, más con el uso de «copos» habitualmente empleado para la nieve.

Después de la boda, en el camino que describe Vian al salir de la iglesia, que puede referirse al camino entre la soltería y la vida de casado, se van intercalando, nuevamente,

²⁶⁶ «La souris grise à moustaches noires fit un dernier effort et réussit à passer. Derrière elle, d'un coup, le plafond rejoignit le plancher et de longs vermicules de matière inerte jaillirent en se tordant lentement par les interstices de la suture» (Vian, 1996 : 332).

²⁶⁷ «latinisme, sur *vermiculus*, *vermis* (petit ver), néologisme de la famille de *vermiculé/vermiculaire/vermiculture*» (Vian, 1996 : 350).

²⁶⁸ «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).

²⁶⁹ «Les nuages entraient sans façon dans l'église et traversaient la nef en flocons gris et amples» (Vian, 1996 : 107).

paisajes idílicos con paisajes muy desagradables. Así, como dijimos, la boda es el ecuador de la luminosidad de la novela. Para paliar esos paisajes desagradables, Nicolas acciona unos botones del coche que sumergen a la pareja en un arcoíris artificial:

–¿Quieres que ponga los cristales amarillos? –dijo Colin.

–Sí, pon unos cuantos colores.

Colin pulsó botones verdes, azules, amarillos y rojos, y cristales de esos colores sustituyeron a los del automóvil. Era como si estuvieran en el interior de un arco iris y, sobre el cuero blanco, unas abigarradas sombras bailaban cuando pasaba cada uno de los postes de la luz. Chloé se sintió mejor²⁷⁰(Vian, 2007: 146).

En el capítulo XXVI, encontramos:

- una carretera perfecta que se opone a otra hecha dos capítulos antes –y que no hemos incluido aquí por no contener elementos surrealistas–.

Se trataba de la carretera buena, lisa, tornasolada por reflejos fotogénicos, con árboles perfectamente cilíndricos por ambos lados, con hierba fresca, con sol, con vacas en los campos, con vallas carcomidas, con setos en flor, con manzanas en los manzanos y montoncitos de hojas secas, con nieve aquí y allá para dar variedad al paisaje, con palmeras, mimosas y pinos del norte en el jardín del hotel y un muchacho pelirrojo y despeinado que guiaba dos corderos y un perro ebrio. A un lado de la carretera hacía viento y al otro no, y cada uno elegía el que más le gustaba. Solamente un árbol de cada dos daba sombra, y sólo había ranas en una de las cunetas²⁷¹ (Vian, 2007: 150).

Esta carretera, además de la imposibilidad de reunir todos esos elementos en un paisaje, por la variedad climática que describe, presenta un elemento en concreto que llama la atención y es ese «perro ebrio», fuera de lugar.

- una perfecta eclosión frutal:

El sol cocía suavemente las manzanas que habían caído y las hacía eclosionar en forma de pequeños manzanos verdes y frescos, que florecían al instante y producían manzanas aún más pequeñas. A la tercera generación, no se veía más que una especie de musgo verde y rosa donde unas minúsculas manzanas rodaban como si fueran canicas²⁷² (Vian, 2007: 151).

En el capítulo XXXVIII, aparece en la consulta del profesor Zampamangos uno de esos momentos entre el sueño y la realidad: «Colin quiso seguir a Chloé y al profesor, pero

²⁷⁰«– Veux-tu que je mette les glaces jaunes ? dit Colin.

– Mets quelques couleurs.

Colin pressa des boutons verts, bleus, jaunes, rouges et les glaces correspondantes remplacèrent celles de la voiture. On se serait cru dans un arc-en-ciel, et, sur la fourrure blanche, des ombres bariolées dansaient au passage de chaque poteau télégraphique. Chloé se sentit mieux» (Vian, 1996 : 133).

²⁷¹«C'était la bonne route, lisse, moirée de reflets photogéniques, avec des arbres parfaitement cylindriques des deux côtés, de l'herbe fraîche, du soleil, des vaches dans les champs, des barrières vermoulues, des haies en fleur, des pommes aux pommiers et des feuilles mortes en petits tas, avec de la neige de place en place pour varier le paysage, des palmiers, des mimosas et des pins du Nord dans le jardin de l'hôtel et un garçon roux et ébouriffé qui conduisait deux moutons et un chien ivre. D'un côté de la route, il y avait du vent et de l'autre pas. On choisissait celui qui vous plaisait. Un arbre sur deux, seulement, donnait de l'ombre, et dans un seul des fossés, on trouvait des grenouilles» (Vian, 1996 : 140).

²⁷²«Le soleil cuisait doucement les pommes tombées et les faisait éclore en petits pommiers verts et frais, qui fleurissaient instantanément et donnaient des pommes plus petites encore. À la troisième génération, on ne voyait plus guère qu'une sorte de mousse verte et rose où des pommes minuscules roulaient comme des billes» (Vian, 1996 : 141).

tuvo que apartar una especie de velo invisible y consistente que acababa de interponerse entre ellos»²⁷³ (Vian, 2007: 186-187). Ese velo invisible, pero a la vez consistente, que los separa podría ser un reflejo del límite entre la realidad y la irrealidad, entre la vigilia y el sueño.

5.2.4.3. En la película de Belmont

Para el análisis de las adaptaciones cinematográficas no extraeremos citas textuales, sino los fragmentos en los que se reflejan atisbos de surrealismo, que iremos comentando posteriormente.

En la película de Belmont, los primeros atisbos de originalidad que encontramos son los de la cocina, donde hay algunos artilugios futuristas, pero que no llegan a ser surrealistas.

Aparece el pianocóctel, uno de los conocidos neologismos e inventos, aunque en cuanto a los dobleziones, al principio solo hablan de cantidades sin mencionar la moneda, más tarde, cuando el tratamiento de Chloé, sí que hacen alusión al término. En cuanto al bízcame, solo aparece al final, cuando un desconocido le propone a Chloé bailarlo mientras se escucha de fondo una canción con el mismo nombre. El baile no tiene nada de especial, solo siguen el ritmo de la música.

Colin y Chick asisten a un partido de lo que parece tenis, pero en realidad juegan con granadas en vez de pelotas, lo que lo convierte en una competición mortal.

La enfermedad de Chloé sigue siendo, como en las demás versiones, un nenúfar en el pulmón, también esto respeta Belmont. Para reforzar la idea, la habitación de la pareja aparece rodeada de nenúfares y Colin impide que Chloé beba agua.

En los trabajos de Colin puede ser donde más aspectos surrealistas encontremos. Como vimos en su momento, se refleja la fantasía, por ejemplo, en el oficio consistente en recoger fusiles plantados, en aquel donde ha de vigilar un cubo negro con un tesoro, que finalmente roban dos niños, o en el que consiste en anunciar malas noticias a través de los altavoces de un camión, a cuyo paso la gente le va tirando objetos en señal de abucheo.

Chick también es el protagonista de una escena que cuesta comprender en el contexto de la historia, cuando baja de un tren y empieza a hablar solo en medio de una duna. Y también se confunde con Partre cuando su compañera, Alise, va a acabar con la vida de este último, lo que podríamos incluir en el apartado de ensoñaciones.

El personaje del ratón no se contempla en esta adaptación y el piso no se estrecha, solo se ve cada vez más vacío.

²⁷³ «Colin voulut suivre Chloé et le professeur, mais il dut écarter une sorte de voile invisible et consistant qui venait de se poser entre eux» (Vian, 1996 : 208).

El final también es algo ambiguo pues Colin, que huye con la furgoneta que transporta el cuerpo sin vida de Chloé, aparece, solo, sin furgoneta, en un hotel cuya recepcionista es Alise, una Alise con el pelo más largo y que parece no conocerle.

En suma, la versión de Belmont, quizás por los medios escasos de la época, no refleja la gran cantidad de descripciones fantásticas de Vian y sí aparecen los inventos más importantes como el pianocóctel, los doblezones o el bízcame, porque entendemos que gozan de gran significado en la novela y que se repiten con mucha frecuencia como para obviarlos, pero se echan de menos las otras construcciones y seres imaginarios de la obra escrita. Por el contrario, hay bastantes momentos en los que las situaciones se confunden o que los personajes parecen inmersos en sueños, quizás, sea esta la manera de Belmont de recoger el surrealismo de la obra de Vian.

5.2.4.4. En la película de Gondry

Gondry, igual que en los apartados anteriores, trata de respetar en todo momento la esencia de Vian. En unos aspectos puede resultar bastante sencillo y en otros, como en el que trabajamos en este punto, quizás no sea del todo complicado para un director de la talla y del estilo de Gondry, acostumbrado a películas con matices surrealistas, pero para el espectador sí que puede resultar, cuanto menos, curioso.

Una de las críticas que se hace a Gondry es, precisamente, ser tan fiel a la obra de Vian que deba recurrir con mucha frecuencia a los efectos especiales para representar ese universo tan propio del autor; ese que el lector ha debido construir en su cabeza y que no siempre está preparado para ver ante sus ojos.

Ya el inicio está cargado de imágenes fantásticas, desde las primeras escenas en el baño: Colin bucea en su bañera, buscando el tapón luego coge un taladro sin cable y lo mete en ella, para hacer un agujero; el agua, rosada, sale por debajo sobre un techo de colores por la humedad, a la casa de la vecina, que lee una revista y ha de levantarse a poner una maceta, de donde instantáneamente brotan plantas con flores del mismo color, rosado.

El personaje del ratón también aparece desde esta escena en el baño, haciendo pompas de jabón con la parte superior de unas tijeras. Colin, frente al espejo, le llama la atención.

A esta mezcla de colores –con música alegre– se añade un elemento desagradable: Colin se corta las pestañas y, con ellas, un trozo de párpado, que cae a los pies del ratón y lo empuja al lavamanos. Le sangra el ojo. Colin sonrío. El ratón abre con trabajo el grifo y hace correr los párpados al desagüe para, posteriormente, aparecer este dentro de una pompa de jabón.

Otro de los elementos recurrentes que Gondry no olvida es el sol: con una aspiradora, Colin sube las persianas y deja entrar los rayos de sol, que representa como si fuesen varas de plástico. La mencionada pompa de jabón del ratón se rompe y cae justo donde están los rayos de sol. Colin toca una melodía de cuerdas con ellos y el ratón baila, pisando los que van entrando por la ventana que, esta vez, parecen como elásticos. Nicolas saluda al ratón, que juega con los destellos de sol.

Ya introducido el personaje de Nicolas y una vez en la cocina, para coger las verduras que le indica Gouffé, abre una puertecita con un huerto del tamaño del ratón, desde donde este le alcanza una pequeña caja de tomates.

En la casa suena el timbre y, como en el libro, camina por la pared como un gran insecto hasta trepar por la cocina y que Colin le dé un golpe con un caldero. El saludo entre Chick y Colin es un apretón de manos en el que las manos giran como si fuesen manivelas. Los dos amigos bajan a ver el pianocóctel –que Gondry no solo respetó, sino que también creó e hizo funcionar–, y se pelean por tocar. Chick toca unos acordes y sale el cóctel, los vasos se desplazan en una bandeja hasta los grifos, un limón se ralla automáticamente (cita exactamente lo de tener cuidado con el pedal porque corresponde al huevo y si se toca un fragmento muy *hot* salen trozos de tortilla). Por unas espirales caen hielos. Suben tomándose el cóctel y se encuentran con la comida que, diseñada en tela, parece tener vida propia. El salero y el pimentero, de madera, uno dibujado en masculino y otro en femenino, dan vueltas y se besan. A este respecto, hay que recordar que en una de las ediciones impresas (Vian, 1996) aparecen a pie de página, a la derecha, dos muñequitos que, al pasar las páginas rápidamente, se besan también. Son dos figuras de la colección privada de Vian, que también constituyen la imagen de portada de esta edición. El salero y el pimentero de esta escena recuerdan mucho a ellas.

La mesa es ondulada y por ella circulan, hasta un mecanismo de desecho, los alimentos que no han sido consumidos cuando Nicolas viene con el siguiente plato. Después de comer hablan, por primera vez, del bízcame. Colin saca un disco y al lanzarlo contra el centro del gramófono se convierte en cuatro discos pequeños. Una mano de plástico hace de aguja. Nicolas abre las puertas del mueble donde se encuentran los altavoces y de él salen ondas de luz azules que se desplazan. Suena *Chloé*. Nicolas enseña a Colin a bailar el bízcame ante la mirada del ratón (que también lo intenta). Las piernas se alargan, como de goma, técnica que extrajo de *La science des rêves* (2006) y reutiliza, como afirma en una de sus entrevistas. Las ondas de luz, esta vez rojas, se siguen desplazando.

Vemos, también en este apartado, originales construcciones como el mecanismo de desecho y el gramófono, además del elemento fantástico que constituyen las ondas de luz y, por supuesto, el uso del neologismo de Vian, el bízcame, con su particular puesta en escena.

