

SOBRE LAS RELACIONES ENTRE LITERATURA Y CINE. UN CASO ESPECÍFICO : MARCEL PROUST

Julio César Moran

UNLP

Las relaciones entre literatura y cine pueden enfocarse desde dos formas de conexión distintas y quizás complementarias: de un lado, la influencia del cine sobre la literatura y, de otro los aportes de la literatura al cine. Estas cuestiones se han presentado con cierta frecuencia sobre todo la segunda alternativa en el siglo XX. Se revela un nuevo aspecto del problema, el de la reflexión del arte sobre el arte, en distintos niveles de ficción, que alcanzan inclusive a la filosofía. Esto ya se manifestó históricamente desde “los tratados de la pintura”, fundamentalmente el de Leonardo, es decir, desde el renacimiento y tiene particular importancia en la modernidad, en especial desde el establecimiento de la autonomía de la estética por Kant y la importancia de la música en el siglo XIX para el romanticismo, en su alcance metafísico en filósofos, como Schelling y poetas como Hoffmann, Warkenroeder y Jean-Paul, entre otros, para culminar en la propuesta de la obra de arte total y de la síntesis de las artes de Wagner¹.

Por otra parte como sostiene George Steiner², la influencia wagneriana y de la música fue notable en poetas y escritores posteriores, por lo riguroso y puro del lenguaje musical; de ahí que la poesía aspirase a convertirse en música, como en el simbolismo, Valery y Marcel Proust entre otros.

Como se advierte, la cuestión o los problemas de las relaciones entre las artes y, sobre todo, el que nos ocupa principalmente, es decir la conexión entre literatura y cine incluyen un campo importante, esto es, el de los pasajes de una manifestación artística a otra o las versiones de una obra originaria desarrollada en un lenguaje determinado a versiones o influencias de la misma en otra manifestación artística con un lenguaje diferente: por ejemplo, textos literarios que se convierten en libretos de óperas o resonancias de la música en la literatura o de la pintura en el cine. Nótese que las manifestaciones artísticas presentan a su vez sistemas de lenguajes inmanentes diferentes, así por ejemplo el cine tiene un discurso visual de imágenes, plástico, escenografía, vestuario, etc., guión literario, banda sonora que incluye la música y otros sonidos ambientales, etc.. También cabe agregar diferentes influencias filosóficas ligadas a movimientos u obras artísticas o autores determinados. Así, por ejemplo, en este último

caso Guido Aristarco y, entre nosotros Narciso Pousa señalan la incidencia de Kierkegaard sobre Bergman³. También se dan autores que cultivan por separado distintas manifestaciones artísticas, como Robbe Grillet y Marguerite Duras (cine y literatura).

En los dos campos de estudio señalados al comienzo, es decir, la influencia del cine sobre la literatura o de la literatura sobre el cine, debemos situarnos naturalmente en el siglo XX, donde las teorías y prácticas estéticas producen cambios fundamentales:

1. formas no ortodoxas de integración de las distintas manifestaciones artísticas;
2. crisis de la concepción tradicional de la obra artística y del autor de la misma;
3. apertura hacia al receptor y participación o interacción con el llamado tradicionalmente público;
4. coexistencia de distintas interpretaciones subjetivas, comunitarias o epocales ;
5. decidida importancia de la ejecución, representación o alguna forma de concreción de lo artístico;

6. fenómenos artísticos aparentemente insólitos que escapan a las concepciones tradicionales del arte como, por ejemplo, happenings y experiencias de Marcel Duchamp y musicales de John Cage, teatro pobre, antropológico, de la muerte, instalaciones, pintura ecológica, música concreta y electrónica, revolución de Schoenberg, desarrollo y crisis del cine de autor y del lenguaje cinematográfico experimental, vídeo clip, cine publicitario, Andy Warhol y el pop art, nuevos lenguajes productos de los medios masivos de comunicación, (del folletín del siglo pasado a las historietas);

7. reproducción mecánica del arte;
8. modificaciones en la relación-realidad ficción, virtualidad artística en el arte digital;

9. modificación de la relación tiempo y espacio en la literatura (Proust, Joyce, Borges y otros),y en la pintura (De Chirico y el surrealismo entre otros), así como también de la concepción de la conciencia;

10. nuevos métodos teóricos para abordar las obras artísticas y cuestionamiento de la crítica tradicional por la nueva crítica (formalismo, estructuralismo, postestructuralismo, hermenéutica, estética de la recepción, psicoanálisis, filosofía del género y otros) ;

11. crisis o síntesis de los géneros tradicionales;
12. cuestionamiento de la historia del arte y dificultades para distinguir lo que es arte de lo que no lo es, de una manera objetiva y universal y su incidencia en la valoración de la obra (Bourdieu, Danto, Dubuffet y otros).

Me ocuparé en este trabajo fundamentalmente del problema de las versiones cinematográficas de obras literarias y sobre todo de Marcel Proust como un caso específico, considerado imposible de ser transcrito más allá de su propio lenguaje, lo que permitirá aclarar las relaciones entre literatura y cine. Pero antes quiero señalar que la influencia del cine sobre la literatura es muy importante por el horizonte, los procedimientos, la proyección objetiva de los sueños, las posibilidades asociativas del montaje, el tratamiento del tiempo y el espacio, etc. Es más, la misma concepción cinematográfica de algunos autores ha influido sobre escritores, por ejemplo, el caso estudiado entre nosotros por José Amícola de la incidencia de los melodramas y de las películas de Carl T. Dreyer sobre Manuel Puig. Es curioso que Proust no entendiese las posibilidades del cine y lo rechazase en el conjunto de críticas que efectúa a las falsas literaturas realistas, imitativas, populistas, etc., sin advertir las profundas coincidencias entre sus innovaciones en la literatura y las posibilidades del cine⁴. La evocación involuntaria, los viajes en el tiempo, la coexistencia en el plano del mismo personaje en distintas etapas en su vida, el perspectivismo, todo ello es posible y bastante frecuente en el cine y ha alcanzado formulaciones notables como *El ciudadano* de Orson Welles y muy afín al espíritu proustiano, en *Grupo de familia*, de Visconti. Adviertase la rapidez de las evocaciones en el tiempo y su vinculación con el inconsciente que propone el cine.

En cuanto a las versiones cinematográficas de obras literarias han sido numerosas a lo largo del siglo pasado y desde diversos movimientos y directores. Un problema típico que se ha presentado es la cuestión clásica de la adaptación del texto literario al guión. Este concepto de adaptación se conecta con versiones cinematográficas que procuran ser más fieles a la obra originaria que al cine, aunque en algunos casos sean respetables. Esta fidelidad rige en las versiones de Laurence Olivier de Shakespeare, más que en las de Orson Welles, o en la muy creativa *Ran* de Kurosawa (sobre el *El rey Lear*), del mismo autor. Pero hay algún caso de sorprendentes equilibrios entre estilo personal del realizador y su equipo en la construcción de un fresco social y de los personajes, con el respeto a la obra originaria y afinidad artística, lo que ocurre en *Il gattopardo* de Luchino Visconti, sobre la única novela de Giuseppe de Lampedusa. También se da el fenómeno de que la obra cinematográfica resulte superior a la novela que la inspira, como el clásico caso de *Rebeca* de Hitchcock que, aún sin ser una de sus mejores obras, resulta superior a la novela de Daphne du Maurier o el de *El exorcista* magistral y rigurosa narración de William Friedkin o *El bebe de Rosemary* de Polanski, admirable ejercicio perspectivista que propone la imposibilidad ontológica de discernir entre la ficción y la realidad, que sigue bastante fielmente el relato de Ira Levin y

mantiene su ambigüedad. También es posible que un éxito editorial como *El padrino* de Mario Puzzo pase a ser un trabajo en colaboración del escritor guionista con la maestría del director y coguionista Francis Coppola y de lugar a una trilogía de importante alcance estético.

La crítica contemporánea ha cuestionado severamente el concepto de adaptación, en beneficio del respeto por el lenguaje del cine y sus recursos específicos y de la libertad de guionista y director de producir una nueva obra. Por otra parte, se ha impuesto la idea de que cada época ofrece su puesta en escena de Shakespeare, uno de los autores más frecuentados por el cine. Estos criterios son a su vez estrictamente proustianos si nos atenemos tanto a la libertad del lector que es remitido a sí mismo, cuanto a la importancia de los intérpretes, tales como Morel para la música imaginaria de Vinteuil o la Berma en la interpretación de la *Fedra* de Racine y de un simple ejercicio teatral.

Del mismo modo procede Proust como crítico ya que construye historias artísticas desde su perspectiva sobre los mundos de poetas, novelistas, pintores, tales como Baudelaire, Flaubert, Dostoievski, Tolstoi, Goethe, Henri de Regnier, Ana de Noailles, Robert de Montesquiou en las letras y Chardin, Watteau, Rembrandt, Gustav Moreau, Rossetti y los prerrafaelistas, Monet, en la pintura, en sus trabajos de música sobre Saint-Saëns y Beethoven en "*Un dimanche au conservatoire*" y en sus peregrinajes por las catedrales ruskinianas en Francia. Lo mismo ocurre en la obra ficcional, fundamentalmente en la *Recherche* donde Proust introduce mundos pictóricos, musicales, literarios y arquitectónicos como recursos narrativos que forman parte de la ficción, a la vez que inventa músicos, pintores, escultores, escritores, revolucionarios del teatro e intérpretes imaginarios, de manera que, para quien no conozca la historia del arte, ha de ser difícil de distinguir entre lo imaginario y lo histórico, aunque en rigor de verdad, lo histórico también se ha convertido en imaginario. Es así, que como señala Proust en *El tiempo recobrado*, a propósito de Rembrandt, existen mundos artísticos que son recreados por otros artistas desde su propio cristal. El arte se parece pues a un fenómeno de óptica: hay que recurrir a los artistas para descubrir a través de ellos lo que no podríamos descubrir de ninguna manera de nosotros mismos y de nuestra propia vida. Proust anuncia así la noción de Barthes de intertextualidad, no sólo se trata de resonancias de otros escritores sino que es imposible comenzar a escribir como si no hubiese habido otros textos⁵.