Colin mira el reloj y ve que ya son las diez, se dirige a la puerta para salir, sus zapatos se adelantan y esperan allí. Este es otro elemento de la novela que Gondry personifica, igual que en ella. Los zapatos se echan a correr por las escaleras, Colin los alcanza, se los calza y se atan solos. Siguen controlando su cuerpo, que se retuerce en espiral y casi lo hace caer. Se echa a correr y sube por las escaleras de un lujoso edificio, los zapatos gruñen como un perro, uno vuelve a salirse de sus pies detrás de dos chicas. Al llegar, Isis lo saluda y le dice que no es su cumpleaños, sino el de su perro. Colin, que había cogido unos guantes que tenía en casa para dárselos de regalo, se da la vuelta y con los guantes hace un perrito de piel en miniatura. Su perro y otros llegan. Tras servirle champán, Colin va en busca de su zapato, que está con los otros perros, lo llama y se le calza solo. Vemos que, no solo los zapatos están personalizados, sino asemejados a un animal. En esta escena, como elemento de fantasía, hay que mencionar también la espalda del vestido de Isis, que es una especie de jaula y que llama la atención de Colin.

Entonces llega Nicolas y todo el mundo se alborota. La gente grita e Isis tira la bandeja y corre encima de ella, en un movimiento que recuerda al de los dibujos animados, hasta llegar a él y besarlo. Luego, la anfitriona pasa con una señal luminosa que anuncia que la comida está servida (*À table*) y todos corren como locos a comer.

Zapatos que gruñen y tiran de quien los lleva, transformación de guantes de piel en un perro en miniatura en un abrir y cerrar de ojos, carreras en el sitio antes de salir disparada – Isis– y señales luminosas para indicar un camino –dentro de una habitación–: agrupando de este modo los elementos que consideramos surrealistas del fragmento que acabamos de describir, se observa la semejanza con rasgos algo cómicos y, sin duda, pertenecientes a la exageración propia de los dibujos animados, dos características –el humor y la exageración– del estilo estudiado.

Nuevamente en casa de Colin, el ratón –tan asiduo en la obra de Gondry como en la de Vian– lanza pompas de jabón con una pistola, desde una de ellas Colin ve la imagen de él y de Chloé bailando. Chick pincha la pompa y el pequeño televisor cae, destrozado, sobre la mesa. Es como si los pensamientos de Colin se vieran cual viñeta de cómic y como si, al pinchar la pompa, Chick lo trajera de vuelta a la realidad.

Nicolas, con sus originales formas de recoger la mesa, empuja esta vez todos los platos al suelo con un palo limpiacristales y pone en la mesa una enorme tarta que acaba de preparar. En ese instante suena el timbre, Colin lo pisa y salen de él diez pequeños timbres, a

su vez, uno se va comiendo a otro hasta convertirse, de nuevo, en el grande. Quien toca es Nicolas, un Nicolas informal, al que Colin acaba de invitar a sentarse a la mesa, que deja de hablar en tercera persona y no lleva delantal sino ropa informal, pero elegante. Es como un desdoble de personalidad en escena. Al partir la tarta, el interior parece de algodón de azúcar y hay regalos: para Chick, un perfume, Jean Sol de Partre, que este abre y se bebe. Para Colin, una nota en la que anuncia una cita con Chloé dentro de dos horas en su sitio preferido de París.

Tanto la forma de recoger la mesa como la manera de volver a ella, la tarta y los regalos, dentro de ella, forman parte de un derroche de imaginación excepcional por parte de este director. Ciertamente es que en la novela Colin le pide que se siente con ellos, el resto es una adaptación libre, de la cosecha de Gondry, totalmente relacionada y adecuada al contexto que hasta lo enriquece, atreveríamos a afirmar, con la introducción de los obsequios, que refuerzan el carácter generoso del personaje de Nicolas.

Gondry elige una atracción de feria en forma de nube para recoger el pasaje del libro en el que los protagonistas están, literalmente, en una nube. Cuando los enamorados se encuentran, Chloé ve la nube de feria, controlada por una grúa con una señal, al lado, que indica: «The little cloud of ze Paris». La base es rosa, con bombillas violeta y blancas alternas y la nube es blanca con una cúpula de cristal y accionada por monedas en el interior y con música que pone el operario de la grúa. La nube empieza a subir con un «I will always love you», los pies cuelgan por debajo, ellos se sonríen, la música se traba y Colin le da unos golpes al lugar en el que introdujo las monedas. Hablan de las canciones, de la canción de Chloé y ella le crea una que repite el nombre de Colin con la música de fondo. Así, como en el libro, van en una nube, literalmente, con música de fondo y vistas de París. Luego se dirigen, aún en la nube, por las vías del tren a un subterráneo poco frecuentado. En el interior hay jaulas de pájaros y una corriente de plumas, está oscuro y el lugar da miedo, la música también es de miedo. Salen de ahí corriendo, pero en una escena a cámara lenta. Se sientan en un banco y Colin le declara su amor y la besa. Chloé le dice que el beso fue un poco corto. Una cámara pegada a la nube les saca una instantánea. El cambio de escena es a través de esa foto que, en su reverso, lleva escrito «6 meses más tarde» («Six mois plus tard»). Como podemos observar, el subterráneo con esa corriente que hace volar las plumas, también está recogido en el libro y Gondry se encarga de reproducirlo con bastante precisión. Además, y aunque Vian no habla de tiempos, el cambio de escena es reseñable en la adaptación de Gondry por su naturalidad al enlazar acontecimientos.

Una vez formalizada la relación, aparecen en la casa de Colin, con una bandeja que les lleva Nicolas a la cama. Sin desayunar, saltan de la cama —que está en alto— y al saltar, el

pijama de Colin y el camisón de Chloé desaparecen y se quedan vestidos, otro gesto de fantasía.

Van a Molitor, donde se encuentran con Chick y Alise. Una locutora con cabeza de paloma –literal y tal como aparece en el libro– anuncia un concurso en el que los patinadores deben coger una cuerda. El ratón lo ve desde la casa en la televisión y también lo intenta coger. Una chica que se ha estirado como dos metros hacia arriba, alcanza la cuerda. Luego pasa por debajo de Colin y lo hace caer, a él y a otros muchos. Acto seguido, se estrella contra la cabina de la locutora y cae al suelo. Una máquina recoge a esta y a los otros caídos, dejando un rastro de sangre. Colin sale del tumulto, sonriendo; otros recogen piernas y unos hombres con cara de paloma y uniformes de militares arrastran esculturas de guerra por el hielo. Colin y Chloé se arrodillan ante la escultura y se persignan con la palma de la mano abierta, en un gesto que no es el habitual. Cogido por Nicolas en una pirueta, Colin le pregunta de cuánto dinero dispone (100.000 doblezones), entonces decide darle una parte a Chick para que se case con Alise.

En este párrafo encontramos muchos elementos surrealistas de la novela, intercalados con otros de la imaginación de Gondry. Al primer grupo pertenecen la locutora con cabeza de paloma, el altercado en la pista de patinaje y el acto de recogida por parte de los operarios / militares. La extensión de las piernas de la chica que se estrella contra el cristal, al más puro estilo bízcame del director, pertenecerían, pues, al segundo grupo, de igual modo que la imagen del ratón de la historia imitando los movimientos en su casa, ante el televisor. Vemos que también se usan los doblezones como moneda de pago y que, del mismo modo, también Colin hace entrega de parte de su fortuna para que su amigo contraiga matrimonio con Alise.

Una escena con construcción imaginaria, que no figura en la novela, es aquella del momento en el que Colin va a elegir las flores para el enlace. En un cochecito dentro de la floristería, con la florista, se paran delante de un escaparate detrás del cual las flores van cambiando según Colin gira una rueda. El vestido de la florista cambia, igualmente, al girar la rueda, en combinación con las flores que se ven en cada momento.

En los momentos previos al enlace matrimonial, el ratón se marcha por debajo de las sillas en un coche que él mismo conduce y coge un ascensor; desde lo alto ve como alguien, vestido de negro, martillea un clavo en la corbata de Colin, que está rebelde. Se ve que el del martillo es Chick, la corbata sigue rebelde, pero la fijan con laca. Así pues, los elementos fantásticos se siguen sucediendo plano tras plano.

Aunque en el apartado dedicado a la iglesia mencionamos este aspecto, hemos de recordar que el Religioso lleva entre sus manos un *revólver-reloj* con el que dispara a uno de sus compañeros dentro de la trompeta que toca, porque le resulta molesta. Este podría

añadirse a la lista de objetos insólitos creados por el director. Cuando llegan los novios con los invitados, el Religioso anuncia que se trata de una carrera y solo se casarán los primeros en llegar, pequeña desviación del original, también parte de la fantasía.

En las escenas de la boda encontramos, además, una especie de nave espacial en cuyo interior se encuentra Jesús; dicha nave despegue y, al hacerlo, la propulsión deja un fuegucito en las cabezas de los niños, probablemente haciendo alusión al incienso mencionado en el libro. En cualquier caso, tanto la nave espacial en la iglesia como los niños prendidos, por así llamarlos, son realizaciones de Gondry de lo más rocambolescas que encajan, sin duda, en el universo vianesco.

En cuanto a las ensoñaciones, si continuamos la secuencia cronológica de la versión cinematográfica, ahora tocaría ver si Gondry recoge las nubes que Vian pone en la iglesia, pero lo cierto es que, en este caso, el director las ha cambiado por agua: al salir de la iglesia, ya como marido y mujer, los recién casados flotan 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. No utiliza nubes, pero de igual modo transmite la ensoñación.

Después de la boda comienzan a cambiar los colores, como en la novela. Por el camino, el día se pone gris y Colin le pregunta a Nicolas si se ha perdido, que lo niega y dice que sigue las indicaciones del «GPM» –otra idea fantástica en la que el GPS es un señor cargando una flechita que aparece en la pantalla del coche–. Pulsando un botón, se sube una cúpula y los recién casados se ponen de pie. Chloé saca fotos bajo un cielo de colores. En el coche el ambiente es alegre, los recién casados ríen. El coche para en un campo, al lado de unas vacas. Desde la parte trasera de este se acciona una mesa de cristal y todo lujo de detalles, Gouffé incluido, para hacer un picnic. No debemos olvidar que el coche fue una de las grandes inversiones de la película, y es que fue construido expresamente para ella. Antes de este despliegue imaginario, pudimos observar, en la puerta de la iglesia –e incluso antes, cuando dan el paseo en la nube y el vehículo aparece en un escaparate– la transparencia de la mitad del automóvil y sus originales formas que hacen de él una construcción única.

En este mismo trayecto, Nicolas acciona un encendedor y desencadena un rayo, entonces empieza a llover por el lado de Colin, y hace sol por el de Chloé. Esto puede ser el equivalente a los dos lados opuestos de la carretera que, con tanta riqueza de adjetivos, describe Vian.

Después de este trayecto hacia su luna de miel, llegan a un alojamiento en cuya entrada una chica los espera con toallas (y a Nicolas, además, con un beso). Dentro toman cerveza, Nicolas, en un alarde de fuerza y maña, lanza a la chica hacia el balcón, un piso más arriba, luego a Chloé. Después de esta escena, se ve a los recién casados en su habitación, saltando

en la cama, justo antes de que duerman y de que, por la ventana rota, entre lo que parece un copo de nieve, o una flor, y se introduzca en la boca de Chloé, y luego en su pulmón, congelándolo al instante. Es esto lo que luego se descubrirá como el nenúfar. El interior de Chloé parece de lana y, desde ahí, se ve la respiración en una escena muy lograda desde el punto de vista creativo.

Mientras tanto, en la conferencia de Partre, cuyo pseudotítulo recordemos que era *L'être fainéant & le Prix de l'essence* –y que también podríamos incluir en el surrealismo por constituir un absurdo– hay una multitud de gente y esos tanques con pies mencionados en la novela, desde los que salen policías por su puerta octogonal. Nueva construcción imaginaria.

Gondry incluye en la novela algunas nuevas tecnologías, pero siempre con ese toque de originalidad, por ejemplo, cuando busca la librería en la que se encuentra Chick, o el lugar preferido de Chloé, podría haber recurrido a Internet, pero eso habría sido demasiado convencional para encajarlo en esta historia. Así, utiliza pantallas con aire retro para hacer una búsqueda en un motor que no es Google ni ninguno de los usados en la actualidad. Del mismo modo, podría haber usado la domótica para dotar a Nicolas de una cocina bien equipada, pero opta por la creatividad y, así, aparecen el personaje de Gouffé –no solo en la pantalla, sino también al abrir el frigorífico–, el mini huerto gestionado por el ratón o, en momentos posteriores, unos tubos a través de los que prepara infusiones. El ratón, también parte de los habitantes de la casa, se sirve de esa infusión en su bol.

Igual que trata el tema de la luz al principio, Gondry se ocupa de reflejar la desaparición de esta. Mientras Chloé habla por teléfono, Nicolas ve que el ratón se ha hecho sangre en las patitas al intentar aclarar la ventana y lo coge con cuidado. Colin se interesa por el ratón mientras Nicolas lo cura, este le dice que el sol ya no entra como antes. En ese momento, Colin ve cómo una telaraña espesa empieza a cubrir los bordes de las ventanas.

Chloé empeora y Colin, que entonces se encuentra en Molitor, recibe una llamada para anunciar el estado de ella. Cuando coge el teléfono, las paredes se estrechan, todas las imágenes empiezan a resultar inquietantes. Aquí, Gondry refleja la angustia del protagonista en los elementos exteriores.

En las siguientes escenas hay una mezcla de seres imaginarios y fantasía en las descripciones: Colin reacciona de manera agresiva con un trabajador, también con cuerpo de hombre y cabeza de paloma, cuando le dice que no tenga prisa. Al llegar a su edificio entra por la ventana y sube reptando.