Esto plantea la relación de la cuestión de las versiones cinematográficas de obras literarias con otra que le está muy vinculada, esto es, la de los niveles de ficción: la

ficción dentro de la ficción, la parodia y hasta la crítica de la obra que se toma como texto tutor (relaciones hipotexto-hipertexto, metatextualidad, intertextualidad, paratextualidad y arquitectualidad, categorías de transtextualidad estudiadas por Gerard Genette)⁶, todo lo que ocurre efectivamente en la *Recherche*. Y más aún en la reflexión crítica sobre la obra supuesta y sobre el arte en general, es decir, la apertura al terreno metartístico.

En el campo del cine ha habido diversas películas que precisamente reflexionan sobre el arte en la misma película. Un caso muy interesante es el del gran director de comedias Preston Sturges, quien, en *Sullivan's travels*, cuenta la historia de un director de cine equivocado. En efecto, su interés es producir filmes serios con mensajes, pero los estudios y los productores lo reducen a filmar comedias, lo que hace muy bien. Decidido a cumplir con sus propósitos emprende un viaje por el mundo de la gente pobre, desdichada, marginada, vagabunda. En este recorrido es confundido, atacado y se cree falsamente que ha muerto. Sin embargo, es detenido y maltratado en una prisión pública. Cuando se encuentra allí, hay un día dedicado a las proyecciones de cine y el director observa con disgusto que pasan dibujos animados. Cuando mira a sus compañeros de prisión descubre que se ríen y que la única alegría que compensa sus desgracias son esos dibujos. Por diversas razones, su situación es descubierta y regresa a su estudio y a su productor que consideran que con la publicidad de la sensacional historia es evidente que el director tiene que filmar un filme serio, pero éste, en cambio, responde que quiere realizar una comedia. Se advierten las dificultades de la relación realidad-ficción en la no coincidencia de los deseos de productor, público y director.

Otra película, entre tantas que tratan la cuestión metartística o metacinematográfica es *8 y 1/2* de Federico Fellini quién ya desde el título remite a sí mismo y a su obra pues es su octava película y media. El filme trata acerca de la confusión y crisis artística y personal de un director de cine, lo que conduce a Fellini a criticar a los críticos sobre que es necesario partir de una premisa filosófica que dé unidad a la obra, plantear el sentido del cine y del arte, mostrar a productores e intérpretes como salidos desde su propia vida emocional (un recurso proustiano), defender una película fragmentaria que reúna elementos de diferentes artes, entre ellos la admirable música de Nino Rota y su querido e inspirador mundo del circo. Todo ello destinado a la libertad fantástica de la conciencia y del inconsciente del espectador al cual no debe transmitírsele mensaje cerrado alguno, en una concepción claramente abierta de la obra.

En *Amadeus* de Milos Forman y Peter Schaffer se ofrece una visión artística de la vida de Mozart y de su música y se introducen conceptos estéticos sobre el arte, la

creación artística, la genialidad y el dolor, el tormento de la incompetencia creativa, clasicismo y romanticismo, inspiración platónica y conciencia de la obra y , otro tema proustiano: separación del artista y el hombre. En *La muerte de María Malibrán* de Werner Schroetter, en la época de oro del entonces llamado joven cine alemán, con transformaciones en el lenguaje cinematográfico algunas de las cuales provienen de la ópera, se ofrece la visión sobre una legendaria cantante de ópera y sobre la ópera misma.

Una película muy importante que “se anticipa al llamado cine de autor y pone en crisis los modelos clásicos genéricos de representación y narración” según Ricardo Manetti , es *El ciudadano* de Orson Welles. Según este crítico constituye también “una reflexión sobre la *realidad como construcción* y sobre el arte como una nueva construcción de la realidad. Según Giles Deleuze, comenta Manetti, la muerte de Kane constituye “una suerte de punto fijo dado desde el inicio” lo que permite la coexistencia de “las capas del pasado, la infancia, la juventud, el adulto y el viejo”, agrega Manetti, “son fases superpuestas de un presente donde viven los recuerdos. *El ciudadano* es un *film sobre el tiempo, la representación, la verdad y la memoria.*” ⁷

Borges en su comentario en *Sur* (agosto 1941) sobre este film dice : “Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y reconstruirlos. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión abundan en el film: las primeras escenas registran los tesoros acumulados por Foster Kane; en una de las últimas escenas una pobre mujer lujosa y doliente juega en el suelo de un palacio que es también un museo, con un rompecabezas enorme, al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Ch. F. Kane es un simulacro, un caos de apariencias (corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernest Mach y por nuestro Macedonio Fernández, ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien). En uno de los cuentos de Chesterton - *The head of Caesar*, creo- el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto.” ⁸

De todos modos, sigue siendo una película prototípica que reflexiona sobre el arte y su relación con la vida, *Las zapatillas rojas* de Michael Powell, que presenta, como en el cuento de Andersen, en el que se apoya, la historia de una bailarina, del director de una compañía de ballet y de un joven compositor, que es un documento básico de la postura romántica y esteticista de la imposibilidad de conciliar la vida y el arte y de la necesidad del sacrificio de la insignificancia de la vida por el poder del arte. Estos problemas metartísticos se encuentran también en las relaciones entre otras artes, tales

como la meditación musical de Brahms sobre la muerte de la sinfonía, precisamente en su cuarta y última sinfonía o en las reflexiones de Pirandello sobre el teatro, los personajes, las personas, la esencia y la realidad y ficción en *Seis personajes en busca de autor*, sólo para dar algunos pocos ejemplos.

Estudiaré, a continuación, el caso específico de Marcel Proust y la *Recherche*, considerado absolutamente imposible de transcribir en el cine, por su extensión, calidad poética y narrativa peculiaridad de estilo y fraseo, galería de personajes, dificultades con el héroe y el narrador, reflexión sobre el arte a medida que se va haciendo la obra, comunidad de artistas, filósofos, teóricos que aparecen en sus páginas y fundamentalmente especificidad única de una obra maestra, además de las previsibles protestas de los proustianos, pues si hay un peregrinaje wagneriano a Bayreuth, templo sagrado del viejo hechicero de la música y hay un peregrinaje ruskiniano por las catedrales medioevales, Turner y los pintores venecianos, también hay un peregrinaje estético por Combray-Illiers, única pequeña ciudad que a su tradicional nombre uniera el que le diera un autor que convierte la ficción en realidad.

Conozco seis proyectos de películas dedicadas a Marcel Proust que pasaremos a analizar: *Celeste* de Percy Adlon, el frustrado intento de Visconti de filmar la obra maestra de Proust con guión de Suso Cecchi D'Amico, una nueva propuesta de Visconti muy poco tiempo antes de morir en 1976, el tampoco concretado intento de Joseph Losey sobre el guión de Harold Pinter, la película que posteriormente filmara Volker Schlöndorff y la reciente el *El tiempo recobrado* de Raoul Ruiz. Noticias periodísticas han difundido la presentación en un festival internacional de una versión de *La prisionera*.

Antes de referirme a estos casos, pero fundamentalmente al del director chileno-francés, me parece imprescindible establecer una distinción que comparto con María Rosa Lojo y Carlos Vallina y que se manifestara en las Jornadas "Proust y la estética contemporánea": una cosa son las películas que pretenden ser versiones de la obra de Proust y otra las películas que manifiestan un espíritu o un estilo proustiano, de las cuales, tomaré como caso prototípico *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti.

En efecto, si bien es una versión de la novela de Thomas Mann, como sostuviera María Rosa Lojo, su espíritu es más de Proust que de Mann. Pienso en la morosidad de la narración y de los movimientos de cámara que guardan cierta similitud con las alargadas frases proustianas que estudiara Jean Milly en *La frase* de Proust⁹. Además en el contexto de la preocupación de Visconti por narrar frescos de la decadencias social y personal, el personaje del músico Gustav von Aschenbach, (una innovación de Visconti,

convertir al artista de Mann en músico y relacionarlo con la música de Gustav Mahler) y la dirección de Visconti de su actor Dick Bogarde, incluso las posiciones y expresiones que adopta remiten a posturas del Proust real, conservadas en fotografías. La posible vinculación entre Silvana Mangano y Odette, la ambigüedad casi prerrafaelista del personaje de Tazio, las discusiones artísticas entre el compositor y su amigo sobre el arte, la belleza, la disciplina moral, la importancia de los sentidos (lo que acentúa el carácter metaartístico de la película, al igual que en la *Recherche*), todo ello nos refiere a Proust. Es cierto que en las discusiones artísticas hay múltiples influencias posibles, desde conversaciones entre Schönberg y Malher hasta Nietzsche, que tanta importancia desempeña en *Doctor Fausto* de Mann, lo que muestra también el carácter también metaartístico de la obra de éste. Por otra parte, de modo explícito, en Mann están presentes diálogos platónicos, lo que aparece en la película como búsqueda de la Belleza que se desvía hacia la muerte. Pero justo es señalar que también se ha atribuido por Ernest R. Curtius una influencia platónica en Proust. La diferencia entre la vida cotidiana, la mirada y la vida del artista concebido como una figura extraña, casi estafalaria, inquietante, un monstruo desamparado, devorado por una soledad que lo condena a la hostilidad de un mundo que no quiere aceptarlo como es, imposibilitado de comunicarse y de ser reconocido por los demás, son características del artista proustiano señaladas por Emilio Estiú ¹⁰, que pienso, están presentes en *Muerte en Venecia*.