Como Colin, el ratón da vueltas en su habitación. De fondo, una pistola. Vemos, de nuevo, la personificación –constante, por otra parte, del ratón–. Suena el timbre, las paredes de la entrada también han disminuido, así que el timbre está ahora sobre la casa del ratón, que

se va a volver loco por el ruido. El timbre parece caminar con menos energía. Nicolas, que en la cocina mezcla hierbas y sales, le tira un majador. Obsérvese cómo la luz, el espacio y la energía van decreciendo.

La persona que llama a la puerta es el médico, un joven con aspecto de muy cansado, Nicolas le da el mejunje que ha preparado y lo echa. Enseguida suena el timbre anunciando al siguiente médico, esta vez al timbre lo hace callar con insecticida. Volvemos a encontrarnos con absurdos –dar un mejunje a un médico y echarlo– y con escenas que parecen sacadas de dibujos animados, como callar al timbre, en forma de bicho, de ese modo.

A la hora de ir a buscar los medicamentos de Chloé, tal y como expusimos en el apartado dedicado al trabajo, Vian y Gondry, aunque cambian el género de los farmacéuticos, utilizan idénticos seres híbridos para ilustrar el mecanismo desde el cual se obtendrán los comprimidos. En la película de Gondry, la farmacéutica, después de introducir la receta en una máquina, conecta unos cables a otra máquina, en la que pone una bolsa de papel para recoger las píldoras que esta producirá. La máquina está, a su vez, conectada a unos conejos, aparentemente de piel pero que comen zanahorias de metal. El conejo, que ha ido expulsando las píldoras metálicas, empieza a temblar y la farmacéutica le pega un tiro, dice que a veces no soporta el acero.

Los rayos de sol vuelven a aparecer en la habitación tras esta escena, aunque ya apenas pueden entrar. Uno se traba en el pelo de Chloé, que no quiere tomar las píldoras. Lo siguiente es la pareja caminando hacia la consulta del médico. En este trayecto ven pasar a una enfermera con un paciente en silla de ruedas que tiene, nuevamente, cabeza de paloma. Los desagües sueltan lo que parece sangre, con pétalos, casi tan desagradable como leerlo en la descripción de Vian.

Al tocar el timbre ven el cartel del médico en la pared de la derecha. Es un luminoso de varios colores con el nombre del doctor (Mangemanche) en el que una grúa recoge a un enfermo. No es exactamente lo que describe Vian, pero sí es una señal luminosa, como en la novela, lo cual también constituye un alejamiento de la realidad, acercándose al surrealismo. Ya en la consulta, Mangemanche pone a Chloé frente a una máquina de Rayos X y teclea en la pantalla: «Tromboplastolyse, exolyse a 62» y «translucent ankilogen», con una serie de cifras al lado de cada uno. Algunos de estos términos existen, otros son creados por el director. Debajo, aparece «Stock converting», entonces, se acercan el médico y Colin porque el tórax de Chloé se ha vuelto translúcido y, a través de su camisa rosa, se pueden ver sus órganos. En su pulmón derecho, se ve un nenúfar instalado.

El modo que tiene Gondry de crear el entorno médico, tanto fuera de la consulta como dentro, intenta, como en el resto de la película, captar la esencia de Vian. Este director utiliza,

como de costumbre, unas técnicas muy complejas para lograr efectos originales que no se parezcan a los procedimientos médicos actuales; así, consigue esa visión translúcida de su tórax o la posibilidad de percibir el nenúfar alojado en el pulmón.

Siguiendo con el tratamiento propuesto en la novela, Colin le cuenta a Nicolas que ha de poner flores cerca para asustarlo, a lo que Chloé corrige: para que se marchite. Y que solo puede beber dos cucharadas de agua al día.

En los trabajos nada convencionales que Colin ha de aceptar para pagar el tratamiento de Chloé, aparecen el mecanismo mediante el cual un empleado hace una bola con el formulario, lo mete en una pistola y lo dispara dentro de un tubo. Así, este sube por el pasamano de la escalera hasta la planta superior. En este trabajo, Colin ha de lidiar con una silla que no se arma y con una puerta corredera que parece tener vida propia. Como dijimos al encontrarlos en la novela, todo es creatividad e invención en ellos, así lo escribió Vian y con la misma fantasía lo recoge Gondry, haciendo gala, nuevamente, de los mismos aspectos surrealistas.

En su casa, que sigue reduciendo su tamaño, –esta vez se aprecia en la puerta de entrada– Nicolas tira las flores marchitas por el desagüe, que las engulle a través de un tubo, nuevo mecanismo de desecho en el hogar. Cuando Alise entra en la minúscula habitación, Chloé está intentando dejar paso a la luz, y el ratón ayuda con los reflejos, de la poca luz que entra, en un espejo. Son motivos reincidentes, como en la novela, que Gondry trata de otro modo e implicando al personaje del ratón.

Otras que parecen tener vida propia, son unas salchichas quemadas (a las que Nicolas ha puesto ácido nítrico). Colin rompe el plato intentando partirlas. Todo son exageraciones y sinsentidos en esta escena.

Entonces, Colin anuncia que Chloé está mejor, justo antes de que la pared se estreche aún más y Chick vaya a tomar medidas. Pero en la siguiente escena se ve en la mesa de operaciones, tapada por largos papeles y con el pulmón conectado a cables mientras ella fuma, otro absurdo en un quirófano, y más aún operando el pulmón. Al otro lado de la sala, en lo que parece una pantalla, cinco médicos la operan. Colin y el cantante asisten, aunque no queda claro que sea de manera real. Al acercarse la imagen a los médicos, se ve que con lo que operan son máquinas de escribir. Toda esta escena la podríamos enmarcar en la ensoñación y en el absurdo a la vez; casi nada de lo que sucede está claro.

Fuera del quirófano, en la fábrica que trabaja Chick, los operarios que él debe controlar por las pantallas sufren un accidente y son triturados, pero él no lo ve. Las imágenes son bastante sangrientas y se trata la muerte con total frialdad, es una construcción imaginaria que representa muy bien la descripción de Vian.

Otro de los trabajos de Colin es la creación de misiles, descritos como en la novela con el añadido de que cambia la cabeza de lado al oír un silbido para evitar tortícolis.

Las escenas de trabajo se intercalan con las de la casa cuyo interior, a estas alturas de la película, es ya como un bosque. La caja fuerte se ha encogido tanto que no se puede abrir con las llaves, hay que recurrir a las llaves del ratón, que tiene una casa igual y una caja fuerte igual, pero en miniatura. Queda muy poco dinero, pero se lo meten casi todo a Chick en la cesta que baja desde el tejado para intentar robar. Esta escena no está en la novela pero, como vemos, contiene también aspectos surrealistas, no solo por el uso de las llaves en miniatura al encoger la caja fuerte, sino también por el hecho de facilitarle la tarea al ladrón.

El ratón, que sigue participando hasta el final, pone un disco y lo acciona manualmente. Colin intenta romper un cristal con una lámpara, entra un poco de aire, las flores parecen revivir, pero se vuelven a marchitar un segundo después. Se sigue observando aquí el lento retroceso de la casa, ya casi no entra aire.

Volviendo al trabajo, también en esta adaptación los misiles que ha creado Colin salen mal, no disparan con precisión, de hecho, le dispara en la mano a Colin, que sale huyendo.

De nuevo en la casa, el timbre suena delicadamente, sin fuerzas, y se acerca sobre una mesa cuyas patas caminan.

Por otra parte, Alise camina por la calle, entra en la cafetería y se sienta frente a Partre, que tiene voz radiofónica y le dice que no publique el libro. Partre no cede, se quita las gafas y el ojo derecho se ve cerrado, borroso, como si llevara un parche. Alise le clava el arrancacorazones, quema el libro y se va. En esta escena, observamos dos elementos curiosos: el ojo, que no se ve con claridad al retirarse las gafas, como si la falta de vista afectara a todos cuando él se quitara las gafas, y el arrancacorazones, construcción imaginaria de Vian, no de aparición exclusiva en la novela que trabajamos, que Gondry recrea en la película y que, como el pianocóctel, hasta podría funcionar, bromea el director en una entrevista.

Cuando la policía entra en la casa de Chick y le dispara, la sangre que sale de su cabeza es como una flor de papel, negra, que se hace cada vez más grande. Es una imagen irreal, recreada de la novela, y más propia, nuevamente, de dibujos animados. Lo mismo sucede cuando los bomberos intentan apagar el fuego ocasionado por Alise y el agua, que entra en la casa de Chick, arrastra a los policías, a Chick y a los libros al exterior. O cuando Nicolas conduce entre las llamas con el coche transparente, llama a Alise y empuja la puerta de la librería, la rompe con el coche y el coche se derrite. O cuando bucea para encontrarla y llega a una estancia, sin fuego ni agua, en la que están Chloé, Colin e Isis. Chloé lo abraza y sonríen, le dice que no se vuelva a ir. Es la manera de Gondry de enlazar dos escenas con diferentes personajes. El ratón vuelve a aparecer, esta vez dormido.

Gondry utiliza imágenes hacia atrás del túnel con plumas para representar la escena en la que Colin vuelve al trabajo y se entera de que Chloé va a morir. Es su modo de retroceder a la felicidad, o bien de recordar una felicidad que no llegó a buen puerto.

Del final, para evitar repeticiones de los apartados anteriores, solo extraeremos algunos ejemplos de exageraciones y absurdos, como son el hecho de lanzar el féretro por la ventana porque no cabe por la puerta, o el aplastamiento de la casa del ratón, que parece salvado por el timbre y que, aunque sin la figura del gato que aparece en la novela, guarda protagonismo hasta el último momento. Entonces, sale con el cuaderno de dibujos de Chloé, lo sube por las escaleras con mucho trabajo, pues es más grande que él, y los dibujos son repartidos en las máquinas de escribir formando luego imágenes en movimiento de una pareja (como en la edición francesa con los muñecos de la colección de Vian que mencionábamos más arriba).

Como colofón, parte de ensoñación y fantasía: una estrella se agranda y aparece una pareja en una nube, miran a ambos lados, la grúa los balancea de un lado a otro. Se besan y se acarician, la nube se aleja. Se ve a Colin caer al agua con unos libros y estas imágenes, además de un nenúfar, detrás. Todo en completo blanco y negro. El hecho de unir todo esto a Colin, el agua y el nenúfar es una fusión de los elementos de relevancia de la novela con la fantasía y la ensoñación, así como con el absurdo.

A modo de conclusión parcial, solo nos queda resaltar el enorme parecido de la adaptación de Gondry con la novela de Vian: las descripciones fantásticas leídas en la novela son recreadas casi a la perfección, a veces con toques personales, por Gondry; las construcciones imaginadas por Vian son reinventadas –hasta haciendo que funcionen– por el director, y las ensoñaciones son transmitidas, como en la novela, de manera literal y figurada –pongamos, nuevamente, el ejemplo de la nube–. No se puede poner en duda que es un trabajo excepcional el realizado por Gondry en tan ardua tarea como la de llevar a la gran pantalla elementos que no existen, otra cuestión es la de cómo encajar tanta excentricidad cuando no leemos, sino vemos.

5.2.4.5. Conclusiones

Conscientes de que no es la primera vez que *L'écume des jours* es clasificada como surrealista, al menos parcialmente, y que al propio autor no le desagradaba la idea, pues significaba que algo habría hecho diferente al resto, en este apartado contemplamos, con ejemplos, la posibilidad de incluir la citada obra de Boris Vian en el estilo surrealista a través del estudio de las imágenes pertenecientes a dicho estilo.

Aunque es difícil establecer una clasificación estricta, por aquello que decíamos en el marco teórico sobre lo complicado de limitar un movimiento que, de por sí, se caracteriza por

no tener límites, el surrealismo presenta algunas características como la fantasía, el absurdo, el humor, las construcciones imaginarias y las ensoñaciones, que están presentes a lo largo de *L'écume des jours*. Claro está que esta es una historia con un hilo conductor, con un principio en el que se presentan los personajes y las situaciones, con un nudo y un desenlace, por lo tanto, no es surrealismo absoluto —que, como veíamos en la parte teórica, es bastante difícil de encontrar—. Planteamos, pues, un análisis pormenorizado de los aspectos surrealistas, tanto de la obra escrita como de sus versiones cinematográficas, aun a pesar de seguir un desarrollo estructurado.

Los límites fantásticos entre la descripción de paisajes, las construcciones imaginarias y el subconsciente —que son los tres aspectos elegidos para tratar el surrealismo en esta obra— son, muchas veces, bastante vagos entre sí, teniendo en cuenta que en todos ellos se habla de fantasía e irrealidad. No obstante, después de haber extraído de la novela todos los pasajes que se ajustaban a dichos parámetros, hemos hecho una clasificación en estos tres grandes bloques surrealistas. Destacan las originales descripciones de Vian, resaltando lugares imposibles, a veces con sus completos opuestos, jugando con colores y luces en todo momento; personalizaciones de cosas y de animales; ruidos expresivos que hablan por sí solos en la historia; absurdos reiterados; sinsentidos; neologismos, de los cuales, los más utilizados son el *pianocóctel*, los *doblezones* y el *bízcame*, el primero perteneciente a un invento híbrido entre piano y coctelera, el segundo, a una particular moneda y, el tercero, a un baile, todos inventados por Vian. Aunque también hay más inventos, a cuál más disparatado, como una jaula para esconder la barbilla, unos topos de nieve y unos conejos híbridos entre seres vivos y máquinas que crean medicamentos, entre otros.