Pero no es sólo en esta obra, en la que Visconti, tanto en estilo como en preocupaciones artísticas e inquietudes temáticas, revela influencias de Proust y construye películas con cierto sabor proustiano. Así, antes de su intento de filmar a Proust, en *Senso*, Visconti muestra una concepción del amor próxima a la de Proust, que culmina en una triple traición: a la patria, al marido y al amante, en una estetización de una de sus principales fuentes inspiradoras, el melodrama verdiano (a pesar de que la película tenga música de Bruckner). En *Il Gattopardo* sobre Giuseppe di Lampedusa, Visconti cumple acabadamente con su propósito de narrar un fresco social que muestre la decadencia de un mundo. Pero la gran escena del baile final, en la cual el príncipe descubre la proximidad de su muerte, tiene resonancias proustianas. Antes de *Muerte en Venecia*, Visconti filmó *La caída de los dioses*, donde el personaje de Helmut Berger parece presentar aspectos corrosivos y destructivos. En el campo erótico mantiene sinuosas relaciones con niñas y una tortuosa dependencia y pasión por su madre, adopta máscaras femeninas y su rostro de por sí es ambiguo, mientras que, en lo político de una debilidad prescindente se transforma en jerarca nazi. Martin, como es su nombre, podría vincularse con la importante serie de perversiones en la obra proustiana y no sólo en la

Recherche además en la cena con que comienza la película hay un notable, estético y moroso fraseo cinematográfico emparentado con Proust. En su filme posterior, *Grupo de familia*, Visconti emplea recursos proustianos, quizás como en ninguna otra película, esto es evocaciones involuntarias del pasado del personaje del profesor, amante del arte cuyo nombre nunca conocemos y que representa la soledad política y moral de una generación de ideales emancipatorios. Es así que fugazmente retornan su madre, su mujer en un momento de felicidad y en un momento de tristeza y hasta una conversación con su madre joven mientras él sigue siendo el profesor maduro pero contesta como si fuese un niño sobre la soledad de los viejos. Estos procedimientos son muy parecidos a algunos que emplea Raoul Ruiz en *El tiempo recobrado*. En su última película *El inocente*, (melodrama sobre la obra de D'Annunzio), Visconti presenta dos reuniones musicales y sociales que parece tener contacto con los de la señora de Verdurin y la sesión Sainte-Euverte. Además se incluye a un escritor, tratado de manera parecida a Bergotte en cuanto sus libros lo velan más allá de su muerte. También resulta proustiano el tratamiento del amor del protagonista por su mujer, a quien ya no quería y engañaba, cuando descubre que le es infiel, como el héroe cuando desarrolla su amor por Albertina cuando sospecha que es lesbiana.

Estas son pues películas proustianas. Consideraré a continuación películas sobre Proust o que pretendan ofrecer versiones de la obra de Proust, lo que de por sí, como se verá, no quiere decir efectivamente proustianas.

Es posible preguntarse, si Visconti fue tan influido por el espíritu proustiano y supo manifestarlo tan bien y además muchas de sus películas fueron adaptaciones de obras literarias por qué es que abandonó su intento de filmar la *Recherche* con de Suso Cecchi D'Amico. Si bien hubo problemas de presupuesto, la respuesta más plausible, según sus propias declaraciones, consiste en una especie de temor artístico ante la magna obra, que lo llevaría a no poder filmar nada más¹¹. Según sus propias declaraciones, es necesario distinguir entre la literatura y el cine, pues este último narra una historia y por tanto no caben en él las reflexiones teóricas y analíticas de Proust. Visconti reconoce así que sólo se puede reproducir otra obra con libertad y que es imposible adaptar la *Recherche* en su totalidad. Por ello, el guión comienza con *A la sombra de las muchachas en flor* y se detiene en los comienzos de la primera guerra mundial. Nada pues de la teoría de *El tiempo recobrado*.

Pero Visconti después de la renuncia de Joseph Losey, y cuando tenía en planes filmar su versión de *La montaña mágica* de Mann como una continuación de *Muerte en Venecia*, como enfermedad y muerte del mundo de la burguesía, recibió un nuevo

ofrecimiento de filmar la *Recherche*. No obstante el gran director estimó que ya era demasiado tarde, pues aquellas ciudades, hoteles, playas no existían y no creía en la utilidad artística de su reconstrucción. Sin embargo como Proust era otro de sus sueños y una de las lecturas predilectas de su infancia, se proponía renunciar al *Tiempo* y constituir una galería de “retratos proustianos”: Odette, Swann, la madre, de la que debería surgir una serie para televisión. Nueva vuelta de tuerca del azar que rige los mundos proustianos, Proust convertido en una especie de galería de arte, de museo de sí mismo, pero lamentablemente, Visconti falleció poco más de un mes después de estos comentarios¹².