El universo onírico al que nos transporta Vian, como apunta Verdegal Cerezo (En Vian, 2007) en su introducción a la traducción española, es creíble por la manera en la que lo cuenta, ya que tiene una habilidad tal, que cuando describe el hecho de estar en una nube, de manera figurada, introduce el modo literal y todo parece posible y real.

Así, las numerosas citas extraídas dan fe de que *L'écume des jours* es una novela cargada de muestras surrealistas y que, como tal, puede ser incluida en esta categoría.

La adaptación cinematográfica de Belmont, contempla algunos aspectos de los mencionados sobre estas líneas, por ejemplo, los tres neologismos, por ser elementos de tanta importancia en la obra, o algún deporte de la imaginación del director, como ese partido de tenis con granadas. Sin embargo, quizás por la 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.

La adaptación de Gondry es otro cantar. Partimos de la base de que este director tiene una trayectoria bastante peculiar en cuanto a realizaciones cinematográficas, videoclips y demás trabajos. Todos ellos tienen un punto en común que es la originalidad, incluso, dicen algunos, el surrealismo. No olvidemos que, además, afirma haberse imaginado la película cuando leyó el libro y, hasta entonces, ha practicado mucho con otros trabajos, de los que ha reutilizado técnicas en algunos momentos –caso del alargamiento de las piernas para bailar el bízcame, que extrajo de *La science des rêves* (2006)–.

Gondry sigue casi al pie de la letra todas las excentricidades, digamos, de Vian: descripciones, inventos, ensoñaciones... repetirlas aquí, sería, prácticamente, volver a escribir todo lo que hemos expuesto unos párrafos más arriba concluyendo sobre Vian. Por lo tanto, no cabe duda de que esta adaptación recoge la esencia del autor de la novela y, como no, la de Gondry, que se asemeja mucho a la 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. Desde este trabajo de investigación 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 aquella de Gondry, al menos para los críticos.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, hemos comprobado que *L'écume des jours*, de Boris Vian es una historia de amor, pero de un amor diferente, contado con la originalidad propia de su autor. En ella encontramos imágenes de diversa índole que hemos ido presentando y analizando hasta llegar al fondo de su significado.

No ha debido ser sencillo para Charles Belmont, en 1968, y para Michel Gondry, en 2013, llevar la obra al cine, pues representar todas esas imágenes, que podríamos calificar de surrealistas, es una ardua tarea que no suele contar con la benevolencia de la crítica.

La hipótesis que nos planteábamos al inicio de este trabajo de investigación era la siguiente: ¿sería posible analizar la imagen en esta obra de Boris Vian y, por extensión, trasladar dichas imágenes a la gran pantalla o se perdería contenido en ese trasvase? Otra de las preguntas aludía a la posibilidad de mantener el calificativo de adaptación, o no, en el caso de recoger las imágenes solo parcialmente por la dificultad de la obra.

Para este estudio, comenzábamos por un marco teórico que, si bien nos ha ayudado a delimitar la obra en un movimiento determinado, también nos ha enriquecido con aportaciones de otras corrientes y de diversos autores. Así, entre todas las definiciones de imagen propuestas, escogíamos la del Diccionario de la RAE que aludía a una «recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada [...]» (RAE: 2001) ya que, no solo hemos estudiado las distintas imágenes (de la Iglesia, del trabajo, de la vida socio cultural de la época y surrealista) que aparecen en *L'écume des jours*, sino que, además, hemos analizado e intentado descifrar si, efectivamente, proceden de la realidad, de la imaginación del autor o si eran híbridos entre una y otra.

Así, según la teoría semiótica, analizábamos las imágenes por su significado y no por su estética o por la emoción que nos produjese. La cuestión, decía Joly (2014), era que solo consideraríamos la imagen como un signo si expresaba ideas. Pues bien, aunque a veces ha resultado complicado disociar si las ideas están expresadas por las imágenes o por las emociones que despiertan en nosotros, se ha pretendido extraer el significado de cada una de las imágenes argumentando el porqué de dicho significado, con lo cual, consideramos probado que estos no proceden de la estética o de las emociones que nos puedan producir las magníficas descripciones de Vian o las puestas en escena de los directores analizados. Son muchos los signos que encontramos en la obra de Vian y los que los directores nos dejan ver en sus adaptaciones. Los casos analizados en *L'écume des jours* son, mayoritariamente, ejemplos metafóricos, que estarían dentro de la categoría de icono y, a la vez, de imagen.

Según la teoría de los polisistemas, de Even-Zohar (1990b), relacionada con la trascendencia de una obra en la historia y lo cambiante de los cánones según las épocas, entrarían en juego aspectos como la cultura, el sistema, el repertorio, el producto y los modelos, además del consumidor, del mercado y de la institución. Esto, extrapolado a *L'écume des jours*, nos haría hablar de la interacción social existente en épocas tan distintas como el año en el que fue escrito el libro y los dos en los que se realizaron las adaptaciones cinematográficas, la red de relaciones que se puede haber tejido de manera interna y con otros sistemas sociales al haber trabajado cada uno de los temas de la obra, las reglas y los materiales que han regulado la producción y el consumo, tanto del libro como de las películas, además de la relación de las propias películas y el libro con las normas que han tenido que seguir, cada una específica a su situación y a su tiempo, los productores y los consumidores de cada uno de los anteriores, que constituirían el mercado y, por último, la institución, que vendría a controlar la normativa de todo lo mencionado anteriormente. Según esta teoría, podemos decir que *L'écume des jours* es un elemento canonizado, porque es una obra literaria legítima de la cultura francesa. Por el contrario, incluíamos la adaptación de Belmont entre las no canonizadas, al haber sido olvidada por la sociedad. En cuanto a la adaptación de Gondry, la considerábamos demasiado reciente para hablar de su trascendencia, aunque al ser la canonicidad estática o dinámica, sí veíamos posible que la aparición de esta adaptación, en 2013, pudiera hacer evolucionar el repertorio y que la obra pasase de nuevo a un plano primario.

Hay una clara relación entre la literatura y el cine si pensamos en ellos como arte o como reflejo de la realidad. En este caso, el componente social del que venimos hablando tendría también una gran importancia. En *L'écume des jours*, consideramos que existe en Vian una clara intención de lucha social detrás de la historia de amor de esta obra, y que la forma se manifiesta después, en el estilo propio del autor. Hemos visto que muchas de las corrientes cinematográficas estudiadas estaban relacionadas con reacciones de rechazo y con ideologías de la época, del mismo modo que muchos escritores comienzan a serlo para denunciar un hecho social que les incomoda. Todo esto apoya la importancia que concedemos a Boris Vian dentro de su obra y, en concreto, de la obra objeto de este estudio, pues en ella el autor rechaza hechos que no son de su agrado, lo cual queda claro tras el análisis de las referencias.

Para evaluar los factores que gobiernan la recepción y la aceptación o el rechazo de los textos literarios, y siguiendo la evolución de este enfoque polisistémico, como apuntaba Lefevere (1996), volvemos a dirigirnos a sistemas sociales y, en el caso de Vian, la obra tuvo aceptación, pero quizás no la comprensión suficiente como para darle el deseado premio que

el autor esperaba. La primera adaptación cinematográfica, de Belmont, aparece en una sociedad agitada por las manifestaciones de mayo del 68. Entre los dos factores de control que apunta Lefevere, están los profesionales y el mecenazgo. No nos cabe duda de que Belmont era un profesional movido por la poética y la ideología pero, sin duda, no eran las de Vian o bien, el otro factor de control, el mecenazgo —o la sociedad de la época— hizo que este autor no recogiera aspectos sociales que Vian transmitió con ahínco. Gondry, por su parte, hace acopio de toda su imaginación, que consideramos de gran parecido a la del escritor, para llevar a la gran pantalla el universo que caracterizaba a Vian. También hay que tener en cuenta que 2013 fue otra época y que contó con muchos más recursos que el primero. En cualquiera de los casos, pasados estos mencionados factores de control, queda claro que Gondry mantiene más cerca que Belmont el sistema literario.

Además de las teorías, enmarcábamos también la obra en un espacio, pues no existe historia en el cine sin él. Recordemos que, aunque Vian utiliza muchos referentes culturales, tanto franceses como americanos, *L'écume des jours* no está enmarcada en una ciudad concreta. Tampoco lo está la adaptación de Belmont, que se rodó en escenarios exteriores, naturales en su mayoría y, aunque Gondry rueda en París, y reconoce el potencial que esta ciudad puede tener, sobre todo para un público extranjero, evita los lugares más turísticos y recurre a otros como el túnel de la *Petite Ceinture* o «el agujero» de Les Halles, aunque la capital francesa se reconozca en muchos de los planos. Por otra parte, Gondry cuida mucho la recreación de los espacios con referentes americanos, por ejemplo, en el diseño del piso de Colin, al estilo de los cafés típicos de allí.

Este aspecto espacial nos hace hablar también de la descripción, que fue otro de los temas que analizamos. En el cine, y tal y como apuntaba Faro Forteza (2015), los detalles descritos en la novela se muestran directamente con las imágenes y la narración, a medida que transcurre la acción. En *L'écume des jours*, Belmont elige esos decorados exteriores naturales y juega con los colores para representar la riqueza descriptiva de Vian. Gondry, por su parte, recrea los escenarios descritos por Vian en la novela con bastante exactitud, lo que hace que tengamos esa sensación de estar «viendo el libro», cuando vemos su adaptación. Por su parte, y aunque Ricardou (1967) afirma que es inaceptable decir que la cámara describe, aludimos a la autonomía de los objetos filmados para captar lo que quiere ser descrito en esta obra que hemos analizado. Además, no olvidemos que los neologismos de Vian son descritos en ambas adaptaciones —caso del *pianocóctel*, el *arrancacorazones*, entre otros—, de este modo, entran poco a poco en la conciencia del lector.

Ya que hablamos del particular lenguaje de Vian, dentro de este, el que recibía una mención especial en la novela era el lenguaje musical. Recordemos todas las alusiones

musicales que hay en *L'écume des jours*, todas las veces que Vian concede ese lugar de importancia a piezas de jazz clásicas para ambientar las escenas o, incluso, para crear cócteles que serán más fuertes o más suaves, más o menos eclécticos según la melodía que se toque. En cuanto a las adaptaciones, mientras que la de Belmont no concede tanta importancia a estos referentes clásicos, ni es de especial relevancia su BSO, Gondry trabaja mucho este aspecto y, sin caer en una película de aire retro, sabe combinar esas referencias al jazz clásico con algunas nuevas creaciones del mismo estilo creadas especialmente para la película, esto le da a su adaptación un aire fresco, sin perder el toque clásico ni las referencias culturales de las que habla Vian. Y es que Gondry cuida cada uno de estos detalles musicales con mimo, se integra en ese lenguaje musical de la película y, además, como sucede en la mayoría de las películas, apoya los argumentos –tristes, alegres– o los anticipa, todo con cierta carga emotiva que coincide con lo que ocurre en las escenas. Se refuerza así, además de esas referencias americanas al jazz y a los artistas y piezas musicales admirados por Vian, el sentimiento que toda esa música representa, tanto el jazz como las nuevas creaciones. Conserva, pues, con ello, una vez más, la esencia de la obra original.

Y como no dejamos de aludir a la imagen y a la interpretación en todo momento, en cuanto a los niveles de interpretación icónica, establecidos después de siglos de estudio, nosotros resaltábamos el nivel iconológico. En este, además de motivos y circunstancias de la imagen, correspondientes a su primer plano de representación, nos encontrábamos también el significado de la historia, correspondiente al plano secundario o convencional, pero, sobre todo, interesante por destacar una interpretación sociocultural que no va a surgir del autor de manera voluntaria. De ahí que García Jiménez (1995) dijera que la cultura de un autor esté presente en su obra hasta cuando este no lo quiere. Nos parece especialmente relevante este nivel iconológico porque, a lo largo de este trabajo, hemos insistido en la importancia del sello del autor y del contexto, tanto en la novela de Vian, como en las dos adaptaciones de *L'écume des jours* al cine. En realidad, es un aspecto que aparece casi en cada apartado y que es complicado separar de otros aspectos, pues la carga cultural está impresa en las descripciones, en los espacios, en los autores, en las épocas, en definitiva, en las imágenes mismas que analizamos. Así, *L'écume des jours* enseña mucho no solo sobre el contexto, sino también sobre el entorno más íntimo del autor, sus gustos, su vida y hasta sus preocupaciones.

Además de los estudios iconológicos, gracias a los estudios iconográficos, que también subrayan el estudio del entorno, observamos que *L'écume des jours* –tanto novela como adaptaciones analizadas– recibe influencias del surrealismo. Además, hemos de puntualizar que, sobre todo, la relación con el entorno existe en la novela, pues ambas adaptaciones no hacen más que reflejar una realidad –o un surrealismo– existente en esta y

matizada en cada una de las épocas de adaptación, que son 1968, con sus posibles censuras, y 2013, con más medios técnicos y tecnológicos que quedan patentes en la obra de Gondry. Pero esta investigación tiene que ver con la iconología en cuanto que intenta interpretar la imagen para desvelar el significado intrínseco de la obra. Así, nos ocupamos de averiguar las circunstancias en las que han surgido las imágenes en la obra de Vian y también en las de Belmont y de Gondry, tres épocas muy distintas como hemos apuntado anteriormente, del mismo modo que nos adentramos en las creencias de cada época y en las intenciones de cada uno de los autores.

Como a Pérez Bowie (2010), nos parecen fundamentales los contextos de creación y de recepción, ya que han hecho que las adaptaciones fuesen tan diferentes entre sí. Todo lo que *L'écume des jours* presenta, es el resultado del contexto artístico, cultural, social y económico de la época, como refleja el análisis de los apartados estudiados y desglosados: Sartre y Beauvoir —o *Partre y Bovuard*—, el existencialismo, el jazz, todos los aspectos culturales que se desprenden de las páginas del libro..., pero, además, el contexto sociocultural reflejado en la crítica al trabajo y a la Iglesia, entre otros. Todos esos aspectos son componentes de la obra. Sin embargo, las adaptaciones fueron creadas en un contexto diferente, y es a este al que se deben. Así, se pueden entender las diferencias entre las versiones de Belmont, en 1968, y de Gondry, en 2013. En primer lugar, es evidente la influencia social de la época en la que la novela fue escrita por la aparición de los personajes mencionados entre los roles principales, sin ir más lejos. Extendiéndonos un poco más sobre lo apuntado más arriba en relación con las épocas, 1947 fue un año en el que Sartre y Beauvoir estaban de moda, el existencialismo imperaba y el jazz sonaba en los locales nocturnos parisinos, frecuentados por Vian. El año de la primera adaptación, 1968, es conocido en Francia por su mes de mayo: mayo del 68 fue famoso internacionalmente por las revueltas estudiantiles y las huelgas de trabajadores. Aunque realmente la película se estrenó en abril de ese año, ajena aún al movimiento revolucionario que estaba por llegar. Las elipsis de la adaptación de Belmont optamos que se hicieron, más bien, por un aspecto cauto del autor, quien se puede haber visto condicionado por las presiones militares y eclesiásticas de una época en la que las publicaciones controvertidas acababan con autores encarcelados o exiliados. Por último, lo que va a influir la obra de Gondry, más que la cultura imperante en 2013, es más bien todo el bagaje cultural que rodea a este director hasta entonces. Gondry se va a beneficiar, además de su experiencia en técnicas, que va a reutilizar en sus obras, de algunos temas culturales de la época de su creación, como la adicción a las drogas, para plantear una versión más acorde con su tiempo.

Igual que influyen las épocas de creación de las obras, también influyen estas para el modo en que el lector o el espectador, en el caso de las películas, las recibe. En *L'écume des jours* influyen, sin duda, la sociedad y la cultura a la que pertenece el receptor e incluso sus rasgos personales. Al ser la obra un clásico francés, ha sido estudiada, casi con total probabilidad, en estudios secundarios por un público francés (o, incluso, francófono) sea de la época que sea (1968/2013). Este conocerá la obra, aunque los gustos personales son un tema aparte que no está ligado al conocimiento o a culturas determinadas. Si el receptor de la obra no pertenece a la cultura de los autores, imaginemos por un instante que hablamos de un receptor español, pueden influir en la recepción del texto aspectos como:

- la sociedad que le rodea para que hasta él llegue la obra;
- los medios de comunicación, para la difusión tanto de la obra escrita como de sus adaptaciones –en la actualidad, lo más reciente sería la difusión de la última adaptación, por ser más cercana en el tiempo–;
- los rasgos personales: si se trata de un amante del cine alternativo o de un francófilo, tendrá más probabilidades de dar con *L'écume des jours*.

Sin embargo, la cultura, española en este caso, no va a favorecer que una obra como esta entre en el entorno de un español.

Siguiendo con la cultura, Vanoye (2005) dice algo totalmente en consonancia con *L'écume des jours*, y es que el sistema metafórico de algunas películas necesita conocer una cultura específica, una serie de códigos socioculturales determinados para ser comprendido. Este concepto es el que defendemos a lo largo de todo el análisis práctico de este trabajo de investigación pues respondemos a algunas de las preguntas que hace el autor sobre el punto de vista desde el que se tratan los temas (ideológico, moral, espiritual, estético) y cómo se manifiestan. La mayoría de los temas se manifiestan en situaciones de la vida diaria que Vian presenta, muchas de las veces, de forma surrealista, pero desde realidades como el trabajo o la cultura. Los temas están tratados desde un punto de vista ideológico, que es el de Vian, al mismo tiempo que toca la moralidad y la espiritualidad –en la Iglesia– y, por su forma de contar las cosas, la estética. Justificamos nuestra teoría de la importancia de no centrarnos solo en el texto, apoyando la teoría de Vanoye sobre la importancia de los escenarios de las películas y su contenido simbólico, lo cual nos vuelve a remitir al concepto espacial apuntado más arriba. Recordemos que Gondry, además de seguir a pie juntillas el texto de Vian, utiliza en su adaptación escenarios con carga emotiva para él y para Vian. Así pues, afirmamos que cualquier escenario de película puede tener un doble funcionamiento, puede estructurar el relato y una progresión dramática, al mismo tiempo que tener un punto de vista sobre la historia y los personajes, además de imágenes cargadas de significado. No olvidemos que, en

el cine, son imágenes y no palabras las que pasan ante nuestros ojos, y que las metáforas hemos de extraerlas de ahí. Como con las palabras, no nos podemos quedar en el sentido literal que, en este caso, correspondería con lo que simplemente vemos, sin ir más allá. Las metáforas las podemos encontrar en los primeros planos, planos largos, ángulos insólitos, en efectos sonoros y en deformaciones visuales. *L'écume des jours* de Belmont tiene una duración menor que la adaptación de Gondry, con lo cual sobreentendemos que se han suprimido más aspectos. Además de los criterios personales adoptados para llevar esta obra al cine, podríamos afirmar que Belmont decidió dar más importancia a ciertas partes que a otras e, incluso, suprimir algunas. Esto, insistimos, no creemos que haya sido solo por cuestiones de tiempo, pues las partes suprimidas coinciden con temas algo comprometidos. Consideramos demostrado en este trabajo de investigación que, en dicha adaptación, se dan varios casos de elipsis, entendiendo por estas que se suprimen fragmentos visuales necesarios para la comunicación del filme. Es lo que, en palabras de Faro Forteza (2015), sería una elipsis voluntaria que, de las dos posibles, es más interesante pues denota rasgos de estilo del autor (o de la época, nos atrevemos a añadir).

Por otra parte, en la novela, el reconocimiento de las imágenes estaría supeditado al bagaje cultural del lector, para ser capaz de ver más allá de lo que se muestra: más allá de sus burlas, de sus imágenes disparatadas –a veces, incluso, ridículas–, de los juegos de palabras, de los sinsentidos, de sus inventos, de los neologismos, etc. Con las adaptaciones cinematográficas ocurriría lo mismo, de hecho, algunos críticos se atreven a afirmar que la adaptación de Gondry solo está hecha para recreación de los seguidores de Vian y que, sin leer la novela, la obra no se entiende. No obstante, en el análisis realizado hemos visto las notas a pie de página contenidas en las obras con las que hemos trabajado, tanto en la versión original como en una de las traducciones; estas notas a pie de página pueden suplir la función del bagaje cultural antes mencionado, pues a medida que se avanza la lectura, van aclarando juegos de palabras, alusiones culturales y neologismos, para que el lector entienda más allá de las palabras y más allá de las imágenes todas las metáforas presentadas por el escritor. Más difícil lo tienen los espectadores en el plano audiovisual donde, si bien la imagen ayuda a mostrar más, faltan las explicaciones fuera de texto de la novela, aunque se intenta suplir, consideramos, con otras técnicas. Hablamos de las nuevas imágenes o imágenes virtuales (las realizadas por ordenador), el *morphing* (transformaciones digitales hechas a imágenes escaneadas) y el holograma (imagen láser tridimensional). En 1964 no eran habituales, pero de estas imágenes encontramos ejemplos en la obra de Gondry, como es el caso del holograma creado en la consulta del doctor Zampamangos, en la que el propio Gondry hace un cameo.

Uno de los aspectos que complica la adaptación cinematográfica y que hace necesario el uso de dichas técnicas es la abundancia de imágenes visuales y alusiones al sueño. Esta es una obra plagada de imaginación como exponemos, sobre todo, en el apartado relacionado con el surrealismo en el que descripciones figuradas como «estar en una nube» y sentir su calidez son llevadas a la literalidad por Vian (y por Gondry), subiendo a los personajes a la nube y haciéndoles sentir la nube a su alrededor. Pero este es solo un ejemplo ya que, como esta frase, hay muchas otras a lo largo de toda la novela, muchas de ellas recogidas en el cine, sobre todo en la adaptación de Gondry (2013).

Así, después de enmarcar *L'écume des jours* –obra y adaptaciones– en el movimiento surrealista, destacábamos las críticas a las adaptaciones, teniendo en cuenta que gran parte de ellas se deben, justamente, a lo complicado de llevar al cine dichos aspectos. Y es que, cuando se lleva una obra literaria a la gran pantalla, ya lo decía Hafter (2012), es muy importante escoger el término adecuado para recoger la realidad en cada caso. 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, pero consideramos que no sería acertado para una película tan pegada al texto original de Vian, tan fiel, podríamos decir en términos traductológicos y estando de acuerdo con lo que decía Juan Marsé Carbó (1994) de que la adaptación es una forma de traducción. Ni siquiera nos parece acertado aplicar este cambio terminológico a la adaptación de Belmont.

El tema de las apelaciones, que era una de las preguntas de este trabajo de investigación, no ha sido tarea fácil debido a la multitud de términos encontrados y los puntos en que confluyen las aportaciones de muchos de los autores. Nos hemos planteado si las adaptaciones podrían encajar en un perfil que no fuera tal, como el de reescritura o transcritura pero, para que esta se produzca, ha de haber una reformulación del texto y un nuevo enfoque, y no es el caso de las dos películas que analizamos, pues la historia es la misma, solo que con matices diferentes. Si seguíamos el planteamiento reduccionista de Faro Forteza (2015), nos quedábamos con que la adaptación es una especie de resumen: en el caso de Belmont, se han suprimido más aspectos –que nosotros consideramos relevantes, pero esa es otra cuestión– y en el de Gondry, el resumen ha sabido respetar los fragmentos que contienen la esencia de la obra de Vian. En cualquier caso, nos parece bastante vago dejar las adaptaciones en meros resúmenes.

Si atendíamos a lo expuesto por Alain García (1990) estaríamos ante un tipo de adaptación llamado transposición, que tiene más que ver con el punto de vista que con la fidelidad o la infidelidad a la novela y, a su vez, sería una transposición por analogía, pues los

puntos de vista de literatura y cine son claros. Sin embargo, y siendo coherentes con el peso que le hemos dado a la fidelidad de la obra de Gondry, tampoco nos parece la transposición el mejor de los términos para nuestro estudio. En ninguno de los casos consideraremos las adaptaciones como pasivas –término también de Alain García (1990)– pues, aunque ambos directores copian bastante, ambas obras tienen un resultado creativo que no empobrece la novela, si bien, insistimos, con la versión de Belmont se pierden importantes referentes.

Pérez Bowie (2010), por su parte, hablaba de un proceso de transmediatización o transemiotización con el que solo estamos de acuerdo parcialmente pues, si bien en las obras de Belmont y de Gondry se alteran los componentes de la novela no podemos estar de acuerdo en que un cambio de medio haga que no se cuente lo mismo. Del mismo modo, no estamos de acuerdo en que dicho cambio de medio, lo que él llamaría transficcionalidad o transescritura, afecte a la fidelidad de la obra, pues el caso de las adaptaciones que analizamos son el ejemplo de que un cambio de medio puede contar la misma historia, con sus matices.

Podríamos afirmar que, en algunas partes de la adaptación de Belmont, se ha reelaborado el texto de Vian a través de la reescritura (teniendo en cuenta lo apuntado por Pérez Bowie (2010) sobre el carácter reivindicativo y la repetición), sin embargo, no nos atrevemos a hablar de una reescritura total en este caso y, mucho menos en el caso de la adaptación 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 dedicada a la Iglesia, se modifique, quizás para no verse censurada, en 1968.

Para Pardo García (2010), que plantea la adaptación como un nivel de transformación dentro de la reescritura (aunque también plantea ambos términos como sinónimos), dejaríamos el término de adaptación para las películas que se limitan a cambiar de medio sin intervenir en el contenido. Nosotros hemos encontrado intervenciones en el contenido como las modificaciones de los oficios, hechas por Belmont y Gondry con respecto a los de Vian. Si bien es cierto que cabría plantearse dichos cambios como una modificación o como una consecuencia del paso a la pantalla, porque hay elementos difíciles de representar u otros que podrían no quedar bien en ella.