Harold Pinter preparó un guión para Joseph Losey que tampoco pudo ser filmado. A diferencia de Visconti, Pinter prefería la fidelidad a la obra proustiana, que no puede entenderse sino como totalidad y para ello establecía dos direcciones: la narración de la historia del héroe, otros personajes etc., de un lado y, de otro las intermitencias que emergen y conducen hacia la recuperación del tiempo y de la obra de arte. Y además el guión establecía una acertada distinción entre autor, narrador y héroe. Sin embargo, en las escenas seleccionadas hay más analogías de las que se hubiere pensado, dado el punto de partida diferente entre Visconti y Pinter.

Como dice Daniel Link¹³, la *Recherche* es una obra falsamente cinematográfica, pues tiene en apariencia todo lo que podría interesar al cine, es decir, todo tipo de amores incluso perversos, grandes fiestas, hoteles, playas, reuniones sociales, viajes, obras artísticas, etc., pero sin embargo, lo verdaderamente importante en la *Recherche*, es la literatura pura que logra Proust. Pero, por ese equívoco, entre otras razones, siempre ha inspirado el deseo de proporcionar una supuesta adaptación. Hasta la película de Raoul Ruiz, lamentablemente, la única que se había concretado era la versión de Volker Schlöndorff *Un amor de Swann* que sólo toma en cuenta el primer tomo de la novela y parcialmente. Por las consideraciones anteriores, se entiende que este tipo de versión no es precisamente la más apropiada. El director decide renunciar al narrador, con lo cual, como escribiera Silvina Bultrich elimina directamente a Proust, con todo lo que ello quita a la película.

Como decía Visconti, si se pretendiese presentar la totalidad, inclusive con las reflexiones teóricas de la *Recherche*, se podría obtener un hermoso documental, pero no una película, es decir una ficción. Curiosamente un status ambiguo entre ficción y documental, cuyos límites por otra parte son imprecisos como lo manifiesta el cine de Abbas Kiarostami, se obtiene en la película de Percy Adlon, *Celeste*. No se trata aquí de una pretendida adaptación de la *Recherche* sino de una visión desde la perspectiva de

las relaciones de Proust con su ama de llaves y copista, Celeste Albaret, quién escribiera un libro sobre Proust, *Monsieur Proust*. La visión de los últimos días de Proust, la caracterización de los personajes y la presentación de los lugares resulta lograda porque el director se pone límites a sí mismo.

Se considerará a continuación la versión de Raoul Ruiz *El tiempo recobrado*, con guión del director y Gilles Taurand. Se destaca claramente que no se ha pretendido realizar una transcripción mecánica de la *Recherche* a un filme y que se ha abandonado el discutido concepto de adaptación. Este problema de la adaptación fue objetado como legítimo por Hugo Soto, según categorías de Gennette en las jornadas “Proust y la estética contemporánea”. Por su parte, Daniel Link considera que el mérito fundamental de la película es, no obstante ser proustiana, demostrar la absoluta imposibilidad de presentar una adaptación de la *Recherche* porque Proust ha alcanzado en su obra maestra la literatura pura. Pienso que Ruiz y Taurand ha tomado opciones drásticas, que curiosamente, algunas se aproximan a lo sostenido por Visconti y otras fundamentalmente responden a los criterios proustianos de lecturas artísticas y de ficción dentro de la ficción. Estas opciones son 1) Proceder con libertad frente a la obra maestra. El criterio de la libertad, como se ha visto es, sostenido tanto por Visconti como por Proust, para quien los artistas ofrecían universos monádicos que constituían nuestra única forma de comunicación. 2) Trabajar con los recursos específicos del cine, de modo que el resultado sea una película de ficción. La importancia de los recursos específicos para una película de ficción es coincidente con Visconti, aunque la diferencia está en la prolijidad morosa de la narración viscontiana, lo que no excluye evocaciones como en *Muerte en Venecia* y *Grupo de familia* que contiene memoraciones parecidas a las de Proust y a los métodos del mismo Ruiz. Por otra parte en todas las versiones musicales, pictóricas, literarias, arquitectónicas etc., Proust procede con los recursos propios de la literatura y las transforma en una creación ficcional propia. 3) No incluir la totalidad de la obra. En esto coinciden claramente Visconti y Ruiz, mientras que Pinter trabaja con el criterio de la escritura sucesiva por Proust de *Por el camino de Swann* y *El tiempo recobrado*. En sus versiones de otras obras, Proust también adopta perspectivas propias y da visiones fragmentarias, pero el carácter específico de la *Recherche* torna a esta cuestión opinable, no habría que olvidar, en ese sentido que Proust introdujo una teoría estética en el último tomo de su obra, aunque puede ser considerada como un episodio ficcional. 4) Disminuir en lo posible la reflexión metartística y analítica. Decididamente en este punto Proust está un poco más cerca de Visconti, aunque no coincida con él y, decididamente, no compartiría la posición de Ruiz, aunque en la película de este director