Bastante más acertada nos parecía la clasificación de Faro Forteza (2015), según la cual estaríamos ante una adaptación iteracional por transición en el caso de Gondry, ya que mantiene la trama de la novela, pero agrega modificaciones y nuevos puntos de vista; y ante una adaptación iteracional por reducción en el caso de la obra de Belmont pues, como apunta la teoría de esta, también mantiene el texto literario, pero resume dejando solo la esencia de la obra.

Después de todo esto, pensamos que, quizás, se hacía necesario un término sencillo que englobe cuestiones básicas cuando se adapta una novela al cine. Cuando hablábamos de la interpretación de la imagen, y mencionábamos a Yuste Frías (2008) como autor que nos ha influido y que ha destacado por sus estudios sobre la imagen, en concreto sobre la no universalidad de esta y la necesidad de traducirla, veíamos que para él es fundamental estudiar bien los paratextos que forman el símbolo y la imagen con el fin de interpretar correctamente lo que vemos. Así, 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 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. Así, estamos de acuerdo con él en que la oposición texto / imagen es falsa, ya que el mensaje es construido por ellos de manera complementaria, coordinada, sin perder sus identidades semióticas. Sucede como con el cómic –ejemplo aportado por Yuste Frías (2008)– que ilustra la presencia al 100% tanto de elementos visuales como verbales (y no 50% / 50%). En nuestro trabajo, siguiendo con la adaptación de su teoría a este estudio, llegamos a la conclusión de que los elementos visuales y contextuales están también 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, todo lo que rodea a la obra y a sus contextos particulares, realizan *paraadaptaciones* de *L'écume des jours*.

Las otras preguntas de la hipótesis inicial de este trabajo de investigación aludían a la posibilidad de analizar las imágenes de la obra de Vian y a trasladarlas al cine. Podemos concluir que es posible hacer un análisis riguroso que lo será, más aún, si elegimos temáticas específicas y extraemos los ejemplos de la novela. En cuanto a trasladar la imagen al cine, el resultado es que, a veces, se pierde en ese trasvase –recordemos las alusiones a todas las omisiones eclesiásticas de la adaptación de Belmont– y en algunos momentos de la última adaptación, podrían ser excesivas, estamos de acuerdo con la crítica en que la cantidad de efectos especiales que utiliza Gondry llega a cansar al espectador, pues hace estar más

pendiente de ellos que de la historia en sí, ya sea por la cantidad o por la extrañeza de ver reflejada una realidad inexistente que solo existía en nuestra mente a la hora de leer la novela.

Al analizar una imagen, fija o en movimiento, intentamos desentrañar el fin de la realidad y el principio de la fantasía. Pero a veces, sucede que el trabajo puede caer en saco roto porque los límites de esa realidad no estén bien definidos o porque no conozcamos la verdadera intención del autor. No volveremos a debatir la universalidad de la imagen, porque ya nos hemos pronunciado al respecto, pero sí defenderemos el análisis de esta en aras de, como diría Joly (2014), un proyecto. Nuestro análisis se justifica, pues, con el objetivo de identificar las imágenes en *L'écume des jours*, con distancia y con reflexión. Buscamos el sentido en el texto y el modo utilizado para expresarlo, intentando conectar ambos aspectos. Tal y como exponemos en el marco teórico, como analistas, en la práctica se extrae información extratextual para construir la crítica. Esta información está basada en un análisis real del texto y de las películas, no en meras hipótesis y podríamos decir que el sentido del análisis viene del estudio de las partes del texto, de las que extraemos el sentido global del texto mismo. Ciertamente, paralelamente, podemos añadir una función de placer que deriva del gusto por la obra, pero no es la función principal la que nos lleva a este análisis. En relación con la intención del autor, no podemos renunciar a una interpretación solo por el hecho de no saber lo que este ha querido decir, sin olvidar que en toda transmisión de información hay una parte inconsciente, además de las interpretaciones que surgen posteriormente cuando la imagen (o las películas) son vistas en contextos diferentes: en épocas diferentes o en países diferentes, como es nuestro caso. Pero tampoco podemos hablar de intenciones hipotéticas del autor. Si la efectividad de un análisis necesita de puntos de referencia hallados en puntos comunes del análisis con el de otros lectores comparables, basta apoyar este trabajo en los testimonios de críticos literarios y de cine, como ha sido el mismo traductor de la edición de Cátedra, Joan Manuel Verdegel Cerezo, en la traducción española con la que hemos trabajado a lo largo de toda esta investigación y de la que hemos aportado datos importantes sobre Vian y su obra, existentes en el prólogo del libro.

Según la propuesta de Joly (2014) hemos examinado el mensaje, lo hemos comparado y hemos llegado a comprender mejor lo que nos dicen Vian, Belmont y Gondry, en 1947, 1968 y 2013. Esto es, pues, un análisis en esas épocas y esas circunstancias, las de creación de cada obra. Por otra parte, aunque se afirma que analizamos desde el punto de vista del receptor, para nuestro análisis ha sido fundamental que tengamos en cuenta el punto de vista del autor, sobre todo el de Vian. Nos diferenciaríamos del coleccionista en que, lejos de unir las obras sin más, las habremos desarmado para volver a construirles un sentido. Después de todo esto, no dudamos de que la obra nos gusta más, con lo cual añadimos el placer estético

del que hablábamos más arriba y, a ello, las ganas de coleccionar todas estas versiones de *L'écume des jours*.

Y si el objetivo que habíamos establecido era identificar las imágenes existentes en la obra, la metodología la llevamos a cabo a través del análisis de estas. Así, las elecciones hechas han resultado cruciales pues se estudian imágenes que, consideramos, tienen una carga representativa importante en la novela para, posteriormente, ver cómo se recoge ese significado en sus adaptaciones. Hablamos, claro está, de imágenes relacionadas con la Iglesia, con el trabajo, con el surrealismo y otros aspectos añadidos como la utilización del color. Pero no solo es importante la elección de los elementos, sino la no-elección, en el caso de las adaptaciones, pues explican las posibles razones que llevan a los directores a eliminar algunos elementos de la novela al adaptarla al cine, como las probables censuras mencionadas.

Por supuesto, no podemos olvidar el último de los elementos al que alude Joly (2014), y es la importancia de saber quién lo produce y su función. Para ello se le otorga importancia también a cada uno de los autores, mencionando su vida y obra y en concreto el contexto de creación y de adaptación de *L'écume des jours* en cada uno de ellos. Así, comprobamos cómo cambian las referencias cuando se cambia el marco temporal, el enfoque y el estilo de cada uno de los autores trabajados (Vian, 1947; Belmont, 1968; Gondry, 2013).

En resumen, sabemos que la novela de Vian ha ido adquiriendo prestigio con el paso de los años hasta convertirse en el gran clásico que es hoy, sobre todo en Francia, su país de origen. Entendemos que adaptar una obra de tal calibre no es tarea fácil, pues contiene gran cantidad de imágenes difíciles de representar, pero en esta investigación ratificamos que es posible analizarlas, así como llevarlas a la gran pantalla.

En cuanto a la denominación, estamos de acuerdo con la idea de que acudir a entrecomillados como «basado en *L'écume des jours*, de Boris Vian», puede evitar duras críticas como algunas de las leídas sobre las adaptaciones analizadas. El calificativo que debemos emplear para las películas con respecto a la novela es, sin duda, motivo de controversia pues, como bien se puede observar tanto a lo largo de este trabajo como en esta conclusión misma, donde agrupamos autores y términos, la de adaptación es una nomenclatura con multitud de sentidos según el autor que las mencione. Así, y partiendo de este término básico de adaptación aceptado por tantos autores reconocidos –como Alain García (1990) o Faro Forteza (2015), entre otros– surge, como más adecuado por el hecho de incluir una gran carga de imágenes culturales, el término de *paraadaptación*, que va a recoger

no solo el paso de una obra escrita al cine, sino también, todo lo que a ella rodea, envuelve, acompaña, introduce y presenta.

Con esto, y ratificando nuestra hipótesis sobre la posibilidad de analizar las imágenes en *L'écume des jours* y trasladarlas al cine, si atendemos a las especificidades de cada autor, 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 el espectador 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 el ejemplo que pone Gómez Alonso (2001) sobre la imagen que, en una época, constituye una reliquia y que, pasado el tiempo, en un museo, se convierte en una obra de arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (2010). John Cassavetes y el cine independiente norteamericano. *Artium. DokuArt. Biblioteca y Centro de Documentación*. Recuperado de <http://catalogo.artium.org/dossieres/5/john-cassavetes/john-cassavetes-y-el-cine-independiente-norteamericano>.
- AGUILAR, S. (2009). Free Cinema. Los jóvenes airados van al cine. *Minerva. Revista del círculo de Bellas Artes. IV época* (11). Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=322>.
- 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>
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. (2010). *Cuadernos de lengua española. Tipos de escrito I: Narración y descripción*. Madrid, España: Arco / Libros.
- ANDREW, D. (1993): *Las principales teorías cinematográficas*. Traducción de Homero Alsina Thevenet y otros. Madrid, España: Rialp, S.A. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/360299773/Las-principales-teorias-cinematograficas-Dudley-Andrew-pdf#>.
- ARNHEIM, R. (1971). *El pensamiento visual*. Buenos Aires, Argentina: Edit. Universitaria.
- ARNHEIM, R. (1996). *El cine como arte*. Traducido por Enrique L. Revol. Barcelona, España: Paidós.
- BALDELLI, P. (1996). *El cine y la obra literaria*. La Habana, Cuba: ICAI.
- BARTHES, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits, en *Communications n° 8*, 1, París, Francia: Seuil.
- BAZIN, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Traducción de José Luis López Muñoz. Madrid, España: Rialp.
- BENVENISTE, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. París, Francia: Gallimard.
- BERISTÁIN DÍAZ, H. (1993-94). Enclaves, encastrés, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos). *Acta Poética*, 14-15, UNAM, 37.
- BERNAL MUÑOZ, J. L. (2002). El color en la literatura del modernismo. *Anales de literatura española*, 15 (5).171-189. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7304/1/ALE_15_11.pdf.
- BLANCO AGUINAGA, C. (1997-98). Sobre estilística y formalismo ruso. *Cauce*, 20-21, 43-44. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce20-21/cauce20-21_04.pdf.

- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, España: Paidós.
Traducción de Pilar Vázquez Mota.
- BOSSY, L. y GONDRY, M. (2013). *L'écume des jours* [cinta cinematográfica]. Francia: Chaumiane.
- BOURHIS, H. et CAILLEAUX (2009). *Piscine Molitor*. París, Francia: Dupuis.
- BOURHIS, H. et CAILLEAUX (2013). *Piscina Molitor/ La vida swing de Boris Vian*. Traducción de Laura Salas. Madrid, España: Impedimenta.
- BRESCHAND, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Traducción de Carles Roche. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- BREMOND, C. (1973). *Logique du récit*. París, Francia: Seuil.
- BRETON, A. (1937). *L'Amour fou*. París, Francia: Gallimard.
- BRETON, A. (1950). *Anthologie de l'humour noir*. (23ª edición). París, Francia: Jean Jacques Pauvert.
- BRETON, A. (1969). *Manifiestos del surrealismo*. Traducción de Andrés Bosch. Madrid, España: Ediciones Guadarrama.
- BUFFARD-O'SHEA, N. (1993). *Le monde de Boris Vian et le grotesque littéraire*. Nueva York, Berna, Berlín, Frankfurt/M., París, Viena: Peter Lang.
- BUTOR, M. (1964). *Essais sur le roman*. París, Francia: Gallimard.
- CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, D. (2009). Neorrealismo italiano. *Frame, revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 4 (23-35). Universidad de Sevilla. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1.4.pdf>.
- CAÑUELO SARRIÓN, S. (2008). *Cine, Literatura y Traducción. Análisis de la recepción cultural de España en Alemania en el marco europeo (1975-2000)*. (Tesis doctoral). Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/7590/tscs.pdf>.
- CHANDLER, D. (2007). *Semiotics. The basics*. (2ª edición). Nueva York, Estados Unidos: Routledge. Recuperado de <http://www.wayanswardhani.lecture.ub.ac.id/files/2013/09/Semiotics-the-Basics.pdf>.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Traducción de Mª Jesús Fernández Prieto. Madrid, España: Taurus.
- COL-LEGI MARISTES VALLDERMIA MATARÓ (-). *El surrealisme: un abans i un després. Època post-surrealista*. Recuperado de https://sites.google.com/a/maristesvalldemia.com/pr14_4a6/index/epoca-post-surrealista.

- COLIN, M. (1985). *Langue, film, discours*. París, Francia: Klincksieck.
- 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>.
- COSENTINO ESQUERRE, C. (1998). La Salpêtrière. *Revista periódica de neurología*, 4 (1-3). Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/BVRevistas/neurologia/v04_n1-3/la_salpetriere.htm
- 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>
- DÍAZ Y MORALES, M. (5 de octubre de 2005). Puesta en abismo. Apostillas literarias. Recuperado de <http://apostillasnotas.blogspot.com.es/2005/10/puesta-en-abismo.html>
- DUMONT, R. (2007). *De l'écrit à l'écran: réflexions sur l'adaptation cinématographique*. Recherches, application et propositions. París, Francia: L'Harmattan.
- DULAC, G. (1927). Les esthétiques. Les entraves. La Cinématographie intégrale. En *L'Art Cinématographique*. París, Francia: Librairie F. Alcan.
- DUPLESSIS, Y. (1972). *El surrealismo*. Traducción de Alexandre Ferrer. Barcelona, España: Oikos-Tau.
- DUROZOI, G. et LECHERBONNIER, B. (1974). *El surrealismo*. Trad. de Josep Elias. Madrid, España: Guadarrama.
- EAGLETON, T. (1998): *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción de José Esteban Calderón. Buenos Aires, Argentina: Basil Blackwell Publishers Limited, Oxford. Recuperado de <http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20pdf%20de%20trabajo%20umsh/libros/6542615-EAGLETON-Terry-Una-Introduccion-a-La-Teoria-Literaria.pdf>
- ECO, U. (1974): *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Traducción de Francisco Serra Cantarell (3ª edición). Barcelona, España: Lumen. Recuperado de http://investigacionsocial.sociales.uba.ar/files/2013/03/eco_laestructuraausente.pdf
- ECO, U. (1990): *Los límites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano (5ª edición). Barcelona, España: Lumen.
- ECO, U. (1976): *Tratado de Semiótica General*. Traducción de Carlos Manzano (5ª edición). Barcelona, España: Lumen. Recuperado de <http://exordio.qfb.umich.mx/archivos%20pdf%20de%20trabajo%20umsh/libros/6928335-Eco-Umberto-Tratado-de-Semiotica-General-01.pdf>

- EISENSTEIN, S. M. (1974). El montaje de atracciones, en *El sentido del cine*. Traducción de Norah Lacoste. (2ª edición). Madrid, España: Siglo veintiuno editores.
- ELIAD, T. (1981). *Les secrets de l'adaptation*. París, Francia: Dujarric.
- EVEN-ZOHAR, I. etTOURY, G. (1981). Translation Theory and Intercultural relations, *número especial de Poetics Today* 2, 4.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990a). El sistema literario, *Poetics Today* 11, 27-44. Traducción de Ricardo Bermúdez Otero. Recuperado de: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf.
- EVEN-ZOHAR, I.(1990b). Teoría de los polisistemas, *Poetics Today* 11, 9-26. Traducción de Ricardo Bermúdez Otero. Recuperado de: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999). Planificación de la cultura y mercado, En *Teoría de los Polisistemas: Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía*. Traducción de Montserrat Iglesias Santos. Recuperado de <https://iwww.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-Planificacion1999.pdf>.
- FARO FORTEZA, A. (2015). *Películas de libros*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- GARCIA, A. (1990). *L'adaptation du roman au film*, París, Francia: I. F. diffusion - Dujarric.
- GARCÍA DE LEÓN, E. (2003). *Un espacio propio para la descripción literaria*. Barcelona, España: Octaedro.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid, España: Cátedra.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1995). *La imagen narrativa*. Madrid, España: Paraninfo.
- GAUDREULT, A. y GROENSTEEN, T. (1998). Variations sur une problématique. En GAUDREULT, A Y GROENSTEEN, T. *La transécriture: pour une théorie de l'adaptation*. Colloque de Cerisy, Québec et Angoulême. Éditions Nota Bene et Centre National de la BD et de l'Image.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. París, Francia: Éditions du Seuil.
- GARÍ I CLOFENT, J. (30 de abril de 2016). Un professor es jubila. *El País*. Recuperado de <http://blogs.elpais.com/notes-publicques/2016/04/un-professor-es-jubila.html>.
- GIMFERRER, P. (1985). *Cine y literatura*. Barcelona, España: Planeta.
- GÓMEZ ALONSO, R. (2001). *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Madrid, España: Laberinto Comunicación.
- GOYTISOLO GAY, J. (1985). *Contracorrientes*. El Sur. Barcelona, España: Montesinos.
- GREEN, J. (1987). *Le langage et son double*. París, Francia: Seuil.

- HAFTER, 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>.
- HAMON, P. (1972). Qu'est-ce qu'une description? En *Poétique*, 12.
- HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA AGUILAR, V. (2012). *Aproximación a la interpretación publicitaria desde la estética de la recepción.* En CRESPO FAJARDO, J. L. *Arte y cultura digital: planteamientos para una nueva era.* 21-27. Málaga, España: Grupo de investigación Eumed.net (SEJ 309), Universidad de Málaga. Recuperado de <http://www.eumed.net/libros-gratis/2012a/1184/index.htm>.
- HELLER, E. (2011). *Psicología del color : cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón.* Barcelona, España: Gustavo Gili.
- HUYSMANS, J. K. (1977). *À rebours.* París, Francia: Gallimard.
- HUYSMANS, J. K. (2015). *À rebours.* Recuperado de <http://casden.mybookforge.com/pdf/id00139.pdf>.
- JOLY, M. (2014). *Introduction à l'analyse de l'image.* París, Francia: Armand Colin.
- JOLY, M. (2003). *La interpretación de la imagen. Entre memoria, estereotipo y seducción.* Traducción de Gilles Multigner. Barcelona, España: Paidós.
- KLEIN, M.- PARKER, G. (1981). *The English Novel and the Movies.* Nueva York, EE. UU: Ed. Frederick Ungar Publishing.
- LACAN, J. (1973): *Séminaire XI: Les Quatre Concepts fondamentaux de la Psychanalyse.* París, Francia: Éditions du Seuil.
- LACUBE, N. (19 de mayo de 2016). Alexandre Astruc, de la “caméra – stylo” à la “politique des auteurs”, *La croix.* Recuperado de <http://www.la-croix.com/Culture/Cinema/Alexandre-Astruc-camera-stylo-politique-auteurs-2016-05-19-1200761399>.
- LAJEUNESSE, J. (1968). *La saison cinématographique,* 219. Recuperado de <http://lefrance.ntic.fr/fiches/Ecumedesjours.pdf>.
- LAPPRAND, M. (2009). Relire Vian aujourd'hui. *Europe. Revue littéraire mensuelle,* 967-968, 38-49.
- LASSALLY, W. y otros. (2009). Free Cinema. Observación en 16 milímetros. *Minerva. Revista del círculo de Bellas Artes. IV época* (11). Traducción de Ana Useros. Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=320>

- LEFEVERE, A. (1996): *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Traducción de M. Carmen Vidal y Romina Álvarez. Salamanca, España: Ediciones Colegio de España.
- LENTZEN, M. (1986). Marinetti y el futurismo en España. En NEUMEISTER, S. (Presidencia). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanitas*. Congreso llevado a cabo en Berlín, Alemania. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594227>
- LURSON, W. (2015). Rétrospective Charles Belmont - un parcours en 7 films. *Culturepoing.com*. Recuperado de <http://www.culturepoing.com/cinema/dossiers-hommages-cinema/retrospective-charles-belmont-un-parcours-en-7-films/20150417>
<http://www.culturepoing.com/cinema/entretien-avec-marielle-issartel-le-cinema-de-charles-belmont-1/20150602>
<http://www.culturepoing.com/cinema/entretiens-cinema/entretien-avec-marielle-issartel-le-cinema-de-charles-belmont-2/20150605>
<http://www.culturepoing.com/cinema/entretiens-cinema/entretien-avec-marielle-issartel-le-cinema-de-charles-belmont-4/20150612>
- 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
- MAZETTI, L. y otros (2009). Manifiestos del Free Cinema. *Minerva. Revista del círculo de Bellas Artes. IV época* (11). Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=323>
- MESEGUER LORES, A. (15 de junio de 2017). Viaje a las entrañas de Chavela Vargas: tristeza, lesbianismo, alcohol. *La Vanguardia*. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20170615/423371420857/chavela-vargas-documental.html>.
- METZ, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Traducción de Jorge Urrutia. Barcelona, España: Planeta.
- 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>.
- MEUNIER, E. (2004). *De l'écrit à l'écran. Trois techniques du récit: dialogue, narration, description*. París, Francia: L'Harmattan.
- MEUSY, J. J. (2003). Frédéric Hervé. La censura 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*, 40, 132-136. Recuperado de <https://1895.revues.org/3592>.

- MICHELIN, A. y BELMONT, C. (1968). *L'écume des jours* [cinta cinematográfica]. Francia: Studio Canal.
- MOÍÑO SÁNCHEZ, M. (2014). Marar, vever (1). *El Trujamán, Revista diaria de traducción*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/abril_14/23042014.htm
- MUKAROVSKY, J. (1964). Standard Language and Poetic Language. En PAUL L. G.A *Prague School. Reader in Esthetics, Literary Structure and Style*, 19. Washington, Estados Unidos: Georgetown University Press.
- ORTA CARRIQUE, E. (2013). *Análisis comparativo entre literatura y cine. Estudio etnográfico en el aula. Propuestas didácticas*. (Trabajo de fin de máster). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10835/2103>.
- ORTIZ VILLETA, A. et PIQUERAS GÓMEZ, M. J. (2003). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona, España: Paidós.
- PANOFKY, E. (1971). *Estudios sobre iconología*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- PANTOJA CHAVES, A. (2007). La imagen como escritura. El discurso visual para la historia. *Norba. Revista de Historia*. 20, 185-208. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2868047.pdf>.
- PARDO GARCÍA, P. J. (2010). Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de “The turn of the Screw”). En PÉREZ BOWIE, J. A. *Reescrituras fílmicas, nuevos territorios de la adaptación*, 45-102. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- PEIRCE, C. (1978). *Écrits sur le signe*. París, Francia: Seuil.
- PEREA RODRÍGUEZ, Ó. (-). Lundeberg, Helen (1908-1999), *La web de las biografías*. Recuperado de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=lundeberg-helen>
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- PIALORSI, M. (2013). *Juegos metaliterarios e imaginación en la obra de Álvaro Cunqueiro*. (Tesis doctoral). Recuperado de <http://eprints.ucm.es/23998/1/T35042.pdf>.
- PINTO MOLINA, M. (13 de abril de 2011). Cine documental, *Alfamedia*. Recuperado de <http://www.mariapinto.es/alfamedia/cine/documental.htm>.
- PLAGENS, P. (2016). Helen Lundberg: A Retrospective. *The Wall Street journal*. Recuperado de <http://www.cristintierney.com/attachment/en/5374ea09a9aa2cc9708b4568/News/570d5cef7cc1387a0d347b64>.

- PLATÓN, (1990). *La República*. Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano. Madrid, España: Alianza.
- PROPP, V. (1970). *Morphologie du conte*. París, Francia: Gallimard.
- RAUGER, J. F. (19 de mayo de 2016). Le cinéaste et écrivain Alexandre Astruc est mort, *Le monde*. Recuperado de http://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/05/19/le-cineaste-et-ecrivain-alexandre-astruc-est-mort_4922565_3476.html.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>.
- RÉGNIER, I. (2015). Une vie, une oeuvre. Boris Vian. *Le Monde, Hors-Série*, 61-71.
- RICARDOU, J. (1967). *Problèmes du nouveau roman*. París, Francia: Éditions du Seuil.
- RIPA, C. (1987). *Iconología, 2 vols*. Madrid, España: Akal.
- RIVERA BETANCUR, J. L. y CORREA HERRERA, E. (2006). La imagen y su papel en la narrativa audiovisual. *Razón y palabra*. 49. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161509>.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H. (1989). *Textos y manifiestos del cine*. (2^a edición). Madrid, España: Cátedra.
- RYBALKA, M. (2014). Boris et Michelle Vian. *Bibliothèque Nationale de France*. Recuperado de <http://expositions.bnf.fr/sartre/reperes/figures/vian.htm>.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, A. y CLOUET, R. (2008). Los referentes culturales en la traducción audiovisual. Análisis de las versiones española e inglesa de la película *Un long dimanche de fiançailles*. En: PASCUA, I. y otros. (eds.). *Estudios de traducción, cultura, lengua y literatura - In Memoriam Virgilio Moya*. (257-271). Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de publicaciones de la ULPGC.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Teoría y análisis de la adaptación cinematográfica. Barcelona, España: Paidós.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (2002). El surrealismo en el cine. En Bonet, J. M. (Fundación Cultural MAPFRE VIDA). *El surrealismo y sus imágenes* (211-232). Madrid, España: Mapfre Vida.
- SAUSSURE, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. París, Francia: Payot. Recuperado de https://www.oasisfle.com/ebook_oasisfle/ferdinand_saussure-cours_de_linguistique_generale.pdf.
- SHKLOVSKI, V. (1995). El arte como artificio. En TZVETAN, T. (coord.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 55-70. Madrid, España: Siglo veintiuno editores.