se hacen comentarios muy interesantes y sutiles de tipo metartístico por procedimientos del cine. 5) Tratar de mantener el espíritu proustiano pero con las modificaciones esenciales del cine (sobre todo en el caso de Ruiz en el predominio no proustiano de la escultura y en la construcción de la partitura, que no responde a los músicos familiares a Proust, cuestión esta última que le ha sido criticada por Daniel Link). En este punto el intento de mantener el espíritu proustiano es cumplido por Visconti y por Ruiz, con excepción del problema metartístico. En Ruiz el predominio de la escultura fue interpretado por José Amícola como una forma de aproximarse al ideal de la síntesis de las artes wagneriano (Jornadas Marcel Proust).

Ruiz, cuya filmografía comprende aproximadamente con ocho películas desconocidas en Argentina, es considerado un director importante en Europa. Incluso ha sido contratado en EEUU. Ha ofrecido muchos reportajes en los que manifiesta su preocupación por el tiempo en las historias, su entusiasmo por Borges y por los recorridos discontinuos, suspendidos, con recovecos enlazados, especulares que derivan en diferentes direcciones que regresan y se retoman. También ha manifestado, lo que fue considerado absurdo por el crítico Quintin¹⁴ en su reseña para la revista *El amante* del festival de Cannes, donde se ofreció la película que la idea de presentar una versión de Proust le fue inspirada por consideraciones de Gödel sobre la teoría de la relatividad de Einstein. Sin embargo en una nueva entrevista realizada por Sergio Wolff¹⁵ para la misma revista reitera ese origen, y debemos señalar, que desde los primeros trabajos proustianos en el homenaje a Proust después de su muerte ha habido autores que han considerado la reflexión sobre el tiempo espacio en Proust como propia de la época de la teoría de la relatividad. La decisión fundamental de Ruiz y Taurand es partir de *El tiempo recobrado* en principio el texto más difícil de presentar cinematográficamente y, además, proceder por asociaciones sobre impresiones sobre posiciones y distintas formas de asociación con los personajes y las situaciones que más se relacionan con el último tomo proustiano. Pero, en rigor, el comienzo de la obra es una invención de Ruiz y Taurand que consiste en introducir a Proust autor en la película, en su lecho de muerte, mientras le dicta a Celeste y, más tarde, examina con una lupa las fotos de algunos de los personajes proustianos con lo que se produce otro ejercicio de ficción dentro de la ficción. Ahora bien, el recurso de la lupa es decididamente proustiano pues sabemos que todo lector lee desde su propio cristal según el novelista y además de su predilección por los instrumentos de óptica. Por ello mismo Ruiz nos está manifestando el sentido de su película, es decir, va a presentar una versión totalmente libre, a excluir personajes y a darle más importancia a unos que a otros sin respetar la que tienen para Proust. En

coincidencia emerge al final la historia del escultor al que se le ofreció antes de morir, detener el tiempo para volver a recordar toda su vida y obra, mas él eligió su última creación y ni siquiera pudo terminarla en el tiempo que se le brindó. El angel le respondió sobre la imposibilidad de revivir toda su vida y su última obra, pues en ella también estaría contenido todo. Estas reflexiones sobre la eternidad, la intermitencia, la fugacidad rechazan la noción de totalidad y muestran la imposibilidad de un conocimiento absoluto por parte de hombre y artista aunque persista infatigablemente en sus descubrimientos.

Con respecto al tratamiento de los personajes, el caso mas claro de ausencia, sólo una fugaz aparición en el salon Verdurín, es el de Charles Swann, mientras que tienen decisiva importancia Gilberte, Raquel, Odette, Charlus, Morel, Mme. Verdurin, no todos los cuales sobre todo las dos primeras tiene tanta significación en la *Recherche*. Otra exclusión significativa es la de los artistas proustianos: Bergotte no es mencionado, la Berma tampoco, sólo hay algunas referencias a Elstir y a la música de Vinteuil y a muy pocos creadores de la constelación de artistas históricos de la novela (así hay una sola versión de Wagner, que tanta importancia desempeña en la estructura de la *Recherche* y lo mismo ocurre con los pintores, escritores, obras que en Proust juegan un papel narrativo imaginario con excepción de *Las mil y una noches* y en especial de *Francois le Champi* y Víctor Hugo, sobre todo al final). Pero esto está indicando, como en el intento narrativo de Visconti, el carácter menos proustiano de la versión de Ruiz. La *Recherche* es una obra metartística que reflexiona críticamente sobre las condiciones de la posibilidad del arte y de la situación del artista en el mundo y estos análisis del narrador no aparecen en las veloces evocaciones muy proustianas de Ruiz y constituyen el carácter menos proustiano de su obra pues es imposible entender a proust sin comprender su afán de conocimiento artístico y la obtención de leyes individuales. Me parece entonces que la película de Ruiz tiene aspectos proustianos y aspectos no proustianos. Un aspecto proustiano es la relación entre los distintos yoes del héroe: la aparición desde el comienzo del héroe niño y su constancia en toda la película, el héroe joven , el héroe maduro y el recurso final de relacionar al narrador que teme por su obra y que lee a George Sand, con el niño que lee a Victor Hugo y esa especie de posta entre los diferentes yoes como si ninguno hubiera muerto definitivamente en las playas de Balbec en una vuelta, como corresponde, al héroe niño que quizás pueda construir otra historia. Este dialogo de miradas y luego de palabras es también otro nivel de la ficción dentro de la ficción , como también la hermosa escena donde el héroe maduro observa medio descuidadamente un noticiero sobre la guerra mientras se presenta el niño con una filmadora que luego se transforma en la linterna mágica de la infancia . Daniel Link