- SCHWOB, M. y GUIEYSSE, G. (2003). *Étude sur l'argot français*. París, Francia: Éditions du Boucher.
- SELLÉS QUINTANA, M. (2008). *El documental*. Cataluña, España: UOC.
- SILLITOE, A. (2009). Mi vida como escritor y el héroe picaresco. *Minerva. Revista del círculo de Bellas Artes. IV época* (11). Traducción de Ana Useros. Recuperado de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=321>
- SUCARRAT BOUTET, F. (1993). *La subversión por el lenguaje. El poder en las novelas de Boris Vian*. La Coruña, España: Universidade da Coruña. Servicio de Publicacións.
- VANOYE, F. (1989). *Récit écrit, récit filmique*. París, Francia: Nathan.
- VANOYE, F. y GOLIOT-LETE, A. (2005). *Précis d'analyse filmique*. París, Francia: Armand Colin Cinéma.
- VERDEGAL CEREZO, J. (1996). La enseñanza de la traducción literaria. En HURTADO ALBIR, A. *La enseñanza de la traducción*, 213-216. Valencia, España: Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones.
- VERTOV, D. (1974). *Memorias de un cineasta bolchevique*. Barcelona, España: Labor.
- VIAN, B. (1994). *L'écume des jours*. [Edición establecida, presentada y anotada por Gilbert Pestureau y Michel Rybalka], 1994, 7-35. París, Francia: Christian Bourgois Éditeur.
- VIAN, B. (1996). *L'écume des jours*. (Édition anniversaire avec un livret illustré). París, Francia: Librairie Générale française.
- VIAN, B. (2007). *La espuma de los días*. Traducción de Joan Manuel Verdegall Cerezo. (5ª edición). Madrid, España: Cátedra.
- VIAN, B. (2011). *La espuma de los días*. Traducción de Luis Sastre Cid. (14ª edición). Madrid, España: Alianza Editorial.
- VIAN, B. (2013). *L'écume des jours*. (Édition limitée. Entretien avec Michel Gondry et photos inédites du tournage). París, Francia: Librairie Générale française.
- VILLEGAS NORIEGA, S. (1997). La influencia del futurismo italiano en el cine soviético: de Mayakovsky a la FEKS. *Film-Historia*, 7, (1), 13-28. Recuperado de <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.Villegas.pdf>.
- VINAY, J-P. y DARBELNET, J. (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París, Francia: Didier.
- 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>.

Páginas webs consultadas:

- http://blogs.uji.es/mastertraduccioninterpretacion/?page_id=238
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39193476q>
- <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/alumelle>
- <http://dle.rae.es/?id=BN4ag1u>
- <http://expositions.bnf.fr/sartre/reperes/figures/vian.htm>
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080414/f391.item.r> (Gouffé)
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k921278n> (À bas la calotte)
- <http://juliusklimas.blogspot.com.es/2015/04/visualization-and-sonification.html>
- <http://lefrance.ntic.fr/fiches/Ecumedesjours.pdf>
- <http://nezumi.dumousseau.over-blog.com/article-l-ecume-des-jours-de-charles-belmont-avec-marie-france-pisier-73300705.html>
- <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-12554/filmographie/>
- <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-64623/biographie/>
- <http://www.animalpolitico.com/blogeros-lovaholicos-anonimos/2011/10/08/la-poligamia-el-amor-entre-sartre-y-simone-de-beauvoir/>
- <http://www.apprentis-auteuil.org/actualites/engagement-et-plaidoyer/larrivee-des-filles-a-apprentis-dauteuil.html>
- <http://www.btb.termiumpius.gc.ca/tpv2alpha/alpha-fra.html?lang=fra&i=1&index=alt&srchtxt=SOUIGNE>
- <http://www.dialogus2.org/VIA/surrealistelecumedesjours.html>

[http://www.directmatin.fr/culture/2013-04-22/michel-gondry-lecume-des-jours-une-histoire-surrealiste-447279\(5.2.4.2.\)](http://www.directmatin.fr/culture/2013-04-22/michel-gondry-lecume-des-jours-une-histoire-surrealiste-447279(5.2.4.2.))

<https://www.elmilitante.org/europa-principal-153/francia-principal-157/4697-la-revolucin-francesa-de-mayo-de-1968.html>

<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/La-force-des-choses>

http://www.imdb.com/name/nm0327273/bio?ref =nm_ov_bio_sm

<http://www.imdb.com/name/nm0404665/>

<http://www.ina.fr/audio/P13080678Crítica Belmont>

<http://www.ina.fr/video/I11236594Making-off Belmont>

[http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article55 Belmont, Charles \(1936-2011\)](http://www.jeunecinema.fr/spip.php?article55 Belmont, Charles (1936-2011))

<http://www.laroussecocina.mx/diccionario/definicion/gouffe-jules>

<http://www.laroussecocina.mx/diccionario/definicion/pomiane-edouard-pozerski-de>

<http://www.lepasseurcritique.com/critique-film/l-ecume-des-jours-de-charles-belmont.html>

<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/alumelle/>

<http://www.musicologie.org/publire/castel.html>

<http://www.parisaeroport.fr/entreprises/aviation-d-affaires>

<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=141091>

<http://www.sinek.es/Lit/BorisVian1.html>

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/des-esseintes/>

<http://www.zinefilos.com/estrenos/estrenos-cartelera-cine-27-septiembre-2013/>

<https://curiosaetc.wordpress.com/2012/07/09/musique-2/>

https://es.wikipedia.org/wiki/Dalái_lama

<https://papiersuniversitaires.wordpress.com/2012/05/20/musicologie-le-clavecin-oculaire-du-pere-castel-par-joelle-elmyre-doussot/>

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1: recapitulativa de teorías y aportaciones.	41
Tabla 2: sustancia, forma, expresión y contenido de Chatman	63
Tabla 3: definiciones y aportaciones de la imagen	105
Tabla 4: contextos de creación de la novela y de las adaptaciones.....	141
Tabla 5: equivalencias entre la novela y las adaptaciones cinematográficas.....	204
Tabla 6: pseudotítulos de Sartre encontrados en <i>L'écume des jours</i> y en dos de sus traducciones al castellano.	222
Figura 1: Teoría de los polisistemas.....	19
Figura 2: la imagen y la teoría semiótica	110
Figura 3: elementos intersemióticos.....	116
Figura 4: elementos intersemióticos.....	122

ANEXO

Ilustración 1



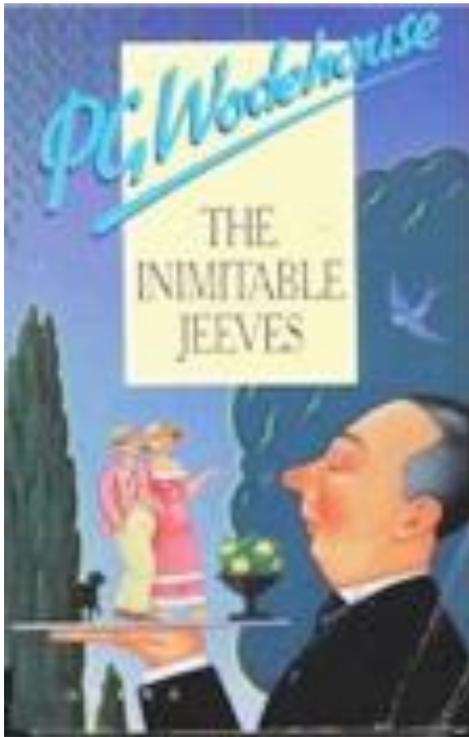
Fuente: <http://www.imdb.com/name/nm0404665/>

Ilustración 2



Fuente: <http://www.sinek.es/Lit/BorisVian1.html>

Ilustración 3



Fuente: <http://wodehouse.ru/cover/e/31-24.jpg>

Ilustración 4

638 LE LIVRE DE CUISINE. — DEUXIÈME PARTIE.

PÂTÉ CHAUD DE MAUVIETTES

Préparez 36 mauviettes dont vous retirerez les cous, les pattes et les gésiers ;

Faites une croûte de pâté chaud comme il est dit au *Pâté chaud à la financière* (page 635) ;

Faites cuire les mauviettes avec beurre, sel et poivre ;

Mettez les mauviettes dans le pâté, en ayant soin de terminer par une rosace que vous formerez en plaçant les estomacs sur le bord du pâté, afin que les croupions se trouvent sur le milieu, ce qui doit former un vide au centre de la rosace ;

Remplissez ce vide avec champignons tournés que vous saucez avec espagnole réduite au fumet de mauviettes ;
Servez.

PÂTÉ CHAUD D'ANGUILLE.

Faites une croûte de pâté chaud comme pour entrée ;

Préparez une grosse anguille que vous couperez en tronçons de 3 centimètres ;

Mettez les tronçons d'anguille dans une casserole, avec vin blanc, sel et poivre, oignons en lames, persil en branches, thym et laurier et une petite pointe d'ail ;

Faites cuire ;

Retirez l'anguille de la casserole et remettez-la dans un plat à sauter ;

Passez la cuisson au tamis de soie, ajoutez de l'espagnole et faites réduire jusqu'à ce que la sauce masque la cuiller ;

Passez à l'étamine ; couvrez l'anguille de sauce et faites bouillir pendant 2 minutes ;

Dressez l'anguille dans le pâté ;

Formez un cordon de champignons tournés sur le bord de la croûte ; mettez un bouquet de laitances de carpes au milieu ;

Saucez avec la partie de la sauce que vous avez réservée.

Ilustración 5



Caricatura hecha por Charles Germain de Saint Aubin.

Foto y pie de foto: <http://juliusklimas.blogspot.com.es/2015/04/visualization-and-sonification.html>

Ilustración 6



Fuente: <https://curiosaetc.wordpress.com/2012/07/09/musique-2/>

Ilustración 7

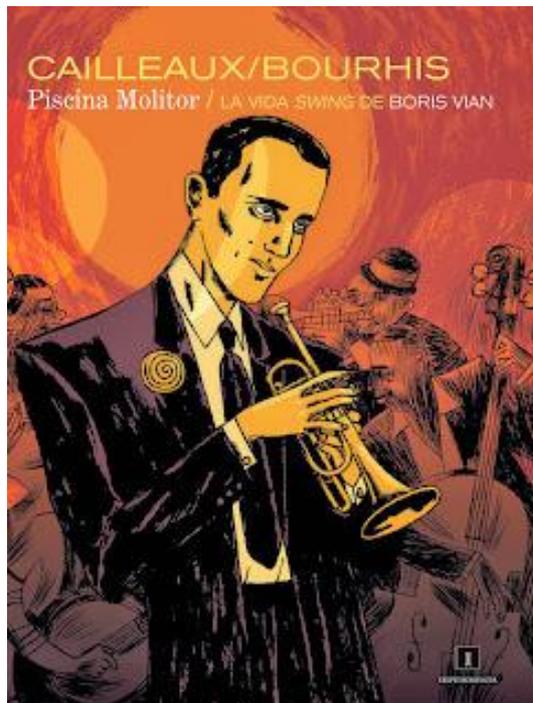
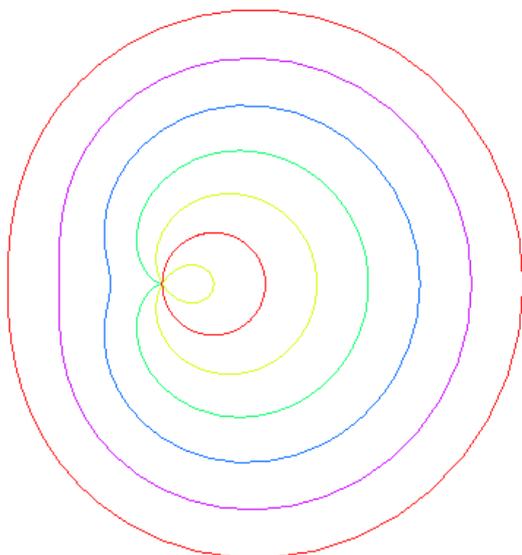


Ilustración 8



“Limaçon de Pascal” o Caracol de Pascal

<https://www.mathcurve.com/courbes2d/limaçon/limaçon.shtml>

Ilustración 9

A BAS LA CALOTTE
Chant Révolutionnaire
Paroles et Musique de **Georges BARGAS**, le père d'Henri Balthazar

Con animo
Il est donc va... le moment,
De ces ser... lo...ment Va...
fai... rate de sa... il... et,
vous tous, a... leurs d'hosti... es, Fré...
ler, sinu... gure à vos pout... Vos saints et tous vos
u... il... pout...
A bas la ca... te!
la ca... te, il n'en faut pas, à bas
la ca... te! la ca... te à bas!

1
Au lieu d'être dans un couvent,
Ne faisons rien de plus souvent,
Désormais, vous devez pancher (?),
Prêcher vos corps et vos amouilles,
A la seule communauté:
La fécondité Humaine...
au refrain.

2
Plus de vos tristes sottises,
Cambrioleurs de pubertés;
Amour de sculuteurs infimes
Sur nos enfants et dans leurs âmes,
Au besoin, sans plus de façon,
S'il le faut, nous vous châtirons.
au refrain.

3
Il faut pour l'Heur des nations,
De saines éducations;
Avoir, d'anciens nos fils, nos filles,
Au nom des futures familles;
Aux instructeurs du "Bou" du "Bien",
Qui s'est rien dit flamand...
au refrain.

4
Martyrs des justes vertés,
Que le froc a persécutés;
Vos noms sont gravés dans l'Histoire;
Au marbre rouge de la Glorie,
Et la neuve Société,
Applaudit, votre impudé !...
au refrain.

5

Texte tiré de l'ouvrage et de la reproduction autorisée. © 1910. 100 de la rue, 1100 Paris, 11.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Ilustración 10



Bernard Fresson

Fuente: http://www.cinema-francais.fr/les_acteurs/acteurs_f/fresson_bernard.htm

Ilustración 11



Johnny Weissmuller

Fuente: <http://www.hollywoodgoldenage.com/actors/weissmuller.html>

Ilustración 12



Robert Hutton

Fuente: <http://www.whosdatedwho.com/dating/robert-hutton>

Ilustración 13



Jacques Perrin

Fuente: <http://php88.free.fr/bdff/act.php?ID=504>