en fundamentación de su posición sostiene que los personajes de Ruiz son meros bosquejos de los personajes proustianos porque desconocemos el comentario analítico del narrador y en realidad estamos “apenas ante una fenomenología de los comportamientos (una frase, una risa, un ademán), despojados de las tortuosas interrogaciones en pos de la verdad a las que los somete el narrador”.¹⁶

Por eso pienso que si bien Ruiz se propuso realizar una película autónoma independiente y creativa, no obstante la calidad visual y los formidables ejercicios estilísticos y la riqueza del lenguaje cinematográfico que hacen que de cualquier modo se traten de una película con mucha riqueza visual y experimental , sin embargo no ofreció una película que valga por sí misma, en el sentido de que quien desconozca la obra de Proust pueda entenderla por sí sola pues aún es difícil de entender por los cinéfilos proustianos. Pero no se trata de una incompreensión por dificultad de la obra como muchas de las que pueden haber inspirado a Ruiz, *Hace un año en Mariemba* de Resnais o el cine de Orson Welles que presenta dificultades de comprensión por la densidad y lenguaje de la misma película sino que en este caso Ruiz irremediamente supone el conocimiento del texto proustiano, por ello es un regocijo para los proustianos poder admirar su obra y una experiencia fascinante para los cinéfilos para apreciar su estructura y sus recursos pero ni los primeros encontraran al Proust de sus amores ni los segundos tendrán una comprensión unitaria de la obra. Es sabido que la literatura no es el cine y el cine la literatura y que siempre producirá obras distintas no obstante sus conexiones, pero en este caso Proust no puede sino hacer huir a la literatura del cine, pues su propia literatura escapa de sí mismo.

Notas:

¹ Enrico Fubini. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 1990.

² Geroge Steiner. *Presencias reales*, Barcelona, eds. destino, 1991.

³ Guido Aristarco, *La disolución de la razón. Discurso sobre el cine*. Caracas, ediciones de la biblioteca de la Universidad central de Venezuela, 1969. Narciso Pousa *Revista de Filosofía de la Unlp*, N° 14, 1966-73.

⁴ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, T. III, X “Bajo el signo del cine”.

⁵ R. Barthes. *Crítica y verdad*, Barcelona, Paidós, 1987.

⁶ Gerard Genette, *Palimpsestes La littérature au second degré*. París, Ed. du Seuil, 1982.

⁷ Ricardo Manetti *100 años de cine* coordinación Claudio España, *La Nación*. N° 22, pp.172, 173.

⁸ Kosarinsky, E. *Borges y el cine*, sur, Bs. As. 1974

⁹ Jean Milly. *La phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*. Paris, Librairie Larousse, 1975.

¹⁰ Emilio Estiú "Proust y la vida estética" conferencia pronunciada en el Instituto de teología, 1976.

¹¹ Gaia Servadio. *Luchino Visconti*. Barcelona, Ultramar Ed. 1983.

¹² J. L. Rondi. *El cine de los grandes maestros*. Bs. As., Emecé, 1983, pp.31-40, en especial 38 y 39.

¹³ Daniel Link, "Perdiendo el tiempo" en *Radar*, suplemento de *Página/12*, N° del 30/7/2000, p. 20.

¹⁴ Quintin y Flavia de la Fuente "Cannes '99" en *El amante cine* N° 88 Junio de 1999, p. 42.

¹⁵ Sergio Wolff "Entrevista con Raoul Ruiz. El encantador de serpientes"; *El amante cine* N° 103, año 9, octubre de 2000, p. 38-41. Ver también de la misma revista, Leonardo d'Espósito "Mar del Plata '99. *El tiempo recobrado*" año 8, N° 93, dic, 1999, p. 43 y Hugo Salas, Crítica de *El tiempo recobrado* "Los placeres y los días" año 9, N° 101, agosto de 2000, p.14 -15.

¹⁶ Daniel link *Ibid*.

Para los trabajos sobre Proust remito a mi tesis doctoral y otros trabajos posteriores.